

O MINISTÉRIO DA CULTURA E A SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA APRESENTAM
10ª BIENAL DO MERCOSUL | PORTO ALEGRE



PATROCÍNIO DO PROGRAMA EDUCATIVO
DA 10ª BIENAL DO MERCOSUL



PATROCÍNIO



FINANCIAMENTO



REALIZAÇÃO



Ministério da
Cultura



ESCOLA EXPERIMENTAL DE CURADORIA

10ª BIENAL DO MERCOSUL | MENSAGENS DE UMA NOVA AMÉRICA

Porto Alegre, RS, Brasil, 2015

▪ Este livro foi publicado juntamente com a exposição *Mensagens de Uma Nova América*, organizada e produzida pela Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em exibição em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil, de 23 de outubro a 6 de dezembro de 2015. | *This book was published in conjunction with the exhibition Messages from a New America, organized and produced by the Mercosur Biennial Foundation of Visual Arts, on view in Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brazil, from October, 23 to December, 6, 2015.*

Todos os direitos reservados | *All rights reserved*

© Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul

© Gaudêncio Fidelis

© Márcio Tavares

▪ Nenhuma parte desta publicação pode ser reproduzida ou transmitida de nenhuma forma ou por nenhum meio, eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia, gravação, ou qualquer sistema de armazenamento de informação ou reestabelecimento, sem permissão por escrito do editor e seus autores | *No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording, or any information storage and retrieval system, without permission in writing from the publisher and its authors.*

-
- Desenhado por | Designed by Jéssica Jank - Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul
 - Impresso por | Printed by Gráfica Palotti, Rio Grande do Sul, Brasil.
 - Impresso no Brasil | Printed in Brazil

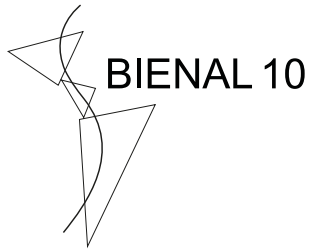
Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

PE747 - Escola experimental de curadoria / Orgs. Gaudêncio Fidelis, Márcio Tavares. - Porto Alegre : Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2015.
500 p. : 16x23cm.

Bienal 10.

1. Arte Contemporânea. 2. Arte - Mercosul - Bienal. 3. Arte - Exposições. 4. Curadoria. 5. História de exposições. - Porto Alegre (RS) I. Fidelis, Gaudêncio. II. Tavares, Márcio.

CDD 709



ESCOLA EXPERIMENTAL DE CURADORIA

Organizadores

GAUDÊNCIO FIDELIS

MÁRCIO TAVARES

SUMÁRIO | CONTENTS

- 11 | **UMA ESCOLA PARA UMA NOVA AMÉRICA**
12 | **A SCHOOL FOR A NEW AMERICA**
José Antonio Fernandes Martins
Presidente da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul
- 15 | **A ESCOLA EXPERIMENTAL DE CURADORIA DA 10ª BIENAL DO MERCOSUL**
17 | **THE 10TH MERCOSUL BIENNIAL EXPERIMENTAL SCHOOL OF CURATING**
Gaudêncio Fidelis
Curador-chefe da 10ª Bienal do Mercosul
- 21 | **APOLOGIA DA ARTE OU COMO E POR QUE TRABALHA UM CURADOR**
43 | **IN FAVOR OF ART, OR HOW AND WHY A CURATOR WORKS**
Márcio Tavares
Curador-adjunto da 10ª Bienal do Mercosul
- 65 | **EM DIREÇÃO A UMA CURADORIA NÃO HETERONORMATIVA:
EXPOSIÇÕES *QUEER* E CURADORIA OLFATÓRIA NO CONTEXTO MUSEOLÓGICO**
86 | **TOWARDS A NON-HETERONORMATIVE CURATING: QUEER EXHIBITIONS
AND OLFATORY CURATING IN THE MUSEOLOGICAL CONTEXT**
Gaudêncio Fidelis
- 107 | **UN TEXTO REACCIONARIO O SIMPLEMENTE UNA POSIBILIDAD**
113 | **A REACTIVE TEXT, OR SIMPLY A POSSIBILITY**
Cristián G. Gallegos
- 121 | **ABRIR FRESTAS EM UMA PAISAGEM:
UMA EXPOSIÇÃO FEMINISTA NO CONTEXTO MUSEOLÓGICO**
127 | **OPENING CRACKS IN A LANDSCAPE:
A FEMINIST EXHIBITION IN THE MUSEOLOGICAL CONTEXT**
Ana Zavadil

- 135 | **"EL MUSEO DUCHAMP DEL ARTE MALO" Y OTRAS FICCIONES**
140 | **"THE DUCHAMP MUSEUM OF BAD ART" AND OTHER FICTIONS**
Álvaro Barrios
- 147 | **MOVIMIENTO HUMANO: COMPLETAMENTE ESTRANHO
E PROFUNDAMENTE SIMPLES**
156 | **HUMAN MOVEMENT: RICHLY STRANGE AND DEEPLY SIMPLE**
Análvia Cordeiro
- 163 | **MIRANDO EL CUERPO ECUATORIAL:
EJERCICIOS CURATORIALES DESDE EL CENTRO DE LA TIERRA**
174 | **WATCHING THE ECUADORIAL BODY:
CURATORIAL EXERCISES FROM THE EARTH'S CENTER**
Cristóbal Zapata
- 187 | **PROMOVENDO ENCONTROS SÚBITOS COM A ARTE:
EXPERIÊNCIAS COM PROJETO DE OCUPAÇÃO ARTÍSTICA**
195 | **PROMOTING SUDDEN ENCOUNTERS WITH ART:
EXPERIENCES WITH AN ARTISTIC OCCUPATION PROJECT**
Diana Vaz
- 205 | **LA DEMOCRACIA EN LA NUEVA AMÉRICA.
ARQUEOLOGÍA DE UNA SOCIOLOGIA DEL ESTADO**
209 | **DEMOCRACY IN THE NEW AMERICA.
ARCHEOLOGY OF A SOCIOLOGY OF THE STATE**
Diego Melero
- 215 | **ZONAS DE CONFLITO: CURADORIA, MEMÓRIA, TRAUMA**
224 | **CONFLICT ZONES: CURATING, MEMORY, TRAUMA**
Márcio Tavares
- 233 | **ANTROPOFAGIA E GEOPOLÍTICA CURATORIAL:
ELEMENTOS DE ANÁLISE DE UMA HISTÓRIA NECESSÁRIA DE CURATING**
238 | **ANTHROPOFAGY AND CURATORIAL GEOPOLITICS:
ELEMENTS OF ANALYSIS FOR A NECESSARY HISTORY OF CURATING**
Estelle Nabeyrat

- 245 | O AUDIOVISUAL E SUAS DIVERSAS EXPRESSÕES
PARA REGISTRAR OS DIREITOS HUMANOS
- 250 | AUDIOVISUAL PRODUCTION AND ITS DIFFERENT
POSSIBILITIES OF DEPICTING THE HUMAN RIGHTS ISSUE
- Filipe Matzembacher | Márcio Reolon**
- 257 | A QUESTÃO DA CONTRADIÇÃO:
PROTOCOLO DE TRABALHO EXPERIMENTAL
- 261 | THE MATTER OF CONTRADICTION:
EXPERIMENTAL WORK PROTOCOL
- Fabien Giraud | Ida Soulard**
- 265 | ATELIÊ ABERTO PARA A INVENÇÃO DO INEXISTENTE:
UMA EXPERIÊNCIA ARTÍSTICO-PEDAGÓGICO-CURATORIAL
- 269 | OPEN STUDIO FOR THE INVENTION OF THE NONEXISTENT:
AN ARTISTIC/PEDAGOGICAL/CURATORIAL EXPERIENCE
- Ana Teixeira | Jorge Menna Barreto | Samantha Moreira**
- 275 | *PLATAFORMA CANÍBAL, UN ESPACIO QUE CONECTA EL CARIBE*
- 278 | *PLATAFORMA CANÍBAL, A SPACE THAT CONNECTS THE CARIBBEAN*
- Jaider Orsini**
- 283 | CORPUS
- 286 | CORPUS
- Kukuli Velarde**
- 291 | ÉTICA E CURADORIA: OS CONFLITOS
DE INTERESSE NO EXERCÍCIO DA PROFISSÃO
- 315 | ETHICS AND CURATING: CONFLICTS OF INTERESTS
IN THE PRACTICING OF THE PROFESSION
- Gaudêncio Fidelis**
- 339 | MODERNISMOS, NO PLURAL
- 343 | MODERNISMS, IN THE PLURAL FORM
- Luís Augusto Fischer**

- 349 | **PIXAÇÃO COMO PRÁTICA DO DISSENSO VISUAL:
UMA REFLEXÃO SOBRE CORPO E INCONSCIENTE ESPACIAL**
358 | **PIXAÇÃO AS A PRACTICE OF VISUAL DISSENT: A REFLECTION
ON THE BODY AND THE SPATIAL UNCONSCIOUS**
Marcia Tiburi
- 369 | **MUSEUS E EXPOSIÇÕES: SINAPSES DE CONHECIMENTOS**
375 | **MUSEUMS AND EXHIBITIONS: KNOWLEDGE SYNAPSES**
Maria Ignez Mantovani Franco
- 383 | **CONSTRUCCIONES Y COORDENADAS
POSIBLES EN LA 10ª BIENAL DEL MERCOSUR**
387 | **POSSIBLE CONSTRUCTIONS AND
COORDINATES IN THE 10TH MERCOSUL BIENNIAL**
Mónica Mantegazza
- 393 | **INSTIGAR EL PENSAMIENTO CRITICO Y REDEFINIR EL MUSEO.
LA CURADORIA EN EL MUSEO DE ANTIOQUIA**
402 | **INVESTIGATING CRITIC THOUGHT AND REDEFINING THE MUSEUM.
CURATING IN THE ANTIOQUIA MUSEUM**
Nydia Gutiérrez
- 413 | **LA RECUPERACIÓN DE EDUARDO SOLÁ FRANCO**
420 | **THE RECOVERY OF EDUARDO SOLÁ FRANCO**
Rodolfo Konfle Chambers
- 429 | **QUANDO O TEATRO TRANSCENDE O PRÓPRIO PERÍMETRO**
434 | **WHEN THEATRE TRANSCENDS ITS OWN PERIMETER**
Valência Losada
- 441 | **MODELOS CURATORIAIS NAS EXPOSIÇÕES COM FOCO
NA EXIBIÇÃO DE ARTE DA AMÉRICA LATINA**
470 | **CURATORIAL MODELS APPLIED TO EXHIBITIONS
FOCUSED ON THE ART OF LATIN AMERICA**
Gaudêncio Fidelis



UMA ESCOLA PARA UMA NOVA AMÉRICA

José Antonio Fernandes Martins

Presidente da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul

A plataforma de formação *Escola Experimental de Curadoria* foi a primeira escola de formação realizada ao longo de uma exposição como é a 10ª Bienal do Mercosul – *Mensagens de Uma Nova América*. Ousada e inovadora em sua constituição e realização, essa proposição de formação profissional com certeza entrará para a história pelo avanço que promoveu ao estabelecer um espaço de qualificação profissional aberto aos mais diversos profissionais e interessados pelas questões relacionadas à curadoria. Ao conceber essa plataforma, nossos curadores ousaram propor um projeto complexo no âmbito de uma já desafiadora construção que representa uma exposição transnacional de arte tão vasta como esta bienal. Essa experiência institucional e educativa servirá de modelo para futuros empreendimentos na área de estudos de curadoria e qualifica ainda mais a 10ª Bienal do Mercosul como uma exposição que se preocupou não só com o evento em si, mas com a disseminação do conhecimento através da arte em toda a sua extensão, fazendo-a através de uma ligação estreita com a produção artística e o universo que a movimenta e promove sua circulação.

Hoje não é difícil de imaginar o impacto histórico que esse projeto terá para os futuros empreendimentos curatoriais no Brasil e para o restante da América Latina, especialmente em uma época em que podemos identificar uma rápida e progressiva qualificação da área de curadoria e exposições no contexto internacional. Temos convicção de que o esforço despendido em recursos humanos e materiais para a realização dessa plataforma será recompensado pela inovação que ela carrega. Constituída por uma disposição original, na medida em que se trata de uma escola aberta e experimental, essa proposta de formação revela-se como um surpreendente projeto que mostra que podemos realizar mais com mais eficiência e inovação. Além disso, demonstra que a disseminação de conhecimento é mais uma disposição política de realizar projetos como este do que simplesmente de oportunidades que muitas vezes esperamos que aconteçam ou venham bater à nossa porta. Não resta dúvida de que o futuro mostrará a importância desse projeto para a produção de conhecimento, e sua contribuição já é sentida através da democratização de conhecimento por meio da acessibilidade a tantos profissionais qualificados que integraram esse projeto e fizeram da *Escola Experimental de Curadoria* da 10ª Bienal uma radical e primorosa intervenção na área de estudos curatoriais para exposições.

A SCHOOL FOR A NEW AMERICA

José Antonio Fernandes Martins

President of the Mercosul Visual Arts Biennial Foundation

The educational platform titled *Experimental School of Curating* was the first education school produced throughout a exhibition such as the 10th Mercosul Biennial – *Messages from a New America*. Daring and innovative in its conception and accomplishment, this proposition of professional education will surely go down in history for the advancement it promoted by establishing an open space of professional qualification to the most different professionals and aficionados for the issues related to curating. By conceiving this platform, our curators dared to propose a complex project in the scope of an already challenging construction that represents a transnational exhibition as broad as this Biennial. This institutional and educational experience will serve as a model for future enterprises on the field of curatorial studies and qualifies even further the 10th Mercosul Biennial as an exhibition that was not only concerned with the event itself, but also with the dissemination of knowledge through art in all its extension, doing so through a close connection with artistic production and the universe that moves it and proves its distribution.

Today, it is not hard to imagine the historical impact that this project will have for future curatorial enterprises in Brazil and the rest of Latin America, especially in a period in which we can identify a rapid and progressive qualification of the curatorial field and exhibitions in the international context. We have the conviction that the effort put into human and material resources for the accomplishment of this platform will pay off because of the innovation carried by it. Constituted with an original disposition, as it deals with an open and experimental school, this education proposal reveals itself as a surprising project that demonstrates we can do more with more efficiency and innovation. Besides that, it shows the dissemination of knowledge is another political disposition of producing projects such as this than simple opportunities that we often wait to come knocking at our door. There is no doubt that the future will show the importance of this project for the production of knowledge, and its contribution can already be felt through the democratization of knowledge through the accessibility of so many qualified professionals that integrated this project and made the 10th Mercosul Biennial's *Experimental School of Curating* a radical and exquisite intervention in the field of curatorial studies for exhibitions.



A ESCOLA EXPERIMENTAL DE CURADORIA DA 10ª BIENAL DO MERCOSUL

Gaudêncio Fidelis

Curador-chefe da 10ª Bienal do Mercosul

A *Escola Experimental de Curadoria* foi um projeto de formação profissional de caráter livre realizado como parte da plataforma de exposição da 10ª Bienal do Mercosul – *Mensagens de Uma Nova América*. Assim, a bienal realizou pela primeira vez um exercício de reflexão acerca das práticas curatoriais em uma escola aberta não só para aqueles que querem tornar-se profissionais na área de curadoria, mas também para os que desejam simplesmente conhecer mais sobre os interstícios da disciplina. Nunca antes uma exposição desse porte havia realizado uma plataforma similar no contexto de uma exposição, promovendo com originalidade esse projeto de ensino profissional ao longo de uma exposição.

Graças a tal iniciativa, a 10ª edição da mostra, adotando o projeto *Mensagens de Uma Nova América*, inclui definitivamente a instância de reflexão teórica como práxis e como uma das tarefas essenciais do exercício curatorial. Ao favorecer o intercâmbio entre profissionais com experiência em diversas áreas de conhecimento humanístico ou artístico e o público interessado no labor curatorial, esse projeto desenvolveu uma ampla esfera de reflexões teóricas e práticas que tiveram como objetivo preparar os profissionais da América Latina no âmbito da curadoria.

A plataforma da *Escola Experimental de Curadoria* foi motivada pela ideia de produzir uma confluência de conhecimento de teor acadêmico e prático que apontasse para a realização de projetos curatoriais passíveis de apagar os limites de cada uma das áreas (arte e educação) e apostasse na transdisciplinaridade do conhecimento artístico, preparando em caráter prático-experimental, através de processos coletivos de reflexão, profissionais capazes de integrar seu trabalho curatorial com a concepção de redução de modo integral e inovador.

As ações da *Escola Experimental de Curadoria* desenvolveram-se ao longo do período da exposição – de 23 de outubro a 6 de dezembro de 2015 – com aulas abertas e workshops ministrados por convidados nacionais e estrangeiros. Sua estrutura foi organizada com base em um programa composto por uma série atividades com o objetivo de promover o conhecimento acerca das diversas abordagens e ramificações da experiência curatorial, sem restrições ou preconceitos que pudessem limitar a

atividade de curadoria como restrita à especialidade do conhecimento sobre a área e confinada ao exercício de realizar exposições. Constituída por um regime aberto de frequência, a escola priorizou atividades direcionadas prioritariamente ao envolvimento de todos os interessados no processo de formação, para o qual foi necessário haver 60% de presença nas atividades para obtenção de um certificado de participação.

A plataforma *Escola Experimental de Curadoria* foi, desde o início, parte integrante do projeto curatorial da 10ª Bienal do Mercosul, tendo sido concebido em dezembro de 2013. Desde então, o projeto foi aprimorado e pequenas modificações foram realizadas. Apesar das imensas dificuldades logísticas e da enorme complexidade tomada pela exposição da 10ª Bienal, a escola manteve-se como prioridade absoluta. Sua execução logrou sucesso graças à imensa alocação de recursos humanos e materiais que a equipe da 10ª Bienal foi capaz de reunir para a sua execução, assim como pelo estabelecimento de um conjunto de prioridades que se estabeleceu em uma triangulação entre exposição, projeto educativo e plataforma da escola.

Realizar um projeto como este em uma bienal é também colocar em questão a própria operação curatorial a cada minuto do processo, já que as atividades da escola representaram valiosas oportunidades de discussão do processo de realização de curadorias, inclusive aquelas pertinentes à realização de exposições transnacionais como as bienais de arte. Ao colocar em movimento esse processo contínuo de discussão, a exposição instaurou uma extensa plataforma de reflexão que tornou possível a instauração de novos parâmetros de julgamento, avaliação e questionamento da curadoria.

Ao mesmo tempo, esse processo foi realizado no próprio coração da exposição, junto às obras de arte que a compunham, fazendo com que – tanto em termo simbólicos quanto em seu sentido prático – a reflexão nunca estivesse desvinculada do exercício propriamente dito de realizar exposições. Tal disposição seria muitas vezes vista com ceticismo pela classe especializada, que nunca ou quase nunca se autoquestiona, especialmente em meio ao processo de realização de um projeto de grande envergadura como uma exposição de larga escala como é uma bienal.

Era nossa convicção, entretanto, que a disposição de discutir e exercer essa práxis diante de sua realização na esfera pública seria uma demonstração de abertura para o processo reflexivo que está ausente de grandes exposições como esta. Afinal de contas, trata-se de pôr em questão continuamente as próprias premissas, fato que pode gerar desconforto, profundos questionamentos e até mesmo animosidade. Pensar uma plataforma como esta e realizá-la no decorrer de uma exposição é, portanto, uma atitude de profunda disposição de radicalizar o processo e o conhecimento, aprofundando seu ingresso pelas mãos de profissionais qualificados e diversificados em suas posições políticas e ideológicas diante da área de curadoria, oferecendo-nos um amplo arco de experiências em torno das quais podemos então nos debruçar como exemplos e modelos de reflexão para experiências futuras.

THE 10TH MERCOSUL BIENNIAL EXPERIMENTAL SCHOOL OF CURATING

Gaudêncio Fidelis

Chief-Curator for the 10th Mercosul Biennial

The *Experimental School of Curating* was a project of free professional qualification produced as part of the exhibition platform of the 10th Mercosul Biennial – *Messages from a New America*. Thus, the biennial produced, for the first time, a reflection exercise about curatorial practices in a free school, not only for those who wish to become professionals in the curatorial field, but also for those who simply want to know more about this subject's interstices. Never before in such a large event a similar platform has been produced in the context of an exhibition, originally promoting this project of professional education throughout an exhibition.

Thanks to such initiative, the 10th edition of the show, which adopted the *Messages from a New America* project, includes, definitely, the field of theoretical reflection as praxis and as one of the essential tasks of the curatorial term. By favoring the exchange between professionals with experience in several fields of human or artistic knowledge and the public interested in the curatorial work, this project developed a wide range of theoretical and practical reflections with the objective of preparing professionals from Latin America in the field of curatorship.

The platform of the *Experimental School of Curating* was motivated by the idea of producing a confluence of knowledge of an academic and practical nature, which could guide the production of curatorial projects able to erase the limits of each area (art and education), and to bet in the transdisciplinary aspect of the artistic knowledge, preparing in a practical/experimental quality, through collective processes of reflection, professionals able to integrate their curatorial work with the conception of reducing in an full and innovative mode.

The actions of the *Experimental School of Curating* were developed throughout the exhibition period – from October 23 to December 6, 2015 – with open classes and workshops taught by both national and foreign guests. Its structure was organized in accordance to a programme composed by a series of activities with the objective of promoting knowledge about the many approaches and ramifications of the curatorial experience, with no restrictions or prejudice which could limit the curatorial activity to the specialty of the knowledge on the field and confined to the exercise of producing

exhibitions. Constituted by an open frequency regime, the school prioritized activities primarily directed to the involvement of everyone interested in this education process, for such, it was required for the participant to have at least 60% of frequency in the school activities in order to obtain a participation certificate.

The *Experimental School of Curating* platform was, from the beginning, part of the curatorial project for the 10th Mercosul Biennial, and was conceived in December 2013. Since then, the project was improved and small changes were made. Despite the huge logistical difficulties and the enormous complexity of the 10th Biennial exhibition, the school remained as an absolute priority. Its production was successful thanks to a huge allocation of human and material resources that the 10th Biennial team was able to gather for its accomplishment, as well as by the establishing of a set of priorities that constituted in a triangulation between exhibition, educational project and school platform.

To produce such a project in a Biennial is also to question the curatorial operation itself at each minute of the process, since the school activities represent valuable opportunities to discuss the process of curatorship, including those pertinent to the production of transnational exhibitions, such as art biennials. By putting into action this continuous process of discussion, the exhibition introduced an extended platform of reflection which enabled the introduction of new parameters of judgement, evaluation and questioning of the curatorship.

At the same time, this process was conducted at the very heart of the exhibition, alongside the works of art which composed it, thus – both in symbolic and practical terms – the reflection was never detached from the exercise of producing exhibitions itself. Such disposition would often be seen with skepticism by the specialized class, which never, or almost never, questions itself, especially in the midst of the production of a project of great magnitude such an exhibition of large scale like a biennial.

It was our conviction, however, that the will to discuss and perform this praxis before its production in the public sphere would demonstrate a disposition towards a reflective process which is absent in great exhibitions such as this. After all, it is about putting continuously into question the premises themselves, a fact that can generate discomfort, deep questionings, and even animosity. Thinking a platform such as this and producing it during a show is, therefore, an attitude of a deep will to radicalize the process and knowledge, to deepen its entrance by the hands of qualified professionals with diverse political and ideological position regarding the curatorial field, offering us a wide range of experiences, around which we can, then, work with – as examples and models of reflection – for future experiences.



APOLOGIA DA ARTE OU COMO E POR QUE TRABALHA UM CURADOR

Márcio Tavares

Curador-adjunto da 10ª Bienal do Mercosul

O grande historiador francês Marc Bloch, tragicamente morto durante a Segunda Guerra Mundial devido a sua heroica participação na Resistência Francesa, deixou como um de seus maiores legados a obra *Apologia da história ou ofício do historiador*,¹ encontrada ainda inacabada. Em seu texto, ele apresentava uma nova postura acerca da forma de atuar profissionalmente como historiador, propondo uma atitude livre das amarras do cientificismo positivista, bem como formulando os termos de uma revolução analítica para uma disciplina dominada até então pelo apelo factual e pelas efemérides. Por isso, o texto tornou-se célebre como uma das mais elegantes e contundentes defesas da história como disciplina produtora de conhecimento original e do trabalho dos historiadores como analistas da sociedade – do passado e do presente. Assim, esse foi um texto capaz de consolidar um novo estatuto para a profissão de historiador, demonstrando a importância dessa disciplina para a compreensão das dinâmicas de uma sociedade em cada vez mais acelerada mutação. A escrita de Bloch tornou-se um pouco a constituição do ofício dali para diante, sendo a ideia de “problema” a chave de sua compreensão sobre a disciplina e o ofício de historiador.

Enquanto escrevo para esse pequeno manual acerca do ofício de curador, com objetivo de dar conta de conceitos e de algumas metodologias disponíveis, incluindo algumas das motivações para a investigação em curadoria, a obra de Marc Bloch serve como inspiração para delinear o escopo epistemológico dessa área do conhecimento em afirmação, expansão e constante transformação. Mais que os métodos disponíveis – os quais são variados e dependem, principalmente, da abordagem a ser desenvolvida pelo curador – são os desdobramentos gnoseológicos da atividade curatorial que aqui ganham centralidade, pois é nessa zona que se define a verdadeira capacidade de contribuição da atividade curatorial para o campo artístico e para a sociedade em geral. Entretanto, foi justamente pensando no caráter especulativo/experimental desse ensaio que preferi, em uma

1. BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

licença intelectual e algo de estima – posto que a história é minha disciplina de formação –, apropriar-me do título descartado pelo historiador francês para seu livro,² visto que ele parece adaptar-se melhor aos desdobramentos dos processos de trabalho dos curadores, mais afetos e propensos ao conhecimento avançado e ao pensamento especulativo do que os historiadores normalmente são.

A importância da publicação de um texto-manual reflexivo acerca do ofício de curador em nossa região deve-se à escassez de publicações desse tipo no Brasil. Por isso, as linhas que seguem configuram-se em um esforço inicial – e, por certo, em uma perspectiva um tanto subjetiva do tema – de oferecer ao público brasileiro uma sistematização do estado da arte acerca das discussões sobre curadoria na atualidade. Trata-se, assim, de um empreendimento carregado de ineditismo e inerentemente incompleto, cujas eventuais lacunas espero que o leitor sinta-se estimulado em completar a partir das proposições aqui levantadas. A escrita desse texto é motivada por um dos vetores conceituais da 10ª Bienal do Mercosul – *Mensagens de Uma Nova América*, que através de sua *Escola Experimental de Curadoria* buscou envidar esforços para provocar um debate e aprofundar tanto metodologicamente quanto teoricamente algumas discussões referentes ao exercício da curadoria no Brasil e na América Latina, considerando que essa é uma necessidade urgente diante de um cenário em que a justa ampliação do espaço de atuação desses profissionais não é acompanhada na mesma velocidade com o surgimento de espaços de formação e de reflexão acerca dos estudos sobre curadoria.

Em resumo, o texto que segue oferece uma aproximação inferencial para uma discussão complexa sobre os estudos curatoriais em uma perspectiva que aborda a disciplina a partir das margens, tratando-a, nesse contexto, em sua potencialidade de realização como instrumento de produção de conhecimento e em seu escopo de ação política capaz de intervir no universo da cultura e, inclusive, da sociedade. As proposições aqui apresentadas partem de uma perspectiva sobre a profissão compartilhada pelo projeto curatorial da 10ª Bienal do Mercosul – *Mensagens de Uma Nova América* e materializada na construção da exposição. O objetivo aqui, portanto, é demarcar os contornos de um campo de atuação profissional e disciplinar, considerando a potencialidade da fusão entre uma perspectiva teórica sobre o desenvolvimento da atividade e também um direcionamento sobre os possíveis desdobramentos metodológicos a que ela se propõe.

Abordar a curadoria, inevitavelmente, é defrontar-se com uma área do conhecimento humano que se transformou em um tipo de atividade pública e de comprometimento com o a arte em suas dimensões simbólica e cidadã. Portanto, uma das premissas é de que a atividade curatorial seja sempre um espaço de trocas de impressões, onde o conhecimento produzido sempre é constituído e testado

2. O título inicial da obra de Marc Bloch era *Apologia da história ou como e por que trabalha o historiador*. Entretanto, conforme o material encontrado pelos pesquisadores, o autor depois optou pelo título mais formal de *Apologia da história ou o ofício do historiador*.

na arena pública. Evidentemente, essa característica é formadora de potenciais dissensos e conflitos inerentes ao contexto de desenvolvimento de seus projetos e agendas específicas. Além disso, os próprios predicados da publicidade em que se dá grande parte da materialização do trabalho do curador, difundidos na conjuntura de uma sociedade de modernidade radicalizada,³ têm levado, nos últimos anos, a uma expansão das fronteiras de seu território de trabalho, com o surgimento de novas problemáticas que culminam em questões relativas a uma situação de indefinição das características do ofício. Esse cenário é resultado de uma história na qual a curadoria, que iniciou sua trajetória no âmbito dos museus e de suas coleções, consolidou-se na área das artes visuais – seu terreno privilegiado e de estruturação de sua ação profissional –, tendo avançado, nos últimos tempos, para outras expressões artísticas que se inspiram no escopo conceitual dos estudos curatoriais para apropriarem-se do termo “curador” em outras partes – muitas vezes de modo questionável.

A curadoria é um campo de conhecimento e um ofício em constante expansão nas últimas décadas. Praticamente todos os dias surgem ou são anunciados novos eventos nos quais há nominalmente o protagonismo da figura de um curador. Trata-se de exposições, seminários, revistas, livros, festivais que são apresentados como de responsabilidade e organizados por um “curador.” Essa expansão, com certo caráter de *laissez-faire*, da denominação curador para eventos artísticos e culturais de características tão distintas, leva a certa indefinição do real conteúdo, do objeto e das tarefas desse profissional no interior do campo artístico⁴ para o público em geral e muitas vezes – por mais surpreendente que a informação soe ao leitor – até mesmo para os agentes mais especializados. Essa situação faz com que o trabalho do curador seja confundido usualmente com a execução de tarefas de um organizador de eventos ou com o papel de relações públicas. Aliás, aparentemente, para o senso comum, as palavras *curador* e *organizador* parecem inquietantemente ter adquirido um sentido intercambiável. Resolver essas dúvidas, supostamente prosaicas, não é tarefa tão simples, embora seja absolutamente necessário.

Em linhas gerais, os curadores, em seu campo de atuação, são profissionais responsáveis e encarregados do gerenciamento de coleções de arte ou patrimoniais, de exposições e de publicações ou de programas públicos que refletem acerca da situação de produção e de desenvolvimento das práticas artísticas, levando em conta questões correlatas ao interior do campo artístico e também as influências no e ao meio social. Por isso, antes de mais nada, é interessante partir de um domínio etimológico

3. GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

4. Penso em campo artístico aqui precisamente nos termos propostos por Pierre Bourdieu e definidos resumidamente por Loïc Wacquant: “[...] o campo artístico é esta arena particular, ou espaço estruturado de posições e tomadas de posição, onde indivíduos e instituições competem pelo monopólio sobre a autoridade artística à medida que esta se autonomiza dos poderes econômicos, políticos e burocráticos. Dentro da esfera relativamente autônoma de ação e disputa assim constituída, a lógica da economia foi suspensa, para não dizer invertida; critérios de avaliação especificamente estéticos são afirmados para além de, e contra, os critérios comerciais de lucro; e os participantes travam entre si uma luta incessante para estabelecer o valor do seu trabalho de acordo com o princípio predominante da percepção artística.” WACQUANT, Loïc. Mapear o campo artístico. *Sociologia: Problemas e Práticas*, n. 48, p. 117, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/spp/n48/n48a08.pdf>>.

da palavra curador para que se possa entendê-la realmente. Os termos curador e curadoria compartilham a mesma raiz latina: *cura*, que tem o significado de “cuidar.”

Os antigos romanos criaram o termo para se referir a um tipo específico de instituição social daquela civilização: a palavra *cura* remetia tanto a uma reconhecida guarda pública de menores com idade inferior aos 25 anos – essa uma curadoria destinada, portanto, a pessoas incapazes de cuidar de si mesmas – quanto ao resguardo de propriedades em nome do interesse público.⁵ Ao longo dos séculos, o significado principal da palavra foi sendo deslocado de seu sentido jurídico e remetido para o universo da medicina e da saúde. A medicina é uma atividade destinada a “curar” o corpo e até mesmo a alma através da psiquiatria e da psicologia nos tempos modernos. Foi por meio dessa metáfora da cura e do cuidado que o trabalho de curadoria transitou para o universo dos museus e das galerias no século XX, onde o curador ou a curadoria remetiam à conservação dos bens resguardados pela instituição.

Sendo assim, a origem do termo conceitual e mesmo da profissão de curador de modo similar ao que reconhecemos nos dias atuais remete ao desenvolvimento dos museus e da museologia no século XIX. Historicamente, os curadores eram os responsáveis nessas instituições por investigar, zelar, desenvolver e ampliar as coleções de arte ou de outra origem abrigadas nessas instituições e por organizar exposições públicas desse patrimônio a partir desse seu contexto de trabalho. Desse modo, torna-se clara a relação da acepção do radical originário da palavra com as tarefas desempenhadas por esse profissional. Esses profissionais eram, em última instância, os guardiões das coleções – objetos e obras de arte – acumuladas nas instituições museológicas, ou seja, seu espaço de trabalho delimitava-se pelas características do desenvolvimento interno das instituições às quais estavam vinculados.

Foi um longo caminho até que a curadoria ganhasse o estatuto e o prestígio que tem nos dias de hoje no meio artístico e igualmente passasse a desfrutar de certo reconhecimento no âmbito da sociedade em geral. Até que os curadores conquistassem uma merecida posição de prestígio junto ao espaço público, foi preciso que os artistas, devido à sua inconformidade com o sistema, superassem algumas das convenções mais arraigadas acerca dos modos como se exibia sua produção artística e sobre como e quem refletia sobre a produção artística. A curadoria é, sem sombra de dúvidas, uma atividade profissional e uma área do conhecimento que emerge a partir dos movimentos renovadores do campo artístico e de suas regras durante o modernismo.

Esse foi um momento quando o privilégio da academia como produtora de conhecimento passou a ser questionado por artistas e intelectuais. Foi justamente o descontentamento desses artistas, intelectuais e agentes do mundo cultural com as tradições consolidadas de exibição da arte e da relação com o público

5. TCHEN WEI, John Kuo. Who is curating what, why? Towards a more critical commoning praxis. *Museum and curatorial studies review*, Berkeley-Califórnia, v. 1, n. 1, 2013.

no espaço de exposição que instigou a construção de novas plataformas para a apresentação da arte, que transformavam as exposições em um instrumento de análise central e privilegiado tanto da produção quanto das práticas artísticas. Esse novo cenário fez com que paulatinamente surgissem profissionais designados com o fim exclusivo de interpretar a produção artística através da produção de exposições e outros eventos ou intervenções artísticas, principalmente no eixo Europa e Estados Unidos. Em resumo, os curadores ganham importância no seio do campo artístico na esteira dos movimentos renovadores da cena artística que afloram no começo do século XX.

Sendo assim, na contemporaneidade, os curadores poderiam ser compreendidos como propositores ativos e criativos de estratégias de diálogo e interpretação da arte, construindo conceitos e contribuindo para a renovação crítica de suas práticas por meio de seus projetos curatoriais. Desse modo, a curadoria avançou de sua função específica no sistema museológico para tornar-se uma disciplina autônoma direcionada à produção de conhecimento original sobre a arte e a partir dela sobre o mundo em sua complexidade. Os estudos curatoriais são um espaço privilegiado para o pensamento desenvolvido em uma ótica transdisciplinar do conhecimento em que a arte é interpretada a partir de uma conjunção conceitual que depende de estudos e investigações produzidos em diversos campos. Embora a maior parte do trabalho realizado pelos curadores seja derivada de um envolvimento direto com a produção em artes visuais, do desenvolvimento de suas proposições e intervenções interpretativas, os curadores devem manejar, inescapavelmente, tarefas, conceitos e metodologias advindas de distintas disciplinas e até mesmo provenientes de outras formas de expressão cultural – como o folclore, as tradições orais, costumes, etc. – em busca de produzir conhecimento inovador sobre a arte e seu campo de circulação cultural, social, econômico e político.

Em uma perspectiva histórica, pode-se compreender que a conferência desse novo estatuto profissional para o curador e para o trabalho de curadoria no interior do campo artístico, que levou a proeminência atual desse profissional nesse âmbito, foi um processo que teve início na década de 1920,⁶ quando esses profissionais passaram a ser chamados para atividades para além de tarefas de gerenciamento e manejo de coleções, recebendo um papel público de maior envergadura e protagonismo. Foi nesse momento, também, que as exposições ganham o centro do cenário artístico, demandando novos profissionais especializados na elaboração técnica e conceitual desses eventos. Entretanto, foi somente a partir da década de 1960 que a figura do curador tornou-se um elemento central do sistema de produção da arte. De acordo com Paul O'Neill, esse processo deu-se do seguinte modo:

6. Momento de consolidação dos projetos das vanguardas históricas e de intensa modernização do campo artístico, inclusive com o surgimento de instituições como o MoMA, de Nova York, por exemplo.

No final da década de 1960, apesar de suas muitas diferenças entre forma e conteúdo, uma quantia de exposições foi desenvolvida em uma relação simbiótica entre espaço expositivo e uma produção artística conceitualmente conduzida. Aqui, a exposição, as obras de arte, e o enquadramento conceitual eram elementos essenciais interdependentes em um processo de realização que culmina em uma exibição pública final. Como uma resposta à tais mudanças, uma forma de crítica curatorial emergiu e começou a se dedicar em curadores-enquanto-autores individuais. Desde os anos 1960, houve um crescente entendimento e aceitação de curadores como possuindo um papel mais proativo, criativo e político na produção, mediação, e disseminação do ser artístico.⁷

De certa forma, a transição do papel do curador e conservador de coleções para o espaço profissionalizado de autoria de exposições está relacionada a uma radicalização dos pressupostos do projeto moderno. Tal questão, por sua vez, está ligada ao surgimento e à afirmação de determinado tipo de perspectiva crítica, que é originária da postura contestatória do campo artístico que foi uma marcada vanguarda histórica, questionadora das formas como a arte era produzida e recebida pelo público até então. Ali começaram os projetos de subversão do modo como as exposições que ultrapassavam tanto a dimensão cívica da atividade curatorial ligada aos museus estatais, quando era esperado que os curadores tomassem conta do modo como as “massas” deveriam entender seu legado cultural, artístico e/ou patrimonial, quanto dos empreendimentos que tomavam a apreciação da produção artística como fruto de uma experiência simplesmente contemplativa diante da arte. Nesse momento, a arte e, por consequência, as exposições ganharam uma conotação crítica não apenas sobre o campo artístico, como também sobre o mundo.⁸ Foi nesse contexto que artistas como Marcel Duchamp⁹ ou historiadores de arte como Alexander Dornier¹⁰ e Alfred Barr¹¹ emergem como curadores que elaboram exposições que questionam

7. O'Neill, Paul. *The emergence of curatorial discourse: from the late 1960s to the present*. Cambridge: MIT Press, 2009, p. 9.

8. *Idem*, p. 11. [Tradução do autor].

9. A exposição *First Papers of Surrealism* (1942), realizada na Whitelaw Reid Mansion em Nova York, organizada por Marcel Duchamp, foi uma das maiores exposições do movimento surrealista apresentada nos Estados Unidos até então. A mostra incluiu obras de arte de artistas como Paul Klee, Max Ernst, Marc Chagall, Pablo Picasso, René Magritte e Giorgio de Chirico. Foi sua inovadora estrutura de exibição das obras no espaço que levou essa exposição a entrar para a história como uma das mais influentes mostras de arte do século XX. Marcel Duchamp construiu um esquema de apresentação de sua obra, em que esticou aproximadamente 1 milha de cordão, atravessando o espaço da exposição entre as obras e pela frente delas, impedindo a aproximação do visitante. A intervenção de Duchamp provoca uma mudança estrutural na área expositiva que introduz um dispositivo problematizador da percepção, ao mesmo tempo em que problematiza a relação artista/autor/curador em um gesto autoral que embaralha os papéis entre eles e estabelece novas convenções para o que hoje conhecemos como museografia, ou *exhibition design*, relacionada à forma como as obras são exibidas em relação ao espaço e sua relação como o expectador.

10. Alexander Dornier (1893-1957), alemão, foi diretor do Landesmuseum em Hanover, onde construiu uma grande coleção de arte construtiva e aportes museológicos renovadores. Dornier considerava o museu como uma espécie de laboratório, tendo sido um dos primeiros curadores a dispensar a cronologia na construção de exposições e também a fazer uso de justaposições entre obras de arte contemporâneas com objetos artísticos de diferentes períodos.

11. Alfred Barr (1902-1981), norte-americano, foi o idealizador e primeiro diretor do MoMA (Museum of Modern Art). Como historiador da arte, Barr concebeu a ideia de movimentos artísticos e suas exposições exploraram essa dinâmica explicativa da produção artística. Entre as inovações de suas proposições interpretativas, cita-se a de colocar os movimentos artísticos que aconteciam no âmbito das artes visuais em paralelo com os desdobramentos que sucediam no teatro, na arquitetura, etc.

as bases da produção artística, alvejando os conceitos estabelecidos pelo cânone da arte ocidental.¹²

A personalidade responsável por definir, através de sua produção artística e intelectual, o marco contemporâneo da curadoria como profissão proeminente no cenário artístico foi o suíço Harald Szeemann. Na década de 1960, o então *organizador* de exposições assumiu a direção de uma das mais prestigiosas instituições culturais da Suíça, a *Kunsthalle Bern*.¹³ Szeemann elaborou uma nova forma de desenvolver exposições e de pensar a curadoria ao unir em suas exposições conhecimentos de diferentes áreas – ele estudou história da arte, arqueologia, teatro e comunicação. Seus trabalhos continham características que ultrapassavam o âmbito profissional de um conservador de museu, visto que as mostras por ele organizadas apontavam para a construção de crítica sobre a produção e as práticas artísticas em dado momento.¹⁴

Sua mais relevante exposição na *Kunsthalle Bern* marcaria época e criaria referências para o futuro da curadoria. *When Attitudes Become Form: Live in Your Head* (1969) foi uma intervenção curatorial de grande fôlego sobre a emergência de um novo posicionamento dos artistas frente à arte e ao mundo, que garantia a partir da disposição das obras de arte no espaço uma interpretação inovadora dos procedimentos artísticos, permitindo, pela primeira vez em uma exposição, que os artistas realizassem suas obras *in situ*, desafiando as premissas da instituição e, ao mesmo tempo, introduzindo um novo componente que abriria novos campos de ação para a futura área de curadoria, aquele de deixar a cargo do artista a definição da obra, abdicando de um princípio de escolha curatorial baseada na definição prévia da realidade material do objeto.

Graças à sua atuação, surge a figura do curador-independente¹⁵ e da curadoria não só como a elaboração de um único evento, mas também como um processo, como um constante movimento de reflexão sobre a produção artística. Harald Szeemann também foi capaz de definir uma nova abordagem para eventos como as bienais de arte. Durante a *Documenta 5*, realizada em 1972 e da qual foi curador, ele inaugurou uma nova estratégia para a curadoria desse tipo de exposição, em que se criava um novo modelo que definitivamente ultrapassava

12. Sabe-se que o cânone da arte Ocidental é excludente por natureza e que é baseado em uma construção eurocêntrica, hoje euro-americana. Constituído por uma série de regras que determinam as escolhas como aquelas obras mais importantes e exemplares, por sua relação material (geralmente com materiais nobres), seu avanço artístico e os princípios da norma canônica estabelecidos segundo um conjunto de prerrogativas fundacionais da arte europeia, o cânone artístico possui um caráter de imutabilidade e mostra-se estável ao longo do tempo. Ele forma, por outro lado, o que conhecemos como as grandes narrativas e, justamente por seu caráter arbitrário de exclusão, tornou-se problemático por deixar de fora a produção artística das regiões não ocidentais, incluindo a América Latina (embora considerada fora dessa categoria). Mais recentemente, setores da academia e especialmente uma parcela da curadoria, fundamentalmente aquela tida como crítica, vêm desafiando tais princípios de formação canônica e procurando abrir espaço para inclusão de outras obras e produções no âmbito das narrativas de formação canônica, com maior ou menor sucesso.

13. A *Kunsthalle Bern* é uma conhecida sala de exposições localizada na Helvetiaplatz, em Berna, na Suíça. Harald Szeemann foi o diretor dessa instituição entre os anos de 1961 e 1969.

14. RIGOLO, Pietro. *Immerger sine illuogo prescelto: Harald Szeemann a Locarno 1978-2000*. Milão: Doppiozero, 2013.

15. Apesar de Harald Szeemann não advogar pelo uso da expressão curador – por considerá-la demasiado vinculada ao universo institucional –, preferindo denominar-se como um produtor de exposições, ele inaugurou uma nova fase para a curadoria como atividade profissional após *When Attitudes Become Form*. Não somente pela marca revolucionária dessa mostra, mas também porque Szeemann renunciou a seu cargo na *Kunsthalle* e constituiu um escritório próprio, denominado *A fábrica*, onde passou depois desse momento a produzir projetos curatoriais sem a necessidade de vinculação com uma determinada instituição.

o horizonte do museu como o único espaço consagrado para a exibição da arte¹⁶ e sua posterior canonização. Nesse contexto, vale lembrar, a título de exemplo, que todos os artistas de sua exposição *When Attitudes Become Form*, na época emergentes, depois se consagraram.¹⁷

No Brasil, a inauguração do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em 1948, e a criação da Bienal de São Paulo, em 1951, foram propulsores de uma significativa mudança no cenário da produção artística brasileira, pois o surgimento dessas instituições proporcionou um ambiente mais propício à profissionalização nos diferentes âmbitos do meio artístico. Segundo Mario Pedrosa, em artigo produzido na década de 1970, essas duas instituições – mas, sobretudo, a Bienal de São Paulo – foram fundamentais ainda para que os ventos modernizadores dos processos de produção e circulação da arte aportassem mais rapidamente no país e, também, para que a arte brasileira ganhasse novas plataformas de internacionalização.¹⁸ Na esteira da complexificação do ambiente artístico, do qual emergiram novos movimentos que renovaram a cena cultural brasileira e tornaram-se referência internacional, como o concretismo e o neoconcretismo, começa a surgir uma geração de curadores que viria a estabelecer as linhas de atuação desses profissionais no país.

Frederico Morais foi um dos críticos de arte e curadores fundamentais para a construção de uma malha interpretativa para a produção artística brasileira desde meados dos anos 1960. Ele inicia sua trajetória como curador em Belo Horizonte, quando organiza uma exposição que reúne artistas como Rubens Gerchman, Antonio Dias e Hélio Oiticica, momento em que começa a trajetória de colaboração do curador com um expressivo grupo de artistas. A partir de então, o curador desloca-se para o Rio de Janeiro, onde se tornaria uma figura central do cenário artístico brasileiro, mas será no ano de 1970, em Belo Horizonte, que Frederico Morais marcará a trajetória brasileira com dois eventos memoráveis: a exposição *Objeto e participação*, realizada no Palácio das Artes, e simultaneamente com a ação-manifesto *Do corpo à terra*, que foi levada a cabo no Parque Municipal da cidade. Essas duas proposições foram inaugurais de uma nova abordagem com relação à arte brasileira que marcariam o cenário dali para diante.¹⁹

16. A grande inovação da *Documenta 5* consiste em ter sido pensada como um "evento de 100 dias," e não como um "evento com 100 dias," ou seja, a exposição como um todo era vista como um processo, transformando o espaço de exibição em uma zona de maior performatividade e flexibilidade.

17. Participaram da exposição os seguintes artistas: Carl Andre, Giovanni Anselmo, Richard Artschwager, Thomas Bang, Jared Bark, Robert Barry, Joseph Beuys, Alighiero Boetti, Mel Bochner, Marinus Boezem, Bill Bollinger, Michael Buthe, Pier Paolo Calzolari, Paul Cotton, Hanne Darboven, Walter de Maria, Jan Dibbets, Ger van Elk, Rafael Ferrer, Barry Flanagan, Ted Glass, Hans Haacke, Michael Heizer, Eva Hesse, Douglas Huebler, Paolo Icaro, Alain Jacquet, Neil Jenney, Stephen Kaltenbach, Jo Ann Kaplan, Edward Kienholz, Yves Klein, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Gary B. Kuehn, Sol Le Witt, Bernd Lohaus, Richard Long, Roelof Louw, Bruce McLean, David Medalla, Mario Merz, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Panamarenko, Pino Pascali, Paul Pechar, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Markus Raetz, Allen Ruppersberg, Reiner Ruthenbeck, Robert Ryman, Frederick Lane Sandback, Alan Saret, Sarkis, Jean-Frédéric Schnyder, Richard Serra, Robert Smithson, Keith Sonnier, Richard Tuttle, Frank Lincoln Viner, Franz Erhard Walther, William G. Wegman, Lawrence Weiner, William T. Wiley, Gilberto Zorio

18. PEDROSA, Mario. *A bienal de cá pra lá*. In: [MAMMI, Lorenzo ed.]. *Mário Pedrosa: arte e ensaios*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015, p. 440-508.

19. SEFFRIN, Silvana. (org.). *Frederico Morais*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004, p. 115-116.

Por meio de exposições e de proposições como os *Domingos da criação*,²⁰ em que o espaço de apresentação da arte escapava do interior do museu e avançava para o espaço público em direção a um encontro (ou confronto) com as pessoas comuns, Morais estabeleceu um estilo original de produzir curadoria. Essas ações estavam de acordo com a proposta interpretativa que ele criou para a arte brasileira após o acirramento da ditadura militar depois da promulgação do AI-5.²¹ Morais advogava, principalmente a partir da análise da produção de artistas como Cildo Meireles, Arthur Barrio e Antonio Manuel, a emergência de uma “contra-arte” ou de uma “arte de guerrilha,” que era caracterizada especialmente pela desmaterialização do objeto artístico.²² A prática profissional desse curador inaugura um posicionamento engajado de curadoria em que há uma proximidade entre curador/crítico e artistas em todas as etapas da produção e da exibição da arte que marcaria um período no país. Pela importância da atuação de Frederico Morais no cenário e por seu perfil como latino-americanista, quando da criação da Bienal do Mercosul, ele foi chamado para a curadoria-geral, formatando um posicionamento vocacional para a exposição que, segundo suas palavras, estava destinada a realizar “uma revisão da história da arte da América Latina.”²³

No Brasil, um vasto número de curadores surgiu nas últimas décadas e vem desenvolvendo seu trabalho utilizando-se de metodologias e estratégias diversas. Vale salientar o trabalho de curadoria de Paulo Herkenhoff, com uma larga trajetória de exposições, inclusive no contexto internacional. A partir da *XXIV Bienal de São Paulo*, Herkenhoff vem empregando uma estratégia de trabalho que podemos considerar de forte intervenção política no âmbito da história de exposições e da institucionalização do objeto artístico, seja pela academia, seja pela crítica e curadoria. Seu processo de trabalho incorpora grandes arcos históricos e concentra-se amplamente sobre a produção brasileira, colocando-a em confronto com a produção global e, nesse processo, assinalando prioridade histórica e recepção, com averiguação de sua exclusão das grandes narrativas. Seus projetos curatoriais têm como objetivo assinalar lacunas historiográficas e provocar um deslocamento conceitual que possibilite restabelecer um espaço de inscrição ou, pelo menos, de questionamento dessas exclusões.

Outros curadores de uma geração posterior vêm constituindo um histórico para uma curadoria crítica no país em um projeto similar aos dos curadores acima elencados, como Adriano Pedrosa, Lisette Lagnado e Gaudêncio Fidelis. Pedrosa tem tido uma exitosa trajetória na área de curadoria. Participou da equipe curatorial da *XXIV Bienal de São Paulo* e da *XXVII Bienal de São Paulo*. O trabalho do

20. Os *Domingos da criação* foram atividades propostas e curadas por Frederico Morais, entre janeiro e julho de 1971, nos jardins do MAM-RJ, que propunham uma aproximação com o público externo ao museu, em movimento de busca de união de arte e vida. A cada domingo, artistas eram convidados a apresentar obras ou ações no espaço público, tendo ocorrido “Domingo do papel,” “O tecido do domingo,” “Domingo terra a terra,” “O som do domingo” e “Corpo a corpo no domingo.”

21. O Ato Institucional nº 5 foi um decreto promulgado pelo governo ditatorial brasileiro que institua sérias restrições às liberdades civis e políticas.

22. Sobre o processo de desmaterialização da arte nos Estados Unidos sugiro a leitura, por exemplo: LIPPARD, Lucy. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Nova York: Praeger, 1973.

23. Frederico Morais, “Reescrevendo a História da Arte Latino-Americana.” In: *1ª Bienal do Mercosul*, catálogo da exposição (Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1997), p. 20.

curador tem sido caracterizado por uma forte característica de pesquisa e de uma intervenção crítica e renovadora da produção contemporânea à luz da história da arte e dos desdobramentos internacionais. Também foi curador da 12ª Bienal de Istambul, que abordou uma perspectiva mais museológica e teve a produção do artista Félix Gonzalez-Torres como inspiração conceitual para a exposição. Algumas de suas exposições têm contribuído para uma revisão histórica da arte brasileira, como foi o caso de *Histórias Mestiças*, realizada em 2014 e curada em conjunto com a antropóloga Lilia Schwarcz, que apresentou um panorama sobre como os processos de mestiçagem emergiram na história da arte brasileira. Atualmente, tem contribuído na área museológica como curador-chefe do Museu de Arte de São Paulo (MASP).

Lisette Lagnado é crítica de arte e curadora. Foi fundadora do Projeto Leonilson, que tem por objetivo preservar a memória e a produção do artista. Sua tese de doutorado foi baseada na produção artística de Hélio Oiticica. No âmbito da Bienal do Mercosul, foi curadora da exposição *Iberê Camargo (1915-1994)*, que esteve no marco da 2ª Bienal do Mercosul. Em 2006, foi curadora-chefe da *XXVII Bienal de São Paulo, Como viver juntos*, que foi a primeira a abolir as representações diplomáticas, tendo em Roland Barthes e Hélio Oiticica suas fontes de inspiração. Em 2010, foi curadora da exposição *Desvios da deriva*, realizada no Museu Reina Sofia, em que apresentava questões importantes de suas investigações sobre o situacionismo no âmbito da América do Sul. Seus projetos curatoriais têm tratado fortemente dos processos de desenvolvimento das distintas variantes do conceitualismo no Brasil e na América Latina.

Com formação em história da arte e foco na arte da América Latina, Gaudêncio Fidelis vem desenvolvendo sistematicamente um perfil institucional de curadoria que questiona os limites e a estrutura do aparato museológico, assim como o processo de canonização como uma estratégia de assinalar prioridade histórica e especificidade cultural. Trata-se, por exemplo, do primeiro curador a reivindicar uma posição mais afirmativa para a produção do Rio Grande do Sul em plataformas mais amplas, com vistas não só a proporcionar visibilidade e legibilidade para a arte do Estado, mas também reivindicando o *status* qualitativo dessa produção diante dos questionamentos qualitativos da experiência artística em termos comparativos com a produção internacional.

Cabe assinalar ainda sua atuação profissional na área museológica, em que contribuiu para a formação de coleções e o fortalecimento institucional, cujo objetivo maior é criar um vasto conjunto de obras que permitam não apenas a sua salvaguarda, como também o estabelecimento de uma tradição histórica com bases historiográficas através de exposições que essas mesmas obras permitam realizar. Tal característica distingue Gaudêncio Fidelis de muitos de seus contemporâneos. Também participou do desenvolvimento de plataformas curatoriais de grande envergadura, como a 10ª Bienal do Mercosul, que contribuem para que a produção artística ganhe novas camadas de legibilidade.

Essas contribuições profissionais – embora pudessem ser citadas citar algumas outras²⁴ – são relevantes porque contribuem para a sedimentação de um substrato histórico para o exercício curatorial em um compasso que apresenta tanto o desenvolvimento internacional quanto os avanços na cena nacional, sem o qual é impossível entender a forma como se desenvolveu a curadoria em distintas partes – sobretudo o modo como ela se apresentou aqui no país – e os motivos pelos quais ela assumiu esse papel proeminente nas últimas décadas. A definição de curadoria é produto dos desdobramentos exitosos de proposições curatoriais que se tornaram marcantes e estabeleceram novos modelos para a produção curatorial, capazes de influenciar e tensionar o campo artístico através do tempo e do espaço. Afinal de contas, ninguém produz fora dessas duas instâncias, sendo que as condicionantes históricas e contextuais tornam-se definidoras das possibilidades e limitações para a realização de qualquer atividade.

Assim, passando novamente para uma análise geral, um exercício curatorial apresenta-se na construção relacional entre arte, espaço e público. Esses são os elementos que constituem a especificidade da curadoria em relação a outras atividades profissionais e artísticas. A curadoria é uma maneira particular de construir reflexão a partir da produção artística e de investigar as bases políticas, ideológicas e materiais que determinam a circulação do objeto artístico, sua visibilidade, legibilidade e recepção, assim como os desdobramentos conceituais de sua realidade material, possibilitando uma intervenção a cada estágio desse processo. Segundo a curadora Maria Lind, que instituiu o termo *curatorial*,²⁵ a curadoria caracteriza-se como “uma forma de pensar em termos de interconexões: ligando imagens, processos, pessoas, histórias e discursos em um espaço físico como um catalisador ativo, gerando dobras, voltas e tensões.”²⁶ Ela prossegue afirmando que essa perspectiva que apresenta sobre a curadoria é derivada de “práticas sensíveis ao contexto e às várias tradições da crítica institucional, cada uma encorajando-nos a pensar a partir da obra, com ela, mas também para longe dela e contra ela.”²⁷

Dessa maneira, o exercício da curadoria (ou do *curatorial*) está inextricavelmente vinculado a um posicionamento político com inclinação crítica. Uma curadoria realizada de uma perspectiva derivada desse conceito é o que conhecemos nos dias de hoje como *curadoria crítica*. Trata-se de uma perspectiva de trabalho que visa questionar postulados e narrativas históricas, buscando visibilizar e revisar os períodos artísticos, as produções negligenciadas, a formação do cânone e a investigação das bases ideológicas e históricas da própria práxis curatorial, assim como outros pressupostos. Em termos gerais, o exercício de uma curadoria crítica implica fundamentalmente uma postura que pode manifestar-se de maneira explícita ou

24. São relevantes também, em um plano histórico, as trajetórias curatoriais de profissionais como Glória Ferreira, Aracy Amaral, Paulo Sérgio Duarte e Ivo Mesquita, que pelas dimensões desse ensaio não poderia aprofundar.

25. *Curatorial*, para Maria Lind, é um entendimento multidimensional da curadoria que engloba o comissionamento de obras, a editoração de publicações, a formulação de propostas educativas e, inclusive, a arrecadação de fundos.

26. LIND, Maria. *The curatorial*. In: *Maria Lind: selected writing*. Berlim/Nova York: Sternbergpress, 2010, p. 63.

27. Idem.

não em determinado projeto curatorial. Trata-se um posicionamento que pode ser assumido pelo curador através de um conjunto de atitudes promovidas com a intencionalidade de formatar determinada agenda cultural e até mesmo ideológica – que atua na dimensão do *político*²⁸ – com vistas a promover legibilidade às produções obscurecidas pela forma de funcionamento do campo artístico, em busca de promover sua recepção e, por vezes, inserir determinadas obras no processo de canonização.

Tal concepção direciona a atividade à formulação de uma metodologia particular para a produção de conhecimento. Significa que uma exposição – ou qualquer outro tipo de proposição curatorial que possa ser enquadrada nesses termos – sempre parte de uma motivação, de uma disposição intencional que antecede sua execução e que se perpetua no cumprimento efetivo do projeto, às vezes permanecendo no imaginário como consequência de uma intervenção bem-sucedida no sistema. Por isso, Jean-Paul Martinon tratou o *curatorial* como um substrato da curadoria que se estabelece como espécie de conhecimento incorporado:

O *curatorial* é um evento na qual nada pode ser ganho, pois, ao contrário da curadoria, que é uma atividade constitutiva, o curatorial é uma atividade de rompimento. Ela rompe com o conhecimento recebido: o que entendemos como arte, história da arte, filosofia, conhecimento, herança cultural, tudo que nos constituí, incluindo clichês e desligamentos. Dessa forma, o curatorial é [...] uma incorporação de rompimento contra o conhecimento recebido. [...] Como tal, o curatorial é uma generosidade rompedora [...] que nunca pode ser corretamente traduzida em palavras e sempre escapa à economia do conhecimento recebido e trocado. [...] O *curatorial* é, na realidade, um rompimento desnecessário do conhecimento, que é, paradoxalmente, mas necessariamente, o nascer do conhecimento.²⁹

Esse entendimento da curadoria como um processo que nasce do pensamento torna-se fundamental para afastar qualquer abordagem ingênua acerca dessa atividade. A partir desse posicionamento, pode-se definir curadoria como uma instância de conhecimento original, isto é, manifestação da formulação de malhas de interpretação – é dessa característica intelectual que deriva a condição de autor que tem o curador – voltadas à produção e à incorporação de conhecimento, sustentado com base em um procedimento analítico acerca da produção artística em relação à história da arte e ao contexto social mais global. Por isso, até mesmo

28. O político, de acordo com Pierre Rosanvallon, "designa o lugar em que se entrelaçam os múltiplos fios da vida dos homens e mulheres; aquilo que confere um quadro geral a seus discursos e ações; ele remete à existência de uma sociedade que, aos olhos de seus partícipes, aparece como um todo dotado de sentido. Ao passo que, como trabalho, o político qualifica o processo pelo qual um agrupamento humano, que em si mesmo não passa de mera população, adquire progressivamente as características de uma verdadeira comunidade." In: ROSANVALLON, Pierre. *Por uma história conceitual do político*. São Paulo: Alameda: 2010, p. 71-72.

29. MARTINON, Jean-Paul. *Thesis in the philosophy of curating*. In: *The curatorial: a philosophy of curating*. Londres: Bloomsbury, 2013, p. 26. [Tradução do autor].

para aqueles que não consideram a atividade curatorial como uma ação de criação, mas apenas como “mediação,”³⁰ essa mediação entre arte e o público depende do conhecimento, da criatividade e da sensibilidade do curador.

As críticas à figura do curador como autor acirraram-se entre o final da década de 1980 e o início dos anos de 1990, sob alegação de que a atividade de curadoria estaria ultrapassando aquela da arte em importância e de que a figura do curador estava sobrepondo-se àquela do artista. Entretanto, afirmar que a atividade curatorial não detém um aspecto de criação contribui apenas para buscar uma distensão de sua liberdade criativa frente a eventuais críticas e reprimendas do público ou dos próprios artistas com quem se trabalha, visto que a eliminação da criação em curadoria é similar à busca da neutralidade nas ciências humanas, algo que seria impossível. Por mais aberta que seja uma plataforma curatorial, a avaliação do público sempre estará mediada pela subjetividade criativa do curador que a realizou, seja ela mais conservadora ou avançada.

Em outras palavras, os curadores são aqueles profissionais que estão (supostamente) atualizados acerca daquilo que tem sido produzido artisticamente e dispõem de um lastro cultural de conhecimento que lhes permite ordenar e interpretar as práticas artísticas em desenvolvimento à luz de uma história de exposições pregressa ou de situações em desenvolvimento em distintas partes. De certa forma, a atividade curatorial consiste em um cruzamento das clássicas perspectivas da história e da antropologia para a produção de conhecimento: a construção de análises acerca das práticas artísticas deve responder a critérios sincrônicos e diacrônicos a todo o tempo. Trata-se de um profissional, portanto, que acumula e articula conceitualmente muitas informações, devendo, por isso, manter-se constantemente em conexão com os eventos – das mais distintas ordens – em curso no âmbito artístico e com os demais assuntos de âmbito mundial. Ele deve também estar ciente da história da arte e da trajetória pregressa de exposições, assim como da especificidade artística e cultural dos objetos artísticos a fim de que possa intervir com propriedade na cena artística.

A transformação do entendimento ampliado do que são as exposições possibilitou a emergência de um profissional especializado no desenvolvimento desse tipo de plataformas de exibição. Associado ao momento em que as exposições ganham um *status* de produtoras de intervenção no sistema artístico, como um espaço de aprendizado e elaboração de conhecimento sobre a arte e a sociedade, é que a presença pública dos curadores emerge como uma necessidade. É principalmente a dinamização dos espaços de exibição da arte diante de um público preparado para adquirir conhecimento sobre arte e cada vez mais interessado na produção artística que possibilita que a figura do curador não vinculado a instituições museológicas ou coleções surja como promotor de mudanças significativas no modo como a

30. Hans Ulrich Obrist, por exemplo, afirma que a curadoria deveria ser entendida unicamente como uma instância mediadora, em que toda a dimensão criativa estaria reservada para os artistas. Ver: OBRIST, Hans Ulrich. *Caminhos da curadoria*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

produção e a mediação da arte eram compreendidas.³¹ Esse é um processo que amadurece em um período de três décadas entre 1960 e a década de 1990, quando a figura do curador consolida-se em conjunto com o aparecimento de uma vasta rede de exposições de grande envergadura voltadas a um público internacional que atingiu um nível de especialização nunca antes visto.

Assim, para entender efetivamente o papel desse profissional em nosso contexto atual é importante ter em mente suas tarefas fundamentais no campo artístico. Fundamentalmente e em largos traços, o curador é o agente responsável por realizar escolhas a partir de um determinado escopo de conhecimento, normalmente realizando um inventário de objetos, mas também em processos textuais de interpretação e análise. Por isso, o aprendizado da curadoria e sua prática profissional acabaram sendo cada vez mais descolocados de suas tarefas originárias do sistema museológico – de custódia e conservação de coleções – e sendo dirigida cada vez mais para um processo de pesquisa e de partilha sensível do conhecimento sobre arte,³² para usar o fundamental conceito de Jacques Rancière, através de publicações e de exposições. A prática curatorial ganhou a característica de unir uma capacidade reconhecida de combinar influências e referências artísticas e culturais na produção de exposições, decidindo quais são os objetos, documentos ou obras de arte a serem exibidos ou adquiridos por coleções públicas e privadas.

A curadoria, quando entendida como instância de desenvolvimento do pensamento e da reflexão sobre arte, não é um trabalho ingênuo, nem livre de influências. O trabalho do curador sempre é perpassado por uma tomada de posição que está mediada pelas considerações de seu tempo sobre o conhecimento, sobre as escolhas e, principalmente, sobre questões referentes à distribuição de poder no campo artístico. A curadoria é uma ação que se desenvolve nos interstícios de vários sistemas de poder – academia, museu, mercado, mídia, Estado, etc. – e, por isso, nunca pode ser compreendida como plenamente livre de determinações sociais – assim como qualquer outra atividade – e de limitações impostas pelo contexto econômico, cultural e político no qual se insere. É justamente essa interface complexa, com esse universo de agentes, que impõe aos curadores a necessidade de constante revisão de suas práticas e de uma busca cotidiana de ampliação e inovação do seu escopo de seu horizonte de atuação.

É fundamental compreender essas questões para evitar deslizes rumo a simplificações acerca do exercício da curadoria. É sempre arriscado envolver-se em um processo que demanda a construção de *assemblages* curatoriais³³ a partir de uma multiplicidade de práticas artísticas e de uma variada gama de discursos e narrativas. Ainda mais desafiador é o desenvolvimento da atividade

31. O'Neill, Paul. *The emergence of curatorial discourse: from the late 1960s to the presente*. Cambridge: MIT Press, 2009, p. 15.

32. RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

33. Curadorias em seu processo de produção guardam alguma relação com a forma artística da *assemblage*, que consiste na reunião de diferentes materiais de distintas origens (muitas vezes descartes ou achados) para a formação de uma obra de arte.

curatorial fora dos chamados grandes centros de produção artística, pois essa é uma profissão que deriva das tradições institucionais e artísticas da Europa e dos Estados Unidos, e grande parte da produção teórica desenvolvida é formada nesses *locus* de poder. Tal situação sempre ameaça borrar as diferenças entre ser curador em um desses espaços privilegiados ou nas margens do sistema. A globalização e a internet, ainda que tenham possibilitado uma disseminação maior de informações, não mudaram de modo fundamental as distinções nos sistemas de produção no interior do campo artístico e, de acordo com alguns teóricos, pode até mesmo ter reforçado os papéis e as distâncias do centro em relação às chamadas “periferias.”³⁴ Diante disso, o conhecimento da história da arte e a investigação dos contextos tornam-se pontos de partida para um qualificado trabalho de curadoria que contribua para a ampliação do entendimento e do conhecimento sobre determinada produção.

A construção de uma perspectiva descolonial da atividade curatorial torna-se quase uma imposição para aqueles curadores que atuam às margens dos chamados grandes centros de produção artística. Esse ponto de vista leva em conta todo o processo de controle sobre a formação de definições, sobre a construção da ideia de verdade, da reavaliação do conceito de beleza e da própria ideia de arte como uma dinâmica de poder. Isso não quer dizer que um curador que assume uma postura descolonialista das estruturas convencionais de conhecimento coloque-se no exterior das dinâmicas clássicas de desenvolvimento do pensamento.³⁵ No caso da curadoria, significa admitir que a história das coleções e das narrativas sobre a arte está diretamente vinculada aos processos coloniais. O museu em sua primeira acepção, quando buscava representar o mundo através de seu acervo, representava a reiteração de uma visão imperialista que levou muito tempo e massa crítica para que começasse a ser questionada. Assim, as narrativas sobre a arte são um fruto do descompasso na distribuição de poder ao redor do planeta, onde o cânone artístico converte-se em um instrumento simbólico de poder.

Isso significa que, para realizar um exercício curatorial às margens, exige-se dos curadores uma postura intervencionista acerca da construção histórica dos conceitos que definem os marcos narrativos e interpretativos referentes a determinada produção artística. Nesse sentido, uma intervenção curatorial, seja da ordem que for, deve considerar a responsabilidade de contribuir para o desenvolvimento de massa crítica que aporte novos elementos no capital cultural e social das comunidades em que atuam.

34. BOURDIEU, Pierre. O mito da “mundialização” e o Estado social europeu. In: *Contrafogos: táticas para enfrentar a invasão neoliberal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p. 42-62.

35. Muitas vezes, ocorre uma confusão entre a adoção de uma postura crítica e a adoção de posturas confrontacionais. Uma perspectiva descolonial pode e deve ser adotada como via para a reformulação das instituições a partir de seu interior, refletindo-se com base nos processos de exclusão que as grandes instituições de produção do conhecimento têm historicamente sedimentado, buscando repará-los e superá-los. Isso implica que uma visão descolonial pode e deve ser implementada no interior das estruturas existentes, e não somente em espaços alternativos de onde se origina essa posição.

O giro conceitual que construímos ao desenvolver a curadoria da 10ª Bienal do Mercosul – *Mensagens de Uma Nova América* serve para exemplificar de modo concreto a importância de vincular curadoria, contexto e especificidade cultural na busca de produção de reflexão original acerca da produção artística e até mesmo sobre o meio social, em um contexto que vise contribuir para amainar – ou ao menos evidenciar – os descompassos na distribuição de poder. De tal modo, a própria plataforma da 10ª Bienal do Mercosul torna-se instrumental para constituir um corpo de análise robusto no âmbito dessa investigação, pois permite vislumbrar os processos que definem a formação de uma plataforma curatorial de modo claro e integrador de uma perspectiva descolonial que verifica a ação curatorial como uma possibilidade de construir novas interpretações, narrativas, *insights* e conceitos sobre determinado escopo da produção artística, levando-se em conta as questões referentes ao contexto e à especificidade histórica em que se insere uma exposição.

Em um contexto no qual existe mais de uma centena de bienais de arte ativas ao redor do mundo, sempre pareceu para nós, curadores da 10ª Bienal, ser fundamental buscar uma identidade clara para a Bienal do Mercosul. Uma busca dessa vocação que levasse em direção à emergência da vocação da existência dessa exposição à luz do contexto local e do cenário internacional. Naquele momento, Gaudêncio Fidelis apresentava um argumento de análise que se sustentava em uma visão crítica acerca do modo como se apresentava determinado modelo curatorial para exposições bienais, denotando uma crise do paradigma, mesmo que ainda no transcurso de seu desenvolvimento,³⁶ e sobre como era imperativo constituir um paradigma alternativo que sustentasse as bienais – ou, pelo menos, a Bienal do Mercosul – nos próximos anos.

A partir daí, a avaliação que construímos partia da concepção de que exposições de grande envergadura tinham como centro gravitacional de sua atuação a comunidade e o contexto em que atuam, enquanto seu espraiamento global acontece como uma consequência cosmopolita dessa relação com o local. Isso quer dizer que uma plataforma como a Bienal do Mercosul sempre responde em primeira instância ao seu âmbito de atuação mais direto.³⁷ Historicamente, exposições bienais, como a Bienal de São Paulo e a Bienal do Mercosul, geraram condições para a visibilidade e a legibilidade da produção artística brasileira em um termo comparativo com a produção estrangeira, colocando em perspectiva sua projeção no campo internacional. Um extraordinário exemplo dessa questão foi a *XXIV Bienal de São Paulo*, ocorrida em 1998 e conhecida como a *Bienal da Antropofagia*, curada por Paulo Herkenhoff.

36. O modelo contemporâneo de exposições para bienais, principalmente as que se desenvolvem às margens dos grandes centros, tem origem nos primeiros projetos curatoriais da Bienal de Havana, curados por Gerardo Mosquera, sobretudo na III Bienal de Havana. Mosquera aboliu o esquema de concursos e premiações, tendo construído uma exposição com pretensões globais, mas focada no terceiro mundo. Essa plataforma transformou-se em paradigmática no desenvolvimento de modelos de exposições globais dali para diante, tomando distintas direções, mas seguindo como uma referência fundacional.

37. Pode-se apontar como exceções a essa característica a Bienal de Veneza e a Documenta, que muito mais que seus contextos locais extremamente restritos – Veneza, com 60 mil habitantes e em processo de despovoamento, é uma cidade orientada para o turismo internacional; Kassel é uma pequena cidade alemã – estão orientadas efetivamente para um circuito internacional.

A bienal desenvolveu sua plataforma curatorial em torno de uma proposta conceitual da teoria pós-colonial brasileira a partir do *Manifesto Antropofágico*, escrito por Oswald de Andrade em 1928. O objetivo proposto por Herkenhoff era o de realizar a partir do Brasil uma leitura da produção artística, histórica e contemporânea global, e assim revisar as premissas que sustentaram as grandes narrativas historiográficas ocidentais, que, em última instância, excluíram a arte brasileira e grandes parcelas da arte da América Latina. O processo curatorial instituiu uma estratégia política que buscava reinscrever tais obras nessas narrativas, ou, quando possível, expor seus “pontos cegos.”³⁸

Marcos históricos como as da *XXIV Bienal de São Paulo* estão inseridos em um histórico de exposições que foram relevantes na construção de interpretação e legibilidade para a produção artística através de suas plataformas curatoriais. Nesse particular, poderíamos inserir nessa história das exposições brasileiras a *XVIII Bienal de São Paulo*, em 1985, que ficou conhecida como a Bienal da Grande Tela, que construiu sua plataforma conceitual em torno das correntes internacionais do neoexpressionismo.

A *XIV Bienal de São Paulo*, em 1987, apresentou exposições especiais de arte brasileira, tais como *Em Busca da Essência: Elementos de Redução na Arte Brasileira*, com curadoria de Gabriela Wilder, uma tentativa de assinalar a importância de uma produção artística que pode ser considerada equivalente em muitos sentidos ao minimalismo americano e outras correntes reducionistas e construtivas, que muitas vezes se mostrou original em relação a elas; a mesma bienal apresentou a exposição *Imaginários Singulares*, com curadoria de Sônia Salzstein e Ivo Mesquita, introduzindo aspectos do surrealismo e da arte fantástica brasileira, apontando para diversos caminhos para a legibilidade de uma parcela da arte brasileira cuja originalidade supera em muito tradições artísticas de outros países considerados dominantes.

A *XXVII Bienal*, intitulada *Como Viver Juntos*, com curadoria de Lisette Lagnado, realizada em 2006, tomou emprestado o título dos seminários de Roland Barthes no Collège de France (1976-77), mas esteve conceitualmente baseada no *Programa Ambiental* do artista brasileiro Hélio Oiticica, fundamentado nas reavaliações da experiência do neoconcretismo brasileiro, bem como em suas discussões sobre a convivência produtiva com a arte e a qualidade de vida. Vale salientar ainda a profunda transformação causada pela *Bienal Brasil Século XX*, em 1994, uma exposição especial e uma das maiores exposições de arte brasileira já realizadas no país, que colaborou imensamente para projetar a produção artística brasileira em âmbito internacional. A exposição percorreu um período que parte do início do século 1900-c1920 e avança até a contemporaneidade.

38. Definimos como “pontos cegos” certas obras, conjunto de obras ou movimentos artísticos que foram negligenciados pela crítica, historiografia ou curadoria através da literatura ou de exposições, considerando ainda que essa produção mereceria consideração crítica e histórica e, por consequência, visibilidade e reconhecimento. Sabe-se que a história da arte é uma história de inclusões, assim como de exclusões. A intenção da exposição da 10ª Bienal do Mercosul foi reparar tanto quanto possível tais lacunas. Cabe salientar ainda que esses pontos cegos são representados também pela maneira como determinada produção artística, ainda que conhecida ou até mesmo canônica, é contextualizada, demonstrando considerável obscuridade que necessita de clarificação ou de correção conceitual.

No âmbito da Bienal do Mercosul, a 1ª Bienal do Mercosul, realizada em 1997 e curada por Frederico Morais, pode ser assinalada como tendo entrado para uma história relevante das exposições produzidas no país por realizar um esforço inédito de constituir uma estrutura interpretativa para a produção artística do país em relação à arte da América Latina, criando tensões com as narrativas canônicas produzidas nos chamados grandes centros. Entretanto, embora a exposição apresentasse *insights* muito interessantes sobre a produção artística da região, o modelo de desenvolvimento ainda estava preso a uma noção identitária que globalizava toda a produção artística da região na ideia de “arte latino-americana,” não permitindo uma análise profunda da arte da América Latina a partir de suas especificidades entre si e em comparação com o restante da produção estrangeira.

Foi pensando nesse vasto universo da história de exposições em bienais que desenvolvemos o projeto curatorial da 10ª Bienal do Mercosul. Inicialmente, realizamos um processo de revisão das edições anteriores da Bienal do Mercosul, cuja análise acabou chegando à constatação de que sua vocação está destinada a constituir-se em uma plataforma para a reflexão acerca da produção artística da América Latina em um contexto de relação com a produção no restante do globo. Trata-se, portanto, de uma bienal, desde o nome que carrega até a localização geográfica em que se realiza, destinada a refletir sobre a produção artística da América Latina. Mesmo porque essa vocação precisa ser pensada em relação à contribuição que outras bienais vêm dando, e nenhuma tem se dedicado ainda que minimamente à produção dessa região.

O *Nosso Sul* (para reafirmar a proposição política de Joaquin Torres-García) foi o de construir uma plataforma curatorial que possibilitasse, ao mesmo tempo, um posicionamento e uma orientação acerca da necessária inserção internacional da bienal e uma aproximação colaborativa com o contexto local, mas sob uma perspectiva que privilegiasse a produção artística dos países da América Latina que ainda desconhecemos largamente. Esse foi o desafio a cumprir que nos autoimpusemos, tendo ciência de que entrávamos por um caminho heterodoxo, levando-se em conta que a maior parte das bienais são produzidas pensando-se exclusivamente em um público restrito e altamente especializado. Contudo, este nos parecia o único caminho possível a seguir se quiséssemos contribuir para o desenvolvimento das práticas curatoriais e com a produção de conhecimento sobre a produção artística dessa região.

Além de um marco mais geral sobre o contexto de um histórico das exposições, a elaboração da plataforma da 10ª Bienal também derivou de um particular entendimento a respeito do cenário da produção artística em uma perspectiva global. Havia uma compreensão de que, no momento em que as matrizes euro-americanas exercem a maior hegemonia e influência de sua história – apesar de estar sofrendo as consequências das transformações estruturais que o sistema de produção da arte vem sofrendo pelas crises dos últimos anos –, era necessário

adotar um posicionamento que beneficiasse a construção de outros sentidos e sensibilidades acerca da produção artística que estivessem direcionados a um questionamento e a um desprendimento das concepções canônicas consagradas nas grandes narrativas. Trata-se de um momento em que é possível dar visibilidade a outros conceitos desenvolvidos em sistemas culturais distintos ou por meio da hibridização de culturas que propiciam uma transformação na compreensão comum acerca da produção artística. Obviamente, uma tomada de posição desse tipo significa uma orientação política; no entanto, para além das lentes de um eventual ativismo curatorial, o deslocamento dos sistemas de pensamento em direção a uma ressignificação das “margens” torna-se uma via para ampliar significativamente as perspectivas de produção de conhecimento e de sentido sobre o mundo a partir da arte.

O desafio dos estudos curatoriais na contemporaneidade é a criação de uma via alternativa para a situação de homogeneização e a banalização conceitual dos projetos curatoriais, principalmente a partir da força dos mecanismos de mercado e da indústria cultural sobre o campo artístico, causando um desequilíbrio no sistema e prejudicando os conteúdos das propostas curatoriais na atualidade. De acordo com a perspectiva aqui apresentada, uma exposição de arte tem o objetivo de refletir acerca da produção artística, isto é, ela se configura como ferramenta para a produção de conhecimento sobre a arte, a cultura e a sociedade. Por isso, o modelo curatorial que buscamos implementar na 10ª Bienal do Mercosul buscava resgatar uma característica das exposições como espaço de investigação, de pensamento reflexivo coletivo e de interpretação inovadora sobre determinado conjunto da produção artística. Assim, inevitavelmente, trata-se de um modelo que valoriza a dimensão pedagógica do exercício curatorial – compreendendo-o de uma forma complexa – como um elemento inerente da ação criativa, ou seja, atuando nesse sentido a plataforma curatorial é uma proposta cujo desenrolar é, ao mesmo tempo, um processo educativo e educador.

Chegamos assim à curadoria como um observatório privilegiado e como um laboratório para o desenvolvimento de experiências com a produção e as práticas artísticas, tendo o objetivo de exercer, para além de uma função de “mediação,” uma base crítica do conhecimento. Assim, um exercício curatorial bem executado ajudou a evidenciar os mecanismos de geração do cânone artístico a partir de pressupostos culturais, sociais e políticos que se destinam a construir um sistema de privilégios na valoração da produção artística a partir de critérios que, muitas vezes, são originários e de concepções culturais ultrapassadas ou simplesmente de uma injusta distribuição dos mecanismos de poder, assim como potentes mecanismos de exclusão. Mais que um evento ou “espetáculo,” a curadoria é uma atividade que entrelaça a crítica cultural e a história da arte como instrumentos para a apreciação inovadora da produção dos artistas, do desenvolvimento mais amplo de abordagens e novas perspectivas cujos parâmetros conduzem a uma ampla e inclusiva compreensão da história da arte.

Tal perspectiva sinaliza para uma concepção darizomática³⁹ do desenvolvimento de plataformas de exibição e interpretação da produção artística, uma perspectiva que afirma que não há um caminho determinado para a disposição das obras e dos objetos, sendo que o público encontra uma miríade de conexões possíveis de serem construídas, apreendidas, desconstruídas e desterritorializadas⁴⁰ no pensar a partir da experiência de explorar o contexto da exposição. Partindo desse ponto de vista, a obra de arte passa a ser compreendida mais por seu potencial comunicativo de interpelação do mundo do que simplesmente por suas características formais. De modo semelhante, as exposições são entendidas como verdadeiras plataformas de produção de conhecimento partilhado, deixando para trás o momento em que foram entendidas somente como espaço de contemplação do belo.

Assim, a capacidade reflexiva do público é convidada a tomar parte de modo ativo na experiência criativa da exposição como elemento instituinte das diferentes possibilidades interpretativas e perceptivas imanentes a todo o conjunto de uma exposição. Essa mediação criativa⁴¹ composta pela autoria do curador atua na manufatura de um espaço público de experimentação conceitual. Esse sistema abole construções cronológicas e fechadas das narrativas e privilegia um conjunto de conexões entre as obras que ultrapassa os temas formais e/ou cronológicos. Essa abordagem beneficia-se do uso de justaposições, em que obras de características ou temporalidades distintas são colocadas em diálogo, produzindo fricções no conhecimento consolidado e possibilitando novos entendimentos inovadores a respeito da produção artística e uma relação de mediação entre obras e público em que as pessoas são convidadas a contribuir para a formação de novas capas interpretativas para as obras em exposição.

Dessa forma, o texto curatorial passa a ser desenvolvido em acordo com a definição que Umberto Eco apresentava de “obra aberta.”⁴² Essa perspectiva também se aproxima da visão apresentada por Jean François Lyotard, em que a comunicação, a “frase,” é constituinte de um novo mundo na relação entre locutor e interlocutor.⁴³ Em outras palavras, trata-se de um processo de mobilização e especulação conceitual que se materializa no espaço e é testado no espaço de exibição ou de manifestação, na interação entre a exposição em si, as obras de arte e o público.

Esse sistema exige que o curador tenha plena ciência de que o espaço de exibição é marcado por perspectivas culturais e ideológicas, tal como afirmou Brian O’Doherty em seu canônico texto *No interior do cubo branco*.⁴⁴ Ali, O’Doherty demonstra que os dispositivos de exibição, seja a galeria ou o museu, são construções

39. Rizoma é a forma de um modelo epistemológico proposto por Deleuze e Guattari em que a produção de conhecimento não está subordinada a qualquer ordem hierárquica. Ver: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia*. São Paulo: Editora 34, 2000.

40. O conceito de desterritorialização é proposto por Deleuze e consiste na proposta de adoção de uma espécie de “olhar estrangeiro” para as coisas a nossa volta.

41. Mediação criativa refere-se a uma compreensão do processo de mediação no âmbito da exposição como perpassado (e originado) da intervenção criativa da curadoria em sua abordagem da produção artística.

42. ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

43. LYOTARD, Jean François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013, pp. 15-20.

44. O’Doherty, Bryan. *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*. Los Angeles: University of California Press, 1999.

culturais perpassadas por um conjunto de referências estéticas e ideológicas específicas que moldam a forma como concebemos que as obras, tanto em sua exibição individual quanto em mostras coletivas, devam ser exibidas. Assim, a atividade curatorial, quando atenta aos mecanismos que constituem o aparato⁴⁵ para a exibição da arte, pode contribuir decisivamente não só para os mecanismos que sustentam no sistema os espaços consagrados de exposição, como também para o alargamento crítico desses espaços, possibilitando a emergência de novas práticas e expressões artísticas e curatoriais.

Em um plano geral, o exercício da curadoria tal como é entendido aqui apresenta em suas múltiplas dimensões e potencialidades, seja através de exposições ou outras proposições, a oportunidade de dar conta da diversidade e da complexidade das relações entre a arte e as culturas, patenteando a potencialidade de afinidades múltiplas, orientadas para evidenciar a possibilidade de formação de uma transformação narrativa e geográfica nas formas de compreensão e interpretação da arte. De fato, a curadoria guarda em si a potência de constituir uma perspectiva transformadora das dimensões institucionais da arte – museus, galerias, por exemplo –, o que é fundamental em um momento no qual a espetacularização sempre surge como uma tentação no horizonte.⁴⁶ Isso demonstra a importância de um aprofundamento histórico e conceitual na construção de plataformas curatoriais, pois somente através de um processo desse tipo, em que se constrói um novo posicionamento em relação às formas e à produção artística, é possível constituir uma intervenção crítica que abale as estruturas de interpretação que reforçam estereótipos e acabam, direta ou indiretamente, reforçando os termos excludentes de desenvolvimento das balizas canônicas.

A materialização de um projeto curatorial é originária de um processo de explicitação das motivações que sustentam a construção de dado projeto ou plataforma pelo curador. É somente com clareza sobre quais os objetivos a serem atingidos é que uma curadoria ganha o potencial de transmutar-se em uma ação de intervenção nas dinâmicas do campo artístico – abalando suas regras e convenções –, constituindo um espaço privilegiado para revelar os caminhos pelos quais a arte vem se desenvolvendo e em que direção progride. Somente no instante em que houver certeza pelo curador de que esses temas estão resolvidos para ele é que seu projeto pode com êxito tomar forma na realidade, em que ganhará novas perspectivas no processo de construção

45. O aparato museológico, válido aqui para qualquer espaço expositivo convencional, dispõe de suas próprias regras, historicamente estabelecidas, e demanda um conjunto de prerrogativas que estão no cerne da constituição do museu. Podemos descrevê-lo sucintamente como mecanismos de atuação sobre a percepção que inclui os rituais institucionais, luz artificial controlada, sinalização, convenções de exibição das obras conforme suas categorias artísticas (escultura, instalação, pintura, etc.) e ainda as premissas ideológicas que ultrapassam a política institucional.

46. O "Novo Institucionalismo" foi um movimento que teve importância no meio curatorial durante a última década, principalmente no norte da Europa. Contou com o engajamento de um conjunto de curadores que, após realizarem um circuito internacional muito produtivo, voltavam-se para as questões locais e para o modo como as instituições influenciavam e conformavam o cenário artístico e social. Os participantes do "Novo Institucionalismo" propuseram uma série de práticas curatoriais, em arte-educação, administrativas que se esforçavam por reorganizar as estruturas das instituições – sobretudo as públicas – voltadas à coleção e à exibição de arte contemporânea. Isso significou uma ampliação do olhar dos curadores da dimensão institucional da crítica do espaço de enquadramento da exibição das obras de arte para a incorporação de novos domínios críticos que avançavam até para as estruturas administrativas das instituições, para as relações entre arte e educação, para as formas de recepção dos públicos, etc.

com a companhia de outros agentes culturais – artistas, arquitetos, historiadores da arte, produtores, etc. – e se transformará no momento de sua execução e no contato com o público – um instante em que as premissas do curador são colocadas em diálogo com aquelas do público e postas à prova.

Por essa razão, não há uma metodologia única a seguir, mas uma miríade de caminhos possíveis para o desenvolvimento de uma plataforma curatorial. Não há dogmas ou axiomas intocáveis. A curadoria é uma manifestação sociocultural que se consolida no pensamento, na reflexão crítica sobre a arte e sobre as coisas do mundo. Alguns realizam essa tarefa de modo mais poético, outros de maneira mais acadêmica, mas através de vários caminhos contribuem para a construção de um campo de disseminação partilhada de histórias e de conhecimento.

Portanto, a apologia da arte ou da curadoria deve-se à sua potência de fazer com que, através do trabalho do curador, a produção e as práticas artísticas ganhem um novo horizonte de pesquisa, de geração de afetividades e sensibilidades que desaguem em um campo renovado voltado para uma formulação dialógica e partilhada da elaboração do conhecimento. A atividade curatorial, quando não se deixa seduzir ou corromper por atalhos, simplificações ou conflitos de interesse, permite igualmente interpretar e dialogar, aprender e ensinar por meio da arte. Por isso, o exercício curatorial em seu sentido crítico atua sobre o campo artístico como uma promessa que tem em seu âmago a capacidade de jogar nova luz sobre a arte e sobre o mundo, realizando, metaforicamente, um verdadeiro elogio da potência da arte, o desejo último de Goethe de que se abrisse a janela para que entrasse sol.

IN FAVOR OF ART, OR HOW AND WHY A CURATOR WORKS

Márcio Tavares

Adjunct-curator for the 10th Mercosul Biennial

The great French Historian Marc Bloch, tragically killed in World War II due to his heroic participation in the French Resistance, has left – as one of his greatest legacies – the work *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*,¹ which was found still unfinished. In his text, he presented a new stance regarding the professional way of acting of an historian. He proposed an attitude that was free from the constraints of the positivist scientism, formulating the terms of an analytical revolution in a field still dominated by factual appeal and ephemerides. Therefore, the text became famous as one of the most elegant and sharp defenses of History as a discipline that produces original knowledge and the historians' craft as the analysts of society – of the past and of the present. Thus, this was a text which was capable of consolidating a new statute for the historian profession, demonstrating the importance of this discipline for the understanding of the dynamics of a society in an increasingly accelerated state of mutation. Bloch's writing became a sort of constitution of the work from then on, and the idea of “problem” became the key for its understanding regarding the discipline and the craft of the historian.

As I write this small manual regarding the curator's craft, with the objective of dealing with concepts and some of the available methods, as well as some of the motivations for the curatorial research, the work of Marc Bloch serves as an inspiration to outline the epistemological scope of this field of knowledge in a constant state of affirmation, expansion, and transformation. Since that more than the available methods – which may vary and depend, basically, of the approach to be developed by the curator – are the gnoseological developments of the curatorial activity that, here, gain central stage, since it is in that zone that is defined the real capacity of contribution of the curatorial activity for the artistic field and for society in general. However, it was precisely thinking about the speculative/

1. BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. Translator's note: The English language edition of the book is titled *The Historian's Craft*, according to the 1992 edition published by Manchester University Press.

experimental quality of this essay that I decided, with an intellectual license, and some appraisal – because I have graduated in history – to use the book's working title² that was discarded by Bloch, since it appears to better adapt to the developments of the curators' work processes, more affected and inclined to advanced knowledge than historians usually are.

The importance of publishing a text/manual debating the curator profession in our region occurs due to the shortage of publications of this kind in Brazil. Therefore, the following lines constitute in an initial effort – and, surely, in a somewhat subjective perspective on the subject – to offer the Brazilian public a systematization of the state of art regarding current discussions about curating. It is, thus, an unprecedented – and inherently incomplete enterprise – and I hope its readers feel compelled to fill its eventual gaps, based on the propositions presented here. The motivation for writing this text resides in one of the conceptual vectors of the 10th Mercosul Biennial – *Messages from a New America* that, through its *Experimental School of Curating*, made an effort to propitiate a debate regarding curating in Brazil and in Latin America, considering it is an urgent necessity on a scenery in which the fair enlargement of the sphere of action of these professionals is not followed in the same speed by the appearance of spaces of education and debate regarding studies in curating.

Ultimately, the following text offers an inferential approach to a complex discussion regarding curatorial studies in a perspective that covers the discipline starting from its margins, treating it, in this context, in its achievement possibility as an instrument of knowledge production and, in its scope of political action, capable of intervening in the field of culture and even in society. The propositions made here come from a perspective regarding the profession shared by the curatorial project of the 10th Mercosul Biennial – *Messages from a New America* and materialized in the construction of the exhibition. The goal here, therefore, is to outline a field of professional and disciplinary action, taking into account the potentiality of the fusion between a theoretical perspective regarding the development of the activity, as well as a guidance related to the possible methodological developments to which it is proposed.

To approach the subject of curating is to inevitably confront a field of human knowledge that became a form of public activity and of commitment to art in its symbolic and civic dimensions. Therefore, one of the important premises is that the curatorial activity is always a space of sharing impressions, where the knowledge produced is always constituted and tested in the public arena. Obviously, this is a characteristic that creates potential inherent dissents and conflicts regarding the context of development of its specific projects and agendas. Besides, the very predicates of advertising, in which occurs a great

2. The book's working title could be translated as "In favor of history, or how and why an historian works." However, afterwards, Bloch (according to the material found by researchers) has decided for a more formal title, which can be translated as "In favor of History, or The Historian's Craft."

deal of the curator's work materialization, broadcasted in the conjuncture of a society of radicalized modernity,³ have taken, in the past years, to an expansion of the frontiers of its work territory, with the appearance of new problems that culminate in issues related to a situation of indefiniteness of the activity's characteristics. This scenery results from a trajectory in which curating, which began its story on the scope of the museums and their collections, consolidated itself in the visual arts field – its privileged terrain, which organizes its form of professional action – and lately has advanced to other artistic expressions inspired in the conceptual scope of curatorial studies to use the term “curator” in other areas – sometimes in a questionable manner.

Curating is a field of knowledge and a profession in constant expansion during the past decades. Practically every day, new events appear or are announced, in which, nominally, the prominence of the curator role occurs. These are exhibitions, seminars, journals, books, and festivals that are presented as a responsibility of – and organized by – a “curator.” This expansion, with a certain quality of *laissez faire*, of using the term curator for artistic and cultural events of such different qualities, causes a sort of indefiniteness of the real content, object, and tasks of this professional within the artistic field⁴ for the general public, and often – as surprising as this information may sound to the reader – even for the most specialized agents. This situation causes the work of the curator to be usually confused with the activity of an event organizer, or even with a role of public relations. By the way, apparently, for the common sense, the words curator and organizer disturbingly appear to have acquired an exchangeable meaning. Solving such supposedly prosaic doubts is no simple task, albeit absolutely necessary.

Generally speaking, curators, in their field of action, are the professionals responsible and in charge of managing art or private collections, of exhibitions and publications, or of public programs that debate the situation of production and development in artistic practices, taking into account issues relating to the interior of the artistic field and also its influences in the social environment. Therefore, first and foremost, it is interesting to start from an etymological domain of the word *curator* so that it can be truly understood. The terms *curator* and *curating* share the same Latin roots: *cura*, which means “taking care of.” The ancient Romans created the term to refer to a specific kind of social institution from that civilization: the word *cura* referred both to a renowned public guard of minors under the age of 25, a curating destined, therefore, to people unable to take care of themselves,

3. GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

4. In this text, I am talking of an artistic field precisely in the terms proposed by Pierre Bourdieu and shortly resumed by Loïc Wacquant: “[...] the artistic field is this private arena, or structured space of positions and position takings, where individuals and institutions compete for the monopoly over artistic authority as it becomes autonomous from the economic, political, and bureaucratic powers. Within the relatively autonomous sphere of action and dispute that is thus constituted, the economic logic was suspended, if not inverted; specifically aesthetic criteria of evaluation are affirmed for beyond, and against, the commercial criteria of profit; and participants fight each other a constant struggle to establish the value of their work according to the dominant principle of artistic perception.” WACQUANT, Loïc. Mapear o campo artístico. *Sociologia: Problemas e Práticas*, n. 48, 2005, p. 117. Available in: <<http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/spp/n48/n48a08.pdf>>.

and for the protection of proprieties in the name of public interest.⁵ Throughout the centuries, the main significance of the word was displaced from its juridical meaning and submitted to the field of medicine and health. Medicine is an activity destined to heal (in Portuguese “curar”) the body, and even the soul through psychiatry and psychology in modern times. It is through this metaphor of the *cura* and the care that the curating work moved to the field of museums and galleries in the 20th century. There, curator or curating referred to the maintaining of the objects kept by the institution.

So, the origin of the conceptual term, and even the very profession of the curator, as we know it today, refers to the development of the museums and museology in the 19th century. Historically, curators were the responsables in these institutions to investigate, care, develop, and enhance the art (and other kinds of) collections housed on these institutions and to organize public exhibitions of this collection from their context of work, thus making clear the relation of the meaning of the original root of the word with the tasks develop by that professional. These professionals were, ultimately, the keepers of the collections – works and objects of art – accumulated in the museological institutions, in other words, their work space was outlined by the characteristics of the internal development of the institutions to which they were part of.

It has been a long way for curating to gain the statute and prestige that it currently has in the artistic field and equally started to enjoy a certain recognition in the scope of society in general. Until the curators conquered the deserved position of prestige with the public space, it was required for artists, through their inconformity towards the system, to overcome some of the most rooted conventions regarding the ways in which their artistic production was exhibited, and also how and who debated over the artistic production. Curating is, undoubtedly, a professional activity and a field of knowledge that raised from renewing movements in the artistic field and its rules during modernism. This was a moment when the privilege of the academy as the producer of knowledge started to be questioned by artists and intellectuals. It was precisely the discontent of these artists, intellectuals, and agents from the cultural world regarding the consolidated traditions of art exhibition and the relation with the public in the exhibition space that instigated the construction of new platforms for presenting art, which transformed exhibitions in a central and privileged instrument of analysis of the artistic production and practices. This new scenery slowly caused the appearance of professionals designated exclusively to the goal of interpreting artistic production through the production of exhibitions and other artistic events or interventions, especially in the Europe/United States axis. In short, curators gained importance within the artistic field in the wake of the renewing movements in the artistic field that flourished in the beginning of the 20th century.

5. TCHEN WEI, John Kuo. *Who is curating what, why? Towards a more critical communing praxis*. Museum and curatorial studies review, Berkeley-California, vol. 1, n. 1, 2013.

Therefore, currently, curators could be seen as active and creative proposers of art dialogue and interpretation, building concepts and contribution for the critic renewing of their practices, through their curatorial projects. Thus, curating advanced from its specific function in the museological system to become an autonomous discipline destined to the production of original knowledge regarding art and, starting from art, regarding the world in its complexity. Studies in curating are a privileged space for the school of thought developed under a transdisciplinary optic of knowledge, in which art is interpreted through a conceptual conjunction that depends of the studies and investigations produced in different fields. Although most of the work made by curators is derived from a direct involvement with visual arts production, curators must handle, inescapably, tasks, concepts and methods originated from different disciplines and even from other forms of cultural expression – such as folklore, oral traditions, behaviors, etc. – in the quest for producing innovative knowledge regarding art and its field of cultural, social, economic, and political circulation.

In a historical perspective, one can understand that the conference of this new professional statute for the curator and the curating work within the artistic field, which took to the current prominence of this professional in this scope, was a process that began in the 1920s,⁶ when these professionals started being called for activities beyond the tasks of managing and handling collections, receiving a public role of a larger magnitude and prominence. It was in this moment, also, that exhibitions gained the center of the artistic scene, demanding new professionals specialized in the technical and conceptual elaboration of these events. However, it was only after the 1960s that the figure of the curator became a central element in the art production system. According to Paul O’Neill, this process occurred as follows:

By the late 1960s, despite their many differences in form and content, a number of exhibitions had developed a symbiotic relationship between the exhibition space and conceptually led artistic production. Here, the exhibition, the artworks, and the curatorial framework were essential, interdependent elements in a process of realization that culminated in a final public exhibition. As a response to these changes, a form of a curatorial criticism emerged that began to focus on individual curators-as-authors of their exhibition-texts. Ever since the 1960s, there has been a growing understanding and acceptance of curators as having more proactive, creative, and a political part to play in the production, mediation, and dissemination of art itself.⁷

6. The moment of consolidation of the projects of the historic avant-gardes and of a huge modernization in the artistic field, which included the appearance of institutions such as New York’s MoMA, for example.

7. O’Neill, Paul. *The emergence of curatorial discourse: from the late 1960s to the present*. Cambridge: MIT Press, 2009, 9.

Somehow, the transition of the role of curator and maintainer of collections for the professionalized space of authoring exhibitions is related to a radicalization of the presuppositions of the modern project. Such issue is, in turn, connected to the appearance and affirmation of a certain kind of critical perspective, which originates from the contestation posture of the artistic field that was characteristic of the historic avant-gardes, which questioned the way how art was produced and received by the public until then. There began the projects of subverting the way how the exhibitions that surpassed both the civic dimension of the curatorial activity connected to public museums, when it was expected for curators to care for how the “masses” would understand their cultural, artistic and/or patrimonial legacy, and for the enterprises that took the appreciation of the artistic production as the fruit of a simply contemplative experience regarding art. In this moment, art, and consequently exhibitions, gained a critic connotation both regarding the artistic field and the world⁸. It was in this context that artists such as Marcel Duchamp⁹, or art historians like Alexander Dorner¹⁰ and Alfred Barr¹¹ emerged as curators who elaborate shows that question the foundations of the artistic production, aiming the concepts established by the western art canon.¹²

The person responsible for defining, through his artistic and intellectual production, the contemporary landmark of curating as a prominent profession in the artistic scene was the Swiss curator, artist and art historian Harald Szeemann. In the 1960s, then an exhibition organizer, he took over the direction of one of Switzerland’s most prestigious cultural institutions, the *Kunsthalle Bern*.¹³ Szeemann built a new way of developing exhibitions and a new conception of curating, by uniting in his shows knowledge from different fields – he studied art history,

8. Idem, 11.

9. The exhibition *First Papers of Surrealism* (1942), held at the Whitelaw Reid Mansion, in New York and organized by Marcel Duchamp was one of the greatest shows of the surrealist movement presented in the United States until then. The show included works by artists such as Paul Klee, Max Ernst, Marc Chagall, Pablo Picasso, René Magritte, and Giorgio de Chirico, and it was the innovative structure of displaying the works in the space that granted this show its place in history, as one of the most influential art exhibitions of the 20th century. In the event, Duchamp built a presentation scheme of his work, included in the show, that stretched around 1 mile of string around the place, crossing the exhibition space, between the works and in front of them, preventing visitors of approaching. Duchamp’s intervention provoked a structural change in the expositive area that introduces a perception problematizing device, while problematizing the relation between artist/author/curator in a curatorial gesture that scrambles the roles between them and establishes new conventions to what is known today as museography, or exhibition design, related to the way how works are displayed in relation to space and their relation with the spectator.

10. The German historian Alexander Dorner (1893-1957) was the director of the Landesmuseum in Hannover, where he built a great collection of constructive art and innovative museological contributions. Dorner regarded the museum as a kind of laboratory, and was one of the first curators to give up chronology when elaborating exhibitions, and also to use juxtapositions between contemporary works of art and artistic objects from different periods.

11. The American art historian Alfred Barr (1902-1981) was the founder and first director of MoMA (Museum of Modern Art). As an art historian, Barr built the idea of artistic movements and his shows explored this explanatory dynamic of the artistic production. Among the innovations of his interpretative propositions was placing artistic movements that occurred in the scope of visual arts in parallel to the developments that occurred in theatre, cinema, architecture, etc.

12. It is known that the Western art canon is exclusionary by nature and is based in a Eurocentric construction, today Euro-American. Constituted by a series of rules that determinate selections as the most important and exemplary works, for its material relation (usually with noble materials), its artistic advancement and the principles of the canonical norm established according to a set of fundamental prerogatives of European art, the artistic canon has a quality of immutability and seems stable through time. It forms, on the other hand, what we know as the major narratives and precisely for its arbitrary quality of exclusion, it became problematic for ignoring the artistic production from non-western regions, including Latin America (albeit it is regarded as out of this category). Recently, academic sectors and especially a fraction of the curators, essentially those regarded as critical, have been challenging such principles of canon formation, with greater or lesser success.

13. The *Kunsthalle Bern* is a famous exposition hall located on the Helvetiaplatz in Bern, Switzerland. Harald Szeemann was the director for this institution between 1961 and 1969.

archeology, theatre, and journalism. His works had qualities that surpassed the professional scope of a museum conservator, since the events he organized pointed to the construction of critic over the artistic production and practices in a given moment.¹⁴ His most relevant show at the Kunsthalle Bern, which would enter history and would create references for the future of curating was titled *When Attitudes Become Form: Live in Tour Head* (1969), was a long lasting curatorial intervention about the emergence of a new artists' stance regarding art and the world, which would guarantee, through the disposition of works of art in the space, an innovative interpretation of artistic procedures, allowing, for the first time in an exhibition, artists to produce their works in situ, challenging the premises of the institution and, simultaneously, introducing a new component that would open new fields of action for the future area of curating, such as giving the artist the responsibility of defining the work, abdicating, at the same time, the principle of curatorial selection based on the previous definition of the material reality of the object, through his actions, appeared the figure of the independent curator¹⁵ and curating not only as the elaboration of a single event, but also as a process, like a constant movement of debate regarding artistic production. Harald Szeemann was also able to define a new approach for events, such as art Biennials. Through Documenta 5, held in 1972, and in which he was the curator, he inaugurated a new curating strategy for this kind of show, in which a new model was created, one that definitely surpassed the museum's horizon as the only consecrated space for exhibiting works of art,¹⁶ and their posterior canonization. In this context, it is worth remembering, as an example, that all artists from the show *When Attitudes Become Form*, at the time emerging, eventually were consecrated.¹⁷

In Brazil, the inauguration of the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ, the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro), in 1948, and the creation of the São Paulo Biennial, in 1951, are the propellers of a meaningful change in the Brazilian art production scene, since the appearance of such institutions propitiated a more favorable environment to the professionalization in the different fields of the artistic environment. According to Mario Pedrosa, in an article

14. RIGOLO, Pietro. *Immersi nel luogo prescelto: Harald Szeemann a Locarno 1978-2000*. Milano: Doppiozero, 2013.

15. Even though Harald Szeemann did not advocate the use of the term curator – for considering it overly connected to the institutional world –, preferring to call himself a producer of exhibitions, he inaugurated a new phase for curating as a professional activity after *When Attitudes Become Form*. Not only for the revolutionary quality of this show, but also because Szeemann abdicated from his post at the Kunsthalle and built a private office, named *The Factory*, where he then began to produce curatorial projects without having to be connected to some institution.

16. The great innovation of Documenta 5 was that it was conceived as a “100 days event” and not an “event with 100 days,” in other words, the show as a whole was seen as a process. Transforming the exhibition space into a zone of greater performativity and flexibility.

17. The following artists participated in the show: Carl Andre, Giovanni Anselmo, Richard Artschwager, Thomas Bang, Jared Bark, Robert Barry, Joseph Beuys, Alighiero Boetti, Mel Bochner, Marinus Boezem, Bill Bollinger, Michael Buthe, Pier Paolo Calzolari, Paul Cotton, Hanne Darboven, Walter de Maria, Jan Dibbets, Ger van Elk, Rafael Ferrer, Barry Flanagan, Ted Glass, Hans Haacke, Michael Heizer, Eva Hesse, Douglas Huebler, Paolo Icaro, Alain Jacquet, Neil Jenney, Stephen Kaltenbach, Jo Ann Kaplan, Edward Kienholz, Yves Klein, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Gary B. Kuehn, Sol LeWitt, Bernd Lohaus, Richard Long, Roelof Louw, Bruce McLean, David Medalla, Mario Merz, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Panamarenko, Pino Pascali, Paul Pechter, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Markus Raetz, Allen Ruppersberg, Reiner Ruthenbeck, Robert Ryman, Frederick Lane Sandback, Alan Saret, Sarkis, Jean-Frédéric Schnyder, Richard Serra, Robert Smithson, Keith Sonnier, Richard Tuttle, Frank Lincoln Viner, Franz Erhard Walther, William G. Wegman, Lawrence Weiner, William T. Wiley, and Gilberto Zorio.

written in the 1970s, these institutions, but above all, the São Paulo Biennial were essential also for the modernizing events regarding the process of art production and circulation to disembark sooner in the country and, also, for Brazilian art to gain new internationalization platforms.¹⁸ In the wake of the complexification of the artistic environment, from which emerged new movements that renewed the Brazilian cultural scene and would become an international reference, such as the concrete and neo-concrete movements, start to emerge a new generation of curators that would come to establish the lines of action of these professionals in the country.

Frederico Morais was an essential art critic and curator for the construction of an interpretative fabric for the Brazilian artistic production since around the 1960s. Morais begins his trajectory as a curator in Belo Horizonte, when he organizes a show that gathers artists such as Rubens Gerchman, Antonio Dias, and Hélio Oiticica, the moment in which began the collaborative trajectory of the curator with an expressive number of artists. From then, the curator moves to Rio de Janeiro where he would become a central figure in the Brazilian artistic scene, but it will be in 1970, in Belo Horizonte, that Frederico Morais will leave his mark on the Brazilian trajectory with two memorable events: the exhibition *Objeto e participação* [Object and participation], held at the Palácio das Artes and simultaneously with the action/manifesto *Do Corpo à terra* [From the body to the earth], which was held at the city's Municipal Park. These two propositions inaugurated a new approach towards Brazilian art which would mark the scene from then on.¹⁹ Also, through shows and propositions such as *Domingos da Criação*²⁰ [Sundays of Creation], in which the space for presenting art escaped from inside the museum and advanced towards the public space in the direction to an encounter (or confrontation) with ordinary people, that Morais established an original curating style. These actions were in accordance with the interpretative proposal he came up with for Brazilian art after the intensification of the military dictatorship with the promulgation of the AI-5.²¹ Morais advocated, especially through the analysis of the production of artists such as Cildo Meireles, Arthur Barrio, and Antonio Manuel, the emergence of a “counter-art,” or a “guerilla art,” which was mainly characterized by the dematerialization of the artistic object.²² This curator's professional practice inaugurates an activist positioning of curating in which there is a proximity between curator/critic and artists in every step of the art production

18. PEDROSA, Mario. *A Bienal de cá pra lá*. IN: [MAMMI, Lorenzo ed.], *Mário Pedrosa: arte e ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, 440-508.

19. SEFFRIN, Silvana. (org.). Frederico Morais. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004, p. 115-116.

20. The “Sundays of Creation” were activities proposed by Frederico Morais, between January and July, 1971, in the gardens of MAM-RH, which proposed an approximation with the public outside the museum – in a quest for uniting art and life – where, on every Sunday, artists were invited to present works or actions in the public space. among these were: *Domingo do Papel* [Paper Sunday], *O tecido do domingo* [Sunday's Fabric], *Domingo terra a terra* [Earth to earth Sunday], *O som do domingo* [Sunday's sound], and *Corpo a corpo no domingo* [Hand to hand on Sunday].

21. The Institutional Act no. 5 was a law promulgated by the Brazilian dictatorial government, which instituted serious restrictions to civil and political freedoms.

22. Regarding the process of dematerialization of art in the United States, I suggest the reading, for example, of LIPPARD, Lucy. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Nova York: Praeger, 1973.

and exhibition that would make history in Brazil. Because of the importance of Frederico Morais' actions in the scene, and his Latin-Americanist profile, he was invited to be the chief-curator of the 1st Mercosul Biennial, formatting a vocational positioning for the exhibition that, according to him, was destined to make "a revision of the history of art in Latin America."²³

In Brazil, a vast amount of curators appeared in the past decades, and have been developing their work through different methods and strategies. It is worth mentioning the curating work of Paulo Herkenhoff, with a great trajectory of exhibitions, even in an international context. Starting with the *XXIV São Paulo Biennial*, Herkenhoff has been employing a work strategy of a strong political intervention in the scope of the history of exhibitions and the institutionalization of the artistic object, either by the academy or by critics and curators. His work process includes great historical arches and focus largely on Brazilian production, putting it in confrontation with the global production and, in this process, addressing historical priority and reception, with the verification of its exclusion on the major narratives. His curating projects have the intention of addressing historiographical gaps and provoking a conception displacing that enables the reestablishment of an inscription space, or at least, the questioning of these exclusions.

Other curators from posterior generations have been building an history for critic curating in Brazil, with projects similar to the ones mentioned above, such as Adriano Pedrosa, Lisette Lagnado, and Gaudêncio Fidelis. Pedrosa has a successful career in curating. He was part of the curating team for both the *XXIV* and *XXVII* São Paulo Biennials. His work has been characterized by a strong quality of research and a critical and renewing intervention of contemporary production under the light of art history and international developments. He was also curator for the 12th Istanbul Biennial, which addressed a more museological perspective and had the production of artist Felix Gonzalez-Torres as its conceptual inspiration. Some exhibitions contributed for an historical revision of Brazilian art, such as *Histórias Mestiças* [Hybrid Histories], produced in 2014 and curated with anthropologist Lilia Schwarcz, which presented a panorama regarding how processes of hybridization emerged in the history of Brazilian Art. Currently, he has contributed in the museological field as the chief-curator for MASP (São Paulo Art Museum).

Lisette Lagnado is an art critic and curator. She was the founder of the *Leonilson Project*, with the objective of preserving the memory and production of the artist. Her doctorate thesis was based on Hélio Oiticica's artistic production. In the scope of the Mercosul Biennial, she curated the show *Iberê Camargo* (1915-1994), which was part of the 2nd Mercosul Biennial. In 2006 she was chief-curator for the *XXVII São Paulo biennial, Como viver juntos* [How to live together], which was the first to abolish diplomatic representations and was inspired by the works of Roland Barthes

23. Frederico Morais, "Reescrevendo a História da Arte Latino-Americana," in *1ª Bienal do Mercosul*, exhibition catalogue (Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1997), 20.

and Hélio Oiticica. In 2010 she curated the show *Desvios da deriva* [Diversion from deviation], held at the Reina Sofia Museum, in which she presented important issues regarding her investigations about situationism in the south American scope.

Graduated in art history and focused on The art from Latin America, Gaudêncio Fidelis has systematically developed an institutional profile of curating that questions the limits of the museological apparatus structure, while using the process of canonizing as a strategy to address historical priority and cultural specificity. He is, for instance, the first curator to demand a more affirmative position of the production of Rio Grande do Sul in wider platforms, with the intention not only of granting visibility and legibility for the art produced on the state, and also demanding the qualifying status of this production before the qualitative questionings of the artistic experience in comparative terms with the international production. It is also important to address his professional career in the museological field, where he contributed for the formation of collections and institutional strengthening, with the greater intention of creating a vast collection of works that enable not only its maintenance, but the establishment of a historical tradition with historiographical foundations through the exhibition of said works. Such quality distinguishes Fidelis from many of his contemporaries. Besides the development of curatorial platforms of great magnitude, such as the 10th Mercosul Biennial, which contribute for granting new layers of legitimacy to the artistic production.

These professional contributions – although I could mention others²⁴ – are relevant because they contribute for the sedimentation of a historical substrate for the curatorial exercise in a compass that presents international development and also advancements in the national scene, without which it is impossible to understand the way how curating has evolved in different parts – especially, the way how it was presented here in Brazil – and the reasons which it assumed this prominent role in the past decades. The definition of curating is a product of the successful developments of curatorial propositions that became relevant and established new models of curatorial production, capable of influencing and tensioning the artistic field through time and space. After all, nobody produces outside these instances, and the historical and contextual conditions challenge the possibilities and limitations to perform any kind of activity.

So, back to a general analysis, a curatorial exercise is presented in the relational construction between art, space, and public. These are the elements that constitute the specificity of curating before other professional and artistic activities. curating is a particular way of constructing debate from the artistic production and of investigating the political, ideological, and material foundations that determinate the circulation of the artistic object, its visibility, legitimacy, reception, as well as the conceptual developments of its material reality, enabling an intervention

24. Are also relevant, in a historical sphere, the curating careers of professionals like Glória Ferreira, Aracy Amaral, Paulo Sérgio Duarte and Ivo Mesquita, which, due to the size limitations of the present text, I could not dissert upon.

and each step of this process. According to curator Maria Lind, who instituted the term *curatorial*,²⁵ curating is characterized as “a way of thinking in terms of interconnections: linking objects, images, processes, people, locations, histories, and discourses in physical space as an active catalyst, generating twists, turns, and tensions.”²⁶ She goes on, saying that this perspective that is presented regarding the curatorial is derived from the “context-sensitive practices and to various traditions of institutional critique, that encourages you to start from the artwork but not stay there, to think with it but also away from and against it.”²⁷

Therefore, the exercise of curating (or of the *curatorial*) is inextricably linked with a political stance and a critical inclination. A curatorial performed from a perspective derived from this concept is what is currently known as *critical curating*. It is a work perspective intended to question the historical assumptions and narratives, aiming grant visibility, and to revise artistic periods, neglected artists’ productions, the forming of the canon, and the investigation regarding the ideological and historical foundations of the curatorial praxis itself, just like other presuppositions. Generally, the exercise of critical curating essentially implies a posture that can be expressed explicitly or not, through a certain curatorial project. It is a stance that may be assumed by the curator through a set of attitudes promoted with the intention of formatting a certain cultural – or even ideological – agenda, that acts in the *political*²⁸ dimension, with the intention of promoting legitimacy to productions obscured by the way of working of the artistic field, in a quest for promoting its reception, and sometimes inserting certain works in the canonizing process.

Such conception directs the activity for the formulation of a particular method for knowledge production. This means that a show, or any kind of curatorial proposition that can be framed in these terms, will always start from motivation, from an intentional disposition that precedes its execution and is perpetuated in the effective accomplishment of the project, sometimes remaining on the imaginary as a consequence of a well-succeeded system intervention. Therefore, Jean-Paul Martinon treated the *curatorial* as a subtract of curating that is established as a form of incorporated knowledge:

The curatorial is an event from which nothing can be gained because, contrary to curating, which is a constitutive activity, the curatorial is a disruptive activity. It disrupts received knowledge: what we understand by art,

25. *Curatorial*, for Maria Lind, is the multidimensional understanding of curating that covers the commissioning off works, the publishing of publications, the formulation of educational proposals, and even fund-raising.

26. LIND, Maria. *The curatorial*. IN: *Maria Lind: selected writing*. Berlin/New York: Sternberg press, 2010, 63.

27. *Idem*.

28. The political, according to Pierre Rosanvallon, “Designates the place in which are interweaved the multiple strings of life of men and women; is what confers a general framing to its discourses and actions; it refers to the existence of a society that, to the eyes of its participants, looks like a whole provided with meaning. While, since the political work qualifies the process through which a human grouping – that, in itself, is nothing more than a simple population – progressively acquires the qualities of a real community.” In ROSANVALLON, Pierre, *Por uma história conceitual do político*. São Paulo: Alameda: 2010, pp. 71-72.

art history, philosophy, knowledge, cultural heritage, that is all that which constitute us, including clichés and hang-ups. In this way, the curatorial is, [...] a disruptive embodiment against received knowledge. [...] As such, the curatorial is a disruptive generosity [...] that can never be properly translated into language and always gives the slip to the economy of received and exchanged knowledge. [...] The curatorial is really an unnecessary disruption of knowledge, that is, paradoxically, but necessarily, the birth of knowledge.²⁹

This understanding of curating as a process starting from thought is essential to remove any naïve approach regarding this activity. From this stance, one can define curating as an instance of original knowledge, ergo, an expression of the formulation of interpretative fabrics – from this intellectual quality is derived the curator’s condition of authorship – focused on the production and incorporation of knowledge sustained on an analytical procedure regarding artistic production in relation to art history and a more global social context. Therefore, even for those who do not regard the curatorial activity as a creation action, but rather only as “mediation,”³⁰ this mediation between art and public depends on the curator’s knowledge, creativity, and sensibility. Criticism regarding the image of the curator as an author have intensified in the end of the 1980s and beginning of the 1990s, under the allegation that the curating activity was surpassing art in importance and that the image of the curator was being superimposed over the artist’s image. However, to state that the curatorial activity does not feature creativity only contributes to the quest for a dimension of its creative freedom before the eventual criticism and reprimands from the public or the very artists who the curator works with, since the elimination of creativity in curating is similar for the quest for neutrality in human sciences, something which would be impossible. As open as a curatorial platform may be in relation to public evaluation, it will always depend on the creativity subjectivity of the curator who came up with it, whether it is more conservative or advanced.

In other words, curators are the professionals who are (supposedly) updated in regards to what is being artistically produced and have a cultural ballast of knowledge that allows them to order and interpret the developing artistic practices under the light of a preceding history of exhibitions, or of situations being developed in different areas. Somehow, the curatorial activity is a crossing of the classical perspectives of history and anthropology for knowledge production: the construction of analysis regarding artistic practices must answer to synchronic and diachronic criteria the whole time. They are professionals, therefore, who conceptually accumulate and articulate a lot of information, and

29. MARTINON, Jean-Paul. *Thesis in the philosophy of curating*. IN: *The curatorial: a philosophy of curating*. London: Bloomsbury, 2013, 26.

30. Hans Ulrich Obrist, for example, says that curating should be solely understood as a mediating instance, where the creative dimension as a whole would be reserved to artists. See: OBRIST, Hans Ulrich. *Caminhos da curadoria*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

should, therefore, remain in constant connection regarding the events – of the most different kinds – that are ongoing in the artistic scope and also about the things from the world. They also must be aware of art history and the preceding trajectory of exhibitions, as well as the artistic and cultural specificity of artistic objects with the intention of properly intervening in the art scene.

It was a change of the enhanced understanding regarding what exhibitions are that enabled the emergence of a specialized professional in the development of this kind of exhibition platforms. It is connected to the moment in which exhibitions gain the status of producers of intervention in the artistic system, as a space of learning and elaborating knowledge regarding art and society, that the public presence of the curators appears as a necessity. It is especially the promotion of the art exhibition spaces before a public prepared to acquire knowledge about art and increasingly more interested in artistic production that causes the image of the curator who is not connected to museological institutions or collections to appear as a promotor of meaningful changes in the way how art production and mediation were understood.³¹ This is a process that matures in a period of three decades between the 1960s and 1990s, when the image of the curator was consolidated together with the appearance of a wide network of exhibitions of great magnitude dedicated to an international audience that reached a level of specialization never before seen.

So, in order to effectively understand the role of this professional in our current context, it is important to keep in mind their essential tasks in the artistic field. Essentially, broadly speaking, the curator is the agent responsible for making selections from a certain scope of knowledge, usually making an inventory of objects, but also of textual process of interpretation and analysis. Therefore, the learning of curating and its professional practice ended up being more and more displaced of its original tasks in the museological context – of caring and maintaining collections – and being increasingly directed to a process of research and sensible sharing of knowledge regarding art,³² to use the essential concept of Jacques Rancière, through publications and exhibitions. The curatorial practice gained the characteristic of uniting a known capacity of combining artistic and cultural influences and references in the production of shows, deciding which are the objects, documents, or works of art to be exhibited or acquired by public and private collections.

Curating, when understood as an instance of development of concepts and debates regarding art, is no naïve work, and neither is free from influences. The curator's work is always crossed by taking a side that is mediated by the considerations of their time regarding knowledge, selections and, especially, issues regarding the distribution of power on the artistic field. curating is an action developed

31. O'Neill, Paul. *The emergence of curatorial discourse: from the late 1960s to the present*. Cambridge: MIT Press, 2009, 15.

32. RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

in the interstices of several power systems – academy, museum, market, media, State, etc. – and, therefore, can never be understood as completely free from social determinations – just like any other activity – and from limitations imposed by the economic, cultural, and political context where it is inserted. It is precisely this complex interface with this universe of agents that impose curators the need for constant revision of their practices and a daily quest for enhancement and innovation of the scope of their horizon of activity.

It is essential to understand these issues in order to avoid missteps towards simplifications regarding the curating activity. It is always risky to get involved in a process that demands the construction of curatorial assemblages³³ from a multiplicity of artistic practices and a varied array of discourses and narratives. Even more challenging is the development of a curatorial attitude outside the so called major centers of artistic production, since this is a profession derived from institutional and artistic traditions from Europe and the United States, and a great fraction of the theoretical production is developed and formed on these *locus* of power, and such situation always threatens to stain the differences between being a curator in one of these privileged spaces, or on the system's margins. Globalization and the internet, albeit enabling a greater dissemination of information, did not change in a fundamental manner the distinctions in the production system within the artistic field and, according to some theorists, it may have even reinforced the roles and distances from the center in relation to the so-called “peripheries.”³⁴ In face of this, knowledge upon art history and investigation regarding context became starting points for a qualified curating work that may contribute for the enhancement of the understanding and knowledge regarding a given production.

The construction of a decolonialist perspective of the curatorial activity became almost an imposition for those curators who act on the margins of the so-called major centers of artistic production. This stance takes into account the whole process of control over information and definitions, about the construction of an idea of truth, of the revaluation of the concept of beauty, and the very idea of art as a power dynamic. This does not mean that a curator who assumes a decolonialist stance regarding the conventional structures of knowledge will stand outside the classic dynamics of thought development.³⁵ In the case of curating, this means admitting that the history of collections and narratives regarding art is directly linked to colonial processes. The museum in its first definition, when it indented to represent the world through its collection, meant a reiteration of

33. Curators, in their process of production, keep some relation with the artistic form of assemblage, which consists in the gathering of different materials from different sources (often discarded or found) for the formation of a new three dimensional work of art.

34. BOURDIEU, Pierre. *O mito da 'mundialização' e o Estado social europeu*. IN: *Contrafogos: táticas para enfrentar a invasão neoliberal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 42-62.

35. There is often confusion between the adoption of a critical stance with the adoption of confrontational stances, a decolonial perspective can and should be adopted as a route to the reformulation of institutions from within, reflecting from the process of exclusions that historically the major institutions of knowledge production have settled, trying to repair and overcome them. This implies that a decolonialist stance can and should be implemented within the existing structures and not only in alternative spaces from which this position comes.

an imperialistic perspective that took a long time and great critical mass for it to begin being questioned. Thus, narratives regarding art are a fruit of the disparity in the distribution of power around the globe, where the artistic canon becomes a symbolic instrument of power.

This means that, in order to make a curatorial exercise on the margins it is necessary for curators to have an interventionist posture regarding the historic construction of the concepts that define the narrative and interpretative landmarks regarding a certain artistic production. In this sense, a curatorial intervention, from any kind it may be, must keep in mind the responsibility of contribution for the development of a critical mass that can contribute to new elements in the cultural and social capital of the communities in which they act.

The conceptual turn we built when developing the curating for the 10th Mercosul Biennial – *Messages from a New America* serves as a concrete example of the importance of linking curating, context, and cultural specificity in the quest for producing an original notion regarding the artistic production and even the social environment, in a context that aim to contribute for calming down – or at least for making evident – the disparities in power distribution. So, the very platform of the 10th Mercosul Biennial becomes instrumental in order to constitute a robust body of analysis in the scope of this investigation, since it allows to catch a glimpse of the processes that define the formation of a curatorial platform in a manner that is clear and integrative of a decolonialist perspective, which verifies the curatorial action as a possibility of constructing new interpretations, narratives, insights, and concepts regarding a given scope in artistic production, taking into account the issues related to the context and to a historical specificity in which a show is inserted.

In a context in which there are more than a hundred art biennials in activity around the world, it always seemed, for us, the curators of the 10th Biennial, to be essential search for a clear identity for the Mercosul Biennial. A quest for this vocation that could take to the direction of the emergence of the vocation of the existence of this exhibition under the light of the local context and the international scenery. In that moment, Gaudêncio Fidelis presented an argument of analysis that was sustained in a critical stance regarding the way a certain curatorial model for biennial shows was presented, denoting a crisis of the paradigm, even if still in the course of its development³⁶, and how it was imperative to build an alternative paradigm, which could support the biennials – or at least the Mercosul Biennial – on the following years.

From the analysis we built, came the conception that exhibitions of great magnitude had, as the gravitational center of their action, the community and

36. The contemporary model of exhibitions for biennials, especially those developed on the margins of the major centers, have its origins in the first curatorial projects of the Habana Biennial, curated by Gerardo Mosquera, above all in the III Habana Biennial. Mosquera abolished the scheme of contests and awards and build a show with global pretensions, but focused in the third world. This platform became paradigmatic in the development of global exhibitions from them on, taking distinctive directions, but keep themselves as a fundational reference.

the context in which they operated their global spreading takes place as a cosmopolitan consequence of this relation with the place. This means that a platform such as the Mercosul Biennial will always answer first to its more direct scope of action.³⁷ Historically, biennial shows, like the São Paulo Biennial and the Mercosul Biennial, generated conditions for the visibility and legitimacy of the Brazilian artistic production in a comparative term with the foreign one, putting in perspective its projection in the international field. an extraordinary example of this issue was the *XXIV São Paulo Biennial*, which occurred in 1998 and is known as the *Anthropophagy Biennial*, curated by Paulo Herkenhoff. The biennial developed its curatorial platform around a conceptual proposal of the Brazilian post-colonial theory, starting from the *Cannibalistic Manifesto*, written by Oswald de Andrade in 1928. The objective proposed by Herkenhoff was of making a reading of the artistic, historical, and contemporary global production starting from Brazil and, thus, making a revision of the premises that supported the major western historiographical narratives, that, ultimately, excluded Brazilian art and great portions of The art from Latin America, the curatorial process instituted a political strategy with the objective of reapplying such works within these narratives, or, when possible, expose their “blind spots.”³⁸

Historical landmarks such as the *XXIV São Paulo Biennial* are inserted in a historical of exhibitions that were relevant in the construction of interpretation and legitimacy for the artistic production through its curatorial platforms. In this particular topic, we could insert in this history of Brazilian exhibitions the XVIII São Paulo Biennial, occurring in 1985, that became known as the Great Frame Biennial, which built its conceptual platform around the international schools of neo-expressionism. The XIV São Paulo Biennial, in 1987, presented special Brazilian art shows, such as *Em Busca da Essência: Elementos de Redução na Arte Brasileira* [The Quest for the Essence: Reduction Elements in Brazilian Art], curated by Gabriela Wilder, an attempt of marking the importance of an artistic production that can be regarded as equal, in many senses, to American minimalism and other reductionist and constructivist schools, and that often appeared original in relation to them; the same biennial presented the exhibition *Imaginários Singulares* [Singular Imaginaries], curated by Sônia Salzstein and Ivo Mesquita, introducing aspects of Brazilian surrealism and fantastic art, pointing towards different routes for the legitimacy of a portion of Brazilian art whose originality surpasses, by far, artistic traditions from other countries regarded as dominant; the *XXVII São Paulo Biennial*, titled *Como*

37. Can be pointed as exceptions to this characteristic, the Venice Biennial and Documenta, that more than their extremely restricted local contexts – Venice with 60,000 inhabitants and in a process of depopulation, is a city focused on international tourism, and Kassel is a small German city – are effectively focused in an international circuit.

38. We will define “blind spots,” the works, bodies of works, or artistic movements that were neglected by the critic, historiography, or curating through literature and/or exhibitions, also considering that this production deserved a critic and historical consideration and, consequently, visibility and recognition. It is known that art history is an history of inclusions just as it is of exclusions. The intention of the 10th Biennial show was to repair, as much as possible, these gaps. It is worth noting, also, that these blind spots are also represented by the way a certain artistic production, albeit unknown, or even canonical, is contextualized, demonstrating a considerable obscurity that requires clarification or conceptual correction.

Viver Juntos [How to live together], curated by Lisette Lagnado, produced in 2006, loaned the title of Roland Barthes' seminars at the Collège De France (1976-1977), but was conceptually based on the *Environmental Program* of Brazilian artist Hélio Oiticica, based on the revaluations of the Brazilian neo-concrete experience and its discussions regarding productive coexistence with art and quality of life. It is important also to mention the deep transformation caused by the Brazil 20th Century Biennial, in 1994, a special show and one of the largest Brazilian art exhibitions ever produced in the country, and which largely collaborated to project Brazilian artistic production internationally. The show crossed a period that begins in early 1900-1920 and advances until contemporaneity.

In the scope of the Mercosul Biennial, the 1st Mercosul Biennial, produced in 1997 and curated by Frederico Moraes, can be marked as having entered in a relevant history of exhibitions produced in Brazil for making an unprecedented effort to build an interpretative structure for the country's artistic production in relation to The art from Latin America, creating tensions with canonical narratives produced on the so-called major centers. However, although the show presented very interesting insights regarding the area's artistic production, the model of development was still stuck to an identity notion that encompassed the whole artistic production of the region in the idea of "Latin-American art," not allowing a deeper analysis of art from Latin America from the specificities between itself and in comparison with the rest of the foreign production.

It was by thinking about this vast universe of the history of exhibitions in biennials that we developed the curatorial project for the 10th Mercosul Biennial. Initially, we made a process of reviewing the preceding editions of the event, an analysis which ended up discovering that its vocation is destined to be constituted in a platform for debate related to the artistic production from Latin America in a context of relation with the production from elsewhere. It is, therefore, a biennial, from its name to its geographical location, destined to debate about artistic production from Latin America. Even because this vocation must be thought of in relation to the contribution that other Biennials are making, and none of them have been focused, even minimally, to the production from this region. *Our South* (to reinforce the political proposition of Joaquín Torres-García), was constructing a curatorial platform that enabled, simultaneously, a positioning and an orientation regarding the necessary international insertion of the Biennial and a collaborative approximation with the local context, but under a perspective that would privilege the artistic production of Latin American countries, which is still largely unknown. This was our self-imposed challenge, and we were aware that we were entering by a heterodox route, taking into account that most biennials are produced exclusively for a restricted and highly specialized audience. However, this seemed to us the only possible path to be followed if we wanted to contribute for the development of curatorial practices and knowledge production regarding the artistic production of this region.

Besides a more general landmark regarding the context of a history of exhibitions, the elaboration of the platform for the 10th Biennial also derived from a particular understanding regarding the scenery of the artistic production in a global perspective. There was an understanding that in the moment when the Euro/American matrixes enforced the greatest hegemony and influence of their history – despite having suffered the consequences of the structural transformations that the system of art production is suffering from due to recent years' crisis – it was necessary to adopt a stance which could benefit the construction of other meanings and sensibilities regarding artistic production that were directed towards a questioning and a detachment from the consecrated canonical conceptions in the major narratives. It is a moment in which it is possible to give visibility to other concepts developed in different cultural systems or through the hybridization of cultures that propitiate a transformation in the common understanding regarding artistic production. Obviously, a decision taking of this kind means political orientation, but for beyond the lenses of an eventual curatorial activism, the detachment of the systems of thought towards the resignification of the “margins” becomes a path to meaningfully enhance the perspectives of the production of knowledge and the meaning of the world through art.

The challenge of contemporary curatorial studies is the creation of an alternative route for the situation of conceptual homogenization and banalization of the curatorial projects, especially from the force of market devices and the cultural industry regarding the artistic field, causing an unbalance in the system and damaging the contents of the curatorial proposals of today. According to the perspective presented here, an art show has the goal of debating upon the artistic production, in other words, it is configured as a toll for knowledge production regarding art, culture, and society. Therefore, the curatorial model we implemented for the 10th Biennial intended on recovering a characteristic of the exhibitions as an investigation space, of collective reflexive thinking, and of innovative interpretation regarding a certain set of the artistic production. So, inevitably, it is a model that values a pedagogical dimension of the curatorial exercise – understanding it in a complex manner – as an inherent element in creative action, in other words, acting in this sense, the curatorial platform is a proposal whose development is simultaneously an educative and educating process.

Thus, we get to curating, as a privileged observatory and as a laboratory for the development of experiences with artistic production and practices, has the goal of operating, for beyond a function of “mediating,” a critical foundation of knowledge. Therefore, a well-executed curatorial exercise ended up showing the mechanisms of artistic canon formation from cultural, social, and political pre-suppositions destined to contribute to a system of privilege in the valorization of artistic production through criteria that are often originated from outdated cultural conceptions, or simply of an unfair distribution of power mechanisms, just like powerful exclusion mechanisms. More than an event or a “spectacle,” curating

is an activity that interweaves the cultural critic and art history as tools for the innovative appreciation of the artists' production, of the broader development of approaches and new perspectives, whose parameters conduct to a wider and inclusive understanding of art history.

Such perspective signals to a conception of the Rhizome³⁹ of the development of platforms for the exhibition and interpretation of artistic production, a perspective that affirms there is no pre-established route to the disposition of works and objects, where the public finds a myriad of connections that can be built, learnt, deconstructed, and deterritorialization⁴⁰ when thinking from the experience of exploring the context of the exhibition. Starting from this point of view, the work of art becomes understood more for its communicative potential of world interpellation, than simply for its formal characteristics. Equally, the shows are understood truly as platforms for the production of shared knowledge, leaving behind the moment in which they were regarded only as a space of beauty contemplation. Thus, the reflexive capacity of the public is invited to become an active part in the creative experience of the exhibition as an instituting element of the different interpretative possibilities and the immanent perspectives to a whole set of an exhibition. This creative mediation,⁴¹ composed by the curator authorship, operates in the manufacture of a public space of conceptual experimentation. This system abolishes chronological and closed constructions of the narratives and favors a set of connections between the works that surpasses the formal and/or chronological themes. This approach benefits from the use of juxtapositions, where works of different qualities and/or times are put in dialogue producing frictions in the consolidated knowledge and enabling new innovative understandings regarding artistic production and a relation of mediation between the works and the public where people are invited to contribute to the formation of new interpretative covers for the exposed works. Therefore, the curatorial text starts being developed in accordance to the definition presented by Umberto Eco as the "open work."⁴² This perspective also approximates to the stance presented by Jean François Lyotard, in which communication, the "sentence," is constituting of a new world in the relation between speaker and listener.⁴³ In other words, it is a process of conceptual mobilization and speculation that materializes in the space and is tested on the exhibition or expression space, in the interaction between the show itself, the works of art, and the public.

This system requires the curator to have complete awareness that the exhibition space is marked by cultural and ideological perspectives, as stated by Brian

39. Rhizome is the form of an epistemological model proposed by Deleuze and Guattari in which knowledge production is not subordinated to any hierarchic order. See: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia*. São Paulo: Editora 34, 2000.

40. The concept of deterritorialization, proposed by Deleuze, consists in adopting a kind of "foreign look" for the things around.

41. Creative mediation refers to the understanding of the mediation process in the exhibition scope as crossed (and originated) in the creative intervention of curating in its approach to artistic production.

42. ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

43. LYOTARD, Jean François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013, 15-20.

O'Doherty in his canonical text *Inside the White Cube*.⁴⁴ In it, O'Doherty demonstrates that the exhibition devices, whether they are the gallery or the museum, are cultural constructs crossed by a set of specific aesthetical and ideological references that shape the way we conceive that the works, both in their individual exposition and in collective shows, must be exhibited. Thus, the curatorial activity, when aware of the devices that constitute the apparatus⁴⁵ for art exhibition, may contribute decisively both in the devices that support the consecrated spaces of exposition inside the system, and for the critical enhancement of these spaces, enabling the emergence of new artistic and curatorial practices and expressions.

Generally, the exercise of curating, as understood here, has its own multiple dimensions and potentialities, either through shows or other propositions, the opportunity of covering the diversity and complexity of the relations between art and cultures, patenting the potential for multiple affinities, focused on proving the possibility of forming a narrative and geographical transformation in the forms of understanding and interpreting art. In other words, curating has in itself the power to constitute a transformative perspective of the institutional dimensions of art – museums, galleries, for example – which is essential in a moment in which spectacularization always appears as a temptation in the horizon.⁴⁶ This shows the importance of a historical and conceptual deepening in the construction of curatorial platforms, since only through such a device, it is possible to build a critic intervention that may shake the structures of interpretation that reinforce stereotypes and end up, directly or indirectly, reinforcing the excluding terms of development of the canonical goals.

The materialization of a curatorial project is originated from a process of making explicit the motivations that support the construction of a certain project or platform by the curator. It is only with clarity regarding what are the goals to be reached that a curating gains the potential to become an action of intervention in the artistic field dynamics – shaking its rules and conventions – constituting a privileged space to reveal the routes through which art has been developing and in which direction it is progressing. Only when there is certainty by the curators that these themes are, for them, solved, that their project can successfully take shape in reality, where it will gain, in the process of construction with the company of other cultural agents – artists, architects, art historians, producers, etc. – new

44. O'Doherty, Bryan. *Inside the White cube: the ideology of the gallery space*. Los Angeles: University of California Press, 1999.

45. The museological apparatus, valid here for any conventional expositive space, has its own historically established rules and demands a set of prerogatives that lie in the center of the museum's constitution. We can briefly describe it as devices of action over perception, which includes institutional rituals, controlled artificial light, signaling, conventions of exhibition of the works according to their artistic categories (sculpture, painting, installation, etc.) and also the ideological premises that surpass the institutional policy.

46. The "New Institutionalism" movement was important in the curatorial field during the past decade, especially on northern Europe. It was a movement in which a group of curators were engaged, who after operating a very productive international circuit turned their attention to local issues and about how institutions influenced and conformed the artistic and social scenery. The participants of "New Institutionalism" proposed a series of curatorial practices, in art education, administrative, which were enforced by reorganizing the structures of the institutions – above all the public ones – dedicated for the collection and exhibition of contemporary art. This meant an enhancement of the curators' look in the institutional dimension of the critic regarding the framing space of the exhibition of works of art to the incorporation of new critic domains that advanced up to the administrative structures of the institutions, for relations between art and education, for the forms of welcoming the public, etc.

perspectives and it will become in the moment of its execution and in the contact with the public – an instant in which the curators' premises are put in a dialogue with the premises of the public and put to the test. Therefore, there is not a unique method to be followed, but a myriad of possible routes for the development of a curatorial platform. There are no untouchable dogmas or axioms. Curating is a sociocultural expression that is consolidated in thought, in the critical reflection regarding art and the world. Some exercise this task in a more poetical manner, other in a more academic one, but through various routes they contribute for the construction of a shared dissemination field of histories and knowledge.

Therefore, the favoring of art or curating takes place for its power to make, through the work of the curator, the artistic practices to gain a new horizon of research, of generating affections that may flow into a renewed field focused on the dialogic and shared formulation of knowledge construction. The curatorial activity, when manages to avoid being seduced or corrupted by shortcuts, simplifications, or conflicts of interest, allows, at the same time, to interpret and to dialogue, to learn and to teach through art. Therefore, that the curatorial activity in its critical sense, operates over the artistic field as a promise that has in its core the ability of shedding new light over art and the world, metaphorically fulfilling, in a true compliment to the power of art, the last desire of Goethe, of opening the window so the sunlight can shine in.



EM DIREÇÃO A UMA CURADORIA NÃO HETERONORMATIVA: EXPOSIÇÕES *QUEER* E CURADORIA OLFATÓRIA NO CONTEXTO MUSEOLÓGICO

Gaudêncio Fidelis

Exposições são essencialmente um conjunto de objetos no espaço, distribuídos conforme uma proposição conceitual definida pelo curador de acordo com um certo número de prerrogativas preestabelecidas em relação às suas contingências físicas e limitações históricas.¹ Objetos de arte se transformam em repositórios dos desejos do visitante, de suas vontades, frustrações, preconceitos, visões de mundo, perspectivas sobre a arte, sentimentos, receios, admiração, e uma outra infinidade de sentimentos projetados que ultrapassam, na maioria das vezes, nosso conhecimento sobre tais objetos e, em muitos casos, os fazem agir irracionalmente diante de sua presença.

Constituídos como ativadores das diversas concepções de mundo que possuímos, eles são importantes para identificar o comportamento de uma sociedade diante da arte e o modo como os diversos públicos de uma exposição reagem, demonstrando, em grande parte, o reflexo desta sociedade e de sua visão de mundo diante da vida. Assim, podemos perceber claramente as diferenças entre essas diversas perspectivas e de como elas atravessam os tempos, claramente refletidas diante do comportamento da sociedade em relação à arte de seu tempo, bem como a produção que a precede. Esse mesmo comportamento se reflete também na maneira como tais sociedades ou grupos de indivíduos agem diante do seu patrimônio artístico e a perspectiva que adotam em sua preservação, refletindo também sua concepção de futuro e o patamar de responsabilidade social que mantém diante das gerações que a antecederam e a precedem. Ao ingressar na entrada do espaço de exposições e manifestar, dentro daquele espaço, um determinado comportamento, o visitante expressa sua perspectiva de futuro e sua

1. Refiro-me ao conhecimento acumulado por modelos anteriores de exposições que nos permitem avançar até certo limite na construção de novos modelos de exposições e constituir novas possibilidades de exibir obras. Esta possibilidade só pode ser estabelecida de acordo com nosso nível de conhecimento diante daquilo que é existente, mas também em relação à nossa capacidade de elaboração criativa diante do próprio acúmulo de conhecimento.

consideração para com o passado, mas, antes de tudo, demonstra diante de seus pares sua visão de mundo, seja ela mais democrática, conservadora ou reacionária, libertária ou vanguardista.

Em meio a rituais museológicos e expositivos, é como se estivéssemos diante de um grande espelho que reflete o comportamento, e a cada momento do percurso de relação com esses objetos demonstramos como pensamos nossos valores diante da vida e, especialmente, da arte. Ao mesmo tempo, o objeto artístico, independentemente de sua constituição material, potencial artístico e histórico, inovação estética e avanço diante de seu tempo, é antes de tudo um dispositivo que desencadeia *sentimentos*. Mas o objeto é também uma demonstração de que estamos a nos relacionar com o Outro diante do mundo, sem que tenhamos consciência de que, nesta relação, estamos a demonstrar quem realmente somos. Desta forma, podemos conceber nossa interação com a arte essencialmente uma relação com o outro que nos rodeia a cada de dia de nossas vidas.

Pensemos, portanto, como este relacionamento é complexo e problemático. Por vezes, se mostra satisfatório e demonstra nossa compreensão e generosidade; em outras, expõe ódio e preconceito. Tais extremos nada mais são do que manifestações naturalizadas da realidade que se veem projetadas em tais objetos e, de quando em quando, até nos surpreendem. Mas por trás de tais manifestações existe um universo de problemas que encontram correlação na história da arte e nas concepções do cânone artístico, assim como no aparato ideológico do museu e em como este age sobre a percepção, sem que sequer nos demos conta de sua intervenção na relação e intermediação que existe entre aquele espaço e nossa relação com a arte. Assim, quando uma exposição é organizada, ela atinge um determinado grau de recepção pública. Esta recepção é, em parte, medida também pelas manifestações dos profissionais especializados que, em última análise, é o que dá voz aos sentimentos mais agudos de uma parcela significativa do público – inclusive tomando forma nas manifestações deste diante da esfera pública e formando opinião, visto que estamos tratando de uma grande disputa pela validação destes sentimentos como legítimos e fundamentados em uma expressão de verdade parcial ou absoluta.

É formado, deste modo, uma frente de batalha que se desenrola na arena pública, transformando o museu (ou exposições) e seus objetos em “armas” de guerra e levando a cabo uma das mais surpreendentes manifestações dos desejos, agendas, ideologias e políticas das expressões individuais. Estas se disfarçam em uma espécie de conflito, se desenrolando em diversos níveis: muitas vezes na esfera privada, quando se expressam como uma conversa fechada entre indivíduos, em nível local, e noutras vezes em opiniões que extrapolam até mesmo fronteiras. Às vezes as formas mais tradicionais de veiculação destes sentimentos tomam forma, como as supostas manifestações da teoria acadêmica, das manifestações da crítica ou das opiniões da área de curadoria, onde supostos pares comentam, teorizam e refletem acerca destas exposições e seus objetos, em reflexões que, pelo bem ou pelo mal, sempre são reveladoras. São o testemunho de nossa relação com o mundo e de nossa perspectiva de vida, refletindo,

como já se viu, não só o conhecimento e sua elaboração diante da informação, da história e da constituição formal dos objetos diante da própria história da arte, mas fundamentalmente da nossa relação com o outro.

Pensar estas exposições a partir de uma perspectiva reflexiva dos objetos como ativadores dos desejos e preconceitos assinala um potencial campo de estudos, que podemos caracterizar como uma “sociologia do comportamento.” Esta seria de fundamental importância para entendermos o que realmente está acontecendo no estágio em que nos encontramos em relação a projetos curatoriais, especialmente aqueles de grande alcance público, e seu impacto diante da opinião pública e da produção do conhecimento e sua dimensão transformacional.

Se pensamos em realizar exposições para que avancemos diante da democratização do conhecimento e do aprimoramento das relações entre indivíduos em uma sociedade que se quer mais preparada para a tolerância e o reconhecimento da existência do outro, precisamos refletir profundamente sobre estes modelos que, apesar de revolucionários, didáticos e construtivos, muitas vezes não produzem os efeitos que desejamos se não refletirmos sobre eles a partir de uma perspectiva crítica – no sentido mais radical do termo. Assim, é preciso olhar para esses modelos com uma profunda capacidade de análise, que seja posta em prática com a contundência, clareza e profundidade de profissionais que a sociedade contemporânea necessita que sejamos. Não é mais possível pensar exposições como ingênuas intervenções no campo da arte, nem objetos artísticos como meras manifestações da expressão, pois eles são infinitamente mais do que isso. Dentre as diversas reações que podemos identificar diante de uma exposição, das mais significativas são aquelas que atingem a formação do cânone artístico e de como ele é introduzido e consolidado através de exposições. Não por outra razão, as disputas que se organizam em torno das opiniões acerca de obras e exposições gravitam exclusivamente entre o que é melhor e mais importante na hierarquia de relevância que uma obra de arte é capaz de atingir na história da arte, mesmo aquelas mais recentes, onde frequentemente novas obras ascendem àquele patamar, embora nem sempre com a velocidade e urgência desejadas. Sempre que olhamos em retrospecto, ou analisadas as reações a uma exposição, a um corpo de obras, a uma obra específica ou à produção de um artista, observamos que as reações a elas (sejam positivas ou negativas) são, antes de tudo, o reflexo de perspectivas de vida mais profundas, que demonstram a afirmação de concepções ideológicas e políticas arraigadas.

Este texto trata da abordagem de uma perspectiva não-heteronormativa de curadoria. Em termos gerais, podemos considerar como *não-heteronormativas* aquelas propostas curatoriais que questionam a manutenção das relações de poder através de exposições e sua inclinação patriarcal, propostas que não sejam exclusivamente formalistas, proposições que não se mantêm afiliadas ao eurocentrismo, perspectivas curatoriais não academicistas e aquelas que propõem uma revisão, ainda que elementar, da norma canônica.

O cânone pode ser considerado o bastião do estabelecimento da heterormatividade, capaz de assegurar o prestígio de determinadas obras em detrimento de outras. Se nem

tudo aquilo que foi canonizado possui ou provém de uma inclinação heteronormativa, podemos dizer que a heteronormatividade sempre está identificada com os princípios estabelecidos e consagrados pela lógica patriarcal das instituições que o constituem, largamente representados pela academia e pelo museu. Poucas ressalvas podem ser feitas dentro deste contexto, e entre elas podemos citar as exposições de caráter feminista, as que se engajam na visibilidade da arte não-ocidental e outras que eventualmente promovem a visibilidade da produção das chamadas “minorias,” sejam elas discriminadas por questões de gênero, etnia ou representatividade da produção não-hegemônica, e também aquelas que, de algum modo, fogem à forma canônica. Pode-se caracterizar um projeto curatorial, portanto, como não-heteronormativo, quando seu objetivo é o de responder adequadamente ao enquadramento conceitual da produção artística e, ao mesmo tempo, continuar investigando os parâmetros consagratórios do aparato institucional em todas as suas “manifestações” políticas e ideológicas.

Feita essa digressão, vale assinalar que há um conjunto de abordagens curatoriais e modelos que chegaram tarde, ou simplesmente ainda não chegaram ao contexto museológico. As razões são muitas, mas a principal reside seguramente na resistência das estruturas que fundamentam e dão seguridade ao cânone da arte ocidental, promulgada pela academia e mantida em grande parte pelos museus, que garantem que um conjunto de obras canônicas possa ser mantido firmemente no lugar. A existência de tais instituições não só assegura sustentação à formação do cânone, como também impede a entrada de obras que fogem à norma canônica em narrativas dominantes. Essas estruturas impedem, ainda, que outras obras possam ascender a um patamar de canonização – e até mesmo de serem minimamente reconhecidas – por não corresponderem aos princípios determinados pelas prerrogativas do cânone da arte ocidental.

Museus são instituições reguladoras que tudo normatizam. Dos movimentos do corpo ao pensamento crítico e reflexivo, do domínio dos sentidos à liberdade de pensamento, o controle imposto pelo aparato museológico é realizado em todas as etapas da experiência museológica. Mas, antes mesmo de regular a percepção e interpretação dos objetos, museus são extremamente cuidadosos na constituição de suas plataformas curatoriais e como irão construir a representação da subjetividade, deixando pouco espaço para aquelas obras consideradas fora da norma, ou desviantes.² Tais restrições vão das manifestações de outros sentidos que não aquele do olhar às políticas de gênero, passando pelos questionamentos do cânone e as abordagens revisionistas da história da arte.

Ao fim e ao cabo, restam poucas possibilidades de investigar novas plataformas curatoriais e instituir programas de exposições que coloquem muitos dos museus em sintonia com a contemporaneidade na produção de conhecimento avançado. Se estes o fazem, se enfrentam com uma barragem de críticas que lhe impõem

2. Os princípios da formação do cânone impõem um conjunto significativo de regras e elementos que devem necessariamente compor uma obra, entre elas o material (geralmente nobres), genialidade artística, expressa na biografia, abordagem temática relevante, composição formal e integridade conceitual, são algumas delas.

crises temporárias de grande impacto ou acirrados ataques, que atingem o cerne de sua estabilidade institucional, buscando a qualquer custo fazê-los voltar a uma normatividade que antes possuíam. O próprio espaço de exposições moderno, que colaborou para estabelecer firmemente o espaço de canonização, com sua conformação física desvinculada do mundo exterior, constituindo um aparato de considerável força diante da arte, assinala a demarcação de um espaço que se define como normativo diante da materialização da experiência artística:

O moderno espaço de galeria/museu, por exemplo, com as suas paredes brancas, iluminação artificial (sem janelas), controle de temperatura e arquiteturas imaculadas, foi percebido não apenas em termos de dimensões básicas e proporção, mas como um disfarce institucional, uma convenção de exposição normativa que serve a uma função ideológica. As características arquitetônicas aparentemente benignas de uma galeria/museu, em outras palavras, foram consideradas como mecanismos codificados que dissociam ativamente o espaço da arte do mundo exterior, expandindo mais ainda o imperativo idealista de tornar, em si mesma, a hierarquização de valores ‘objetiva,’ ‘desinteressada’ e ‘verdadeira.’³

A verdade proclamada pelas instituições e suas escolhas são reforçadas, então, pelas características do ambiente que abriga estas obras, demonstrando que a experiência estética é primordialmente mediada pelo aparato museológico, e que as escolhas realizadas dentro de suas prerrogativas são refletidas na configuração espacial que as exhibe. Não se trata, contudo, de necessariamente reivindicar novas inserções dentro das grandes narrativas, o que seria uma visão consideravelmente idealista e em grande parte improdutiva, a esta altura. Trata-se, antes de tudo, de ativar a consciência de que os efeitos colaterais ocasionados pela manutenção do cânone consolidam o aparato museológico, de modo que tudo o que fuja à norma, sejam obras ou exposições, passem a ter dificuldade de ajustar-se sob a ótica do museu e de nele ingressar em algum momento, temporária ou permanentemente. Cabe ainda lembrar que o museu é uma instituição fundamentada no patriarcalismo e, por consequência, na heteronormatividade, cuja intervenção requer mais do que ingênuas investidas que podem ser empreendidas por exposições. Se estas não forem seguidas de um considerável aporte conceitual, fundamentado no deslocamento das premissas canônicas que o museu engendra, não obterão os resultados desejados e não lograrão intervir em um panorama maior de intervenção institucional, que revolucione a maneira como indivíduos percebem a arte e refletem sobre ela.⁴

3. Miwon Kwon, "One Place After Another: Notes on Site Specificity," in *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, Erika Suderburg (Ed.) (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2000), 40. Todas as traduções feitas pelo autor.

4. Não se trata aqui de intervir na interpretação, mas antes de tudo de uma perspectiva de consideração em relação a arte como um instrumento de conhecimento e aprendizado sobre o mundo em que vivemos.

O questionamento do cânone da arte ocidental vem sendo empreendido com alguma força no contexto museológico internacional há pelo menos dez anos, mas segue praticamente ausente nos museus e instituições brasileiras de uma forma mais consistente. O que vemos por aqui é apenas uma ocasional incidência de uma ou outra obra em exposições que promovam alguma alteração das premissas do cânone artístico. Raramente vemos exposições dedicadas ao seu questionamento como um todo. Infelizmente, só as instituições de excelência localizadas nos grandes centros internacionais de produção de arte têm sido capazes de promover a revisão da norma canônica com alguma eficiência. Mesmo assim, não podemos incluir aquelas instituições caracterizadas pelos grandes museus enciclopédicos. O cânone da arte ocidental tem sido, em grande parte, responsabilidade destas instituições, portanto não podemos esperar delas alguma forma de questionamento. Além do mais, estas detêm em suas coleções a maioria das obras canônicas, logo seria contraditório que promovessem seu próprio *deslocamento*. Uma vez que o cânone é exclusivo e discricionário, o máximo que tais instituições poderiam fazer é expandi-lo um pouco, através da inclusão de obras em suas coleções. Ainda assim, esperar que estas instituições realizassem tal tarefa é esperar mais do que seria o seu papel desenvolver.

Nesse contexto, a grande maioria das instituições brasileiras, envolvidas com sua rotina provinciana, muitas vezes ainda permeada pela miséria institucional, e engajadas em uma perspectiva puramente doméstica de administrar suas exposições, sequer chegam a refletir sobre a necessidade de reclamar a presença de produções (e, por extensão, abordagens) que fogem à norma, ou se encontram ainda marginalizadas por sua exclusão do cânone – se não por isso, pela completa ausência de um campo de ação mais definido que possa dar a esta produção uma feição mais clara. A introdução de uma leitura *queer* da produção artística talvez seja uma das mais inovadoras estratégias a ser adotada por museus, uma vez que possibilita uma abordagem inclusiva e ao mesmo tempo definidora de um campo de ação política dos mais radicais, elevando a atuação dos museus ao status de instituições mais democráticas. Entretanto, é preciso dizer que exposições com este perfil não estão compulsoriamente engajadas em demonstrar uma categoria de produção, mas um conjunto de objetos que possuam determinadas características (tidas como *queer*), ou mesmo passíveis de serem identificadas com uma determinada estratégia de abordagem que possua esta inclinação.

O uso do termo *queer* data de século 19, embora tenha surgido inicialmente com conotações depreciativas. O termo foi reapropriado pela comunidade LGBTQ em meados dos anos 1990, a partir de uma conotação afirmativa, podendo ser considerado, atualmente, inclusivo e não-específico. O termo possibilita a incorporação de comportamentos e referências *queer*/heterossexuais e *queer*/homossexuais, assim como outras categorias localizadas entre eles. Subsequentemente, com sua entrada na academia os estudos *queer* trouxeram uma abertura sociocultural capaz de investigar as instâncias políticas que distinguem a normatividade institucional (no campo da arte, leia-se canônica) daqueles desvios

que podem ser considerados fora da norma – portanto, ignorados e excluídos da institucionalidade. Concebido sob uma perspectiva conceitual de uma exposição, o termo *queer* se mostra instrumental para subverter a consolidação de uma política de identidade essencialista, uma vez que permite a derrubada de barreiras de gênero sem necessariamente impor outras. Considerando que a própria noção de identidade consolidada pelo conjunto de exposições que trataram de questões identitárias, a partir de meados da década de 1980, constituiu uma barreira normativa que se tornou por demais conservadora e representativa de uma política das diferenças – e que passou a ser instrumentalizada por vezes pela própria área de curadoria –, uma exposição com uma abordagem *queer* possibilitaria a inserção de outros parâmetros de julgamento relativos à formação de um pensamento crítico fora da norma regulatória das exposições tradicionais. Assim, uma exposição com esta perspectiva colabora para constituir um espaço de reflexão de produção de conhecimento que seja capaz de dar conta de um conjunto de obras que se mostre relevante para reavaliar as formas canônicas, refletir politicamente sobre a constituição da lógica do aparato museológico e investigar o museu como um espaço heteronormativo. Ao mesmo tempo, tal plataforma curatorial possibilitaria rever determinados princípios da história da arte, deslocando temporariamente os mecanismos institucionalizantes, possibilitando, então, rever um conjunto de princípios que os regem. A compreensão da relevância de exposições *queer*, bem como da importância de adotar uma perspectiva *queer* para a abordagem dos aspectos de exclusão do cânone, não desconsidera o fato de que elas assumem, por vezes, uma perspectiva heteronormativa – sabendo que comportamentos homossexuais podem reproduzir a heteronormatividade e tendo a consciência de que, de diversas formas, tais comportamentos encontram equivalentes em instituições culturais e seus programas.

A normatividade não provém exclusivamente do comportamento heterossexual, e muitas vezes vemos (frequentemente, aliás) que existe com significativa inclinação heteronormativa no universo LGBTQ, sendo propagada por aqueles que adotam preferências não-heterossexuais tradicionais. A maior dificuldade na área de exposições talvez seja a de articular um vasto universo de problemas estéticos, políticos e ideológicos que envolvem a produção *queer*, em um já considerável universo de problemas da própria arte, que demanda precisão e estratégia curatorial. A diferença entre a lógica produtiva das exposições e aquela que rege a normatividade não é muito grande, mas a consciência dela como um fator problematizador se mostra consideravelmente distante da percepção da grande maioria de administradores e curadores de museus e instituições, que deveriam se preocupar, de uma maneira ou de outra, com este fértil universo de abordagem em exposições que conhecemos como LGBTQ – e que, agora, parece dar os primeiros passos para ingressar na institucionalidade museológica.

Apesar disso, exposições que ainda não tiveram a visibilidade que merecem nas grandes instituições internacionais vêm se tornando possíveis – em alguns casos,

em museus fora dos grandes centros onde tais instituições estão localizadas. A razão para tanto é simples: uma vez que a influência dessas grandes instituições sobre o meio estende-se por grandes áreas a partir das quais estas irradiam tal influência, aquelas mais afastadas (e, por consequência, seus agentes) estão menos sujeitos às pressões políticas que advêm das esferas museológicas. Nesse sentido, é estratégica a atividade curatorial das instituições localizadas fora do eixo de influência dos grandes museus e centros internacionais que exercem pressões sobre as instituições localizadas em seu raio de atuação.

Ao contrário do que possamos pensar de imediato, a produção artística *queer* se encontra dentro do museu. Não se pode dizer, é claro, que ela foi absorvida por ele, ainda que um considerável volume de obras se encontre em suas reservas técnicas, e algumas delas tenham sido exibidas frequentemente em suas paredes. Nem mesmo por isso podemos dizer que ela se mostra visível, até porque os museus, mobilizados que estão em manter vivo o conhecimento sobre as obras, ressuscitando a cada momento interpretativo determinada constituição conceitual, artística, estética e cultural, o fazem geralmente a partir de premissas heteronormativas – se não intencionalmente, através de uma disposição que suprime determinadas características estilísticas e conceituais enquanto salienta outras. Entretanto, quando exibidas, tais obras são geralmente suprimidas e seu conteúdo político, de uma maneira bastante similar com aquilo que poderíamos descrever como sua transformação em “corpos sem alma.” Destituídos do próprio significado que engendram, estas obras tornam-se o produto de interpretações equivocadas e enganosas, que limitam seu potencial estético e sua realidade diante do universo de seus pares.

É um pouco frustrante imaginar que, ao longo de todos estes anos, a obra de inúmeros artistas cuja produção possa ser definida claramente (ou essencialmente) como sendo *queer*, venha sendo exibida nas paredes dos museus e na residência de colecionadores como se fossem apenas objetos inócuos e esteticamente bem compostos artisticamente, sem qualquer orientação política ou estética que os defina como aquilo que essencialmente são – ou seja, subversivos. Como se o seu conteúdo fosse subsumido em meio a uma subserviência do sentido ao aparelho normatizador do comportamento heterossexual que, em sua forma patriarcal, regula os museus e o mercado de modo geral. Isso sem falar que muitos desses artistas, cuja obra de orientação *queer* nunca sequer foi mencionada como relevante em relação ao contexto de sua produção – como se uma natureza morta com flores e frutas não fosse realmente diferente de um corpo de um homem ou mulher nus em situações muitas vezes radicais, que demonstram uma consciência política do corpo. Se, por um lado, a indiferença das instituições em relação a estas obras se torna na maioria das vezes infantilizado, considerando que instituições têm a responsabilidade de articular um pensamento crítico em relação às obras, por outro o desligamento das mesmas de sua disposição conceitual aliena a forma do conteúdo, de tal maneira que elas não parecem mais do que suportes materiais que carregam apenas cores e formas no espaço.

A despeito de tais forças, algumas das exposições mais desafiadoras têm sido realizadas por museus localizados fora desses grandes centros; é preciso admitir, porém, que seu impacto não seja o mesmo. É necessário considerar, ainda, que uma das razões pelas quais essas exposições ainda conseguem ser realizadas fora dos grandes centros sem desencadear maior resistência, uma avalanche de críticas ou até mesmo protestos, é porque elas não alteram diretamente a estabilidade canônica das obras que conquistaram tal patamar.⁵ Outras razões, como pressões locais, são passíveis de acontecer; no entanto, se tais exposições passam relativamente incólumes, não é porque elas não desafiam as instâncias museológicas, e sim porque nossas instituições ainda não se mostram tão relevantes para o meio. Refiro-me à sua capacidade de refletir suas comunidades como um espelhamento. Se essas instituições não “refletem,” poucos se importam com elas.⁶ Contudo, é preciso salientar que, aos poucos, tais exposições vão constituindo um corpo significativo de conhecimento relevante o suficiente para, ao produzir uma história de exposições alternativa àquela do *mainstream*, desestabilizar consideráveis parcelas do cânone da arte ocidental, com vistas a promover a inclusão e, assim, torná-lo parcialmente dispensável na constituição de uma historiografia da arte mais abrangente.

Considerando que exposições de caráter *queer* são ainda raras no contexto institucional, especialmente em museus,⁷ e que exposições museológicas de grande envergadura que adotaram o olfato como plataforma só recentemente começaram a ser pensadas como plataformas, teorizar sobre o assunto representa um desafio considerável.⁸ Todavia, em vários aspectos, cheiro e *queer* são dois temas que guardam semelhanças no que se refere aos motivos pelos quais nunca foram admitidos plenamente no espaço museológico – ou até recentemente. Por essa razão, trata-se aqui de se antecipar e propor novas perspectivas de abordagem, visto que ainda não há uma tradição significativa de exposições em museus em nenhuma dessas áreas.

Quanto ao cheiro, o estabelecimento do cânone e sua interferência insidiosa contra o estabelecimento de uma politização de obras e exposições ultrapassam a dimensão social dos aspectos que se definem como indispensáveis à compreensão de uma obra como tendo *status* demonstrativo das “melhores qualidades,” aquelas que se mostram relevantes ao campo do caráter construtivo dos objetos e que, no mais das vezes, são inodoras. Elas precisam se apresentar sem uma disposição olfatória

5. Outra razão, não menos influente, é que nesses locais existe uma falta de profissionais de crítica, curadoria e história da arte que sejam capazes de produzir uma crítica relevante e qualificada a essas exposições. Além disso, tais exposições inscrevem-se em um campo de atividades que não desafiam o corpo de produção de conhecimento desses profissionais, muitos deles demasiadamente ligados a uma visão reducionista da política voltada à produção artística.

6. Outro caso é quando essas instituições estão estritamente ligadas ao controle dessas comunidades, sem independência nenhuma para realizar seus programas com autonomia.

7. Entre as exposições museológicas que adquiriram mais visibilidade, podemos citar *Hide/Seek: Difference and Desire in American Culture*, realizada pela National Portrait Gallery do Smithsonian em Washington, curada por Jonathan Katz e David Ward, em 2010; *Ars Homo Erotica*, no Museu Nacional da Polônia em Varsóvia, com curadoria de Pawel Leszkowicz, em 2010; *Queer, Desire, Power and Identity*, National Museum of Fine Arts, Stockholm, Suécia, 2008, com curadoria de Patrik Steorn. *Visa dig! Show Yourself*, no Nordic Museum em Stocolmo, com curadoria de Patrik Steorn, também em 2008.

8. Teoria e crítica de exposições derivam essencialmente de sua realização e, embora haja uma longa história de exposições a ser teorizada, não é o caso de exposições com esses tópicos. Portanto, este texto adquire, em muitos aspectos, o caráter de um manifesto propositivo, antecipando, de certa forma, diversas questões relacionadas à abordagem de exposições sobre cheiro e *queer*, propondo, nesse caso, o estabelecimento de uma dimensão metodológica baseada na intervenção política do cânone.

manifesta e sem que outros sentidos estejam sequer implicados na recepção de sua estrutura constituinte. Sendo assim, a expressão de uma materialidade olfatória só poderia vir à tona como um critério relevante quando sejam aceitas suas prerrogativas institucionais, aquelas que demarcam a integridade do espaço como um campo ativo de articulação dos sentidos em suas mais primordiais atuações comportamentais e fenomenológicas. Nesse processo, o deslocamento precisa ser levado em consideração, visto que a manifestação do corpo diante do espaço não pode ser tida como indiferente ao estado performativo da experiência do olfato e obras relacionadas a outros sentidos que não aqueles como sendo exclusivamente o da visão.

Gays, lésbicas e transgêneros têm sido discriminados ao longo dos séculos. Do mesmo modo, a produção desses artistas e/ou aquela com orientação *queer*, bem como outras que abordem questões LGBTQ, enfrentam uma considerável resistência no processo de institucionalização. Este seria o momento de refletir como os museus podem gerar exposições acerca dessa produção, ou ao menos adotar uma posição proativa diante da formação e da exibição de seus acervos, depois de todos esses anos de ausência de uma produção que deveria ter sido colecionada e, por consequência, reconhecida pelas instâncias institucionais. O primeiro grande desafio para aqueles profissionais que trabalham com exposições em instituições museológicas é subverter a lógica que tem estruturado o conhecimento na academia e nas instituições museológicas. Deve-se, para tanto, enfrentar um incontestável enquadramento heteronormativo (deve-se incluir ainda aqui homonormativo e transnormativo), que age no sentido de excluir iniciativas que possam transformar a experiência de olhar para obras no museu através de uma perspectiva *queer*.

Por outro lado, uma abordagem *queer* do aparato museológico deve incluir uma análise do espaço em exposições de museus por meio de mecanismos que considerem a cultura e a subcultura *queer*, visto que um dos mais significativos componentes da estratégia museológica é justamente a espacialização. Judith Halberstam discute a problemática espaço temporal na produção de novas formas estilísticas produzidas pela juventude *queer*,⁹ considerando que tais indivíduos tendem a utilizar o par espaço-tempo de maneira diversa dos heterossexuais, cuja concepção histórico-cultural desse binômio ainda é determinada prioritariamente por determinada noção de família e reprodução.

A comunidade LGBTQ vem modificando substancialmente a estrutura fundacional da lógica produtiva do capitalismo, que se baseia amplamente em tal arcabouço. Tendo em vista que a produção artística também está, em sua maior parte, assentada em tais prerrogativas, uma estratégia de abordagem baseada no espaço e tempo, como é abordada pela cultura *queer*, torna-se indispensável para que seja possível ingressar no espaço museológico de maneira efetiva. Membros da comunidade LGBTQ são muitas vezes obrigados a recorrer a determinadas táticas

9. Ver Judith Halberstam, "What's that Smell? Queer Temporalities and Subcultural Lives," *International Journal of Cultural Studies*, 6 (3) (2003), 313-333.

de sobrevivência para escapar às pressões da heteronormatividade, que os conduz para o “desvio” ou para a subserviência do profissionalismo da competência. No primeiro caso, nota-se uma espécie de rebeldia diante da norma e, no segundo, há uma forma de legitimação. Em ambos os casos, tais atitudes refletem-se em nossas instituições e em suas obras, sem que haja necessariamente um campo de investigação que se revele na arena pública. Na verdade, ele permanece indisfarçado nas abordagens formalistas das leituras acadêmicas e curatoriais, que continuam a dissimular o verdadeiro sentido de tais obras mediante a história da arte. Uma perspectiva topósmica (relação entre espaço e cheiro) possibilita investigar a dimensão espacial do odor quanto às diversas características do lugar. A especificidade do odor é baseada em uma construção espaço-tempo em virtude de sua dimensão de descontinuidade e de seu surgimento (e desaparecimento) episódico. Há muito a aprender com odores. Em uma relação de familiaridade espacial, a relação do odor com o espaço está vinculada ao estabelecimento de uma rotina. As pessoas acostumam-se com o odor, ao mesmo tempo em que odores desconhecidos costumam ser tidos como ruins, sejam de que natureza for.

Por outro lado, uma curadoria olfatória implica um conjunto de escolhas que, para ser realizado, envolve primeiramente uma mudança de raciocínio em relação aos objetos. Isso não significa, como já expliquei em outra oportunidade, que estas escolhas recorram sobre obras que tenham cheiro. Trata-se, antes, de pensar sobre as implicações do domínio do olhar na formação do cânone da arte do ocidente e tudo que deriva desta condição histórica. Trata-se, também, de redefinir os princípios de escolha, com vistas a estabelecer novas perspectivas de pensar os outros sentidos como relevantes, especialmente quando se trata de subverter a o regime do ocularcentrismo sobre a produção curatorial. Sobre os procedimentos de escolha em relação a uma curadoria olfatória, escrevi em outra ocasião:

Em se tratando de uma plataforma de reflexão olfatória em curadoria, a definição de uma política dos procedimentos mostra-se ainda mais determinante. O estabelecimento de parâmetros considerados relevantes para a caracterização de procedimentos de escolha torna-se fundamental para redefinir a especificidade de modelos curatoriais que tenham relação com uma perspectiva olfatória sem incorrer apenas em uma disposição excêntrica dos parâmetros de escolha. Para tanto, podemos considerar que seja necessário apenas determinado interesse pelas questões relativas ao cheiro, ou que estas estejam relacionadas a formas interpretativas através das quais o sentido do olfato esteja em questão. Assim, é preciso constituir uma cartografia das disposições olfatórias (e aromáticas) em exposições, capaz de tornar visíveis as possibilidades de escolha no âmbito de uma perspectiva olfatória.¹⁰

10. Gaudêncio Fidelis, *O Cheiro como Critério: em Direção a uma Política Olfatória em Curadoria*, edição inglês e português, tradução de Vivian Bosch (Chapecó: Argos, 2015), 11.

Sendo assim, podemos concluir que a lógica a ser seguida para uma transgressão que conduza a uma curadoria não-heteronormativa passe antes pela avaliação dos princípios de escolha diante de um conjunto de regras normativas que a curadoria vem adotando por anos, e que em última análise tem mudado pouco, se compararmos com o volume de exposições realizadas. Por outro lado, vale salientar que a adoção de novas estratégias de abordagem do objeto artístico, uma perspectiva *queer* e olfatória, por exemplo, implicam numa desnormalização do pensamento diante de um processo histórico que se mostra por demais pervasivo diante do pensamento. É necessário, portanto, antes de tudo uma descolonização do pensamento e do raciocínio. É preciso subverter a lógica da experiência heteronormativa, ainda que, de modo geral, seja a única oficialmente admitida dentro do exercício da curadoria – mesmo porque não ocorreu a quase ninguém da área pensar o contrário.

Uma proposta seria a necessidade de constituir uma reflexão histórica no âmbito da pesquisa, que promovesse a constituição de uma cartografia dos sentidos, especialmente o olfato, para que possamos entender como a atuação do olhar vem sendo administrada como única fonte de pensamento, reflexão e atuação sobre os objetos de arte, com o objetivo de promover escolhas, decisões e investidas curatoriais no âmbito das exposições. Sobre esta questão, assinalei anteriormente:

Uma cartografia do olfato na área de curadoria seria constituída pela localização das relações topográficas entre o cheiro e as proposições conceituais que configuram e alteram as escolhas curatoriais por intermédio de exposições conforme o campo de realização da experiência estética. Essa cartografia envolve a realização de uma experiência de considerável efeito programático que seja capaz de conduzir a experiência para outra instância de profusão que considere a relevância do campo produtivo da curadoria como modo de estabelecer uma trajetória de experiências dos sentidos com vistas à sua utilização em projetos curatoriais. É justamente por meio dessa nova cartografia que a possibilidade de redimensionamento de obras em um contexto diferenciado reveste-se de possibilidade material, viabilizando ao mesmo tempo a constituição de um campo conceitual factível para a realização de novos projetos de exposições que venham a produzir conhecimento original.¹¹

Princípios de escolha estão irremediavelmente localizados em uma zona nebulosa que os caracterizam como sendo do território da razão. Uma vez que escolhas derivam da doutrina do livre arbítrio, estas possuem um significativo (por que não dizer imprevisível?) grau de relatividade. Entretanto, em curadoria as escolhas não são realizadas sem alguma espécie de influência externa às motivações iniciais do curador. Consciente ou inconscientemente, esta encontrar-se-á determinada por tais fatores.

11. *Idem*, 12.

A definição de um campo de consideração dessas questões extrai um território de constituição de particularidades constitutivas das mais específicas, que pertencem a um estado de diferenciação entre contexto e dimensões políticas da vontade das escolhas curatoriais. Em curadoria, o cheiro funcionaria então como um “termômetro” para medir as condições de eficiência,¹² familiaridade, hábito e rejeição (neste caso, preconceito) em exposições, visto que, se por um lado representa um aspecto demasiadamente intrusivo no campo da exposição, por outro se mostra estranho e resistente a quaisquer concepções que sejam capazes de definir conceitualmente as escolhas. É justamente esse caráter de resistência que pode trazer à visibilidade projetos curatoriais na dimensão mais radical que se espera que venham a adquirir. A eficácia dessa dimensão reside na administração das competências que se mostram responsáveis pelo contingente de mediação entre a experiência do outro e aquele espaço que define essa mesma experiência política e ideologicamente.¹³

O cheiro, como se sabe, foi excluído do espaço de exposições, e parece ainda distante sua admissão como um componente significativo de ser explorado pela área de curadoria em toda a sua amplitude. Da mesma forma, um período de transição precisa ser realizado para que determinadas barreiras sejam derrubadas e para que profissionais da área passem a desenvolver estratégias de visibilidade para a produção *queer* – e, mais tempo ainda, para admitir que adotar seus acervos e programas museológicos desse teor (ou seja, “*queering* o museu”) é igualmente necessário em algum momento da trajetória de uma instituição, ainda que em caráter provisório.

Uma curadoria não heteronormativa precisa ser desenvolvida para que seja possível reeducar os sentidos a adotar uma visão crítica de caráter *queer*, bem como para desenvolver uma política olfatória em curadoria. Tornar o museu um espaço de reflexão *queer* significa, considerando-se uma instituição patriarcal como o museu, produzir uma “intervenção subversiva,” dado que a lógica produtiva das instituições no Ocidente, com suas regras rígidas de formação canônica, não deixa espaço para o desenvolvimento de um campo de ações que considerem as diferenças de gênero e outras abordagens, tais como o cheiro, especialmente quando se trata de exposições museológicas.

Assim como o cheiro raramente aparece em obras incluídas em museus, a produção *queer* também se encontra na escuridão de seus acervos. É claro que ela foi sublimada a um conjunto de definições formais que sujeita suas características a um espectro de categorias normativas que dissimulam sua vocação política (*queer* ou outras), assegurando o cânone em um patamar de considerável estabilidade. Ao exibirem tais obras, quando isso eventualmente acontece, os museus comumente subestimam ou dissimulam a especificidade cultural de tais objetos, desconsiderando suas características e enfatizando outras (formais, materiais e conceituais)

12. Tais condições de eficiência são consideravelmente determinadas pela capacidade de tais projetos curatoriais em estabelecer um campo de atuação que diferencie uma exposição de outra a partir de certas características que podemos considerar como sendo influentes em um contexto geral de exposições.

13. A constituição ideológica de uma proposição curatorial é demarcada pela atuação em relação ao espaço em referência ao outro, e a mediação estabelecida entre os dois é feita pelo curador.

que disfarçam sua condição não heteronormativa. Seria ingênuo pensar, portanto, que algumas dessas obras seriam elevadas a um *status* canônico se não tivessem dissimuladas qualquer disposição ou inclinação *queer*. Na verdade, a condição dessas obras se encontra em tal estado de dissimulação que é difícil que as normas institucionais permitam a abordagem de uma coleção museológica sob o ponto de vista *queer* sem produzir uma categorização minoritária e desviante para estes objetos, desvirtuando ainda mais a sua verdadeira natureza conceitual e estética.

A equação é complexa, e os curadores que pretendam ingressar em projetos curatoriais que envolvam questões LGBTQ precisam estar cientes das implicações políticas e ideológicas que envolvem a formação do cânone, dos meandros do aparato museológico e da burocratização dos sentidos sofrida nos espaços institucionais. Qualquer intervenção desavisada no território da curadoria *queer* ou olfatória, para elegermos dois difíceis exemplos de ingresso curatorial no campo da arte, tende a ser percebida mais como excentricidade do que como intervenção política no campo das convenções culturais e artísticas, um dos objetivos da curadoria. Ou ao menos assim deveria ser quando se trata da curadoria contemporânea.¹⁴

A burocratização dos sentidos foi explorada por Caroline A. Jones em seu livro *Eyesight Alone*, demonstrando que o formalismo *greenberguiano* estava em sintonia com a tendência do período (por volta dos anos 1950) de compartimentalização e controle dos sentidos. Diante dessa fragmentação, o olfato assumiu uma condição subalterna, como o mais destituído dos sentidos ou, no mínimo, um dos mais instáveis e complexos:

No horror e no amor, o cheiro é experimentado pelos ocidentais modernos como o mais subliminar, o menos controlável, o mais desconhecido e, possivelmente, o mais ligado ao gênero de todos os nossos sentidos. Ele é ao mesmo tempo passivo e ativo – algo que transpiramos sem controle e que nos limitamos a assimilar involuntariamente. Nenhum outro sentido se comunica de forma imediata e diretamente aos locais de memória no cérebro, contornando a cognição consciente para somar-se aos estados emocionais mais elementares associados às minuciosas combinações moleculares que primeiro estimularam o neurônio para aquela específica química transportada pelo ar.¹⁵

A possibilidade de que o olfato seja de fato o sentido mais ligado ao gênero torna-se acentuada por seu caráter ativo/passivo. A assimilação do cheiro, por ser involuntária, caracteriza-se por ser invasiva e, portanto, ativa. Ao mesmo tempo, a sua absorção involuntária pelo organismo é determinante para que este se torne o sentido que mais aparece como sendo ligado ao gênero. Os desdobramentos são significativos para a abordagem simbólica através da qual lidamos com o cheiro

14. Não me refiro aqui à curadoria de arte contemporânea, mas a modelos contemporâneos de curadoria.

15. Caroline A. Jones, *Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureocratization of the Senses* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2005), 392.

e sua relação metafórica no espaço de exposições. *Queer* e cheiro ganharam uma aproximação no texto de Mark Graham, *Queer Smells*,¹⁶ ao situar ambos numa relação comparativa à construção normativa do gênero. Para Graham, que concorda com a assertiva de Judith Butler de que a instabilidade transitiva do gênero é resultado de “atos performativos,”¹⁷ o cheiro é igualmente instável e em transição. Pela mesma razão, ele argumenta:

Precisamente porque eles são o resultado de práticas sociais, e não eternas essências. Esses efeitos são abertos à contestação, inerentemente instáveis e estão sempre em um estado potencial de fluxo e transição. Em suma, são altamente reminescentes dos cheiros.¹⁸

A influência do cheiro na definição de uma zona mais neutra para o exercício da curadoria – neutra em relação ao ocularcentrismo que se mostra dominante e impositivo – pode constituir uma possibilidade de novas articulações políticas no âmbito das exposições. Em comparação à construção normativa, ele colabora para refletirmos sobre a condição da teoria *queer* e sua reafirmação, por vezes, da subversão da norma canônica, justamente pela cumplicidade que a heteronormatividade estabelece com as estratégias de consumo do capitalismo tardio, como escreveu Graham:

Mas se os cheiros e a compreensão deles parecem estar em sintonia com o capitalismo pós-moderno e tardio, assim como as teorias da performatividade de gênero, parece-nos razoável perguntar se eles também são cúmplices na sua lógica. Quando, por exemplo, a indústria do perfume, que foi construída sobre essências mobilizadas de homens e mulheres heterossexuais durante séculos, parece, ao menos em parte, ter abandonado sua inclinação heteronormativa de maneiras que parecem ser *queer*, o quão radical são as próprias teorias *queer*? Há outra cumplicidade funcionando aqui, que também é de interesse. Refiro-me ao ocularcentrismo que deixou a sua marca nos escritos *queer*. Em sua maioria, as teorias *queer* tendem a se preocupar com contestações visuais de gênero e sexualidade heteronormativa. Uma vez que essa tendência é reconhecida, ela pode alertar os teóricos sobre o potencial *queer* de pensar sobre o desejo para além da visualidade. Cheiros, então, podem fornecer um exemplo evocativo para avaliar o impacto crítico de teorias *queer* e também a oportunidade de ampliar o sensorio *queer*.¹⁹

Diversas estratégias podem ser empregadas para a realização de exposições de caráter *queer* em museus, porém uma das mais eficientes é certamente a supressão

16. Mark Graham, “Queer Smells: Fragrances of Late Capitalism or Scents of Subversion?,” in *The Smell Culture Reader*, Edited by Jim Drobnick (Oxford and New York: Berg, 2006), 305.

17. Idem, 305.

18. Idem, 305.

19. Idem, 306.

da cronologia através da justaposição, como de resto é válido para outras abordagens da produção historicamente negligenciada pelos museus. Abordagens *queer* de exposições através de justaposição abrem a interpretação, desestabilizando o significado, gerando um considerável elemento subversivo que se caracteriza pela introdução de estratégias curatoriais não heteronormativas. Talvez o principal artifício constituído por um mecanismo de justaposição (que basicamente pode ser resumido pela exposição de uma obra ao lado da outra sem determinação cronológica) é aquele que crie um atrito conceitual baseado em diversos procedimentos (analogias formais, conceituais, históricas, etc.). As exposições tendem, contudo, a privilegiar similaridades e linearidade histórica ou cronológica. De modo geral, esses aspectos têm como ênfase a genialidade do sujeito (artista) ao enfatizar os feitos artísticos por meio de uma visão fragmentada da arte. Os mecanismos de justaposição permitem quebrar o raciocínio cronológico e formar inovadoras possibilidades de expansão contextual das obras. Fica cada vez mais evidente que a cronologia baseada no destacamento de trabalhos considerados “obras primas,” para a constituição das chamadas grandes narrativas, tornou-se hoje problemático para que determinado senso de tradição histórica mais inclusiva possa ser estabelecido.

Se a cronologia está lá para definir o caráter de datação – e é claro que ela é importante para determinar questões de derivação, imitação, originalidade (ainda fundamental nos dias de hoje) e prioridade histórica –, sua utilização de forma não crítica limita a compreensão que temos da arte como um campo da experiência livre das normas da linearidade e de suas consequências. Entre elas, podemos citar o conceito de genialidade artística, que elege uma linhagem de artistas e seus afiliados como aqueles cujas obras mereçam ascender aos patamares da canonização. Por tais razões, não podemos conceber a cronologia com a única ferramenta para a constituição da historiografia, já que, no processo de definir um senso de tradição artística, outros aspectos, além da linearidade cronológica, são relevantes.

De modo geral, a expressão “prioridade histórica” pode ser definida como quem fez o quê primeiro, assinalando, nesse caso, a originalidade artística que tenha sido vislumbrada em adiantado em relação a um ou mais artistas que tenham tratado a mesma questão em sua produção ou em uma obra específica. Nesse sentido, prioridade histórica não é simplesmente uma questão cronológica em relação a uma obra e/ou produção e outra; porém, ao demonstrar que certo artista se adiantou a outros, considerando a localização geográfico/política dessa produção, a prioridade histórica adquire um componente político. Em essência, tal componente é revelado principalmente quando um artista cuja produção esteja localizada às margens dos grandes centros internacionais de produção antecipa-se a uma mesma questão ou problema artístico de outro artista com maior “credibilidade” institucional, localizado em um grande centro.

Situações de prioridade histórica ainda são pouco advogadas, visto que problematizam a posição profissional de quem se manifesta em prol da mesma. Em outras palavras, quando um historiador ou curador posiciona-se a favor de um artista com

vistas a reivindicar uma posição que este não ocupava, invocando prioridade histórica, a força de institucionalização que colocou determinada produção em uma posição canônica ou estabelecida, que deveria ceder lugar àquela que está sendo invocada como tendo prioridade histórica, reivindica a manutenção dessa posição. Por tal motivo, são raros os casos e tentativas de reivindicar um reposicionamento da produção de determinado artista. Mesmo porque, dependendo do caso, esta sequer pode mostrar-se eficiente tendo em vista das enormes forças que agem sobre a consagração da produção artística. O sucesso de tal reivindicação depende de diversos fatores, como a força política de quem a reivindica, o contexto e a legitimidade de tal reivindicação, o lugar e o momento histórico nos quais ela se insere, além de outros intervenientes que possam surgir, dependendo do teor e escopo de tal reivindicação.

Em se tratando de exposições, a questão torna-se ainda mais significativa, pois a articulação de valor simbólico propiciado por uma situação de prioridade histórica²⁰ adquire uma subseqüente camada de significado a partir da interpretação e da articulação dos objetos em um novo contexto. Enquanto outras disciplinas do conhecimento, como a história da arte, realizam uma intervenção no universo da cultura através de uma *interferência* teórica nos mecanismos de geração de significado, a curadoria o faz introduzindo elementos nos dois campos simultaneamente: o da práxis e o da operacionalidade teórica do conhecimento. Graham assinalou igualmente sobre a estratégia de como enfrentar a normatividade, provenha ela do universo masculino ou da própria cultura LGBTQ. O fundamental, para ele, seria entender o significado suprimido ou reprimido nos objetos, o qual as exposições têm a possibilidade de descobrir. Ele escreveu:

No que se segue, não estou tão interessado em fornecer ainda mais exemplos de como os objetos mantêm sexualidade e gênero, mas em como a atenção para as coisas pode servir como um método útil para acessar a sexualidade e a parte que ela desempenha na vida das pessoas. A abordagem que adoto aqui pode ser chamada de *queer*, no sentido de atender a essas propriedades de coisas que são contraditórias – literalmente ‘falar contra’ – o que podemos esperar que eles dizem, e sua capacidade de agir como reservatórios alternativos de significado que assinalam conflitos e tensões, e não para se alinhar com as exigências normativas – incluindo aqueles encontrados na cultura gay.²¹

A normatividade, como se pode presumir, não é uma característica de domínio exclusivamente heterossexual, e pode estar escondida ou reprimida até mesmo no cotidiano da cultura LGBTQ, tornando-se pervasiva e, em alguns casos, disfarçada. Mesmo que exista um significativo número de obras com inclinações

20. Quando a obra ou produção de um artista é “descoberta” em um momento posterior, isto é, muito depois da data em que foi produzida a obra de outro artista com mais visibilidade, ela altera o histórico de ambas: um para menos, outro para mais. Nesse caso, a tendência é de que o valor simbólico de tal descoberta, somado à intensidade política que propicia a essa obra ou produção “descoberta,” seja de considerável relevância.

21. Mark Graham, “Things in the Field: Ethnographic Research Into Objects and Sexuality,” *Lambda Nordica*, 3-4, Vol. 15 (2010), 65.

queer em museus, as quais precisam apenas ser libertadas de seu enclausuramento conceitual e político, ainda assim a presença desses objetos é consideravelmente menor em número do que outros. Isso ocorre, em parte, porque existem outras tantas obras com tal inclinação, mas os museus precisam estabelecer uma política de colecionismo que considere tal perspectiva.²² Algumas exposições em museus têm tentado estabelecer uma metodologia para a realização de exposições *queer* em instituições, ao mesmo tempo que “[...] revelando como desejos sexuais e eróticos não heteronormativos têm influenciado a criação, interpretação, coleção e exposição de obras de arte, bem como a produção de história da arte e pesquisa em museus,²³ conforme assinalou Patrick Steorn. Ele reconta sua experiência de trabalhar com coleções museológicas e exposições de caráter *queer*, cujo principal desafio é oferecer possibilidades interpretativas para o grande público. Tal desafio mostra-se ainda maior do que o próprio empreendimento de colocar uma exposição em funcionamento. Refletindo sobre essa questão, Steorn assinalou:

Como realizar uma busca de objetos que possam revelar presenças *queer* em coleções de museus e para abordar o museu como um produtor de categorizações normativas são as primeiras questões em jogo. A segunda questão irá abordar como incluir interpretações alternativas em um museu ou arquivo e elaborar o papel produtivo do desejo não normativo e apego afetivo na prática de interpretações *queer*.²⁴

O artista e curador Matt Smith, que realizou a exposição *Queering the Museum*, lança o seguinte questionamento diante da ausência de um considerável grupo de objetos em um museu, capazes de gerar uma exposição: “Se uma exposição de objetos ‘queer’ não fosse possível, poderíamos, ao invés disso, ‘queer’ todo o museu?”²⁵ A pergunta é antes de tudo especulativa, mas esta talvez seja a estratégia mais viável e produtiva do que tentar identificar obras e objetos *queer* propriamente ditos, ainda que de uma forma ou outra eles estejam lá, “escondidos” nos acervos museológicos. Talvez seja o caso de adotar outra estratégia de identificação: metaforicamente *cheirar* a presença desses objetos (*sniffing the object*)²⁶ e prosseguir em seu desdobramento (*sniffing the canon*).²⁷ Contudo, sentir o cheiro raramente é considerado como uma informação, mas apenas uma constatação: se o cheiro é

22. Ver Michael Camille e Adrian Rifkin, *Other Objects of Desire: Collectors and Collecting Queerly* (Oxford: Blackwell, 2001).

23. Patrick Steorn, “Curating Queer Heritage: Queer Knowledge and Museum Practice,” *Curator: The Museum Journal*, Volume 55, N.º 3 (July 2012), 355.

24. Patrik Steorn, “Queer in the Museum: Methodological Reflections on Doing Queer in Museum Collections,” *Lambda Nordica*, 3-4, Vol. 15 (2010), 121.

25. Matt Smith, “Queering the Pitch,” in *Queering the Museum*, Victoria and Albert Museum, Birmingham City Council, catálogo da exposição, não paginado, sem data.

26. Os produtos *scratch and sniff* (raspe e cheire) surgiram no final dos anos de 1970 e cresceram exponencialmente até meados dos anos de 1980. Um dado interessante sobre esses produtos é que a fragrância depositada em sua superfície estava, na maioria das vezes, relacionada à imagem impressa sob a superfície raspada ou, conforme o caso, ao produto a ser comercializado.

27. Utilizo aqui essas duas expressões originalmente na língua inglesa porque elas traduzem melhor a possibilidade estratégica de estabelecer um campo de ação que considere a experiência do cheiro como relevante para a curadoria, politicamente falando.

bom ou ruim. Cheirar, portanto, também está condicionado a uma base ideológica pertencente ao território do gosto. Por outro lado, o cheiro é algo a que nos acostumamos rapidamente, passando a senti-lo de maneira mais intensa ou a não senti-lo totalmente, como nos casos de distúrbios olfatórios.²⁸

Um dos grandes desafios para a realização de exposições *queer* é a possível confusão que o termo pode criar com a representação dos diversos grupos LGBTQ. Tais exposições têm enfrentado um problema frequente, que é a ausência de material de determinados segmentos como L (lésbicas), B (bissexuais) e T (transgêneros). A maior parte dos arquivos e acervos de que esse material deriva concentra-se em material G (gay), que, por razões históricas, surgiu para a visibilidade pública muito mais cedo, seguido pelo grupo L. Vale dizer que o material relativo ao grupo T ainda é muito raro.²⁹

Para Paul Gabriel, a experiência de ter realizado uma exposição com o tema mostrou que havia uma dificuldade ocasionada pela separação entre sexualidade e erotismo da identidade das comunidades que as criaram. Esse problema enfrentado na exposição, segundo Paul Gabriel, surgiu de uma dificuldade que se mostra comum em exposições com esse perfil:

Esta descontextualização confusa surgiu, ironicamente, a partir de nossa tentativa de aderir a restrições sociais relativas à exibição de nudez e à sexualidade explícita. Perdido em tudo isso foi o sentido *queer* de qualquer tipo de pessoas completas: mente e corpo, alma e sexualidade.³⁰

Várias outras dificuldades precisam ser enfrentadas por projetos curatoriais que tratem de questões *queer*, desde aquelas que ultrapassam a indisposição e a resistência em revisar o cânone até aquelas que abordam as injunções políticas às quais museus estão sujeitos, a resistência de determinados artistas em assumir que sua obra tenha uma inclinação, uma disposição ou trate de questões *queer*, entre outros diversos impedimentos. Some-se a isso a dificuldade inerente de identificar quais sejam essas características e de como elas se manifestam na arte e na cultura para além da simples manifestação assintomática da homossexualidade. Para tanto, é preciso que nossas instituições atentem para esse fato, considerando a falta de iniciativa de demonstrar a experiência *queer* como sendo estritamente relegada ao plano das manifestações homossexuais. Arquivos, acervos e outros repositórios, como coleções particulares, são fundamentais nesse aspecto, especialmente no desenvolvimento de uma rotina de investigação da cultura que identifique e de importância as tais manifestações artísticas dentro da esfera institucional:

28. A anosmia é um distúrbio olfatório ainda pouco diagnosticado, o qual se caracteriza pela incapacidade de sentir odor em maior ou menor grau. Esse grau de intensidade é diferente em cada indivíduo, podendo variar da incapacidade total de sentir qualquer cheiro àquela de detectar odores específicos.

29. Refiro-me, nesse caso, a materiais de arquivo. Obras de arte que abordem o assunto são ainda mais difíceis de encontrar.

30. Paul Gabriel, "Why Grapple With Queer When You can Fondle It? Embracing our Erotic Intelligence," in *Gender, Sexuality, and Museums*, Amy K. Levin (Ed.) (London and New York: Routledge, 2010), 76.

Isso levanta questões gerais sobre a estrutura dos arquivos e coleções a partir dos quais exposições desse tipo necessariamente são produzidas. O campo ainda incipiente de uma arqueologia *queer* mal sequer começou a atender à complexidade de localizar aquilo que é *queer* na cultura material. No atual momento histórico, pode ser suficiente agrupar objetos que falam do impacto da política de identidade gay na cidade moderna – a coleção de um ativista de emblemas na forma de bótons, por exemplo, ou uma cópia de uma revista de estilo de vida gay –, mas que tipos de objetos podem ser relevantes, metonimicamente, pela *queerização* do próprio desejo? Museus necessariamente constroem histórias em torno de objetos, mas eles precisam encontrar maneiras de interpretar objetos sob uma perspectiva *queer* sem, ao mesmo tempo, monumentalizar a identidade gay, ou tratá-la como universalmente dada. Isto é especialmente importante para os períodos da história em que a orientação sexual, no sentido de forjar a identidade, era uma força interpretativa menos significativa.³¹

Constituir uma experiência do espaço para a visibilidade de questões de gênero, classe e orientação sexual, expressas por meio da arte, representa um dos maiores desafios para a curadoria contemporânea. A essa dimensão devemos acrescentar o cheiro. Uma teoria da curadoria³² tem a tarefa de investigar os interstícios da disciplina, explorando a problemática da lógica curatorial sob o ponto de vista da constituição de suas plataformas, da diferenciação política e ideológica que a constitui e da experiência que é capaz de propiciar às diversas audiências as quais se reportam. Essa mesma teoria deve considerar, ainda, os fatores psicossociais que movem os principais agentes que atuam no universo da curadoria: curadores, diretores de museus (e gestores da política cultural), críticos, historiadores, agentes intermediários (*marchands*, galeristas, produtores etc.) e, logicamente, os artistas. O papel desses agentes e a realização de exposições se mostram, como vemos a seguir, fundamentais:

Eu acho que intervenções museológicas *queer* implicam uma crítica ao heterossexismo institucional e uma reformulação radical da estrutura conceitual e física do museu, a fim de interrogar a heteronormatividade sistêmica. Concomitantemente, os ganhos pragmáticos podem ser feitos, continuando a repetir o apelo para o reconhecimento e a inclusão da história LGBTQ, arte e cultura, a reclamar um direito para a possibilidade LGBTQ nas paredes das galerias.³³

31. Robert Mills, "Queer is Here? LGBT Histories and Public Culture," in *Gender, Sexuality, and Museums*, Amy K. Levin (Ed.) (London and New York: Routledge, 2010), 85.

32. É preciso distinguir entre uma *teoria da curadoria* e uma *teoria curatorial*. A primeira refere-se ao espaço adequado da reflexão e da espacialidade colocada em movimento produtivo através da curadoria.

33. Anna Conlan, "Mourning, Memorial, and Queer Museology," in *Gender, Sexuality, and Museums*, Amy K. Levin (Ed.) (London and New York: Routledge, 2010), 261.

Nesse processo, a constituição de uma visibilidade para obras de caráter *queer*, ou propriamente exposições *queer*, merecem atenção especial, visto que não entraram ainda no repertório temático de exposições museológicas e muito pouco em outras instâncias de exibição, como os espaços alternativos. A curta história de exposições de temática *queer* ainda não foi capaz de intervir no cerne do aparato institucional e de modificar nossa percepção para além da heteronormatividade. Mais exposições precisam ser organizadas e, mais ainda, elas precisam ser organizadas em museus. Somente o exercício desse tipo em instâncias museológicas será capaz de desafiar o caráter heteronormativo do museu como instituição. Cabe salientar que essa transformação é lenta e pode, inclusive, não surtir efeito algum a curto prazo, já que o aparato museológico tende a acomodarse, uma vez passado o período de intervenção simbólica de uma exposição no espaço museológico.

TOWARDS NON-HETERONORMATIVE CURATING: QUEER EXHIBITIONS AND OLFACTORY CURATING IN THE MUSEOLOGICAL CONTEXT

Gaudêncio Fidelis

Exhibitions are, essentially, a set of objects distributed in a space according a conceptual proposition defined by the curator in accordance to a certain number of pre-established prerogatives in relation to its physical contingencies and historic limitations.¹ Objects of art become the repository of the visitor's desires, their wills, frustrations, prejudices, world views, perspectives regarding art, feelings, fears, admiration, and an infinity of projected feelings that surpass, most of the time, our knowledge about such objects and, in many cases, make them act irrationally in their presence.

Constituted as activators of many of the world conceptions that we have, they are important to identify the behavior of a society in relation to art and the way how the different audiences of an exhibition react, demonstrating, largely, the reflection of that society and its world view regarding life. Therefore, we can clearly perceive the differences between those different perspectives and how they cross the times, clearly reflected on society's behavior regarding the art of its time, as well as the production that precedes it. This very behavior is also reflected on the way such societies or groups of individuals act in relation to their cultural heritage and the perspective they adopt to its maintenance, also reflecting their conception of the future and the level of social responsibility maintained in relation to its preceding, or succeeding generations. By entering the exhibition space and expressing, within that space, a certain behavior, the visitor expresses their perspective of the future and their consideration towards the past, but, above all, they demonstrate their world view before their peers, be it more democratic, conservative or reactionary, libertarian or avant-garde.

1. I mean the knowledge gathered by previous models of exhibitions that enabled us to advance until a certain limit in the creation of new exhibition models and to constitute new possibilities in exhibiting works of art. This possibility not only can be established according to our knowledge level regarding to something existent, but also in relation to our creative elaboration ability regarding the accumulation of knowledge itself.

Among the museological and exhibition rituals, it is as if we were before a great mirror that reflects behavior, and, at every corner on the route of relation with these objects we demonstrate how we view our values regarding life and, especially, art. At the same time, the artistic object, regardless of its material constitution, artistic and historic potential, aesthetic innovation and progress in relation to its time is, first and foremost, a device that triggers *sentiments*. But the object also demonstrates that we relate to the Other before the world, without us being aware that, in this relation, we are demonstrating who we really are. Thereby, we can conceive our interaction with art essentially as a relation with the alterity that surrounds us and with every day of our lives.

Let us think, therefore, how this relation is complex and problematic. Sometimes, it seems satisfactory and demonstrates our understanding and generosity; in others, it exposes hatred and prejudice. Such extremes are nothing more than naturalized expressions of reality that can be seen projected in such objects and, from time to time, even surprise us. But behind such expression there is a universe of problems that are correlated to the history of art and conceptions of artistic canon, as well as in the museum's ideological apparatus and how it acts upon perception, without even realizing its intervention in the relation and intermediation that exists between that space and our relation to art. Thus, when an exhibition is planned, it reaches a certain degree of public reception. This reception is, in great part, also measured through expressions of specialized professionals that, ultimately, are what gives voice to the deepest feelings of a significant part of the public – and even taking shape in their expressions before the public sphere and forming opinion, since we are dealing with a great dispute over the validation of such feelings as legitimate and founded in a partial or absolute expression of truth.

Thereby, a battle front is formed, which is developed on the public sphere, changing the museum (or exhibitions) and its objects into war “weapons” and performing some of the most surprising expressions of desires, agendas, ideologies and policies of individual expressions. Those are disguised in a type of conflict, developing in several levels: often in the private sphere, when they are expressed as a closed dialogue between individuals, in a local level, and other times in opinions that even extrapolate frontiers. Sometimes, the most traditional forms of displaying those feelings gain the shape, like the supposed expressions of academic theory, of the expressions of the critics, or opinions from the curatorial field, where supposed peers comment, theorize, and reflect upon those exhibitions and their objects, in reflections that, good or bad, are always revealing. They are the testimony of our relation with the world and our life perspective, reflecting, as seen, not only on knowledge and its elaboration before information, history, and the formal constitution of the objects before the history of art itself, but essentially our relation with the other.

Thinking these exhibitions from a reflexive perspective of the objects as activators of desires and prejudices points to a potential field of studies, that we can characterize as “behavior sociology.” That would be of fundamental importance

for us to understand what is really going on at the level we are regarding curatorial projects, especially those with a great public reach, and their impact before public opinion and the production of knowledge and its transformational dimension.

If we intend to produce exhibitions in order to advance before the democratization of knowledge and improvement of the relations between individuals in a society that want to be better prepared for tolerance and recognition of the other's existence, we must deeply reflect upon these models that, albeit revolutionary, didactic and constructive, often do not produce the desired effects if we don't reflect upon them through a critic perspective – in the most radical sense of the term. Therefore, it is necessary to look at these models with a deep analysis ability, to be put into practice with the forcefulness, clarity and depth of professionals that the contemporary society requires us to be. It is not possible anymore to think about exhibitions as naïve interventions in the field of art, neither of artistic objects as mere manifestations of expression, because they are infinitely more than this. Among the several reactions we can identify in an exhibition, some of the most significant are those that reach the creation of the artistic canon and how it is introduced and consolidated through exhibitions. Not for other reason, the disputes organized around opinions regarding the works and exhibitions gravitate exclusively between the best and most important in the relevance hierarchy that a work of art is capable of reaching in the history of art, even the more recent, where frequently new works ascend to that level, although not always with the desired speed and urgency. Every time we look in retrospect, or analyze the reactions to an exhibition, to a body of works, to a specific work or the production of one artist, we observe that the reactions to them (both positive or negative) are, first and foremost, a reflection of deeper life perspectives, which demonstrate the establishment of ideological conceptions and ingrained policies.

This text deals with the approach to a non-heteronormative curatorial perspective. In general terms, we can consider non-heteronormative the curatorial propositions that question the maintaining of power relations through exhibitions and their patriarchal bias, propositions that are not exclusively formalist, propositions not connected to Eurocentrism, non-academicist curatorial perspectives and those that propose a yet basic review of the canonical norm.

The canon can be regarded as the bastion of the establishment of heteronormativity capable of securing the prestige of certain works over others. If not everything that has been canonized contains or comes from a heteronormative inclination, we can say that heteronormativity is always identified with principles established and consecrated by the patriarchal logic of the institutions which constitute it, largely represented by the academy and the museum. A few exceptions can be made within that context, and among them we can mention the exhibitions of a feminist character, the ones that engage on the visibility of non-western art and others that eventually promote the visibility of the production of the so-called “minorities,” whether they are prejudiced for issues of gender, ethnicity or the non-hegemonic

production and also those that, somehow, escape the canon form. A curatorial project can be characterized, therefore, as non-heteronormative when its goal is to properly answer to the conceptual framing of the artistic production and, at the same time, keep investigating the parameters of acclaim of the institutional apparatus in all its political and ideological “expressions.”

After that digression, it is worth noting that there is a set of curatorial approaches and models that arrived late, or simply have not yet arrived in the museological context. The reasons are many, but the main one clearly resides on the resistance of the structures that justify and secure the western art canon, enacted by the academy and maintained, in great part, by the museums, which guarantee that a set of canon works can be kept firmly on the same place. The existence of such institutions does not only secure the support of the canon formation, like it also prevents the entrance of works that escape the canon standard in dominant narratives. Those structures prevent, also, other works to ascend to a canonization level – and even of being at least recognized – for not corresponding to the principles determined by the prerogatives of the western art canon.

Museums are regulating institutions that standardize everything. From body movements to critic and reflective thinking, from the domain of the senses to freedom of thought, the control imposed by the museology apparatus is performed in every level of the museology experience. But, even before regulating perception and interpretation of the objects, museums are extremely careful in the building of its curatorial platforms and how they will build the representation of subjectivity, leaving little space for those works considered non-standard, or deviant.² Such restrictions go beyond the expressions of other feelings apart from looking at the gender policies, passing through questionings of the canon and the revisionist approaches of art history.

At the end of the day, only a few possibilities remain to investigate new curatorial platform and to institute exhibition programs which could put many museums in tune with contemporaneity in the production of advanced knowledge. If they do it, they face a wall of criticism which impose temporary crisis of great impact, or fierce attacks that strike at the center of its institutional stability, trying at any cost to return them to the standardization they once had. The modern exhibition space itself, which collaborated to firmly establish the canonization space, with its physical conformation detached from the exterior world, constituting an apparatus of considerable strength before art, signals the delimitation of a space defined as standardizing before the materialization of the artistic experience:

The modern gallery/museum space, for instance, with its stark white walls, artificial lighting (no windows), controlled climate, and pristine architectonics, was perceived not solely in terms of basic dimensions and proportion

2. The principles of canon formation impose a significant set of rules and elements that should necessarily compose a work of art, among them the material (usually of noble origins), artistic ingenuity, expressed on the biography, relevant thematic approach, formal composition and conceptual integrality, are some of them.

but as an institutional disguise, a normative exhibition convention serving an ideological function. The seemingly benign architectural features of a gallery/museum, in other words, were deemed to be coded mechanisms that actively disassociate the space of art from the outer world, furthering the institution's idealist imperative of rendering itself and its hierarchization of values 'objective,' 'disinterested,' and 'true.'³

The truth proclaimed by institutions and their choices is reinforced, then, by the characteristics of the environment that hosts those works, demonstrating that the aesthetic experience is essentially mediated by the museological apparatus, and that the choices taken within its prerogatives are reflected on the spatial configuration exhibiting them. It is not about, however, a necessity to demand new insertions inside the great narratives, what would be a considerably idealist, and greatly unproductive, view, by now. It is about, first, activating the awareness that the collateral effects caused by maintaining the canon consolidate the museological apparatus, in a way that anything non-standard, whether they are works or exhibitions, begins to have difficulty in adapting under the museum's perspective and to enter it in a given moment, temporarily or permanently. It is still worth remembering the museum is an institution based on patriarchy and, consequently, heteronormativity, whose intervention requires more than naïve advances that can be performed by exhibitions. If they are not followed by a considerable conceptual input, founded on the detachment of canonical premises generated by the museum, they will not reach the desired results and will not succeed in intervening in a larger panorama of institutional context, which would be able to revolutionize the way individuals perceive and reflect about art.⁴

The questioning of the western art canon has been performed with some strength on the international museological context for at least ten years, but it remains practically absent in Brazilian museums and institutions in a more consistent manner. What we see here is just an occasional incidence of a few works in exhibitions dedicated to its questioning as a whole. Unfortunately, only the institutions of excellence located on great international art production centers have been able to promote the revision of the canonic standard with some efficiency. Nevertheless, we cannot include those institutions characterized by the great encyclopedic museums. The canon of western art has been, in great part, the responsibility of such institutions, therefore we cannot expect from them any form of questioning. Besides, they hold in their collections most of the canonic works, so it would be contradictory if they promoted their own *displacement*. Since the canon is exclusive and discriminatory, the best these institutions could do is

3. Miwon Kwon, "One Place After Another: Notes on Site Specificity," in *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, Erika Suderburg, ed., (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2000), 40.

4. This is not about intervening in interpreting, but first and foremost of a perspective of consideration regarding art as an instrument of knowledge and learning about the world we live on.

to expand it a little, through the inclusion of works in their collections. Still, to wait for those institutions to perform such task would be waiting for more than what their role can be.

In this context, most of the Brazilian institutions, involved in their provincial routine, often still permeated by the institutional misery and engaged in a purely domestic perspective of managing their exhibitions, not even manage to reflect upon the necessity of reclaiming the presence of productions (and, by extension, approaches) that escape the norm, or are still marginalized for their exclusion from the canon – if not for this reason, for the complete absence of a more defined field of action that may grant clearer features to this production. The introduction of a queer reading of the artistic production perhaps might be one of the most innovative strategies to be adopted by museums, since it enables an inclusive approach and at the same time definer of a field of political action of the most radical nature, elevating the role of the museums to the status of more democratic institutions. However, it must be said that exhibitions that fit this profile are not compulsorily engaged in demonstrating a category of production, but rather a set of objects that feature certain qualities (seen as queer), or even are able to be identified with a given approach strategy that possess such inclination.

The use of the queer term dates from the 19th century, although it initially appeared with depreciative connotations. The term was reappropriated by the LGBTQ community during the 1990s, through an affirmative connotation, and can be considered, today, inclusive and non-specific. The term enables the insertion of both queer/heterosexual and queer/homosexual behaviors and references, as well as other categories located between them. Subsequently, with its entrance in the academy, the queer studies caused a sociocultural opening capable of investigating the political instances that distinguish the institutional standardization (in the field of art, canonical) from those inclinations that can be considered non-standard – therefore ignored and excluded from institutions. Conceived under a conceptual perspective of an exhibition, the term queer appears essential to subvert the establishing of a policy of essentialist identity, since it allows the breaking of gender barriers without necessarily impose others. Considering the very notion of identity established by the set of exhibitions that dealt with identity issues, since the 1980s, constituted a standardizing wall that became overly conservative and representative of a policy of differences – and that began to be instrumentalized often by the curatorial field itself – an exhibition with a queer approach would enable the insertion of other parameters of judgement related to the creation of a critic though outside the regulatory standard of traditional exhibitions. Thus, an exhibition with that perspective collaborates to build a space of reflection of the production of knowledge that are able to provide to a group of works that appears as relevant to reevaluate the canonical standards, to reflect politically about the constitution of the logic of the museological apparatus and to investigate the museum as a heteronormative space. At the same time, such curatorial platform

would allow to review certain principles of the history of art, temporarily displacing the institutionalizing mechanisms, enabling, then, to review the set of principles that regulate them. The understanding of the relevance of queer exhibitions, as well as the importance of adopting a queer perspective to the approach of the aspects of exclusion from the canon, does not disregard the fact that they assume, sometimes, a heteronormative perspective – knowing that homosexual behaviors can reproduce heteronormativity and bearing in mind that, in several ways, such behaviors meet equivalences in cultural institutions and their programs.

Standardizing does not come exclusively from heterosexual behavior, and often we see (frequently, by the way) that it happens with a significant heteronormative inclination in the LGBTQ community, being disseminated by those who adopt traditional non-heterosexual preferences. The biggest difficulty in the field of exhibition is perhaps articulating a vast universe of aesthetic, political and ideological problems that involve the queer production, in an already considerable universe of problems of art itself, which requires curatorial precision and strategy. The difference between the productive logic of the exhibitions and that which rules standardizing is not very big, but the conscience of it as a problematizing factor appears considerably distant from the perception of most museum and institution managers and curators, who should be concerned in one way or another, with this fertile universe of approach in the exhibitions we know as LGBTQ – and that, not, seem to be giving its first steps inside the museum institution.

Nevertheless, exhibitions that have not yet received the visibility they deserve in great international institutions are becoming possible – in some cases, in museums outside the great centers where such institutions are located. The reason for that is simple: once the influence of these great institutions over the field extends through great areas, from which they irradiate such influence, those more distant (and, consequently, their agents) are less subjected to political pressures coming from the museological sphere. In that sense, the curatorial activity of institutions located outside the influence axis of the great museums and international centers that exert pressure over institutions located in their action radius is strategic.

Unlike what we may immediately think, the queer artistic production can be found on the museum. One cannot say, obviously, that it was absorbed by them, although a considerable amount of works can be found on their technical reserves, and some of them have been frequently exhibited on their walls. We cannot say it gained visibility, because museums, mobilized as they are to maintain the knowledge about the works alive, resuscitating it at each interpretative moment a given conceptual, artistic, aesthetic, or cultural constitution, they do so usually from heteronormative premises – if not intentionally, through a disposition that suppresses certain stylistic and conceptual features, while highlighting others. However, when exhibited, such works are usually suppressed of their political content, in a very similar way to what we can describe as its transformation into “soulless bodies.” Deprived of the very meaning they generate, those works become

the product of wrongful and deceiving interpretations that limit their aesthetic potential and their reality before the universe of their peers.

It is a little frustrating to imagine that, throughout all these years, the work of countless artists whose production may be clearly (or essentially) defined as being queer, have been exhibited on the walls of the museums or on the residencies of collectors as if they were just innocuous and well artistically composed objects, without any political or aesthetic position that can define them as what they essentially are – that is, subversive. As if their content was substituted in midst of a subservience of meaning to the standardizing device of the homosexual behavior, which, in its patriarchal form, regulates museums and the market, generally. Not to mention that many of those artists, whose work of queer orientation was never even mentioned as relevant in relation to the context of its production – as if a still life with flowers and fruits was not really different from the body of a man or a woman naked in often radical situations, which demonstrate a political conscience of the body. If, on one hand, the indifference of institutions in relation to those works becomes most of the time childish, considering that institutions have the responsibility to articulate critical thinking in relation to the works, on the other, the disconnection of such of their conceptual disposition alienates the form of the content, in such manner that they do not seem more than material supports that carry only colors and forms in space.

Regarding such forces, some of the most challenging exhibitions have been produced by museums located outside the great centers; one must admit, however, that their impact is not the same. It is necessary to consider, still, that one of the reasons by which these exhibitions still have not been able to be produced outside the great centers without causing much resistance, a landslide of criticism or even protests, is because they do not directly alter the canonical stability of the works that conquered such level.⁵ Other reasons, such as local pressures, are likely to happen; however, if such exhibitions go relatively unscathed, it is not because they do not challenge museological instances, but rather because our institutions have not yet been seen as relevant for the scene. I refer to the capacity of reflecting their communities as a mirroring. If these institutions do not “reflect,” a few care about them.⁶ However, one must stress that, little by little, such exhibitions are constituting a meaningful body of knowledge, relevant enough for, by producing an alternative history of exhibitions, in relation to the mainstream, disrupting considerable fractions of the canon of western art, aiming towards promoting inclusion and, thereby, making it partially dispensable on the constitution of a broader historiography of art.

5. Another reason, not less influent, is that on those places there is a lack of professionals from the fields of critic, curating, and art history that are able to produce a relevant and qualified critic of these exhibitions. Besides that, such shows are inscribed in a field of activities that do not challenge the body of production of knowledge of those professionals, many of them overly connected to a reductionist view of the politics related to artistic production.

6. Another case is when these institutions are strictly related to the control of those communities, without any independence to perform their programs with autonomy.

Considering that exhibitions of a queer character are still rare in the institutional context, especially in museums,⁷ and that major museological exhibitions that adopted smell as a platform only recently began to be thought as platforms, to theorize about the subject represents a considerable challenge.⁸ Nevertheless, in many aspects, smell and queer are two subjects that maintain similarities in terms of the reasons by which they have never been completely accepted on the museology space – or even recently. Therefore, it is about anticipating and proposing new approach perspectives, since that still there is no meaningful tradition of exhibitions in museums in none of those areas.

Regarding smell, the establishment of the canon and its insidious interference against the establishment of a politicization of works and exhibitions surpasses the social dimension of the aspects that are defined as indispensable to the understanding of a work as having a status that can demonstrate the “best qualities,” those that are seen as relevant in the field of the constructive character of the objects and that, most of the times, are odorless. They must be represented without a manifested olfactory disposition and without even being implicated in the reception of their constituting structure. Thus, the expression of an olfactory materiality could only come forth as a relevant criterion when they are accepted for their institutional prerogatives, those that limit the integrality of the space as an active field of articulation of the senses in their most primordial behavioral and phenomenological roles. In this process, the displacement must be taken into account, since the expression of the body before the space cannot be taken as indifferent towards the performative state of the olfactory experience and works related to other senses, other than vision exclusively.

Gays, lesbians and transgender people have been prejudiced throughout the centuries. Likewise, the production of those artists and/or that of a queer orientation, as well as others that deal with LGBTQ issues, face a considerable resistance in the institutionalization process. This would be the moment to reflect how museums can generate exhibitions related to this production, or at least to adopt a proactive position facing the formation and the exhibition of their collections, after all those years of absence of a production that should have been collected and, consequently, recognized by the institutional instances. The first great challenge for those professionals who work with exhibitions on museological institutions is to subvert the logic that has been structuring knowledge in the academy and in museology institutions. It is necessary, in order to do so, to face an incontestable heteronormative framing

7. Among the museology exhibitions that acquired more visibility we can mention *Hide/Seek: Difference and Desire in American Culture*, held at the National Portrait Gallery, of the Smithsonian in Washington, curated by Jonathan Katz and David Ward in 2010; *Ars Homo Erotica*, on the Polish Nacional Museum, in Warsaw, curated by Pawel Leszkowicz, in 2010; *Queer, desire, Power, and Identity*, at the National Museum of Fine Arts, Stockholm, Sweden, 2008, curated by Patrik Steorn, and *Visa dig! Show Yourself*, at the Nordic Museum in Stockholm, also in 2008.

8. Theory and critic of exhibitions come essentially from their production and, although there is a long history of exhibitions to be theorized, that is not the case of exhibitions with such subjects. Therefore, this text acquires, in many aspects, the character of a propositional manifesto, anticipating, in a certain manner, several issues related to the approach of exhibitions dedicated to smell and queer, proposing, in this case, the establishment of a methodologic dimension based on the political intervention of the canon.

(here, we must also include homonormative and trans-normative), which acts in the sense of excluding any initiatives that might transform the experience of looking at works at a museum through a queer perspective.

On the other hand, a queer approach of the museological apparatus must include an analysis of the space in museum exhibitions through mechanisms that consider the queer culture and subculture, since one of the most meaningful components of the museological strategy is precisely espacialization. Judith Halberstam discusses the space/time issue in the production of new stylistic forms produced by queer youth,⁹ considering that such individuals tend to use the space/time pair differently from heterosexuals, whose historic/cultural conception of this binomial still is mainly determined by a given notion of family and reproduction.

The LGBTQ community has been substantially modifying the founding structure of the capitalist production logic, which is widely based on such framework. Considering that the artistic production is also, mostly settled on such prerogatives, an approach strategy based on space and time, as it is approached by the queer culture, becomes indispensable to enable its ingression on the museological space in an effective manner. Members of the LGBTQ community are often forced to resort to certain survival tactics in order to escape the pressures of heteronormativity, which takes them to the “deviation,” or the subservience of the competence professionalism. On the first case, some kind of rebellion to form is noticed, and on the second, there is a form of legitimization. On both cases, such attitudes are reflected on our institutions and in their works, without the necessity of a field of investigation revealed on the public arena. In fact, it remains undisguised on the formalist approaches of the academic and curatorial readings, which continue dissimulating the true meaning of such works before the history of art. A *toposmic* perspective (relation between space and smell) enables the investigation of a special dimension of smell related to the different qualities of the space. the specificity of smell is based on a space/time construction caused by its dimension of discontinuity and its episodic appearance (and disappearance). There is much to learn from smells. In a relation of special familiarity, the relation of smell and space is connected to the establishment of a routine. People get used to the smell, at the same time unknown smells usually are seen as bad, whatever their nature.

On the other hand, an olfactory curating implies a set of choices that, in order to be made, involves firstly a change of reasoning in relation to objects. That does not mean, as I explained on a previous opportunity, that these choices recur on works that feature smell. It is about, before, thinking about the implications of the domain of vision in the forming of the western art canon and all that comes from this historic condition. It is also about redefining the principles of choice,

9. See Judith Halberstam, “What’s that Smell? Queer Temporalities and Subcultural Lives,” *International Journal of Cultural Studies*, 6 (3) (2003), 313-333.

aiming to establish new perspectives of regarding other senses as relevant, especially when it is about subverting the ocularcentrist regime over curatorial production. Regarding the procedures of choice in relation to an olfactory curating, I have written in a previous occasion that:

Regarding a platform for olfactory reflection in curating, the definition of a policy of procedures appears as even more determinant. The establishment of parameters considered relevant for the characterization of procedures of choice becomes essential to redefine the specificity of curatorial models that have relation with an olfactory perspective without incurring only in an eccentric disposition of the parameters of choice. Therefore, we can consider necessary only a certain interest for the issues related to smell, or for those to be related to interpretative forms through which the sense of smell is in question. Thus, it is necessary to constitute a cartography of the olfactory (and aromatic) dispositions in exhibitions, capable of shedding light to the possibilities of choice in the scope of an olfactory perspective.¹⁰

So, we can conclude the logic to be followed for a transgression that can conduct to a non-heteronormative curating first has to go through the evaluation of the principles of choice before a set of standardizing rules that curating has been adopting for years, and that ultimately has changed very little, if we compare it to the volume of exhibitions produced. On the other hand, it is important to mention that the adoption of new strategies of approach of the artistic object, a queer and olfactory perspective, for example, imply in a de-standardization of thinking before an historic process, first of all a decolonization of thought and rationality. It is necessary to subvert the logic of the heteronormative experience, although, generally, it is the only officially admitted within the exercise of curating – even because it did not occur to almost anyone on the field to think the opposite.

A proposal would be the need to constitute an historic reflection on the sphere of research, that could promote the constitution of a cartography of the senses, especially smell, so that we can understand how the act of looking has been administrated as the only source of thought, reflection and action over objects of art, with the objective of promoting curatorial choices, decisions and advances in the field of exhibitions. Regarding this issue, I have stated before that,

A cartography of smell in the field of curating would be constituted by the localization of topographic relations between smell and conceptual propositions that configure and change curatorial choices through exhibitions according to the field of realization of the aesthetic experience. This

10. Gaudêncio Fidelis, *Smell as a Criterion: Toward a Politics of Olfactory Curating*, Portuguese and English edition, translated by Vivian Bosch (Chapecó: Argos, 2015), 11.

cartography involves the realization of an experience of considerable programmatic effect that is able to conduct the experience to another instance of profusion that considers the relevant of the productive field of curating as a way to establish a trajectory of experiences of the sense aiming to its use in curatorial projects. It is precisely through this new cartography that the possibility of rescaling works in a differentiated context contains a material possibility, enabling, at the same time, the constitution of a doable conceptual field for the production of new exhibition projects that are able to produce original knowledge.¹¹

Principles of choice are irredeemably located in a shady area that characterize them as being from the terrain of reason. Since choices come from the doctrine of free will, those feature a meaningful (and why not say unpredictable?) degree of relativity. However, in curating, choices are not made without any kind of external influence to the curator's initial motivations. Consciously or unconsciously, it will be determined for such factors.

The definition of a field of consideration of these issues extracts a terrain of constitution of more specific constructive particularities, which belong to a state of differentiation between context and political dimensions of the will of curatorial choices. In curating, smell would then work as a "thermometer" to measure the conditions of efficiency,¹² familiarity, habit and rejection (on this case, prejudice) in exhibitions, since, if on one hand it represents an overly intrusive aspect on the field of exhibition, on the other hand it appears strange and resistant to any conceptions that may be able to conceptually define the choices. It is precisely this quality of resistance that can shed light to curatorial projects in the most radical dimension expected for them to acquire. The efficiency of this dimension resides in the administration of the competences that appear responsible for the contingent of mediation between the experience of the other and the space that defines this very experience, politically and ideologically.¹³

Smell, as we know, was excluded from the exhibition space, and its admission as a meaningful space to be explored by the curatorial field in all its extent still seems distant. Likewise, a period of transition must be carried out so that certain barriers can be demolished and so that professionals from the field can start developing visibility strategies for the queer production – and, even more time, to admit that adopting their museology collections and programs of this subject (in other words, queering the museum) is equally necessary at some moment of the trajectory of an institution, even if still in a temporary character.

11. Idem, Gaudêncio Fidelis, *Smell as a Criterion*, 12.

12. Such conditions of efficiency are considerably determined by the capacity of such curatorial projects in establishing a field of action that differentiates an exhibition from the other from certain characteristics we can consider as influent in a general context of exhibitions.

13. The ideological constitution of a curatorial proposal is outlined by the action related to space in relation to the other, and the mediation established between both is performed by the curator.

Non-heteronormative curating must be developed in order to enable an olfactory policy in curating. To turn the museum into a space of queer reflection means, considering it a patriarchal institution, as any museum, producing a “subversive intervention,” since the productive logic of the western institutions, with its rigid rules of canonical formation, does not leave any space for the development of a field of actions that consider gender differences and other approaches, such as smell, especially when we are dealing with museology exhibitions.

Just as smell rarely appears in works included in museums, queer production also finds itself in the darkness of their collections. It is obvious it was sublimated to a set of formal definitions that subjects its characteristics to a specter of standardizing categories that dissimulate its political vocation (queer and others), securing the canon in a level of considerable stability. By exhibiting such works, while this eventually occurs, museums usually underestimate or dissimulate the cultural specificity of such objects, disregarding its qualities and emphasizing other (formal, material or conceptual), that disguise its non-heteronormative condition. It would be naïve to think, therefore, that a few of those works would be elevated to a canonical status if any queer disposition or inclination were not dissimulated. In reality, the condition of those works finds itself in such a state of dissimulation that it is hard for the institutional standards to allow the approach of a museological collection under the queer point of view, without producing a minority and deviant categorization for these objects, misrepresenting even more its true conceptual and aesthetic nature. The equation is complex, and curations that intend to begin curatorial projects that involve LGBTQ issues must be aware of the political and ideological implications that surround the forming of the canon, the meanders of the museology apparatus and the bureaucratization of the senses suffered on institutional spaces. Any unaware intervention on the field of queer or olfactory curating, to elect two difficult examples for the curatorial entrance in the field of art, tends to be perceived more as eccentricity than political intervention on the field of cultural and artistic conventions, one of the goals of curating. Or, at least it should be, when dealing with contemporary curating.¹⁴

The bureaucratization of the senses was explored by Caroline A. Jones in her book *Eyesight Alone*, showing that Greenberg’s formalism was in tune with the tendency of the period (around the 1950s) of compartmentalization and control of the senses. Facing this fragmentation, smell assumed a subaltern condition, as the most destitute sense or, at least, one of the most instable and complex:

In horror and love, smell is experienced by modern Westerners as the most subliminal, the least controllable, the most unknowable, and possibly the most gendered of our senses. It is both passive and active – something we helplessly exude, and something we shrink from involuntarily taking in. No

14. I do not refer here to curating contemporary art, but to contemporary models of curating.

other sense communicates so immediately and directly to the sites of memory in the brain, bypassing conscious cognition to summon core emotional states associated with the minute molecular combinations that first stimulated the neuron for that specific airborne chemical.¹⁵

The possibility for smell to actually be the most gender related sense, becomes pronounced by its active/passive quality. The assimilation of smell, for its involuntary quality, characterizes as being invasive and, therefore, active. At the same time, its involuntary absorption by the organism is determinant in order for it to become the sense that appears most connected to gender. The so significant ramifications to the symbolic approach through which we deal with smell and its metaphoric relation in the exhibition space. Queer and smell gained an approach on Mark Graham's text *Queer Smells*,¹⁶ by situating both in a comparative relation to the standardizing construction of gender. In Graham's opinion, who agrees with Judith Butler assertion that the transitory instability of gender is the result of "performative acts,"¹⁷ smell is equally unstable and transitory. For the same reason, he argues that,

Precisely because they are the results of social practices and not eternal essences, these effects are open to contestation, they are inherently unstable and they are always in a state of actual or potential flux and transition, in short, they are highly reminiscent of smells.¹⁸

The influence of smell in the definition of a more neutral zone for the curatorial exercise – neutral in relation to the *ocularcentrism* that appears dominant and authoritative – may constitute in a possibility of new political articulations on the field of exhibitions. In comparison with the standardizing construction, it collaborates in our reflection about the condition of queer theory and the occasional reaffirming of the subversion of the canonical standard, precisely due to the complicity established by heteronormativity with the consumption strategies of late capitalism, as Graham writes:

But if smells and the understanding of them seem to be in tune with the postmodern and late capitalism, as well as theories of gender performativity, it seems reasonable to ask whether they are also complicit in its logic. When, for example, the perfume industry, which has been built on pedaling essences of heterosexual man and heterosexual woman for centuries, appears, at least

15. Caroline A. Jones, *Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2005), 392.

16. Mark Graham, "Queer Smells: Fragrances of Late Capitalism or Scents of Subversion?," in *The Smell Culture Reader*, Edited by Jim Drobnick (Oxford and New York: Berg, 2006), 305.

17. Idem, 305.

18. Idem, 305.

partly, to have abandoned its heteronormative bias in ways that appear to be queer, just how radical are queer theories themselves? There is another complicity at work here which is also of interest. I refer to the *ocularcentrism* that has left its mark on queer writings. For the most part, queer theories have tended to preoccupy themselves with visual contestations of heteronormative gender and sexuality. Once the bias is recognized, it may alert theorists to the queer potential of thinking about desire beyond the visual. Scents, then, can provide both a redolent example for assessing the critical impact of queer theories and also the opportunity to broaden the queer sensorium.¹⁹

Several strategies can be applied to the production of exhibitions of a queer character in museums, however one of the most efficient is certainly the suppression of chronology through juxtaposition, as it is indeed valid for other approaches of the production historically neglected by the museums. Queer exhibition approaches performed through juxtaposition open interpretation, destabilizing a considerable subversive element characterized by the introduction of non-heteronormative curatorial strategies. Perhaps the main artifice constituted by a juxtaposing mechanism (which basically can be summarized by the exhibition of a work next to another without a chronologic determination) is one that creates a conceptual friction based on several procedures (formal, conceptual, historical analogies, etc.). Exhibitions tend to, however, favor chronological similarities or linearity. Generally, these aspects emphasize on the geniality of the subject (artist) by stressing the artistic accomplishments through a fragmented view of art. The juxtaposing mechanisms allow breaking the chronological reasoning and to form innovative possibilities for the contextual expansion of the works. It gets increasingly evident that the chronology based on the detachment of works considered masterworks, for the construction of the so called great narratives, became today a problem for establishing a certain more inclusive sense of historic tradition.

If chronology is there to define the character of dating – and obviously it is important to determinate questions of derivation, imitation, originality (still currently essential) and historic priority – its use in a non-critic fashion limits the understanding we have of art as a field of experience free of the rules of linearity and their consequences. Among them, we can mention the concept of artistic ingenuity, which elects a lineage of artists and their affiliated as the ones whose works deserved to ascend to the levels of canonization. For such reasons, we cannot accept chronology as the only tool for the construction of historiography, since on the process of defining a sense of artistic tradition, other aspects, besides chronologic linearity, are relevant.

Generally, the expression “historical priority” may be defined as who did what first, marking, in this case, the artistic originality that has been seen early in relation to one or more artists who have dealt with the same issue in their practices

19. Idem, 306.

or in some specific work. In that sense, historic priority is not simply a chronological matter in relation to a work and/or the production of another; however, by demonstrating that a certain artist has stepped forward the others, considering the geographical/political location of such production, historic priority acquires a political component. Essentially, such component is revealed especially when an artist whose production is located on the margins of the great international centers of production anticipates itself to an equal artistic problem or issue from another artist with a greater institutional “credibility,” located on a great center.

Historic priority situations are still little advocated, since they problematize the professional position of those who manifest in the defense of it. In other words, when an historian or curator positions himself in favor of an artist aiming to demand a position they did not occupied, invoking historic priority, the strength of the institutionalization that placed a certain production in a canonical or established position, which should give place to that which is being invoked as having historic priority, demands the maintenance of this position. For such reason, are rare the cases and attempts to demand a repositioning of the production of a certain artist. Even so, because, depending on the case, this does not even appear efficient bearing in mind the enormous forces that act over the acclaim of the artistic production. The success of such demand depends on several factors, such as the political strength of who is demanding it, the context and legitimacy of such demand, the place and historic moment in which it is inserted, besides other factors that may appear, depending on the content and scope of such demand.

Regarding exhibitions, the issue becomes even more meaningful, since the articulation of the symbolic value provided by a situation of historic priority²⁰ acquires a subsequent layer of meaning from the interpretation and articulation of objects in a new context. While other disciplines of knowledge, such as art history, perform an intervention in the universe of culture through a theoretical *interference* on the mechanisms of generation of meaning, curating does so by introducing elements on both fields simultaneously: on the field of praxis and on the field of the theoretical operability of knowledge. Graham equally warned about the strategy of how to deal with standardization, either it is coming from the masculine universe or the very LGBTQ culture. The essential, for him, would be understanding the meaning that is suppressed or repressed on the objects, to which exhibitions have the possibility to uncover. He writes:

In what follows, I am not so much interested in providing yet more examples of how objects sustain sexuality and gender, but in how attention to things can serve as a useful method for accessing sexuality and the part in plays in

20. When an artist's work or practice is “discovered” on a posterior moment, in other words, much after the date in which the work of another more visible artist was produced, it changes the historic of both: one for less, the other for more. In this case, the tendency is for the symbolic value of such discovery, added to the political intensity provided by this “discovered” work or practice, is of considerable relevance.

person's life. The approach I adopt here can be called queer in the sense of attending to those properties of things that are contradictory – literally 'speak against' – what we might expect them to say, and their capacity to act as alternative reservoirs of meaning that can highlight conflicts and tensions, and fail to align with normative demands – including those found in gay cultures.²¹

Normativity, as one can presume, is not an exclusively heterosexual quality of dominance, and can be hidden or repressed even on the daily life of LGBTQ culture, becoming pervasive and, in some cases, disguised. Even if there is a meaningful number of works with queer inclinations on museums, which must only be freed from their conceptual and political confinement, still the present of these objects is considerably smaller in number than others. This occurs, partially, because there are so many other works with such inclination, but museums must establish a collection policy that takes into account such perspective.²² Some museum exhibitions have been trying to establish a methodology to the production of queer exhibitions in institutions, at the same time they are “[...] revealing how non-heteronormative sexual and erotic desires have influenced the creation, interpretation, collection, and exhibition of artworks, as well as the production of art history and research in museums,”²³ according to Patrik Steorn. He remembers his experience of working in museological collections and exhibitions of a queer profile, whose main challenge is to offer interpretative possibilities for the larger audience. Such challenge presents itself even greater than the very enterprise of putting an exhibition to work. Reflecting upon this issue, Steorn stated,

How to perform a search for objects that might reveal queer presences in museum collections and to address the museum as a producer of normative categorizations is the first issues at stake. The second issue will address how to include alternative interpretations in a museum or archive and elaborate the productive role of non-normative desire and affective attachment in the practice of queer interpretations.²⁴

Artist and curator Matt Smith, who produced the exhibition titled *Queering the Museum*, gives the following questioning regarding the absence of a considerable set of objects in a museum that are capable of generating an exhibition: “If an exhibition of ‘queer’ objects wasn’t possible, could we ‘queer’ the whole museum instead?”²⁵ The question is above all speculative, but this is perhaps

21. Mark Graham, “Things in the Field: Ethnographic Research Into Objects and Sexuality,” *Lambda Nordica*, 3-4, Vol. 15 (2010), 65.

22. See Michael Camille and Adrian Rifkin, *Other Objects of Desire: Collectors and Collecting Queerly* (Oxford: Blackwell, 2001).

23. Patrik Steorn, “Curating Queer Heritage: Queer Knowledge and Museum Practice,” *Curator: The Museum Journal*, Volume 55, N°:3 (July 2012), 355.

24. Patrik Steorn, “Queer in the Museum: Methodological Reflections on Doing Queer in Museum Collections,” *Lambda Nordica*, 3-4, Vol. 15 (2010), 121.

25. Matt Smith, “Queering the Pitch,” in *Queering the Museum*, Victoria and Albert Museum, Birmingham City Council, exhibition catalogue, unpages, undated.

a more viable and productive strategy instead of trying to identify actual queer objects or works, even if somehow they are there, “hidden” on museological collections. Perhaps it is the case of adopting another identification strategy: to metaphorically smell the presence of these objects (sniffing the object)²⁶ and to resume its development (sniffing the canon).²⁷ However, feeling the smell is rarely taken as information, but only a realization: if the smell is good or bad. Therefore, smelling is conditioned to the ideological foundation belonging to the terrain of taste. On the other hand, smell is something we can get used to rapidly, starting to feel it in a more intense manner, or not to feel it at all, as in cases of olfactory disorders.²⁸

One of the greatest challenges in producing queer exhibitions is the possible confusion the term can generate with the representation of different LGBTQ groups. Such exhibitions have been facing a frequent problem, the absence of material from certain segments, such as L (lesbians), B (bisexuals), and T (transgender). Most files and collections of this material concentrate on G (gay) material, which, for historic reasons, appeared much earlier to the public view, followed by the L group. It is important to mention the material related to the T group is still quite rare.²⁹

For Paul Gabriel, the experience of producing an exhibition with this subject showed that there was a great difficulty caused by the separation between sexuality and eroticism in the identity of the communities that created them. This problem faced by the exhibition, according to Paul Gabriel, appeared from a difficulty that seems common in exhibitions with that profile:

This confusing decontextualization came, ironically, from our attempt to adhere to social constraints concerning the display of nudity and overt sexuality. Lost in it all was the sense of queer people of any kind as complete persons: mind and body, soul and sexuality.³⁰

Several other difficulties must be faced for curatorial projects dealing with queer issues, from those that surpass the indisposition and resistance in reviewing the canon to those that deal with political injunctions which the museums are subjected to, the resistance of certain artists in assuming their work has that inclination, a disposition, or that deals with queer issues, among other several impediments. Add to that the inherent difficulty in identifying what these characteristics are and

26. Scratch and sniff products appeared on the end of the 1970s and grew exponentially until around the 1980s. An interesting fact regarding such products is that the scent deposited on their surfaces was, most of the time, related to the printed image above the scratched surface or, depending on the case, to the product to be commercialized.

27. Both expressions translate well the strategic possibility of establishing a field of action that considers the experience of smell to be relevant for curating, politically speaking.

28. Anosmia is an olfactory disorder still rarely diagnosed, which is characterized by the complete inability of feeling any smell, in a larger or smaller level. This degree of intensity is different for each individual, and may range from total incapacity of smelling anything to the capacity of detecting specific odors.

29. I am referring to, on this case, archival materials. Works of art connected to this subject are still hard to find.

30. Paul Gabriel, “Why Grapple With Queer When You can Fondle It? Embracing our Erotic Intelligence,” in *Gender, Sexuality, and Museums*, Amy K. Levin (ed.) (London and New York: Routledge, 2010), 76.

how they manifest in art and culture beyond the simple symptomatic expression of homosexuality. To do so, our institutions have to attend to this fact, considering the lack of initiative in demonstrating the queer experience as strictly relegated to the field of homosexual expressions. Archives, collections and other repositories, such as private collections, are essential in this aspect, especially in the development of a routine of cultural investigation that can identify and grant importance to such artistic expressions within the institutional sphere:

This raises general questions about the structure of the archives and the collections from which exhibitions of this sort necessarily draws. The still nascent field of queer archaeology has barely even begun to attend to the complexity of locating queerness in material culture. In the current historical moment, it may be straightforward enough to collate objects that speak to the impact of gay identity politics on the modern city – an activist’s collection of pin badges, for instance, or a copy of a gay lifestyle magazine – but what kinds of objects might stand in, metonymically, for the queerness of desire itself? Museums necessarily build stories around objects, but they need to find ways of interpreting objects queerly without at the same time monumentalizing gay identity, or treating it as universal given. This is especially important for periods of history where sexual orientation, in the identity-forging sense, was a less significant interpretive force.³¹

To constitute an experience of space for the visibility of gender, class, and sexual preference issues, expressed through art, represents one of the greatest challenges for contemporary curating. To this dimension we must add smell. A theory of curating³² has the task of investigating the interstices of the discipline, exploring the problematic of the curatorial logic under the point of view of the constitution of its platforms, the political and ideological difference that constitutes it and the experience it is able to provide to the different audiences that they report to. This same theory must consider, still, the psychosocial factors that move the main agents that act on the curating universe: curators, museum directors (and managers of cultural policies), critics, historians, intermediaries (*marchands*, gallery owners, producers, etc.) and, obviously, the artists. The role of these actors and the production of exhibitions appear, as we will see, essential:

Queer museum interventions, I think, entail a critique of institutional heterosexism and a radical reworking of the museum’s conceptual and physical structure, in order to interrogate systemic heteronormativity. Concomitantly,

31. Robert Mills, “Queer is Here? LGBT Histories and Public Culture,” in *Gender, Sexuality, and Museums*, Amy K. Levin (Ed.) (London and New York: Routledge, 2010), 85.

32. It is important to distinguish between a *theory of curating* from a *curatorial theory*. The first refers to the adequate space for reflection and a spatiality put in a productive movement through curating.

pragmatic gains can be made by continuing to repeat the call for the recognition and inclusion of LGBTQ history, art, and culture, staking a claim for LGBTQ possibility on gallery walls.³³

In this process, the constitution of a visibility for the works of a queer quality, or the queer exhibitions themselves, deserve special attention, since they have not yet entered the thematic repertoire of museology exhibitions and very little on other exhibiting instances, such as alternative spaces. The short history of queer themed exhibitions has not yet been able to intervene on the core of the institutional apparatus and to modify our perception for beyond heteronormativity. But exhibitions must be organized and, furthermore, they require being organized in museums. Only an exercise of this kind in museology instances will be able to challenge the heteronormative quality of the museum as an institution. It is important to mention that this transformation is slow and may even not take any effect in a short term, since the museology apparatus tends to resettle, once the symbolic intervention period of an exhibition on a museology space has passed.

33. Anna Conlan, "Mourning, Memorial, and Queer Museology," in *Gender, Sexuality, and Museums*, Amy K. Levin (Ed.) (London and New York: Routledge, 2010), 261.



UN TEXTO REACCIONARIO O SIMPLEMENTE UNA POSIBILIDAD

Cristián G. Gallegos

Cuando comienzo a escribir este texto, la verdad tengo claro que asunto es de interés abordar, pero no sé si eso cumpla con las expectativas planteadas dentro del contexto de la escuela de curaduría. Pero entendiendo que a partir de la diversidad de opinión se pueden construir procesos incluyentes, así bajo esta premisa, voy a abordar un punto que lo entiendo como una posibilidad necesaria en el ejercicio del curador, específicamente cuando se enfoca hacia el arte-educación.

Desde el lugar de donde provengo, el ejercicio curatorial es una decisión de auto-nombramiento, puesto que de esa forma y a partir de intereses puntuales, en un momento determinado se decide ser curador. Digo esto, ya que si bien en los últimos años ha existido una formación académica en el país (diplomados), finalmente la decisión de ser curador o curadora se define por la praxis y la circulación de esta en los diversos espacios museales, galerísticos u otros. Esa decisión no está exenta de una extrema rigurosidad (en la gran mayoría de los casos), basadas en investigaciones de carácter histórico o conceptuales, las que dan corpus a exposiciones con artistas de diversos perfiles, los que en ese contexto dan cuenta del marco curatorial del cual son parte. La formación u origen de los curadores es diversa; historiadores del arte, teóricos del arte, literatos, críticos e incluso artistas visuales. Esto hace que las exposiciones y sus resultados, tengan una exquisita diversidad, lo que desde un punto de vista ayudan a flexibilizar el academicismo con que cargan algunos artistas en Chile y también, generar una circulación de los mismos.

Ahora, este punto en la labor del curador es interesante cuando se piensa en relación con el artista. La comunicación entre ambos puede ser desde un grado creativo bastante fructífero, ya que existe complicidades e intereses comunes que fortalecen tanto la obra en los procesos que involucran su reflexión e investigación por parte del artista, como también la escritura creativa volcada a esa reflexión de la obra por parte del curador, que finalmente genera otros lugares de análisis, ampliando la percepción de ésta a un público generalmente especializado. En este punto no deja de venir a la memoria, una experiencia que creo pueda representar este tipo de colaboración. Esa fue en 1997 siendo estudiante de arte y haciendo la visita semanal a espacios culturales, luego al Museo Nacional de Bellas Artes donde

se exhibía *Unidos en la Gloria y en la Muerte* del artista premio nacional de arte, Gonzalo Díaz. Aquella comenzaba desde la fachada del lugar interviniendo con letras de neón el nombre del museo, con lo que era el nombre de la exposición (unidos en la gloria y en muerte), el que a su vez es el nombre de la escultura¹ ubicada frente al acceso del recinto. Al interior, en la sala del subsuelo (conocida como sala Matta), por todo el perímetro del lugar escrito nuevamente con neón se encuentra, el mensaje del presidente de la república Manuel Montt (1809-1890), donde en 1855 solicita al parlamento aprobar un proyecto de ley que contiene el código civil chileno, escrito por el intelectual de la época Andrés Bello (1781-1865). Todo aquello va sostenido, en un tipo de andamiaje que son estructuras usadas en la construcción de edificios conocidas como alzaprimas. Esta obra recuerdo fue un profundo impacto como estudiante, ya que no tan sólo requería un esfuerzo de lectura con códigos de objetos expuestos y conceptos insertados por el artista en el museo, sino además exigía una aproximación artística-política e información que no necesariamente estaba contenida en la misma exposición, pero sin duda sus dimensiones, estructura, mensaje e instalación generaron una incertidumbre que dio muchas vueltas investigativas como estudiante de arte. Al tiempo, logre conseguir el catálogo de la exposición donde sus textos fueron bastantes esclarecedores de aquellas dudas, pero uno personalmente fue clave para entender la importancia contextual de *Unidos en la Gloria y en la Muerte*; es el realizado por el curador Justo Pastor Mellado, llamado *La Faena del Texto*. Acá logro comprender la dimensión de la obra y sus relaciones con la producción previa del artista, pasajes de la historia del arte nacional y algo de su institucionalidad, la relación con el lugar y sus códigos insertados en la exhibición. Fue de alguna forma comprender que el proceso escritural (tal vez), puede ser parte de la obra, permitiendo profundizar y ampliar su reflexión. Es acá en el catálogo donde a su vez observo, la importancia de una relación entre artista y curador, puesto que en los antecedentes de este último esclarece dicha colaboración a través de la producción de diversos textos.²

Otra relación entre curador y artista, que más bien comprendo como contraria a la anteriormente descrita, es cuando esta se basa en una cierta traductibilidad curatorial, teniendo generalmente una lista de artistas que cumplen este perfil a partir de obras que en algunas ocasiones, están por realizar. Aquello puede ser leído directamente desde una relación de poder, donde el curador ejerce su seducción para hacer válido su ejercicio teniendo al artista como un actor que articula la escena de sus pensamientos. Resulta interesante la descripción de este tipo de curadores que realiza Pablo Helguera en el libro *Manual de Estilo del Arte Contemporáneo*, donde los sitúa como curadores-ventrílocuos siendo “aquellos que han decidido trabajar con artistas que funcionan virtualmente como asistentes, pero cuyos servicios resultan lo suficientemente maleables como para propagar sus ideas por el mundo, convirtiéndose así en

1. Obra perteneciente a la escultura chilena Rebeca Matte (1875-1929), que representa el mito griego de la caída de Ícaro, que en el caso de la escultura, yace muerto en los brazos de Dédalo, su padre.

2. Información que aparece en la página n° 18 del catálogo *Unidos en la Gloria y en la Muerte* de Gonzalo Díaz.

representantes de las ideas estéticas de dicho curador.”³ Esta relación al parecer es común y se observa con frecuencia, cuando generalmente un curador decide armar una o dos listados de artistas que va integrando a diversas exposiciones, siendo una matriz que es identificable cuando revisas los catálogos de exposiciones de dichos curadores, y vas percibiendo los mismos nombres de artistas. Podemos entender que esto podría ser una forma de crecer profesionalmente en una sociedad equitativa entre escritura, pensamiento y visualidad, pero la ingenuidad choca con la realidad, cuando observas esa exacerbada reiteración integrada a diversos lugares, logrando percibir este modelo de *curador-ventrílocuo* en todo su esplendor.

Ambos tipos de curadores los entiendo como parte misma del ejercicio curatorial, donde el primero se asocia y trabaja en procesos creativos recíprocos con un artista y el otro se vale de los mismos como parte de su ilustración discursiva. Creo que ambos son absolutamente válidos, no los entiendo como algo mejor u otro no tanto, sino más bien sólo creo que es parte de la realidad en el mundo del arte, así como la existencia de otro tipo de curadores que tan bien y acertado ilustra el libro de Helguera. Ahora, si tuviese que encontrar un punto común entre los curadores descritos con anterioridad, es su falta de aproximación al trabajo con educación. Eso es quizás porque el primero, esta en un proceso conjunto con el artista, abarcando un trabajo intelectual (que en sí todo trabajo curatorial lo es o al menos debiese) que no desembarca más que un ejercicio en esa línea, pero entendamos que al ser expuesto, sólo un restringido porcentaje pertenece a ese segmento del público, siendo el aporte que hace la obra y texto, un acceso limitado para la totalidad de quién ingresa a ese espacio donde se exhibe. En el caso del segundo, al estar inserto en una construcción discursiva a partir de la producción de los artistas, su zona se limita a la validación de dicho discurso en el medio al cual se inserta, es decir, el mundo del arte, lo cual produce un ejercicio similar al del primer caso. Generalmente ocurre en estas situaciones, que el trabajo de educación viene a ser un apéndice de la exposición el cual sólo se permite repetir el discurso curatorial, produciendo el monólogo poco productivo en la aproximación de un trabajo con los públicos.

Si esto es así, ¿cuál sería el papel del curador pedagógico en este contexto? Entendamos que su *praxis* se basa en la construcción de procesos creativos-educativos con los públicos, integrar espacios de trabajo con la curaduría general, producir acciones pedagógicas con los artistas e incluso proponer algunos que potencien el marco de reflexión curatorial, trabajar a partir del arte como un constructor de instancias para conocer-aprender, buscando la producción de experiencias significativas para los diversos públicos que asisten a la exposición. Una descripción general en la labor de un curador que trabaja con la educación en contextos de exposiciones, es la que presenta la historiadora del arte mexicana Nuria Sadurni Rodríguez en su texto *Curadurías educativas: ¿Democratizar el espacio o ejercer el*

3. Helguera, Pablo. (2013). *Manual de Estilo del Arte Contemporáneo*. Coedición Tumbona Ediciones S.C. de R.L. de C.V. Consejo Nacional de la Cultura y Las Artes, Dirección General de Publicaciones. México D.F. pp. 57-58.

poder?, donde comenta que al “Curador educativo o pedagógico, en teoría, es un pensador, conoce la obra que se va a exponer y se diferencia de un curador tradicional porque piensa en los destinatarios; quiere generar conexiones experienciales, teorizar la educación en exposiciones a través de la práctica reflexiva; intenta abrir espacios de discusión sobre la exposición y las obras; observa el aprendizaje que se lleva a cabo en las exposiciones y lo ve como un tema de debate.(...) La labor más importante de un curador pedagógico es tener la capacidad de generar proyectos que puedan ser concebidos como laboratorios de ideas interdisciplinarias, que toman en cuenta a los públicos y promueven su participación.”⁴ Quizás su labor en este contexto, sería de enfrentarse a la curaduría general declarando la guerra, donde el territorio es la institución cultural, el campo de batalla sería la exposición y sus armas serían los públicos, luchando fuertemente por el debido posicionamiento que se debe tener en una necesaria comunicación, acceso y debate. Pero esta figura, lamentablemente ya han sido capítulos que logre conocer en distintas ciudades de Latinoamérica, donde lo único que ocasiono fue una disociación institucional, una falta de comunicación con los públicos y una verticalidad programática que beneficio a un determinado grupo de personas.

En el caso de la 10ª Bienal del Mercosur y su programa educativo *Posibilidades de lo Imposible*, más que identificar un cargo de posición política en la estructura del arte – como puede ser entendido el curador – existente en un evento como este, el interés fue instaurar un rol que produjera una plataforma de colaboración horizontal entre los agentes que se involucraron en el desarrollo de esta edición, con el objetivo de llegar a acuerdos que beneficiasen directamente el trabajo, acceso y reflexión con los públicos. En este sentido el rol de Dialogante-Curador, ejerce una *praxis* que está siempre abierta al diálogo y al entendimiento, que propone un trabajo con el otro para la construcción (conjunta) de acciones, debates y reflexiones en arte-educación. Es decir, se propuso un rol de articulación política para el desarrollo pedagógico del programa, el cual permeara su estructura metodológica. La idea de utilizar el diálogo como herramienta central, fue con el objetivo de generar en las acciones del programa, la construcción de experiencias colectivas a la hora del trabajo con los públicos, entablando canales de comunicación e intercambio sin identificar un espacio de enseñanza, sino más bien lugares para conocer-transmitir-aprender, gestados a través de acciones dialógicas surgidas desde contextos y lenguajes no especializados.

Una experiencia previa a la bienal que puede ser entendida como marco referencial, fue la desarrollada durante la coordinación de la unidad de educación del Museo de Arte Contemporáneo en Chile, donde identifiqué la clara falta de comunicación entre la institución cultural y los públicos, específicamente los no especializados en artes visuales. A modo de estrategia y aproximación de los programas realizados en la unidad, se crean nombres de fantasía aludiendo la importancia

4. *Nierika*. Revista de Estudios de Arte – año 3 (jul-dic 2014). Núm 6. Ed. Universidad Iberoamericana. D.F. México, pp. 35-48.

del diálogo como fuente primaria de intercambio a partir de una integración no especializada con los públicos, es decir, utilizar aspectos de la cotidianidad para ingresar al campo de las artes visuales contemporáneas.⁵

Otro aspecto que creo relevante, que ayuda a identificar la importancia del diálogo en el desarrollo de programas en arte-educación, o en un punto mayor, el trabajo e intercambio de las artes visuales y educación en instituciones culturales de América Latina, fue justamente la falta del mismo, que hace unos años dificultaba conocer cómo era en los distintos contextos de la región, el desarrollo específico de estas áreas. En este sentido, al parecer la falta de diálogo entre países vecinos y específicamente la institucionalidad cultural, fue un legado importante que dejaron las dictaduras acontecidas el siglo pasado. Un ejemplo puntual de esta idea, fue lo sucedido con la *Mesa Redonda de Santiago de Chile 1972*, organizada por la Unesco e ICOM, donde se plantea el nuevo rol social que debían adquirir los museos, identificando las posibilidades educativas que podrían tener con sus comunidades, o la importancia del intercambio con las investigaciones surgidas en estos contextos, para ser debatidos y reflexionados como aporte al desarrollo museológico de la región. Durante aquel tiempo debido al contexto de dictaduras existente en América Latina, – que el caso chileno inicia en 1973 y duró 17 años – la Mesa Redonda de Santiago de Chile 1972 sufrió la falta de circulación y visibilización suficiente, siendo sólo 40 años después recopilada y publicada para el conocimiento masivo.⁶ Hoy este panorama se está logrando invertir, no tan sólo por las posibilidades de comunicación y circulación surgidas gracias a internet, sino a la disposición dialógica existente para conocer e intercambiar experiencias realizadas en las diversas ciudades de América Latina, la que es observable con la realización de seminarios o conferencias, que atrae la participación de especialistas pertenecientes a la región.

Retomando el programa educativo de la bienal, para su desarrollo metodológico se planteó un trabajo con el modelo de la pedagogía dialogante,⁷ aquello permitió establecer espacios de investigación, debate-intercambio y pensamiento, produciendo procesos de autonomía con el objetivo de construir reflexiones críticas y procesos inclusivos, como una forma de incentivar la participación activa en el campo del arte y la educación, a quienes fueron los integrantes anónimos de la

5. Aquellos nombres de los programas son *Diálogos con la obra* (visitas a exposiciones por parte de instituciones educativas), *Diálogos a través de la ventana* (visitas a las exposiciones del museo por medio de videoconferencias, permitiendo una conexión nacional e internacional) y *Diálogos sobre educación museal* (seminario internacional realizado con especialistas en educación de museos internacionales, realizando 3 ediciones entre 2012 - 2014). Algunos nombres persisten hasta hoy en la institución, para conocer: <http://www.mac.uchile.cl/educacion>. Acceso: 15 de febrero 2016.

6. En el 2012, gracias a la recopilación e investigación liderada por profesionales del Programa IberoMuseos, el Movimiento Internacional por una Nueva Museología y la Subdirección Nacional de Museos de Chile, se reúnen los documentos y resultados de la Mesa en 2 volúmenes disponibles online en <http://www.ibermuseos.org/>. Acceso: 15 febrero de 2016.

7. Desarrollada por Julián de Zubiría Samper en el libro *Los modelos pedagógicos, hacia una pedagogía dialogante* plantea en términos generales, que como fin último de la educación es centrarse en el desarrollo del estudiante más que solamente la adquisición de conocimiento, donde su objetivo principal sería la interdependencia integral y sucesiva de las tres dimensiones del ser humano: la cognitiva o analítica, la afectiva y la dimensión enfocada en la praxis. Para su concreción, es necesario dotar de autonomía a cada una de las dimensiones, y a su vez, la interrelación, el desarrollo paralelo y continuo de estas. La cultura juega un papel fundamental en la construcción de una pedagogía dialogante, que según el autor esta *incide sensiblemente al sujeto dotándolo de herramientas, preguntas, conceptos, actitudes y sentimientos*.

Bienal del Mercosur, es decir los públicos. Acá el rol de Dialogante-Curador, más bien el de dialogante a partir de esta metodología, es insertado también al equipo de mediación, siendo la labor de los dialogantes-mediadores durante esta edición, crucial en la construcción de relatos y experiencias con los públicos, para con eso, intentar invertir la carencia de comunicación e interferencia dialógica existente (traducidos comúnmente como monólogos o guiones preestablecidos), en el desarrollo del trabajo con los públicos en los espacios de exposición.

Para concluir, la importancia del Dialogante en el marco de la curaduría, como rol de articulación política permitió construir puentes de comunicación y colaboración, establecer procesos creativos-pedagógicos colectivos y gestar lugares de intercambio dialógico, en un contexto donde la curaduría pedagógica se había constituido favorablemente (y a su vez necesario) como un cargo de igualdad política con la figura del curador de arte.

Volviendo al inicio del texto, donde planteo la necesaria diversidad de opinión que permite la construcción de procesos incluyentes: ¿cómo podría cambiar la realidad del curador, sin una mirada concreta en los procesos de educación? Creo que en lo inmediato, sólo se pueden hacer esfuerzos para generar grietas a esta mirada de curaduría, dando a la reiteración y posicionamiento de la educación, una igualdad necesaria para expandir la importancia del arte en la ciudadanía. Entendamos las posibilidades del arte como productor de procesos donde conocer-aprender son centrales para una construcción metodológica desde la pedagogía. Si esto lo entendemos así, en la auto-denominación o incluso en la posible formación académica del curador, la producción del ejercicio intelectual que exige un trabajo curatorial debiese estar relacionada y fuertemente comprendida, como un trabajo de educación, sencillamente por su gestación constructiva de procesos para conocer-aprender, los que pensando no tan sólo en un posible público, sino más bien en la diversidad de públicos que van acceder a esa curaduría, podría hipotéticamente insertar a la praxis curatorial un trabajo de educación o más bien de arte-educación desde su génesis y de paso, borrar las especificidades como la del curador de arte o de educación ¿será esto posible? Por ahora, desde el espacio que me corresponde en este contexto, seguiré majaderamente aumentando esa necesaria grieta.

A REACTIVE TEXT, OR SIMPLY A NECESSARY POSSIBILITY

Cristián G. Gallegos

As I start writing this text, I actually have a clear idea of the subject I am interested in discussing, although I am not sure it fulfils the expectations raised within the context of the school of curating. But, understanding that it is from the diversity of opinions that processes of inclusion can be constructed, and under this premise, I will discuss a point I see as a necessary possibility in the curating exercise, specifically when it focuses on art-education.

From where I come from, the curatorial exercise is a self-appointed decision, since that is this way, from punctual interests, and in a certain moment that one decides to become a curator. I say this, while in the past few years there has been academic training in the country (diplomas), ultimately, the decision of becoming a curator is defined by the person's praxis and transit on different museums, galleries, or similar spaces. That decision is not free from extreme rigor (most of the time), based on investigations of a historic or conceptual characteristics, which give body to exhibitions with artists of distinct profiles, whom, on that context, realize the curatorial frame they are part of. The formation or origin of a curator is diverse: art historians, art theorists, writers, critics or even visual artists. This causes the exhibitions – and their results – to have an exquisite diversity, which from a certain standpoint, helps to tone down the academicism of some Chilean artists, and also, to activate their circulation.

Now, this point on the work of a curator is interesting when we think about the relation with the artist. The communication between them can range from a very fruitful creative degree, since there are common complicities and interests that strengthen the work in the processes involving its reflection and investigation by the artist, as well as the creative writing dedicated to this reflection regarding the work, which made by the curator, who finally generates other points of analysis, enhancing their perception with a usually specialized audience. On this point it is hard not to recall an experience that I believe can represent well this kind of collaboration: in 1997, when I was an art student and was making my weekly tour to cultural spaces, I went to the *Museo Nacional de Bellas Artes* [National Museum of Fine Arts], where the work *Unidos en la Gloria y en la Muerte* [United in Glory and in Death], by the

artist winner of the National Arts Award, Gonzalo Díaz. The show began at the museum's façade, with a neon-lettering intervention on the name of the museum, which read the name of the exhibition [United in Glory and in Death] which, in turn, is the name of the sculpture¹ placed in front of the access to the room. Inside, in the subterranean room (known as *Sala Matta*), more neon-letters containing a message dated from 1855, by president Manuel Montt (1809-1890), in which he asks the parliament to approve a law that contains the Chilean Civil Code, written by an intellectual of the period called Andrés Bello (1781-1865). All was sustained in a type of scaffolding – in this case, those iron structures used during constructions, known as telescopic props. This work had a tremendous impact on me as a student, since it not only required an effort to read the codes of exposed objects and concepts inserted by the artist around the museum, but it also required a political/artistic approach and information not necessarily contained on the exhibition itself, but undoubtedly its dimensions, structure, message and installation activated an uncertainty that suggested me many investigating rounds as an art student. In time, I was able to get the exhibition catalogue, and its texts were very enlightening in relation to those doubts, but one was, for me, the key to understand the contextual importance of *Unidos en la Gloria y en la Muerte*; it was written by curator Justo Pastor Mellado, and titled *La Faena del Texto* [The Labor of the Text]. With it, I managed to understand the dimension of the work and its relations with the previous production of the artist, excerpts from the history of Chilean art and something about its institutions, the relation with the site and its codes inserted on the exhibition. This was to somehow understand the writing process can, perhaps, be a part of the work, allowing to deepen and enhance its reflection. It was on the catalogue that I observed, for the first time, the importance of a relation between artist and curator, since the backgrounds of the latter enlighten the collaboration through the production of several texts.²

Another relation between curator and artist, that I see as contrary to the previously described, is when it is based on a certain curatorial translatability, usually containing a list of artists that fit this profile through works that, in some occasions, are still unfinished. That can be read directly from a relation of power, where the curator performs his/her seduction in order to validate their exercise, having the artist as an actor who articulates the scene of his/her thoughts. Interestingly, the description of this kind of curator is made by Pablo Helguera, on his book *Manual de Estilo del Arte Contemporáneo* [Contemporary Art Style Manual], in which he situates them as *curator/ventriloquists*, being “those that decided to work with artists who virtually function as assistants, but whose services’ results are sufficiently malleable to spread their ideas around the world, converting, thus, into representatives of the aesthetic

1. A work by Chilean sculptress Rebeca Matte (1875-1929), which depicts the Greek myth of the fall of Icarus, who, in the sculpture, lies dead on the arms of Daedalus, his father.

2. Information contained on page 18 of the *Unidos en la Gloria y en la Muerte* catalogue, by Gonzalo Díaz.

ideas of such curator.”³ This relation is apparently common and is frequently observed, usually when a curator decides to prepare one or two lists of artists that have been part of several exhibitions, being a source that is identifiable when the catalogues from exhibitions produced by such curators are analyzed, and the repetition of same artists’ names is perceivable. We can understand this could be a way to evolve professionally in an equitable society between literature, theory, and visibility, but naivety clashes with reality, when this exaggerated repetition integrated to several places is perceived, enabling to spot this *curator/ventriloquist* model in all its splendor.

I see both types of curators as the same part of the curatorial practice, whereas the first is associated and works in reciprocal creative processes with an artist, while the other employs the same methods as part of their discursive illustration. I believe both are absolutely valid, and I do not understand one as being better than the other, but I rather believe it is part of the reality of the art world, like the existence of another kind of curators also well described by Helguera in his book. Now, if I had to find a common point between the previously described curators, it would be their distance towards the educative work. This is, perhaps, because the first is in a joint process with the artist, embracing an intellectual work (in itself, every curatorial work is intellectual, or at least it should be) that does not result in more than one exercise of this kind, however we must understand that, by being exposed, only a restricted percentage is part of this public segment, and the contribution made by the work and text have a limited access in relation to the totality of people who enter the exhibition space. On the second case, for being inserted in a discourse constructed from the artists’ production, its zone is limited to the validation of such discourse in the environment in which it is inserted, in other words, in the art world, which activates a practice similar to the first case. What usually happens on such occasions, is that the educative work becomes an appendix of the exhibition that is only allowed to repeat the curatorial discourse, generating a not very productive monologue on the relation between work and the public.

If not that, what would be the role of the pedagogic curator in this context? Their praxis is based on the construction of creative/educative processes with the public, to integrate work spaces with the general curating, to produce pedagogic actions with the artist and also to propose some in order to enhance the framework of the curatorial reflection, to work using art as an element that enables opportunities to know/learn, searching for the production of meaningful experiences for the different publics that visit the show. A general description of the work of a curator who works with education in the context of exhibitions is presented by Mexican art historian Nuria Sadurni Rodríguez, in her text *Curadorias educativas: democratizer el espacio o ejercer el poder?* [Educational curating: to democratize the space or to enforce power?], in which she comments that the “Educational

3. Helguera, Pablo. (2013). *Manual de Estilo del Arte Contemporáneo* (2nd edition). Joint publication with Tumbona Ediciones S.C. de R.L. de C.V. Consejo Nacional de la Cultura y Las Artes, Dirección General de Publicaciones. México D.F., 57-58.

or pedagogic curator, in theory, is a theorist, knows the work that is going to be exposed and is different from a traditional curator for focusing on the receivers; he, or she, wants to generate experience connections, to theorize the education in exhibitions through a reflexive practice; to activate spaces for the discussion about the exhibition and the works; to observe the learning that takes place in the exhibitions and see it as a subject for debate. (...) the most important work for a pedagogic curator is to have the capacity to generate projects that can be conceived as laboratories for interdisciplinary ideas, that take into account the publics and promote their participation.”⁴ Perhaps their work on this context would be to confront the general curators, declaring a war, in which the territory is the cultural institution, the battlefield is the exhibition and the arsenal is the public, fiercely fighting for the rightful position one must have in terms of the necessary communication, access and debate. But, unfortunately, this is a scene that I have yet to meet in many cities around Latin America, where all that takes place is institutional dissociation, lack of communication with the public and a programmed verticality that only benefits a certain group of people.

In the case of the 10th Mercosul Biennial and its educational program titled *Possibilities of the Impossible*, more than identifying an occupation of political position in the art structure, as the curator can be understood – that exists in events such as this, the interest was to establish a role that produced a platform of horizontal collaboration between the agents who were involved in the development of this edition, with the goal of establishing deals that would directly benefit the work, access and reflection with the public. In that sense, the role of Dialoguer/Curator, performs a praxis that is always open to dialogue and understanding, which proposes a work with the other to the (joint) construction of actions, debates and reflections in art-education. In other words, we proposed a role of political articulation for the pedagogic development of the program, which permeated its methodologic structure. The idea of using dialogue as a central tool had the objective of generating, on the program’s actions, the construction of collective experiences while working with the public, establishing channels of communication and exchange, without identifying a space to teach, but rather places to know/convey/learn, generated through dialogic actions derived from non-specialized contexts and languages.

A previous experience to the biennial that can be understood as a referential framework was developed during the coordination of the education unit of the *Museo de Arte Contemporáneo* [Contemporary Art Museum], in Chile, where I identified a clear lack of communication between the cultural institution and the audience, specifically the public non-specialized in visual arts. Through the strategy and approach of the programs performed by the unit, we invented brand names

4. Nierika. *Revista de Estudios de Arte* – year 3 (July-December 2014). No 6. Ed. Universidad Iberoamericana. Mexico City, México, 35-48.

alluding the importance of dialogue as a primary source of exchange through a non-specialized integration with the public. In other words, to use daily life aspects to enter the field of contemporary visual arts.⁵

Another aspect, which I deem relevant, and that helps identifying the importance of dialogue in the development of art-education programs, or on a greater extent, the work and exchange of visual arts and education in cultural institutions in Latin America, was precisely the lack of it, and that a few years ago it was difficult to know the distinct contexts of the region, the specific development of those areas. In that sense, apparently the lack of dialogue between neighboring countries and, specifically the cultural institutions, was an important legacy left by the happened to the *Mesa Redonda de Santiago de Chile 1972* [Santiago, Chile's Round Table 1972], organized by UNESCO and ICOM, where a new social role of the museums derived from, identifying the educative possibilities they could have with their communities, or the importance of the exchange with the investigations derived from these contexts, to be debated and discussed as a contribution to the museum development of the region. During that time, due to the context of the existing dictatorships in Latin America – which in the Chilean case began in 1973 and lasted for 17 years – the *Mesa Redonda de Santiago de Chile 1972* suffered from the lack of enough circulation and visibility, and it would take it 40 years to be recompiled and published for a wider audience.⁶ Today, this panorama is reversing, not only due to the possibilities of communication and distribution enabled by the internet, but also the dialogic disposition available to know and exchange experiences undertook in different cities in Latin America, which is observable through seminars or conferences, that attract the participation of local specialists.

The Mercosul Biennial's educational program, for its methodologic development, produced a work modeled after the dialoguing pedagogy⁷, which enabled the establishment of an investigative, debate/exchange, and thinking spaces, producing autonomy processes with the objective of encouraging the active participation, in the field of arts and education, of the anonymous members of the Mercosul Biennial, in other words, the public. Here, the role of Dialoguer/Curator, but rather the dialoguer from this methodology, is also inserted on the mediation team, and the

5. The brand names were *Diálogos con la obra* [Dialogues with the work – visits to the exhibitions made by educative institutions], *Diálogos a través de la ventana* [Dialogues through the window – visits to the museum's exhibitions made through videoconferences, enabling national and international connections], and *Diálogos sobre educación museal* [Dialogues about museum education – an international seminar conducted with specialists in education from international museums, produced three times between 2012 and 2014]. Some names still exist today on the institution, for more information, see: <http://www.mac.uchile.cl/educacion>. Accessed on February 15, 2016.

6. In 2012, thanks to the recompilation and investigation led by the professionals of the *Ibermuseos* Program, the International Movement for a New Museology and Chile's National Sub-Direction of Museums, all the documents and results of the Table were compiled in two volumes, available online at: <http://www.ibermuseos.org/>. Accessed on February 15, 2016.

7. Developed by Julián de Zubiría Samper on the book *Los modelos pedagógicos, hacia una pedagogía dialogante* [The pedagogic models, from a dialoguing pedagogy] that states, in general terms, that since the final goal of education is to focus on the development of the student more than the simple acquisition of knowledge, where its main objective would be the integral interdependency derived from the three dimensions of the human being: the cognitive, or analytic, the affective and the dimension focused on the praxis. For its realization, it is necessary to give autonomy to each dimension, and in turn, their correlation and their parallel and continuous development. Culture plays an essential role in the construction of a dialoguing pedagogy, which, according to the author, "impacts sensibly on the individuals, equipping them with tools, questions, concepts, attitudes, and feelings."

work of the dialoguers/mediators during this edition was crucial for the construction of reports and experiences with the public, and with it, the attempt to invert the lack of an existing communication and dialogic interference (usually translated as pre-established monologues or scripts), in the development of the work with the public on the exhibition spaces.

To conclude, the importance of the Dialoguer in the curating framework, as a role of political articulation, enables the construction of communication and collaboration bridges, the establishment of collective creative/pedagogic processes and the generation of dialogic exchange spaces, in a context where pedagogic curating had been favorably (and, in turn, necessarily) constructed as a field of political equality with the image of the art curator.

Regarding the beginning of this text, where I raised the necessary diversity of opinion that enables the construction of including processes: how could the curator reality be changed, without a concrete analysis of the educative processes? I believe that, immediately, only certain actions can be made in order to open cracks in this curatorial gaze, giving the reiteration and positioning of education the equality necessary to enhance the importance of art to citizenship. We understand the possibilities of art as an activator of processes where knowing/learning are central to a methodologic construction from pedagogy. If we got this right, in the self-denomination, or even on the possible academic training of the curator, the performance of the intellectual exercise required by a curatorial work should be related and strongly understood as a labor of education, simply because of its constructive gestation of knowing/learning processes, which focuses not only on a possible public, but also in the diversity of publics that will access this curatorial work, could hypothetically insert, in the curatorial praxis, a work of education, or rather art-education, from its genesis and, incidentally, erase the specificities such as the art or educational curators. Would that be possible? For now, from the space I occupied in this context, I will keep foolishly increasing this necessary crack.



ABRIR FRESTAS EM UMA PAISAGEM: UMA EXPOSIÇÃO FEMINISTA NO CONTEXTO MUSEOLÓGICO

Ana Zavadil

Uma exposição feminista no contexto museológico é um assunto relevante e deve ser abordado não só a partir da historiografia da arte, mas também dos discursos dominantes da própria cultura, em que o regime patriarcal constituiu um sistema fechado de pensamento, mesmo nos dias de hoje. Dentro deste sistema, há pouco espaço para refletir sobre um novo lugar para o feminino. É nesse contexto que se pode discutir a visibilidade de artistas mulheres na arte e nas coleções institucionais. A exposição *O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS*, realizada em 2011 no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), com curadoria de Gaudêncio Fidelis, teve por objetivo quebrar barreiras históricas e atualizar o direcionamento da coleção do museu para uma visão mais crítica do seu papel museológico, na intenção de incluir produções historicamente marginalizadas, como a produção de artistas mulheres, pretendendo estabelecer um novo rumo para uma história da arte mais inclusiva. A exposição exibiu obras do acervo do MARGS de mais de 130 artistas mulheres, cuja produção é frequentemente relegada a um segundo plano em relação aos seus pares masculinos – em muitos casos, constituída por obras nunca antes trazidas à visibilidade pública pelo Museu. Lembra Fidelis que “(...) dessa forma, podemos metaforicamente dizer que o museu, como um organismo vivo, dá luz a elas, restituindo-lhes o seu potencial artístico.”¹

Essa mostra pode ser considerada como a primeira exposição autocrítica que o museu realizou no decorrer de seus 57 anos de existência, uma vez que trouxe números acerca das políticas de acervo e escolhas nas exposições de gestões anteriores. O levantamento mostrou como as obras de artistas mulheres estavam representadas no acervo do MARGS, comprovando também os meios em que elas existiam: pintura, escultura, gravura e tapeçaria. Sabe-se que a história da arte elegeu alguns meios, como a pintura e a escultura, como sendo os de maior valor.

1. FIDELIS, Gaudêncio. *Um Museu Sensível e a Obra de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS*. *Jornal Usina do Porto*, Ano XVII, n.116, Dezembro de 2011, p.9.

A conclusão que a pesquisa de Fidelis chegou foi a de que, além da produção das artistas mulheres estar secundarizada em comparação aos homens, os meios em que se apresentavam eram considerados “menores” pela crítica e historiografia, ou seja, obras em papel, cerâmica, têxteis e pequenos objetos.

A museografia da exposição foi concebida tendo como base o aparelho reprodutor feminino: construída a partir de uma estrutura de MDF que ocupou a área central, atravessando os três ambientes, tinha o formato de uma vagina, útero e trompas de falópio. Uma das razões para a construção desta plataforma foi fugir da maneira tradicional de expor objetos – o cubo. A estrutura se apresentou de forma dinâmica, ampliando a visibilidade das obras e a circulação dos visitantes, gerando também uma plataforma conceitual de grande força simbólica – pois, abaixo da pinacoteca, encontra-se a reserva técnica do museu. As obras das artistas mulheres subiram para uma visibilidade pública, uma vez que muitas destas obras do acervo não eram mostradas há décadas ou nunca haviam sido expostas.

Útero, Museu e Domesticidade: Gerações do Feminino na Arte é a segunda exposição feminista realizada pelo MARGS. Uma de suas prioridades é o resgate da produção de artistas mulheres que ainda não possuem obra no acervo do museu, ou que não foram adequadamente representadas em acervos institucionais mesmo tendo uma trajetória significativa – ou seja, aquelas que ainda se encontram à margem deste reconhecimento. A exposição buscou apresentar a produção de artistas atuantes no cenário atual ainda em início de carreira, com trabalhos relevantes e passíveis de pertencer à coleção do MARGS, considerando o papel histórico que cabe ao museu cumprir, que é o de reescrever a história da arte periodicamente e colecionar a produção de seu tempo. O horizonte de visibilidade que cerca a vida das mulheres se repete através da história e, em pleno século XXI, continua muitas vezes preso à sua identidade de dona de casa e mãe. Herança da burguesia, o patriarcalismo, fundamentado na constituição da família, impôs às mulheres o papel reprodutivo que frequentemente as privou do poder e da voz. A história da mulher na arte acompanha a mesma problemática, mas aos poucos se abrem frestas nesta paisagem na busca de ultrapassar obstáculos e romper com a cegueira que perdura por séculos sobre a percepção da obra de artistas mulheres.

As mulheres, nas academias de arte dos séculos XVIII e XIX, foram impedidas de pintar gêneros artísticos de maior relevância, como os nus: podiam dedicar-se apenas aos gêneros considerados menores, como a natureza-morta, o retrato e a paisagem. A desigualdade entre artistas mulheres e homens foi tomando forma cada vez mais. Muitas artistas mulheres faziam parte dos livros sobre arte até o período em que os escritores modernos negaram as suas existências. Segundo as historiadoras Parker e Pollock, “o gotejamento de referências às mulheres artistas no século XVI cresce até o século XVIII, até tornar-se uma inundação no século XIX.”² Curiosamente, os trabalhos sobre mulheres artistas começam a diminuir justamente no período de aumento de emancipação social e da educação – justamente

2. PARKER, Rozsika e POLLOCK, Griselda. *Old Mistresses, Art and Ideology*. Londres: Pandora, 1981, p.3.

aí é que deveria ter se intensificado a participação das mulheres em todas as áreas da vida social. No século XX, os livros vão falar de uma genialidade que provém da “originalidade masculina.” Às mulheres cabe o papel de realizar trabalhos que derivem das obras de grandes artistas homens – porém muitas vezes tidas como cópias. A produção de artistas mulheres era avaliada com estereótipos femininos, dotada de qualidade e *status* inferior em relação aos pares masculinos o que os tornava, nesta comparação, ainda mais importantes.

O estereótipo feminino é um conceito sustentado na diferença, pois nunca se fala arte de homens ou homens artistas, se fala arte e artistas. Esta prerrogativa de gênero, muitas vezes escondida, fala de um “outro” – o feminino – como um ponto de diferenciação. A arte feita por mulheres é mencionada para logo ser depreciada, justamente para garantir essa hierarquia.³ Mais recentemente, já na década de 1960, a primeira edição do livro de E. Gombrich, referência para o estudo da história da arte, não inclui uma única artista mulher, afastando-as do espaço de reconhecimento da arte.⁴ Em 1971, em pleno movimento feminista, Linda Nochlin publicou um artigo intitulado *Why Have There Been No Great Women Artists?*⁵ [Por que não tem havido grandes artistas mulheres?]. Nele, a autora aponta uma inclinação das instituições em privilegiar a “genialidade” masculina. Após 30 anos da publicação desse artigo, em uma revisão histórica, a autora diz que a historiografia da arte mudou muito depois da incorporação de visões, agregadas as mudanças de paradigmas que abandonam a arte focada nos grandes mestres, afirmando que estas foram contribuições do feminismo para a arte contemporânea.⁶ O impacto do movimento feminista somado às lutas dos homossexuais e negros – ou seja, as ditas “minorias” históricas –, além da semente plantada por Nochlin em 1971, trouxeram novos rumos para a visibilidade das mulheres na arte. O conceito histórico-artístico que se criou com as presenças importantes de vários nomes, como Marcel Duchamp (foco muda do objeto para o artista e suas intenções), Frida Kahlo (perspectiva biográfica) e Louise de Bourgeois (história pessoal como fonte de criação), e o surgimento paralelo da arte conceitual (final dos anos 1960), começariam a alterar este cenário hermético para as artistas mulheres do século XX.

Tal contexto oferece exemplos como o de 1971, em que o Conselho de Artistas Mulheres de Los Angeles dá uma declaração afirmando que, nos últimos dez anos (1960-1970), dos 713 artistas expositores do Condado de Los Angeles, apenas 29 foram mulheres. No mesmo período, das 53 mostras individuais, apenas uma foi dedicada a uma mulher. Fatos semelhantes aplicaram-se em museus e galerias por toda a parte.⁷ Em 1982, aos 71 anos, Louise de Bourgeois recebe a primeira retrospectiva dedicada a uma mulher, no Museu de Arte Moderna de New York (MoMA),

3. POLLOCK, op.cit., p.52.

4. POLLOCK, Griselda. Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo. In. REIMAN, Karen Cordero e SÁENZ, Ina (orgs.). *Crítica Feminista en la teoría e Historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

5. NOCHLIN, Linda. *Why Have There Been No Great Women Artists?* In. *Women, Art, Power, and Other Essays*. New York: Westview Press, 1988, pp.147-158.

6. _____. *Why Have There Been No Great Women Artists? Thirty Years After*. In. ARMSTRONG, Carol e ZEGHER, Catherine (orgs.). *Women Artists at the Millennium*. Londres: Mit Press, 2006, pp. 21-32.

7. ARCHER, Michel. *Arte Contemporânea: Uma História Concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

tornando-se um exemplo pioneiro e legitimador do lugar da mulher como artista.

A situação melhorou em muitos aspectos, já que, com o passar do tempo e as mudanças no cenário mundial, com a globalização e a velocidade das informações, a potencialização da capacidade criativa e a ocupação do lugar de sujeito na produção cultural elevam a arte de mulheres para um nível muito mais favorável. As suas produções se colocam como um importante lugar de discussões sociais e culturais, com o reconhecimento se fazendo cada vez mais necessário e urgente. Os seus trabalhos estão impregnados de critérios variados, podendo representar afinidades artísticas ou temáticas, discutir questões políticas e sociais ou, ainda, voltados para as suas vivências pessoais e/ou autobiográficas. O mundo na contemporaneidade tornou-se performático, no qual as aparências e os desempenhos são apelativos e onde, em meio a milhões de seres humanos, a solidão é inevitável. Existe uma preocupação em dar voz e visibilidade às ditas “minorias,” quer sejam elas de caráter feminista, anti segregação racial, multiculturais, da comunidade LGBTQ, entre outras. Esta exposição, diferente de outras já realizadas pelo MARGS, não priorizou o seu acervo, uma vez que é realizada para trazer à luz uma série de artistas ainda não representadas adequadamente no contexto institucional, que não possuíam obras em seu acervo ou passaram a integrá-lo a recentemente. O objetivo foi aventar a possibilidade de inserção de obras a partir desta mostra dedicada exclusivamente às artistas mulheres.

Outro dado importante a destacar está ligado ao fato da realização de uma curadoria feminista em contexto museológico ser considerada ativismo curatorial, como uma perspectiva de trabalho em que o caráter político caminha lado a lado com a excelência estética e sua importância cultural.⁸ A exposição, sem possuir um tema específico, apresentou a produção recente de mais de 50 artistas mulheres, revestindo-se de características abrangentes – e não somente à exibição de obras dessas artistas. A sua pretensão foi discutir as instâncias ideológicas do cânone, a exclusão das “minorias” na historiografia da arte e a crítica em relação à instância museológica vista como essencialmente masculina. Estas obras trazidas à luz de seu tempo foram escolhidas pelo seu significado. A exposição não é temática e nem construída a partir do acervo, como a maioria das que ocorreram anteriormente no museu a partir de 2011. Aqui, cada obra representa questões particulares investigadas por cada artista, originadas a partir de critérios variados e que podem apresentar afinidades artísticas ou temáticas, ou discutir questões políticas ou sociais, ou, ainda, serem voltadas a vivências pessoais e/ou autobiográficas.

Útero, como representação do feminino e potência da geração de vida, representa o feminino por excelência, como lugar de geração, assim como refere-se metaforicamente à própria noção de museu como repositório de guarda, com sua reserva técnica às escuras; o *Museu*, assim como o útero, guarda e protege a vida e a arte, sendo um espaço que abriga e conserva a criação; *Domesticidade*, pois é da familiaridade do

8. FIDELIS, Gaudêncio. Ativismo Curatorial: Estratégias de Transformação através de Exposições. In *O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS* - Catálogo de Exposição, 2014, p.41.

próprio ambiente doméstico que muitas artistas se nutrem para gerar suas obras, o que dá consistência a uma grande parte da produção feminina contemporânea. Esse ambiente doméstico é agora revestido de uma perspectiva crítica, que é papel do museu, que como um centro de conhecimento deve trazer estas obras à luz da visibilidade. A disposição das obras pertence à mesma plataforma curatorial empregada em várias exposições do MARGS, ou seja, a justaposição de obras em um modelo não-cronológico, evidenciado mais ainda pelo recorte temporal – por se tratarem de obras produzidas em tempo recente, diferente da primeira exposição, cujas obras pertenciam a um arco histórico que vai desde o século XIX até a contemporaneidade. Quando as obras são de períodos e estilos diferentes, distanciando-se em um tempo cronológico, esta forma de apresentá-las mostra-se muito enriquecedora, porque colocadas em um novo contexto elas são capazes de propor um novo diálogo e novas relações na proximidade com outras obras.

Além dessas exposições, foram realizadas quatro grandes exposições monográficas voltadas a exposições de artistas mulheres, priorizando artistas cuja produção ainda não havia recebido uma visibilidade adequada. *Ana Norogrande: Obras 1968 - 2013*, da artista Ana Norogrande; *Gilda Vogt: Uma Retrospectiva*, da artista Gilda Vogt, *Ilsa Monteiro: Obras 1957 - 2003* e *Arte Placentária*, da artista Umbelina Barreto. As artistas possuíam um pequeno número de obras no acervo do Museu, e Umbelina Barreto ainda não possuía obras no acervo.

Estas exposições foram de uma importância sem precedentes no MARGS, pois serviram para direcionar o museu para uma direção crítica de seu papel museológico e orientar a sua responsabilidade para uma história da arte mais inclusiva, preenchendo lacunas existentes e chamando a atenção para que a presença de artistas mulheres seja uma rotina no museu, e não uma exceção. Explica Fidelis sobre o assunto:

O aspecto que nos interessa resgatar no atual contexto diz respeito à questão política que persiste nas instituições, as quais, permeadas por certo ‘inconsciente museológico’ ainda constituem suas coleções com lacunas consideráveis quanto à produção de artistas mulheres. O Museu Sensível é, assim, a primeira exposição de caráter feminista da história do MARGS que busca reavaliar a condição atual da coleção do museu no que se refere a uma justa e adequada representação da obra de artistas mulheres. Seu objetivo último é o de posicionar a instituição como um organismo crítico em sintonia com a responsabilidade pública que implica a formação de uma coleção estatal.⁹

Cabe salientar que exposições de caráter feminista são pouco vistas em instituições no Brasil, pois os museus realizam suas programações pautados na acomodação – para muitos, mais vale um campo seguro de exposições do que investir em desafios através

9. FIDELIS, Gaudêncio. "O Museu Feminista," in *O Museu Sensível: Uma Visão das Produções da Obra de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS*, folder da exposição, dezembro de 2011, não paginado.

de programas inovadores. Uma história de exposições surge das inovações metodológicas, sendo necessária uma virada epistemológica para que produza conhecimento dentro dos museus por meio de exposições inovadoras e inclusivas.

Os curadores e diretores de museus precisam mudar as estruturas vigentes para atingir a transformação. É preciso pensar que exposições de acervo são verdadeiros desafios. Por esta razão, *O Museu Sensível*, que trouxe à luz obras de artistas mulheres do acervo, constituiu-se como uma exposição renovadora, sensível e crítica. A segunda exposição, *Útero, Museu e Domesticidade*, fez parte da segunda parte do plano – dar prosseguimento no colecionismo de obras de artistas mulheres para que o primeiro desafio se consolidasse. Estas duas exposições, assim como as outras quatro monográficas, fizeram parte de uma ação de inclusão e revisão da condição destas artistas no acervo do museu e teve como intenção impulsionar esta produção à visibilidade e à legibilidade. No contexto museológico brasileiro, mais exposições como estas deveriam ser realizadas, pois questões de gênero tendem a influenciar a história da arte e não podem mais serem colocadas em suspenso. A curadoria feminista em um museu, por exemplo, ainda é um desafio para curadores nem sempre dispostos a discutir conceitos novos ou debater o cânone fundado em uma compleição patriarcal. Fidelis traz à luz discussões acerca dos profissionais que inovam e que estão em sintonia com as questões de seu tempo, onde as academias e museus estão fora de compasso em relação ao assunto. Estes profissionais de vanguarda são capazes de criar novos caminhos através de avançados modelos de exposições. Curadores ousados e instituições de ponta são capazes de construir novos modelos curatoriais e traçar novos rumos para uma história de exposições.

O MARGS, de 2011 até 2014, procurou enfatizar nas suas exposições o seu acervo como centro gravitacional em torno do qual novas proposições e modos de apresentar as obras eram pensadas: a justaposição de obras, em uma disposição não cronológica como plataforma curatorial, mostrando um grande número de obras do acervo. “Ao enfatizar o potencial estético de cada obra da coleção do museu consagrada pela crítica, as relações ou comparações com outras de períodos, gêneros, estilos e abordagens diferentes construíram um novo traçado para a exposição, criando permeabilidades e deslocamentos de sentido, renovando conceitos e mesmo originando armadilhas para a memória.”¹⁰ Atuando de forma significativa por meio de uma política cultural ousada, em que optou por realizar exposições totalmente produzidas dentro do museu e com base em seu acervo, o MARGS se transformou, naquele período, em um centro disseminador de conhecimento, com foco na exibição constante de seu acervo em justaposição às obras oriundas de outras coleções, o que o colocou em uma plataforma inovadora de atuação, distinguindo-se de outros museus brasileiros.

10. ZAVADIL, Ana. A História para Além do Tempo: Uma armadilha para a Memória in *Distrações da Memória: O Museu Como Modo de Rever o Mundo*, folder da exposição, junho/julho de 2014, não paginado.

OPENING CRACKS IN A LANDSCAPE: A FEMINIST EXHIBITION IN THE MUSEOLOGICAL CONTEXT

Ana Zavadil

A feminist exhibition in the museological context is a relevant subject and must be approached not only through art historiography, but also through the dominant discourses of culture itself, in which the patriarchal regime constitutes in a closed system of thought, even today. Within this system, there is little space to reflect upon a new place for the feminine. This is the context that enables the discussion about the visibility of women artists in art and in institutional collections. The exhibition titled *O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS* [The Sensible Museum: A View on the Production of Women Artists in the MARGS Collection], produced in 2011 at the Rio Grande do Sul's Art Museum (MARGS), curated by Gaudêncio Fidelis, focused on breaking historical barriers and updating the direction of the museum's collection towards a more critic view of its museology role, with the intention of including historically marginalized productions, such as the production of women artists, with the objective of stablishing a new route for a more inclusive history of art. The exhibition showed works from the MARGS collection of more than 130 women artists, whose production is frequently relegated to a background position in relation to their masculine peers – in many cases, constituted by works which were never before shown publically by the museum. Fidelis reminds us that “(...) thereby, we can metaphorically say that the museum, as a living organism, gave birth to them, restoring their artistic potential.”¹

This show can be considered as the first exhibition of self-criticism this museum has shown in its 57-year history, since it brought numbers relating to the collection policies and the choices taken for exhibitions during previous administrations. The survey showed how works by women artists were represented in the MARGS collection, also proving the media in which they existed: painting,

1. FIDELIS, Gaudêncio. *Um Museu Sensível e a Obra de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS*. Usina do Porto Newspaper, Year XVII, n.116, December, 2011, 9.

sculpture, illustration, tapestry. It is a known fact that the history of art elected certain media, such as painting and sculpture, as being of a higher value. The conclusion that Fidelis reached in his research was that, besides the fact that the production of women artists is sidelined in comparison to men, the ways in which they were shown were considered “lesser” by both critics and historiography, in other words, works in paper, ceramics, textiles and small objects. The basis for the museology of the exhibition was the feminine reproductive organ: built from an MDF structure which occupied the central area, crossing over three rooms, had the format of a vagina, uterus and fallopian tubes. One of the reasons for building this platform was to escape from the traditional manner of exposing objects – the cube. The structure was presented in a dynamic manner, enabling a wider view of the works and the circulation of the public, also generating a conceptual platform of a great symbolic force – since, under the gallery is located the technical reserve of the museum. The works of women artists moved upwards to a public visibility, since most of those works in the collection were not shown for decades or have never yet been exhibited.

Útero, Museu e Domesticidade: Gerações do Feminino na Arte [Uterus, Museum and Domesticity: Feminine Generations in Art] is the second feminist exhibition produced on MARGS. One of its priorities is the recovery of the production of women artists whose works were not yet part of the museum’s collection, or that were not adequately represented in institutional collections despite having a significant history – in other words, those that still remained at the margin of such recognition. The exhibition’s intention was to present the production of artists working on the current scene, but still at the beginning of their careers, with relevant works which deserved to belong to MARGS’ collection, taking into account the historic role that the museum must fulfil, which is to periodically rewrite the history of art and to keep a collection of the production of its period.

The horizon of visibility that surrounds women’s lives repeats itself through history and, even in the 21st century, is still often stuck to their identities as housewives and mothers. An inheritance from the bourgeoisie, and the patriarchy, founded in the constitution of the family, imposed women a reproductive role that frequently deprived them from their potential and expression. Women’s art history follows the same issue, but, slowly, fissures are being opened on this landscape in the quest for surpassing obstacles and disrupting the blindness that lasts for centuries over the perception of the work of women artists. Women, in the art academies of the 18th and 19th centuries, were banned from painting artistic genres of greater relevance, such as nudes: they could only dedicate themselves to less valued genres, such as still-life, portraits and landscapes. The inequality between men and women artists was getting increasingly bigger.

Many women artists were featured in art related publications until the period in which modern writers denied their existence. According to historians Parker and Pollock, “the trickle of references to women artists in the 16th century grows

by the 18th century to become a flood in the 19th century.”² Curiously, the works about women artists began to diminish exactly on a period of improving social emancipation and education – it was precisely then that the participation of women should have intensified on all areas of social life. On the 20th century, books will address to a geniality which provides from “masculine originality.” Women were left with the role of producing works derived from works of great men artists – nevertheless, often seen as copies. The production of women artists was evaluated with feminine stereotypes, endowed with inferior quality and status in relation to their male peers, making them, in this comparison, even less relevant.

The female stereotype is a concept sustained by difference, since no one ever mentions men’s art or men artists, when someone is mentioning art or artists. This gender prerogative, often concealed, speaks of an “other” – the feminine – as a differentiation point. Art made by women is mentioned, to soon be deprecated, precisely in order to assure this hierarchy.³ More recently, already in the 1960s, the first edition of E. Gombrich’s book,⁴ a reference for the study of art history, does not mention even a single women artist, distancing them from the field of art recognition. In 1971, in the midst of the feminist movement, Linda Nochlin published an article titled *Why Have There Been No Great Woman Artists?*⁵ In it, she points out a tendency for the institutions to privilege masculine “geniality.” 30 years after this article’s publication, while making an historic revision of it, the author says art historiography have changed a lot after the incorporation of views, attached to changes of paradigms that abandoned art focused in great masters, stating that these were the contributions of feminism to contemporary art.⁶

The impact of the feminist movement added to the homosexual and black movements – in other words, the so-called historic “minorities” – in addition to the seed planted by Nochlin in 1971, brought new routes to the visibility of women in art. The historic/artistic concept that was created with the presence of many important names, such as Marcel Duchamp (the focus shifts from the object towards the artist and his intentions), Frida Kahlo (biographical perspective), and Louise de Bourgeois (personal history as a creative source), and the parallel emergence of conceptual art (late 1960s), began to change this hermetic scenery for women artists in the 20th century.

Such context offers examples, such as one from 1971, in which the Los Angeles Council of Women Artists issued a manifesto stating that, in the previous ten years (1960-1970), from the 713 artists whose works were exhibited in the Los

2. PARKER, Rozsika and POLLOCK, Griselda. *Old Mistresses, Art and Ideology*. London: Pandora, 1981, 3.

3. POLLOCK, op.cit., 52.

4. POLLOCK, Griselda. *Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo*. In: REIMAN, Karen Cordero and SÁENZ, Inda (orgs.). *Crítica Feminista en la teoría e Historia del arte*. Mexico: Universidad Iberoamericana, 2007.

5. NOCHLIN, Linda. *Why Have There Been No Great Women Artists?* In: *Women, Art, Power, and Other Essays*. New York: Westview Press, 1988, 147-158.

6. _____. *Why Have There Been No Great Women Artists? Thirty Years After*. In: ARMSTRONG, Carol and ZEGHER, Catherine (orgs.). *Women Artists at the Millennium*. London: Mit Press, 2006, 21-32.

Angeles County, only 29 were women. In the same period, from the 53 individual shows, only one was dedicated to a woman. Similar facts took place in museums and galleries everywhere.⁷ In 1982, aged 71, Louise de Bourgeois was the first woman to have her own retrospective show, at the New York Museum of Modern Art (MoMA), becoming a pioneering and legitimizing example for the position women have as artists. The situation improved in many aspects, since, as time went on and with the changes of the world scenery, with globalization, and with the increased speed of information, with the enhancement of creative capacity, and with the occupation of a protagonist role in cultural production, elevated women's art to a much more favorable level. Their productions are put as an important space for social and cultural debate, with recognition becoming increasingly more necessary and urgent. Their works are impregnated with varied criteria, and may represent artistic or thematic affinities, debate political or social issues or, even yet, be dedicated to their personal and/or autobiographical experiences. The contemporary world became performative, in which appearances and accomplishments are appellative and where, in the midst of millions of human beings, loneliness is inevitable. There is a preoccupation in giving voice and visibility to the so-called "minorities," whether they are of a feminist, anti-segregation, multicultural, LGBTQ, or another similar character.

This exhibition, differently from others held before in MARGS, did not prioritize the museum's collection, once it was produced in order to bring forth a group of artists still adequately represented in the institutional context, whose works were not part of the collection or have just been acquired. The goal was to suggest the possibility of inserting works through this show dedicated exclusively to women artists. Another fact worthy of being mentioned is connected to the fact that feminist curating in the museological context is considered curatorial activism, as a work perspective, in which the political aspect walks side by side with the aesthetic excellence and its cultural relevance.⁸

The exhibition, devoid of a specific theme, presented the recent production of over 50 women artists, composed of comprehensive attributes – and not only to the exhibition of works by these artists. Its goal was to debate the canon's ideological instances, the exclusion of "minorities" in art historiography, and the critic to the fact that the museology instance is seen as essentially masculine. These works, brought to light in their period, were chosen for their meaning. The exhibition has no theme and is not built from the collection, like most of the shows that took place at the MARGS since 2011. Here, each work represents particular issues investigated by each artist, originated from all sorts of criteria and which can present artistic or thematic affinities, or debate political or social issues, or, even yet, can be dedicated to personal and/or autobiographical experiences.

7. ARCHER, Michel. *Arte Contemporânea: Uma História Concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

8. FIDELIS, Gaudêncio. *Ativismo Curatorial: Estratégias de Transformação através de Exposições*. In *O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS – Exhibition Catalogue*, 2014, 41.

Uterus, as a representation of the feminine and the power for generating life, represents the feminine par excellence, as a creation space, as it refers metaphorically to the notion of the museum as a guard repository, with its technical reserve in the dark; the *Museum*, like the uterus, guards and protects life and art, being a space that shelters and maintains creation; *Domesticity*, since it is from the familiarity of the domestic environment that many artists feed to create their works, which grants consistency to a great part of contemporary feminine production. This domestic environment is now covered by a critic perspective, which is the museum's role, and as a center of knowledge should shed light to these works. The arrangement of the works belongs to the same curatorial platform applied in many MARGS exhibitions, in other words, the juxtaposition of works in a non-chronologic model, even more evident from the time frame – because they are recently produced works, differently from the first exhibition, whose works belonged to an historic arch that spanned from the 18th century towards contemporaneity. When the works are from different periods and styles, distancing from a chronologic time, this way of representing them is very rewarding, because when put in a new context they are able to propose a new dialogue and new relations with the proximity with other works.

Apart from these exhibitions, other great monographic shows were produced, dedicated to women artists, prioritizing artists whose production still did not have adequate visibility. *Ana Norogrande: Works 1968 - 2013*, from artist Ana Norogrande; *Gilda Vogt: A Retrospective*, from artist Gilda Vogt, *Ilsa Monteiro: Works 1957 - 2003*, from Artist Ilsa Monteiro, and *Arte Placentária* [Placental Art], from artist Umbelina Barreto. The first three artists had a small number of works in the Museum's collection, and Umbelina Barreto had none, yet. These exhibitions were of an unprecedented importance to MARGS, since they were used to direct the museum towards a critical direction in regard of its museology role and to guide its responsibility for a more inclusive history, filling existing gaps and drawing the attention so that the presence of women becomes a routine in the museum, not an exception. Fidelis explains:

The aspect we are interested in the current context is related to the political issue that persists in institutions, which, permeated by a certain 'museum unconsciousness' still constitute their collections with considerable gaps related to the production of women artists. The Sensible Museum is, therefore, the first exhibition of a feminist character in the history of the MARGS which tries to reevaluate the current condition of the museum's collection in terms of a just and adequate representation of the work of women artists. Its final goal is to position the institution as a critic organism in harmony with the public responsibility which implicates the formation of a State collection.⁹

9. FIDELIS, Gaudêncio. "O Museu Feminista," in *O Museu Sensível: Uma Visão das Produções da Obra de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS*, exhibition folder, December 2011.

It's relevant to mention exhibitions of a feminist character are rarely seen in Brazilian institutions, because museums create their programmes guided by laziness – for many, it's more valuable to have a safe field of exhibitions than investing in challenges through innovative programmes. A history of exhibition arises from methodologic innovations, with the need for an epistemological change so that it produces knowledge within the museums through innovative and inclusive exhibitions.

Museum curators and directors must change the current structures in order to reach transformation. It's necessary to think that collection-based shows are real challenges. Therefore, *The Sensible Museum*, which gave visibility to works from women artists in the collection, constituted in a renovating, sensible and critic exhibition. The second show, *Uterus, Museum and Domesticity*, was part of the second part of the plan – to advance in the collection of works by women artists so that the first challenge was accomplished. Those two exhibitions, as well as the other four monographic shows, were part of an action of inclusion and revision of the condition of such artists in the museum's collection and had the intention of propelling such production towards visibility and legibility. The Brazilian museums context, more exhibitions such as these should be produced, since gender issues tend to influence art history and cannot be ignored anymore. The feminist curatorship in a museum, for example, is still a challenge for curators not always willing to discuss new concepts or to debate the canon founded in a patriarchal complex. Fidelis brings forth discussions surrounding professionals who innovate and are in tune with the issues of their time, where academies and museums are out of step in relation to this subject. Those avant-garde professionals are able to create new routes through advanced models of exhibitions. Daring curators and cutting-edge institutions are able to build new curatorial models and design new paths for an history of exhibitions. MARGS, from 2011 to 2014, emphasized in its exhibitions and on its collection as a gravitational center around which new propositions and ways of presenting the works were thought of: the juxtaposition of works, in a non-chronological order as curatorial platform, showing a great number of works from the collection. "By emphasizing the aesthetic potential of each work in the museum's critically acclaimed collection, the relations or comparisons with other different periods, genres, styles and approaches built a new layout for exhibitions, allowing exchanges and shifts of meaning, renewing concepts and even spawning traps for the memory."¹⁰

Acting in a meaningful manner through a daring cultural policy, in which it opted for opening exhibitions completely produced within the museum and based on its collection, MARGS transformed, on that period, into a center for disseminating knowledge, focused on the constant exhibition of its collection juxtaposed to works from other collections, which has placed it into an innovative platform of operation, distinguishing itself from other Brazilian museums.

10. ZAVADIL, Ana. A História para Além do Tempo: Uma armadilha para a Memória in *Distrações da Memória; O Museu Como Modo de Rever o Mundo*, exhibition folder, June/July, 2014.



“EL MUSEO DUCHAMP DEL ARTE MALO” Y OTRAS FICCIONES

Álvaro Barrios

Literalmente, acababa yo de salir de mi adolescencia cuando realicé mi primera exposición a los 19 años, en una galería de Cartagena, Colombia, en Julio de 1965. Un año después, el escritor colombiano Gonzalo Arango, fundador y cabeza visible del grupo literario llamado *Nadaísmo*, me hizo un reportaje para la revista *Cromos*, donde me preguntaba de qué me sentía orgulloso y yo le respondí que me sentía orgulloso de tener veinte años.¹ En realidad, tenía razones para ello, pues sabía que ese sería el único año en que tendría veinte.

A esa edad, no me atrevía a explicar la estrecha relación que me ligaba a Dick Tracy y otros héroes de las tiras cómicas, porque quizás no quería admitir en público que ellos seguían siendo mis compañeros de juegos varios años después de haber dejado mi infancia. Yo no quería decir muchas cosas de mí mismo si no era a través de mis obras y el crítico Álvaro Medina captó esta idea cuando escribió en el diario *El Espectador*, de Bogotá, que mis collages representaban “los anhelos secretos comunes a todos los hombres, donde lo inadmisibile era encontrarlos entre tanta belleza igual de reprimidos y como si se tratara de nada.”²

En cierta forma, las propuestas que estábamos haciendo algunos de los artistas colombianos surgidos en los años sesenta, no eran comprendidas del todo por el público ni por los críticos. En 1965, yo estaba interesado especialmente en el sentido de nostalgia que me transmitían las *Tiras Cómicas*, y fue entonces cuando realicé mis primeros collages con imágenes del mundo de Dick Tracy, pasión que algunos atribuyeron al “espíritu de la época,” en esos días denominado *Pop Art*.

Ciertamente se trataba de la prolongación de una infancia, durante la cual coleccioné unas 200 historietas recortadas de los periódicos, reunidas en forma de rollos, numeradas, fechadas y coloreadas a mano. Yo me dediqué a trasladar un tipo de arte a otro, pues, evidentemente, las *Tiras Cómicas*, “el gran arte del futuro,”³ como las llamó Alejandro Jodorowsky, infundían a mis dibujos una atmósfera que me llenaba plenamente, de manera que no era importante para mí dar a los demás una explicación demasiado profunda de esos trabajos.

1. *Revista Cromos*, Bogotá, Colombia. Noviembre 21 de 1966.

2. Artículo “Los Cuatro Monstruos Viscerales,” con el pseudónimo “F. Olarte,” *Magazine Dominical*, Julio 10 de 1966, página 12 D.

3. En “Juegos Pánicos,” México, 1964.

De la generación que en los años sesenta fue relacionada en Colombia con el Pop Art, solamente Santiago Cárdenas tuvo una formación cercana a ese movimiento, ya que venía de estudiar en una academia de los Estados Unidos, con la probable influencia de Tom Wesselmann y Alex Katz. Beatríz González, Bernardo Salcedo y yo, a menudo mencionados como artistas afines al Pop, en realidad proveníamos de raíces conceptuales distintas.

Al siguiente año yo empecé a usar en mis collages reproducciones de pinturas del pasado, alternándolas con héroes y situaciones de los cómics. En uno de ellos, titulado *A Leonardo da Vinci, con sincera amistad*, Ginebra de Benci carga sobre sus hombros a uno de los villanos de la tira Dick Tracy; y, en lo sucesivo, las alusiones a la historia del arte serían continuas en mis obras.

Numerosos artistas colombianos trabajaron en “arte acerca del arte” durante todos estos años, entre ellos Fernando Botero, Beatríz González, Enrique Grau, Santiago Cárdenas, Juan Antonio Roda y Luis Caballero.

Beatríz González impuso en el país el concepto de re-creación de una obra de arte ya existente, lo que desencadenó una seria polémica en su momento, aunque tanto ella, como otros artistas que usaron en sus trabajos procedimientos análogos, mostraban total claridad en sus planteamientos.

Siendo éste un aspecto que, más que interesarme en particular, estaba simbiotizado en gran parte de mi obra, no había logrado, sin embargo, motivarme a realizar una investigación extensa sobre un artista determinado. Los intentos más cercanos a eso fueron mis dibujos de 1973, inspirados en paisajes del Renacimiento, la serie *El Martirio de San Sebastián*, tomada de distintos autores de la antigüedad, que trabajaron el mismo tema y los *Jardines de Maxfield Parrish*, que fueron el corolario de otra serie sobre *La Muerte de Ofelia* de John Everett Millais.

En 1964 cayó en mis manos un libro titulado *Habla el Artista*, en el que se incluyó una entrevista con Marcel Duchamp donde éste decía que había que cambiar todo el arte “de retina” por un arte empapado de poesía y conocimiento.

En pleno comienzo de mi carrera artística, me impresionó esta teoría y no el aspecto visual de las obras de arte. A pesar de esto, mi trabajo tomó desde el principio un rumbo visual, la primera de mis dificultades en el campo del arte. Una dificultad proveniente de una facilidad, puesto que fue el dibujo – un medio primordialmente visual – aquello que yo dominaría mejor.

En cuanto al concepto que le daría consistencia a esos dibujos, era evidente también que yo tenía una gran necesidad de expresar mis fantasías en forma de historias y por lo tanto la vía natural era el dibujo figurativo. La teoría que más atracción ejerció en mi sensibilidad fue el Surrealismo. *El Jinete Perdido*, la primera obra surrealista de Magritte, fue una de las más fuertes influencias, incluso hoy, en las ideas que yo adopté, entonces, en mi obra.

El Jinete Perdido es un paisaje convencional que representa a un hombre cabalgando a través de un bosque. Interrogado Magritte acerca de por qué consideraba

surrealista esta pintura, respondió: “Lo surrealista consiste en que el jinete está perdido.”⁴

También de Magritte aprendí después que Surrealismo no era “colocar una montaña en el interior de una jaula, sino colocar un pájaro en el interior de una jaula.”⁵ Por lo demás, yo encontraba la actitud de Magritte muy relacionada con la de Duchamp, solo que aplicadas a experiencias distintas. Aunque Magritte empleaba un arte “de retina,” éste era solo el espejismo de una experiencia no visual. En su larga conversación con Pierre Cabanne, publicada como libro, Duchamp dice que “el Surrealismo sobrevive porque no es una escuela de arte visual como las demás, sino que va hasta la filosofía, hasta un estado del espíritu que es más conceptual que visual.”⁶

Un arte empapado de poesía y conocimiento, ya sea a través de la experiencia visual (Magritte) o conceptual (Duchamp). Lo poético es sumamente claro en la obra de Magritte y un poco más difícil, pero real, en Duchamp. Lo que más gustaba a Duchamp eran las palabras poéticas, entendiendo por “poéticas” aquellas que son deformadas por su sentido. La palabra “Duchamp,” según él, es poética mientras es nueva, es decir, mientras no pierde su encanto.

Pero lo poético, en general, constituye uno de los estadios más difíciles en el arte. Representa, en muchos casos, un obstáculo que no todos los artistas franquean. Aunque la poesía no es una condición esencial de toda actividad artística, aparentemente lo poético se daba en mi trabajo, mucho antes de que yo mismo lo hubiera podido percibir.

En 2008, recibí una invitación del programa *Modern Poets*, del Museo de Arte Moderno de Nueva York, para participar en una lectura de mis textos “poéticos” en The Celeste Bartos Theater, que alcanzó a confundirme. Efectivamente, yo estaba participando en la muestra titulada *New Perspectives in Latin American Art 1930-2006: Selections from a Decade of Acquisitions*, pero en ningún momento me hubiera podido reconocer a mí mismo, hasta entonces, como un artista que se moviera “en la arbitraria realidad de la poesía,”⁷ como hubiera dicho Gonzalo Arango.

Concretamente, la invitación del MoMA se refería a mi serie de textos titulada *Sueños con Marcel Duchamp*, incluida parcialmente en la mencionada exhibición.

Inicié esta aventura con Duchamp hacia 1978, cuando organicé una exhibición colectiva, en conmemoración de los diez años de su muerte. Vio la luz, primeramente, como un *Grabado Popular* publicado en *Diario del Caribe*, de Barranquilla. Este “grabado” fue realmente una obra de participación, en la que mi firma estaba impresa y lo único manuscrito lo realizaba el público, invitado por mí a describir un “sueño,” real o imaginario, sobre Marcel Duchamp. Aunque la respuesta no fue satisfactoria para mí, con este trabajo me acerqué a las posibilidades de una

4. En “Magritte,” por Suzi Gablik, New York Graphic Society, Ltd.

5. *Idem*.

6. Pierre Cabanne, “Entretiens avec Marcel Duchamp,” éditions Pierre Belfond, Paris, 1967.

7. En la presentación del catálogo de la exposición “Álvaro Barrios/ Dibujos, collages y Comics,” galería La Escuela, Mayo 27 de 1966, Barranquilla, Colombia.

obra escrita, sin los pudores que durante años me produjo la literatura. La segunda edición de *Sueños con Marcel Duchamp* consistió en una versión del grabado publicado en el periódico, esta vez en forma de hojas volantes.

Las hojas estaban allí, para ser escritas por mí, y en el desarrollo de esa obra descubrí que podía aplicar en la literatura el mismo mecanismo que usaba en la realización de un dibujo. Mi mente se abría en la misma forma, aludiendo frecuentemente a la historia del arte y a la fantasía. Finalmente, el sentido del humor reaparecía aquí, en una forma análoga a la de mis collages. Y, aunque de unos cien “sueños” escritos, ninguno fue soñado biológicamente, conservaban estos textos una verdadera estructura onírica.

En uno de mis *Sueños con Marcel Duchamp*, concebí la idea de un museo imaginario creado por Duchamp para albergar todas las obras “malas” existentes en el mundo. El museo inició actividades en 1980, con dos proyectos: El primero, titulado *Las Obras de Arte muy Malas son muy Buenas*, proponía que era equivocada la actitud de la crítica moderna – tanto la conservadora como la crítica convencional de avanzada – al calificar al arte como “bueno” o “malo,” tomando como ejemplos algunas obras que han sido elogiadas por una parte y rechazadas por otra con igual intensidad. En calidad de curador de esta institución, seleccioné inicialmente dos piezas para iniciar la colección del *Museo Duchamp del Arte Malo*: una pintura de Fernando De Szyszlo que fue exhibida en la *IV Bienal de Medellín* y una obra del escultor colombiano Rodrigo Arenas Betancourt, expuesta en la *I Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual* en el museo de arte moderno de Medellín, ambas en 1981.

El segundo proyecto, derivado del anterior, consistía en solicitar a las instituciones consagradas al arte moderno una lista de obras “malas” pertenecientes a sus colecciones, a fin de configurar una extensa selección universal de arte “malo.” Esta propuesta no pudo realizarse ante la negativa de muchas organizaciones a aceptar la existencia del material requerido.

La idea fue retomada 35 años más tarde, cuando el arte contemporáneo había dejado ya sin vigencia los valores del arte moderno y los conceptos de “malo” y “bueno” prácticamente desaparecieron. Mi interés se concentró, entonces, en la fantasía de cómo sobrevivir, en el siglo XXI, como un crítico moderno, es decir, del pasado. Hacer crítica de arte – como se estilaba en la era moderna – a través de mis obras, se convirtió en una magnífica oportunidad para darle sentido al sinsentido. Si bien en el presente ya no se hablaba de arte “malo” y arte “bueno,” hay que reconocer que en la era moderna era una verdadera delicia calificar, descalificar, hacer selecciones. Practicarlo actualmente sería inoficioso, pero usar el arte como pretexto para regresar a esa concepción del arte en el pasado fue para mí una experiencia casi metafísica, que me permitía pasar por alto a curadores, coleccionistas, directores de Bienales y ferias comerciales, teóricos, galeristas y toda la parafernalia del presente.

Siguiendo esta línea, el *Museo Duchamp del Arte Malo* creó un *Diploma de Honor*, para ser otorgado a aquellos artistas “perfectamente olvidables.” Este fue concebido

como una obra gráfica convencional de técnica mixta (litografía, intaglio, acuarela y tinta china), de edición ilimitada, pero conservando el carácter de piezas únicas, puesto que los nombres seleccionados no se repiten.

No existen unas reglas específicas para la escogencia de los artistas olvidables, ni es indispensable que se trate de artistas “mediocres” a la manera de los estudiantes sin talento de las escuelas de Bellas Artes. Por el contrario, para tener el perfil de “olvidable” es necesario un importante grado de reconocimiento, ser parte integral de respetables colecciones públicas o privadas. También es obligatorio tener una obra, digamos, sobrevalorada. Y, por supuesto, haber dado pasos en falso con ideas o conceptos grandilocuentes. Algunos de los artistas que han recibido sus diplomas como “perfectamente olvidables,” son, por ejemplo, Fernando Botero, Vik Muniz y Marina Abramović. Estos diplomas vienen debidamente firmados por el curador del *Museo Duchamp del Arte Malo*, quien, en esta oportunidad, asume también el papel de director.

2016 será un buen año para el museo: Cercanos, como estamos, al centenario del gesto duchampiano que hizo de un urinal una fuente, esta institución celebrará su dinámico diálogo con Duchamp con algunas transformaciones de la misma: La réplica “no autorizada” que posee el *Museo Duchamp del Arte Malo*, ya fue convertida, en 2010, en trofeo para artistas mediocres que se volvieron extraordinarios. En 2013, fue transfigurado en luna, flotando en el cielo raso de un museo y luego, ese mismo año, en un Divino Niño en los brazos de San Sebastián.

Paralelamente, entre 2006 y 2013, algunas de mis pinturas sobre lienzo, realizadas con la iconografía de los cómics, liberaron fantasías que daban a la *Fuente* de Duchamp, diversas misiones: Desde regalo de bodas para Clark Kent y Lois Lane, pasando por un maloliente objeto mágico que convierte al periodista Jimmy Olsen en un hombre-lobo, o recuerdos de la fiesta de cumpleaños de la artista Sherrie Levine “realizados por ella misma;” proyectil para golpear en la cabeza a los bandidos que atacan a Red Ryder, hasta adorno central en la mesa de una cena elegante.

Todos estos ejemplos no son más que una visión parcial de mi particular atracción por realizar ficciones con base en otras ficciones, surgida en mí desde mi primera infancia. Y quizás fue la misma ficción de la infancia, en su rápido paso por el interior de los humanos, lo que me interesó atrapar desde un principio y llevarla conmigo el mayor tiempo posible, como fuente primera de todas las demás.

“THE DUCHAMP MUSEUM OF BAD ART,” AND OTHER FICTIONS

Álvaro Barrios

I was literally fresh out of adolescence when I did my first exhibition, aged 19, in a gallery in Cartagena, Colombia, in July 1965. A year later, the Colombian writer Gonzalo Arango, founder and known leader of the literary group named *Nadaísmo*, interviewed me for *Cromos* magazine, and asked me what I felt proud about, and I answered that I was proud of being 20 years old. In reality, I had reasons for that, because I knew that was the only year in which I was going to be aged 20.

At that age, I did not dare to explain the close relation that connected me to Dick Tracy and other comic strip heroes, perhaps because I did not want to admit in public that they continued being my play mates several years after I had left childhood. I did not want to say many things about myself if not through my works and the critic Álvaro Medina captured this idea, when he wrote in the newspaper *El Espectador*, from Bogota, that my collages represented “the secret desires, common to all men, where it was inadmissible to find them among so much beauty, equally repressed as if they were nothing.”

Somehow, the proposals made by some Colombian artists from the 1970s were not understood at all by the public and the critics. In 1965, I was especially interested in the sense of nostalgia that the comic strips gave me, and it was then that I did my first collages with images from the world of Dick Tracy, a passion some described as “the spirit of the period,” and nowadays is called Pop Art.

I was certainly about the extension of my childhood, in which I have collected over 200 comic strips that I cut from newspapers, gathered in rolls, numbered, closed and colorized by hand. I dedicated myself to transfer one kind of art to another, since, obviously, the comic strips, “the great art of the future,” as Alejandro Jodorowsky called them, imbedded my drawings with an atmosphere that filled me completely, in a way it was not important to me to give others an overly deep explanation for such works.

From the 1970s generation that was related to Pop Art, only Santiago Cárdenas had an education related to this movement, since he studied in the United States, probably influenced by Tom Wesselmann and Alex Katz. Beatriz González, Bernardo Salcedo, and me, often mentioned as artists related to Pop, in reality, came from different conceptual roots.

On the following year I began using reproductions of old paintings on my collages, alternating them with comic strip heroes and scenes. One of them, titled *A Leonardo da Vinci, con sincera amistad* [To Leonardo da Vinci, with a sincere friendship], Ginebra de Benci carries on his shoulders one of Dick Tracy's villains; and, hereafter, allusions to the history of art would be constant on my works.

Numerous Colombian artists worked on "art regarding art" during all these years, among them Fernando Botero, Beatriz González, Enrique Grau, Santiago Cárdenas, Juan Antonio Roda and Luis Caballero.

Beatriz González imposed on the country the concept of recreation of an existing work of art, which started a controversy at the time, since she and other artists who used analogous procedures on their works, showed total clarity in their approaches.

Being this an aspect that, more than being a particular interest of mine, was greatly symbiotized on my work, had failed, however, to motivate me to perform an extensive investigation about a certain artist. The closest attempts regarding this were my drawings from 1973, inspired by the renaissance landscapes, the series *El Martirio de San Sebastián* [The martyrdom of Saint Sebastian], taken from different artists from ancient periods, who worked on the same subject and the *Jardines de Maxfield Parrish* [Gardens of Maxfield Parrish], which were the corollary of another series about *The death of Ofelia*, by John Everett Millais.

In 1964, I found a book titled *Habla el Artista* [The artist speaks], which included an interview with Marcel Duchamp, where he said he had to change all the "retinal" art with an art embedded with poetry and knowledge.

At the very beginning of my artistic career, I was impressed by this theory and not by the visual aspect of the works of art. Despite that, my work taken since its beginnings a visual course, my first difficulty in the field of art. A difficulty derived from a facility, since it was drawing – a primarily visual style – what I could do better.

While the concept that would give consistency to these drawings, it was also evident I would have a great need to express my fantasies in the form of stories and, for such, the natural route was the figurative drawing. The theory that had a greater impact on my sensibility was Surrealism. Magritte's first surrealist painting, *The Lost Jockey*, was one of the greatest influences, even today, in the ideas that I have adopted, then, on my work.

The Lost Jockey is a conventional landscape that represents a man riding a horse in the woods. When Magritte was asked why he considered this a surrealist painting he answered that "surrealism is in the fact that the jockey is lost."

Also from Magritte I have learned after that surrealism was not to put "the mountain inside a cage, but rather a bird inside a cage." Furthermore, I considered Magritte's attitude to be very similar to Duchamp's, albeit applied to different experiences. While Magritte employed a "retinal" art, it was only the illusion of a non-visual experience. In his long conversation with Pierre Cabanne, published as

a book, Duchamp said “the reason Surrealism survived is that it was not a school of painting like the others, but because it goes as far as philosophy, to a state of spirit that is more conceptual than visual.”

An art embedded with poetry and knowledge, either through a visual experience (Magritte), or conceptual (Duchamp). the poetry is extremely clear in Magritte’s work, and a little more difficult, but real, in Duchamp’s. what I liked the most about Duchamp were the poetic words, and here “poetic” is understood as being deformed by their meaning. The word “Duchamp,” according to him, is poetic as it is new, in other words, as it loses its enchantment.

But the poetic, generally, constitutes one of the most difficult states of art. It represents, often, an obstacle that not every artist can cross. Although poetry is not an essential condition for all artistic activity, apparently it was in my work, even before I could perceive it myself.

In 2008 I was invited to the *Modern Poets* program, from MoMA, NYC, to participate in a reading of my “poetic” texts, at the Celeste Bartos Theater, which confused me. Actually, I was participating in the show titled *New Perspectives in Latin American Art 1930-2006: Selections from a Decade of Acquisitions*, but at no moment I was able to recognize myself, until then, as an artist that moved “in the arbitrary reality of poetry,” as Gonzalo Arango said.

Specifically, the MoMA invitation referred to my series of drawings *Sueños con Marcel Duchamp* [Dreams with Marcel Duchamp], partially included on the exhibition.

I began this adventure with Duchamp in 1978, when I organized a collective show, in remembrance of the ten-year anniversary of his death. It came to light, first, as a *Grabado Popular* [Public calling], published at the *Diario del Caribe* newspaper, in Barranquilla. This “calling” was, in reality, a participatory work, in which my signature was printed, but the text is made by the public, invited to describe me a “dream”, real or imaginary, about Duchamp. Although the answer was not satisfactory to me, with this work I approached the possibilities of a written work, without the fears literature has given me during years. The second edition of *Sueños con Marcel Duchamp* consisted in a version of the calling published in the newspaper, now under the shape of flyers.

The flyers were there, to be written by me, and during the development of this work I realized I could apply to literature the same mechanism I used when drawing. My mind would open likewise, frequently alluding to the history of art and to fantasy. Finally, the sense of humor reappeared here, in a form analogous to my collages. And, although that among the hundreds of written “dreams,” none was biologically dreamt, they featured a real oneiric structure.

In one of my *Dreams with Marcel Duchamp*, I conceived the idea of an imaginary museum created by Duchamp to host all the bad works from around the world. The museum began its activities in 1980, with two projects: the first, titled *Las Obras de Arte muy Malas son muy Buenas* [Very Bad Works of Art are Very Good],

proposed that the attitude of the modern critic (both the conservative as the conventionally advanced critics) was wrong in qualifying art as “good” or “bad,” taking as examples some works that have been appraised by some and disregarded by others with equal intensity. In the role of curator for this institution, I initially selected two pieces to begin the *Museo Duchamp del Arte Malo* [Duchamp Museum of Bad Art]: a painting by Fernando de Szyszlo which was exhibited at the 4th Medellin Biennial and a work by Colombian sculptor Rodrigo Arenas Bittencourt, exposed on the *I Muestra Latinoamericana de Arte No-Objetual* [1st Latin American Exhibition of Non-object Art], in Medellin’s modern art museum, both in 1981.

The second project, derived from the first, consisted in asking acclaimed institutions of modern art a list of “bad” works from their collections, with the objective of configuring an extensive universal selection of “bad” art. This proposal could not be performed due to the denial of many organizations to assume the existence of the required material.

The idea was brought back 35 years later, when contemporary art had ended the values of modern art and the concepts of “bad” and “good” practically disappeared. My interest was focused, then, in the fantasy of how to survive, in the 21st century, as a modern critic, in other words, from the past. To make critic of art – as it was made in modern times – through my works, turned into a magnificent opportunity to give sense to nonsense. Even though in the present nobody spoke of “bad” or “good” art, we must recognize that in modern times it was delicious to qualify, disqualify, make selections. To do it today would be futile, but to use art as a pretext to return to this conception of art in the past was for me an almost metaphysical experience, which would allow me to ignore curators, collectors, biennial and commercial fair directors, theorists, gallerists, and all the current paraphernalia.

Following this line of thought, the Duchamp Museum of Bad Art created an Honorary Diploma to be given for those “perfectly forgettable” artists. That was conceived as a conventional graphic work with a mixed technique (lithography, printmaking, watercolor, and Chinese paint), in an unlimited edition, but maintaining the uniqueness of the pieces, since the selected names do not repeat.

There are no specific rules for the choice of forgettable artists, and neither they have to be “mediocre” artists, like the talentless students from fine arts schools. On the contrary, to have a “forgettable” profile, it is necessary a great degree of fame, be an integral part of respectable public or private collections. It is also obligatory to have a, let’s say, overvalued work. And, of course, to have taken missteps with grandiloquent ideas or concepts. Some of the artists who received their “perfectly forgettable” diplomas are, for example, Fernando Botero, Vik Muniz and Marina Abramović. Those diplomas come properly signed by the *Museo Duchamp del Arte Malo* curator, who, in this opportunity, also takes the role of director.

2016 will be a good year for the museum: close, as we are, to the centenary of Duchamp’s transformation of a urinal into a fountain, this institution will celebrate

its dynamic dialogue with Duchamp with some changes in itself: the “unauthorized” copy belonging to the *Museo Duchamp del Arte Malo* art was already converted, in 2010, in a trophy for mediocre artists who became extraordinary. In 2013, it was turned into a moon, floating in the short sky of a museum and later, on that same year, in a *Divino Niño* [Divine Child] in the arms of Saint Sebastian.

In parallel, between 2006 and 2013, some of my paintings on canvas, produced with the comic strip iconography, liberated fantasies that gave Duchamp’s “fountain” several uses: from a wedding present for Clark Kent and Lois Lane, to a smelly magic object that transforms journalist Jimmy Olsen in to a werewolf, or souvenirs from artist Sherrie Lavine’s birthday party that were “made by herself;” a projectile to hit the head of villains attacking Red Ryder, to a central ornament for a table on an elegant scene.

All those examples are more than a partial view of my particular attraction in creating fiction based on other fiction, which I carry with me since childhood. And perhaps was the same fiction from infancy, its fast pace through the interior of humans, what has interested me in collecting from the begging and to take it with me most of the time, as the first source among others.



MOVIMENTO HUMANO: COMPLEXAMENTE ESTRANHO E PROFUNDAMENTE SIMPLES

Analivia Cordeiro

O mundo é, ao mesmo tempo, ricamente estranho e profundamente simples.¹

De modo informal, este artigo introduz brevemente o desenvolvimento de três décadas de pesquisa através dos resultados concretos, avaliações e questões que surgiram a partir das revelações visuais das produções finais.

Desde 1983, pesquisa a representação do movimento humano. Historicamente, a representação visual do movimento existiu por meio de inúmeras formas, como um tema constante durante séculos. Acho desnecessário citar exemplos, pois eles podem facilmente ser vistos em qualquer livro de arte ou museu e, também, são assunto distante do objetivo deste texto.

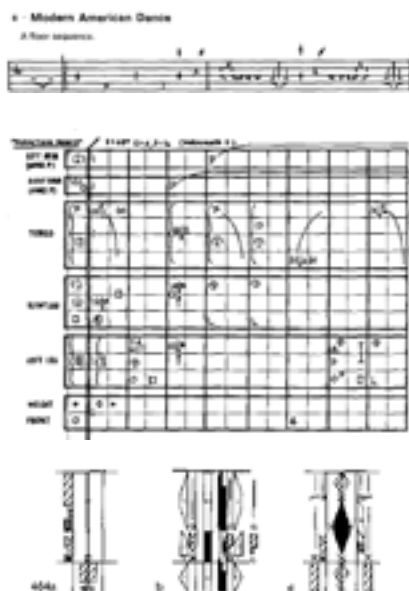
A representação poética do movimento visualiza aspectos de interesse do artista, sem a preocupação de reproduzir o movimento com fidelidade. Essa representação visa atingir os interesses de expressão do artista e da obra em específico que ele está elaborando. Por outro lado, a notação do movimento pretende descrever a movimentação de modo que sua leitura permita a reconstrução do movimento. Por exemplo, uma dança que pode ser refeita sem a presença física dos dançarinos originais. Por que esse é um grande desafio, até hoje, sem uma resposta totalmente eficiente?

Notação do movimento

Os sistemas de notação contemporâneos do movimento são linguagens simbólicas e requerem um estudo especializado para serem utilizados, como pode-se ver nos exemplos na próxima página da *Benesh notation*, *Noa Eshkol notation* e *Labanotation*.

De acordo com esse panorama, iniciei uma pesquisa de notação dos movimentos do corpo por considerar que tinha uma sólida experiência prática e um conhecimento teórico suficiente [Fig.1]. Os pontos principais desta experiência são: a improvisação da dança, muitos anos de ensino de arte do movimento para

1. MORRISON, Phillip. *The Modularity of Knowing in Module Proportion Symmetry Rhythm*. New York, Brazziller, 1966, p. 19.



crianças e a pesquisa com o sistema de dança criado com computador para vídeo (1973 - 1976),² quando descobri que, para o estudante/intérprete ler um movimento, é dispensável a figura humana. O desenho traçado no ar pelas articulações do corpo revela a riqueza de expressão e o conteúdo emocional do movimento humano. Somente essas informações são necessárias, conforme pode ser visto no exemplo abaixo [Fig.2]:



[Fig. 1]



[Fig. 2] Nota-Anna para um pulo de uma dança iemanita, 1984.

Finalmente, estudei a comunicação não-verbal, quando o corpo está conectado a instrumentos como, por exemplo, o computador. Durante o estudo, pude

2. A autora criou um sistema de computação vídeo-dança em 1973. Ela é considerada uma das pioneiras mundiais da *computer-dance* e a pioneira da videoarte no Brasil.

perceber um fato de nossa realidade atual: quantas horas uma criança ou adulto dispende no uso de um computador ou celular? Durante quantas horas eles usam o computador ou o celular como um filtro semântico no contato com o mundo real? Normalmente muitas horas, talvez em excesso. Uma criança sem a experiência vivencial no seu próprio corpo nunca conhecerá seu potencial individual para construir uma vida emocional, mental e motora plena. Como o psicólogo Henry Wallon diz: “a felicidade inicia-se com o conhecimento das possibilidades corporais.”³

Muitas crianças pensam, ao jogar *video game*, que quando pressionam um botão podem matar um monstro, mas quando começam a fazer exercícios corporais através da tecnologia percebem que precisam dedicar tempo e atenção para obter resultados e progressos na habilidade corporal. É importante, na aprendizagem, compreender que repetição do movimento nunca é mecanicamente repetitiva, mas “o entendimento que sentimentos, emoções, desejos, inseguranças, medos quando conhecidos geram coragem.”⁴

Observo que a afeição participa desse processo. O mais importante é atribuir significado à aprendizagem. Desse ponto de vista, quando um corpo está conectado a *video game*, computador ou óculos de Realidade Virtual, ele tende à imobilidade enquanto joga ou trabalha, normalmente durante muitas horas. O resultado é um comportamento viciado e uma atitude obsessiva que cria dependência. Por outro lado, os ambientes visuais e sonoros criados nesses jogos são cheios de violência e desejos exagerados de competição. Um dos possíveis resultados desse comportamento é um corpo com altíssimo tônus muscular e fixações tônicas crônicas, gerando dores e problemas articulares.

Quando uma máquina ou um instrumento é usado por um longo tempo, ele molda o corpo, impondo um comportamento físico e obrigações emocionais na vida diária. Esse comportamento se torna parte dos hábitos, que são objeto de consciência somente quando passam a ter consequências físicas provocando dores. É o caso da síndrome do túnel do carpo, que é frequente em pessoas que digitam por longos períodos.

Além disso, a herança genética, juntamente com os hábitos diários, molda o espaço interno do corpo, aquele dentro de nosso corpo, modificando nossos órgãos, glândulas e músculos, assim como nossas emoções e sonhos. Um exemplo comum: para demonstrar muita alegria, um menino segurando um controle de *video game* fica com as mãos presas transmitindo rigidez ao tronco; e o que normalmente seria um movimento generoso de abrir os braços fica restrito a um movimento pequeno do corpo e uma expressão facial de alegria.

Levando em consideração esses pontos, pergunto: tendo o computador, ou outro instrumento eletrônico como *partner*, é possível atuar com o corpo de forma

3. WALLON, Henry. *As Origens do Caráter na Criança*; São Paulo, Editora Nova Alexandria, 1995, p. 120.

4. FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia – Saberes Necessários à Prática Educativa*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1999, p. 50.

leve, solta e divertida? É possível interagir com jogos eletrônicos deixando de lado, mesmo que por pouco tempo, um comportamento obsessivo para ter um prazer verdadeiro, confiando em nosso corpo sem ter de seguir regras pré-estabelecidas? Quando um instrumento é criado, ele deveria ser testado exaustivamente para que pudessem ser medidas as consequências no comportamento e na saúde dos usuários. Contudo, o mercado se concentra em fazer novidades “excêntricas” ao invés de respeitar a natureza biológica do corpo, esperando mais tempo para ter lucros. Minha postura é pensar no que acontece nos dias de hoje para poder contribuir com o futuro.

Nota-Anna

Considerando os pontos acima, criei *Nota-Anna*,⁵ resultante da união da teoria e da prática em dois campos de conhecimento: computação gráfica e comunicação não-verbal. *Nota-Anna* visa qualquer tipo de movimento, abrangendo o comportamento dos sentimentos, desde os movimentos grandes até aqueles sutis e quase invisíveis. Neste sentido, o corpo comunica per se. Todas suas partes, sua forma, sua postura, as características de sua face e outros detalhes compõem a mensagem não-verbal. *Nota-Anna* pressupõe um instrumento eletrônico para sua leitura. Neste caso, a tecnologia foi uma fonte de inspiração para resolver problemas, em vez de uma limitação. A capacidade de gerar ideias originais através de “ginásticas mentais,” como ocorre com muitos técnicos, é insuficiente; soluções apropriadas demandam uma experiência prática e um objetivo claro.



A bailarina e *Nota-Anna* do seu movimento, 1993

Para reproduzir um movimento, somente três informações são necessárias: o deslocamento de cada parte do corpo, sua trajetória no espaço e a direção

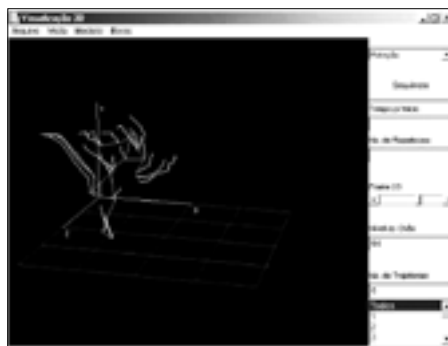
5. *Nota-Anna* foi criada por Analivia e o desenvolvimento técnico por Nilton Lobo, durante 1984/1994.

deste deslocamento reproduzidas na linha desenhada no espaço. Isso porque a pessoa aprende se mover e se move usando sua sensibilidade proprioceptiva, que registra as partes imóveis do corpo, sua postura⁶ e sua movimentação;⁷ e usa também a persistência visual, que registra as trajetórias do movimento no ar. Por outro lado, uma notação que usa estas informações pode transmitir a intenção do movimento. Esta é a razão pela qual a notação fornecida pelo computador pode induzir a expressividade do leitor. O objetivo de transformar dançarinos reais em bonecos de animação nunca existiu.

Uma notação eficiente precisa ser significativa para o leitor e fácil de ser lida, envolvente e carregada de emoção. *Nota-Anna* atingiu esses objetivos por meio da visualização de modo análogo à percepção humana: sua trajetória. A característica mais marcável da *Nota-Anna* é mostrar ao leitor o deslocamento das partes do corpo, significando a visualização da essência da expressão do movimento em seus mínimos detalhes.

A leitura da *Nota-Anna*, sendo agradável ao leitor, demanda o uso pleno de suas capacidades expressivas e de seu instinto, o que muitas vezes deve estar junto com uma atitude de negação-mental. Existe uma fábula que ilustra muito bem esta situação: uma barata perguntou para uma centípeda como ela conseguia mover suas cem patas com tanta coordenação e elegância. A centípeda começou a pensar para responder e, a partir deste momento, nunca mais conseguiu andar de novo.

Esta é a razão pela qual criei um instrumento que, além de induzir o movimento, pode ser usado facilmente até por uma criança. *Nota-Anna* dispensa a memorização de símbolos, pois é isomórfica ao movimento e dispensa qualquer treino para seu uso.



O movimento de Pelé, filmado em 1968, e sua *Nota-Anna*.

Nota-Anna “brinca” e preserva a memória da complexidade, riqueza e efemeridade do movimento, tendo como características:

6. Postura é a imobilidade do corpo durante um curto ou longo intervalo de tempo, resultando em contração simultânea de músculos antagonistas e/ou músculos contraídos para contrabalançar o peso.

7. Movimentação é o deslocamento das partes do corpo no espaço.

- simplicidade de aparência e organização aliada aos custos baixos (um ponto muito importante no Brasil);
- entrada de dados e processamento 3D usando uma câmera de captação somente, permitindo transcrever filmes/vídeos antigos, condição básica para criar uma memória e uma história do movimento humano, tão necessária à nossa sociedade atual;
- transposição de *frames* de vídeo como material de entrada. Muitas vezes o uso de sensores para captação de movimento inibe o *performer* e impede o conhecimento do movimento natural;
- linguagem de computador JAVA, que funciona em qualquer computador;
- leitura imediata do movimento, sem nenhum treino anterior, permitindo o uso intuitivo da linguagem do movimento, como já foi dito anteriormente;
- a possibilidade de uso criativo pelo leitor;
- flexibilidade cultural (*flexibility*), permitindo a comunicação entre pessoas e povos diversos;
- respeitar a intenção “dar aos olhos a intenção da alma” (Aristoteles).

Análise de movimento e reprodução

O objetivo da *Nota-Anna* nunca foi a elaboração de um dicionário de movimentos tal qual temos para palavras. É um erro tentar codificar os movimentos como fazemos com as palavras, atribuindo a eles um significado ou intenção. Um movimento transmite várias intenções e significados simultaneamente através de suas partes: a posição ou mover do tronco, a face, as mãos, os pés e muitos outros detalhes, que mostram tanto o passado quanto o momento presente da pessoa. Qualquer codificação demandaria um longo tempo para ser elaborada. A observação sempre precederia a interpretação ou codificação do movimento. Tentativas de fazê-lo sempre falharam. Um pesquisador, depois de muito tempo de trabalho, percebe que o controle sobre o movimento é impossível. Organizar o conhecimento do movimento exige flexibilidade teórica.

Como objetivo final da *Nota-Anna* está a abertura da possibilidade de explorar o potencial expressivo do homem na sua interação com a tecnologia, cada vez mais presente na nossa vida diária. Esta proposta tem como primeira premissa o respeito e o conhecimento da estrutura biológica de nosso corpo, e o seu uso teria de ser “natural” para o leitor: “incorporando a computação gráfica e a inteligência artificial, *Nota-Anna* pode ser um instrumento poderoso para a criação e para a análise do movimento. E pode ser largamente usada por aqueles que cultivam esta arte.”⁸

Observo que a interpretação do movimento como uma trajetória no espaço é muito antiga. Na antiga Grécia se definia a dança como um desenhar no

8. VELHO, Luiz. *Nota-Anna – Notação Eletrônica dos Movimentos do Corpo baseada no Método Laba*. Edição Annablume e FAPESP, São Paulo, 1998. Luiz Velho é o diretor do Laboratório de Visualização Gráfica do Instituto de Matemática Pura e Aplicada-IMPA, Rio de Janeiro, Brasil.



Leitura da *Nota-Anna* usando óculos de Realidade Virtual e um notebook, 1994.

espaço. Laban também viu o movimento deste modo: “Nossa consciência da trajetória descrita pode tornar-se mais clara quando executamos o movimento e os passos de olhos fechados, concentrando-nos na fluência formal da linha de movimento.”⁹ Tanto para os gregos da Antiguidade quanto para Laban, a trajetória do movimento era percebida somente pela sensibilidade humana, mas as novas tecnologias abriram a possibilidade de tornar este desenho real e claramente visível.

Nota-Anna também abriu a possibilidade de ver o movimento exibido em 3D como planos no espaço. Deste modo, o movimento pode ser congelado como um volume na forma de uma escultura. Imagens do resultado referente ao chute “bicicleta” feito por Pelé estão abaixo:



ANALÍVIA CORDEIRO
Materialização do Movimento II, 2014
Poliamida branca
26 x 26 x 26 cm



ANALÍVIA CORDEIRO
Novo Conceito de Arte Abstrata II, 2014
Poliamida branca
26 x 21 x 26 cm

9. Tradução da autora. Citação original: “Our awareness of space-form actually being shaped can become more clear when we execute the movement and steps with the eyes closed, concentrating on the formal flow of the line.” LABAN, Rudolf. *Choreutics*. London, MacDonald&Evans, 1966, p. 85.

Pensamentos livres

Esses resultados são, para mim, a poética da arquitetura do movimento. E as questões colocadas a seguir são pensamentos livres, sem a intenção de ser uma tese estruturada; simplesmente ressaltam aspectos do universo que venho pesquisando há décadas. Do resultado da recente visualização espacial dos chutes “voleio” e “bicicleta” de Pelé, originalmente registrados em 1968, brotam três questões: podem as pinturas abstratas serem antropomórficas? Ou são elas similares às imagens da vida natural? Foram elas feitas pela habilidade excepcional de artistas que visualizaram o mundo microcópico mesmo antes dele ter sido explorado pelos poderosos microscópicos eletrônicos que possuímos hoje? Sem dúvida, esses trabalhos de arte foram produzidos pela capacidade de abstração da mente humana, que existe em vários campos do conhecimento.

Abstracionismo é a teoria que diz que nossa mente obtém alguns ou todos conceitos abstraindo-os de conceitos já existentes na nossa mente anteriormente, ou que vem da experiência prática.¹⁰

Em matemática, abstração é o processo de extração da essência subjacente do conceito matemático, separando-o dos objetos do mundo real que originalmente podem ter sido conectados ao conceito.

Em filosofia, abstração é o processo de formação de conceitos reconhecendo características comuns em objetos de investigação individuais, ou ainda, na formação dos conceitos destas próprias características. Abstração conceitual pode ser formada filtrando o conteúdo da informação de um fenômeno observável, selecionando somente os aspectos relevantes para um objetivo particular e específico.¹¹

Em arte, abstração parte da realidade em termos de imagens. Este ponto de partida de uma acurada representação pode ser mínimo, parcial ou completo em termos da imagem resultante. “Arte abstrata usa a linguagem visual da forma, cor e linha para criar uma composição que tem uma independência das referências visuais do mundo real.”¹² Mesmo a arte que visa uma verosimilhança em alto grau pode-se dizer abstrata, uma vez que a representação perfeita da realidade é ilusória. Assim, *arte abstrata*, *arte não figurativa*, *arte objetiva* e *arte não representacional* são termos próximos e relacionados. Abstração define-se, em termos absolutos, em cor, libertação do contexto, redução às formas geométricas básicas e princípios científicos da forma.

O relacionamento entre arte e ciência foi objeto de constante pesquisa e documentação durante toda a história de nossa civilização. *Arte abstrata*

10. Podemos, por exemplo, abstrair “verde” de uma série de experiências que envolvam verde entre outras propriedades. Por exemplo, podemos abstrair do verde o conceito genérico de vegetal daqueles que possuem o verde, como brócolis, alface etc.

11. O pensamento abstrato é considerado pelos antropólogos, arqueólogos e sociólogos como um elemento-chave do comportamento moderno do homem, que se acredita ter sido desenvolvido entre 50.000 e 100.000 anos atrás. Este desenvolvimento está fortemente conectado ao desenvolvimento da linguagem falada e escrita do homem, que parece facilitar e instrumentar a elaboração do pensamento abstrato.

12. ARNHEIM, Rudolf. *Visual Thinking*. University California Press, USA, 1972.

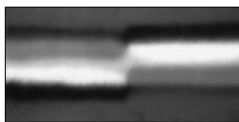
estabelece uma relação muito próxima entre arte e ciência, assim como outros movimentos passados como a Renascença:¹³ “a arte deve deixar de ser imitativa e descobrir novas formas.”¹⁴

Como um pensamento livre, apontarei semelhanças visuais entre imagens científicas obtidas pelo uso de aparelhos eletrônicos atuais e trabalhos de arte anteriores a estas imagens, principalmente abstratos e concretos. Os exemplos a seguir são poucos, sem pretender constituir uma crítica de arte ou uma tese estruturada, como já dito anteriormente. Observo que as imagens abaixo estão em branco e preto apesar das obras originais serem coloridas, mas mantenho estas por considerar que o leitor pode a partir destas sugestões explorar melhor este universo por si próprio.

Depois de observar esses exemplos, me pergunto de novo: pode a arte abstrata ser antropomórfica? Ou são elas similares às imagens da vida natural? Foram elas feitas pela habilidade excepcional de artistas que visualizaram o mundo microscópico mesmo antes deste ter sido explorado pelos poderosos microscópicos eletrônicos que possuímos hoje?



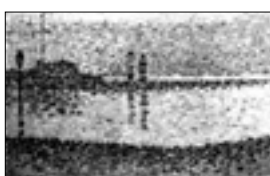
Tomografia óptica coerente (OCT) da retina é um exame de alta precisão que utiliza ondas de baixa luminosidade para gerar imagens seccionadas da estrutura ocular.



Waldemar Cordeiro, *Cor-Relação*, 1960.



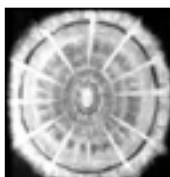
O crescimento do córtex. Os primeiros osteons aparecem.



Paul Signac, *The Papal Palace Avignon*, 1900.



Esta micrografia falsa colorida mostra cristais de cafeína.



Theo Van Doesburg, *Het oorzakelijke lichaam van den adept*, c. 1915.

13. No século XX, a tendência em direção à abstração coincidiu com avanços na ciência, tecnologia e mudanças na vida urbana.

14. Tradução própria. Citação original: “L’art doit casser d’être imitatif pour découvrir de nouvelles formes.” Manifesto de Moscou, 1920.

HUMAN MOVEMENT: RICHLY STRANGE AND DEEPLY SIMPLE

Analivia Cordeiro

The world is both richly strange and deeply simple.¹

Informally, this article briefly introduces the development of three decades' worth of research through the concrete results, analysis, and questions arisen from some visual revelations of the final productions.

Since 1983, I have been researching the representation of human movement. Historically, the visual representation of movement existed for centuries, through countless forms, and with a constant theme. I find unnecessary to mention examples, since they can be easily found in any art book or museum and, also, they are a distant subject from this article's objective.

The poetic representation of movement visualizes aspects of the artist's interest, without being preoccupied in reproducing the movement faithfully. This representation intends to reach the interests of expression of the artist and the work being produced. On the other hand, the notation of movement can describe motion in a way that its reading can propitiate its reproduction. For example, a dance that can be reproduced without the physical presence of the original dancers. Why is it such a great challenge, to this day, without a totally efficient answer?

Notation of movement

Contemporary systems of movement notation are symbolic languages that require a specialized study in order to be used, as can be seen in the page 148, the Benesh notation, the Noa Eshkol notation and the Labanotation.

According to this panorama, I began researching body movement notation for considering I had a solid practical experience and enough theoretical knowledge [See Fig.1 on page 148]. The main subjects of this research are: dance improvisation, many years of teaching the art of movement to children, and the research of a computer-dance system (1973/1976),² when I discovered that the human figure is essential for a student/interpreter to read a movement.

1. MORRISON, Phillip; *The Modularity of Knowing in Module Proportion Symmetry Rhythm*. New York, Braziller, 1966, 19.

2. Analivia created a computer video-dance system in 1973. She is regarded as a worldwide pioneer in computer-dance and Brazil's pioneer in video-art.

The drawing traced in space by the body movements reveals the wealth of expression and the emotional content of human movement. Only that information is required, according to the example below [See Fig.2 on page 148].

Finally, I studied non-verbal communication, when the body is connected to instruments such as the computer, for example. During the study, I noticed a fact from our current reality: how many hours does a child or adult spends using a computer or a cellular phone? During how many times do they use the computer or phone as a semantic filter for the contact with the real world? Usually for many hours, perhaps in excess. Children with no living experience in their own body will never know their individual potential to build a life with complete emotional, mental and motor skills. As psychologist Henri Wallon says: “Happiness begins with the knowledge of bodily possibilities.”³

When playing videogames, many children think that by pressing a button they can kill a monster, but when they start doing body exercises through technology they realize they must dedicate time and attention in order to get results and progress in their body skills. It is important, in learning, to understand that gesture repetition is never mechanically repetitive, but rather “The understanding of feelings, emotions, desires, insecurities, and fears, which, when perceived, generate courage.”⁴

I believe affection participates in this process. The most important thing is to attribute meaning to learning. From this point of view, when a body is connected to a videogame, computer, or VR glasses, it tends to remain still while playing or working, usually for many hours. The result is an addictive behavior and an obsessive attitude that creates habit. On the other hand, visual and sound environments created in these games are filled with violence and exaggerated needs for competition. One of the possible outcomes of such behavior is a body with a very high muscle tonus and chronic tonus fixations, resulting in pain and joint problems.

When a machine or instrument is used for a long period, it molds the body, imposing a physical behavior and emotional obligations in daily life. This behavior becomes part of the habits, which are only perceived when they start having physical consequences and provoking pain. It is the case of the carpal tunnel syndrome, which is frequent in people who type for long periods of time.

Besides that, genetic inheritance, along with daily habits, molds the internal space of the body, which is located inside us, changing our organs, glands, and muscles, as well as our emotions and dreams. A usual example: in order to demonstrate a lot of joy, a boy holding a videogame controller keeps his hands still, transmitting rigidity to the torso; and what usually would be a generous movement of opening his arms is then restricted to a small body movement and a facial expression of joy.

3. WALLON, Henri; *As Origens do Caráter na Criança*; São Paulo, Editora Nova Alexandria, 1995, 120.

4. FREIRE, Paulo; *Pedagogia da Autonomia – Saberes Necessários à Prática Educativa*, 11th Edition, Editora Paz e Terra, 1999, 50.

Taking these points into account, I ask: having a computer or another electronic device as a partner, is it possible to act with the body in a light, loose, and fun manner? Is it possible to interact with videogames leaving aside, even if for a small period of time, an obsessive behavior, in order to reach real pleasure, trusting our body without following pre-established rules? When a device is created, it should be exhaustively tested in order to measure its consequences in the behavior and health of the users. However, the market focuses on creating eccentric novelties, instead of respecting the biological nature of the body, and waiting some more for the profits. My position is to think about what occurs currently in order to contribute for the future.

Nota-Anna

Considering the points from above, I came up with *Nota-Anna*,⁵ a result from uniting theory and practice in two fields of knowledge: graphic computing and non-verbal communication. *Nota-Anna* can be used in any kind of movement, reaching the behavior of feelings, from big gestures to those subtle and almost invisible. In that sense, the body communicates *per se*. All your body parts, form, posture, and the characteristics of your face, as well as other details compose a non-verbal message. *Nota-Anna* presupposes an electronic device for its reading. In that case, technology was a source of inspiration to solve problems, instead of a limitation. The ability to generate original ideas through “mental gymnastics,” as occurs with many technicians, is insufficient; appropriate solutions require practical experiences and clear objectives [see image on page 150].

Only three information are required to reproduce a gesture: the movement of each body part, its trajectory in space and the direction of such movement reproduced in a line drawn in space. this happens because people learn how to move, and do so by using their proprioceptive sensibility, which registers the static parts of the body, its posture⁶ and movement;⁷ also using their visual persistence, which registers the trajectories of the movement in space. On the other hand, it is a notation that uses this information and can transmit the intention of the movement. This is the reason because the notation provided by a computer can induce the reader's expressiveness. The objective of turning real dancers into animated figures have never existed.

An efficient notation must be meaningful for the reader and to be easy to be read, engaging, and charged with emotion. *Nota-Anna* has reached these objectives through the visualization in an analogous way to human perception: its trajectory. *Nota-Anna*'s most remarkable quality is to demonstrate the displacement of the body parts to the reader, which means the visualization of the body movement essence in its every detail.

5. *Nota-Anna* was created by Analivia and technically developed by Nilton Lobo, from 1984 to 1994.

6. Posture is the immobility of the body during a short or long time interval, resulting in a simultaneous contraction of antagonist muscles and/or muscles contracted in order to counterbalance weight.

7. Movement is the displacement of body parts in space.

The reading of *Nota-Anna*, being pleasant to the readers, requires the full use of their expressive capacities and instinct, which often must come accompanied by an attitude of mental-denial. There is a fable that illustrates this situation very well: a cockroach asked a centipede how it was able to move its 100 legs with such grace and coordination. The centipede thought about an answer, and from that moment on, could never walk again.

This is the reason why I came up with an instrument that, apart from making people move, can even be easily used by a child. *Nota-Anna* does not require memorizing symbols, because it is isomorphic to the movement and does not require any training [see images on page 151].

Nota-Anna “plays” and preserves the memory the complexity, wealth, and ephemerality of the movement, and features the following characteristics:

- Simplicity of appearance and organization allied to low costs (a very important point in Brazil);
- Data input and 3D processing using only one camera to enable the transcription of old videos, the basic condition to create a memory and an history of human movement, so necessary in our current society;
- Data input is made by video frame conversion. Often, the use of sensor for movement capture inhibits the performer and prevents the knowledge of the natural movement.
- Java computer programming language, which works on any computer;
- Real-time movement reading, with no training required, enabling the intuitive use of the language of movement, as mentioned above;
- Possibility of creative use by the reader;
- Cultural flexibility, allowing the communication between different people from different cultures;
- Respects Aristotle’s desire of “conceding the soul’s intention to the sight.”

Movement analysis and reproduction

The objective of *Nota-Anna* was never the elaboration of a dictionary of movements, like the ones we have for words. It is a mistake to try to codify movements like we do with words, attributing them meaning or intention. A movement simultaneously transmits different intentions and meanings through its parts: the position or movement of the torso, face, hands, feet, and many other details that show both the past and the present moment of the dancer. Any codification would require a long time to be elaborated. Observation would always precede the interpretation or decoding of the movement. Attempts to do so have always failed. A researcher, after a long work, realizes control over movement is impossible. To organize the knowledge of the movement requires a theoretical flexibility.

Nota-Anna's main objective is to open the possibility of exploring people's expressive potential in their relation with technology, increasingly more present in our daily life. This proposal's first premise is the respect and the knowledge of the biological structure of our body, and its use would have to be "natural" for the reader: "by incorporating computer graphics and artificial intelligence, *Nota-Anna* can be a powerful instrument for movement creation and analysis. And it can be widely used by those who practice such art"⁸ [see images on page 153].

To me, the interpretation of movement as a trajectory in space is very old. In Ancient Greece, dance was defined as a drawing in space. Laban also saw movement as, "Our awareness of space-form actually being shaped can become more clear when we execute the movement and steps with the eyes closed, concentrating on the formal flow of the line."⁹ For both Ancient Greeks and Laban, movement trajectory was only perceived by human sensibility, but new technologies have opened the possibility of making this drawing real and clearly visible.

Nota-Anna also enabled the possibility of seeing the movement in 3D in the form of layouts in space. thus, movement can be frozen as a volume in the form of a sculpture [See images on page 153].

Free thoughts

These results are, for me, the poetics of the movement's architecture. And the following questions are free thoughts, with no intention of forming a structured thesis; they simply highlight aspects from the scope of what I have been researching for decades. Three questions have risen from the results of the recent special visualization of Pelé's "volley" and "bicycle" kicks, originally shot in 1968: can abstract art be anthropomorphic? Or are they similar to the images of natural life? Were they made by the exceptional ability of artists who visualized the microscopic world before it has been explored by the powerful electronic microscopes of today? Without a doubt, these works of art have been produced by the capacity of abstraction of the human mind, which occurs in several fields of knowledge.

Abstractionism is the theory that says our mind contains some or all concepts, abstracting them from the concepts already existing in our minds, or that derive from practical experience.¹⁰

In mathematics, abstraction is the process of extraction of the subjacent essence of the mathematical concept, separating it from the objects of the real world, which originally can be seen connected to concept.

8. VELHO, Luiz; in *Nota-Anna – Notação Eletrônica dos Movimentos do Corpo Baseada no Método Laban* [Nota-Anna – Electronic Notation of the Body Movements based on the Laban Method], published by Annablume and FAPESP, São Paulo, April 1998. Luiz Velho is the director of the Laboratory of Graphic Visualization of the *Instituto de Matemática Pura e Aplicada – IMPA* [Institute for Pure and Applied Mathematics], Rio de Janeiro, Brazil.

9. LABAN, Rudolf. *Choreutics*. London, MacDonaldd & Evans, 1966, 85.

10. We can, for instance, abstract "green" from a series of experiences that involve green among other characteristics. For example, we can extract from green the generic concept of vegetable of things that feature green, such as broccoli, lettuce, etc.

In philosophy, abstraction is the process of forming concepts recognizing common characteristics in objects of individual investigations, or yet, in the forming of the concepts from these very characteristics. Conceptual abstraction can be formed by filtering the content of the information of an observable phenomenon, selecting only the relevant aspects for a particular and specific objective.¹¹

In art, abstraction begins with reality in terms of images. This starting point of an accurate representation can be minimal, partial, or complete in terms of the resulting image. “Abstract art uses visual language of the, color and the line to create a composition that is independent from the visual references of the real world.”¹² Even the art that intends a high level of verisimilitude can be called abstract, since the perfect representation of reality is an illusion. Thus, *abstract art*, *non-figurative art*, *objective art*, and *non-representational art* are close and related terms. In absolute terms, abstraction is defined in color, context liberation, and the return to basic geometric shapes and the scientific principles of shape.

The relation between art and science of the constant object of research and documentation throughout all history of our civilization. *Abstract art* establishes a very close relation between art and science, as with other past movements such as the Renaissance:¹³ “art must cease to be imitative and find new forms.”¹⁴

As a free thought, I will point out the visual similarities between the scientific images obtained through the use of current electronic devices and especially abstract and concrete works of art preceding these images. The following examples are few, and do not intend to build a structured critic of art or thesis, as mentioned above [see images on page 155].

After observing these examples, once again, I ask myself: can abstract art be anthropomorphic? Or is it similar to the images of natural life? Were they made by the exceptional ability of artists who visualized the microscopic world before it has been explored by the powerful electronic microscopes of today?

11. Abstract thinking is regarded by anthropologists, archeologists, and sociologists as a key-element for the behavior of modern mankind, which is believed to have been developed between 50.000 to 100.000 years ago. This development is strongly connected to the development of mankind's spoken and written language, which seems to facilitate and instrumentalize the formulation of abstract thinking.

12. ARNHEIM, Rudolf; *Visual Thinking*; University California Press, USA, 1972.

13. In the 20th century the trend toward abstraction coincided with advances in science, technology, and changes in urban life.

14. From the Author's translation of the original quote: *L'art doit casser d'être imitatif pour découvrir de nouvelles formes*. Moscow Manifesto, 1920.



MIRANDO EL CUERPO ECUATORIAL: EJERCICIOS CURATORIALES DESDE EL CENTRO DE LA TIERRA

Cristóbal Zapata

Reúno aquí tres ensayos que en su momento constituyeron la parte medular de los argumentos sobre los que sustenté tres comisarías dedicadas al tema del cuerpo y el deseo. En todos los casos se tratan de exhibiciones colectivas, dos de ellas itinerantes. He viajado con estas exhibiciones como he viajado con mis obsesiones: *voyeur au plein air* miro y pienso los cuerpos que me rodean con la misma fascinación con la que asisto a la infinita gama de sus representaciones plásticas y visuales. De allí estos ejercicios curatoriales y equinocciales.

“Ecuador, Ecuador, Ecuador” repite emocionado ese maravilloso poeta y *borderline* que fue Waly Salomão en las orillas São Gabriel da Cachoeira, otro punto ecuatorial. Y añade “Debajo del ecuador no existe el pecado ni el pudor. Los indios andaban con sus vergüenzas expuestas a la cruda luz del sol.”¹ De algún modo, estos apuntes derivan de esa lección poética y ancestral.

1. *Iste ego sum! Autorretrato y autorrepresentación en el arte cuatoriano actual*

[Salón del Pueblo, Cuenca, abril, 2002; Centro Cultural Benjamín Carrión, Quito, junio 2002]

“¡Ése soy yo! Me doy cuenta, ya no me engaña mi propia imagen” [*Sensi; nec me mea fallit imago*]. Las palabras que profiere Narciso en la versión fundante de Ovidio (libro tercero de las *Metamorfosis*) son palabras de revelación y desengaño: acaba de descubrir la identidad de la imagen amada y frecuentada en el estanque: no es más que su reflejo sobre el agua. Este conocimiento, o mejor, este autorreconocimiento acarrea su muerte, y nos devela como terrible verdad el carácter transitorio, fugaz y falaz del yo: pura imagen en el siempre quebradizo y cambiante espejo de agua; una apariencia, una aparición condenada a desaparecer. El poeta cubano Lezama Lima lo dice en una línea: “Máscara de río, grifo de los sueños.”²

1. En *Pan-Cinema Permanente* (2008), documental de Carlos Nader sobre Waly Salomão.

2. José Lezama Lima, “Muerte de Narciso” (1935), en *Muerte de Narciso, antología poética*, selección y prólogo de David Huerta, Ediciones Era, México D.F., 1988, p. 35.

Al engaño y desengaño de Narciso, Julia Kristeva atribuye un papel crucial en la historia de la subjetividad occidental: “por una parte la exaltación ante un no-objeto, simple producto de un error de los ojos; por otro, el poder de la imagen.” En adelante, ante el fracaso narcisista, se tratará de “impulsar la interiorización del reflejo para transformar la idealidad platónica en interioridad especulativa.” Y algo más: si en el centro de la desventura narcisiana se encuentran el amor y el eros (en su enamorarse de sí mismo, en su inocente autoerotismo), entonces “Narciso no está completamente desprovisto de objeto. El objeto de Narciso es el espacio psíquico, es la propia representación, la fantasía. Pero él no lo sabe y muere. Si lo supera sería intelectual, creador de ficciones especulativas, artista, escritor, psicólogo, psicoanalista. Sería Plotino o Freud.”³

Por el espacio psíquico que explora, por la autorrepresentación que aventura, por la fantasía que despliega, hay en el acto de autorretratarse/autorrepresentarse una dimensión narcisista, y son estos “objetos” del narcisismo – según el repertorio analítico de Kristeva –, los que procuro indagar en los artistas que construyen esta muestra. De qué hablan cuando pintándose o fotografiándose dicen: “¡Ése soy yo!” pues es esta interjección que comparte la sorpresa de la revelación narcisiana – ya no como desencanto, sino como afirmación individual, como aserción de su identidad – la que emerge a la superficie desde el fondo de todo autorretrato. Incluso, o sobre todo, cuando ese Yo es invadido por su alteridad (las variaciones fisonómicas de la mexicana Mónica Castillo), cuando es Otro (los fotogramas en los que Cindy Sherman encarna a heroínas del cine negro, o sus *mises en scènes* de personajes femeninos de la historia), cuando ha sido transformado por las heridas físicas y su estela de cicatrices (Van Gogh con la oreja vendada, los retablos martiroológicos de Frida Kahlo, o las comparencias de Nan Goldin ante el lente de su cámara tras haber sido agredida), y claro está, cuando ese yo sueña o juega con ser el otro, incluso Dios: Albrecht Dürer con Cristo, René Magritte con Shiva, la divinidad hindú; Orlan en su maniática apelación a las tecnologías quirúrgicas del cuerpo.

Mientras el arte contemporáneo ha ampliado formal y conceptualmente el ámbito del autorretrato y sobre todo de la autorrepresentación (los performances de Carole Schenemann y Ana Mendieta, o los videos de Mona Hatoum), en la tradición podemos reconocer dos formas de autorretrato: aquella donde el artista tiene por misión pintarse, convirtiéndose en el sujeto y objeto de su obra, y aquella otra – muy del gusto tardomedieval y renacentista – donde ocurre una especie de intromisión del pintor, donde éste parece filtrarse de contrabando, furtiva, secretamente, escondido entre la muchedumbre que puebla el espacio pictórico: Benozzo Gozzoli es uno de los tantos peregrinos que conforman su *Caravana de los Reyes Magos* (1459), el Veronés toca la viola en sus *Bodas de Caná* (1563), mientras el viejo Bruegel es un testigo compungido y clandestino del paso de *Cristo llevando la cruz* (1564). Acaso las intromisiones más imaginativas y audaces se deben a dos artista que abren, simultáneamente, las puertas

3. Julia Kristeva, “Narciso: la nueva demencia,” en *Historias de amor*, Siglo XXI, México, 1999, pp.89-105.

del barroco y de la modernidad: Caravaggio y Velázquez. Me refiero a esa autodecapitación simbólica que ejecuta Caravaggio en su *David con la cabeza de Goliath* (1610), donde la cabeza que David exhibe no es otra que la del pintor lombardo, y – cómo no – a *Las meninas* (1656) donde Velázquez es una especie de demiurgo que desde su costado de la composición organiza el caos y el cosmos palaciego en un día de visita. Salvadas las distancias, los dos artistas ecuatorianos que han practicado este tipo de intromisión son Jorge Velarde y Ana Fernández.

Es en el cine, en las furtivas y fugaces irrupciones que hace Alfred Hitchcock en sus películas, donde quizá se encuentre el equivalente más próximo de esta voluntad incursiva, de este deseo de ser parte de la obra. En la literatura, es posible distinguir dos tipos de intrusiones autorales: una de carácter onomástico, que como tanto otros artificios inaugura el Quijote (“Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes...” presume el cura en el célebre y delicioso capítulo VI),⁴ y en la novela contemporánea bastaría recordar los personajes homónimos E. Sabato en *Abadón el exterminador* o al “cronista” J. Vásconez en *La sombra del apostador* del narrador ecuatoriano Javier Vásconez, y un tipo de intromisión en clave, donde el autor sólo es reconocido por sus señas físicas o biográficas, por una serie de citas cifradas o alusiones intertextuales que demandan cierta familiaridad con su obra. Así, en *Dejemos hablar al viento*, Onetti utiliza la estrategia de un pintor del *cinquecento* para autorrepresentarse; dice el narrador: “Ahora están frente a frente y Medina recordó la imagen huidiza de alguien visto o leído, un hombre tal vez compañero de oficina que no sonreía: un hombre de cara aburrada que saludaba con monosílabos, a los que infundía una precisa vibración de cariño, una burla impersonal.”⁵ En esa alusión oblicua Onetti mismo se ficcionaliza.

¿Por qué dedicar una muestra al autorretrato en el arte ecuatoriano actual? Desde mediados de los ochenta, cuando Jorge Velarde – el artista emblemático de esta exhibición, que ha hecho del autorretrato el fundamento de su poética –, emprende una serie de variaciones sobre el tema de “San Jorge y el dragón,” hasta exactamente nuestros días (remito a la impresión digital *Sin título/tú y yo* de Edison Vaca y María José Icaza, premiada en el VII Salón Nacional de Artes Plásticas Fundación El Comercio, en octubre del 2001), varios de los nombres más importantes de la plástica local han incurrido – aunque sea por una sola vez – en el autorretrato. En su necesidad de mirarse, contarse, pensarse, en consonancia con el retorno de las cavernas subjetivas, con esa “orgía yóica” que experimenta el arte internacional en las dos décadas finales del siglo XX, el autorretrato aparece como el código secreto de buena parte de la pintura y la fotografía ecuatorianas de los últimos diez años.

Conforme a la identidad fragmentada, poliédrica y desquiciada de la subjetividad posmoderna, que encuentra su espejo en un cuerpo dislocado, castigado y metamórfico, el autorretrato – tal cual lo podemos constatar en esta exhibición – refleja esa

4. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición y notas de Francisco Rico, Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española, Alfaguara, Bogotá, 2005, p. 68.

5. Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, Bruguera, Barcelona, 1979, p. 248.

incertidumbre identitaria con la que convivimos y en la que hemos aprendido a reconocernos (“Perdí la lista pero soy varios,” reza una pintura de Pablo Cardoso, mientras Tomás Ochoa titula a unos de sus cuadros *Yo muchos*, y Sara Roitman da a uno de sus ciclos fotográficos el nombre de *Yo es*). Desde esta múltiple e incierta identidad, autorrepresentarse importa trazar un mapa de intensidades, señalar esa zona de litigio donde las fronteras de la individualidad están sometidas a una revisión permanente en función de los fantasmas personales y las fricciones culturales del artista.

El rostro es siempre una entidad mutante, un espacio de disputas, el lugar de un *diferendum* territorial. Ya Deleuze y Guattari advierten que la cara es un “agujero negro,” incluso un “cuento de terror.”⁶

El *narcisismo* que Lipovetsky detecta como una expresión del individualismo contemporáneo resulta, en sus palabras: “consecuencia y manifestación miniaturizada del proceso de personalización, símbolo del paso del individualismo ‘limitado’ al individualismo ‘total’, símbolo de la segunda revolución individualista.”⁷

En la posmodernidad el autorretrato es antes un medio de averiguación interior – de construcción subjetiva – que un fin; con frecuencia más bien un subtema que un tema, una figura adicional del entramado formal y simbólico (ver el políptico de Enrique Madrid que forma parte de esta muestra). Ahora el artista procura ponerse en situación de introspección o extroversión, esto es: escenificar (Tomás Ochoa, Wilson Paccha, Jorge Velarde), dramatizar (Sara Roitman, Patricio Ponce), teatralizar (Ana Fernández, María Teresa García), y con frecuencia enmascarar su identidad. Por eso, a veces el rostro del autorretrato es un rostro esquivo, como receloso de su reflejo (en su tríptico Patricio Palomeque hace un simulacro de sí mismo, en tanto las figuras en la que se representa Patricio Ponce suelen asomar cabizbajos, y con frecuencia las veladuras empañan, opacan los autorretratos de Cardoso). Así, la vida aparece convertida en una fabulosa mascarada y detrás de la máscara o disfraz no hay nada: sólo la multiplicidad y los desdoblamiento del ser, la representación de un papel tras otro. Pero en esa sucesión de roles, multiplicidades y desdoblamiento, en cada momento de estos cambios e intercambios los artistas se autorreconocen, se nombran, señalan: “¡Ése soy yo!”

2. *Erotopías. Cuerpo y deseo en el arte ecuatoriano (3900 a.C. – 2013 d.C.)*

[Centro Cultural Libertador Simón Bolívar, Guayaquil, octubre 2013; Museo Pumapungo, Cuenca, agosto 2014]

Intro

¿Dónde reside nuestra identidad?, ¿qué es aquello que nos define individual y colectivamente? La respuesta a estas preguntas – tantas veces planteadas – quizá no esté en otro lugar que en el cuerpo. Somos lo que hacemos con nuestro cuerpo, los usos que

6. Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Año cero-rostridad,” en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Trad. José Pérez Vázquez y Umbelina Larraceta, Pre-Textos, Valencia, 1997, pp. 174-175.

7. Gilles Lipovetsky, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, trad. Joan Vinyoli y Michèle Pendanx, Anagrama, Barcelona, 2000, p. 12.

le damos y las maneras en las que esos usos encarnan: lo que comemos, lo que vestimos, el conjunto de nuestras realizaciones lingüísticas, los deportes que practicamos, nuestras expresiones amorosas, nuestras formas de acoplarnos. Pero somos también la manera en la que imaginamos al otro, en la que representamos nuestro deseo.

Así, nuestro cuerpo en un gran receptor y emisor de signos culturales, entre los que sobresalen los signos eróticos. Sobresalen porque son signos de renovación y de vida. Desde su origen mitológico, Eros está asociado a la luz; surgido tras las tinieblas del Caos primigenio, es el que trae el día, la claridad. A diferencia de Tánatos, ángel nefasto, cuya caricia resulta letal, la flecha de Eros nos inflama de deseo, nos hiere de amor.

Teniendo al sexo como punto de partida, el erotismo rebasa la mera sexualidad, es el deseo fantaseando sobre su objeto; transfigurándolo, reinventándolo y resignificándolo incesantemente. “En todo encuentro erótico – dice Octavio Paz – hay un personaje invisible y siempre activo: la imaginación, el deseo;”⁸ de allí la infinita variedad de sus ceremonias y representaciones.

¿Cómo los ecuatorianos hemos vivido e imaginado el deseo desde los remotos días de nuestros pueblos aborígenes hasta la actualidad? ¿Qué producciones simbólicas han generado nuestras experiencias corporales? ¿Cuáles son los tópicos (*topoi*) desde los cuales los artistas han articulado sus visiones eróticas? ¿Qué otros temas y territorios sagrados o profanos han explorado en sus obras? Estas son las preguntas que sustentaron la confección del libreto curatorial.

Erotopías. Cuerpo y deseo en el arte ecuatoriano (3900 a. C. – 2013 d. C.), congrega a grandes trazos alrededor seis mil años de historia, ochenta artistas – contando a los anónimos artífices precolombinos – y alrededor de ciento cincuenta obras que configuran un *ars amandi* en el tiempo, pero también una meditación sobre el cuerpo en función erótica.

La exposición fue estructurada sobre seis ejes temáticos: *Venus revisitada* (visiones del cuerpo femenino, desde las figuras de Valdivia hasta nuestro días), *Adanes* (un conjunto de miradas sobre el cuerpo masculino), *Edenes* (un paseo por los “paraísos” terrenales, entre los que destacan las representaciones de los burdeles y las prostitutas como escenarios y protagonistas de un espacio marginal y legendario en el imaginario urbano), *Cuerpos recreados* (las revisiones artísticas del cuerpo y las elaboraciones sobre homoerotismo, travestismo y transexualidad, unas y otras responsables de creación de un cuerpo otro, extraño, nómada), *Priapismos* (dedicado a las manifestaciones fálicas como expresiones ceremoniales o lúdicas), y finalmente *Relaciones copulativas* (que reúne una variopinta gama de conjunciones y combinaciones sexuales). En suma: la muestra procuró reunir los grandes temas del imaginario erótico a través de los lenguajes del arte, poniendo a dialogar obras de épocas diversas con el fin de resaltar la recurrencia y persistencia de esos motivos o *topoi* (lugares comunes) a lo largo del tiempo.

8. Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*, Seix Barral, Barcelona, 1993, p. 15.

Después del eclipse de las religiones y las ideologías que ha venido experimentado Occidente, acaso el erotismo sea el único absoluto con el que convivimos, nuestro último refugio frente la barbarie que nos acecha, nuestra utopía posible. Pues el abrazo de los amantes importa aquello que nos falta: la plenitud de la comunicación.

Venus revisitada

En todos los tiempos y culturas, el cuerpo femenino ha sido el astro candente y central de la imaginación erótica. Desde la prehistoria, cuando sus representaciones fueron concebidas como talismanes o fetiches de fertilidad (tal cual nuestras figurillas de Valdivia), la mujer aparece como un poderoso polo de atracción.

En la tradición grecorromana, la imagen de Venus-Afrodita condensa precisamente estas potencias de lo femenino, tal cual lo testimonia esta bella invocación de Lucrecio: “Madre de la raza de Eneas, *voluptas* de los dioses y los hombres, oh Venus nutricia, tú que bajo los signos errantes del cielo vuelves fecunda la mar que porta las naves, fertilizas la tierras que porta las cosechas, porque toda concepción encuentra en ti su origen... Tu sola gobiernas la naturaleza.” [*De rerum natura*].⁹

Presididas por las figuras de Valdivia y Chorrera, una parte importante de esta primer núcleo de la exhibición estaba conformada por bocetos, estudios o retratos propiamente dichos. Sorprendidas en su intimidad, redescubiertas en su desnudez, estas representaciones exaltan la belleza física de la mujer, realzando sus encantos. Desde una mirada neoclásica, académica o plenamente moderna, la mayoría de estos artistas son apólogos de la feminidad, argonautas a la busca del “vellocino público.”

Aunque en estas visiones domina el punto de vista masculino, cada vez son más las artistas que se miran a sí mismas, que se ocupan por problematizar el motivo del cuerpo femenino, ya sea desde la vindicación gozosa de su feminidad, o desde la elaboración poética de sus pulsiones y represiones, de sus traumas y heridas; de su memoria corporal. No en vano, el autorretrato o la autorreferencialidad son los temas en las obras de Saskia Calderón, Catalina Carrasco, María José Argenzio y Vera León Burch.

Adanes

Si Venus-Afrodita representa el arquetipo de lo femenino, la figura de Adán es un paradigma plausible de la imagen masculina, aunque en varias ocasiones en esta muestra, la virilidad que se atribuye al macho este en entredicho, pues esos cuerpos lucen trabajados por lo femenino, atravesados por un aura andrógina, más cercanos a los efebos de la antigua Grecia.

9. Citado en Pascal Quignard, *El sexo y el espanto*, trad. Ana Becció, Editorial Minúscula, Barcelona, 2006, p. 67.

En este apartado – donde nos interesa recuperar la desnudez consustancial a lo adánico –, ocupa un rol protagónico la obra de Eduardo Solá Franco, cuyas criaturas lucen siempre penetradas por un eros estival, por un erotismo distendido, propio de la playa o del balneario que encarnan su ideal del cuerpo grecolatino, Mediterráneo.

Edenes

La antigüedad (*La Biblia*, el *Gilgamesh* o la cosmogonía de los sumerios) imaginó el paraíso terrenal como un jardín exótico y recóndito, como un huerto de delicias, es decir, apto para el deleite. No en vano, la palabra hebrea “Edén” procede de una voz acadia que significa “placer.” Frente a estos espacios idílicos – asociados siempre a una naturaleza exuberante y prístina –, la civilización ha construido unos paraísos artificiales menos etéreos y puros, que son parte del escenario y del imaginario ciudadano. Diríamos que expulsados del paraíso original, hemos debido inventar otras arcadias.

Con frecuencia, al costado de las carreteras, a la salida de las ciudades, encontramos rótulos con la palabra “Edén,” son los anuncios de moteles o burdeles, dos instituciones eróticas de la modernidad, dos utopías de la autopista. De un Edén a otro la toponimia persiste, pero el contenido ha variado sustancialmente: a los paraísos perdidos hemos opuesto los paraísos ganados.

Este eje recorría algunas configuraciones de los paraísos perdidos, de los edenes soñados por las religiones y las mitologías (llámese Arcadia, Edén o Citerea), y aventuraba también un paseo nocturno por los paraísos ganados: bares, discotecas, night-clubs. Todo ellos *locus amoenus*, lugares propicios al amor o a la reverberación del deseo.

Cuerpos recreados

Desde el comienzo de los tiempos los hombres sintieron la necesidad de transformar la realidad, de modificar el mundo de las apariencias. Georges Bataille ha catalogado algunas de estas representaciones prehistóricas: la figura masculina con cabeza de pájaro en la caverna de Lascaux; la estatuilla auriñacense donde en un brillante “retruécano plástico” el desnudo femenino se funde en una forma fálica (tal cual ocurrirá con algunas figuras de Valdivia, cuyas cabezas o tocados evocan el glande) y la célebre Venus de Lespunge, prolífica en turgencias que subrayan el poder genitivo del cuerpo femenino.¹⁰ Ya en un famoso pasaje de *El Banquete* de Platón, Aristófanes dice que al principio eran tres los géneros de los hombres, y habla del hermafrodita como un ser esférico con cuatro brazos, cuatro piernas, una cabeza y dos sexos. Podríamos decir que desde los lejanos días del Paleolítico Superior la materia y el deseo han dictado la forma.

10. Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros*, trad. David Fernández, Tusquets, Barcelona, 1997, pp. 41-56.

Una parte de este núcleo pasa revista a estas conversiones figurativas, a estas deconstrucciones plásticas. La otra se ocupa de recreaciones que atañen al género, a las alteraciones impelidas por diversas experiencias y ejercicios de alteridad sexual: travestismo, transexualidad y homoerotismo. Los sujetos de estas obras experimentan con su cuerpo volviéndolo a crear, confiriéndole una nueva identidad real o simbólica, poniendo en acción aquella *performatividad* que deshace los conceptos restrictivos y normativos de género y sexualidad – según lo ha visto la teórica *queer* Judith Butler –, donde las categorías de lo “masculino” y “femenino” están expuestas a un continuo proceso de construcción, reconstrucción y desnaturalización.¹¹

Ya se trate de reconfiguraciones estilísticas o sexuales este núcleo centra su atención en un cuerpo “otro”, descentrado y excéntrico, nómada y extranjero. Diríamos un cuerpo incierto, en tanto rompe las certezas y los moldes sancionados por la convención.

Priapismos

Pascal Quignard ha reflexionado sobre las profundas implicaciones ontológicas y antropológicas que algunas palabras tuvieron en la vida romana: *mentula* y *fascinus* eran los términos para nombrar el *phallós* (que no designa al pene, sino su representación plástica), y cuando este órgano se exhibía erecto se lo llamaba *fascinum*. Aterrados ante la amenaza de la impotencia, los romanos estaban obsesionados por el *fascinum*, pero también estaban *fascinados* por la envidia, el mal de ojo, la suerte, la *jettatura*, de modo que las abundantes imágenes priápicas de sus pinturas y murales, como la multitud de amuletos itifálicos frecuentes en las casas, cumplían al mismo tiempo el papel de excitantes sexuales y de conjuros simbólicos, pues el *fascinum* (el pene erguido) tiene el poder de atraer y desviar la mirada del encantador (del *fascinator*) para impedir que la fije en su víctima.¹²

Nuestros pobladores aborígenes también concibieron sus cerámicas y esculturas fálicas desde una postura mágica y religiosa, como encarnaciones del poder de la naturaleza, como instrumentos de culto ceremonial – en el contexto de rituales shamánicos –, y primordialmente como fetiches destinados a conceder potencia sexual a los varones y a propiciar la fertilidad agrícola: el falo que penetra la vagina y la pachamama (vale decir el cielo y el suelo, la hembra y la diosa), fecunda la matriz y la tierra. Lo que brota fuera de lugar, lo que se yergue inesperadamente como el sexo masculino, es una manifestación divina, una crispación sagrada.

Este imaginario fálico sobrevivirá – en la Sierra – en la figura mítica del chuzalongo, aquella criatura dotada de una verga descomunal (de un “chuzo largo”) que fuerza y embaraza a las campesinas desprevenidas.

11. Esta es quizá la tesis central de la teoría desarrollada por Butler, presente en casi todos sus escritos. Sin embargo, de mi parte, remito al apartado “Habla, cuerpos y performatividad,” en *Deshacer el género*, trad. Patricia Soley-Beltran, Piadós, Barcelona, 2010, pp. 281-287.

12. Pascal Quignard, *Op. cit.*, pp. 58-60.

“Desde la más remota antigüedad en el culto al falo se han unido las características de la obscenidad, de una cierta fealdad y de una inevitable comicidad,” señala Umberto Eco.¹³ Wilson Paccha, Noé Mayorga y Jorge Jean actualizan – desde una apertura pagana, cómica y grotesca – ese legado y esa energía fálica ancestral. Del mismo modo que la *Procesión* de Ana Fernández reanuda alborozada y simbólicamente la parada priápica de los desfiles dionisiacos.

Relaciones copulativas

En gramática, las conjunciones copulativas son aquellos signos que conectan palabras, proposiciones o sintagmas. En las relaciones copulativas el sexo es el lazo entre los cuerpos. Esta última estación reunió algunas representaciones de esos acoplamientos, de esas combinaciones eróticas y sintácticas.

Podríamos decir que mientras las elocuentes y hermosas cerámicas de nuestras culturas precolombinas adscriben a esa “función cosmológica” que Mircea Eliade considera la primera valencia de la sexualidad¹⁴ las elaboraciones sutiles y líricas de los modernos privilegian la traducción estética del sexo, en tanto los trabajos de los artistas contemporáneos – cuya visión tiende a ser menos idealista y más despiadada e irónica –, apuntan a la crítica del entorno sociocultural y del tejido político, como a la provocación y al descrédito de la moral y los tabúes consagrados mayoritariamente.

Vistas en conjunto, sorprende constatar que ciertas figuras de Bahía, Jama Coaque o La Tolita son tanto o más explícitas que algunas obras de Luigi Stornaiolo, Wilson Paccha, Noé Mayorga o Jorge Jaén. Si el objetivo del arte erótico es la representación del deseo sexual, y el de la pornografía la representación del coito – según la definición que propone el escritor uruguayo Ercole Lissardi¹⁵ – entonces unas y otras podrían calificarse de imágenes pornográficas, pues en su descarnado realismo están informadas por la misma savia vital. Sin embargo, el espectáculo del arte no hace otra cosa que recrear el espectáculo de la vida, como una forma de prolongar el gozo que el sexo nos prodiga, como un medio eficaz de convivir con el deseo, de hacerlo presente.

3. Tácticas sagradas / ensayos profanos: arte de mujeres (18 artistas cuencanas)

[*El Túnel / Arte Alternativo*, Cuenca, marzo 2014]

Un célebre cuadro inspiró esta convocatoria: *Amor sacro y amor profano* (c. 1514) de Tiziano. Sobre una fuente de piedra ornada con un suntuoso sobrerrelieve, vemos una mujer lujosamente vestida (al parecer de novia), frente a otra desnuda o

13. Umberto Eco, “Lo feo, lo cómico, lo obsceno,” en *Historia de la fealdad*, trad. Maria Pons Irazazábal, Debolsillo, Barcelona, 2011, p. 132.

14. Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, versión española de Carmen Castro, Taurus, Madrid, 1999, p. 14.

15. Ercole Lissardi, “Después de la pornografía,” en *Porno y postporno*, Roberto Echavarren comp., Casa Editorial HUM, Montevideo, 2009, p. 78.

lujuriosamente desvestida pues apenas cubre su sexo con un paño blanco (la diosa Venus), y en medio de ellas un niño (Cupido) que hunde su mano en la fuente, en un gesto juguetón, aparentemente inocente, pero de claras connotaciones sexuales. En sentido figurado, meter la mano en el estanque equivale a introducirla entre las piernas de las damas presentes. Tal es el papel de Eros-Cupido: provocar a los hombres y a los dioses.

“Algo exclusivo, pero acaso perdido ya, se recogía en esta escena de confraternización entre sensualidad y espíritu – escribe Rafael Argullol. Si contemplamos esta obra maestra de Tiziano, y nos dejamos contemplar por ella, es muy difícil sustraernos a la percepción de una amistad de lo humano y lo divino.”¹⁶

Cierto, pero esa amistad hace mucho tiempo parece hallarse en crisis, apenas sobrevive subsidiariamente entre las comunidades de religiosos y entre los pueblos que mantienen una relación mágica con la naturaleza, pueblos a su vez amenazados de muerte. Ya en 1974, George Steiner advertía que con el advenimiento de la modernidad “el núcleo religioso del individuo degeneró en convención social.”¹⁷

Escuchemos a Roger Caillois para conocer los *principales caracteres de lo sagrado*:

Lo sagrado pertenece como una propiedad estable o efímera a ciertas cosas (los instrumentos de culto), a ciertos seres (el rey, el sacerdote), a ciertos lugares (el templo, la iglesia, el sagrario), a determinados tiempos (el domingo, el día de pascua, la navidad, etc.). No existe nada que no pueda convertirse en sede de lo sagrado, revistiendo así, a los ojos del individuo o de la colectividad un prestigio inigualable. No hay tampoco nada que no pueda ser despojado de ese privilegio. Es una cualidad que las cosas no poseen por sí mismas, y que una gracia mística les concede.¹⁸

Todo aquello que queda fuera de este orden, el dominio corriente de los hombres, pertenece al ámbito de lo profano. De ahí que el sentido profundo de la profanación no sea otro que el de restituir al uso y a la propiedad de los individuos aquello que pertenece por principio al ámbito de lo religioso, en devolver a los hombres y mujeres aquella energía ritual y sacral que la iglesia ha incautado para su uso. Pues la función de las religiones es precisamente la administración de lo sagrado.

Y nadie mejor que las mujeres para perpetrar las profanaciones, pues desde el relato bíblico son ellas quienes quebrantan las leyes, quienes transgreden las prohibiciones y disposiciones divinas. Venerada como deidad o diva, la mujer ha estado asociada al mal; es aquella que contamina y/o destruye el orden aséptico y vertical del mundo masculino. La *femme fatale* –“soporte fantasmático de la dominación patriarcal, la figura del enemigo engendrada por el propio sistema

16. Rafael Argullol, *Una educación sensorial. Historia del desnudo femenino en la pintura*, Casa de América / FCE, México D.F., 2002, p. 118.

17. George Steiner, “Los mesías seculares,” en *Nostalgia del absoluto*, trad. María Tabuyo y Agustín López, Siruela, Madrid, 2002, p. 14.

18. Roger Caillois, *El hombre y lo sagrado*, trad. Juan José Domenchina, FCE, México D.F., 2006, pp. 14-15.

patriarcal,” según Žižek¹⁹ – sería su expresión moderna. La mujer es la llamada a dinamitar las jerarquías de la legalidad establecida, a contravenir los códigos de lo sagrado, y a inventar nuevas perversiones del cuerpo, como recinto privilegiado de toda experiencia sagrada y profana.

Pero, ¿es posible la profanación ante el eclipse o el retiro de lo sagrado? Si la religión separa tajantemente la esfera de lo sagrado del orbe profano, la hipertecnificada e hiperespecializada sociedad capitalista “generaliza y absolutiza en cada ámbito la estructura de la separación que define la religión,” tal cual lo ha visto Giorgio Agamben.²⁰

Sin embargo, tras repasar los usos del cuerpo, los dispositivos mediáticos y la retórica de la pornografía, cuyas particulares formas de realización y manifestación en la vida contemporánea los convierte en *improfanables*, Agamben concluye que “La profanación de lo Improfanable es la tarea política de las generación que viene.” Es decir, de aquella generación que ha sido convocada para esta muestra.

El desafío de las artistas invitadas – y de la curaduría – estriba entonces en reflexionar sobre los territorios de lo profano y lo sagrado en la actualidad; en localizar sus lugares de confluencia o en reubicarlos; en resemantizarlos o repristinizarlos; en explorar nuevas tácticas sagradas y nuevas posibilidades de transgresión, pero sobre todo en imaginar las formas de su representación.

Acaso la clave, como en la pintura de Tiziano, esté en las metáforas del juego y del deseo, cuando la mano del niño que agita las aguas estancadas profana y enlaza lo terrenal y lo divino, haciendo temblar la realidad, devolviendo a los hombres la unidad perdida, vale decir, su unicidad espiritual y sensual.

19. Slavoj Žižek, “David Lynch o el arte del ridículo sublime,” en *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, trad. Ramón Vilà Vernis, Debate, Madrid, 2006, p. 151.

20. Giorgio Agamben, “Elogio de la profanación,” en *Profanaciones*, trad. Flavia Costa y Edgardo Castro, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2005, p. 107.

WATCHING THE ECUADORIAL BODY: CURATORIAL EXERCISES FROM THE EARTH'S CENTER

Cristóbal Zapata

On this article, I present three essays, which at the time they were written, constituted in the medullar part of the arguments upon which I sustained three commissions dedicated to the subject of the body and desire. In all cases they are collective exhibitions, two of them itinerant. I have travelled with those exhibitions as I traveled with my obsessions: *voyeur au plein air* I look and think about the bodies around me with the same fascination I attend to the infinite range of their plastic and visual representations. Therefore, these curatorial and equinoctial exercises.

At the shores of *São Gabriel da Cachoeira*, another Ecuadorian point, the wonderful poet and *borderline* Waly Salomão emotionally repeated: “Ecuador, Ecuador, Ecuador.” And then he added, “Under the Ecuador there is no sin or shame. The natives walked with their parts exposed to the crude sunlight.”¹ Somehow, the following notes derive from that poetic and ancestral lesson.

1. *Iste ego sum! Self-portrait and self-representation in today's Ecuadorial art*

[Salón del Pueblo, Cuenca, April, 2002; Benjamín Carrión Cultural Center, Quito, June, 2002]

“That is me! I realize it and I am not deceived by my own image” [*Sensi, nec me mea fallit imago*]. The words said by Narcissus in Ovid's founding version (Book Three of the *Metamorphoses*) are words of revelation of disillusion: he just discovered the identity of the loved reflection he saw at the pond: it is nothing more than his own reflection on the water. This knowledge, or rather, this self-recognition, leads to his own death, and reveals us as the awful truth, the transitory, ephemeral and deceptive quality of the self: a pure image on the always broken and changing water mirror; an appearance, an apparition condemned to disappear. Cuban poet Lezama said it in one sentence: “River mask, faucet of dreams.”²

Julia Kristeva attributes a crucial role to Narcissus' deception and disappointment in the history of western subjectivity: “On one hand, the excitement over a non-object,

1. In *Pan-Cinema Permanente* (2008), documentary about Waly Salomão, by Carlos Nader.

2. José Lezama Lima, “Muerte de Narciso” (1935), in *Muerte de Narciso, antología poética*, selección y prólogo de David Huerta, Ediciones Era, México D.F., 1988, 35.

a simple product of a deception of the eyes; on the other, the power of image.” Further on, given Narcissus’ failure, it will be about “promoting the internalization of the reflection in order to change the platonic identity in speculative internality”. And something else: if at the center of the narcissistic misfortune is love and Eros (in his falling in love with himself, in his innocent self-eroticism), then “Narcissus is not completely deprived of an object. Narcissus’ object is the psychic space; and is the representation itself, the fantasy. But he is not aware of this and dies. If he overcame, he would be an intellectual, creator of speculative fictions, artist, writer, psychologist, psychoanalyst. He would have been Plotinus, or Freud.”³

Due to the psychic space it explores, the self-representation it ventures on, and the fantasy it displays, there is a narcissistic dimension in the act of self-portraying/self-representing, and those “objects” of narcissism – according to the analytic repertoire of Kristeva – are the ones I try to investigate with the artists who constitute this exhibition. What are they talking about when they are painting or photographing themselves and say: “That is me!,” because it is this interjection that shares the narcissistic revelation – not as disappointment, but as an individual affirmation, as an assertion of their identity – which emerges from the surface in the background of every self-portrait. Even, or above all, when this self is invaded by their alterity (the physiological variations of Mexican artist Mónica Castillo), when it is Other (the photograms in which Cindy Sherman incarnates the heroes of the black swan, or her *mises en scenes* of female historical characters), when it has been transformed by physical wounds and their trail of scars (Van Gogh with the bandaged ear, Frida Kahlo’s martyred altarpieces, or Nan Goldin’s photographs after being assaulted), and is clear, when one dreams or pretends being other, including God: Albert Dürer, with Christ, René Magritte, with Shiva, the Hindu deity; Orlan, in her maniacal appeal to the chirurgic technologies of the body.

While contemporary art has formally and conceptually widened the field of the self-portrait and, above all, self-representation (the performances by Carole Schenmann and Ana Mendieta, or the videos by Mona Hatoum), we can recognize traditional forms of self-portraiture: one where the artist’s mission is to paint himself, becoming both subject and object of his work, and the one – much to the late medieval and renaissance taste – where a kind of interference by the painter, who seems to infiltrate it, smuggled, furtively, secretly, hidden among the crowd that inhabits the pictorial space: Benozzo Gozzoli is one of many pilgrims that comprise his *Caravan of the three Wise Men* (1459), Veronese playing guitar on his *The Wedding Feast at Cana* (1563), while Bruegel the Elder is a sorrowful and clandestine witness of Christ in *The Procession to Calvary* (1564). Perhaps the most imaginative and audacious intrusions are from the artists who opened, simultaneously, the doors to the baroque and to modernity: Caravaggio and Velázquez. I

3. Julia Kristeva, *Narciso: la nueva demencia* [Narcissus: the new dementia], in *Historias de amor* [Love stories], 21st Century, Mexico, 1999, 89-105.

refer to the symbolic self-decapitation executed by Caravaggio in his *David with the Head of Goliath* (1610), where the head exhibited by David is none other than the artist's, and – of course – to *Las Meninas* (1656), in which Velázquez is some kind of demiurge, who from his place in the composition organizes the palatial chaos and the cosmos, in a day of visit. Maintaining the distances, the two Ecuadorian artists who practiced this sort of intrusion are Jorge Velarde and Ana Fernández.

It is in movies, in the furtive and elusive cameos by Alfred Hitchcock in his films, where perhaps resides the closest equivalent of this incursive will, this desire to be part of the work. In literature, it is possible to distinguish two kinds of authorial intrusions: one of an onomastic nature, which like many other artifices opens *Don Quixote* (“That Cervantes has been a great friend of mine these many years...”, says the master in the famous and delicious chapter VI),⁴ and in contemporary novels, one only has to remember the character E. Sabato in *Abaddón el exterminador* (1974, translated by Andrew Hurley in 1991 as *The Angel of Darkness*), or the “chronicler” J. Vásconez in *La sombra del apostador* [The shadow of the gambler], from the Ecuadorian narrator Javier Vásconez, and a kind of coded intrusion, where the author is only recognized for his physical or biographical signs, for a series of coded quotes or intertextual allusions which require a certain familiarity with his works. Thus, in *Let the wind speak*, Juan Carlos Onetti uses the strategy of a *Cinquecento* painter to self-represent himself: “Now they are facing each other and Medina remembered the elusive image of someone being seen or read, a man, perhaps an office mate, who never smiled: a man with a dull face who spoke monosyllabically, to which he infused a precise amount of affection, an impersonal sneer,”⁵ said the narrator. In this oblique allusion, Onetti himself is fictionalized.

Why, then, dedicate a show to self-portraiture in contemporary Ecuador? Since the mid-1980s, when Jorge Velarde – the emblematic artist in this exhibition, who made self-portraiture the basis of his poetics – undertook a series of variations on the subject of “Saint George and the dragon,” right up to our days (I am referring to the digital print *Sin titulo tú y yo*, by Edison Vaca and Maria José Icaza, awarded in the *VII Salón Nacional de Artes Plásticas Fundación El Comercio*, in October, 2001), many of the most important names in local visual arts have incurred – even if only once – in self-portraiture. In its need for looking, telling, thinking, in consonance with the return of the subjective caves, with this “ego orgy” which experiences international art in the final decades of the 20th century, the self-portrait appears as the secret code of great part of Ecuadorian paintings and photography of the last ten years.

In accordance to the fragmented, polyhedral, and deranged identity of post-modern subjectivity, which finds its image in a disjointed, chastised, and metamorphic body, the self-portrait – as we can observe in this exhibition – reflects

4. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edition and notes by Francisco Rico, Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española, Alfaguara, Bogotá, 2005, 68.

5. Juan Carlos Onetti, *Dejemos hablar al viento*, Bruguera, Barcelona, 1979, 248.

this uncertainty of identity which we experience and which we have learned to recognize (“I lost the list, but I am several”, states Pablo Cardoso, while Tomás Ochoa names some of his paintings *Yo muchos* [I many], and Sara Roitman names one of her photographic series *Yoes*). From this multiple and uncertain identity, to self-represent implies tracing a map of intensities, pointing out this zone of dispute where the frontiers of individuality are subject to a permanent revision according to the personal ghosts and cultural frictions of the artist.

The face is always in a mutant entity, a space of disputes, the place of a territorial *diferendum*. While Deleuze and Guatarri warn that the face is a “black hole,” or even an “horror story.”⁶

Narcissism, seen by Lipovetsky as an expression of contemporary individualism results, in his words, in a “miniaturized consequence and manifestation of the personalization process, symbol of the passage from ‘limited’ individualism to ‘total’ individualism, symbol of the second individualistic revolution.”⁷

In post-modernity, the self-portrait is more a way of interior ascertainment – of subjective construction – than it is an end in itself; frequently more like a subtopic than a topic, an extra figure of the formal and symbolic framework (see Enrique Madrid’s polyptych, shown at this exhibition). Now the artist tries to put himself in an introspective or extrovert situation, in other words: to act out (Tomás Ochoa, Wilson Paccha, Jorge Velarde), to dramatize (Sara Roitman, Patricio Ponce), to theatricalize (Ana Fernández, María Teresa García), and frequently to mask his identity. Therefore, sometimes the face on the self-portrait is an elusive face, as if suspicious of its own image (in his triptych, Patricio Palomeque makes a simulacrum of himself, however in the figures by which Patricio Ponce represents himself are often depicted with their heads down, and frequently the glazes blur, overshadow Cardoso’s self-portraits). Thus, life seems converted in a fabulous masquerade and behind the mask or the costume there is nothing: only the multiplicity and the developments of the self, the representation of a role after another. But in this succession of roles, multiplicities and developments, in each moment of those changes and exchanges the artists recognize themselves, name themselves and say: “That is me!”

2. *Erotopias. Body and desire in Ecuadorian art (3900 B.C. – A.D. 2013)*

[*Libertador Simón Bolívar Cultural Center*, Guayaquil, October, 2013; *Pumapungo Museum*, Cuenca, August 2014]

Intro

Where our identity resides? What defines us individually and collectively? The answer to those questions – so often raised – is perhaps, nowhere but on the body. We are what we do to our body, the uses we give it and the ways these uses

6. Gilles Deleuze and Félix Guattari, “Año cero-rostridad,” in *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Translated by José Pérez Vázquez and Umbelina Larraceta, Pre-Textos, Valencia, 1997, pp. 174-175.

7. Gilles Lipovetsky, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, translated by Joan Vinyoli and Michèle Pendanx, Anagrama, Barcelona, 2000.

incarnate: what we eat, what we wear, the collection of our linguistic achievements, the sports we practice, our expressions of love, our ways of engaging. But we are also the way we imagine the *other*, in which we represent our desire.

Therefore, our body is a great receptor and transmitter of cultural symbols, among which the erotic symbols stand out. They stand out because they are symbols of renewal and life. From his mythological origin, Eros is related to light; raising from behind the shadows of the primeval chaos, is the one who brings daylight, clarity. Different from Thanatos, the dark angel, whose caress results in death, the arrow of Eros fills us with desire, and wounds us with love.

With sex as its starting point, eroticism exceeds sexuality itself, is desire fantasizing with its object; constantly transfiguring, reinventing and resignifying it. “In every erotic encounter – says Octavio Paz – there is an invisible and constantly active character: imagination, desire;”⁸ from there come the infinite variety of its ceremonies and representations.

How did Ecuadorians lived and imagined desire since the ancient times of our aboriginal ancestors right up to today? What symbolic productions generated our bodily experiences? From which topics (*topoi*) have artists articulated their erotic visions? What other subjects and sacred or profane territories have they explored in their works? Those are the questions that sustained the production of the curatorial booklet.

Erotopias. Body and desire in Ecuadorian art (3900 BC – A.D. 2013), gathers, in wide strokes, about six thousand years of history, eighty artists – including anonymous pre-Colombian artisans – and about a hundred and fifty works that configure a *ars amandi* in time, but also a meditation about the body in an erotic function.

The exhibition was structured in six thematic axes: *Revisited Venus* (visions of the feminine body, from the Valdivian figurines until our time), *Adams* (a collection of visions upon the masculine body), *Edens* (a stroll around terrestrial “paradises”, among those are worth mentioning the representations of the brothels and the prostitutes as sceneries and protagonists of a marginal and legendary space in the urban imaginary), *Recreated bodies* (the artistic reviews of the body and elaborations on homoeroticism, transvestitism, and transsexuality, one and the other responsible for the creation of another, strange, nomad body), *Priapism* (dedicated to phallic manifestations as ceremonial or ludic expressions), and finally, *Copulative Relations* (which gathers a wide variety of sexual conjunctions and combinations). In short: the show’s aim was to reunite the great issues of the erotic imaginary by the languages of art, proposing a dialogue between works of different periods with the objective of pointing out the recurrence and persistence of such subjects or *topoi* (common places) throughout time.

After the eclipse of the religions and ideologies that the west has been experiencing, perhaps eroticism is the only absolute we live with, our last resort from the barbarity that stalks us, our possible utopia. For the lovers’ embrace matters what we lack: plenitude in communication.

8. Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*, Seix Barral, Barcelona, 1993, 15.

Revisited Venus

In all periods and cultures, the feminine body has been the warmest and central star of erotic imagination. Since prehistoric times, when their representations were conceived as talismans or fertility charms (such as our figurines from Valdivia), women appear as a powerful point of attention.

In Greek-Roman tradition, the image of Venus/Aphrodite comprised precisely those strengths of femininity, as reported on this beautiful invocation by Lucretius: Mother of Rome, delight of Gods and men, Dear Venus that beneath the gliding stars. Makest to teem the many-voyaged main, And fruitful lands- for all of living things... Through thee alone are evermore conceived” [from *De rerum natura*].⁹

Marked by the figures by Valdivia and Chorrera, an important part of this first axis of the exhibition was composed by drawings, studies, or proper portraits. Surprised in their intimacy, rediscovered in their nudity, these representations exalt women’s physical beauty, highlighting their enchantments. From a neoclassic, academic or completely modern viewpoint, most of these artists are apologues of femininity, Argonauts in the quest for the “pubic fleece.”

Despite the masculine viewpoint that dominates these visions, female artists are the ones who, increasingly, look at themselves, dedicate to problematizing the motif of the feminine body, either from the blissful vindication of their femininity, or from the poetic elaboration of their drives and repressions, their traumas and wounds; of their body memory. Not in vain, self-portraiture or self-referentiality are the themes in the works of Saskia Calderón, Catalina Carrasco, María José Argenzio and Vera León Burch.

Adams

If Venus/Aphrodite represents the feminine archetype, the figure of Adam is a plausible paradigm of the masculine image, although, in many instances on this show, the virility attributed to masculinity is in question, since their bodies appear worked by the feminine, crossed with an androgynous aura, closer to the *Ephebes* of Ancient Greece.

In this section – in which our intention lies in recovering the consubstantial nudity of the Adamic – the work of Eduardo Solá Franco occupies a leading role, with its characters always penetrated by a summerly Eros, a distended eroticism, characteristic of the beach or resort which always incarnate his ideal Greco-Latin, Mediterranean body.

Edens

Ancient times (the *Bible*, the *Gilgamesh*, or Sumerian cosmology) imagined the terrestrial paradise as an exotic and hidden garden, as an orchard of delight,

9. Quoted in Pascal Quignard, *El sexo y el espanto*, translated by Ana Becció, Editorial Minúscula, Barcelona, 2006, 67.

namely, suitable for delight. Not in vain, the Hebrew word “Eden” derives from an Acadian word meaning “pleasure.” Facing these idyllic spaces – always associated to an exuberant and pristine nature – civilization built artificial paradises less ethereal and pure, which were part of the citizen’s scenery and imaginary. We could say that, expelled from the original paradise, we had to invent other Arcadias.

Frequently, on the side of the roads, on the exit of cities, we can find signs containing the word “Eden.” They are ads for motels or brothels, two erotic institutions of modernity, two motorway utopias. Between one and another Eden, toponymy persists, but the content has changed drastically: paradises lost have been replaced by paradises won.

This axis recurred to some configurations of paradises lost, of the Edens dreamt by religions and mythologies (call it Arcadia, Eden, or Kythira), and also adventured on a night stroll around paradises won: bars, discos, nightclubs. All of them *locus amoenus*, places propitious to love or the reverberation of desire.

Recreated bodies

Since the beginning of time, men felt the need to change reality, to change the world of appearances. Georges Bataille has catalogued some of these prehistoric representations: the masculine figure with the bird’s head in the Lescaux cave; the Aurignacian statuette, where in a brilliant physical joke, the feminine nude merges into a phallic form (like it occurs with the Valdivia figures, with their phallic heads or helmets) and the famous Lespunge Venus, full of textures that stress the genitive power of the feminine body.¹⁰ And in a famous excerpt from Plato’s Symposium, Aristophanes says that, in the beginning, mankind had three genders, and talks of the hermaphrodite as a spherical being with four arms, four legs, one head and two sets of genitals. We could say that since the most distant days of the Upper Paleolithic, matter and desire have dictated form.

One part of this section reviews these figurative conversions, those plastic deconstructions. The other is occupied with gender concerned recreations, the changes caused by several experiences and exercises of sexual alterity: transvestitism, transsexuality, and homoeroticism. The subjects of these works experiment with their bodies and causing it to create, by giving it a new, or symbolic, identity, setting in motion that *performativity* that undoes the restrictive and normative concepts of gender and sexuality – according to queer theoretician Judith Butler – where the “male” and “female” categories are exposed to an ongoing process of destruction, reconstruction and denaturation.¹¹

10. Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros*, translated by David Fernández, Tusquets, Barcelona, 1997, 41-56.

11. This is, perhaps, the central thesis of the theory developed by Butler, present in most of his writings. Nevertheless, from my part, I refer to the paragraph “Speak, bodies, and performativity,” in *Deshacer el género*, translated by Patricia Soley-Beltran, Piados, Barcelona, 2010, 281-287.

Whether it deals with stylistic or sexual reconfigurations, this section focuses on the “other” body, off centered and eccentric, nomad and foreign. We could say an uncertain body, at the same time breaking the certainties and molds sanctioned by convention.

Priapisms

Pascal Quignard reflected upon the deep ontological and anthropological implications that some words had in Roman life: *mentula* and *fascinus* were the terms to name the *phallos* (which designs the penis, without its physical representation), and when the erected organ was exhibited, it was named *fascinum*. Terrified by the menace of impotence, Romans were obsessed with the *fascinum*, but also *fascinated* by envy, the evil eye, fortune, curses, so that the abundant priapic images of their paintings and murals, as the multitude of phallic amulets, found frequently in their homes, at the same time performed the role of attracting and repelling the enchanter/*fascinator*'s look, to avoid it from fixating on its victim.¹²

Our natives also conceived their ceramic work and phallic sculptures from a magic and religious standpoint, as materializations of the power of nature, as instruments of ceremonial cults – in the context of shamanic rituals – and, especially as charms destined to bestow sexual potency to men and allow agricultural fertility: the fact that it penetrates the vagina and *Pachamama* (it is worth mentioning the sky and the soil, the female and the goddess), fertilizes the matrix and the earth. What sprouts out of place, what stands unexpectedly as the masculine sex, is a divine demonstration, a sacred tension.

This phallic imaginary will survive – in the Sierra – in the mythical image of *chuznalongo*, that creature equipped with a colossal member (a “long pole”), which violates and impregnates distracted peasants.

“Since the most remote antiquity, the cult to the phallus has united characteristics of obscenity, a certain ugliness and unavoidable comedy,” notes Umberto Eco.¹³ Wilson Paccha, Noé Mayorga and Jorge Jean update – from a pagan, cosmic and grotesque perspective – this legacy and ancestral phallic energy. Similarly, *Procesión* (Procession), by Ana Fernández joyfully and symbolically resumes the priapic parade of Dionysian processions.

Copulative relations

In grammar, copulative conjunctions are the symbols which connect words, propositions, or phrases. In copulative relations, sex is the link between bodies. This last section gathered representations of such couplings, those erotic and syntactic combinations.

12. Pascal Quignard, *El sexo y el espanto*, translated by Ana Becció, Editorial Minúscula, Barcelona, 2006, 58-60.

13. Umberto Eco, “Lo feo, lo cómico, lo obscuro,” in *Historia de la fealdad*, translated by María Pons Irazazábal, Debolsillo, Barcelona, 2011, 132.

We could say that while the eloquent and beautiful ceramics of our pre-Colombian cultures ascribe to this “cosmological function” that Mircea Eliade considers the first valence of sexuality,¹⁴ the modern subtle and lyrical elaborations privileged the aesthetic translation of sex, however the works of contemporary artists – whose vision tends to be less idealistic and more ruthless and ironic – point to a critic of the sociocultural surroundings and the politic tissue, and the provocation and discredit of major accepted morals and taboos.

Seen in conjunction, it is surprising to observe that certain figures from *Bahía*, *Jama Coasque* or *La Tolita* are quite more explicit than some works by Luigi Stornaiolo, Wilson Paccha, Noé Mayorga or Jorge Jean. If the goal of erotic art is to depict sexual desire, and of pornography is to depict coitus – according to the definition proposed by Uruguayan Ercole Lissardi¹⁵ – then both could be classified as pornographic images, since in their gritty realism they are composed in the same mold. However, the spectacle of art does nothing apart from recreating the spectacle of life, as a way to prolong the climax that sex provides us, as an effective manner of living with desire, to make it present.

3. *Sacred tactics / profane essays: women's art (18 Cuenca artists)*

[El túnel/Arte Alternativo, Cuenca, March, 2014]

A famous painting inspired this convocation: Titian's *Sacred and Profane Love* (c. 1514). In it, over an ornamented stone fountain with a sumptuous sarcophagus, we see a luxuriously dressed woman (apparently a bride), facing another, naked or luxuriously undressed since her genitals are only covered by a white fabric (the goddess Venus), and in between them a child (Cupid) putting his hand on the fountain, in a playful, apparently innocent gesture, but with clear sexual connotations. In a figurative sense, putting your hand on a tank equals introducing it between both women's legs. That is the role of the Eros/Cupid: to incite both men and gods.

“Something exclusive, but perhaps already lost, was hidden in this fraternization scene between sensuality and spirit – writes Rafael Argullol. If we look at Titian's masterpiece, and allow ourselves to gaze into it, it is very hard to avoid the perception of a friendship between human and divine.”¹⁶

Certainly, but this friendship, for a long time now, seems to be in a crisis, it only survives secondarily between the religious communities and the people who kept a magic relation with nature, and therefore are under threat. And in 1974, George Steiner warned that with the advent of modernity, “The religious nature of the individual degenerated into social convention.”¹⁷

14. Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, Spanish version by Carmen Castro, Taurus, Madrid, 1999, 14.

15. Ercole Lissardi, “Después de la pornografía,” in *Porno y postporno*, Roberto Echavarrén comp., Casa Editorial HUM, Montevideo, 2009, 78.

16. Rafael Argullol, *Una educación sensorial. Historia del desnudo femenino en la pintura*, Casa de América / FCE, Mexico D.F., 2002, 118.

17. George Steiner, “Los mesías seculares,” in *Nostalgia del absoluto*, translated by María Tabuyo and Agustín López, Siruela, Madrid, 2002, 14.

Let us listen to Roger Caillóis to learn about the *main characters of the sacred*:

The sacred is a quality, stable or ephemeral to certain things (the cult instruments), to certain beings (the king, the priest), to certain places (the temple, the church, the sanctuary), to certain times (Sunday, Easter day, Christmas, etc.). there is nothing that can turn into the headquarters of the sacred, thus covering the eyes of the individual or the community in an unprecedented prestige. And neither there is anything that cannot be stripped off this privilege. Is a quality that things do not possess on their own, and that is granted by mystical grace.¹⁸

Everything outside of this order, the current domain of men, belongs to the sphere of the profane. Therefore, this deep sense of profanation is none other than restoring what belongs, by principle, to the religious sphere to the use and propriety of the individuals, and to restore to men and women the ritual and sacred energy that the Church have seized for itself. Because the function of religions is precisely the administration of what is sacred.

And nobody is better than women to perpetuate profanities, since from the biblical standpoint is them who break the laws, who transgress divine prohibitions and regulations. Worshiped as a deities or divas, women have been associated to evil; women are the ones who contaminate and/or destroy the ascetic and hierarchical order of the masculine world. The *femme fatale* – “a fantasmatic support of patriarchal domination, the figure of the enemy engendered by the patriarchal system itself,” according to Žižek¹⁹ – would be its modern expression. Women are an invitation to implode the hierarchies of established legality, to violate the sacred codes, and to create new perversions of the body, as the sacred space of all the sacred and profane experience.

But, is profanity possible in the face of the eclipse or the removal of the sacred? If religion emphatically separates the sacred sphere from the profane sphere, the *hypertechnified* and *hyperspecialized* capitalist society, “In pushing to the extreme a tendency already present in Christianity, generalizes in every domain the structure of separation that defines religion,” according to Giorgio Agamben.²⁰

However, after reviewing the uses of the body, the media devices and the rhetoric of pornography, whose particular ways of production and manifestation in contemporary life turns them into *unprofanable*, Agamben concludes that “The profanation of the *unprofanable* is the political task of the coming generation.” That means the generation that has been invited to this exhibition.

18. Roger Caillóis, *El hombre y lo sagrado*, translated by Juan José Domenchina, FCE, México D.F., 2006, 14-15.

19. Slavoj Žižek, “David Lynch o el arte del ridículo sublime,” in *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, translated by Ramón Vilà Vernis, Debate, Madrid, 2006, 151.

20. Giorgio Agamben, “Elogio de la profanación,” in *Profanaciones*, translated by Flavia Costa and Edgardo Castro, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2005, 107.

The challenge of the invited artists – and of the curators – lies, then, on reflecting upon the territories of the profane and sacred in contemporaneity; in locating its places of confluence or in relocating them; in resignifying or renewing them; in exploring new sacred tactics and new possibilities of transgression, but above all, to imagine the forms of representing it.

Perhaps the key, as in Titian's painting, resides in the metaphors of the game and the desire, when the boy's hand stirs the stagnant profane waters and links the terrestrial and the divine, causing reality to shake, restoring mankind's lost unity, one must say, its spiritual and sensual unity.



PROMOVENDO ENCONTROS SÚBITOS COM A ARTE – EXPERIÊNCIAS COM PROJETO DE OCUPAÇÃO ARTÍSTICA

Diana Vaz

Para realizar uma exposição de artes visuais nos dias atuais, é necessário enfrentar diversos desafios e distintas realidades. O espaço expositivo é uma delas. Em um contexto geral, entende-se que o espaço mais adequado a receber exposições de arte é o chamado cubo branco, ou seja, um local que isola e expurga tudo que possa interferir no que se deve perceber como arte. Porém, a grande maioria das instituições culturais brasileiras – museus e centros culturais – ocupa prédios antigos e históricos, que foram originalmente construídos para outros fins, como bancos ou residências, por exemplo. Os espaços desses prédios são adaptados para receberem exposições, mas nem sempre conseguem acolher todos os tipos de obra.

Outra importante questão que deve ser pensada é o público. Segundo pesquisa sobre os hábitos culturais dos paulistas, realizada em 2014 pela JLeiva Cultura & Esporte,¹ 40% dos habitantes do estado têm médio interesse em ir a exposições de arte e 30% têm alto interesse – porém, a frequência é menor que o interesse. Entre as barreiras de acesso ao museu apontadas pelos paulistas, 41% informaram que não têm interesse, 13% que não têm tempo, 12% que não há museus próximos de onde residem, 11% alegaram questões econômicas, entre outros motivos.

De acordo com a pesquisa, a falta de interesse deve ser considerada em relação à falta de conhecimento (educação) e à falta de acesso ao conhecimento (condição socioeconômica). Em relação à localização do museu ou instituição cultural, apontada como uma relevante barreira de acesso, destaca-se que as capitais têm muito mais equipamentos culturais que a maioria das cidades do interior, que contam com poucas ou inexistentes opções nessa área. Além disso, as instituições culturais das capitais ficam nas regiões centrais ou em bairros nobres, havendo poucas ofertas nos bairros periféricos.

1. LEIVA, João (Org.). *Cultura SP: Hábitos culturais dos paulistas*. São Paulo: Tuva Editora, 2014. A pesquisa está disponível online, através do endereço <http://www.jleiva.com.br/pesquisa_sp>. Acesso em: 30 out. 2015.

Neste contexto, podemos citar o problema da questão econômica levantado na pesquisa: há um custo alto de deslocamento do público para visitar as exposições nestes locais. Outro ponto importante é que a maioria das instituições culturais têm entrada gratuita; contudo, há uma parcela do público que não tem este conhecimento e que não se sente pertencente aos espaços (por vezes suntuosos) ocupados pelas instituições culturais.

Na tentativa de enfrentar estes e outros desafios, foi criado em 2013 o projeto *Ocupação Artística no SESI-SP*, do qual relatarei algumas experiências vividas nos dois primeiros anos do projeto.

O SESI-SP

A iniciativa faz parte da extensa programação cultural realizada pelo Serviço Social da Indústria do Estado de São Paulo. Atualmente, o SESI-SP é constituído de um centro cultural – o Centro Cultural FIESP Ruth Cardoso, localizado na principal avenida de São Paulo, a Av. Paulista –, de 54 centros de atividades (CATs) – sendo 5 na capital, 11 na Grande São Paulo e 38 no interior do estado –, e mais de 100 escolas externas espalhadas pelo estado.

Os centros de atividades do SESI-SP oferecem diversos serviços nos campos da educação, cultura, saúde, lazer, esporte, alimentação e outros, e seus espaços são geralmente constituídos de prédios escolares, ginásios, piscinas, campos de futebol, quadras esportivas, teatros, salas de múltiplo uso, entre outros. O número de pessoas que frequentam estes centros de atividades é muito grande – alunos, professores, esportistas e usuários dos serviços oferecidos. Na área cultural, o SESI São Paulo atua nas linguagens de artes cênicas, artes visuais, audiovisual, literatura e música.

Em relação ao cenário apresentado no início do texto, a instituição cumpre o papel de ofertar atividades culturais em regiões que possuam poucos, ou nenhum outro, equipamento cultural. Seus centros de atividades estão espalhados pelo estado e, na capital, na sua maioria localizam-se em regiões periféricas.

Ocupação Artística no SESI-SP

Percebendo este grande público potencial, e no intuito de aproximá-lo da arte contemporânea, ao mesmo tempo que solucionando o problema do espaço expositivo foi elaborado um projeto de intervenção artística nos centros de atividades do SESI-SP.

No *Ocupação Artística no SESI-SP*, espaços diversos, tais como muros, arquibancadas, jardins, janelas, caixas d'água, entre outros, se transformam em plataformas expositivas, recebendo interferências artísticas produzidas em diversas técnicas e materiais, tais como pintura, grafite, instalação, escultura, colagem (adesivo vinílico, lambe-lambe) etc.

Conforme apresentado, grande parte da população não tem o costume de frequentar exposições em museus e instituições culturais, e ainda veem a arte como

algo apartado do cotidiano e de difícil compreensão. O projeto busca aproximar o público da arte, promovendo encontros súbitos com esta, ao oferecê-la em locais inusitados e inesperados, de grande visualização e circulação. Além disso, propicia o contato direto do espectador com o artista, que assume também um papel de mediador de sua própria obra, ao realizar oficinas, palestras, demonstrando seu processo de criação e construção de trabalho.

O Processo

A cada edição, diferentes CATs são contemplados. Cada unidade define previamente os espaços físicos disponíveis para receberem as intervenções artísticas. Estes espaços são divulgados em edital de seleção de projetos culturais, que são publicados anualmente. Os artistas interessados se inscrevem no edital, especificando qual o espaço que gostariam de ocupar e propondo um trabalho para este local.

A escolha dos artistas é realizada por uma comissão de seleção. Porém, como trata-se de projetos de intervenção, alguns espaços publicados podem não ser contemplados com propostas através do edital. Neste caso, convidamos artistas cuja linha de trabalho possua conexões com o espaço em questão, para que criem uma obra para o local.

Os artistas selecionados permanecem no CAT do SESI durante o período de desenvolvimento do trabalho. Desta maneira, os frequentadores do local podem acompanhar as etapas de criação da obra. Além disso, o artista deve realizar pelo menos uma palestra e uma oficina que tenham relação com o seu processo criativo.

As obras, após finalizadas, podem permanecer de dois meses até por volta de dois anos em cartaz, de acordo com a resistência dos materiais utilizados. Após este período, elas são retiradas para que o espaço possa receber outro projeto de intervenção.

Algumas experiências

Nestes dois primeiros anos de Ocupação Artística no SESI-SP, 27 unidades foram contempladas com um total de 33 obras. Cada trabalho possui sua singularidade, sua importância e seu relacionamento com o público. Para este texto, apresentarei algumas obras para tentar representar todas as ações realizadas.

Iniciei pela primeira obra realizada no projeto: a pintura *Multicidadão*, dos artistas Subtu e RMI, que ocupa a arquibancada do campo de futebol do SESI Rio Claro de 5 de outubro de 2013 a 8 de maio de 2016. Utilizando tinta, rolos, pincéis e sprays, o duo criou uma obra que apresenta diferentes personagens inseridos na arquibancada, torcendo em tempo integral pelo seu time, mesmo que não haja partidas. O trabalho pode ser entendido como um *sitespecific*, cuja relação entre a obra e sua localização é inextricável e indivisível, fazendo sentido existir apenas no espaço que ocupa. A fruição total da pintura não pode se dar

apenas com o olho, mas também com o corpo, exigindo a presença física do espectador e sua movimentação pelo ambiente. O trabalho alterna de acordo com o ponto de vista do observador: quando se está do outro lado da quadra, é possível ver a obra como um todo, porém se perdem pequenos elementos; no entanto, quando se está na arquibancada, é possível ver somente recortes e detalhes, gerando novas conexões.

Um ponto importante do *Ocupação Artística no SESI-SP* é a presença do artista no local. A construção da obra gera um aspecto performativo: o público pode acompanhar a transformação do espaço e a ação do artista. É possível analisar seu processo criativo e seu *modus operandi*. Além disso, todos os artistas participantes do projeto realizam uma palestra, apresentando parte de sua produção, relatando experiências anteriores, conversando sobre a obra realizada no CAT, explicando seu processo de criação e introduzindo conceitos ou movimentos artísticos. Realizam também oficinas, que complementam, na prática, os conteúdos da palestra, dando oportunidade ao público de exercer sua própria criatividade, adquirindo técnicas artísticas diversas. Em alguns casos, o resultado das oficinas gera outra ocupação, permanecendo exposto o trabalho dos participantes, que se sentem valorizados pela sua experiência. É possível citar, por exemplo, a oficina de pintura tridimensional ministrada pelos artistas Subtu e RMI na parte de trás da arquibancada do SESI Rio Claro, assim como a oficina de lambe-lambe ministrada pela artista Flora Assumpção no muro do pátio escolar do SESI Vila das Mercês, situado na capital de São Paulo. Ambas as oficinas apresentaram as técnicas utilizadas pelos artistas para a criação da intervenção realizada.

Em outros casos, o resultado das oficinas se torna parte integrante do trabalho do artista. A obra *Ecos Ancestrais*, de Prila Paiva, que ocupa a lanchonete do SESI Americana de 12 de julho de 2015 a 29 de maio de 2016, é formada não apenas pela pintura e colagens da artista, mas também por cabaças que foram pintadas por alunos do SESI-SP na oficina ministrada por ela. A intervenção exalta a cultura nativa latino-americana ao resgatar os grafismos e os significados míticos das artes dos povos ameríndios. Na oficina denominada *Cápsulas do Tempo*, Prila apresentou aos participantes os simbolismos da cabaça e dos grafismos que foram referência para seu trabalho, e propôs uma construção coletiva, compartilhando sua pesquisa e sua autoria com os alunos, que tiveram os subsídios para criar e exercer sua expressividade em consonância com a obra da artista. Sendo co-criadores, os alunos podem ter uma sensação de pertencimento e um vínculo forte com a obra, gerando maior zelo, reflexão e uma experiência única. Sobre sua participação no projeto, Prila Paiva relatou:

A construção comunal durante a montagem foi imprescindível, deu movimento e vida à obra. Acredito que tenha sido um grande aprendizado para todos. Penso que este caminho também repensa a escola. Sair da sala de aula e propor outras operações filosóficas e culturais em conjunto é algo

importante no aprendizado, pois impulsiona o devir e exercita a alteridade do ser na formação da ética. Ocupar para simbolizar, vivenciar para sentir e compartilhar para cuidar, foram os pilares dessa construção.²

Em alguns trabalhos participantes do Ocupação Artística no SESI-SP, a relação com o público era tão intrínseca que a obra só se completava por meio da interação. O fruidor, tornando-se um participador, ativava o trabalho por meio de sua movimentação corporal, vivenciando naquele instante – tempo e espaço – as sensações provocadas pela obra. A ação performativa passou do artista para o público, sendo este um agente transformador do trabalho. Dentro desta proposta, irei citar duas instalações: *Poleiro* e *Mesas para Luta de Braço*.

Poleiro, da artista Mariana Vaz, foi instalada no corredor da lanchonete do SESI Piracicaba, de 2 de abril a 31 de julho de 2014. Inspirada nas aves migratórias que fazem dos fios de eletricidade do cenário urbano seu novo *habitat*, a obra era composta de balanços de madeiras espalhados pela área de convivência e circulação ao lado da lanchonete. Os balanços eram fixos com cabos de aço em uma estrutura encaixada nas vigas de concreto existentes no local, dando a impressão que eles fluuavam no espaço. Como o ambiente da instalação estava localizado um andar acima do chão, com vista para uma área arborizada, a sensação de voo era imediata.

Realizar trabalhos interativos é uma proposta arriscada, pois nem sempre é possível prever a reação do público, que pode ser positiva ou negativa. Quando o trabalho é instalado dentro de um museu ou outro ambiente fechado, determinado a comportar obras de arte, o controle e o direcionamento da interação são maiores. Além disso, este tipo de ambiente exerce normativamente uma certa castração ou inibição. Porém, quando a obra é instalada em espaços públicos ou em locais de circulação de pessoas, ou seja, em ambientes que não são pré-determinados a exibirem obras de arte, a interação é mais livre e genuína, ocorrendo, assim, pouco controle sobre a interação e reação.

No caso de *Poleiro*, fomos surpreendidos pela ação de uma parte do público jovem, que pareceu perder a conexão e a habilidade de brincar de balanço. Buscando emoções mais fortes e dinâmicas do que um tranquilo balançar, algumas pessoas preferiam fazer usos diferentes do balanço, a ponto de danificá-lo ou de colocar-se em situação de risco de queda. Visando a segurança do público e a preservação do espaço e da obra, algumas modificações foram necessárias. Os cabos de aço foram trocados por cordas de alpinismo e o chão forrado com placas de EVA. Além disso, as ações de mediação foram reforçadas.

Há vários episódios de reação inesperada e, em certo grau, negativa do público com a obra. Vale lembrar o famoso caso da escultura *Titled Arc*, de Richard Serra, instalada em 1981 na Federal Plaza, em Nova York. Encomendado e concebido para o local, o trabalho *site-specific* feito em aço Corten tinha 37 metros de comprimento e

2. O depoimento foi realizado pela artista Prila Paiva para a autora no dia 3 de novembro de 2015.

3,7 metros de altura e ocupava quase toda a praça, impedindo a passagem dos pedestres, que eram obrigados a dar a volta na escultura para cruzar o pátio. Extremamente incomodados com a situação, os frequentadores exigiram a remoção da obra. O artista afirmava que, como se tratava de um trabalho *site-specific*, relacionado com o ambiente e com a circulação das pessoas do local, não seria possível realocar a obra, e que removê-la significaria destruí-la. Após uma batalha judicial de quatro anos, a escultura foi retirada em 1989 e armazenada.

A instalação *Mesas para Luta de Braço*, de Elen Gruber, também dependia da interação do público para dar sentido completo à obra. Exposto de 23 de abril a 4 de julho de 2014 na esplanada do SESI Osasco, o trabalho era composto de cinco mesas em aço *inox*, adequadas às medidas oficiais do esporte, conhecido popularmente no Brasil por “braço de ferro.” A artista utiliza a performance como linguagem para investigar questões relacionadas à força, resistência e aos limites do corpo. Propondo experimentar na prática essa relação com nosso próprio corpo, a instalação convidava os visitantes a competir entre si, medindo forças e conhecendo seus próprios limites e a si mesmo.

Alguns trabalhos *site-specific* utilizam o *site* como narrativa discursiva. Os artistas buscam referências e histórias que caracterizam a identidade e os traços culturais locais, desenvolvendo a obra a partir desta pesquisa. No projeto *Ocupação Artística no SESI-SP*, os trabalhos *Estudando a Música Caipira* e *Ciclo Transitório* são bons exemplos de obras desenvolvidas a partir da cidade e do local que ocuparam.

Estudando a Música Caipira, do coletivo Paulestinos, ocupou a parede lateral externa do centro de atividades culturais do SESI Botucatu de 10 de agosto a 27 de dezembro de 2015. Utilizando cartazes lambe-lambe, a intervenção homenageia músicos nascidos no interior que narram a realidade caipira. Além de Inezita Barroso, importante cantora falecida em 2015, o coletivo buscou retratar músicos da cidade de Botucatu para compor o painel. O compositor Angelino de Oliveira é um deles, cuja música *Saudades de Botucatu* é executada em diversos eventos como representante da cidade, em vez do hino oficial. Utilizando elementos da arte *pop* e urbana, os artistas elevam esses personagens à condição de mitos e heróis nacionais, valorizando a cultura de raiz brasileira, por vezes marginalizada e desconhecida. Além de executarem a obra no SESI, o coletivo ocupou também a cidade de Botucatu, realizando intervenções nas ruas com a mesma temática.

Já a instalação sonora *Ciclo Transitório* de Marcelo Armani foi desenvolvida a partir da rede metroviária da cidade de São Paulo. Composta de tubos de PVC e autofalantes, a obra ocupou o jardim de entrada do SESI Vila das Mercês, de 8 de agosto a 10 de outubro de 2014. O artista captou sons com gravadores portáteis nas cinco linhas do metrô, identificadas por suas cores na pintura dos tubos, formando uma paisagem sonora do ambiente subterrâneo da cidade, que aflora do solo e se propaga na superfície. A intervenção convidava a percorrer sonoramente as conexões das linhas e a perceber e refletir sobre a diluição constante das idas e vindas dos ciclos sociais.

Considerações Finais

Com o projeto de ocupações em andamento, os centros de atividades têm ganhado cores, objetos e ações inesperadas, que provocaram, intrigaram e encantaram. De 2013 a 2015, 27 unidades receberam intervenções artísticas. Pretende-se atingir os 54 CATs num período de cinco anos de existência do projeto.

Dos 33 trabalhos realizados, tivemos 13 grafites, 6 instalações, 5 pinturas, 4 esculturas, 4 lambe-lambes e 2 adesivos. Analisando estes números, podemos concluir que há um interesse maior de artistas ligados à arte urbana em participar do projeto – talvez porque estes já estejam acostumados a produzir seus trabalhos em áreas externas e em espaços desvinculados do circuito artístico. Aqueles artistas cuja produção está mais relacionada às galerias e museus preferem permanecer ocupando estes espaços mais tradicionais e comerciais da arte.

Vale a pena destacar que artistas que trabalham com obras *site-specific* e com intervenções acabam sendo, de certo modo, itinerantes, pesquisadores, educadores, produtores e burocratas. Na maior parte do tempo, não trabalham de modo fixo num atelier como um fazedor de objetos, mas buscam ou são convidados a executar seu trabalho em diferentes locais. Constantemente em percurso, podem absorver as singularidades de cada cidade por onde passam. Para realizarem seu trabalho, precisam negociar, organizar, comprar materiais e serviços, locar equipamentos, entre outros. Em geral, sua presença é um pré-requisito e funciona como um veículo de legitimação da obra.

Trabalhos de intervenção artística inseridos em locais não convencionais, em ambientes vivos e pulsantes, podem exigir ações de mediação mais ampliada – não somente do artista como também do curador. Muitas vezes são necessárias negociações ou reconciliações entre as partes envolvidas, assim como é imprescindível provocar sensibilização e pensar como comunicar o objeto artístico.

Conforme apresentado, uma das propostas do *Ocupação Artística no SESI-SP* é promover encontros súbitos com a arte. Este encontro imprevisto em lugares comuns e cotidianos pode gerar uma desautomatização da vida e do olhar. Este estranhamento estimula a reflexão crítica do público, provoca a curiosidade, a criatividade e o debate, ampliando o conhecimento e a apreciação estética. Porém, para o frequentador assíduo do CAT, a inicial surpresa de ver um espaço comum ser transformado em plataforma expositiva dá lugar a um convívio cotidiano com a obra. Como reativá-la? Como gerar novas reflexões e novas experiências com aquele trabalho?

Para preencher esta lacuna, foram desenvolvidos dois materiais: o cartão-postal e o caderno de mediação. O cartão-postal foi um material gráfico desenvolvido para substituir o modelo tradicional de folder e fica disponível para retirada gratuita nos CATs. Impresso em papel cartão, a peça é micro serrilhada, permitindo ao público destacar o papel e transformá-lo em dois postais e num marcador de livro. Na parte de trás dos cartões, há um texto apresentando a obra e outro o artista, em letra e diagramação que remetem à escrita pessoal desse tipo de correspondência. Este material gera maior interesse tanto no colecionismo quanto no

compartilhamento. O público se sente mais atraído a pegá-lo, lê-lo, manuseá-lo, guardá-lo, exibi-lo e presenteá-lo. Podem ser criados diferentes usos, contribuindo para novas associações, comunicações e para a divulgação da obra.

Foi desenvolvido, também, um caderno de mediação com diversas propostas de atividades e tópicos de reflexão sobre trabalhos de intervenção e site-specific. Esse material, finalizado em novembro de 2015, terá distribuição para professores de arte, alunos dos cursos técnicos e funcionários de cultura de todas as unidades do SESI-SP, ampliando o conhecimento sobre essa linguagem.

Deste modo, o *Ocupação Artística no SESI-SP* tem conseguido atingir seus objetivos de ampliar o acesso à arte e promover o contato do público com novas linguagens artísticas, demonstrando que a arte contemporânea é inteligível a todos e pode ser exposta de modo versátil nos mais variados espaços, facilitando também sua promoção.

As experiências vividas foram inúmeras e os modos que cada pessoa foi afetada foram diversos. Artistas e público saíram transformados. Esperamos que o projeto continue promovendo encontros inesperados e experiências únicas e memoráveis.

Vídeos

COLETIVO.TV. *Projeto Multicidadão – SESI-SP - Rio Claro*. Disponível em: <<https://vimeo.com/78755945>> Acesso em: 30 out. 2015.

COLETIVO.TV. *Oficina de graffiti – SESI-SP - Rio Claro*. Disponível em: <<https://vimeo.com/77642335>> Acesso em: 30 out. 2015.

GLOBO - G1. *Artistas da capital paulista retratam cultura de raiz nas ruas de Botucatu*. Disponível em: <<http://migre.me/s7d70>> Acesso em: 30 out. 2015.

MARCELO ARMANI. *Ciclo Transitório | Instalação Sonora*. Disponível em: <<https://vimeo.com/103675013>> Acesso em: 30 out. 2015.

PROMOTING SUDDEN ENCOUNTERS WITH ART: EXPERIENCES WITH AN ARTISTIC OCCUPATION PROJECT

Diana Vaz

These days, when producing a visual arts exhibition, one must take on many challenges and different realities. The exhibition space is one of them. Generally, it is understood that the most adequate space to receive art exhibitions is the so-called white cube, in other words, a place that isolates and purges anything that could infer in what must be perceived as art. However, most Brazilian cultural institutions – museums and cultural centers – occupy old and historic buildings, which were originally built for other ends, such as banks and residencies, for example. The spaces within these buildings are adapted so they can receive exhibitions, but not all of them can host any kind of artwork.

Another important aspect that must be thought of is the public. According to a research on the cultural habits of the São Paulo residents, conducted in 2014 by *JLeiva Cultura & Esporte*,¹ 40% of the State inhabitants have a medium interest in attending art exhibitions and 30% have a high interest – however, the frequency is greater than the interest. Among the obstacles to access the museums mentioned by the participants, 41% stated they have no interest, 13% have no time, 12% don't live close to any museums, 11% mentioned economic issues, among other reasons.

According to the research, the lack of interest must be considered in relation to the lack of knowledge (education) and the lack of access to knowledge (socioeconomic circumstances). Regarding the location of the museum or cultural institution, mentioned as a relevant access obstacle, it is worth mentioning that capitals have many more cultural equipment than most of the small cities, which rely on few or no existing options in this area. Furthermore, the cultural institutions of the capitals are located in central or noble areas, leaving only a few options in the peripheral districts.

In this context, we can mention the problem of the economic issue raised by the research: there is a high cost of public transportation to visit exhibitions in

1. LEIVA, João (Org.). *Cultura SP: Hábitos culturais dos paulistas*. São Paulo: Tuva Editora, 2014. The research is available online at <http://www.jleiva.com.br/pesquisa_sp>. Access: 30 out. 2015.

such areas. Another important fact is that most cultural institutions have free admission; however, there's a percentage of the public that do not know this and that do not feel they belong in these (often sumptuous) spaces, which are occupied by cultural institutions.

In an attempt to address these and other challenges, the *Artistic Occupation Project* was created in 2013 at SESI-SP, from which I will report some experiences from its first two years.

The SESI-SP

This initiative was part of the extensive cultural program produced by the São Paulo Industrial Social Services, the SESI-SP is composed of a cultural center, the FIESP Ruth Cardoso Cultural Center, located in São Paulo's main avenue, the Paulista Avenue, of 54 activity centers (CATs) – 5 on the capital and 11 on the greater São Paulo area, and 38 around the State – and more than 100 external schools throughout the State.

The SESI-SP activity centers offer several services in the fields of education, culture, health, leisure, sports, gastronomy, among others, and its spaces are usually constituted by school buildings, gymnasiums, pools, football fields, sports courts, theaters, general purpose rooms, among others. The number of people who attend to these activity centers is very big – students, teachers, athletes and common users of the offered services.

In the cultural area, SESI-SP acts in the areas of theater, visual art, audiovisual, literature and music.

Regarding the scenery presented in the beginning of this text, the institution plays the role of offering cultural activities in areas that have few, or none, cultural equipment. Its activity centers are scattered around the state and, at the capital, most of them are located in peripheral areas.

Artistic Occupation at SESI-SP

Perceiving this great public in potential, and with the intention of bringing it closer to contemporary art, and at the same time solving the problem of the exhibition space, a project of artistic intervention on the SESI-SP activity centers was created.

In the *SESI-SP Artistic Occupation Project*, several spaces, such as walls, bleachers, gardens, windows, water tanks, among others, were turned into exhibition platforms, receiving artistic interventions in several techniques and materials, such as painting, street art, installation, sculpture, collage (adhesive vinyl, wheat paste posters), etc.

As shown, a great part of the population has no habit of attending to exhibitions in museums and cultural institutions, and also see art as something distant of daily life and hard to understand. The project has the intention of approximating art and public, promoting sudden encounters with art, by offering it in unusual

and unexpected places, of great visibility and transit. Besides, it enables the direct contact of the public with the artist, who also takes on the role of mediator for his own artwork, by producing workshops, and demonstrating their creative and work processes.

The Process

At each edition, different CATs are contemplated. Each unit previously defines the available physical spaces to receive artistic interventions. These spaces are made public in a selection edict for cultural projects, which are published every year. Interested artists sign up for the edict, specifying which space they would like to occupy and proposing a work for this area.

The choice of artists is made by a selection committee. However, since we are dealing with intervention projects, some offered spaces may not be contemplated with proposals through this edit. In that case, we invite artists whose line of work have connections with the space in question, so they can create for that site.

Selected artists remain in SESI's CAT during the work development period. So that the people who usually go there can follow the development of the artwork. Besides, the artist must give at least one lecture and one workshop related to their creative project.

The works, when finished, may remain exposed from two months to around two years, according to the resistance of the material used. After this period, they are taken down so that the space can receive another intervention project.

Some experiences

During the first two years of activity of the *SESI-SP Artistic Occupation Project*, 27 units were contemplated with a total of 33 works. Each artwork features its uniqueness, its importance, and its relation with the public. For this text, I will present some works in order to represent all produced actions.

I will start for the first work produced on the project: the painting *Multicidadão* [Multicitizen], from artists Subtu and RMI, which occupied the bleachers of the SESI Rio Claro football field, from October, 5, 2013 to May, 8, 2016. Using paint, rolls, brushes and sprays, the duo created an artwork which presents different characters inserted in the bleachers, constantly supporting their team, even when there are no games. The work might be understood as site-specific, for the relation between it and its site is inextricable and indivisible, making sense only in the space it occupies. The total fruition of the painting cannot happen just by looking at it, but also with the body movement, requiring the physical presence of the public and their transit around the environment. The work changes depending on where the observer is viewing it from: when they stand on the opposite side of the court, it is possible to see the work as a whole, but small elements are missed;

however, when they stand on the bleachers, it is only possible to see the cuts and details, enabling new connections.

Another important aspect of the *SESI-SP Artistic Occupation Project* is the artists on site presence. The production of the work enables a quality of performance: the public may follow the transformation of the space and the artist's action. It is possible to analyze their creative process and *modus operandi*. Besides, every participating artist on the project gives a lecture, presenting part of their production, reporting previous experiences, talking about the work that was created at the CAT, explaining their creative process and introducing artistic concepts or movements. They also teach workshops, which complete, in practical terms, the subjects of their lectures, giving the opportunity for the public to explore their own creativity by acquiring different artistic techniques; in some cases, the workshop results generate another occupation, keeping the participants' works in exhibition, so that they feel valued by their experience. It is worth mentioning, for instance, the tridimensional painting workshop taught by artists Subtu and RMI behind the bleachers at SESI Rio Claro, and the wheat paste poster workshop taught by artist Flora Assumpção in the walls of the school patio, at SESI Vila das Mercês, located in the city of São Paulo. Both workshops presented the techniques used by the artists to create the intervention.

In other cases, the result of the workshops becomes an integral part of the artist's work. The work *Ecos Ancestrais* [Ancestral Echoes], by Prila Paiva, which occupied SESI Americana's cafeteria, from July 12, 2015 to May 29, 2016, is composed not only by the artist's painting and collages, but also by the calabash, which were painted by the SESI-SP students during the artist's workshop. The intervention is a tribute to native Latin American cultures by recovering the graphics and mythical meanings in the arts of Amerindian populations. In the workshop titled *Time Capsules*, Prila presented the participants the symbolisms of the calabash and the graphics, which influenced the artist's work, and proposed a collective production, sharing her research and authorship with the students, who had the meanings to create and express themselves in consonance with the artist's work. As co-creators, the students can have a feeling of belonging and a strong link with the artwork, enabling greater zeal, reflection and a unique experience. Regarding participating on the project, Prila Paiva reported:

The collective creation during assembly was indispensable, granted movement and life to the work. I believe it was a great lesson for everybody. I think this route also rethinks school. To leave the classroom and propose other philosophical and cultural relations in a group is important for learning, since it propels the becoming and exercises the alterity of the being and the forming of ethics. Occupy in order to symbolize, experience in order to feel and share to take care, those were the pillars of this creation.²

2. The interview was made by the artist Prila Paiva to the author on november 3rd, 2015.

On some works of the *SESI-SP Artistic Occupation Project*, the relation with the public was so intrinsic that the work was only completed through interaction. The spectators, becoming participants, activated the work by moving their bodies, experiencing on that instant – time and space – the feelings caused by the artwork. The performative action passed from the artist to the public, acting as transformative agents of the work. Regarding this proposal, I will mention two installations: *Poleiro* [Perch] and *Mesas para Luta de Braço* [Arm Wrestling Tables].

Poleiro, by artist Mariana Vaz, was installed on the corridor of the cafeteria at SESI Piracicaba, from April 2 to July 31, 2014. Inspired by migratory birds, that transform the electric cables of the urban scenery into their new habitat, the work was composed by wooden swings installed throughout the common and transit areas next to the cafeteria. The swings were installed with steel cables in a structure fixated on the existing concrete beams, giving the impression they were floating in space. Since the installation environment was located on a higher floor, with a view towards a green area, the flight sensation was immediate.

To produce interactive works is a risky proposal, since it is not always possible to predict the reaction of the public, which can be positive or negative. When the work is installed inside a museum or other indoor ambient, projected to host artworks, there is greater control and guidance to the interaction. Furthermore, this kind of environment normatively exercises a certain castration or inhibition. However, when the work is installed on public spaces or in places of transit, in other words, environments which are not projected to exhibit artworks, interaction is more free and genuine, occurring, thus, little control over interaction and reaction.

In the case of *Poleiro* we were surprised by the action of part of the young public, who seem to have lost the connection and the ability to play on swings. Aiming for stronger and more dynamic emotions than a regular swing, some people opted for having different uses for the swings, to the point of breaking them and causing the risk of falling. Seeking the public's security and the preservation of both site and work, some modifications became necessary. The steel cables were exchanged for mountain climbing ropes and the floor was covered with EVA plates. Besides that, mediating actions were reinforced.

There are several episodes of unexpected and, to a certain point, negative reaction with the artwork. It is worth remembering the famous case of the *Titled Arc* sculpture, by Richard Serra, installed in 1981 at Federal Plaza, New York. Commissioned and conceived for that site, the site-specific work made with Corten steel had 120 feet long and a height of 12 feet, and occupied most of the plaza, blocking the passage of people, who had to go around the structure to cross the patio. Extremely bothered with the situation, frequenters demanded the removal of the work. The artist stated that, since it was a site-specific work, related to the environment and the circulation of people on the place, it would not be possible to relocate the work, and removing it would mean its destruction. After a four-year court battle, the sculpture was removed in 1989 and stored.

The installation *Mesas para Luta de Braço*, by Elen Gruber, also depended on the interaction with the public to give complete meaning to the work. Exposed from April 23 to July 4, 2014, on the outside of SESI Osasco, the work was composed by six stainless steel tables, adapted to the official measures of art wrestling. The artist uses the performance as a language to investigate issues related to strength, endurance and the limits of the body. Proposing to experience in practical terms this relation with our own body, the installation invited visitors to compete, measuring forces and learning their own limits and themselves.

Some site-specific works use the site as a discursive narrative. Artists look for references and stories that characterize local identity and cultural traits, developing the work from that research. In the *SESI-SP Artistic Occupation Project*, the works *Estudando a Música Caipira* [Studying Folk Music] and *Ciclo Transitório* [Transitory Cycle] are good examples of works developed from the city and place they occupied.

Estudando a Música Caipira, by the Paulestinos Collective, occupied the external side wall of the SESI Botucatu center for cultural activities, from August 10 to December 27, 2015. Using wheat paste posters, the intervention pays tribute to singers born on the countryside who narrate folk reality. Besides Inezita Barroso, an important singer who died in 2015, the collective wanted to portrait musicians from Botucatu to compose the panel. One of them is the composer Angelino de Oliveira, whose song *Saudades de Botucatu* [Missing Botucatu] is played in several events to represent the city, instead of the city's anthem. Using urban and pop art elements, the artists elevated those musicians to the status of myths and national heroes, valuing a grassroots Brazilian culture, often marginalized and unknown. Besides installing the work on SESI, the collective also occupied the city of Botucatu, by producing street interventions on the same subject.

The sound installation *Ciclo Transitório* by Marcelo Armani was developed from the subway network of São Paulo. Composed by PVC tubes and speakers, the work occupied the entrance garden on SESI Vila das Mercês, from August 8 to October 10, 2014. The artist recorded sounds with portable recorders on the five subway lines, identified by their colors on the painting of the tubes, forming a soundscape from the subterranean environment of the city, which emerges from the ground and spreads throughout the surface. The intervention invited visitors to sonically cycle through the train line connections and realize and reflect upon the constant dilution of the comings and goings of social cycles.

Final Remarks

With the occupation project in progress, the activity centers are receiving unexpected colors, objects and actions that provoke, puzzle and amaze. From 2013 to 2015, 27 units received artistic interventions. The goal is to contemplate all 54 CATs in the five-year existence period of the project.

From the 33 produced works, we had 13 street art, 6 installations, 5 paintings, 4 sculptures, 4 wheat paste posters and 2 adhesive vinyl projects. Analyzing these numbers, we can conclude that there is a greater interest by artists connected to street art in participating on the project – perhaps because they are already used to produce their works in external areas and in places disconnected to the artistic scene. Artists whose production is more connected to galleries and museums prefer to remain on such traditional and commercial art spaces.

It is worth to mention that artists who make site-specific works and interventions wound up being, in a certain manner, itinerant, researchers, educators, producers and bureaucrats. Most of the time, they do not work on a fixed method on a studio as object makers, but aim or are invited to execute their work in different sites. Constantly on route, they can absorb the singularities of each city they visit. To produce their work, they need to negotiate, organize, buy materials and hire services, rent equipment, etc. Generally, their presence is required and works as a vehicle for legitimizing the work.

Works of artistic intervention inserted in unconventional sites, in living and pulsating environments, may require amplified mediation actions – not only from the artist but also from the curator. Often, negotiations or reconciliations are required between the parties involved, as it is indispensable to provoke awareness and thinking how to communicate the artistic object.

As shown, one of the proposals of the *SESI-SP Artistic Occupation Project* is to promote sudden encounters with art. This unexpected encounter in common and daily life sites may generate a deautomatization of life and seeing. This estrangement stimulates the public's critical reflection, provokes curiosity, creativity and debate, increasing knowledge and aesthetic appreciation. However, to CAT's frequent visitors, the initial surprise of seeing a common space turned into an expositive platform causes a daily coexistence with the artwork. How to reactivate it? How to enable new reflections and new experiences with that work?

To fill this gap, two materials were developed: the postcard and the mediation notebook. The postcard was a graphic material developed to substitute the traditional folder and is available for free on the CATs. Print in card paper, the piece is micro serrated, allowing the public to detach the paper and turn it into two postcards and one bookmarker. On the back of the cards, there are texts presenting both work and artist, with typefaces and design which refer to the handwritings of such type of correspondence. This material enables a greater interest in collecting and sharing. The public feels more attracted to have, read, handle, keep, exhibit, and to give it as a present. Different uses can be thought of, contributing for new associations, communications and to advertise the artwork.

A mediation notebook was also developed, with different activity proposals and topics of debate related to the intervention and site-specific works. This material, concluded in November 2015, will be distributed to art teachers, technical school students, and the culture staff from all SESI-SP units, widening knowledge related to this language.

Thus, the *SESI-SP Artistic Occupation Project* has managed to reach its goals of widening the access to art and to promote the contact of the public with new artistic languages, proving that contemporary art is intelligible to all and can be exposed in a versatile manner on the most diverse spaces, facilitating, also, its promotion.

The experiences were countless and the ways in which each person was affected were many. Both artists and public were transformed. We hope the project keeps on promoting unexpected encounters and unique and memorable experiences.

Videos

COLETIVO.TV. *Projeto Multicidadão – SESI-SP - Rio Claro*. Disponível em: <<https://vimeo.com/78755945>> Acesso em: 30 out. 2015.

COLETIVO.TV. *Oficina de graffiti – SESI-SP - Rio Claro*. Disponível em: <<https://vimeo.com/77642335>> Acesso em: 30 out. 2015.

GLOBO - G1. *Artistas da capital paulista retratam cultura de raiz nas ruas de Botucatu*. Disponível em: <<http://migre.me/s7d70>> Acesso em: 30 out. 2015.

MARCELO ARMANI. *Ciclo Transitório | Instalação Sonora*. Disponível em: <<https://vimeo.com/103675013>> Acesso em: 30 out. 2015.



LA DEMOCRACIA EN LA NUEVA AMÉRICA. ARQUEOLOGÍA DE UNA SOCIOLOGÍA DEL ESTADO

Diego Melero

El eje de la plataforma en la 10ª Bial del Mercosur (2015) en Porto Alegre *Mensajes de Una Nueva America*, me ha motivado a revisar algunos proyectos que tengo archivados y que no realicé aún. Elegí uno que estaba inspirado en el clásico de las ciencias políticas del francés Alexis de Tocqueville *La Democracia en América*, escrito luego de un viaje de estudio por los Estados Unidos y Canadá – publicado entre 1835 y 1840. Es un libro sobre el sistema político, social y económico en América del Norte. El éxito de consolidar un sistema político contrasta con los fracasos de los vecinos del continente que no logran constitucionalizar sus naciones. Abriendo una serie de interrogantes sobre el grado de democratización hacia adentro de la sociedad norteamericana, con sus diferencias entre los estados del norte y el sur que estallará en la guerra civil entre 1860-1865. Es necesario recordar que antecede a la guerra del Paraguay entre 1865-1870 y la Triple Alianza Brasil-Argentina-Uruguay contra los paraguayos.

Hoy, América Latina está en la encrucijada de nuevos desafíos de integración e intercambio, en lo político, social, económico y cultural. Por lo tanto, argumentar en *La Democracia en la Nueva América. Arqueología de una Sociología del Estado*, la búsqueda de lo que ha existido en el devenir de las instituciones que constituyen el sistema democrático representativo, que induce a una búsqueda no sólo de lo que la sociología del Estado se ocupa – del mismo Estado, los partidos políticos, corporaciones diversas – sino de otra búsqueda propia de la arqueología: la de un saber sobre lo que no existe, pero subsiste en las instituciones que configuran la sociedad contemporánea.

El sábado a la tarde del 21 de noviembre se realizó la performance en los alrededores de la Usina do Gasômetro de Porto Alegre. Lo acontecido en la acción fue un intercambio a partir de la llegada de un personaje de ficción – Antonio Tavares, un arqueólogo que viene desde Alaska – que desembarca en la costa del río Guaíba, y anuncia que está recorriendo América y pregunta a los transeúntes si son americanos, para verificar el grado de identidad continental existente. Muchos responden que no: saben que ser americano es ser originario de los Estados Unidos de América del Norte, pero algunos contestan de manera

afirmativa y agregan que son brasileiros – incluso el performer insiste sobre la ciudad o el estado al que pertenecen, y participan en la encuesta o pesquisa con espontaneidad. También pregunta si están contentos con la Democracia, y todos contestan que sí lo están. Al mismo tiempo que realiza el recorrido con las preguntas, van desplegando un rollo de papel – material emblemático en mis performances – que se corta cada 10 metros – como de manera casual – y que representa las partes del continente: Norte, Central, Caribe, Sud América – acción simultánea hasta el final de la performance. El papel es un recurso de materialización extrema – en general efímero, que construye un vínculo entre el performer y el espacio. Varía su uso: algunas veces puede ser un desplegarse como ocurrió en *La Democracia en la Nueva América...* en la zona de la esplanada de la Usina, o puede tener información escrita sobre el tema de una performance o puede ser escritura en vivo – otra simultaneidad de acción. Por ejemplo en la performance realizada en el centro porteño – vía pública en hora de salida del trabajo – *La desintegración de los Partidos Políticos*, los papeles en blanco estaban colocados antes de la acción: luego hubo una intervención sobre ellos en simultaneidad con la segunda parte de la performance. En *Crisis de Legitimidad y de Racionalidad en el Capitalismo Muy Tardío*, realizada en la feria de arteba 2015 el rollo de papel es como materia en un principio del guión la legitimidad y luego la racionalidad que se autodestruye. En *La Canoa con los restos de la Familia, la Propiedad, el Capital y el Estado*, performance realizada en el evento *Volátil Felicidad. Relatos inmatrimiales de los 90s* – Parque de la Memoria, el recurso del papel simboliza a las propias instituciones de la civilización en ruinas: el derecho privado, público, el dinero, el Estado. Hay otras performances que no requieren del uso del papel, o que puede necesitar en su construcción material de algún recurso preciso para la acción: por ejemplo, en una realizada en la calle del barrio de Palermo *Un Caudillo Entrerriano Llega al Barrio de Palermo* – 2010, el uso de un palo de madera, con dos cintas azul y colorada – de la agrupación política a la que pertenece, son eficaces en la “aparición” del performer.

Hay un planteo básico en las performances: la construcción de la escena y su posible dramaturgia, que involucra al cuerpo en acción. Más arriba he mencionado performances realizadas en espacios urbanos – vía pública, y otras en instituciones artísticas. En ambas es importante la irrupción “inesperada” y “sorpresiva del performer.” El público convocado sabe que va a suceder un hecho artístico, pero los empleados de las corporaciones o los trabajadores de la construcción, no saben lo que está sucediendo o porqué acontece. Las reacciones del público son dispares: algunos simpatizan, otros rechazan la situación, y muchos pasan como si no pasara nada.

La investigación previa a las performances: teórica-conceptual desde las ciencias sociales, y práctica sobre el territorio: lugar, ciudad, barrio, las personas – que intercambio hacen –. Una instancia previa es el de la escritura de un argumento previo, orientador de la acción, que es una unidad en sí mismo, porque luego, en

el devenir de la acción, se va deshilachando en múltiples ingredientes discursivos y corporales hasta perderse en los bordes físicos del contexto en que se realiza.¹

Abre la puerta de la investigación el pensar en una *Contextualización histórica, social y política en movimiento por la ciudad*, que es una forma dinámica de estar en permanente contacto con los habitantes de un barrio, una ciudad, sus lugares de referencia – clubes, edificios, escuelas, instituciones de cultura, iglesias, almacenes, bares, plazas, etc. Es necesario delimitar: a) el lugar a contextualizar, b) los temas de interés, a partir de la investigación de lo que se quieren señalar e interpelar, c) recorrer físicamente el territorio, estudiar los medios de transporte para llegar.

La idea original de la *Contextualización histórica, social y política en movimiento por la ciudad* está pensada para la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, recorriendo los 48 barrios que constituyen las 15 Comunas de la ciudad. A veces hay performances que se intercalan, para potenciar los conceptos que convocan al encuentro colectivo. La interacción con el público es fundamental para ampliar la convocatoria. En la conferencia en el Memorial do Rio Grande do Sul, mostré la dinámica en una de las *Contextualizaciones* del año 2012, en la Comuna 11 y 10, sobre fábricas recuperadas – Frigorífico Torgelón, y hospitales – Hospital Bancario: con entrevista a gremialistas. El comienzo de las contextualizaciones fue en 2008 y continúan.

Otro proyecto de circulación que son las *Charlas de Gasolinería*, que son reuniones en estaciones de servicio o expendedoras de combustible (nafta, gas), ubicadas en la Periferia de la ciudad de Buenos Aires (lo que se conoce como el Gran Buenos Aires). En éste caso, también hace falta una investigación previa y pensar una logística y transporte para llegar al lugar, especificar los horarios, cuántos son los que se reunirán para abordar el “organigrama temático” a presentar. El lugar es fijo, pero el traslado hasta lugares en un radio de hasta 60 o 70 kilómetros desde el microcentro de la ciudad es un desafío. En mi caso trabajo las hipótesis políticas y estoy asociado a un colectivo artístico de arquitectos argentinos “a77,” que colabora con las hipótesis territoriales. Fueron realizadas alrededor de 15 *Charlas* en municipios del norte, oeste y sur del Gran Buenos Aires. Actividad comenzada en el año 2005.

Un lugar de encuentro académico sobre la relación entre la Política, la Sociedad y el Arte es el seminario teórico-experimental *La recuperación contemporánea de los eslabones perdidos entre la Sociedad y el Arte*, que doy en la carrera de Sociología de la Universidad de Buenos Aires – UBA. Se compone de un cuerpo teórico *El Arte*

1. Argumento de *La Democracia en la Nueva América. Arqueología de una Sociología del Estado*. El Estado desintegrado, ausente. Los partidos políticos desaparecidos, sin cuerpo. Individualismo, carencia de liderazgos, de ideologías, y anomia. Gobiernos elegidos por la ciudadanía, condicionados por los grandes grupos corporativos de los medios de comunicación – actuando como voceros del capitalismo financiero internacional. Burguesías nacionales debilitadas: el desarrollo es una asignatura pendiente en la integración americana. La ciudadanía queda expuesta a propuestas imprecisas, que excluyen el interés general, en función de beneficiar los intereses particulares de las fracciones, que hegemonizan la distribución de la riqueza económica. Los ciudadanos están huérfanos de partidos políticos – ante la atomización partidaria de las opciones progresistas, que garanticen el desarrollo autónomo de sus naciones. Es necesario realizar un trabajo de arqueólogo de la sociología del Estado, para reconstruir el sistema democrático, encontrar los vestigios que hicieron posible a los partidos políticos, volver al incentivo del trabajo digno que permita retomar, el camino perdido del Ascenso Social, como base para la construcción de la Nueva América. Tarea que emprende Antonio Tavares, arqueólogo que recorre el continente americano desde Alaska a Tierra del Fuego, con el fin de encontrar las sociedades que llegaron a ser “democráticas, igualitarias, libres, soberanas y con justicia social.” Llega a la Usina do Gasómetro de la ciudad de Porto Alegre, realizando una convocatoria al público circulante para debatir si conocen algún resto del Estado garante de un sistema político, social y económico – si es que lo hubo –, que promoviera el bienestar general e individual de los ciudadanos.

como *Forma de Realidad* y de cuatro áreas de experimentación: 1) Arte y Política, 2) La ciudad, construcción del espacio público, 3) Gestión pública y privada en instituciones de cultura; abarca segmentos diversos del Arte: literatura-panorama editorial, teatro, cine-video, artes experimentales integradas, etc., 4) Performance, cuerpo, escritura y dramaturgia: que es un área interna y da para otro seminario teórico-experimental específico sobre la performance. La sociología del arte intenta aproximar aquellos eslabones dispersos entre la sociedad y los géneros en los que se manifiesta el arte. La recuperación entre la praxis política y artística – considerando los núcleos temáticos – requiere atender la relación de heteronomía, por un momento perdida, a partir de la conquista básica del arte como hecho social autónomo. La performance es un género que reúne al conjunto de la práctica experimental en el arte, incluyendo a las ciencias sociales, a otros saberes propios de las prácticas corporales, las profesiones y oficios, en función de la división social del trabajo. Los textos para las performances no están contruidos desde lo ficcional: por eso es clave el rescate del Realismo del siglo XIX, de los neorrealismos del siglo XX, y de los contemporáneos.² La influencia de la historia, la filosofía política y la sociología en la motivación temática y dramática del núcleo performático, es central en la problemática planteada en el seminario.

Considero mi trabajo como el de un artista conceptual, experimental, de materia efímera en la relación con el objeto y con vocación de inmaterialidad en el resultado. El cuerpo es el centro de la acción-efímero en su esencia: la performance es el género en el que confluyen un conjunto de conocimientos teóricos originados en las ciencias sociales y de prácticas experimentales artísticas provenientes de las artes visuales, la lectura, la escritura y la dramaturgia de la acción.

2. En un artículo inédito de 2005 *El arte de idea y el nuevo realismo a partir del arte conceptual*, planteo cuestiones que conservan vigencia:

...¿En qué consiste el arte conceptual y su realización mediante las performances? En la posibilidad de alcanzar la intersección entre conceptos, provenientes de otros saberes sin ser los pertenecientes a algunos de los géneros conocidos del arte, y pasar luego a la acción sin preocuparse por la durabilidad material (si la hay) del resultado.

¿Cuáles son los contenidos que se podrían revelar y desde qué lugar por el arte conceptual y las performances? En un principio los pertenecientes a otras disciplinas como las ciencias sociales que parecerían contradecirse en su génesis: la historia, la filosofía – pura y con todos los adjetivos, lo mismo vale para la historia – y también ¿no será hora de recuperar a la psicología por sobre el psicoanálisis? El 'lugar privilegiado' será el de un realismo como la contracara del ficcionalismo puro o del 'formalismo finalista.' El arte conceptual plantea un corrimiento estructural, para funcionar después, como un género alternativo – en su 'expresión' – al formalismo modernista del 'arte por el arte'...

DEMOCRACY IN THE NEW AMERICA. ARCHEOLOGY OF A SOCIOLOGY OF THE STATE

Diego Melero

The conceptual platform for the 10th Mercosul Biennial – *Messages from a New America*, has motivated me to revise some projects which I had archived and not yet implemented. I chose one that was inspired in the political sciences classic written by the French thinker Alexis de Tocqueville entitled *La Democracia en América* [Democracy in America], written after a study trip around the United States and Canada – published between 1835 and 1840. It is a book about the political, social and economic systems in North America. The success in consolidating a political system contrasts with the failures of the neighbors in the continent, which fail to constitutionalize their nations. This provides a series of questions about the degree of democratization within the North American society, with the differences between the Northern and Southern States that would eventually explode in the Civil War between 1860 and 1865. It is necessary to remember this precedes the Paraguay War between 1865 and 1870 and the Triple Alliance between Brazil, Argentina and Uruguay against the Paraguayans.

Today, Latin America is on the crossroads of new challenges of integration and exchange in the political, social, economic and cultural aspects. Therefore, arguing in *La Democracia en la Nueva América: Arqueología de una Sociología del Estado* [Democracy in the New America. Archeology of a State Sociology], the research for what has occurred in the emergence of the institutions that constitute the representative democratic system, which induces a quest not only on the grounds of what is covered by the sociology of the State – the State itself, the political parties, different corporations – but also of another quest inherent to archeology: for a knowledge related to what does not exist, but subsists in the institutions that compose contemporary society.

On the Saturday afternoon of November 21st, a performance was conducted outside of the Usina do Gasômetro¹ in Porto Alegre. What took place in the action was an exchange beginning with the arrival of a fictional character – Antonio Tavares, an archeologist coming from Alaska – who disembarked on the shore of the Guaíba River, announced he was crossing America, and asked the bystanders if they

1. Translator's note: The Usina do Gasômetro was once a power plant, but now has long been turned into a cultural center.

are Americans, in order to verify the existing degree of continental identity. Many answered no: they know being American means coming from the United States of North America, but some answered positively and added that they are Brazilians – even when the performer asked about the city or the state they belong to, and they participated in the survey or research spontaneously. He also asked whether they are satisfied with Democracy, and they all answered yes, they are. At the same time the round of questions was performed, a roll of paper was unrolled – an emblematic material in my performances – which is cut at every 10 meters – as in a casual manner – and which represents the parts of the continent: North, Central, Caribe, South America – a simultaneous action until the end of the performance. The paper is a resource of extreme materialization – generally ephemeral, that builds a link between the performer and the site. Its use varies: sometimes it can be a deployment as it occurred in *La Democracia en la Nueva América...* [Democracy in the New America...] at the Usina's esplanade, or it can contain information written upon the subject of a performance, or that can be written right there – another simultaneous action. For example, in a performance that took place in the Buenos Aires city center – a public street in rush hour – *La desintegración de los Partidos Políticos* [The disintegration of Political Parties], the blank papers were placed before the action: then there was an intervention on them simultaneously with the second part of the performance. In *Crisis de Legitimidad y de Racionalidad en el Capitalismo Muy Tardío* [Legitimacy and Rationality Crisis in the Very Late Capitalism], performed at the 2015 Buenos Aires Art Fair, the roll of paper materialized itself as the start of a script of the legitimacy, and therefore, the rationality that self-destructs. In *La canoa con los restos de la Familia, la Propiedad, el Capital y el Estado* [The canoe with the remains of the Family, Propriety, Capital and State], a performance carried out in the event *Volátil Felicidad. Relatos inmateriales de los 90s*. [Volatile Happiness. Immaterial testimonies of the 1990s], held at Memory Park, the paper resource symbolizes the very own institutions of a civilization in ruins: private and public law, money, State. There are other performances that do not require the use of paper, or that might require, as they occur, some specific resource for the action: for example, in a performance on the streets of the Palermo district *Un Caudillo entrerriano llega al barrio de Palermo* [An Entrerriano Chieftain arrives at the Palermo district] – 2010, the use of a wooden stick, with blue and red ribbons – one for each of the political group which it refers to, was effective in the “apparition” of the performer.

There is a basic pose for the performances: the creation of the scene and its possible dramaturgy, which involves the body in action. I mentioned above that performances carried out in urban sites – public streets, and in other artistic institutions. In both it is important the “unexpected” and “surprise appearance of the performer.” The invited audience knows there is going to be an artistic intervention, but the employees of the corporations or the construction workers know nothing about what is going on and why. The audience reactions are uneven: some sympathize, others reject the situation, and many walk by as if nothing is happening.

The investigation was prior to the performances: theoretical – conceptual from social sciences, and practical about the territory: site, city, district, the people – what kind of exchange they make –. A previous instance is writing some advance plot, a guide to the action, which is a unit in itself, because soon, during the action, it unfolds itself into multiple discursive and corporal ingredients until it is lost in the physical borders of the context in which it is taking place.²

To start the investigation, thinking of a *Contextualización histórica, social y política en movimiento por la ciudad* [Historic, social and political contextualization in movement through the city] is a dynamic way of being in permanent contact with the inhabitants of a district, a city, its places of reference – clubs, buildings, schools, cultural institutions, churches, stores, bars, squares, etc. it is necessary to limit: a) the place to be contextualized, b) the subjects of interest, through the investigation of what is desirable to be highlighted and question, c) physically tour the territory, studying the means of transportation to get there.

The original idea of the *Contextualización histórica, social y política en movimiento por la ciudad* is thought for the *Ciudad Autónoma de Buenos Aires* [Buenos Aires Autonomous City], spanning the 84 districts that constitute the 15 communities of the city. Sometimes, there are performances that interlace, to strengthen the concepts that invite to the collective gathering. The interaction with the audience is essential to widen the invitation. At a lecture in the Mercosul Biennial, I showed the dynamics in one of the Contextualizations in 2012, in the 11th and 10th communities, about recovered factories – the meat processing plant Torgélon, and hospitals – Hospital Bancario: with interviews with the unionists. The contextualizations began in 2008 and are still active.

Another circulation project is *Charlas de Gasolinería*, which are meetings in service stations or gas retailers (petrol, gas), located in the outskirts of Buenos Aires (in what is known as Great Buenos Aires). In this case, it is also necessary to have a previous investigation and to think about logistics and transportation to get there, specifying the schedules, how many are going to meet to discuss the “thematic chart” to be presented. The site is fixed, but the transfer towards sites in a radius of 60 to 70 kilometers from the city’s microcenter is a challenge. In my case, I work with the political hypothesis and I’m connected to an artistic collective of Argentinean architects named “a77,” that collaborates with territorial hypothesis.

2. The plot of “Democracy in the new America. Archeology of a sociology of the State.” The disintegrated State, absent. The political parties disappeared, no body was found. Individualism, lack of leadership, of ideologies, and chaos. Governments elected by the people, controlled by the great corporations and the media – acting as the mouthpiece for the international financial capitalism. Debilitated national bourgeoisie: development is an unfinished business in American integration. The people are exposed to imprecise proposals, which exclude the general interest, in order to benefit particular interests of a few by hegemonizing the distribution of economic wealth. The people are devoid of political parties – facing the political atomization of the progressive options that provide the independent development of their nations. An archeological work on the sociology of the State is necessary in order to rebuild the democratic system, to find the vestiges which enabled the political parties to get back at supporting the dignifying work that allows to resume the lost path of Social Advancement, as the basis for rebuilding the New America. A task undertaken by Antonio Tavares, an archeologist who travels the American continent from Alaska to Tierra del Fuego, with the goal of finding societies which managed to become “democratic, equalitarian, free, sovereign and with social justice.” He arrives at the Usina do Gasômetro in the city of Porto Alegre, inviting the bystanders to debate whether they know any remain of a State that can guarantee a political, social and economic system – if there ever was one –, which would promote the general and individual well-being of its citizens.

There were around 15 *Charlas* performed on municipalities of the North, West, and South of Great Buenos Aires. The activity began in 2005.

A place of academic discussion about the relation between Politics, Society and Art is the theoretical-experimental seminar entitled *La recuperación contemporánea de los eslabones perdidos entre la Sociedad y el Arte* [The contemporary recovery of the missing links between Society and Art], which I teach at the Sociology course at the University of Buenos Aires – UBA. It is composed of a theoretic body *Art as a form of reality* and four experimentation areas: 1) Art and Politics, 2) The city, creation of the public space, 3) Public and private management in cultural institutions; it covers different segments of art: literature-editorial landscape, theatre, audiovisual, integrated experimental arts, etc., 4) Performance, body, writing and dramaturgy: which is an internal field and links to another theoretical/experimental seminar focused on performance. The sociology of art aims to approximate those dispersed links between society and the genres in which art manifests itself. The recovery between the political and artistic praxis – considering the thematic cores – requires to attend to the relation between heteronomy, lost for a moment, from the basic conquest of art as an independent social fact. The performance is a genre that gathers to the set of experimental practices in art, which include the social sciences, other knowledge inherent to the corporeal practices, professions and occupations, according to the social division of work. The texts for the performances are not built from fiction: thus is essential to rescue the 19th century Realism, the 20th century Neorealism, and the contemporary.³ The influence of history, political philosophy and sociology in the thematic and dramatic motivation of the performance core are central to issues arisen in the seminar.

I consider my work as of a conceptual, experimental artist, in an ephemeral manner in the relation with the object and the vocation of immateriality in the result. The body is the center of the action-ephemeral in its essence: the performance is the genre in which is created a set of theoretical knowledge originated in social sciences and experimental artistic practices coming from visual arts, reading, writing and the dramaturgy of action.

3. In an unpublished article from 2005, *The art of ideas and the new realism starting from conceptual art*, I raise issues that are still relevant:

(...) what constitutes conceptual art and its production through performance? In the possibility of reaching the intersection between concepts, providing from other sources of knowledge without belonging to other known art genres, and then take action without worrying about the material durability (if it exists) of the result.

What are the contents that could be revealed, and where conceptual art and performance belong to? In principle, those belonging to other disciplines, such as social sciences that seemed to contradict in their origins: history, philosophy – pure and with all the adjectives, the same is valid for history – and also, wouldn't it be time to recover psychology from psychoanalysis? The 'privileged place' will be of a realism as the flipside of pure fictionalism or 'finalist formalism.' Conceptual art proposes a structural shift, in order to function afterwards as an alternative genre – in its 'expression' – to the modernist formalist of 'art for art's sake' (...)



ZONAS DE CONFLITO: CURADORIA, MEMÓRIA, TRAUMA

Márcio Tavares

A geografia do Modernismo é determinada pela emergência das grandes cidades metropolitanas. Paris, Londres, Viena, Munique e Nova York criaram, no começo do século XX, uma cultura urbana marcada pelo experimentalismo e por subleções e subversões de distintos tipos. O caldeirão humano formado por essas metrópoles foi o terreno fértil para o surgimento dos movimentos de vanguarda que definiram os traços artísticos do projeto modernista. Entretanto, essa sua cartografia própria também se expressou nas chamadas periferias, em cidades como Xangai, Buenos Aires, Cidade do México ou São Paulo, onde essa cultura metropolitana emergente foi apropriada, ressignificada e traduzida, criando um universo alternativo da expressão modernista.¹

Ao assinalar o despertar mundial do movimento modernista, quero deixar claro que a relação entre o arrefecer do projeto moderno e o aparecimento da memória como tema social relevante no âmbito do Ocidente estão imbricados. A influência dos valores do modernismo está fundamentada em um profundo desejo de liberdade, mobilizando nos artistas um inédito processo de engajamento social, artístico e político. O surgimento de obras como o *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral, ou *Guernica* (1935), de Pablo Picasso, e movimentos como o muralismo mexicano são exemplos do novo espírito trazido pelos ventos modernistas. Esse novo *ethos* aproxima a arte das coisas do mundo através de uma perspectiva reativa às formas como a arte e a cultura eram produzidas e consumidas até esse momento. Contudo, as formas de engajamento e os movimentos artísticos derivados dela foram consideravelmente distintos nos contextos “metropolitanos” e nos contextos “coloniais” ou colonizados.

Essa descoberta de que o modernismo é geograficamente disperso, e não um projeto centralizado desde um centro determinado, é fruto de uma nova postura epistemológica diante da crítica às grandes narrativas, que se revelaram problemáticas pelo seu processo de exclusão – e que está embebida da influência dos estudos pós-coloniais e descoloniais. Assim, embora para entender o projeto do modernismo seja imprescindível verificar o seu desenvolvimento na Europa,

1. HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismo, artes visuais e políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto/MAR, 2014, pp. 19-23.

é fundamental dar-se conta que mesmo no seu centro de projeção institucional ele se expressa por características e projetos artísticos e políticos muito distintos. Uma vez que não se compreende os modernismos alemão, francês ou italiano como derivados um de outro, os estudos atuais levam a compreender também que as expressões modernistas na América Latina, na Ásia e em outras partes tidas como periféricas podem e devem ser consideradas como originais, ainda que articuladas na estrutura de um projeto similar.

O modernismo como projeto cultural e político, de acordo com Andreas Huyssen, foi uma tentativa de fazer com que o postulado europeu tradicional da “alta cultura” se voltasse contra a própria tradição, visando criar um cenário cultural com características radicalmente novas e que apontasse, igualmente, para horizontes sociais e políticos renovadores. Essa indelével origem dos pressupostos modernos na cultura ocidental fez com que durante muito tempo os modernismos “alternativos” desenvolvidos fora do eixo Estados Unidos-Europa fossem tidos, na academia dos países dessa região, como que epistemologicamente impossíveis, já que somente o Ocidente era considerado como avançado o bastante culturalmente para gerar um processo modernista que pudesse ser tido como “autêntico”. Deste modo, essa postura algo colonialista recebeu quase sempre a chancela da academia, fazendo com que o processo de dominação simbólica que ingressou no mundo acadêmico fosse definido por Gayatri Spivak como uma forma de “ignorância sancionada,”² onde os modernismos que emergiram nas bordas do Ocidente ou foram descartados como derivativos ou considerados, em casos como o do modernismo brasileiro e seu projeto antropofágico, como uma contaminação de uma cultura local genuína.

Diante disso, não é possível manter, na contemporaneidade, uma discussão que considera todo o hibridismo cultural entre a cultura ocidental de culturas de outras origens como uma contaminação ou uma derivação, pois significaria repetir a mesma lógica colonial dos primeiros empreendimentos de investigação antropológica marcados pelas ideologias imperialistas. Deve-se ter em mente que passados distintos moldam a forma como culturas específicas lidam com a modernização. Portanto, essa ideia de contaminação, derivação ou imitação está vinculada, inescapavelmente, a ideias preconceituosas e neocolonialistas sobre o mundo que, hoje em dia, extrapolam as fronteiras clássicas da civilização ocidental para receberem inúmeras vezes a adesão irrefletida nas tidas periferias.

Além disso, mesmo em visões supostamente progressistas esse tipo de perspectiva por vezes apresenta um entendimento ultrapassado das discussões em torno da influência da cultura de massas no processo de disseminação dos valores modernos ao redor do globo, potencializado por uma visão ingênua sobre o mundo das regiões externas ao eixo Estados Unidos e Europa. Por isso, é importante compreender, quando se avalia o surgimento dos distintos modernismos, que

2. SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

a emergência da cultura de massas não borra a cultura local, como já alertava Umberto Eco,³ assim como o cruzamento de influências locais e globais na constituição de um específico modernismo não significa um apagamento das matrizes culturais autóctones, nem uma apropriação indiscriminada das produções estrangeiras.

Contudo, se pudermos unir os diferentes modernismos naquilo que lhes aproxima, indubitavelmente resta como elemento unificador a comunhão de um privilégio social e cultural para o tempo futuro, uma vez que o projeto modernista está permeado por uma constante busca por inaugurar um novo tempo – o que pressupõe uma confiança produtiva dos atores no porvir. Todos os movimentos associados a esse paradigma tendem a adotar uma visão positivada de questões como o progresso econômico, social e político e um fascínio pelo avanço tecnológico. É justamente essa crença inabalável num futuro melhor, construído a partir da inédita capacidade humana de manipular e domesticar a natureza e possibilitando, por meio do progresso econômico e da ciência, a superação de injustiças sociais e de barreiras morais e artísticas, que organiza as diversas manifestações do movimento modernista em torno de uma matriz de entendimento comum.

A emergência da memória como uma importante preocupação social somente pode ser entendida fundamentada no surgimento de uma desconfiança social com relação às promessas de futuro e aos valores modernistas. Por conseguinte, a questão da memória surge em um momento de mudança da forma como a sociedade se relaciona com o tempo.⁴ O período situado entre a década de 1940 e 1950 significou um marco de ruptura que altera as chaves de leitura para o entendimento da sociedade e também da produção artística. A partir desse momento, a memória torna-se um referencial fundamental para a compreensão da cultura, da arte e do mundo. O aparecimento da memória como problema na cena pública forma uma nova sensibilidade temporal: o passado ocupa no tempo presente o espaço que até então tinha sido reservado a uma concepção de futuro.

A mudança na sensibilidade social sobre o tempo está ligada, de maneira principal, ao drama da II Guerra Mundial. O maior conflito da história da humanidade expandiu a tragédia a uma condição nunca vista: milhões de militares mortos, terríveis bombardeios de cidades perpetrados com armamentos perversamente cada vez mais sofisticados, o terrível genocídio protagonizado pelos nazistas contra o povo judeu, os homossexuais, os deficientes físicos etc. e, finalmente, o uso da bomba atômica e seu impacto devastador no imaginário da sociedade global.

Esse conjunto demonstrou o lado obscuro do avanço tecnológico e das ideologias de supremacia racial ou de radicalismo político. O domínio tecnológico da natureza eliminou inúmeros perigos do mundo natural para o homem, mas essa

3. ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

4. HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

fortaleza científica trouxe para a humanidade a capacidade de destruição total do planeta, seja através das armas atômicas e das guerras ou, mais recentemente, pela descoberta do impacto do progresso industrial e da sociedade de consumo na destruição do meio ambiente.⁵ Esses eventos constituíram uma sociedade global marcada fortemente pelo trauma – o termo, originário do grego, significa “ferida.”

Desta forma, percebe-se que está ligada à violência uma experiência de dor física e emocional que deixa marcas psicológicas profundas no comportamento dos sujeitos atingidos. Assim, entendendo-se que um trauma pode transformar as ideias e os modos de vida quando impacta um indivíduo, ao se levar essa compreensão para o horizonte de uma coletividade pode-se verificar que as marcas de experiências traumáticas coletivas têm um impacto devastador nas formas como a sociedade se relaciona consigo mesma, com seu passado e na alteração de suas posturas a respeito do mundo. Foi justamente uma sociedade profundamente traumatizada a que resultou do terror da guerra mundial de 1939-1945. Essa comunidade marcada pelo luto, pela dor e pelo sofrimento foi a que fez com que a memória de um passado recente se tornasse um dever social e político.

Entretanto, assim como acontecia com os desdobramentos do modernismo, não se pode ter uma compreensão do tema de modo simplificado ou linear, sendo que as demandas por memória surgem nos diferentes cantos do planeta, por diversas motivações e situações. A preponderância da memória como chave de leitura do mundo emerge também em temporalidades diferentes e em geografias diferentes. No chamado sul do mundo, a memória como questão, bem como seus traumas, é originada por eventos distintos, porém muitas vezes relacionados com o surgimento de um novo cenário geopolítico, impactando decisivamente em temas importantes da organização econômica e social dessas regiões. O quadro completo dessas mudanças no cenário global é formado pela Guerra Fria e pelas guerras de descolonização, pelas inúmeras guerras civis que aconteceram nas novas nações independentes – sobretudo na África – e, na América Latina, pela instalação de ditaduras militares que, com seu legado de perseguição política violenta, tornam-se a motivação catalisadora e organizadora de uma demanda social pela memória dos vitimados pelos regimes.

É importante ter em conta que os processos públicos de reivindicação de memória têm origem em grandes eventos de orientação política, mas também em transformações do horizonte social. Entre as décadas de 1960 e 1980, vemos o surgimento de processos que constituem novos marcos da organização da sociedade no ocidente: a emergência do feminismo e a consolidação de um novo papel da mulher, a partir da revolução sexual da pílula e de uma maior presença feminina no mundo do trabalho; uma forte reação aos processos de discriminação étnico-raciais; a busca da comunidade LGBT por direitos equivalentes aos dos heterossexuais; e o efeito regressivo do advento da AIDS. Marcando um conjunto de situações formadoras de novos discursos de memória e de demanda por revisão das narrativas

5. GIDDENS, Anthony. *Mundo em Descontrole*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

históricas, esses processos são conhecidos também como “descolonização interna”⁶ – tanto interna aos estados quanto das subjetividades.

Para além dos grandes e marcantes eventos políticos e sociais, é muito difícil não considerar a influência dos meios de comunicação de massa na constituição dessa nova consciência sobre o tempo. Walter Benjamin, em seu célebre ensaio *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica*, já abordava o impacto que os novos meios de produção cultural tinham na forma como a arte seria assimilada dali para diante e, também, acerca das implicações políticas possibilitadas pelo cinema e pela fotografia.⁷ As brilhantes inferências do filósofo alemão foram potencializadas pela exploração e a aderência das massas a novos meios de exibição e comunicação, como a televisão e o rádio.

A difusão das informações por esses meios possibilitou uma ampliação do alcance de narrativas antes restritas a pequenos grupos ou comunidades. A título de exemplo, a exibição da série de televisão norte-americana *Holocausto* na Alemanha, na década de 1970, foi um dos grandes catalisadores da emergência de uma demanda pública para a construção de uma narrativa memorial que relembresse e ressignificasse a perseguição contra os judeus durante a II Guerra Mundial. Na Argentina, o filme *A História Social*, vencedor do Oscar de melhor filme estrangeiro de 1985, foi um dos responsáveis por abrir o debate público acerca da apropriação pelos militares de crianças filhas de desaparecidos políticos. Já no Brasil, a minissérie televisiva *Anos Rebeldes*, veiculada pela Rede Globo no ano de 1992, consagrou-se em marco na emergência pública de uma visão positivada acerca das memórias dos perseguidos pela repressão política durante a ditadura militar de 1964-1985.

Todos esses discursos memorialísticos possuem como pedra de toque e elemento de unificação a prevalência de uma ideia de preservação. Uma das consequências desse vigor da memória na sociedade é o aparecimento de um processo de musealização que toma conta de diversas esferas da sociedade. Enquanto “modernismo” tinha um caráter de superação e até mesmo de iconoclastia, chegando inclusive às proposições de sua destruição, como fizeram os futuristas em seu manifesto, a instituição do museu no pós-guerra será imensamente valorizada – apesar de discursos críticos serem uma constante dessa fase –, emergindo de um desejo social de musealização total.

Por isso, os museus como instituição nunca foram tão poderosos e amealharam um volume de público e recursos tão significativos como nas últimas décadas. Essa busca constante por musealizar os mais distintos aspectos da sociedade também foi um impulso decisivo para a afirmação profissional da curadoria e para a consolidação desta como uma disciplina autônoma, pois, na esteira do crescimento dessas

6. Descolonização interna pode ser compreendido em um duplo sentido: primeiramente, como a libertação de estruturas do colonialismo e do imperialismo que seguiam vigentes no interior das nações metropolitanas; e, em segundo lugar, como uma descolonização das subjetividades e nesse ponto estão questões como o feminismo, as reivindicações da comunidade LGBT ou as demandas pela igualdade étnico-racial.

7. BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: ZOUK, 2012.

instituições, os curadores como pesquisadores capazes de reunir conhecimento de distintas fontes para a interpretação da arte e do mundo ganham importância e até proeminência.

Essa nova relação da sociedade com o tempo é definida pelo historiador francês Pierre Nora como o surgimento de um presente-memória.⁸ Com o aumento vertiginoso dos fluxos de informação, Nora aponta que a sociedade busca constituir balizas na memória que a permitam deslocar-se com maior segurança nesse terreno movediço, em constante mudança. É essa busca por uma segurança ontológica que consigna um abandono dos projetos arquitetônicos modernistas de construção de uma nova cidade, passando a valorizar o restauro das características históricas das cidades ao redor do mundo.

Nessa mesma esteira, surgem a moda retrô, os processos de comercialização da nostalgia, o crescimento das biografias e da literatura memorialística, a consolidação da arte de arquivo e até mesmo os processos de auto-musealização por meio das redes sociais da *internet*. Ainda nesse tópico é possível citar a profusão da literatura psicanalítica sobre o trauma, o grande volume de trabalhos na área de história abordando temas traumáticos como o Holocausto, a escravidão e os governos autoritários, além de um aparecimento de novas efemérides que possuem a função de construir e visibilizar discursos de memória antes subalternizados, como é o caso do Dia da Consciência Negra no Brasil, enquanto aspectos que alimentam os debates públicos sobre a memória.

Há uma outra similitude entre os modernismos e a prevalência contemporânea da memória: assim como – e talvez ainda mais radicalizado – no projeto modernista, a memória, por mais global que sejam seus discursos e narrativas, em seu núcleo esses discursos permanecem ligados a histórias locais. Tal situação permite compreender que as disputas que definem os discursos de memória autorizados a emergir no espaço público estão mediadas por histórias locais, refletindo processos característicos da globalização que, de forma simultânea, pressionam pela internacionalização e reforçam localismos,⁹ além de inúmeras vezes os grandes traumas da memória coletiva de uma sociedade estarem relacionados à micro-história dos dramas locais.

De acordo com Freud, a memória e o esquecimento são vinculados, sendo a memória em si uma forma própria de esquecimento, um modo de memória escondida.¹⁰ Esse posicionamento acerca de como a memória funciona no âmbito do indivíduo quando levado para o meio social conduz a uma necessária problematização da própria ideia de memória coletiva como algo intrinsecamente positivo. Tal perspectiva é um questionamento ao escopo do conceito apresentado por Maurice Halbwachs em sua conhecida obra *A memória coletiva*.¹¹ No livro, a

8. NORA, Pierre. *Entre a memória e a história: a problemática dos lugares*. Projeto História, São Paulo, n. 10, p. 7, dez. 1993.

9. GIDDENS, Anthony. *Mundo em descontrolado*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

10. FREUD, Sigmund. *A interpretação das afasias*. Lisboa: Edições 70, 2003.

11. HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

ideia de memória coletiva teve uma conotação positivada pelo sociólogo francês, que considerava os processos memorialísticos na esfera pública como advindos de uma pacífica construção afetiva. Contudo, ao aproximarmos a ideia de memória de concepções psicanalíticas como a de recalque, abre-se espaço para um entendimento da memória coletiva como resultado de um processo conflituoso.

Problematizar esse conceito de memória coletiva é fundamental para compreendermos seu funcionamento e como ela atua em diferentes situações na sociedade. A memória sempre é seletiva; para lembrar-se de algo, é preciso esquecer de outras coisas. A memória pública acaba sempre por ser originada através de disputas simbólicas. Sendo assim, torna-se evidente que a lembrança pública é imposta pelo poder.

A emergência de um discurso memorialístico na cena pública impõe, de alguma maneira, o apagamento ou o silenciamento de outras narrativas. Entretanto, o silêncio de modo algum significa a destruição de eventuais memórias subalternizadas, pois os discursos públicos hegemônicos sempre sofrem a concorrência de outras narrativas, permanecendo reclusas a grupos menores pela ausência de meios, mas mantendo a possibilidade de emergência dessas memórias subterrâneas na cena pública.¹² Assim, percebe-se que a disputa pela memória é uma disputa pela enunciação socialmente sancionada. O tempo da memória é o tempo do poder do relato.

No campo artístico, essa prevalência da memória como uma questão social relevante é vista através da recorrência e do sucesso de alguns tipos de expressão artística. As biografias, documentais ou ficcionadas, possuem uma penetração social enorme na atualidade. Os materiais de arquivos e a sua manutenção individual tornam-se instrumentos privilegiados para a produção da arte – é o caso do artista francês Christian Boltanski e seus arquivos sociais, ou de *Partitura Número 1* (2012), do nicaraguense Mauricio Kabistan, que usa a separação entre os nomes nos muros de um memorial em homenagem aos mortos no conflito daquele país para construir uma potente obra de arte sonora.

A história passa a ser mais e mais abordada de modo crítico por meio da arte. Exemplos disso são a instalação *Missão/Missões (Como Construir Catedrais)* (1987), de Cildo Meireles, que realiza uma crítica da exploração dos indígenas durante a colonização nas Américas, ou da intervenção *Shiboleth*, criação de Dóris Salcedo exposta na Tate de Londres. Nesta obra, é apresentada uma rachadura no piso da galeria das turbinas, que serve como uma crítica institucional e também como uma potente metáfora para os dramas advindos das fronteiras e seus conflitos. É o caso, ainda, de *Stellar* (2015) do artista peruano Giancarlo Scaglia, que usa os muros de uma prisão onde ocorreu um massacre para constituir um potente trabalho que faz uma provocação sobre o silenciamento desses acontecimentos naquela sociedade.

12. POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3-15, p. 3, 1989.

Os temas da natureza e do meio-ambiente ganham abordagens como na produção de Joseph Beyus, em que a produção artística se torna elemento para a construção de uma nova plataforma política e de uma outra posição ética sobre o planeta. As experiências biográficas ganham novo estatuto em produções como a do cubano Félix Gonzalez Torres em *Untitled (Ross)*, de 1991, em que é prestada uma homenagem ao ex-companheiro falecido.

Assim, torna-se possível analisar e interpretar boa parte da produção dos artistas e dos curadores – evitando reducionismos, evidentemente – nos últimos 50 anos à luz dessa prevalência dos discursos de memória e de suas características peculiares, conforme relatei anteriormente. Por exemplo, se dirigimos a lente de nossa análise para um terreno mais próximo e ingressarmos propriamente no âmbito da curadoria, poderíamos ter na Bienal do Mercosul um terreno interessante para a análise da recorrência de temas influenciados por questões que fazem sentido em sociedades onde a memória tornou-se uma questão social central.

Destarte, fazer uma leitura dos conceitos curatoriais apresentados pelos curadores nas últimas edições do evento torna-se compreensível quando avaliamos o pano de fundo dessas exposições como em grande parte oriundos dos discursos de memória. Para exemplificar, a 7ª Bienal do Mercosul, que teve como título *Grito e Escuta*, instituiu as questões da alteridade como elemento de investigação central. Ali o valor do outro, artista e espectador, se tornou a questão organizadora do conceito daquela exposição. Já a 8ª Bienal *Ensaio de Geopoética* buscou apresentar, por intermédio das discussões acerca das fronteiras e possibilidades poéticas de uma nova cartografia global, um horizonte norteador de seu projeto, trazendo à baila questões de identidade e de hibridismo cultural como chaves teóricas para sua abordagem da produção artística. A 9ª Bienal do Mercosul *Se o Tempo for Favorável* trouxe nas relações homem-natureza-tecnologia um campo referencial em seu escopo curatorial. A 10ª Bienal do Mercosul *Mensagens de Uma Nova América* apresenta também um elemento que bebe do memorialismo como eixo central de sua plataforma, através do sentido de revisionismo das narrativas históricas dominantes em torno da produção artística da América Latina, constituindo um ponto de vista alternativo para a compreensão da arte da região e de sua inserção global.

Portanto, é algo evidente que a memória e o trauma, nas suas mais diversas manifestações como fenômeno social, converteram-se em um tema obrigatório para a reflexão dos curadores e da curadoria na contemporaneidade. A memória é como se fosse nossa alma, na esfera do indivíduo, erupção da subjetividade, e, no seio das comunidades, aflora como o espírito referencial dos valores da sociedade na atualidade. A memória, mais que algo trivial, é formadora de nossa identidade, sendo a lente pela qual percebemos o mundo.

A memória, porém, é seletiva e nesse terreno conflituoso é que agem os curadores e os artistas. A produção artística é influenciada, mas também influencia esses processos de materialização pública da memória. Por isso, a ingenuidade

está proibida. Os curadores têm a obrigação de refletir para além das aluviões das modas do dia, contribuindo para um entendimento mais profundo sobre a arte e as coisas do mundo.

Afinal de contas, projetos curatoriais que reflitam sobre a memória e o trauma possuem o potencial de gerar uma mudança significativa nas exposições, atuando de maneira proativa para que a produção artística contribua para modificar nossas relações com importantes questões e mazelas da vida contemporânea. Assim, busca-se criar novas perspectivas de mundo, mais avançadas, democráticas e conscientes de um futuro em que o exercício da liberdade, tal como buscam os artistas, seja refletido nas demais instâncias sociais. Em meio a essa zona de conflitos, a arte e as exposições mantêm vivas a esperança de melhorar o mundo.

ZONES OF CONFLICT: CURATING, MEMORY, TRAUMA

Márcio Tavares

The geography of Modernism is determined by the emergence of the great metropolitan cities. Paris, London, Vienna, Munich, and New York created, in the early 20th century, an urban culture characterized by experimentalism and by different kinds of upheavals and subversions. The human melting pot composed by these metropolises was the fertile terrain for the appearance of the avant-garde movements that defined the artistic outlines of the modernist project. However, this particular cartography was also expressed by the so-called peripheries, in cities such as Shanghai, Buenos Aires, Mexico City, or São Paulo, where this emerging metropolitan culture was appropriated, re-signified, and translated, creating an alternative universe of the modernist expression.¹

By pointing out the worldwide wake of the modernist movement, I want to clarify that the relation between the cooling down of the modernist project and the appearance of memory as a relevant social theme in the Western context are imbricated. The influence of the modernist values is based on a profound desire for freedom, mobilizing the artists in an unprecedented social, artistic, and political engagement. The appearance of works such as *Abapuru* (1928), by Tarsila do Amaral, or *Guerinca* (1935), by Pablo Picasso, and movements such as Mexican Muralism are examples of the new spirit translated by modernist winds. This new *ethos* approximates art from the things of the real world through a reactive experience regarding the forms in which art and culture were produced and consumed up to that moment. However, the forms of engagement and the artistic movements derived from it were considerably different in the “metropolitan” contexts, and in the “colonial,” or colonized contexts.

This discovery that modernism is geographically scattered, and not a centralized project from a certain center, comes from a new epistemological posture regarding the critic to the great narratives, which proved to be problematic due to their process of exclusion – and which is embedded with the influence of the post-colonial, or *decolonial* studies. Thus, although understanding the modernist project is crucial in order to verify its development in Europe, it is essential to realize that, even in its center of institutional projection, it is expressed by very different

1. HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismo, artes visuais e políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto/MAR, 2014, 19-23.

characteristics, as well as artistic and political projects. Since the German, French or Italian modernisms are not regarded as derived from each other, current studies also began to understand that modernist expressions in Latin America, Asia, and other parts regarded as peripheral can, and must be considered as original, even if articulated in the structure of a similar project.

Modernism, as a cultural and political project, according to Andreas Huyssen, was an attempt to cause the traditional European principle of “high culture” to turn against its own tradition, with the objective of creating a cultural scene with radically new characteristics and to point out, equally, to innovative social and political horizons. This indelible origin of the modern presuppositions in western culture caused, for a long time, the “alternative” modernisms developed outside the United States/Europe axis to be regarded, in the academy of the countries in that region, as epistemologically impossible, since only the West was regarded as culturally advanced enough to generate a modernist project that could be regarded as “authentic.” Therefore, this somewhat colonialist posture received, most of the times, academic approval, causing this symbolic domination process inserted in the academy to be defined by Gayatri Spivak as a form of “sanctioned ignorance,”² where the modernisms emerging from the western borders to be discarded as derivative or regarded, in cases such as the Brazilian Modernism and its anthropophagic project, as a contamination of a genuine local culture.

In the face of that, it is impossible to maintain, in contemporaneity, a discussion that regards every cultural hybridism between western culture and any culture from other origins as a contamination or a derivation, because that would mean repeating the same colonial logic of the first anthropologic investigation enterprises, characterized by imperialistic ideologies. One must keep in mind that distinct pasts shaped the way specific cultures deal with modernization. Therefore, this notion of contamination, derivation, or imitation is necessarily connected to prejudicial or neocolonialist notions about the world that, currently, extrapolate the classic frontiers of western civilization to receive, for countless times, the unreflective adhesion on the so-called peripheries.

Besides, even in supposedly progressive visions, this kind of perspective often adds an outdated understanding of the discussions surrounding the influence of mass culture on the process of dissemination of the modern values around the globe, potentiated by a naïve worldview regarding the parts outside the United States/Europe axis. So, it is important to understand, when analyzing the appearance of the different modernisms, that the emergence of mass culture does not blur local cultures, as Umberto Eco warned,³ just like the crossing of local and global cultures in the constitution of a specific modernism does not mean a deletion of autochthonous cultural sources, and neither an indiscriminate appropriation of foreign productions.

2. SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

3. ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

However, if we can unite the different kinds of modernisms through their shared qualities, the communion of a social and cultural project for the future undoubtedly remains as a unifying element, since the modernist project is permeated by a constant quest for inauguration of a new time – which presupposes a productive trust of the actors in what is coming. All movements associated to this paradigm tend to adopt a positively valued view on issues such as economic, social, and political development, and a fascination with technological advancement. It is precisely this unshakeable belief in a better world, built through the unprecedented human capacity of manipulating and domesticating nature and enabling, though the economic and scientific processes, the overcoming of social injustices and moral and artistic obstacles, which organizes the different expressions of the modernist movement around a common understanding matrix.

The emergence of memory as an important social issue can only be understood based on the appearance of a social distrust regarding modernism's values and promises for the future. Consequently, the issue of memory appears in a moment of change in the way society relates with time.⁴ The period between 1940 and 1950 meant a rupture mark that alters the reading keys to the understanding of society and also of artistic production. From that moment on, memory would become an essential reference frame for understanding culture, art, and the world. The appearance of memory as an issue in the public scene forms a new time sensibility: past occupies, in the present, the space that up until then was reserved for a conception of future.

The change of social sensibility regarding time is connected, mainly, to the drama of World War II. The largest conflict in the history of mankind expanded tragedy to an unprecedented condition: millions of dead soldiers, terrible city bombings performed with weapons becoming perversely, and increasingly more sophisticated, the terrible genocide perpetuated by the Nazis against the Jews, homosexuals, disabled people, etc., and finally, the use of the Atom bomb and its devastating impact on the imaginary of global society.

This set of occurrences demonstrated the obscure side of the technological advancement, as well of the ideologies of racial supremacy or political radicalism. The technological control of nature eliminated countless dangers from the natural world to mankind, but this scientific fortress brought humanity the ability of total annihilation of the planet, either through atomic weapons or wars, or, more recently, the discovery of the impact of industrial progress and consumer society in the destruction of the environment.⁵ These events built a global society strongly affected by trauma – the term, originated in the Greek language, means “wound.”

One can perceive the relation to violence of an experience of physical and emotional pain that leaves deep psychological marks in the behavior of the affected individuals. Thus, by understanding that a trauma can change ideas and ways of

4. HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

5. GIDDENS, Anthony. *Mundo em Descontrole*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

life when it impacts an individual, by taking this notion to a collective horizon, one can verify that the marks of collective traumatic experiences have a devastating impact in the ways society relates internally, with its past, and in the change of its postures regarding the world. It was precisely a deeply traumatized society that resulted in the terror of the 1939-1945 world war. This community stricken by grief, pain, and suffering was the one that caused a memory of a recent past to become a social and political duty.

However, as it happened with the developments of modernism, one cannot have an understanding of the theme in a simplified or linear manner, because the demands for memory appear in different corners of the planet, for different motives and situations. The preponderance of memory as a key to read the world appears also in different temporalities and geographies. In the so-called south of the world, memory as a question, as well as its traumas, originates from different events, although often related to the emergence of a new geopolitical scene, decisively impacting important issues of economic and social management in these regions. The full frame of these changes in the global scene is formed by the Cold War and the decolonization wars, by the countless civil wars that occurred in new independent nations – especially in Africa – and, in Latin America, by the establishment of military dictatorships that, with their legacy of violent political prosecution, become a catalyzing and organizing motivation of a social demand for the memory of the dictatorial victims.

It is important to keep into account that the public processes of memory demand are originated in great political events, but also in changes of the social horizon. Between the 1960s and the 1980s, we saw the appearance of processes that constitute new milestones in western society organization: the emergence of feminism and the consolidation of a new role for women, starting from the sexual revolution caused by the birth control pill and with a larger feminine presence in working life; a strong reaction to the processes of ethnic/racial prejudice; the quest of the LGBT community for equal rights regarding heterosexuals; and the regressive effect provoked by AIDS. Marked by a set of situations that formed new memory discourses and a demand for reviewing historic narratives, these processes are also known as “internal decolonization”⁶ – as internal to the states as to the subjectivities.

Beyond the great and striking social and political events, it is very hard not to consider the influence of mass media in the constitution of this new conscience of time. Walter Benjamin, in his famous essay *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, already addressed the impact of the new methods of cultural production had in the way in which art would be assimilated from then on and, also, surrounding the political implications enabled by film and

6. Internal decolonization can be understood in a double sense: first, as a liberation from colonialist and imperialist structures that remained present within metropolitan nations; and, second, as a decolonization of subjectivities. In that point lie questions such as feminism, the demands of the LGBT community, or the demands for ethnic/racial equity.

photography.⁷ The brilliant interferences of the German philosopher were potentiated by the exploration and adhesion of the masses to new forms of exhibition and communication, such as television and radio.

The broadcast of information through these new media enabled the enhancement in the reach of narratives that before were restricted to small groups or communities. For example, the exhibition of the North-American television miniseries *Holocaust*, in Germany during the 1970s was one of the great catalysts of the emergence of a public demand for the construction of a memorial narrative which would remember and re-significate the persecution to Jews during World War II. In Argentina, the film *The Official Story*, awarded with an Oscar for best foreign film in 1985, was one of the reasons for opening a public debate concerning the kidnaping of children of missing political prisoners by the military. In Brazil, the television miniseries *Anos Rebeldes* [Rebel Years], broadcasted by Globo Television in 1992, established itself as a milestone in the public emergence of a positive view regarding the persecuted by the political repression during the 1964-1985 dictatorship.

All these memorialist discourses have the prevalence of a notion of preservation as their touchstone and unifying element. One of the consequences of such a force in society memory is the appearance of a musealization process that takes over different spheres of society. While “modernism” had an overcoming, and even iconoclastic quality, even reaching the propositions of its destruction, like the futurists did on their manifesto, the museum institution in the post-war period will be immensely valued – despite the constant critic discourses of the period – emerging from a social desire for complete musealization.

Therefore, museums as institutions have never been so powerful and accumulated such an amount of public and resources, as they did on the past decades. This constant quest for the affirmation of the curating profession and for its consolidation as an independent subject, because, in the wake of the development of such institutions, curators as researchers capable of uniting knowledge from different sources for the interpretation of art and the world, have gained importance and even prominence.

This new relation between society and time is defined by French historian Pierre Nora as the appearance of a present-memory.⁸ With the exponential enhancement of information fluxes, Nora notes that society intends to build beacons in memory that allow it to move more safely in this slippery terrain, which is constantly changing. It is this quest for an ontological security that consigns an abandonment of modernist architectural projects of a new city, starting to value the restoration of the historic qualities of the cities around the world.

In the same track appeared the retro fashion, the processes of commercializing nostalgia, the rise of biographies and memory-related literature, the consolidation

7. BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: ZOUK, 2012.

8. NORA, Pierre. *Entre a memória e a história: a problemática dos lugares*. Projeto História, São Paulo, n. 10, 7, dez. 1993.

of archival art, and even the processes of self-musealization through online social networks. Still on this subject, it is possible to mention the profusion of psychoanalytical literature regarding trauma, the great volume of works in the subject of history regarding traumatic themes such as the Holocaust, slavery, and authoritarian governments, besides the appearance of new ephemeris that have the goal of building and shedding light to memory discourses that before were subaltern, such as the case of the Day of Black Consciousness in Brazil, as aspects that feed the public debate regarding memory.

There is another similarity between the different kinds of modernism and the contemporary prevalence of memory: like – and perhaps even more radical than – in the modernist project, memory, as global as its discourses and narratives may be, in its core, these discourses remain connected to local histories. Such situation enables the understanding that the disputes that define the memory discourses authorized to rise in the public space are mediated by local histories, reflecting globalization-related processes that, simultaneously, push for the internationalization and reinforce localisms.⁹ Moreover, often the great traumas of collective memory in a society are related to the micro-history of local dramas.

According to Freud, memory and oblivion are connected, and memory is, in itself, a form of oblivion, a kind of hidden memory.¹⁰ This stand regarding how memory works in the individual scope when taken to the social environment conducts to a necessary questioning of the very idea of collective memory as something intrinsically positive. Such perspective is a questioning regarding the scope of the concept presented by Maurice Halbwachs in his work known as *On Collective Memory*.¹¹ In the book, the notion of collective memory had its connotation positively valued by the French sociologist, who considered the memorialist processes in the public sphere as originated from a pacific affective construction. However, by approximating the notion of memory towards psychoanalytic conceptions such as Psychological repression, we open space for understanding collective memory as a result of a conflictual process.

Questioning this concept of collective memory is essential in order to understand its working and how it acts in different social situations. Memory is always selective; in order to remember something, it is necessary to forget other things. Public memory always originates from symbolic disputes. Therefore, it is evident that public memory is imposed by power.

The emergence of a memorialist discourse in the public scene imposes, somehow, the deletion or silencing of other narratives. However, this silence does not mean the destruction of eventual subaltern memories, since hegemonic public discourses always suffer from the concurrence of other narratives, remaining recluse to smaller groups by the absence of means, but maintaining the possibility of emergence of

9. GIDDENS, Anthony. *Mundo em descontrolo*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

10. FREUD, Sigmund. *A interpretação das afasias*. Lisboa: Edições 70, 2003.

11. HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

these subaltern memories in the public scene.¹² Thus, we understand the dispute over memory is a dispute over a socially sanctioned enunciation. The time of memory is the power of reporting time.

On the artistic field, this prevalence of memory as a relevant social issue is seen through the recurrence, and the success of some kinds of artistic expression. Biographies, documental or fictionalized, currently have a huge popularity. Archive materials and their individual maintenance became privileged instruments for art production – that is the case of French artist Christian Boltanski and his social archives, or of *Partitura Número 1* [Sheet Number 1 – 2012] by Nicaraguan artist Mauricio Kabistan, who uses the separation between names in a tribute to the memory of the dead in his country's conflict to build a powerful work of sound art.

History becomes increasingly more addressed, in a critical manner, through art. Examples are the installation *Missão/Missões (Como Construir Catedrais)* [Mission (How to Build Cathedrals) – 1987], by Cildo meireles, who criticizes the exploitation of the natives during the colonization of the Americas, or the intervention *Shiboleth*, created by Dóris Salcedo and exposed at Tate London. This work presents a crack on the floor of the Turbine Hall, which serves as an institutional critic as well as a powerful metaphor for the dramas originated from the borders and its conflicts. It is also the case of *Stellar* (2015) by Peruvian artist Giancarlo Scaglia, who uses the prison walls where a massacre took place to build a powerful work that proposes a provocation related to the silence regarding these events in Peru.

The themes of nature and the environment were discussed in approaches such as the production of Joseph Beyus, in which the artistic production becomes an element for the construction of a new political platform and another ethical positioning regarding the planet. The biographical experiences gained a new stature in works such as the ones made by Cuban artist Félix Gonzalez Torrez in *Untitled (Ross)*, dating from 1991, in which a tribute is made for his deceased ex-partner.

Thus, it becomes possible to analyze and interpret a great portion of the production of artists and curators – avoiding reductionisms, evidently – on the past 50 years in the light of the prevalence of memory discourses and their peculiar qualities, as stated above. For example, if we focus our analysis to a closer terrain and enter the curating scope itself, we could have, in the Mercosul Biennial, an interesting terrain for the analysis of the recurrence of subjects influenced by issues that make sense in the societies in which memory became a central social issue.

Hence, the interpretation of the curating concepts presented by the curators on the last editions of the event becomes clearer when we analyze the backgrounds of such exhibitions as mostly originated by memory discourses. For example, the 7th Mercosul Biennial, titled *Screaming and Hearing*, instituted issues of alterity as a central element of investigation. In it, the value of the other, the artist, and the spectator, became the organizing question of the concept of that

12. POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3-15, 3, 1989.

show. And the 8th Mercosul Biennial, *Essays in Geopoetics* intended to present, through discussions regarding borders and the poetic possibilities of a new global cartography, a referential bias for its project, shedding light to questions of identity and cultural hybridization as theoretical keys for an approach to artistic production. The 9th Mercosul Biennial – *Weather Permitting*, brought, in the relations between mankind, nature, and technology, a referential field for its curating scope. The 10th Mercosul Biennial – *Messages from a New America* also presents an element that drinks from memory as the central axis of its platform, through a sense of revisionism of the prevailing historic narratives surrounding artistic production in Latin America, constituting an alternative stand in the understanding of art from the region and its global insertion.

Therefore, it is evident that memory and trauma, in its most diverse expressions as a social phenomenon, became an obligatory theme in the reflection regarding curators and curating in contemporaneity. Memory is like our soul, in the individual sphere, an eruption of subjectivity and, in the midst of communities, it flourishes as the referential spirit of current society values. Memory, more than something trivial, forms our identity, being the lens through which we perceive the world.

Memory, however, is selective and is in this conflictive terrain that curators and artists act. Artistic production is influenced, but also influences these processes of public materialization of memory. Therefore, naivety is forbidden. Curators have to reflect beyond the alluvium of current fashions, contributing for a deeper understanding of art and the things of the real world.

After all, curatorial projects that reflect upon memory and trauma have the potential to generate a meaningful change in exhibitions, acting proactively so that artistic production can contribute to change our relations with important issues and woes of contemporary life. Thus, the objective is to create new world perspectives, more advanced, democratic, and aware of a future in which the exercise of freedom, such as it is sought by the artists, is reflected on the remaining social instances. In the midst of this conflict zone, art and exhibitions keep the hope for a better world alive.



ANTROPOFAGIA E GEOPOLÍTICA CURATORIAL: ELEMENTOS DE ANÁLISE DE UMA HISTÓRIA NECESSÁRIA DA CURADORIA

Estelle Nabeyrat

Doravante elevada ao panteão das exposições históricas (*Aferall* dedicou recentemente uma obra em sua coleção *Exhibition Histories series*¹), a 24^a Bienal de São Paulo, que foi inaugurada em 1998, continua profundamente marcada por uma forte posição curatorial. Neste cenário, ela ocupa um lugar singular na história da curadoria e da sua prática. Ela marcou uma inversão da atenção dedicada a figuras curatoriais brasileiras notadamente independentes – figuras cujas atividades se multiplicam segundo diferentes trajetórias dos percursos institucionais habituais. Nunca uma exposição de tal envergadura tinha sido dedicada ao tema antropofágico e, como tal, a 24^a Bienal foi a principal desencadeadora de uma importante atenção que lhe foi dedicada.

Com ela, há toda uma reflexão sobre os próprios princípios desse movimento iniciado. É, por certo, uma reconsideração de seus usos que se declarou e que merece um interesse mais particular. Apropriação, intercâmbio, distribuição... No momento em que o *curatorial* é acompanhado de uma avaliação emergente da curadoria, vista como sistema de infiltração a outros modelos, uma revisão da Bienal sobre a cultura antropófaga se impõe. Verdadeiro projeto de reformulação de uma história da arte (criticada por sua visão demasiado ocidentalizada), a edição dessa bienal afirmou-se como um modelo de exposição inédito. Sustentou, nessa perspectiva, o local de reflexão sobre o pós-colonialismo na América Latina.

O ponto de atrito que se opera normalmente no interior destas questões se traduzia, na realidade, por um ponto de absorção deixando transparecer zonas de influência mais que de oposição. Em suma, a retórica pós-colonial se encontrava sutilmente recalibrada para começar a trabalhar os conceitos de troca e para tornar visível os espaços de partilha que podem se desenhar na relação colonizador-colonizado. É através do prisma da antropofagia que se articula este ar consensual. Da principal estrutura narrativa, quatro segmentos temáticos se declinavam, com

1. LISETTE LAGNADO. Cultural Anthropophagy, The 24th Bienal de São Paulo 1998, Exhibition Histories, Volume 4, Aferall Books, 2014.

o objetivo de colocar novamente o Brasil no centro de um tecido discursivo e semântico mais amplo – tecido, este, recolocado sobre o princípio da alteridade.

A tradução espacial desta trama foi, então, a seguinte: criar voluntariamente uma tensão entre os objetos e os sujeitos estirados entre representação de uma herança europeia poderosa e a polifonia resultante de uma multitude de propostas artísticas. Assim, claramente referindo-se ao conceito lyotardiano de densidade, os curadores desejavam abrir as escalas de olhares, encorajando a multiplicidade de interpretações por considerar, *a priori*, um público com diversas e variadas origens. Um dos processos postos em prática foi o de integrar ao interior das entidades históricas (Barroco, Dadá, Surrealismo etc.) obras recentes (Vik Muniz, Ernesto Neto, Tunga, etc.), a fim de melhor desbaratar a firmeza das experiências.

Compreende-se que a intenção curatorial elaborava paralelamente uma estratégia geopolítica trabalhando por mais legitimidade e reconhecimento artístico do Brasil e, por extensão, da América Latina. Por isso, neste contexto o cenário nacional se viu oferecendo, de fato, um lugar preponderante, melhor afirmando a sua importância desde as premissas da era moderna – e mesmo bem antes (lembrando que obras e objetos de nativos ameríndios foram integrados ao dispositivo de demonstração). Aproveitando-se, então, de sua repercussão internacional, a Bienal recordava ao mundo da arte que a América Latina tinha suas próprias vanguardas e que, como a exemplo do brasileiro Walter Zanini (1925 - 2013), as figuras curatoriais não faltavam ao seu histórico tanto quanto ao seu futuro.

Se nos mantivermos à declaração, a antropofagia não foi empregada em sua qualidade como tema – um aspecto ao menos criticável, dado o fato de que o imaginário foi amplamente utilizado –, mas sim como conceito e como método. Em outras palavras, a narração foi tomada por um fenômeno de canibalização de gêneros e contaminação dos sentidos. Explicitemos novamente. Por um sutil sistema de emaranhamento, veio juntar-se aos três segmentos intitulados *Arte contemporânea brasileira*, *Núcleo histórico* e *Representações nacionais* um quarto segmento, intitulado *Roteiros*, abrindo, por contágio, novas perspectivas para *slogans* historiográficos aparentemente muito enraizados.

Nomeados curadores para a 24ª edição, Paulo Herkenhoff, curador-chefe dessa bienal (e diretor do Museu de Arte do Rio desde 2013), acompanhado do curador-adjunto Adriano Pedrosa (recentemente nomeado diretor do Museu de Arte de São Paulo), enunciava uma tradição artística acrescida por esses pontos de atrito: uma arte multiétnica, na confluência das culturas indígenas, africanas e europeias que compõem majoritariamente o país. É preferível falar em cultura miscigenada, em referência a uma recente exposição organizada por Pedrosa no verão de 2014? Em entrevista à revista *Flash Art* em outubro de 1998, Herkenhoff critica o uso dos termos “multiétnica” e “multicultural,” que não lhe parecem adequados ao contexto: “Eu acho que o multiculturalismo é a maneira que os Estados Unidos discute sua formação cultural, sua pluralidade em uma sociedade que sempre teve dificuldade em debater certas formas de opressão. O

multiculturalismo está sempre associado a uma forma de exclusão, de alargamento. Mas esta exclusão fna América Latina não acontece.”² É, portanto, compreensível que uma mecânica de convicções bem afinada acompanhasse a totalidade do projeto e, conseqüentemente, a antropofagia constituía um nó conceitual ideal para desdobrar um conjunto de problemáticas habilmente orquestradas.

Tentar delinear uma resposta às relações ao mesmo tempo conflitantes e complementares, entre o elemento local e o elemento outro, o exterior: é isso que a antropofagia concilia particularmente. Desde as primeiras exposições, numerosos são os filósofos, teóricos e antropólogos que estão acompanhando o tema, entre os quais os brasileiros Suely Rolnick e Eduardo Viveiros de Castro, para citar alguns. Para uma atualização do conceito antropófago, a leitura de seus textos, respectivamente *Antropofagia zumbi* e *Metafísicas canibais*, é absolutamente necessária. Por isso, nesta fase é necessário explicitar novamente a qual pedra angular a antropofagia se prende, já que o canibalismo designa nas mentes a figura escura de um selvagem sanguíneo – figura sobre a qual é parcialmente fundada a legitimidade colonial que evangelizou o continente latino-americano.

Em 1928, o poeta e escritor Oswald de Andrade publicava o *Manifesto Antropófago*, texto seminal desse pensamento no Brasil, reivindicando o multiculturalismo da nação brasileira. Construído segundo o conceito de “devoração cultural,” o texto retoma metaforicamente os princípios do canibalismo para definir uma referência identitária própria ao país. Publicado no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, ele desenvolve uma teoria de um antropofagismo simbólico. Em outras palavras, propõe a reflexão sobre a questão da dependência cultural no Brasil – *Tupi or not tupi*.³ Trata-se, ainda, da devoração-assimilação do outro, que o autor erige em princípio de uma nova referência do colonizado brasileiro ao colonizador europeu. Com base em mitos canibais, o manifesto propõe transpor esses princípios de assimilação aos princípios identitários. Pois, além da qualidade nutritiva da carne humana, a antropofagia se articula segundo rituais complexos, regulados, eles mesmos, por costumes guerreiros e tradições de trocas tribais. É sabido, graças aos contos de Hans Staden, que o ser devorado estava integrado à comunidade. No entanto, seu corpo só era ingerido se, e somente se, fosse considerado digno de ser. O ritual canibal produzia uma incorporação de forças físicas e morais do ser devorado. Uma prática moral mais do que bárbara.

Retroativa, proativa, prospectiva, a Bienal lançava as bases de uma reavaliação necessária da cena brasileira antes de saltar fora de seu perímetro. Tomada como uma ferramenta de reflexão, a antropofagia permitia considerar como necessária a problematização da relação Brasil-Europa e, além disso, o debate deste conteúdo em um contexto mais globalizado. Na lógica antropofágica, que implica uma transmutação de quem devora, um ecossistema é criado entre o devorador e o

2. XXIV Bienal de São Paulo, entrevista de Denise Carvalho com Paulo Herkenhoff, curador geral da referida Bienal, *Flash Art* (October 2008).

3. Extrato do *Manifesto Antropofágico*, de Oswald de Andrade. Tupi faz aqui referência a uma família de línguas ameríndias.

devorado. Não há interior que não seja composto pelo exterior. Consequentemente, coabitando concretamente no espaço de exposição, tecendo, assim, vínculos de interdependência, as semânticas temporais foram *de facto* abaladas. As esculturas barrocas de Aleijadinho coabitam com as pinturas modernistas de Tarsila do Amaral, bem como com obras de Hélio Oiticica, Lygia Clark ou Cildo Meireles, além de outros artistas contemporâneos brasileiros e internacionais. É por uma montagem habilmente construída em torno de uma delinearização historiográfica voluntária que um contágio epistemológico se empregava. Com seu projeto curatorial semelhante a um verdadeiro procedimento empreendedor, a exposição empreendia uma etapa emancipadora, apoiando-se sobre a antropofagia como circuito de legitimação e, com ela, os seus princípios de fluidez de conhecimento, de interferência de conceitos de origem e de propriedade.

Para Viveiros de Castro, Oswald de Andrade foi o grande “teórico da multiplicidade.” Herkenhoff e Pedrosa tinham entendido a importância e o impacto do pensamento antropofágico em uma perspectiva pós-colonial, sem dúvida, e certamente anticolonial. A nuance é relatar à luz de textos recentes no campo das ciências sociais, que minimizam a realidade do pós-colonialismo para contextos específicos, onde o Brasil, sob a ótica da situação dos índios da Amazônia ou mesmo dos quilombos, é de fato excluído. Elevar este pensamento ao reconhecimento e à repercussão de uma bienal internacional teve como impacto içar o conjunto do aparelho de demonstração a um nível de legitimidade sem precedentes. No entanto, que lugar é deixado às heranças africanas no Brasil? Enquanto outros artistas igualmente célebres como Maria Thereza Alves rebelam-se contra o racismo mascarado em seu país de origem e contra a cegueira das instituições culturais, o impacto de um tal projeto de comunicação deve ser reavaliado. Embora Herkenhoff pareça claramente negar as problemáticas sociais e políticas do Brasil contemporâneo (ver sua resposta na entrevista da *Art Forum*), essas reflexões mostram toda a sua importância na medida em que a hegemonia de um discurso sobre miscigenação dita lei na república brasileira até ignorar as problemáticas racistas do país. O sociólogo e economista italiano instalado no Brasil, Giuseppe Cocco, escreveu bastante a respeito, fazendo aparecer as contradições de um país que funciona sob um princípio icônico ilusório.

De fato, as reconsiderações foram provadas necessárias face ao crescente interesse pela antropofagia no campo da arte contemporânea. Juntamente com as leituras mencionadas previamente, uma obra antológica editada pelo artista e autor Pedro Neves Marques foi publicada em janeiro de 2015, permitindo recolocar a antropofagia no marco dos paradigmas natureza-cultura, no coração de considerações filosóficas com apelo à cosmopolítica. Um passo necessário é a quantidade de recomeços e de redeglutições para esconder as posturas neocoloniais – no entanto, reais. Mas ainda mais, e para retomar e forçar uma reflexão conduzida por Neves Marques em um texto intitulado *Curating without concept*,⁴ o que a antropofagia

4. Pedro Neves Marques, “Curating Without Concept,” acessado em <http://journalment.org/article/curatorial-business>.

aplica à prática curatorial ressalta, de uma forma de livre intercâmbio, conhecimentos fora de qualquer estrutura ética. Em um lugar privilegiado que se exercitava nesta mesma lógica de reapropriação e de redistribuição, a prática curatorial se traduziria por um ecossistema no qual viriam circular livremente conhecimentos que todos seriam livres para reutilizar. Ao recolocar o coletivo no centro, o *curatorial*, ou melhor, a *curadoria* (que vai além do campo artístico) agiria segundo um segmento justo e aberto, no qual todos poderiam ser curadores. Aqui está uma teoria que deve ser considerada em uma perspectiva neoliberal e à qual a profissão deve necessariamente se confrontar, começando pelas divergências que impelem a própria questão pós-colonial.

· Uma primeira prova do presente artigo foi publicado em francês na revista *L'Art mème*, número 64, 1º trimestre de 2015, Bruxelas.

ANTHROPOPHAGY AND CURATORIAL GEOPOLITICS: ELEMENTS OF ANALYSIS FOR A NECESSARY HISTORY OF CURATING

Estelle Nabeyrat

From now on elevated to the pantheon of historic exhibitions (*Afterall* has recently dedicated a work to it in its Exhibition Histories series collection),¹ the 24th *São Paulo Biennial*, which was inaugurated in 1998, continues to be profoundly marked by a strong curatorial position. On this scenery, it occupies a singular place in the history of curating and its practice. It marked an inversion of the attention dedicated to notably independent Brazilian curatorial figures – figures whose activities have multiplied according to the different trajectories of the usual institutional routes. Never an exhibition of such magnitude had been dedicated to the anthropophagic theme and, as such, the 24th *São Paulo Biennial* was the main trigger of the considerable amount of attention devoted to it.

With it, came is a whole reflection about the very principles of this initiated movement. It is, certainly, a reconsideration about its declared uses, and deserves a more particular interest. Appropriation, exchange, distribution... In a moment in which the *curatorial* is accompanied by an emergent evaluation of curating, seen as a system of infiltration on other models, a review of this Biennial related to the anthropophagic culture is required. A real project of reformulation of the history of art (criticized by its overly westernized vision), this edition of the biennial was consolidated as a new model of exhibition. It sustained, under this perspective, the place for reflection about post-colonialism in Latin America.

The friction point usually operated within these issues was translated, in reality, by a point of absorption, clearing more zones of influence than of opposition. In short, the post-colonial rhetoric subtly appeared recalibrated, to begin working on concepts of exchange and to shed light to the sharing spaces that can be drawn in the relation

1. LISETTE LAGNADO. Cultural Anthropophagy, The 24th Bienal de São Paulo 1998, Exhibition Histories, Volume 4, Afterall Books, 2014.

colonizer/colonized. It is through the prism of anthropophagy that this consensual air is articulated. Four thematic segments were derived from the main narrative structure, with the goal of putting Brazil back on the center of a wider semantic and discursive frame – a frame that was placed back under the principle of alterity.

The spatial translation of this plot was, then, the following: to voluntarily create a tension between the objects and subjects stretched between the representation of a powerful European heritage and the polyphony resulted from a multiplicity of artistic proposals. Thus, clearly referring to the Lyotardian concept of density, the curators intended to open the levels of vision, encouraging the multiplicity of interpretations by expecting, *a priori*, an audience from several and different origins. One of the processes put to practice was to integrate the interior of the historic entities (Baroque, Dada, Surrealism, etc.), recent works (Vik Muniz, Ernesto Neto, Tunga...), in order to better disrupt the stability of experiences.

It is understood that the curatorial intention elaborated, in parallel, a geopolitical strategy in order to improve Brazil's legitimacy and artistic recognition and, consequently, Latin America's. For that reason, in this context the national scene offered, in fact, a preponderant place, better affirming its importance from the premises of the modern period – and even much earlier (noting that the native works and objects from the Amerindians were integrated to the demonstration device). Taking advantage, then, of its international repercussion, the Biennial remembered the art world that Latin America had its own avant-garde, and that, like the Brazilian Walter Zanini (1925 - 2013), for instance, the curatorial figures were not absent in its history as they were not in its future.

If we stick to the statement, anthropophagy was not employed in its quality as a subject – a less criticizable aspect, given the fact that the imaginary was not widely used – but rather as a concept and as a method. In other words, the narration was taken by a style cannibalization phenomenon and sense contamination. We shall explain again. Through a subtle system of entanglement, to the three segments titled *Contemporary Brazilian Art*, *Historic Center*, and *National Representations*, was added a fourth, titled *Routes*, therefore opening, through contagion, new perspectives for historiographic slogans that were apparently deeply rooted.

The choice of curators for the 24th edition, Paulo Herkenhoff, chief-curator for this biennial (and director of the *Museu de Arte do Rio* – Rio Art Museum, since 2013), accompanied by associate-curator Adriano Pedrosa (who recently became the director of MASP), enunciated an artistic tradition added by this friction points: a multi-ethnic art, in the confluence of the indigenous, African, and European cultures that majorly compose the country. Is it preferable to talk of a multiracial culture, in reference to a recent exhibition organized by Pedrosa in the summer of 2014? In an interview to *Flash Art Magazine*, in October 1998, Herkenhoff criticizes the use of the terms “multi-ethnic” and “multicultural,” which he does not consider to be adequate to the context, “I think that multiculturalism is the way that the US discusses its cultural formation, its plurality in a society which

always had difficulty debating certain forms of oppression. Multiculturalism is always associated with a form of exclusion, of enlargement. But exclusion in Latin America doesn't happen."² It is, therefore, understandable that a well-tuned mechanism of convictions would follow the totality of the project and, consequently, the anthropophagy constituted in a conceptual knot that is ideal to unfold a set of usually orchestrated problematics.

To try to outline an answer to the both conflicting and complementary relations between the local and the exterior element is precisely what anthropophagy reconciles. Since the first exhibitions, a great number of philosophers, theorists, and anthropologists are focused on this subject, among them the Brazilians Suely Rolnick and Eduardo Viveiros de Castro, to name a few. For an update on the anthropophagic concept, the reading of their texts, respectively: *Antropofagia zumbi* [Zombie Anthropophagy] and *Metafísicas canibais* [Cannibal metaphysics], is absolutely necessary. Therefore, at this level, it is again necessary to explain to which cornerstone anthropophagy is tied to, since cannibalism recalls the dark image of a bloody savage – a figure upon which is the colonialist legitimacy that evangelized the Latin American continent was partially based.

In 1928, the poet and writer Oswald de Andrade published the *Manifesto Antropófago* (known as Anthropophagus Manifesto, in English), a seminal text for this line of thought in Brazil, reclaiming the multiculturalism of the nation. Built according to the concept of "cultural devouring," the text metaphorically retells the principles of cannibalism in order to define an identity reference for the country. Published in the first issue of the *Revista de Antropofagia* [Anthropophagy Magazine], it develops a theory of a symbolic anthropophagy. In other words, it proposes a reflection regarding the subject of Brazil's cultural dependency – *Tupi or not tupi*.³ It is about, also, the devouring-assimilation of the other, that the author erects in the principle of a new reference of the Brazilian colonized by the European colonizer. Based on cannibal myths, the manifesto proposes to transpose these principles of assimilation to the identity principles. Because, besides the nutritive quality of human flesh, anthropophagy articulates itself according to complex and regulated rituals, to themselves, to warrior habits and tribal exchange traditions. It is known, thanks to the Hans Staden tales, that the devoured being was integrated to the community. However, their body was only ingested if, and only if, they were deemed worthy of being eaten. The cannibal ritual produced an incorporation of physical and moral strengths of the devoured being. A more moral than barbaric practice.

Retroactive, proactive, prospective, the Biennial launched the foundations of a necessary reevaluation of the Brazilian scene before jumping out of its perimeter. Taken as a reflection tool, anthropophagy allowed to consider necessary the

2. 24th São Paulo Biennial, interview with Paulo Herkenhoff, chief-curator of the current biennial, by Denise Carvalho, Flash Art, October 2008.

3. Excerpt from *Manifesto Antropófago* [Anthropophagus Manifesto], by Oswald de Andrade. *Tupi* is a family of native indigenous languages from Latin America.

questioning of the relation between Brazil and Europe and, also, the debate of this content in a more globalized context. In the anthropophagic logic, which implies a transformation of the devourer, an ecosystem is created between devourer and devoured. There is no interior that is not composed by its exterior. Consequently, concretely cohabitating in the exhibition space, weaving, thus, the links of interdependency, the temporal semantics were, in fact, shaken. The baroque sculptures of Aleijadinho cohabitated with the modernist paintings of Tarsila do Amaral, as well as the works by Helio Oiticica, Lygia Clark, or Cildo Meireles, besides other Brazilian and international contemporary artists. It is through an assembly, masterfully constructed around a voluntary historiographic outlining, that an epistemological contagion was employed. With its curatorial project similar to a true business procedure, the exhibition undertook an emancipatory phase, supporting itself under anthropophagy as a legitimacy circuit and, with it, is principles of fluidity of knowledge, of interference of concepts of origin and propriety.

To Viveiros de Castro, Oswald de Andrade was the great “theorist of multiplicity.” Herkenhoff and Pedrosa understood the importance and the impact of the anthropophagic thought in an undoubtedly post-colonial, and certainly anti-colonialist perspective. The nuance is to shed light in recent texts from the field of social sciences, that minimize the reality of post-colonialism to specific contexts, where Brazil, under the optic of the situation of the Amazonian natives, or even the *quilombos* is, in fact, excluded. Elevating this line of thought to the recognition and repercussion of an international biennial had the impact of hoisting the collection of the demonstration device to an unprecedented legitimacy level. However, what space is left for the African heritage in Brazil? While other equally famous artists such as Maria Thereza Alves rebelled against the masked racism in their home country and against the blindness of cultural institutions, the impact of such project of communication must be reevaluated. Although Herkenhoff seems to clearly deny the social and political issues of contemporary Brazil (see his answer in an Art Forum magazine interview), these reflections demonstrate all their importance in the sense that the hegemony of a discourse about miscegenation dictates law in the Brazilian republic to the point that it ignores the racism issues of the country. The Italian-born economist and sociologist Giuseppe Cocco, who resides in Brazil, wrote a lot on this subject, making clear the contradictions of a country that functions under an illusory iconic principle.

In fact, the reconsiderations were deemed necessary face the growing interest in anthropophagy in the field of contemporary art. Besides previously mentioned texts, an anthology work written by artist and author Pedro Neves Marques, which was published in January 2015, allowed to put anthropophagy back on the frame of the nature/culture paradigms, on the heart of philosophical considerations with an appeal to cosmopolitics. A necessary step is the quantity of new beginnings and ruminations needed to hide the neocolonialist postures, however real they may be. And even more, and to resume and force a reflection conducted by Neves Marques

in a text titled *Curating without concept*,⁴ in which anthropophagy applied to the curatorial practice stresses, in the form of free exchange, knowledge outside any ethical structure. In a privileged place that exercised this same logic of re-appropriation and redistribution, the curatorial practice was translated by an ecosystem in which the knowledge that would be free for all to reuse could move freely. By putting the collective back at the center, the *curatorial*, or better, *curating* (which goes beyond the artistic field) would act according to a just and open segment, in which everybody could be curators.

Here is a theory that should be considered under a neoliberal perspective and to which the profession must necessarily confront itself, starting with the divergences that impel the post-colonial issue itself.

· A first draft of this article was published in French on *L'Art Même* magazine, number 26, on the first trimester of 2015, in Brussels.

4. "Curating without Concept", by Pedro Neves Marques. Available on: <http://journalment.org/article/curatorial-business>



O AUDIOVISUAL E SUAS DIVERSAS EXPRESSÕES PARA REGISTRAR OS DIREITOS HUMANOS

Filipe Matzembacher
Marcio Reolon

Enquanto realizadores audiovisuais e curadores, sempre tivemos como um dos principais focos de nosso trabalho os direitos humanos. É nosso norte referencial nas histórias que contamos, nos nossos filmes, em nossas pesquisas. É tema central de um festival de cinema que produzimos há cinco anos.¹

Ao receber o convite para integrar a equipe de curadoria da exposição *Deus e sua Obra no Sul da América*, com curadoria-geral de Márcio Tavares e curadoria-assistente de Dante Guazzelli, Filipe Matzembacher e Marcio Reolon, que inaugurou o Museu dos Direitos Humanos do Mercosul, em Porto Alegre, participando com especial ênfase na curadoria, seleção e comissionamento das obras audiovisuais, pudemos mergulhar em um vasto mar de obras e possibilidades que uma oportunidade assim oferece. Desbravar os diferentes brasis por esse ponto de vista tão fascinante que são os direitos humanos, e pouco a pouco ir migrando e explorando nossos vizinhos de continente e cultura, foi uma tarefa instigante e prazerosa.

As escolhas de suporte e criação das obras audiovisuais foram baseadas na ligação entre criação artística e documento histórico, ou seja, em uma relação direta entre arte e história. Dentro da própria exposição existiram diversos subtemas que aproximaram esses temas: como “artisticidade”, o “exílio”, a “censura”, a “violência” e a “liberdade”. Todos refletindo a partir de aspectos humanistas questões acerca dos direitos humanos em épocas distintas do sul de nosso continente.

De acordo com nossa participação na curadoria e visando a apresentação de uma mistura de diferentes formatos, gêneros e tipos de audiovisual existentes no contexto da exposição, listaremos aqui algumas obras e suas diversas mecânicas internas, seja de produção, seja de seus dispositivos de contato e interação com o

1. Festival Close – Festival Nacional de Cinema da Diversidade. Esse festival é dedicado à exibição da produção cinematográfica ligada aos temas da comunidade LGBT.

público. Nessa diversidade – tanto sistemática, de recepção ou de criação –, todo segmento audiovisual da exposição dialoga diretamente com a ampla e diversa visão humanista e histórica de direitos humanos. A curadoria, a seleção, o processo de feitura e a exposição das obras audiovisuais visaram valorizar o diferente, tanto no quesito temático quanto social ou estético.

Egomáquina (2013), de João de Ricardo, Pedro Harres e Otávio Donasci

Partindo para uma visão inclusiva de direitos humanos, esclarecendo aos visitantes que o recorte da exposição lhe diz respeito, direta e indiretamente, é inserida a *Egomáquina*. Trata-se de uma instalação mecânica e eletrônica construída a partir de “lixo eletrônico” (equipamentos como monitores e computadores usados e descartados). Nessa obra, o audiovisual funciona como *vlogs* randômicos de estranhos. O “espectador” entra em uma colmeia de telas que, ao serem ativadas por um botão, vomitam depoimentos, sorrisos, choros, sustos, gritos de euforia, deslocando o espectador de sua condição de conforto. É o coletivo direcionado ao indivíduo.

Localizada no centro do 1º andar da exposição no Museu de Direitos Humanos do Mercosul, junto ao Memorial do Rio Grande do Sul, a obra de alguma maneira dava boas-vindas ao público. Esses ruídos acionados pelos visitantes, mas emitidos por desconhecidos, tomam conta de todo o espaço expositivo. Essa interferência agrega novos sentidos às obras por ela impactadas, pois o visitante fica diante de uma escultura – por exemplo, exposto aos gritos, choros e risadas que ecoam pelos corredores do prédio histórico.

Por fim, ainda se trata de uma obra randômica. Você pode embarcar na instalação e ter uma experiência cômica, como pode ter uma experiência intimista, cacofônica, disléxica etc. Aqui o audiovisual é tátil, randômico, resultado do imaginário, do ego. Ele não leva a um caminho certo ou a uma emoção determinada: o dispositivo audiovisual opera nos dispositivos do imaginário do participante-espectador.

O Último Dia Antes de Zanzibar (2014), de Filipe Matzembacher e Marcio Reolon

Com a premissa de produzir um material audiovisual com caráter cinematográfico, transpondo para dentro do universo do museu uma narrativa que imagética e simbolicamente dialoga com o universo das artes visuais, mas que, em sua estrutura de exposição e construção narrativa, está intimamente ligada ao modelo clássico de cinema, a dupla de realizadores apresentou o média-metragem *O Último Dia Antes de Zanzibar* (2014).

Quando citamos “modelo clássico de cinema”, nos referimos principalmente ao formato “sala escura versus tela versus espectadores sentados”. Neste sentido, *O Último Dia Antes de Zanzibar* foi uma obra única dentro da exposição. Localizado em uma das galerias ao fundo, o filme surgiu de um processo de criação de colagens

e aproximações que interpela diferentes formas de arte. A ideia era absorver profissionais de diferentes campos artísticos no projeto. Foram convidados o dramaturgo Diones Camargo para junto roteirizar a obra. A concepção visual foi desenvolvida em conjunto com Carine Wallauer, jovem fotógrafa de destaque regional, que alia elementos jovens e fantásticos nas imagens que cria, produzindo ambientes suspensos e poéticos, e Manuela Falcão, diretora de arte e artista plástica. Essa mistura de *know-hows* influenciou a própria narrativa, que criou um mosaico de universos. Entre símbolos religiosos (como São Sebastião), a obra do poeta francês Arthur Rimbaud (centro da trama do média-metragem) e a juventude, o filme narra uma história de partidas e sexualidade.

Filhos da Democracia, de direção coletiva de Bruno Risas (São Paulo), Fábio Leal (Recife) e Tomaz V. Borges (Porto Alegre)

Com um aparato de assistência bem distinto da obra anterior, a vídeo-instalação *Filhos da Democracia* expõe ao seu visitante, através de uma televisão “de tubo”, três filmes de curta duração. Esses vídeos foram dirigidos por três jovens realizadores nascidos no ano de 1985, ano da retomada democrática no Brasil. Para o desenvolvimento do trabalho, foi proposta pela curadoria o seguinte questionamento: o que é a democracia para você? Como resposta, a obra revela três distintos materiais audiovisuais, em distintos gêneros e também distintas visões acerca da democracia.

Bruno Risas (São Paulo) criou uma obra que aproxima São Paulo da Grécia antiga, sob os olhos de Tirésias. O cineasta visita personagens míticos que habitavam o berço da sociedade democrática como conhecemos e os coloca na tumultuada e desenvolvimentista São Paulo.

Já Fábio Leal (Recife) tem dificuldade de enxergar de modo concreto e realizado a democracia no país. Ele inicia sua obra com as falas da mídia, seguidas de ruas nomeadas com militares e parte para um casal homossexual que é apedrejado em praça pública. Assim, aparentemente para o artista recifense a democracia está soterrada pelo poder e pela violência.

Tomaz V. Borges (Porto Alegre), por sua vez, parte para um olhar mais teórico e acadêmico sobre o tema. Ele se aproxima da proposta, através de uma obra de videoarte, contemplando a democracia como a própria livre expressão artística. Insere seus personagens dentro do museu, retira dali suas obras e com elas os fazem cavar – talvez cavar na própria procura dessa palavra: democracia.

A TV Muda (2014) e *Don't look now* (2008), de Martin Heuser

Apropriando-se de materiais audiovisuais de diferentes criadores, o artista Martin Heuser apresentou duas obras na exposição: *Don't look now* (2008) e *A TV muda* (2014). A primeira, uma caixa preta que aproxima e insere o visitante, que inclina sua cabeça para dentro da caixa e através de um espelho assume o papel de

personas em situações de sofrimento de violações de direitos humanos, surgidas desses vídeos e fotografias projetados no interior da caixa. Ora o espectador se vê enquanto torturador, ora enquanto torturado. Ora prostituta, ora militar.

A outra, *A TV muda*, trata-se de um vídeo projetado em uma sala escura, em que o espectador entra e admira recortes visuais da programação da televisão aberta brasileira, mas sem o áudio desses programas. Inserindo este material em um espaço próximo a uma sala de cinema, os conteúdos se tornam ainda mais chocantes: a violência, o machismo, o não-exercício da reflexão. Ambas as obras atuam na linha do reaproveitamento de imagens e no choque entre a comédia e a tragédia. Martin Heuser leva o visitante a experimentar, em questão de segundos, a inserção de si enquanto primeira pessoa na obra, e coloca em choque as imagens, provocando a risada e o horror.

In memorian (2014), de Walter Karwatzki

O artista alagoano constrói uma vídeo-instalação em que aborda o tema dos mortos e desaparecidos políticos durante a ditadura militar. A obra é construída de modo simples e potente. Enquanto contemplamos uma sequência de nomes em uma tela preta, retumba a música *Eu te amo meu Brasil*, na versão de Os Incríveis, uma das músicas símbolo do regime ditatorial.

A música imediatamente remete ao lado obscuro do ufanismo dos militares durante a ditadura: a tortura e a perseguição de milhares de pessoas que ousaram pensar diferente.

O audiovisual e o documento nas produções de Marina Camargo e Jorge Francisco Soto

Por último, o modelo de audiovisual que também consta na exposição foi o documental – o documento em áudio e vídeo feito de diversas maneiras, inclusive por entrevistas, como nos trabalhos de artistas como o uruguaio Jorge Francisco Soto e a gaúcha Marina Camargo.

Marina Camargo apresenta dois trabalhos desenvolvidos especialmente para a mostra: *Rio da dúvida* (2014) e *Longe daqui* (2014). O primeiro é um vídeo baseado no filme *Rio da Dúvida*, realizado nos anos de 1913 e 1914, onde pesquisadores estrangeiros liderados pelo ex-presidente norte-americano Theodore Roosevelt (em cooperação com o Museu de História Natural e o governo brasileiro) viajaram pelo Brasil “selvagem”, investigando a existência de um rio ainda não cartografado. Coronel Rondon apresenta a Roosevelt possibilidade de explorar o Rio da Dúvida, no Brasil central, e então colocá-lo no mapa. A expedição é interrompida antes do final, embora o rio seja cartografado.

O segundo trabalho consiste na projeção de um fragmento das imagens desta expedição (imagens de um fluxo de água do Rio da Dúvida) sobre um aquário raso

com água, onde flutua uma imagem impressa em transparência de uma pessoa de costas (como se estivesse observando a imagem projetada do rio, ainda que seja uma imagem flutuante sobre a outra projetada).

Desta forma, este trabalho é relacionado às representações do Brasil do ponto de vista de viajantes, exploradores e artistas que visitaram o país nos séculos XVI a XIX, que representavam o país de algum modo – através de pinturas, desenhos. O foco será visualmente as representações de palmeiras e conceitualmente a memória de quem relata um lugar através de sua lembrança, onde a memória explicita informações fragmentadas, falhas, incompletas.

O ponto de partida são livros onde imagens da flora brasileira estão representadas. Detalhes dessas imagens são ampliadas e sobrepostas aos livros utilizados como referência, destacando o fragmento isolado desta representação (assim como a memória torna-se fragmentada com o passar do tempo). Cada livro fica disposto dentro de uma caixa iluminada, sobre o qual há um vidro translúcido onde está colocada a imagem ampliada em material também translúcido de um detalhe da imagem de referência.

Já a instalação apresentada por Jorge Francisco Soto, *Países Sem Tempo Para a Memória*, ocupava uma sala. Nas paredes, com letras similares às que se usam na manufatura de tumbas em cemitérios, emergia a frase: “aos antepassados dos países sem tempo para a memória”. Ao lado da frase, surgia uma pequena estátua de cera produzida pelo artista do libertador uruguaio Artigas. Nas paredes do fundo da sala, apareciam duas projeções: uma de águas em movimento e a outra mostrava em tempo real o lado exterior do museu, no ponto em que está instalada uma estátua do Marechal Rondon, um dos responsáveis pela demarcação das fronteiras brasileiras. Esse jogo entre a reação indiferente das pessoas na rua e o monumento gera um documento sobre a fragilidade da memória na construção das identidades nacionais no presente.

Assim, a obra desse artista se conformou pela apropriação de um documento patrimonial, mas com um caráter que enfatiza o presente (ponto interessante dentro de uma instituição que abriga uma coleção de obras que discursam sobre diferentes tempos sociais). Ali o real, o presente, o “ao redor” foi incorporado à exposição.

No fim, todas essas diversas visões, métodos de construção, criação e projeção audiovisual vem a exaltar a essência diversa e humanista dos direitos humanos. São importantes referências, definições de liberdades e deveres e a exibição de espíritos que tocam a todos, de diferentes maneiras – sensorialmente, psicologicamente e até mesmo fisicamente.

AUDIOVISUAL PRODUCTION AND ITS DIFFERENT POSSIBILITIES OF DEPICTING ISSUES ON HUMAN RIGHTS

Filipe Matzembacher
Marcio Reolon

As audiovisual producers and curators, the human rights issue was always one of the main subjects of our work. It is the referential bias for the stories we tell, our movies, and our research. Also, it is the main subject of the film festival¹ we have been organizing each year for half a decade.

Upon receiving the invitation to integrate the curating staff for the exhibition *Deus e sua Obra no Sul da América* [God and his work on the South of America], with general curating by Márcio Tavares and curating assistance by Dante Guazzelli, Filipe Matzembacher and Marcio Reolon – who founded the Mercosul Human Rights Museum, in Porto Alegre, participating with a special emphasis in curating, selection and commissioning of the audiovisual works – we were able to dive into the vast ocean of works and possibilities presented by such opportunity. To explore the different realities of Brazil through the fascinating viewpoint of the human rights, and to slowly discover and migrate to our continental and cultural neighbors was both a compelling and pleasant task.

The choices of support and creation of the audiovisual works were based on the connection between artistic creation and historic document, in other words, in a direct relation between art and history. Within the exhibition itself, there were different subthemes that approached these themes: such as “artistry”, “exile”, “censorship”, “violence”, and “freedom”. All reflecting, through humanist aspects, issues surrounding human rights in different periods on the south of our continent.

Based on our participation in the curating staff, and with the intention of presenting a combination of different audiovisual formats, genres, and styles existing on the exhibition context, we will now list some of the works and their different internal mechanisms, either of production, or of their devices of contact and

1. The Close Festival – National Diversity Film Festival. This festival is focused on the exhibition of the cinematographic production connected to the LGBT community.

interaction with the audience. In this diversity – as systematic as of reception, or creation – the whole audiovisual segment of the show dialogues directly with the wide and diverse humanist and historical view of the human rights. The curating, selection, production method, and the exhibition of the audiovisual works intended to valorize differences, both in the thematic as in the social, or aesthetic aspects.

Egomáquina [Ego-machine – 2013], by João de Ricarco, Pedro Harres and Otávio Donasci

The *Egomáquina* is inserted through an inclusive view of the human rights, by explaining the visitors that this fragment of the show concerns them, directly and indirectly. It was a mechanical installation built from electronic waste (equipment such as used and discarded monitors and computers). On this piece, the audiovisual element takes place through random vlogs by random people. The spectators enter a hive of screens that, activated by a switch, vomit testimonials, smiles, cries, scares, and screams of euphoria, displacing the spectators from their comfort zones. It is the collective guiding the individual.

Located on the 1st floor of the exhibition on the Mercosul Human Rights Museum, next to the Rio Grande do Sul Memorial, the piece welcomed the public, somehow. The noises activated by the visitors, but emitted by strangers, took over the whole exhibition space. This interference aggregates new meanings to the pieces impacted by it, since when visitors stand in front of a sculpture – for instance, they are exposed to the screams, cries and laughs that echo through the corridors of the historic building.

Ultimately it is also a random work. You can embark the installation and have a comic experience, or perhaps, an intimate, cacophonous, dyslexic experience, among others. In it, the audiovisual aspect is tactile, random, resulting from the imaginary, the ego. It does not take to a certain route or emotion: the audiovisual device operates on the imaginary devices of the participant/spectator.

O Último Dia Antes de Zanzibar [The Last Day Before Zanzibar – 2014], by Filipe Matzembacher and Marcio Reolon

With the premise of producing an audiovisual work with a cinematographic quality, transposing for within the museum sphere a narrative that, through imagery and symbols, dialogues with the visual arts sphere, but that, in its exhibition structure and narrative structure, is intimately connected to the classic cinema model, the creative due presented the medium-length film *O Último Dia Antes de Zanzibar* (2014).

When we say “classic cinema model” we are mainly referring to the format “dark room versus screen versus seated spectators.” In that sense, *O Último Dia Antes de Zanzibar* was a unique piece in the show. Located in one of the galleries in the back, the film originated from a process of creating collages and approaches that

comprises different art forms. The idea was to absorb professionals from different artistic fields on the project. The playwright Diones Camargo was invited to participate in the writing of the screenplay. The visual conception was developed with Carine Wallauer, a young photographer famous in the region, who includes young and fantastic elements in her creations, producing suspended and poetic environments, and Manuela Falcão, art director and visual artist. This mixture of different know-hows influenced the narrative itself, which created a mosaic of universes. Between religious symbols (such as Saint Sebastian), the work of French Poet Arthur Rimbaud (central subject of the movie), and youth, the film narrates a story of departures and sexuality.

Filhos da Democracia [Sons of Democracy], directed by Bruno Risas (São Paulo), Fábio Leal (Recife), and Tomaz V. Borges (Porto Alegre)

With a quite different assistance apparatus in relation to the previous work, the video-installation, *Filhos da Democracia* features three short films shown through a CRT television. These videos were directed by three young directors born in 1985, the year Brazil returned to democracy. In order to produce this piece, the curating staff proposed the following question: what is democracy to you? As an answer, the piece is divided in three different films, in three different styles, and three different views on democracy.

Bruno Risas (São Paulo) created a work that approximates São Paulo to Ancient Greece, under the eyes of Tiresias. The moviemaker visits mythical characters who inhabited the cradle of the democratic society as we know it, and places them in the tumultuous and developmentalist city of São Paulo.

Fábio Leal (Recife) finds difficulty in seeing Brazil's democracy in a concrete and realized manner. He begins his work with the excerpts from the media, then streets named after military officials, to finally show a homosexual couple being stoned in a public square. Thus, apparently for the artist, democracy is being buried by power and violence.

Tomaz V. Borges (Porto Alegre) brings a more theoretical and academic view on the subject. He approaches the proposal through a video-art piece, contemplating democracy as his own free artistic expression. He places his characters in a museum, using the works of art to dig – perhaps to dig for the word democracy.

A TV Muda [The Mute TV – 2014] and *Don't Look Now* (2008), by Martin Heuser

Appropriating audiovisual sources from different creators, artist Martin Heuser presented two pieces in the exhibition: *Don't Look Now* (2008) and *A TV Muda* (2014). In the first, a black box approximates and inserts the visitors, who bend their heads inside the box and through a mirror assume the role of personas in

suffering and human rights violation situations appearing on the videos and photographs projected inside the box. Sometimes the spectators see themselves as torturers, sometimes as being tortured. Sometimes as prostitutes, sometimes as police officers.

The other piece, *A TV Muda* features a video being projected into a dark room, in which the spectators enter and admire visual excerpts from Brazilian TV networks, all muted. With the insertion of such material in a space resembling a movie theater, the contents become even more shocking: violence, chauvinism, and the lack of reflection. Both pieces are produced take advantage of stock images and the shock between comedy and tragedy. Martin Heuser causes the visitors to experience, in a manner of seconds, their insertion as protagonists in the piece, and blends the images, provoking laughter and horror.

In Memoriam (2014), by Walter Karwatzki

The artist from Alagoas produced a video installation that deals with the subject of the political prisoners murdered or missing during the military dictatorship. The work is built in a simple and powerful manner. While we contemplate a series of names on a black screen, the song *Eu te Amo Meu Brasil* [I Love you, my Brazil] by the band *Os Incríveis*, one of the theme songs of the dictatorial government.

The song immediately reminds the obscure side of the military's excessive patriotism during the dictatorship: the torture and persecution of thousands of people who dared to think differently.

The audiovisual and documental aspects in the works of Marina Camargo and Jorge Francisco Soto

Finally, the documental aspect of audiovisual productions is featured on the exhibition through documentaries in audio and video, produced in different forms, including interviews, by artists Jorge Francisco (Uruguay) Soto and Marina Camargo (Rio Grande do Sul).

Marina Camargo presented two commissioned works for the show: *Rio da Dúvida* [River of Doubt – 2014] and *Longe Daqui* [Away from here – 2014]. The first is a video based on the film *Rio da Dúvida*, produced between 1913 and 1914, where foreign researchers led by the former President of the United States Theodore Roosevelt (in a joint effort of the Natural History Museum and the Brazilian government) who traveled the “savage” Brazil, investigating the existence of a yet uncharted river. The Colonel Rondon presents Roosevelt with the opportunity of exploring the River of Doubt, in central Brazil, and then put it on the map. The expedition was interrupted before the river was charted.

The second work consists in projecting an excerpt of this expedition (images of water flowing in the River of Doubt) in a shallow aquarium with water, where

a floating image printed in a transparency shows the back of a person (as if the person was observing the projected image of the river, even if is a printed image floating over a projected one).

Thus, this work is related to the representations of Brazil under points of view of travelers, explorers, and artists who visited Brazil on the 18th and 19th centuries, who depicted the country somehow – through paintings and drawings. The visual focus will be the representations of palm trees, while the concept will be the remembrance of a place through memories, in which such memories show fragmented, failed, incomplete information.

The starting point are books depicting Brazil's flora. Details of these images are enhanced and overlapped on the books used as reference, highlighting the fragment isolated from such representation (just like the memory that becomes fragmented with time). Each book is displayed inside an illuminated box, placed above a transparent glass, where a detail from it is printed on a transparency.

The Uruguayan artist Jorge Francisco Soto presents an installation titled *Países Sem Tempo Para a Memória* [Countries with no Time for Memory], which occupied a whole room. On the walls, with a font resembling the ones used on tombs and cemeteries, emerged the phrase “to the ancestors of the countries with no time for memory”. Next to it, a small wax statue of the Uruguayan liberator Artigas. On the back of the room, appeared two projections: one of water flowing and the other a live video feed from the outside of the museum, where resides a statue of the Marshal Rondon, one of the people responsible for the demarcation of the borders of Brazil. The game between the indifferent reaction of people on the street and the monument generates a document about the frailty of memory in the construction of the current national identities.

Thus, this piece was comprised by the appropriation of a heritage document, but with a characteristic of emphasizing the present (an interesting point in an institution that shelters a collection of pieces that speak of different social periods). In it, reality, the present, and the surroundings were included in the exhibition.

In the end. All these different visions, methods of construction, creation and audiovisual projection come together in order to praise the diverse and humanist essence of human rights. They are important references, definitions of freedom and duties, and the exhibition of the spirits that touch everyone, in different ways, though the senses, psychologically, and even physically.



A QUESTÃO DA CONTRADIÇÃO:¹ PROTOCOLO DE TRABALHO EXPERIMENTAL

Fabien Giraud
Ida Soulard

O método de investigação e de produção coletiva apresentado a seguir foi implantado a partir de um workshop de duas tardes intitulado *What Does It Mean To Be Site-Specific Today?* [O que significa ser site-specific hoje?], organizado como parte da 10ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre. Partindo do conceito histórico de *site-specificity* e do termo *plot* (intriga), desenvolvido pelo designer e estrategista Benedict Singleton, o *workshop* se apoiava em uma pergunta: o que significa ser *site-specific* hoje?

O conceito histórico de *site-specificity*, desenvolvido na década de 1960, teve uma grande importância para o discurso e práticas artísticas, e foi o portador da verdadeira emancipação possível. Mas essa noção foi tomada por uma reviravolta histórica e, hoje, parece mais trabalhar para sua alienação.

Atualmente, é comum denunciar as contradições envolvidas na noção de *site* e destacar o imperativo contemporâneo (que parece ter se tornado um padrão de produção) de operar em situações específicas, sendo cada vez mais conivente com a dinâmica do mercado. Para sair deste impasse, dessa inversão histórica, parece ser necessário expandir consideravelmente a noção de espaço, mapear precisamente o espaço do “contemporâneo”, e inventar novas ferramentas de orientação e de navegação.²

Nesse *workshop*, estava em jogo a criação de uma plataforma de discussão e de produção coletiva que permitiria mapear este “*site* do presente,” o local que nos é contemporâneo, e de inventar ferramentas para a sua navegação. A ausência de uma língua comum tornou ainda mais necessária a expressão do pensamento por meio de desenhos esquemáticos. O tema da investigação inicial deu lugar, gradualmente, aos mapeamentos de práticas e desafios individuais de cada participante.

1. *A Matter of Contradiction* (2011-2013) foi uma série de seminários e workshops organizados por Sam Basu (artista diretor do Projeto Treignac), Fabien Giraud (artista), Ida Soulard (historiadora de arte) e Tom Trevatt (curador). Para mais informações acesse: <http://lamatiere.tumblr.org>

2. Este é um trabalho realizado pela plataforma de pesquisa e pelo jornal *Glass Bead*, cofundado com Fabien Giraud (artista), Jeremy Lecomte (teórico da arquitetura), Vincent Normand (historiador de arte e autor), e Inigo Wilkins (filósofo). Para mais informações acessar: www.glass-bead.org.

Este é um excerto de um texto escrito por Fabien Giraud e Ida Soulard e publicado em francês em *La Belle Review*, revista de arte contemporânea do centro da França, 2012, pp. 17-20.

A arte como lugar de produção de conhecimento requer a invenção de protocolos experimentais de trabalho. Durante cinco dias, no *Projeto Treignac*, treze participantes constituíram o cerne da experiência. O objetivo desta tentativa de engenharia era a construção coletiva de uma máquina conceitual, que pudesse tanto acomodar a heterogeneidade de práticas, de objetos e de discursos como gerar um método de produção de novos modos de conhecimento. Nesta máquina, sem fundamento, sem origem, cada elemento é tanto um produto de suas operações quanto uma ferramenta para a sua produção. No final, o resultado desse processo experimental poderia ser a exposição do plano da máquina que o produziu.

O que entregamos aqui é o protocolo dessa experiência. Esta deve ser considerada uma base de trabalho, inevitavelmente sujeita a modificações e ajustes.

A descrição deste protocolo experimental requer uma esquematização das diferentes partes que o compõem. A experiência pode ser dividida em 3 elementos, que constituem igualmente as três etapas de seu desenvolvimento:

1. As Condições: é a elaboração de um espaço abstrato partilhado por todos os participantes e a partir do qual se constituem as regras e os procedimentos da experiência.
2. Os Materiais: é a contribuição de cada participante à experiência, o material exógeno que será submetido à dinâmica interna do dispositivo.
3. As Operações: são todas as séries de ações aplicadas aos Materiais e de acordo com as Condições.

Sendo essa experiência de natureza puramente especulativa, se faz necessária a invenção de uma nova terminologia. Em guisa da explicação do protocolo, definiremos aqui os termos. Esta proposta experimental pode ser adotada, reutilizada e transformada por qualquer pessoa que queira aproveitá-la.

1. As Condições: o “campo de pânico”

Chamamos de “campo de pânico” o espaço abstrato partilhado por todos os participantes. Ele define um quadro mínimo comum que tem sua própria física e uma lógica autônoma.

O “campo de pânico” não é um terreno, não deve ser concebido em termos de extensão, mas como um lugar de informações de intensidades variáveis. Este não é o plano extensivo de um mapa, mas um espaço intensivo de diferenciação.

Nisto, é semelhante ao campo magnético de um acelerador de partículas. No entanto, no lugar de um campo magnético convencional com polaridades elétricas binárias, o campo de pânico é constituído de tantas polaridades como as categorias epistemológicas existentes.

Contrariamente a qualquer tentativa forçada de transdisciplinaridade e de reconciliação artificial das áreas de conhecimento (o mito da fusão de categorias), cada área do conhecimento é tomada em sua divisão moderna e deve ser considerada na sua singularidade e sua própria função potencial.

Este não é um espaço de reconciliação entre os objetos e os conhecimentos de naturezas diversas e heterogêneas, mas, ao contrário, o lugar onde as suas diferenças intrínsecas podem se relacionar de forma produtiva.

A função do “campo de pânico” é colocar os objetos em um plano de igualdade.

2. Os Materiais: os *Stake-Objects*

Chamamos de *stake-objects* a matéria trazida por cada participante e vertida no “campo de pânico.” Consideramos que todos os campos de pesquisa, as problemáticas, os compromissos pragmáticos, podem ser sintetizados em termos de diferença intensiva, de série de polaridades, ou de funções dinâmicas e, assim, esquematizados sob forma de diagrama.

Cada diagrama assim constituído se torna “o objeto” que o participante submete ao coletivo. Cada um desses objetos, em sua forma sintética, deve poder ser agarrado por outros e manipulado. Esses objetos devem ser meticulosamente construídos e circunscritos antes da semana de trabalho.

É indispensável chegar a uma grande clareza esquemática na apresentação de cada objeto. Eles passarão por uma deriva morfológica no contato com outros objetos durante as Operações da semana.

3. As Operações: aglomerado (*clustering*) e colisão (*colliding*)

As operações não são impostas de forma artificial, mas devem emergir do encontro dinâmico entre o “campo de pânico” e os “objetos.” A situação determina as ferramentas que serão aplicadas a ele. As operações podem ser divididas em dois grupos: aglomerado (*clustering*) e colisão (*colliding*).

Aglomerado: os objetos introduzidos por cada participante são jogados no campo de pânico e se dispersam. Alguns se aproximam enquanto outros se afastam em função de sua natureza, de sua composição ou de sua carga intensiva. Atraindo-se ou repelindo-se, eles formam, progressivamente, aglomerados. Concretamente, esses aglomerados implicam na divisão do grupo em subgrupos de participantes. A partilha desses objetos e dessas problemáticas constrói um novo objeto híbrido.

Colisão: Esses aglomerados se tornam, assim, novos objetos. Estes devem, por sua vez, ser esquematizados e sintetizados para que sejam novamente vertidos no “campo de pânico” e apresentados aos outros participantes. O processo experimental da semana se define como um conjunto renovado de aglomerados e de colisões, cuja finalidade é um adiantamento das operações de partidas e

a produção de novos movimentos conceituais. Este quadro genérico pode ser compreendido por todos(as).

O resultado concreto da implantação desta metodologia consiste na construção de uma máquina conceitual sob uma forma inventada e constituída pelo grupo. Pode ser um diagrama coletivo, uma exposição especulativa, um *storyboard* ou qualquer outro formato que os participantes possam imaginar.

THE MATTER OF CONTRADICTION:¹ EXPERIMENTAL WORK PROTOCOL

Fabien Giraud

Ida Soulard

The method of investigation and collective production presented below was implemented from a two-afternoon workshop titled *What Does It Mean To Be Site-Specific Today?*, organized as part of the 10th Mercosul Biennial in Porto Alegre. Conceived from the historic concept of site-specificity and the term plot, developed by the designer and strategist Benedict Singleton, the workshop was supported on a question: what does it mean to be site-specific today?

The historic concept of site-specificity, developed in the 1960s, had great influence for the artistic discourse and practices, and was the bearer of a true possible emancipation. But this notion was taken by a historic twist and, today, seems to work more towards its alienation.

Nowadays, it is common to denounce the contradictions involved on the notion of site and to highlight the contemporary imperative (which seems to have become a standard of production) of operating in specific situations, becoming increasingly more complicit with market dynamics. To escape this deadlock, this historic inversion, it seems necessary to considerably expand the notion of space, to precisely map the “contemporary” space, and to come up with new tools of orientation and navigation.²

On this workshop, the creation of a platform of discussion and collective production that enabled the mapping of this “present site,” a place that is, to us, contemporary, and the invention of tools for its navigation were at stake. The absence of a common language made the expression of thought through schematic drawings became even more necessary. The subject of the initial investigation gave space, gradually, to the mappings of the individual practices and challenges of each participant.

1. *A Matter of Contradiction* (2011-2013) was a series of seminars and workshops organized by Sam Basu (artist and director of Treignac Project), Fabien Giraud (artist), Ida Soulard (art historian) and Tom Trevatt (curator). See <http://lamatiere.tumblr.org>

2. This is the work of the research platform and the newspaper named *Glass Bead*, co-founded by Fabien Giraud (artist), Jeremy Lecomte (architecture theorist), Vincent Normand (art historian and author), and Inigo Wilkins (philosopher). For further information, access www.glass-bead.org

The following is an excerpt of a text written by Ida Soulard and Fabien Giraud, published in French in *La Belle Review*, a contemporary arts magazine from Central France, 2012, pp. 17-20.

Art as a place for the production of knowledge requires the invention of experimental work protocols. During five days, on the *Treignac Project*, thirteen participants constituted the core of the experience. The goal of this engineering attempt was the collective construction of a conceptual machine, which could both settle the heterogeneity of the practices, objects and discourses and to generate a method of production of new modes of knowledge. In this machine, without foundation, without origins, each element is as much an element and a product of its operations as it is a tool for its production. In the end, the result of this experimental process could be the exhibition of the plan for the machine that produced it.

What we have delivered here is the protocol of this experience. That should be regarded as a work base, inevitably subjected to modifications and adjustments.

The description of this experimental protocol requires a schematization of the different parts that compose it. The experience can be divided into 3 elements, which equally constitute the three stages of its development.

1. The Conditions: it is the elaboration of an abstract space shared by all participants and through which are constituted the rules and procedures of the experience.
2. The Materials: it is the contribution of each participant to the experience, the exogenous material that will be subjected to the internal dynamics of the device.
3. The Operations: are all the series of actions applied to the Materials, according to the Conditions.

Being this an experience of a purely speculative nature, the invention of a new terminology is required. In the guise of the explanation of the protocol, we will define the terms here. This experimental proposal can be adopted, reused, and transformed by anyone who wishes to take advantage of it.

1. The Conditions: the “panic field”

We will use the term “panic field” for the abstract space shared by all participants. It defines a minimum common frame that features its own physics and an independent logic. The “panic field” is not a terrain, should not be conceived in terms of extension, but as a place of varied information and intensities. It is not the extensive plan of a map, but an intensive space of differentiation.

In this, it is similar to the magnetic field of a particle accelerator. However, in the place of the conventional magnetic field with electric binary polarities, the panic field is constituted by so many polarities as the existing epistemological categories.

Unlike any forced attempt of transdisciplinary and artificial reconciliation of the fields of knowledge (the myth of category fusion), each area of knowledge is

taken in its modern division and should be considered in its singularity and its own potential function.

This is not a space of reconciliation between objects and knowledge of different and heterogenic natures, but, quite the opposite, the place where its intrinsic differences can relate in a productive manner.

The function of the “panic field” is to put objects in a plane of equality.

2. The Materials: the “Stake-Objects”

We will call “stake-objects” the matter brought by each participant and shed on the “panic field.” We consider all fields of research, the problematics, the pragmatic commitments, can be synthesized in terms of intensive difference, of a series of polarities, or of dynamic functions and, therefore, schematized in the form of a diagram.

Each diagram thus constituted becomes “the object” that the participant subjects to the collective. Each of these objects, in their synthetic form, should be able to be grabbed by the others and manipulated. These objects must be meticulously constructed and circumscribed prior to the work week.

It is indispensable to reach a great schematic clarity in the presentation of each object. They will pass through a morphologic drift in the contact with other objects during the week *Operations*.

3. The Operations: Clustering and Colliding

The operations are imposed in an artificial manner, but must emerge from the dynamic encounter between the “panic field” and the “objects.” The situation determines the tools which should be applied in it. The operations can be divided in two groups: clustering and colliding.

Cluster: the objects introduced by each participant are thrown in the panic field and are dispersed. Some get closer, while other go distant due to their own nature, their composition or their intensive charge. Attracting or repelling, they progressively form clusters. Concretely, these clusters imply the division of the group into subgroups of participants. The sharing of these objects and problematics builds a new hybrid object.

Collision: those clusters become, then, new objects. These should, in turn, be schematized and synthesized so that they can be again disposed on the panic field and presented to the other participants. The experimental process of the week is defined as a renewed set of clusters and collisions, whose finality is to anticipate the operations of departures and the production of new conceptual movements. This generic frame can be understood by everyone.

The concrete outcome of this methodology implementation consists in the construction of a conceptual machine under an invented format and collectively built. It can be a collective diagram, a speculative exhibition, a storyboard or any other format the participants can think of.



ATELIÊ ABERTO PARA A INVENÇÃO DO INEXISTENTE: UMA EXPERIÊNCIA ARTÍSTICO/ PEDAGÓGICO/CURATORIAL

Ana Teixeira

Jorge Menna Barreto

Samantha Moreira

O projeto educativo da primeira edição de *Frestas – Trienal de Artes*¹ foi inspirado no conceito de Ateliê Aberto. Historicamente, foi no século XVII que os artistas começaram a abrir seus espaços de trabalho para receber o público, fundando, assim, a própria ideia de exposição de artes, tal qual a concebemos hoje. Esse primeiro movimento de abrir-se para o olhar público, em um espaço até então recluso, ganhou força no século XX e transformou radicalmente o modo de pensar o *locus* da produção artística.

Nesse momento, surgem espaços complexos que expandem essa ideia para agregar performances e eventos que também desconstroem a clássica noção do artista como um mero produtor de objetos. Foi assim o Cabaret Voltaire, já em 1916, que abrigou artistas refugiados da I Guerra, de toda a Europa, tornando-se um verdadeiro laboratório que influenciou toda a arte ocidental e servindo como pivô para a formação do movimento Dadá.

Em referência mais próxima, *Ateliê Aberto* também nomeia um espaço em Campinas, São Paulo, desde 1997, dedicado à investigação, à idealização e ao fomento da cultura contemporânea, sempre a partir de processos intensamente colaborativos. Sua fundadora, Samantha Moreira, foi uma das idealizadoras do Projeto Educativo da Trienal, junto com os artistas-educadores Ana Teixeira e Jorge Menna Barreto. Constrói-se, assim, um educativo que tem no *Ateliê* o seu espaço fundante e, mais ambiciosamente, de invenção do inexistente.

Fisicamente, o *Ateliê Aberto para a Invenção do Inexistente* ocupou todo o segundo andar do prédio do Sesc Sorocaba com oficinas, projetos especiais, atividades e imbricações da ordem da intenção e do acaso. Tal maquinário buscou constituir um espaço privilegiado de leitura da Trienal, por meio de suas frestas ou a partir das obras

1. O projeto aconteceu em Sorocaba, São Paulo, de outubro de 2014 a maio de 2015. Curadoria de Josué Mattos. Para maiores informações acessar <http://frestas.sescsp.org.br/>.

de artistas que passaram por Sorocaba, o lugar da rasgadura. O visitante encontrou, nesse ambiente, engrenagens de articulação de sua experiência na mostra.

Caracterizou-se como terreno fértil para uma participação expandida nas obras da exposição, um laboratório de recepção dos conceitos vividos, então metabolizados a partir de uma nova perspectiva: aquela do inexistente, que insiste, resiste, “dexiste.”² Mediante encontros abertos com artistas-propositores nos espaços ocupados pela Trienal de Artes e em escolas da cidade, o público teve condições de aprofundar seu contato com os diálogos propostos pelo evento e de ampliar seu passeio pelas *Frestas* abertas por uma questão que, em si, carrega muitas outras: o que seria do mundo sem as coisas que não existem? Essa interrogação nos leva a perguntar também: quais são as coisas que não existem? As coisas que nunca existiram existem? As coisas inexistentes são visíveis? O que não existe tem nome? O que não existe passa a existir quando o nomeamos? O que seria do mundo sem as coisas que não conhecemos, não inventamos, não praticamos, não descobrimos, não experimentamos?

De invenções também foi feita a caixa com uma série de cartazes e adesivos, que foi distribuída nas escolas da cidade. Tal material não pretendia substituir a experiência da visita à exposição, mas sim multiplicar a sua poética, tornando a escola uma extensão da mostra, um lugar para novas experiências. O cartaz é um meio pensado para a comunicação pública, para o espaço da cidade. Sua história se constitui de modo ambivalente. Por um lado, está ligada ao desenvolvimento da publicidade; por outro, a estratégias de comunicação política, como os cartazes russos do início do século XX.

Na *Caixa-Matéria*, o cartaz foi entendido como um dispositivo de mediação entre as ideias fundantes da Trienal e sua projeção enquanto matéria educativa e ação artística. Criou-se, desse modo, um revestimento-pele flexível, que buscou dar uma face pública ao projeto e pensar a sua relação com o entorno escolar. A escola não foi vista, no entanto, apenas como um suporte para os cartazes e adesivos. A intenção foi criar um jogo participativo no qual professores e alunos pudessem fazer uma leitura ativa do material e articular de que maneira ele seria usado e disposto.

Nesse sentido, a escola tornou-se também um espaço da Trienal e o material distribuído – um prolongamento da mostra para além do espaço expositivo – fez existir uma ponte entre esses dois ambientes de formação. Abriu-se o ateliê; abriram-se as escolas.

Léxico do Ateliê Aberto para a Invenção do Inexistente:

Aí: a sigla advinda da soma das letras iniciais do nome do espaço e possível apelido, “Aí,” revela muito do espírito aventureiro de tal empreendimento, que se joga no

2. A ideia de “dexistência” é uma proposição de Jorge Menna Barreto. O artista propõe a nova grafia da palavra como uma possibilidade de diálogo e atravessamento da proposta curatorial da Trienal, calcada nas noções de (não) existência e insistência. Outras palavras foram inventadas a partir de uma leitura crítica das obras presentes na exposição, também integrando as atividades do *Ateliê Aberto para a Invenção do Inexistente*.

aqui e agora, para, a partir daqui, buscar o horizonte desconhecido. “Aí” é o que não está aqui, o que reside para além do familiar e que emite a brisa que nos dá o norte da criação. “Aí” é o espaço misterioso que o outro habita, eterno enigma que pulsa e motiva o diálogo, a investigação e a invenção.

Desleitura: termo cunhado por Arthur Nestovski para traduzir *misreading*, conceito trabalhado pelo crítico literário Harold Bloom para referir-se à maneira como poetas leem a obra de seus antecessores. Para Bloom, a leitura do poeta diferencia-se daquela do crítico, acadêmico ou historiador. A “desleitura” pode conter um ingrediente de desvio, desobediência e até mesmo violência, pois trata-se de uma leitura forte, que muitas vezes desmancha o objeto lido em prol de uma nova criação, ou resposta. Pensar o momento da mediação como “desleitura” foi a nossa proposta, imaginando um educativo que resista a uma posição de secundaridade em relação à obra e afirme uma atitude multiplicadora de sentidos e ideias.

Resistência: força por meio da qual um corpo reage contra a ação de outro corpo. Resistir a uma condição submissa às obras, à instituição, a um discurso dado *a priori*. Resistir ao apelo do público por “entender” as obras. Resistir à facilidade de explicá-las. Resistir a dar um chão excessivamente firme para o visitante andar.

Trilhas: Sorocaba, por sua situação geográfica, está numa região de trilhas milenares, que datam de muito antes da chegada dos europeus no continente americano. O Caminho de Peabiru (na língua tupi, “pe” – caminho; “abiru” – gramado amassado), por exemplo, era uma trilha indígena que ligava o oceano Atlântico ao Pacífico, passando por onde hoje se situa Sorocaba. Mais adiante na história, a cidade também esteve na malha do Caminho das Tropas, que consistia em importantes trilhas de comércio da economia colonial do século XVIII. A riqueza histórica do termo, que nos fala de um trânsito desacelerado por extensos territórios, ligando localidades remotas, pareceu-nos uma feliz substituição do usual termo “percurso” para definir os sentidos traçados pelos “desleitores” pelo espaço expositivo.

Desleitores: ao nomearmos “desleitores” os nossos educadores, buscávamos incentivá-los a reconhecer e fortalecer o componente autoral da sua atuação. Essa autoria, no entanto, não foi praticada livremente a partir do vazio, de uma suposta interioridade ou inspiração, e sim como diálogo, embate direto e responsável com uma exterioridade, com a obra e o público objetivamente presentes e corpóreos, demandando um posicionamento crítico.

Desmontagem: ao invés do usual curso de formação, pensamos em encontros com os “desleitores” e supervisores, com a intenção de desmontar conceitos pré-concebidos sobre “mediação,” “visita guiada” e “leitura de obras.” Imaginamos a desmontagem de uma máquina (educativa) cujas peças, uma vez desencaixadas e recebendo um olhar analítico, pudessem ganhar nova força ao serem remontadas (ou ao caírem em desuso). Os encontros aconteceram durante quatro semanas, contando com a presença de artistas da Trienal, historiadores e outros pesquisadores como convidados,

abordando temas como: “Che Vuoi?,” “Desleitura,” “Sorocaba: o lugar da rasgadura,” “Espanto e empatia,” “Do absurdo e outras ideias,” “Linguagem Visual, sitespecificity e Expografia.” O curso contou, ainda, com uma apostila, chamada por nós de “deslivro,” pensada como um apoio não apenas aos “desleitores” durante seu trabalho na Trienal, mas para eles em seu cotidiano. Escolhemos textos literários, artísticos e filosóficos, tais como: *O artista como curador*, de Ricardo Basbaum; *O lugar errado e Um lugar após o outro: anotações sobre sitespecific*, de Miwon Kwon; *O ato criador*, de Marcel Duchamp; *As Palavras e as Coisas*, de Michel Foucault (Prefácio); *Por um mediador etc, ou a experiência da Bienal do Mercosul*, de Mônica Hoff; *Ideias do Canário*, de Machado de Assis; e *Ercília*, de Ítalo Calvino; entre outros.

Matéria: termo anfíbio, que pertence tanto ao universo escolar quanto ao discurso artístico, inspira o nome do material preparado para as escolas – que não pretende ser algo sobre a Trienal, mas uma extensão da mostra para dentro do ambiente escolar. A *Caixa-Matéria* é uma caixa com pôsteres provocativos, nos quais se encontram frases e palavras relacionadas aos conceitos da Trienal, sem fotos das obras ou dos artistas, continha propostas de intervenção no ambiente escolar, buscando transformá-lo em um espaço de criação e produção de sentidos. Neste processo colaboraram Vitor Cesar, Antoni Muntadas, Jenny Holzer, Ana Teixeira, Jorge Menna Barreto e Ana Helena Grimaldi.

Aí na escola: fazendo uso de uma estrutura pré-existente no SESC, que é o contato direto com escolas públicas da região, optamos por ampliar a atuação do “Aí” para fora da instituição expositiva e levar às escolas artistas convidados pelo núcleo de curadores. Esses artistas visitaram as escolas com propostas de aproximação real com os atores escolares – alunos, professores, funcionários –, criando interlocuções com diversas camadas e territórios da cidade, e não apenas com o espaço da Trienal. Contamos com a participação preciosa dos seguintes artistas: Egídio Rocci, Hugo Richard & Natali Tubenchlak, Igor Vidor, JACA, Leonardo Gallep, Lia Chaia e Thiago Amoral, Marcelo Moscheta, Marie Carangi, Renata Cruz, Roberto Freitas, Silvan Kälin e Tiago Judas. Em muitos casos, os resultados das oficinas nas escolas retornaram para o espaço do “Aí.”

Espanto: Entendemos a mediação como uma atividade crítica, que não busca necessariamente facilitar a experiência do público, mas multiplicar a poeticidade (poética + opacidade) da obra. Nesse sentido, corremos o risco de não garantirmos a “satisfação do público.” Procuramos distanciar ao máximo o papel do educativo daquele de um prestador de serviços de facilitação e aproximá-lo assim de um exercício de leitura crítica. Os “desleitores” foram figuras-chave para ativar uma reflexão relacionada ao discurso produzido a partir das obras. A posição de possível fricção entre “desleitores”/obra/público se aproxima mais da produção de espanto diante daquilo que é incompreensível do que do conforto do inteligível. Entendemos que aí reside a real potência pedagógica do ato educador.

OPEN STUDIO FOR THE INVENTION OF THE NONEXISTENT: AN ARTISTIC/PEDAGOGICAL/ CURATORIAL EXPERIENCE

Ana Teixeira

Jorge Menna Barreto

Samantha Moreira

The educational project of the first edition of the *Frestas – Art Triennial*¹ was inspired by the Open Studio concept. Historically, it was on the 17th century that artists began opening their work spaces for the public, founding, thereby, the very idea of the arts exhibition, as we currently know it. This first movement of opening yourself to the public, in an until now reclusive space, gained strength on the 20th century and radically changed the way of thinking the *locus* of artistic production.

On that moment, there was an emergence of complex spaces that expanded this idea in order to aggregate performances and events that also deconstructed the classic notion of the artist as a mere producer of objects. The Cabaret Voltaire was such a place, becoming a true laboratory that influenced all western art and served as the pivot for the creation of the Dada Movement.

In a more recent reference, the *Ateliê Aberto* [Open Studio] is also the name of a space in Campinas, São Paulo, since 1997, dedicated to investigating, idealization, and supporting of contemporary culture, always from intensely collaborative processes. Its founder, Samantha Moreira, was one of the idealizers of the Triennial's Educational Project, alongside artist/educators Ana Teixeira and Jorge Menna Barreto. Thus, the creation of an educational project that has, in the studio, its founding space and, more ambitiously, a space for the invention of the nonexistent.

Physically, the *Open Studio for the Invention of the Nonexistent* occupied the whole second floor of the SESC Sorocaba building with workshops, special projects, activities and imbrications in the order of intention and chance. Such imaginary aimed at constituting a privileged space for reading the Triennial, through its cracks, or from the works of artists who have been to Sorocaba, the place of the tearing. Visitors encountered, on that environment, gears for articulating their experience on the show.

1. The project *Frestas* [Cracks in portuguese] occurred in Sorocaba, São Paulo, between October, 2014 and May, 2015, and was curated by Josué Mattos. For more information, access <http://frestas.sescsp.org.br/>.

It was characterized as a fertile territory for the expanded participation on the exhibited works, a lab for the reception of the experienced concepts, then metabolized through a new perspective: of the nonexistent, that insists, resists, *dexiste*.² Facing new open encounters with artists/proponents on the spaces occupied by the Arts Triennial in schools around the city, the public was able to deepen their contact with the dialogues proposed by the event and of enhancing their visit to the open *Frestas* by a question that, itself, carries many others: what the world would be like without the things that do not exist? This question also makes us wonder: what are the things that do not exist? The things that never existed, do they exist? Are nonexistent things visible? The nonexistent, does it have a name? The nonexistent, does it begin existing after we name it? What would the world be like without the things we don't know, have not been invented, have not been practiced, have not been discovered, have not been experienced?

A box with a series of posters and stickers, which was also distributed around the city's schools, was also made of inventions. Such material did not intend to substitute the experience of visiting the exhibition, but rather of multiplying its poetics, turning the school into an extension of the show, a place for new experiences. The poster is a media created for public communication, for the city space. its history is constituted in an ambivalent manner. On one hand, it is connected to the development of advertising; on the other, to strategies of political communication, such as the Russian posters from the beginning of the 20th century.

On the *Caixa-Matéria* [Material-Box, in Portuguese], the poster was understood as a device for the mediation between the Triennial's founding concepts and its projection as an educational material and artistic action. It was created, thereby, a flexible cover/skin, aimed at granting a public space to the project and to think about its relation with the school surroundings. The school was not seen, however, only as a depository for posters and stickers. The idea was to create a participatory game in which teachers and students could make an active reading of the material and articulate how it was going to be used, and shown.

In this sense, the school became also a Triennial venue, and the distributed material – an extension of the event beyond the exhibition space – allowed the existence of a bridge between those two formation environments. The studio was opened; the schools were opened.

The *Open Studio for the Invention of the Nonexistent* Lexicon

Aí: an abbreviation for the words *Ateliê* [Studio] and *Invenção* [Invention], taken from the name of the space and a possible nickname. *Aí* [There, in Portuguese],

2. The idea of *dexistência* is a proposition of Jorge Menna Barreto. The artist proposes a new spelling for the Portuguese word *desiste* [desist] as a possibility for the dialogue and the crossing of the Triennial's curatorial proposal, based on the concepts of (non) existence and insistence. Other words were created from a critical reading of the exhibited works, which also integrated the activities of the *Open Studio for the Invention of the Nonexistent*.

reveals much of the adventurer spirit of the enterprise. *Aí* is what is not here, what resides beyond the familiar and emits the breeze that guides the creation. *Aí* is the mysterious space where the other inhabits, an eternal mystery that pulsates and motivates dialogue, investigation, and invention.

Desleitura: a term created by Arthur Nestrovsky to translate the word “misreading” to the Portuguese language, a concept created by the literary critic Harold Bloom to refer to the way that poets read the works of their predecessors. To Bloom, the reading performed by the poet differentiates itself from the reading performed by the critic, the scholar, or the historian. The misreading can contain an ingredient of deviation, disobedience, and even violence, for it is a *hard* reading, that often deconstructs the read object in favor of a new creation, or answer. Our proposal was to think the moment of mediation as a misreading, imagining an educational project that would resist to a secondary position in relation to the work and to secure an attitude that multiplied meanings and ideas.

Resistance: a force through which a body reacts against the action of another body. To resist to a submissive condition to the works, to the institution, to a discourse given *a priori*. To resist the appeal of the public to “understand” the works. To resist the easiness of explaining them. To resist giving an excessively firm floor for the visitor to walk on.

Trails: Sorocaba is geographically located in an area of millenary trails, dated from long before the arrival of the Europeans on the American Continent. The Route to *Peabiru* (in the native *Tupi* language, “pe” stands for route, and “abiru”, for dented grass), for example, was an indigenous trail that connected the Atlantic to the Pacific Oceans, crossing the place where Sorocaba is located today. Further in History, the city was also on the way of the *Caminho das Tropas* [Troop Route in the Portuguese language], which consisted in important commercial trails of the 17th century colonial economy. The historic wealth of the term, which speaks of a decelerated transit through extensive territories, connecting remote localities, seemed to us a happy substitute for the usual term “path,” to define the meanings traced by the “misreaders” around the exhibition space.

Misreaders: by naming our educators “misreaders,” we intended to encourage them to recognize and strengthen the authorial component of their function. This authorship, however, was not practiced freely from nothing, of a supposed interiority of inspiration, but rather as a dialogue, a direct and responsible confrontation with an exteriority, with the work, and the objectively and corporeal public, requiring a critic position.

Disassembly: instead of the usual training course, we created the meetings with the “misreaders” and supervisors, with the intention of disassembling pre-conceived concepts of “mediation,” “guided visit,” and “reading of the works.” We imagined the disassembly of a (educational) machine, whose parts, once disassembled and under an analyzing view, could gain new strength by being reassembled

(or of falling into disuse). The meetings took place over the course of four weeks, with the presence of artists from the Triennial, historians, and guest researchers, taking on issues such as: “*Che Vuoi?*,” “Misreading,” “Sorocaba, the tearing place,” “Amazement and empathy,” “Of the absurd, and other ideas,” “Visual Language, site-specificity, and expography.” The course featured, also, a manual, which we named *deslivro* [unbook, as freely translated from the Portuguese language], thought of as a support not only for the “misreaders” to use during their work at the Triennial, but for them to use in daily life. We have chosen literary, artistic, and philosophic texts, such as: *The artist as a curator*, by Ricardo Basbaum; *The wrong place* and *A place after the other: notes on site-specificity*, by Miwon Kwon; *The creative act*, by Marcel Duchamp; *The words and the things*, by Michel Foucault (the foreword); *For a mediator, etc., or the Mercosul Biennial experience*, by Mônica Hoff; *Canary ideas*, by Machado de Assis, and *Ercília*, by Italo Calvino; among others.

Material: an ambiguous term that belongs both to the school sphere and the artistic discourse, inspired the name of the material prepared for schools – which do not intend on being something regarding the Triennial, but an extension of the show for inside the school environment. The Material Box is a box containing provocative posters, in which are printed sentences and words related to the concepts of the Triennial, without any pictures of the works or the artists. It contains proposals for interventions on the school environment, aiming to turn it into a space for the creation and production of meanings. It features Vitor Cesar, Antoni Muntadas, Jenny Holzer, Ana Teixeira and Jorge Menna Barreto, and a collaboration by Ana Helena Grimaldi.

Aí [there] at school: using a pre-existent structure at SESC, the institution which operates the direct contact between the Triennial and local schools, we opted for enhancing the reach of *Aí* for beyond the exhibition institution and to bring artists invited by the curators to the schools. These artists visited the schools bringing proposals for a real approximation with the school actors – students, teachers, staff – creating dialogues with many of the city’s layers and territories, and not only on the Triennial’s space. We had the precious participation of the following artists: Egídio Rocci, Hugo Richard & Natali Tubenchlak, Igor Vidor, JACA, Leonardo Gallep, Lia Chaia and Thiago Amoral, Marcelo Moscheta, Marie Carangi, Renata Cruz, Roberto Freitas, Silvan Kälín and Tiago Judas. In many cases, the results of the workshops held at the schools returned to the *Aí* space.

Amazement: we understand mediation as a critic activity, not necessarily aimed towards facilitating the public’s experience, but rather in multiplying the “poeticity” (poetic + opacity) of the work. In this sense, we risked not to guarantee the “public satisfaction.” We intended to distance the Educational Project’s role from that of a facilitation services provider and to bring it closer, therefore, to an exercise in critic reading. The “misreaders” were key-figures to activate

a reflection related to the discourse resulting from the works. The position of possible friction between “misreaders”/work/public more closely resembles the production of amazement in face of what is incomprehensible than the comfort of the intelligible. We understand that in there, resides the real pedagogical strength of the educational act.



PLATAFORMA CANÍBAL, UN ESPACIO QUE CONECTA EL CARIBE

Jaider Orsini

Sólo la Antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente
Oswald de Andrade, Manifiesto Antropófago.

Canibal es un espacio alternativo gestionado por La Fundación Divulgar como plataforma para la circulación y difusión del arte contemporáneo desde el Caribe colombiano, bajo la dirección del curador Jaider Orsini. El espacio cuenta con sedes en la ciudades de Barranquilla y Valledupar.

El *Espacio Canibal* enfoca sus esfuerzos en la necesidad de articular y hacer visible el trabajo de artistas, curadores, investigadores y gestores emergentes a partir de la producción de proyectos expositivos, residencias artísticas y encuentros que fortalecen el trabajo colaborativo de los agentes locales. De alguna manera, se constituye en un parlante que sintoniza otras voces en la conversación global del arte contemporáneo.

A *Canibal* lo mueve la idea del arte como un ecosistema donde sus individuos construyen prácticas y establecen relaciones naturales de supervivencia signadas por nociones de tiempo y espacio; por eso, asumimos el espíritu antropofágico en el sentido de propiciar diálogos horizontales capaces de articular prácticas, contextos y agentes del paisaje artístico contemporáneo. Nos llama poderosamente la atención las transferencias y apropiaciones artísticas/culturales que un creador pueda llegar a desarrollar fuera de su contexto.

Bajo esa mirada, queremos hablar de uno de los escenarios más importantes del espacio: En el año 2014, *Canibal* abrió su programa de residencias para artistas locales, nacionales y extranjeros como un dispositivo de conexión con el imaginario del territorio. Desde entonces, son muchos los artistas, curadores y gestores que han activado su pensamiento creador en nuestro escenario.

Entre esos agentes cabe reseñar al artista vallenato Ronald Prado, quien realizó su residencia haciendo recorridos en los territorios de la comunidad indígena Mocaná en el Departamento Atlántico, donde produjo un cruce místico entre la iconografía indígena y la gráfica urbana para dar paso a su proyecto de dibujo in situ *Espíritu viral*, el cual se presentó por un mes en La Galería La Escuela de La Facultad de Bellas Artes de La Universidad del Atlántico en Barranquilla.

Por su parte, el artista suizo Mathias Dolder desarrolló su residencia en Pueblo Bello, resguardo indígena Arhuaco, estableciendo relaciones y tensiones entre la identidad y el territorio a través del contraste utópico de situaciones cotidianas y naturales que experimentó en el contexto, para producir su proyecto de documentación *Hoja-Lá*, el cual concluyó con la publicación con una bitácora impresa de 50 ejemplares.

El artista bogotano Felipe Bonilla, realizó su residencia a las afueras de la ciudad de Valledupar, en el reconocido parque natural *Cerro Murillo*. Bonilla se interesó por el paisaje al punto de modificarlo sutilmente a través de dibujos y animaciones que nos ponen a pensar en el paisaje como algo que viaja con las personas que lo habitan.

En el año 2015, se dieron 2 interesantes proyectos, por un lado, la compañía Physical Theatre & Film de Miami, integrada por el cubano Alexey taran y la venezolana Carla Forte, en su residencia recorrió gran parte del territorio en el Caribe colombiano visitando artistas, espacios y comunidades para producir su película experimental denominada *Talashimaiti* [Felicidad en lengua Wayuü], la cual reflexiona sobre el concepto de felicidad, tomando el tiempo como elemento mediador entre la cultura caribeña y la cultura norteamericana.

Asimismo, la comunicadora social y gestora cultural argentina Mónica Mantegazza, planteó un trabajo exploratorio en el caribe colombiano, con el que apropió experiencias creativas y acontecimientos culturales en la región, para luego producir un proyecto radial a través de su programa en Radio Jerónimo en Córdoba, Argentina. Una visión del territorio a través de la oralidad.

Entre otros agentes que dialogan y colaboran con Caníbal se encuentran: Los artistas: Oscar Leone, Wilger Sotelo, José Olano, Colectivo Octavo Plástico, Eusebio Siosi, Nelson González, Luis Miguel Mendoza, Luz Adriana Vera, Marco Mojica, María Isabel Rueda y Antonio Caro. También curadores y gestores como: Susana Quintero, Félix Suazo, Cristo Hoyos, Danny González.

Estamos convencidos que el público ha sido uno de los grandes transformadores del arte que apreciamos en la actualidad, por eso somos conscientes de la necesidad de desmitificar los escenarios de creación y circulación de la producción artística, para emprender la búsqueda de nuevas estructuras relacionales entre el arte y el espectador. Es en ese momento donde aparece el trabajo con la comunidad y los laboratorios colaborativos de investigación/creación que se caracterizan por abrir espacios y activar en ellos el cruce de prácticas artísticas, culturales y experiencias creativas experimentales que hacen posible que los artistas apropien de manera autónoma herramientas técnicas y conceptuales en la consolidación de sus lenguajes y discursos artísticos.

Estos espacios relacionales proyectan un gran interés por desarrollar el pensamiento creativo, conectar a los creadores con sus sistemas culturales y hacer visible narrativas estéticas emergentes que configuran nuevos esquemas de pensamiento respecto del arte contemporáneo.

El trabajo con la comunidad, los laboratorios de investigación/creación y el componente de acompañamiento curatorial con artistas en formación y proyección, le han permitido al espacio acercarse al entorno creativo de los artistas, entender sus sentidos

de producción y la forma como se relacionan con el territorio en el Caribe colombiano.

Desde luego, *Canibal* también se sumerge en las reflexiones sobre los espacios artísticos y culturales auto-gestionados y mal llamados independientes – La realidad es que dependen de todos el mundo – en el contexto de América Latina y el Caribe, teniendo presente que en la última década, las relaciones hegemónicas que soportan la infraestructura del ecosistema artístico internacional, se ha visto atravesada por el acelerado crecimiento de un circuito de “arte independiente” que opera como un sistema abierto en constante evolución y construcción que viene abriendo paso al señalamiento de nuevas cartografías en el mapa inconcluso del arte latinoamericano.

Este sistema alternativo soportado esencialmente en la capacidad inventiva y las redes de trabajo colaborativo que tejen los agentes que lo constituyen, traza rutas inimaginadas (para algunos exóticas) en la configuración de sistemas de diálogos emergentes que encarnan la incubación y cultivo de nuevas generaciones de artistas, insospechadas formas de circulación y encuentros de la producción artística con el público. Así como nuevas relaciones con la economía, el mercado del arte y sistemas de pensamientos emancipados, concebidos bajo las lógicas mismas de los contextos que los acogen.

Por ello *Canibal* siempre está abierto a multiplicar las redes de trabajo colaborativo alrededor del arte contemporáneo, a través de su espacio *amigos caníbales*, donde cualquier casa, apartamento, garaje, carpa, container, lote o espacio inimaginado que promueva proyectos artísticos en América Latina y el Caribe; es bienvenido a compartir y articular su iniciativa en nuestra plataforma. Hacen parte de la red de *amigos caníbales* espacios como: Galería Barrio Abajo, La Usurpadora, Galería La Mutante, Artemisia, Casa tres Patios, Cubo Abierto, Maderos Teatro, Residencia la Cuenca, Bisturí, proyecto bigbang, entre otros.

PLATAFORMA CANÍBAL, A SPACE THAT CONNECTS THE CARIBBEAN

Jaider Orsini

Only anthropophagy unites us. Socially. Economically. Philosophically.
Oswald de Andrade, *The Anthropophagous Manifesto*

Plataforma Canibal [Cannibal Platform] is an alternative art center managed by the Divulgar Foundation as a platform for sharing and promoting contemporary art from the Colombian Caribbean area, under the direction of curator Jaider Orsini. The space has headquarters in the cities of Barranquilla and Valledupar.

The *Espacio Canibal* efforts are focused on the necessity for exchange and visibility of the work of emerging artists, curators, researchers and administrators through the production of exhibition projects, artistic residences, and encounters that strengthen the collaborative work of the local agents. Somehow, it acts as a loudspeaker that tunes in other voices in the global contemporary art debate.

Canibal is motivated by the idea of art as an ecosystem in which its individuals build practices and establish natural survival relations characterized by notions of time and space; thus, we assume the anthropophagic spirit in the sense of promoting horizontal dialogues capable of articulating practices, contexts and agents of the contemporary artistic landscape. Our attention is powerfully attracted by the artistic/curatorial transferences and appropriations a creator can get to develop outside their context.

Having said that, we want to talk about one of the most important settings of the space: in 2014, *Canibal* began its residences program for local, national and foreign artists with a connection device with the territory's imaginary. Since then, many artists, curators and administrators activated their creative thoughts on our spaces.

Among those agents it is worth mentioning the vallenato artist Ronald Prado, who did his residency by touring the territories of the *Mocaná* indigenous community in the *Atlántico* Department, where he produced a mystical crossing between indigenous iconography and street art in order to produce his on-site drawing project titled *Espíritu viral* [Viral spirit], which was exhibited for a month at the *La Escuela* Gallery at the Fine Arts Faculty in the *Atlántico* University, Barranquilla.

In turn, Swiss artist Mathias Dolder developed his residency in *Pueblo Bello*, an *Archuano* indigenous reserve, establishing relations and tensions between identity

and territory through the utopic contrast of the everyday and natural situations he experienced in the context, in order to produce a documentation project titled *Hoja-Lá*, which he concluded with a publication limited to fifty copies.

The Bogotá born artist Felipe Bonilla did his residency on the outskirts the city of Valledupar, in the famous natural park *Cerro Murillo*. Bonilla became interested in the landscape to the point of subtly modifying it through drawings and animations that allow us to see the landscape as something that travels with its inhabitants.

In 2015, two interesting projects occurred, one was the Miami Physical Theatre & Film Company – composed by the Cuban Alexey Taran and the Venezuelan Carla Forte – which, in its residency, toured a great part of the Colombian Caribbean territory, visiting artists, spaces and communities in order to produce an experimental film titled *Talashimaiti* [Happiness in the Wayü language], which reflects upon the concept of happiness, using time as a mediating element between the Caribbean and North-American cultures.

Similarly, the Argentinean social communicator and cultural manager Mónica Mantegazza presented an exploratory work in the Colombian Caribbean, in which she seized creative experiences and cultural knowledge in the area, in order to produce a new radio project through her show at Radio Jerónimo, Córdoba, Argentina. An oral view of the territory.

Among other individuals who dialogue and collaborate with *Canibal* are the artists: Oscar Leone, Wilger Sotelo, José Olano, Octavo Plástico Collective, Eusebio Siosi, Nelson González, Luis Miguel Mendoza, Luz Adriana Vera, Marco Mojica, María Isabel Rueda, and Antonio Caro. Also curators and administrators such as: Susana Quintero, Félix Suazo, Cristo Hoyos, and Danny González.

We are certain the public has been one of the greatest contemporary art transformers, therefore we are aware of the need for demystifying the creation and circulation settings of art production, in order to carry out the quest for new relational structures between public and art. At this moment we are able to witness the community work, as well as the collaborative laboratories of research/creation, characterized by the opening of spaces and the activation, within them, of the crossing between artistic/cultural practices and experimental creative experiences that allow artists to appropriate, in an independent manner, the technical and conceptual tools for producing their artistic discourses and languages.

Such relational spaces have projected a great interest for developing creative thought, connecting creators with their cultural systems and providing visibility for emerging aesthetic narratives that shape new schemes of thought related to contemporary art.

The community work, the research/creation laboratories and the component of curatorial support for artists in the process of formation and projection allowed the space to approach the artists' creative environment, understand their ways of producing and the way they relate with the Colombian Caribbean territory.

Indeed, *Canibal* also entered the debate about self-managed artistic and cultural spaces, mislabeled as independent – the reality is that they depend on

everyone – within the context of Latin America and the Caribbean, bearing in mind that, during the last decade, the hegemonic relations that support the infrastructure of the international artistic ecosystem have been crossed by the accelerated growth of an “independent art” circuit, which operates as an open system under constant evolution and construction that have been providing space for the writing of new cartographies in the yet incomplete map of Latin American art.

This alternative system, essentially based on the creative capabilities and the collaborative work networks composed by the agents who constitute it, traces imaginary routes (exotic for some) in the configuration of emerging dialogue systems that incarnate the incubation and cultivation of new generations of artists, and new forms of circulation and encounters of the artistic production and the public. As well as new relations with the economy, the art market and emancipated systems of thought, conceived under the same logic of the systems that welcome them.

Therefore, *Canibal* is always keen to multiply the collaborative work networks around contemporary art, through its *cannibal friends* space, where any house, apartment, garage, tent, container, lot or imagined space that promotes artistic projects in Latin America is welcome to share and articulate their initiative in our platform. The *Cannibal Friends* network features spaces such as: *Barrio Abajo* Gallery, *La Usurpadora*, *La Mutante* Gallery, *Artemisia*, *Casa tres Patios*, *Cubo Abierto*, *Maderos Teatro*, *Residencia la Cuenca*, *Bisturí*, bigbang project, among others.



CORPUS

Kukuli Velarde

Mi nombre es Kukuli Velarde. Yo soy un artista nacida en el Perú. Mi trabajo, que gira en torno a las consecuencias de la colonización en la cultura contemporánea de América Latina, es una investigación visual sobre la estética, la sobrevivencia cultural y la herencia histórica. Me concentro en la historia de América Latina y en particular en la de Perú, porque es la realidad con la que estoy familiarizada. Lo hago, convencida de que su complejidad tiene características universales y cualquier conclusión puede ser entendida más allá del marco de su singularidad. En la actualidad estoy trabajando en un proyecto titulado *CORPUS: Arte contemporáneo e Identidad Histórica. Un estudio del Patrimonio Estético Peruano a través del Arte*. Se compone de esculturas de cerámica basadas en 15 íconos católicos los cuales forman parte central de una festividad conocida como Corpus Christi en Cusco – Perú. También consiste en un video de la procesión de aquellas esculturas barrocas. Esta última parte del proyecto es la que estoy presentando en la bienal de Mercosul.

CORPUS narra la historia de mi país de origen. Colonización y posteriormente colonialidad nos han obligado durante siglos a dejar atrás entre otras cosas, nuestro sentido estético propio, incluyendo, peligrosamente, la comprensión de nuestra propia belleza personal. La consecuencia es la creencia de que existe una estética universal, a pesar de que en realidad aquella denominada como tal está enraizada en cánones europeos de belleza, los cuales no corresponden a todas las poblaciones del mundo. Lo que se presenta abrumadoramente en publicidad en todos los medios y en la programación de televisión en el Perú son personas de rasgos caucásicos que no reflejan a la mayor parte de su público. Soy consciente de que soy occidental pero siento que las poblaciones que son como yo son en su mayoría los observadores y por lo general los seguidores, rara vez los creadores.

Imposibilitados de encontrarse a sí mismos en la estética “universal” contemporánea muchos están creando alternativas adaptadas a su gusto y/o que responden directamente a su historia ancestral. El fenómeno de la decolonialidad es una búsqueda de la dignidad perdida a través de siglos de imposición y de desprecio.

CORPUS tiene como objetivos:

1. Fomentar la reflexión sobre el significado de la existencia de una cultura en contraste con la supervivencia de una cultura.
2. Hacer hincapié en la importancia de comprender la historia del Perú, como una continua secuencia de vida, lo que implica comprender las diferencias

entre herencia y apropiación; entre estética propia y estética foránea; entre creación e imitación.

3. Reconocer dentro de nuestra conversación sobre el arte la existencia de otras estéticas diferentes a la occidental, todas merecedoras de respeto. Estéticas que corresponden y favorecen a sus creadores, históricamente, socialmente, físicamente pero son muchas veces rechazadas, ignoradas o infravaloradas.

Viene a la mente el pueblo aymara de El Alto. Una comunidad cercana a La Paz en Bolivia, que ha logrado un éxito económico sin precedentes y que por ello ha empezado a invertir en construcciones residenciales propias, creando una arquitectura que se acomoda a sus necesidades, sus gustos y su historia. Las convenciones occidentales de arquitectura significan poco para ellos. Son fieles a sí mismos, resistentes a ajustarse a una estética que no los refleja.

Contexto Histórico

A la llegada de los conquistadores españoles había 350 Wakas en la ciudad Inka del Cusco. Estas fueron las entidades / lugares sagrados que representaban elementos cósmicos, atmosféricos y terrígenos. Uno de los primeros actos de los colonizadores fue erigir santuarios y templos en cada uno de los lugares sagrados donde estas entidades estaban ubicadas. Posteriormente, en 1572, se estableció la festividad católica española del Corpus Christi, la que desde entonces se celebra anualmente hasta el día de hoy. Durante dicha festividad, quince iconos católicos se movilizan, en los hombros de sus fieles, en procesión desde sus santuarios. Se dice que algunos de ellos son entidades nativas no cristianas disfrazadas. Por ejemplo, una Virgen María es patrona del granizo y el fuego; y Santiago, el patrón de los soldados españoles, es Illapa: el trueno, el relámpagos y el rayo. El sincretismo a través del cual las entidades precolombinas sobrevivieron 'ocultas' es una prueba de la continua lucha entre dos mundos cuya hibridación total nunca se llevo a cabo. Es testimonio a su grandeza y su poder milenario, pero también a su derrota. Irónicamente, su sobrevivencia también es testimonio a la derrota del conquistador, que no fue capaz de desterrarlas al olvido.

El proyecto escultórico de *CORPUS* juega con la idea de que cada una de estas esculturas barrocas se ha transmutado en la identidad prehispánica que habita en ellos, que están vivas y bien a pesar de cientos de años de cautiverio.

El video *CORPUS*, presenta los 15 santos que siguen la Eucaristía alrededor de la plaza mayor del Cusco. Los santos y las vírgenes, de facciones occidentales y tez blanca, pasan incansables e inmutables sobre los hombros de sus devotos invisibles. Los iconos marchan a través de los siglos, impertérritos al tiempo, completamente ajenos a la destrucción que representan y simbolizando también la resistencia de un mundo que se niega a desaparecer. Hay dos componentes de sonido, la marcha militar *Pasan los peruanos* compuesta por el célebre compositor

y pianista peruano Carlos Valderrama, y la voz de mi padre Hernán Velarde Vargas elevando una antigua oración a Pachakamac. La oración es parte de el *Manuscrito de Huarochiri*, compendio de relatos realizado por el sacerdote Francisco de Avila en el siglo XVII, quien intentaba probar, con disgusto, como las creencias prehispánicas seguían fuertemente arraigadas en el área. La voz de mi padre representa la connotación prehispánica de las efigies. Mi padre representa la persistencia de la memoria después de la muerte. El video *CORPUS* es un comentario de la cultura contemporánea peruana, connotando la influencia de la religión católica y la existencia de una cultura castrense omnipresente en su composición.

Hace muchos años vi una exposición de la obra de Rauschenberg en México. La exposición, fuerte en las referencias típicas americanas, me hablaba de un mundo del cual yo solo formaba parte como espectadora. Creo que tengo una gran cantidad de información visual que corresponde más a mi composición cultural. El arte prehispánico es mi más genuina herencia estética. Es lo que las personas que se parecen a mí crearon a su semejanza, hace mucho tiempo, cuando eran el centro de su propio universo.

CORPUS

Kukuli Velarde

My name is Kukuli Velarde. I am an artist from Peru. My work, which relates to the consequences of colonization in contemporary Latin American culture, is a visual investigation upon aesthetics, cultural survival and historical heritage. I focus on the history of Latin America, particularly of Peru, because that is the reality I am familiar with. I do so, convinced that its complexity has universal features and any conclusion can be taken beyond the frame of its singularity. I am currently working on a project titled *CORPUS: Contemporary art and historical identity. A study of the Peruvian aesthetic heritage through art*. It is composed of ceramic sculptures based on 15 catholic icons, which are the central part of a festivity known as Corpus Christi, in Cusco – Peru. It also features a video of the procession that carries those baroque sculptures. This last part of the project is the one I am presenting at the 10th Mercosul Biennial.

CORPUS narrates the story of my home country. Colonization, and then colonialism, forced us, during centuries, to leave behind, among other things, our own sense of aesthetics, including, dangerously, the understanding of our own personal beauty. The consequence is the belief in a universal aesthetic, despite the fact that, in reality, such aesthetic is rooted in European canons of beauty, which do not correspond to all populations in the world. What is widely presented in advertising in all media and in Peru's television programs are people of Caucasian features who do not reflect most of their audience. I am aware that I am western, however I feel that the people who are like me are mostly the observers and usually the followers, but rarely the creators.

Unable to find themselves in the contemporary “universal” aesthetic, many are creating alternatives better adapted to their taste and/or that correspond directly to their ancestral history. The phenomenon of Decoloniality is the quest for the dignity that was lost throughout centuries of imposition and contempt.

CORPUS objectives are:

1. To encourage the reflection between the meaning and the existence of a culture in contrast with the survival of another.
2. To emphasize the importance of understanding the history of Peru, as a continuous sequence of life, which implicates understanding the differences between heritage and appropriation; between your own aesthetic and a foreign one; between creation and imitation.
3. To recognize, within our conversation about art, the existence of other aesthetics

besides the western aesthetic, all worthy of respect. Such aesthetics correspond and support their creators, historically, socially, and physically but are, many times, rejected, ignored or undervalued.

The Aymaran village of El Alto comes to mind. A community located close to La Paz in Bolivia, which has achieved an unprecedented economic success and, therefore, began to invest on their own residential buildings, creating an architecture that answers to their needs, their taste, and their history. Western architectural conventions mean little to them. They are loyal to themselves, and refuse to adjust to an aesthetic that do not reflect them.

Historical Context

Upon the arrival of the Spanish conquerors, there were 350 Wakas in the Incan city of Cusco. Those were the sacred entities/sites which represented cosmic, atmospheric and terrigenous elements. One of the first acts of the colonizers was to erect sanctuaries and temples in each of the sacred places where those entities were located.

Later, in 1572, the Spanish catholic festivity of the Corpus Christy was established, the one that, since then, is celebrated annually until this day. During that festivity, fifteen catholic icons are transported on the shoulders of their worshipers, in a procession from their sanctuaries. It is said that some of them are disguised native pagan entities. For example, a Virgin Mary is the patron saint of hail and fire; and Santiago, the patron saint of the Spanish soldiers, is Illapa: the god of thunder and lightning bolts.

This syncretism, through which the Pre-Columbian entities have survived in “disguise,” is proof of the continuous struggle between two worlds whose total hybridization was never achieved.

It is a testimony to its greatness and its ancient power, but also of its defeat. Ironically, its survival is also a testimony to the defeat of the conqueror, who was not able to banish them into oblivion.

The *CORPUS* sculptural project plays with the idea that each of those baroque sculptures has turned into the pre-Columbian entity which inhabits them, that they are still alive, despite the centuries of captivity. The *CORPUS* video presents the 15 saints that follow the Eucharist mass throughout the main square in Cusco. The saints and the virgins, of western features and white skin, pass tirelessly and unchangeable over the shoulder of invisible devotees. The icons march through the centuries, undeterred by time, completely oblivious to the destruction they represent and also symbolizing the resistance of a world that refuses to disappear. There are two sound components, the military march *Peruvian Pass*, composed by the famous Peruvian composer and pianist Carlos Valderrama, and the voice of my father, Hernán Velarde Vargas, reciting an ancient prayer to Pachakamac. The prayer is part of the Huarochiri Manuscript, a compendium of reports by the

priest Francisco de Avila in the 17th century, who wanted to prove, with disgust, how the pre-Columbian beliefs remained strongly rooted in the area. My father represents the persistence of memory after death. The *CORPUS* video is a comment on contemporary Peruvian culture, connoting the influence of the catholic faith and the existence of an omnipresent martial culture in its composition.

Many years ago I saw a Rauschenberg exhibition in Mexico. The show, strong in its typical American references, spoke of a world in which I only took part as a spectator. I believe I have a great deal of visual information that correspond better to my cultural composition. Pre-Columbian art is the most genuine aesthetic heritage. It is what the people who looked like me created in their likeness, a long time ago, when they were at the center of their own universe.



ÉTICA E CURADORIA: CONFLITOS DE INTERESSE NO EXERCÍCIO DA PROFISSÃO

Gaudêncio Fidelis

Conflitos de interesse podem ter origem em fatores diversos, alguns de ordem política, surgidos durante o exercício cotidiano da profissão, ou histórica e conjuntamente localizados, neste caso, advindos da própria estrutura da formação profissional. Sendo assim, enumerar estes conflitos, e até mesmo discuti-los, não é tarefa simples e só pode ser realizado por meio de um exame aprofundado de seus fatores contingenciais. Tais conflitos se constituem não simplesmente pelas mais óbvias e aparentes injunções que se originam no desenvolvimento de atividades relacionadas à profissão, mas também por uma conjunção de possibilidades tão distintas quanto venham a ser o número e a variedade de projetos curatoriais em vigência. Não podemos esquecer que toda atividade humana irá, em um momento ou outro, defrontar-se com situações de conflito, sendo que muitos destes serão aquilo que conhecemos como “conflitos de interesse.” Naturalmente que atividades originadas no âmbito das ciências humanas sofrerão um escrutínio maior e estarão sujeitas a um julgamento moral rigoroso acerca do resultado de suas ações – embora críticas venham a cair, no mais das vezes, em atitudes de excessiva flexibilidade de providências. Contraditoriamente, na área de curadoria parece haver uma excessiva condescendência em relação às atividades que estão implicadas em conflitos de interesse. A explicação para tal talvez possa ser encontrada no fato de que, como dito antes, muitas das escolhas envolvidas em projetos curatoriais ainda advêm de motivações de gosto e, assim, encontrariam algum alento numa espécie de acordo tácito que há entre os membros da comunidade a que se reportam – ou seja, a comunidade artística.

Mascarada sob uma autoridade advinda do gosto como critério, grande parte das escolhas curatoriais que envolvem conflitos de interesse conseguem passar ilesas pelo escrutínio da crítica e por uma condescendência fundamentada em um acordo tácito advindo da comunidade profissional envolvida (e, portanto, implicada) nestes projetos. A difusa indefinição de papéis recorrente na área também parece ser um fator determinante na falta de nitidez quando se trata de observar os conflitos de interesse. Os papéis entre o exercício da crítica, da historiografia, da teoria e da curadoria têm sido frequentemente aproximados e, embora se mostrem claramente

distinguíveis, são muitas vezes comparados pelo exercício simultâneo das diversas atividades, mesmo se mostrando claramente incompatíveis. A aproximação entre os papéis desses diversos profissionais parece ter adquirido uma cotidiana frequência, a ponto de as percebermos como uma consequência natural admitida pelo parentesco entre áreas. A verdade é que há conflitos inerentes quando uma destas áreas atua no âmbito da outra – como, por exemplo, entre críticos e curadores –, e tais conflitos têm de ser obviamente levados em consideração, pois, em muitos desses casos, fatores éticos estão intrinsecamente envolvidos.

O crítico de arte David Hickey expôs essa distinção entre críticos e curadores, estabelecendo uma diferença entre o papel do crítico e da curadoria nas escolhas:

Primeiro, é claro, os críticos de arte habitualmente falam por si mesmos. Eles concebem a si mesmos como cidadãos privados com opiniões singulares que se esforçam para serem ouvidos dentro de uma cacofonia de vozes e opiniões concorrentes. Eles não decidem o que vemos, em outras palavras. Eles só argumentam sobre o vale a pena ver ou não. Curadores, no entanto, decidem. Eles incluem e excluem, e, como consequência, os excêntricos combativos, gostos e opiniões que constituem a virtude permanente de um crítico de arte rapidamente se tornar vícios na prática curatorial. Os críticos têm liberdades compatíveis com sua falta de poder. Curadores têm responsabilidades que derivam de seu poder real para excluir, portanto eles devem ver a si mesmos, em certo sentido, como servidores públicos. Quando dois curadores concordam, seu acordo é tomado para representar um consenso do gosto público. Quando dois críticos concordam, um deles é redundante.¹

As observações de Hickey deixam claro, quando se trata de curadoria, que o processo de exclusão é necessariamente resultado do exercício do gesto curatorial. Trata-se de um efeito colateral do mesmo e, portanto, inevitável. Ele faz parte da profissão e do exercício da curadoria. Hickney também diferencia claramente o papel do crítico daquele do curador. O que tais observações mostram com clareza é que no tratamento e migração entre estas atividades profissionais, principalmente aquela da crítica para a curadoria, um mecanismo transitivo migratório é capaz de transferir as atribuições de uma atividade à outra. Entretanto, na medida que tais características se tornam antagônicas quando transportadas a outro universo, aquele da curadoria, essas se transformam imediatamente em aspectos negativos ao serem exercitadas na práxis curatorial e, mais do que isso, nocivos e passíveis de gerar toda a sorte de resultados discriminatórios e de exclusão, na medida que são exercitados através dos artifícios do poder. Thierry de Duve, em contrapartida,

1. David Hickney, *Mixology-An Installation by Christine Siemens*, Apex Art, brochura da exposição, New York, March 18-April 17, 1999, não paginado. Todas as traduções feitas pelo autor.

assinala que o exercício do poder não estaria no centro da crítica, e sim na construção de uma reputação do crítico, forjada ao longo de sua carreira, ao mesmo tempo que é um somatório de seu julgamento acerca das obras:

Mas o poder não faz um crítico (não deveria, e no longo prazo isso não acontece); reputação faz. E reputação se auto impões somente em se expor. Os críticos de arte, na publicação de seus julgamentos, pedem para serem julgados pela qualidade de seu julgamento e, quer gostem ou não, consigam-se ao veredito do futuro.²

De outra forma, podemos dizer que, uma vez consolidada uma reputação, a condução do exercício crítico torna-se, queiramos ou não, uma instância de exercício de poder, aquele de julgar e definir critérios de qualidade, capazes de causar impacto na carreira de um artista, mesmo que baseados em gosto e opinião, ou que promovam apenas as singularidades da produção a que se reportam. Por outro lado, para Hickey a distinção entre crítica a curadoria é não somente clara, mas necessária, pois a confluência de ambas produziria um significativo conflito de interesses. Ele assinala, ainda, que a problemática constituída pelo resultado de projetos curatoriais empreendidos por críticos e teóricos dificilmente conseguiria fugir de suas agendas estéticas quando engajadas em outros empreendimentos curatoriais:

Assim, da mesma forma que os artistas curados em exposições por teóricos arriscam serem vistos como instrumentos daquela teoria, artistas curados em exposições pelos críticos arriscam demasiado fechar uma associação com as agendas visuais excêntricas, que são ações de uma crítica no comércio.³

Quando pensamos que grande parte da crítica (e da curadoria) está exercendo sua *práxis* de infinita elasticidade dentro das premissas do mercado, a situação se mostra ainda mais preocupante. Mas ela não é nova, embora tenha se agravado com a conseqüente expansão do mercado e de um considerável embaralhamento de campos de atuação entre as diversas disciplinas que compõem o universo de atuação cultural e artística. Aliás, cabe lembrar que estamos vendo, a cada dia, uma interligação maior entre estes dois universos, como se eles, por serem supostamente “parentes próximos,” tratassem do mesmo objeto de estudo, quando, na verdade, são gerados por motivações diversas e nem tão próximas quanto se faz crer – através de uma indiscriminada adoção dos dois campos sob uma mesma perspectiva.

A origem desta apropriação indevida dos conceitos da crítica e daqueles da arte para um mesmo terreno é resultado de uma das artimanhas mais argutas da política cultural, que quer nos fazer acreditar que, em um território amplo de circulação

2. Thierry de Duve, *Kant After Duchamp* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999), 37.

3. *Ibid.* David Hickey, não paginado.

dos sentidos, as particularidades genéricas da cultura podem ser aplicadas como forma de produto e gerar, assim, um sistema de circulação que pode lhes atribuir a condição de mercadoria. Em substituição à figura do crítico que primava pela independência de sua atuação, aquele que, apesar de muitas vezes possuir uma agenda estética, mantinha distanciamento dos *sites* de publicação das galerias comerciais, que com o acirramento competitivo das oportunidades de trabalho parece expandir-se infinitamente, o que vemos é uma promiscuidade de atividades, embaralhando os papéis e confundindo as ações entre crítica, jornalismo e curadoria, como se tudo fosse parte de uma coisa só.

A sobreposição no exercício de disciplinas simultâneas tem causado suspeitas há muito tempo. Numa certa medida, a chamada interdisciplinariedade, surgida com força no meio acadêmico brasileiro no início dos anos de 1980, veio mascarar a atuação de indivíduos que desejavam situar-se em diversas áreas de forma simultânea, mas precisavam de um substrato teórico capaz de justificá-lo. O processo interdisciplinar trouxe muitos avanços e, ao mesmo tempo, produziu diversos efeitos colaterais, suprimindo, em alguns casos, a especificidade e especialização. Ele foi o tema de abertura de um simpósio organizado em 1975, durante o 70º *Encontro Anual da Associação dos Museus Americanos*. A discussão à época surgiu da ideia de “cooperação,” na medida em que o próprio processo parecia estar contaminado com alguma espécie de conflito de interesse, em virtude da sobreposição de atividades de muitos dos profissionais do meio. Thomas Messer, então diretor do Museu Guggenheim, respondeu à questão da seguinte maneira:

[...] a noção de conspiração teria de ser baseada em algum arranjo delicado entre entidades claramente definidas, tais como os funcionários do museu e curadores, por um lado, e colecionadores, críticos, marchands, por outro. Estes poderiam ser concebidos como grupos firmemente delineados que, no caso de uma instância de conspiração, iriam se reunir e organizar as coisas em seu próprio benefício e, presumivelmente, em detrimento do público. Mas a verdade é que estas fronteiras não estão mais claramente em evidência. A maioria das pessoas no mundo da arte são mais do que uma coisa. É comum ser um curador/crítico, bem como um historiador de arte/curador; é comum ser (cuidado agora) um curador/colecionador; houve mesmo algumas combinações com a profissão de *marchand*, e estes, naturalmente, são mais difíceis de justificar.⁴

A literatura está repleta de descrições sobre métodos de trabalho, experiências e considerações sobre questões éticas. Entretanto, raramente na área de curadoria são discutidos possíveis, e cada vez mais frequentes, conflitos de interesse. Estes tendem a surgir em elaborações teóricas quando já em um estágio de denúncia e esporadicamente como um estado de consciência crítica *a priori*, com vistas a prevenir tais conflitos.

4. “Validating Modern Art: The Impact of Museums on Modern Art History,” *Artforum*, Vol XV, n° 5 (January 77), 36.

Transforma-se, assim, aquilo que seriam princípios éticos em motivos acusatórios, que proporcionam consideráveis credenciais morais àquele que assinala o conflito. Vale salientar, no entanto, que a norma geral ainda é o silêncio sobre conflitos de interesse. É justamente esta ausência de reflexão que tende a atribuir a tais denúncias um caráter compensatório, dissimulando-as na forma de irrelevantes comentários ou manifestações de ressentimento. Um fenômeno relativamente estranho acontece aqui: o de que tais credenciais não são adquiridas necessariamente pelo mérito da denúncia, que pressupõe a tomada de uma posição ética. Ao invés disso, o prestígio se dá pela exclusão do agente denunciante do terreno dos acusados – ou seja, ao fazer a denúncia ironicamente ele se isenta (pelo menos em tese) de ser denunciado pela mesma razão e/ou razões similares. Ao elaborar seu método de trabalho, Nikos Papastergiadis descreveu uma situação que pode ser definida como um método eficiente para que, ao desempenhar um papel que envolva uma observação crítica, o profissional, seja ele curador, pesquisador ou historiador, possa prevenir seu trabalho da sujeição a ocasionais interferências do gosto. Ele escreveu:

A tarefa crítica não é simplesmente informar ou justificar as minhas preferências, mas encontrar uma forma de comunicar os significados que surgem no encontro com o trabalho. Quer dizer, eu acrescentaria, pode ser definida concentrando-se em duas direções. Em primeiro lugar, conectando um trabalho com o seu próprio contexto em história da arte, se aprecia a presença material da obra e se estabelece o grau de inovação estética. Em segundo lugar, o sentido também pode ser encontrado ao relacionar uma obra ao seu contexto social – desta forma, a relevância política e referências culturais podem ser identificadas a fim de ver como ele participa do campo mais amplo de poder e conhecimento. Quando um crítico combina essa dupla trajetória de pensamento também cria um efeito de deslocamento em sua voz. A combinação entre a apreciação formal e engajamento social eleva a escrita do relato de escolhas.⁵

Embora em palavras tal descrição pareça relativamente clara, a tarefa não é simples. O gosto sempre esteve envolvido em quaisquer definições que levassem a escolhas em algum estágio do processo crítico, teórico e até mesmo histórico, sendo que, neste último caso, estaríamos falando de preferências no mais das vezes motivadas por inclinações ideológicas ou agendas de trabalho. Profissionais da área têm encontrado grande dificuldade em materializar seus projetos, mostrando que tal materialização não é simplesmente uma questão de gosto pessoal ou resultante de uma manifestação das relações entre esse profissional e aquele artista ligado à sua rede de conexões individual ou profissional. Mas quem presume que a área de curadoria é onde somente artistas e produções são excluídos está enganado. É ainda uma disciplina de elite, onde apenas uma minoria chega a ter a oportunidade de realizar seus projetos

5. Nikos Papastergiadis, *Spacial Aesthetics: Art, Place and the Everyday* (London, Sidney and Chicago: Rivers Oram Press, 2006), 2.

curatoriais ou a chance de ascender aos mais prestigiados postos no campo profissional. Mesmo assim, profissionais da área de curadoria deveriam considerar, antes de tudo, sua contribuição efetiva, e não apenas a ocupação indiscriminada de funções.

Desta forma, a importância hierárquica entre aquilo que se mostra relevante e aquilo que seja capaz de gerar uma contribuição significativa adquire um outro sentido. Muitos diriam que toda e qualquer profissão se comporta da mesma maneira – o que é verdade, em parte. Mas esta é uma disciplina ainda exercida menos através da competência técnica e do talento criativo e mais através de influências da meritocracia funcional das relações de classe. A reacomodação de desejos e ambições é rearticulada de maneira que seja capaz, em algumas vezes, até mesmo de suprimir as barreiras de classe como conhecemos. O resultado é uma nova estrutura constituída por meio do realinhamento dos diversos mecanismos de identificação. Seria difícil refletir sobre os interstícios políticos e culturais da disciplina de curadoria sem se referir ao extraordinário trabalho de Pierre Bourdieu e sua extensa e brilhante teoria a respeito dos *campos*. Sobre o mecanismo de identificação, Bourdieu observa:

Os produtores culturais, que ocupam a posição economicamente dominada e simbolicamente dominante dentro do campo da produção cultural, tendem a se sentir solidários com os ocupantes dos cargos economicamente e culturalmente dominados dentro do campo das relações de classe.⁶

Tal sistema de identificação, como parece mostrar Bourdieu, está fundamentado em uma relação de empatia entre indivíduos que compartilham da mesma posição em uma escala de domínio da força produtiva de circulação da obra. Entretanto, este processo de identificação adquire uma tonalidade significativamente mais complexa à medida que o indivíduo se integra psicologicamente – também uma comunidade transcontinental (contingencial) –, causando um constante rompimento com o círculo de relações imediato com os quais se relaciona. O processo de identificação, assim, se torna não somente imaginário, mas performativo, respondendo a uma necessidade de teatralização da representação profissional do indivíduo e constituindo uma transfiguração das relações públicas para aquelas de ordem privada. Essa transformação é fundamentalmente resultado de um mecanismo de abstração do contexto em uma escala mais complexa de diferenciação social. Conforme escreveu William Egginton:

Para um indivíduo conceber a si mesmo como pertencente a uma entidade adicional extracomunal, como uma nação, exige um duplo processo de distanciamento de uma matriz comum e a reidentificação com uma entidade abstrata maior. Exige um processo [...] como a extrusão da intimidade, mesmo que apenas para que o núcleo íntimo encontrasse seu lugar, em conformidade com

6. Pierre Bourdieu, "The Field of Cultural Production, Or: The Economic World Reversed," in *Pierre Bourdieu: The Field of Cultural Production*, Randal Johnson, (Ed.) (New York: Columbia University Press, 1993), 44.

um todo maior, um povo, ou mesmo uma vontade geral, cuja ação concertada proporciona o legislativo (primeira como mero sujeito, como autor) do corpo da nação. Este modelo é teatral no sentido de que a força de tal conformidade desejada segue precisamente o padrão de identificação traçado acima com um núcleo de intimidade posta como sendo retido pelo personagem no palco. Mas também é teatral em um sentido muito mais concreto, em que os teóricos da política de estado se aproveitaram de modelos teatrais e se voltaram para a instituição do próprio teatro como ferramenta potencial para aglomerados de indivíduos habituados aos elementos básicos de identificação de grupo.⁷

Tais processos de identificação estão relacionados a artifícios de diferenciação e exclusão, constituindo uma separação entre realidade e ficção. A curadoria é uma área onde a exclusão é exercida da maneira impiedosa sobre os profissionais que nela trabalham, tanto artistas como curadores. Estes, muitas vezes considerados como alguns dos agentes mais poderosos no universo da arte, estão sujeitos cotidianamente a uma verdadeira loteria de escolhas vinda de indivíduos que pouco ou nada têm a ver com arte: diretores de fundações, políticos, ou simplesmente indivíduos que possuam dinheiro para patrocinar esta ou aquela exposição. Quando não é esse o caso, curadores estão sujeitos ao escrutínio e à escolha de seu pares, em um universo por demais reduzido de oportunidades, que produz conflitos de interesse tão fortes e capazes de tornar o mais rigoroso sistema de seleção em um processo de disputa de interesses pessoais expressos nas escolhas daquele que será o eleito para integrar o corpo funcional desta ou daquela instituição, dirigir esta ou aquela Bienal, escrever para esta ou aquela antologia, ou curar esta ou aquela exposição.

Falar sobre o processo de exclusão de curadores é talvez uns dos assuntos mais tabus e um tópico que permanece na obscuridade da produção literária sobre o assunto. O significativo poder dos curadores transforma-os em profissionais ciosos de toda e qualquer manifestação que se mostre detentora de um tom ou sentimento de condescendência. Tal situação imprimiria ao perfil público do curador uma impressão que seu poder é relativo e não absoluto, embora saibamos, de fato, que este último não seria o caso. Justamente por essa razão, curadores não gostariam de admitir que eventualmente se veem na mesma situação que seus (eventuais) excluídos artistas. Admitir tal situação seria subestimar o poder que estes julgam possuir e, ao mesmo tempo, suprimir parte desta autoridade que necessita ser exercida a cada momento em que escolhas são realizadas. Recentemente, a seguinte passagem em livro sobre curadoria me chamou a atenção. Tanto quanto é de meu conhecimento, trata-se da primeira vez que o assunto é mencionado na literatura especializada, ainda que de um modo tangencial. O trecho é o seguinte:

7. William Egginton, "Intimacy and Anonymity, or How the Audience Became a Crowd," in *Crowds*, Jeffrey T. Schnapp and Mathew Tiews, ed. (Stanford, California: Stanford University Press, 2006), 99.

Por que o problema persiste, então? Definitivamente não é porque as pessoas não estão cientes dos mecanismos que regem os ritos de comunicação social (a promoção do trabalho e a concessão de reconhecimento) no mundo da arte. Nunca como antes eles estão conscientes. Na verdade, é precisamente super-consciência generalizada destes mecanismos, que parece levar muitos a acreditar que, a fim de participar criativamente na esfera social da arte, tudo que eles precisam fazer é dominar sua mecânica. Mas, novamente, quem poderia ser culpado por pensar assim? Afinal de contas, uma condição lamentável para a realização de trabalhos no campo cultural é (percebida ou real?) a necessidade de submeter-se aos ritos de *vernissage* ou, após jantar, conversas, dos quais possibilidades de engajamento profissional nascem, como as pessoas chegam a saber quem você é, de que área você é por que eles iriam querer convidá-lo para fazer (e, possivelmente, até mesmo pagar para) o que você parece ser capaz de fazer. Passar por esta experiência já é perturbador para os artistas e escritores. Para curadores, no entanto, deve ser ainda mais preocupante quando, dependendo das circunstâncias, o seu papel oscila constantemente entre ser o único com o poder de conceder um convite e estar entre os muitos que desejam recebê-lo.⁸

Mesmo o mais “independente” dos curadores é estritamente dependente de um sistema sem o qual não pode sobreviver profissionalmente. O sistema que deveria lhes propiciar oportunidades para realizar seu potencial criativo é o que retira a mais-valia do seu trabalho. Mas não podemos nos esquecer que curadores são também o próprio sistema. Eles o integram e o alimentam em um processo de circulação contínua. O processo de exclusão a que eventualmente estão sujeitos é gerado pela própria junção de fatores que a disciplina produz e beneficia de maneira múltipla, alimentando sua própria legitimação. É através do processo de exclusão que cada uma das posições criadas na área se torna mais disputada e consideravelmente mais relevante. Esta é uma área profissional que depende da disputa acirrada de posições dentro do sistema que a alimenta, produzindo um considerável prestígio para aquele que realiza este ou aquele projeto, dependendo do grau de disputa que tal projeto envolveu.

Um outro aspecto do exercício da profissão de curador que envolve significativo conflito de interesse é o processo de formação de consenso. Ele está irremediavelmente ligado a um mecanismo de diferenciação ideológica onde o exercício privado de interesses específicos encontra possibilidades de espelhamento na realidade das coisas concretas. Nenhum processo de formação de consenso pode passar incólume sem estabelecer estritas relações com as estruturas de poder, bem como pelo exercício da política em favor ou em detrimento de um grupo, classe ou segmento que se encontra espelhado em determinado corpo da produção. Nesse

8. Jan Verwoert, “Control I’m Here: A Call for the Free Use of the Means of Producing Communication, in *Curating Art in General*,” in *Curating and the Educational Turn*, Paul O’Neill and Mick Wilson (Eds.) (London: Open Editions / de Appel, 2010), 27.

sentido, podemos dizer que o consenso é um dispositivo de mímica das relações que diferenciam aquilo que se mostra dissonante e o que se encontra em acordo.

A formação de consenso irá encontrar-se eventualmente com situações de conflito de interesse. Há uma série de outras circunstâncias que podem gerar conflitos, e elas são tão diversas quanto as injunções resultantes do processo de formação de consenso, no qual, em maior ou menor escala, curadores se veem envolvidos em algum momento de suas trajetórias profissionais. O processo de formação de consenso é a princípio natural, resultado fundamentalmente da maneira de como o sistema de arte é organizado. É através dele que as obras irão encontrar um caminho de legitimação dentro da estrutura de organizacional do sistema de formação do cânone, ou, de outra forma irão permanecer, definitivamente fora dele. George Yúdice assinalou que há uma crença na “[...] ideia de que a cultura ou a estética podem fornecer um terreno para o estabelecimento de consenso; todos reconhecem que o consenso funciona no interesse da hegemonia de alguns grupos. A premissa de que o universo estético é intrinsecamente livre e desinteressado tornou-se difícil de aceitar.”⁹

Assim, a formação de consenso está ligada a uma predisposição natural relacionada à necessidade de promover um conjunto de ações que visam legitimar a obra de um determinado artista, um período específico da história ou um estilo artístico que adquira um corpo em determinado momento. É importante assinalar que se trata, aqui, de um conjunto de ações, porque o consenso depende de uma série de fatores e mecanismos que possam se beneficiar uns dos outros, sem que estejam necessariamente ligados. É fundamental que haja mutuamente um processo de dissimulação, parecendo, de fato, que não tenham qualquer interligação, em uma aparente dissociação que se mostra apenas coincidente a um grupo de ações predeterminado. O processo de consenso depende ainda de uma constante dissimulação de seu próprio processo de formação, de maneira a evitar a aparência de um conjunto de ações e atividades articuladas. Na verdade, muitas vezes essas atividades não são de fato produzidas de maneira encadeada, mas na forma de um acordo tácito produzido coletivamente, que ultrapassaria as instâncias de legitimação e circulação da obra de arte.

É o exercício consciente dos mecanismos de formação de consenso e em benefício de quem são ativados que pode torná-lo eticamente problemático. É justamente essa consciência que ativa o mecanismo ético que problematiza a formação de consenso, ao estabelecer um estado de cumplicidade entre o agente colaborador de sua formação e o beneficiário do consenso propriamente dito. Consenso permanece ainda como um aspecto raramente teorizado no universo da arte e, por que não dizer, também um tabu. Talvez quem primeiro tenha abordado o assunto de maneira clara e direta tenha sido o historiador de arte americano Irving Sandler, em seu texto *The Art-World Consensus*.¹⁰ Sandler ressalta que, antes dos

9. George Yúdice, “Postmodernity and Transnational Capitalism,” in *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*, George Yúdice, Jean Franco e Juand Giores (eds). (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1992), 12.

10. Irving Sandler, *American Art of the 1960s* (New York: Harper & Row, 1988), 130-142.

anos 1960, o consenso era formado entre artistas e seus pares¹¹, já que um sistema de arte com galerias, mercado, colecionadores etc., que começou a se configurar naquela década da maneira como conhecemos hoje, ainda não existia. Em termos gerais, Sandler descreve o processo de formação de consenso em torno de um artista de maneira razoavelmente simples, ainda que, na verdade, o mecanismo seja definitivamente mais complexo em suas implicações éticas e ideológicas. O autor relatou dessa maneira uma situação que podemos considerar típica:

Um curador que queria organizar uma mostra do trabalho de um artista pode, para ajudar a ganhar a aprovação do museu, contar com a ajuda de um administrador, que pode ser um colecionador do trabalho desse artista; ou o administrador-colecionador pode indicar um curador. A galeria do artista pode ajudar o curador a montar a exposição e a preparar o catálogo. O curador pode pedir a críticos para escrever sobre a obra. O *marchand* pode agendar uma mostra na galeria, ao mesmo tempo da exposição do museu, comissionar um crítico para escrever uma introdução para o catálogo de galeria e pagar anúncios em revistas de arte. Por causa da exposição e sua atualidade, editores de arte podem atribuir críticos para escrever artigos ou aceitar artigos submetidos pelos críticos. Ambos, *marchand* e curador, forneceriam informações e fotografias aos críticos para tais artigos. A exposição pode incentivar o diretor do museu e curadores a providenciar a compra da obra e assim por diante.¹²

Durante o processo de formação de consenso é possível que todos esses agentes estejam envolvidos de alguma maneira. O que distingue uma ação comum daquela que pode vir a criar conflitos de interesse, porém, é, entre outras coisas, o exercício sistemático da mesma, na insistência pela formação de consenso de um artista, ou ainda o fato de que o curador possa estar envolvido na formação de consenso em torno de um corpo de obra, em um processo que envolve predisposições mercadológicas ou até mesmo interesses pessoais. Podemos chamar de “vícios de recorrência” quando um determinado padrão de comportamento se mostra como sendo exageradamente comprometido com procedimentos que implicam em conflitos de interesse.

Nessa perspectiva, a inclusão da obra de determinados artistas em exposições, sem justificativas conceituais plausíveis, a ausência de critérios que, pela falta de rigor, beneficiem a inclusão facilitada desta ou daquela obra em uma exposição, e a adoção de modelos de exposições comprometidos com a vigência de um patamar de qualidade técnica incompatível com padrões éticos são alguns dos principais aspectos. Entretanto, a busca de formação de consenso por si só é um ato legítimo, pois podemos considerar natural que um crítico ou curador realize considerável investimento intelectual na obra daquele artista no qual acredite ou pelo qual

11. Podemos dizer que, naquele período, a formação de consenso era resultado da interlocução entre artistas de uma mesma geração e estava largamente baseada na interação entre eles.

12. *Ibid.* Irving Sandler, 130.

nutra uma paixão estética. O exercício sistemático e progressivo dos mecanismos de consenso, como já dito, e os efeitos colaterais implicados em seu processo de formação, assim como a posição profissional do agente envolvido, é que podem vir a caracterizar um desvio ético no qual o processo de consenso pode facilmente incorrer. Tanto curadores ligados a instituições quanto aqueles que trabalham de maneira independente estão expostos a conflitos de interesse e os pressupostos éticos que regem a profissão devem ser, portanto, atentamente observados.

Curadores ligados ocasionalmente a instituições obedecem a pressupostos éticos regidos por regras similares àquela do profissional curador de museu, embora a atividade de curador independente, como se sabe, não possua um código de ética. Curadores independentes que trabalhem frequentemente com instâncias mercadológicas como galerias comerciais, curando exposições de seus artistas, são aqueles mais suscetíveis a conflitos de interesse. Muitos curadores parecem querer, ingenuamente, acreditar que há uma relação natural entre estes dois campos: aquele do mercado e o da curadoria. Tal disposição é motivada pela impressão criada pelo suposto parentesco entre essas duas instâncias que, ao mesmo tempo que são necessárias a um mútuo balanço do sistema de arte, da maneira como estão constituídos possuem papéis diferentes a desempenhar.

Embora seja uma prática amplamente admitida e, por que não dizer, recentemente celebrada dentro do sistema artístico, a curadoria de exposições para o mercado apresenta inúmeros problemas, que necessitam ser investigados e repensados como forma de verificação das relações de trabalho que possam ser consideradas inerentemente problemáticas. Mesmo que nos antecipássemos a uma possível categorização futura decorrente de um desdobramento da profissão, que institucionalizasse aquele curador ligado exclusivamente a uma atuação dentro das premissas do mercado, esse não poderia ser localizado dentro do universo da curadoria com razoável facilidade, pois um dos requisitos para o ético exercício da disciplina é justamente o distanciamento crítico e a ausência de prerrogativas do mercado.¹³

Logicamente que o surgimento de conflito pode aparecer na práxis curatorial também indiretamente, vinculada ao mercado como a promoção da obra de

13. A hipótese de um curador ligado diretamente ao mercado (não falo aqui daqueles responsáveis por coleções privadas) manifestaria um inerente conflito de interesses em virtude da falta de distanciamento crítico que a curadoria necessariamente precisa ter. Talvez o mais adequado fosse falar em uma inerente falha de constituição da atividade curatorial, capaz de levar a abalos sísmicos consideráveis no exercício da profissão. Sendo assim, estaríamos sempre a lidar com uma disciplina portadora de uma falha imanente à sua estrutura constitutiva. Entretanto, para alguns as relações de curadores com o mercado é algo considerado normal. Em um texto sobre a questão, intitulado "O Curador e a Galeria", Paula Braga fez algumas afirmações surpreendentes, ao argumentar sobre a importância do trabalho do curador dentro de uma galeria para a valorização das obras que estejam à venda. Os argumentos de Braga se perdem em uma tentativa de justificar a intervenção do curador para minimizar uma condição inerente da obra quando esta se encontra na galeria: a de ser uma mercadoria. Ela escreve: "o que um estudioso, pesquisador ou curador pode acrescentar a essa estrutura profissional é fornecer um sentido para a obra que está na parede, evitar que se confunda com a mera mercadoria na fase de transição entre o ateliê do artista e a coleção da qual faz parte." Continua: "é a obra da exposição de acervo e do *stand* de feira que mais precisa de curador." Recorrendo a um certo psicologismo, Braga argumenta em favor dos benefícios da atividade curatorial para as feiras: "a curadoria segura esta ânsia de atirar para todos os lados e resulta em um *stand* em que as obras respiram, apesar do espaço pequeno, e agrupam-se para construir conhecimento – e um bom depósito dentro do *stand* para peças avulsas resolve ansiedades de última hora." O texto finaliza atribuindo poder ao curador para resolver um irremediável dilema do mercado: a necessidade de atribuir valor simbólico à obra de arte como modo de disfarçá-la de bem artístico e a ambivalência de muitos galeristas ao situarem-se entre um agente cultural e aquele de exclusivo mediador das vendas. Ao fazê-lo, Braga trata o dilema como uma doença irremediável: "o curador de [grifo meu] galeria seria essa figura equilibrada, capaz de harmonizar a dor desses dilemas? Antes fosse. Não há cura, só aceitação da dificuldade." Paula Braga, "O Curador e a Galeria," in *Sobre o Ofício do Curador*, Alexandre Dias Ramos (Org.) (Porto Alegre: Zouk Editora, 2010), 71.

determinado artista por instâncias museológicas – se estas não se encontrarem plenamente justificadas por uma lógica de produção e disseminação de conhecimento, ao qual todo o projeto curatorial deve estar aprioristicamente vinculado. Se, de uma forma ou de outra, estas relações entre mercado, institucionalidade e academia podem conter vestígios de conflito, também é verdade que nas relações diretas entre curadoria e mercado elas são mais frequentes e graves. Distinguir entre interesses mercadológicos e a ausência deles não é tão simples quanto parece. Em uma área que a circulação do objeto de trabalho (ou seja, a obra) resulta no crescimento de sua importância como valor simbólico, traduzindo-se conseqüentemente em valor econômico, nenhuma atividade que influencie nesta trajetória deveria passar incólume por um processo de escrutínio. Portanto, os mecanismos de influência gerados pela atividade curatorial não podem ser subestimados. Existem diversas maneiras em que uma atitude ou procedimento curatorial possam estar envolvidos em injunções de mercado. Sendo assim, cabe aos profissionais de curadoria tomarem as devidas precauções para evitar que tais implicações tomem forma durante a execução de um projeto ou o exercício cotidiano da atividade da disciplina.

A despeito do inegável papel cultural que o mercado desenvolve no meio artístico, a isenção e o distanciamento entre ele e a práxis institucional precisam ser preservados em todas as circunstâncias, visto que estas duas instâncias (mercado e instituição) pressupõem interesses não necessariamente contraditórios – mas digamos que de ordem diversas e, no mais das vezes, conflitantes, como já se viu, já que as galerias têm por objetivo último a comercialização de obras de arte. Uma galeria que não admita ou presuma tal princípio *a priori* está realizando um desvio de seus próprios pressupostos e incumbências, subestimando sua própria posição dentro de um universo mercadológico e, nesse caso, também cultural.

As instituições, por não estarem implicadas em vendas – embora, no contexto estrutural, constituidoras de formação de consenso –, estão inevitavelmente ligadas em algum momento desta extensa rede de conexões e formação de opinião que constituem o processo de transformação das obras em bens simbólicos de maior relevância. Não podemos esquecer que instituições são também responsáveis por romper os mecanismos estabelecidos de consenso, ao promover possibilidades de inclusão, contradizer determinadas premissas estabelecidas pelo mercado, tanto no que se refere à relações de privilégio em torno de uma determinada obra, como à canonização.¹⁴ Embora o mercado não seja o responsável direto pela canonização, tarefa, destinada à academia e ao museu, com o crescimento das relações de mercado tais influências não são mais, de modo algum, claras e definidas. O mercado se beneficia do prestígio adquirido pela circulação da obra de seus

14. É difícil dizer se hoje instituições, de um modo geral, tendem a desafiar tais premissas ao reafirmá-las. Há casos em que determinadas instituições localizadas às margens do circuito como aquele das grandes instituições globais comportam-se em direção a uma postura recorrente de desafiar o cânone e abrir novas possibilidades de inscrição de obras antes não reconhecidas pelo sistema. Por vezes, pode parecer que determinadas instituições estão a se comportar como desafiando tais princípios quando, na verdade, estão a reforçá-los. Intenções claras são fundamentais nesse caso, pois comportamentos similares podem advir de motivações diferentes, invalidando tais atitudes como eticamente justificáveis, já que podemos dizer, sem sombra de dúvida, que, no caso de instituições, os fins não justificam os meios.

artistas, transformando-a em capital simbólico, cujos efeitos poderão ser imediatamente transferidos à valorização da obra. Instituições, por outro lado, mais do que qualquer outra instância legitimadora, desenvolvem um papel significativo nesse processo, e o progressivo aumento da realização de exposições retrospectivas, monográficas e coletivas de envergadura, representam um fenômeno que não é somente cultural, mas essencialmente produtor de conhecimento e valor simbólico.¹⁵

É preciso uma aguçada consciência de que os pressupostos contextuais que envolvem a construção de uma exposição, levando em consideração sua intrínseca potencialidade para gerar tal valor simbólico, acabam em última instância produzindo também valor econômico.¹⁶ Pensar, portanto, que uma exposição tenha exclusivamente valor cultural e artístico, seja qual for a origem de sua fonte de produção e financiamento, é considerar apenas uma parte da questão. Nesse sentido, é sempre prudente seguir alguns princípios capazes de garantir a integridade ética do curador quando de sua atuação na área.¹⁷ Lisette Lagnado aponta alguns daqueles que poderíamos considerar os requisitos para que os curadores se mantenham independentes e produzam, conseqüentemente, projetos curatoriais com uma perspectiva crítica:

O esforço intelectual de refutar tendências hegemônicas exige uma compreensão contínua do estado da arte: evitar a lista de suspeitos (os nomes de sempre), privilegiar atitudes experimentais que o mercado despreza (embora sabendo que esse mercado depois se apropria das pesquisas dos curadores) e ter um olhar atento para culturas periféricas, marginalizadas.¹⁸

A questão fundamental é que os projetos curatoriais deveriam priorizar a produção de conhecimento tendo em vista um papel cultural significativo, atuando de forma independente das questões mercadológicas. Se é verdade que hoje o mercado é (e sempre foi) parte fundamental das relações culturais dentro do sistema artístico, também é verdade que ele, em muitos casos, ultrapassou e muito as premissas circunscritas dentro de sua própria esfera de atuação, interferindo significativamente em instâncias da institucionalização, legitimação e canonização da obra de arte. Caberia aqui uma clara definição do processo de canonização que a obra de arte atravessa durante sua circulação, que pode ser resumido através das seguintes etapas:

1. institucionalização seria o processo por onde a obra, ao passar pela visibilidade pública, como resultado da força do mercado e da instituição, ultrapassa um estágio de “verificação” de sua visibilidade. Este momento é designado

15. Não se trata de insinuar aqui que todo e qualquer empreendimento de teor cultural está implicado com o mercado, embora muitas vezes o esteja de maneira indireta e não-intencional, por uma relação intrínseca. De qualquer forma, o mercado é capaz de contabilizar toda e qualquer possibilidade de circulação da obra como crédito para sua valorização na forma de lucro.

16. Se, por um lado, tais exposições possuem extrema relevância dentro de um panorama de produção de conhecimento, por outro o mercado, em sua habilidade, é rápido ao transformar as credenciais geradas por tais produções em valor econômico.

17. Nesse caso trata-se dos pressupostos que determinam que as escolhas não sejam vinculadas a motivações similares ou coincidentes com aquela do mercado.

18. Lisette Lagnado, “As Tarefas do Curador,” *Marcelina*, ano 1, N° 1 (2008), 14.

antes pela considerável exposição aos meandros dos mecanismos que dão acesso a uma dimensão pública da arte e está ligado não exclusivamente à qualidade estética, mas à quantificação da exposição sob o ponto de vista de sua qualidade e impacto;

2. legitimação diz respeito ao processo de verificação dessa trajetória como válida diante das esferas e dos agentes que movem os mecanismos de visibilidade, ou seja, críticos, curadores, profissionais de museus, entre outros. Nessa instância, a obra encontra-se já assegurada pelo processo de institucionalização. É neste estágio, também, que é comum haver uma confusão entre institucionalização e legitimação, mas enquanto a primeira está ligada essencialmente ao processo de circulação e visibilidade, a segunda refere-se à sua inserção dentro de um contexto consensual, portanto, a meio caminho entre aquela primeira instância e o processo de canonização;
3. canonização é a conclusão do processo de instituição da obra como modelo de referência para seus pares e outros possíveis candidatos,¹⁹ da definição de um *status* de modelos exemplares para a regulamentação de critérios de canonização, ou seja, das características que definem a obra como detentora de elementos singulares e exemplares, sempre considerada superior a outras excluídas desse processo.

Quando se trata do estabelecimento de uma relação entre o curador e a galeria, o contexto torna-se um tanto quanto nebuloso e conflitos de interesse ressurtem com força significativa. Nos últimos anos, a literatura sobre o mercado da arte contemporânea, por exemplo, ampliou-se consideravelmente e um significativo corpo de reflexão está agora disponível sobre mercado e colecionismo.²⁰ O universo das coleções, à medida que cresceu adquiriu características das mais imprevisíveis para o território da curadoria, acabando por influenciar toda e qualquer instância curatorial, senão direta, indiretamente. A especificidade do colecionismo contemporâneo advém de diversas fontes, incluindo reminiscências de seu passado histórico e seu *status* cultural. Como escreveu Susan Pearce:

A coleta contemporânea de objetos pode ser vista como permeada com características sociais que podem ser descritas como pós-moderna. O pós-modernismo é relativo à presença do passado no presente, ou seja, a fragmentação do passado em uma crença de que as narrativas que

19. É importante lembrar que o processo de canonização se realiza dentro de um conjunto de escolhas comparativas, ou seja, uma obra nunca é considerada isolada, mas em relação a um conjunto de outras obras similares, na mesma modalidade artística e dentro de um mesmo período e estilo.

20. Entre outros, podemos citar: Adam Lindemann, *Collecting Contemporary* (Köln and Los Angeles: Taschen, [c2006]); Andrea Bellini, *Collecting Contemporary Art* (Zurich and New York: JRP/Ringier.); John Henry Merryman, *Art Market Matters* (Helvoirt: European Fine Art Foundation, c2004); Donald Thompson, *The \$12 Million Stuffed Shark: the Curious Economics of Contemporary Art* (New York, NY: Palgrave Macmillan, 2008). É preciso citar ainda a extraordinária pesquisa de Sophie Richard publicada no livro *Unconcealed: The International Network of Conceptual Artists 1967-77 - Dealers Exhibitions and Public Collections* (London: Ridinghouse, 2009). Richard faz uma análise detalhada das relações entre agentes, mercado e instituições na promoção da arte conceitual naquele período, fundamentando sua pesquisa em uma extensa quantidade de dados que se mostram de comprovação inegável, expondo em última análise a influência de agentes, mercado e instituições na formação de consenso em um determinado corpo da produção artística.

conectam o passado e o presente são meramente o presente visualizando o passado. Coleccionar é, portanto, uma atividade emblemática que revira o passado para criar um presente idiossincrático de estilo.²¹

O ramo do colecionismo de arte contemporânea extrapolou seus limites estritamente mercadológicos, onde objetos adquirem um *status* designado de mercadoria, avançando progressivamente para o universo da cultura, designado a partir de diversos patamares de distinção, influência e características estatutárias capazes de propiciar ao colecionador um prestígio nunca antes imaginado, porque agora fundamentado em premissas também culturais, e não somente de *status* financeiro. Ao subverter, ou melhor, expandir esta ordem de relações, os parâmetros contextuais entre o significado de colecionar e aquele de produzir lucro ou gerar capital também sofreu uma mudança significativa.

Nos dias de hoje, coleções privadas se transformaram em verdadeiros “museus itinerantes,” alocando espaço institucional com a mesma desenvoltura de agentes de curadoria ou profissionais de museus. O *status* de tais coleções, quando levadas ao patamar de circulação e exibição museológica, modifica consideravelmente toda e qualquer relação entre estas instâncias tão diversas e tão próximas, a ponto de subvertê-las como categorias efetivamente distintas. Muitos achariam tais pressupostos éticos de grande relatividade, e a verdade é que muitos curadores e críticos nem mesmo reconhecem tais conflitos como existindo de fato. O livre trânsito entre as várias esferas de divisão de trabalho e as diversas situações que acarretam têm merecido pouca atenção por parte destes profissionais. O caso brasileiro é ainda mais complexo (ou agravante, podemos dizer), já que em um país com um processo de institucionalidade incipiente como o nosso as galerias desenvolvem um papel cultural fundamental ainda mais proeminente e necessário. Muitas delas, ressalta-se, até abdicaram de seus pressupostos mais elementares (aquelas das prerrogativas concretas do mercado) durante grande parte de sua trajetória, desenvolvendo um papel quase que unicamente cultural. Outras não se recuperaram inclusive de uma crise de princípios acarretada por esse desvio forçado ou necessário, num período em que o papel das galerias para o contexto na qual existiam era não só desejado, mas indispensável à própria sobrevivência de toda uma produção de vanguarda, continuando a atuar entre uma relação de mercado e aquela estritamente cultural, num trânsito de relações cada vez mais difuso ainda que muitas vezes não menos significativo culturalmente. Se por um lado é indiscutível o papel cultural que as galerias desempenham, por outro, quando se trata de refletir sobre este papel a partir da perspectiva dos conflitos de interesse propriamente ditos, o terreno torna-se problemático. Galerias impulsionam culturalmente o meio, mas ao mesmo tempo requerem uma definição entre o papel institucional (supostamente isento) e aquele do mercado (implicado necessariamente em transformação da obra em mercadoria). É preciso ter em mente que o

21. Susan M. Pearce, *Collecting in Contemporary Practice* (London and New Delhi: Sage Publications, 1998), 14.

papel cultural desenvolvido por galerias como representantes últimas do mercado é resultado, também, da ausência de processo de institucionalização forte, que propicie ao meio as condições culturais nas quais possa se estruturar, proporcionando um lastro histórico para a produção e uma visibilidade adequada, histórica e criticamente constituída. No Brasil e, em uma certa medida, em grande parte do mundo, quando uma instituição ensaia determinados passos em direção a um fortalecimento desses mecanismos, o mercado reage com um movimento de grande força para se juntar ao processo, usufruindo, assim, do impulso propiciado pelos mecanismos institucionais. Aqui, entretanto, como em nenhum outro lugar, a linha demarcatória entre a institucionalidade e mercado tem se tornado progressivamente mais difusa.

Irving Sandler argumentava, ainda, que a despeito das supostas boas intenções e qualificação dos agentes responsáveis pela formação de consenso em eleger aquilo considerado “relevante” da produção da época para propiciar a ela visibilidade e promoção. Mesmo assim, o processo de formação de consenso deveria permanecer sob constante vigilância lembrando que “[...] aqueles que entraram na formação do consenso, por qualquer motivo, merecem um exame minucioso, já que foi o consenso que determinou para o seu tempo o que tinha valor estético.”²²

Como sabemos, valor estético se traduz em valor mercadológico, distinção que não deixa de lado a mais anticonvencional das obras de arte. Nesse universo de existência da obra tudo tem um valor comercial. Sandler ressalta que o fato dos profissionais da área (e até mesmo os marxistas, acrescenta) não terem prestado atenção na formação de consenso até o final dos anos 1960, poderia ser uma indicação da falta de interesse no assunto ou, até mesmo, receio de abordá-lo.²³ Ele reconhece, contudo, a incidência, ainda que de maneira incipiente, de pequenos atos de “corrupção,” como ele mesmo chama, e assinala suas dúvidas sobre a formação de consenso em um comentário, estrategicamente colocado em uma nota de rodapé de seu texto:

Surpreende-me, quando olho para trás os anos sessenta, como pouca análise e questionamento havia da rede suporte da arte. Nós acreditamos na arte e no mundo da arte. Nós não acreditamos que qualquer pessoa em nosso mundo faria qualquer coisa claramente corrupta, isto é, que eles não comprometeriam seus princípios estéticos por dinheiro ou por qualquer outra compensação, mas havia pequenas impropriedades, lapsos de moralidade e os conflitos de interesse, favorecendo um amigo ou alguém que poderia ajudar, por parte até mesmo dos profissionais de arte mais respeitados. Um crítico ou curador pode aceitar uma obra de um artista amigo como um presente e, em caso de necessidade, vendê-lo. Parecia natural e inocente e não moralmente errado. Ninguém pensou muito sobre isso. Talvez nós devêssemos ter pensado.²⁴

22. *Ibid.* Irving Sandler, 131.

23. *Ibid.*, 133.

24. *Ibid.*, 141.

Em um sistema em fase de consolidação, profissionais envolvidos diretamente com o processo de reflexão, e mesmo aqueles engajados com a práxis, não têm dado a atenção que deveriam aos conflitos de interesse resultantes do exercício da profissão. Sandler admite as implicações éticas que possam estar envolvidas na articulação de consenso, ainda que as reconheça como um fenômeno comum ao meio e, de certa forma, até mesmo inevitável. Ele considera também que a década de 1960 foi o período em que a formação de consenso se deu de forma mais aguçada, uma vez que o “[...] o mundo da arte tinha mudado drasticamente de um período para o outro, tendo crescido consideravelmente em tamanho, recursos e influência.”²⁵ Ainda assim, ele afirma que, mesmo diante deste quadro, seus agentes eram menos suscetíveis a influências externas:

Naquela década, os diretores dos museus e curadores, ao contrário de seus antecessores, tinha aterrissado no mundo da arte e refletido suas opiniões, mas eles tendiam a esperar mais tempo do que a maioria dos profissionais de arte antes de se comprometerem com a nova arte. Eles também tendiam a ser menos sujeitos a influência dos valores do mercado do mundo ‘corrompido’ da arte, neofilia-mas as influências foram certamente exercidas sobre eles como nunca antes.²⁶

Podem parecer quase contraditórios que os anos 1960 tenham sido aqueles das circunvoluções internas ao sistema e da quebra sem precedentes de paradigmas na constituição da forma artística. Seria natural, portanto, pensarmos que uma maior liberdade de ação viria de um meio ávido pela quebra de regras e convenções institucionais e mercadológicas. Mas ao mesmo tempo que os anos 60 teriam se excedido em relação aos 1940 e 50 em relação à formação de consenso, a situação nos oferece uma pista sobre os interstícios deste mecanismo de acordo tácito em operação dentro do sistema artístico: a de que o consenso é construído com base em uma motivação essencialmente mercadológica, embora tenha implicações fortemente estéticas em vários pontos ao longo de seu desenvolvimento. O que é preciso assinalar é que mesmo que em última instância a formação de consenso seja, em alguns casos, motivada por interesses exclusivamente de mercado, a base para sua formação precisa residir em prerrogativas estéticas da obra e sua significância dentro de uma hierarquia estética, historicamente situada, em que se encontram os demais objetos artísticos. Nesse sentido, é preciso que haja um desvio estratégico dos pressupostos de argumentação em relação às prerrogativas da obra de arte de maneira que estes, pelo menos temporariamente, possam residir no universo da estética, e não exclusivamente do capital. A noção de valor e de como ele é atribuído ao objeto artístico altera o significado

25. *Ibid.*, 131.

26. *Ibid.*, 135.

da formação de consenso, visto que, no caso da arte, a sua formação se dá sem uma relação intrínseca com os modos de produção e quase exclusivamente em seu valor simbólico:

O valor não é atribuído a esses objetos com base nos custos de produção, como em outros mercados, e, apenas em uma pequena medida, com base nos custos do mercantilizá-los. Ao invés vez disso, o valor é atribuído inteiramente com base em avaliações de qualidade por peritos, incluindo os críticos, curadores de museus e, em certa medida, colecionadores eminentes. No entanto, os critérios que eles usam para avaliar a mudança de qualidade como os estilos mudam, e essas avaliações são muitas vezes inconsistentes.²⁷

Mesmo com o surgimento de movimentos artísticos como a *arte conceitual* e a *arte povera*, que romperam com a concepção de forma artística de tal maneira que o objeto de arte teve que ser repensado como mercadoria, ao contrário do que possamos imaginar, a formação de consenso se acirrou ainda mais. Críticos e curadores organizaram exposições importantes, que romperam com os paradigmas instituídos e construíram novos modelos de exibição de objetos artísticos. Nesse processo de modificação sistemática do universo artístico, tanto sob o ponto de vista da produção como da circulação, uma série de mecanismos de produção de consenso foram constituídos. De lá para cá, sua instrumentalização se deu de forma cada vez mais aguçada. Não se pode pensar que os dispositivos de formação de consenso sejam restritos à legitimação por este ou aquele crítico, ou este ou aquele curador ou historiador de arte, e assim por diante. Tais mecanismos são bastante complexos e compreendidos por uma série de injunções, que compõem um heterogêneo e difuso conjunto de fatores – raramente fáceis de detectar à primeira vista. O que se torna evidente no texto de Sandler é a importância da existência de um conjunto de exposições de forte aparato conceitual, que foram capazes de estabelecer consenso em relação à produção de toda uma geração de artistas já naquele período. É importante entender, no entanto, que se o consenso foi inicialmente estabelecido em torno de determinadas correntes artísticas, principalmente a arte conceitual e o minimalismo (geralmente entendidos como os movimentos privilegiados de tal processo), uma lista mais restrita de artistas é que foi verdadeira beneficiária de tais exposições, pois a formação de consenso é gerada tanto coletivamente sobre um segmento histórico da produção artística quanto sobre um determinado corpo da produção de um artista.

Consenso foi também abordado como tema de uma exposição organizada por Bonnie Clearwater, intitulada *Defining the Nineties: Consensus-Making in New York, Miami, and Los Angeles*.²⁸ O objetivo de Clearwater de identificar como “consenso”

27. Diana Crane, *The Transformation of the Avant-Garde: The New York Art World, 1940-1985* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987), 112.

28. Bonnie Clearwater (Ed.), *Defining the Nineties: Consensus-making in New York, Miami, and Los Angeles*, essays by Bonnie Clearwater, Michael Duncan, and Allan Schwartzman (Museu of Contemporary Art, Miami, exhibition catalogue, February 24 – April 6, 1996).

foi criado em torno de um grupo de artistas que ganhou proeminência na década de 1990, que inclui Janine Antoni, Stan Douglas, Felix Gonzalez-Torres, Damien Hirst, Jac Leirner, Ernesto Neto, Gabriel Orozco, Jorge Pardo e Jason Rhoades, entre outros. A exposição foi realizada com obras escolhidas de coleções públicas ou privadas, uma maneira de assinalar um campo de formação de consenso destas instâncias, e demonstrar que aquilo que colecionadores e instituições adquirem tem significativa importância, já que altera o cenário contextual de circulação da obra de arte. Nesse processo, a própria constituição da história da arte²⁹ é modificada e o processo de canonização que se forma conseqüentemente adquire importantes desdobramentos na formação de consenso em torno de um artista ou obra.

Clearwater aponta um dado significativo no perfil do colecionador dos anos 1990 em relação àquele da década anterior. O último não só tinha mais poder aquisitivo, como acesso a obras de artistas europeus, que pela sua escala estavam mais disponíveis nos centros relacionados acima. Com os altos custos de transporte, a presença das obras nestes centros diminuiu,³⁰ levando simultaneamente a um interesse maior pela produção de artistas locais, cuja obras poderiam acompanhar mais de perto, com maior interesse, envolvimento e controle. Pode-se chegar à conclusão que aquilo que hoje conhecemos como “processo de formação de consenso” se definiu claramente em Nova York, e a razão pode ser encontrada algumas décadas depois, ao se proceder uma análise criteriosa da complexa rede institucional que os Estados Unidos possuem em relação aos países da Europa. Estes apresentam agendas institucionais dispersas e individualizadas, mesmo se considerarmos que cidades como Londres e Paris (esta, tendo perdido para outros grandes centros o compasso da produção e exibição da arte contemporânea) apenas sigam o fluxo consensual projetado por instituições americanas, embora tenham manifestado significativos lampejos de independência.³¹

O colecionador dos anos 1990, por outro lado, buscou se envolver mais diretamente com o artista, acompanhar o seu processo, principalmente com vistas a garantir que aquilo que estava comprando teria uma continuidade de produção. É fundamental para a valorização de uma obra ou corpo de obras que o artista produza seu trabalho com continuidade, sem uma interrupção brusca de sua carreira artística. Caso contrário, a obra produzida anteriormente dificilmente mantém seu valor simbólico e/ou canônico. Se o artista desiste de produzir ou passa a produzir obras de menor relevância, em muitos casos tal situação afeta a valorização da obra progressiva. Para que isso não aconteça, ela teria que ser canonizada *a priori*. Talvez um dos maiores receios de alguns curadores (que

29. Ibid. Bonnie Clearwater, 8.

30. Ibid., 8.

31. Talvez possamos excluir dessa generalização os países nórdicos que concentram grandemente em seus artistas locais e conseqüentemente em um sistema autônomo de formação de consenso e circulação em torno destes, embora, com o progressivo processo de globalização, cada vez mais estes tendam a absorver os consagrados nomes que circulam por lugares como Nova York, Berlim e Londres, entre outros grandes centros de arte contemporânea. Mais recentemente, países da América Latina vêm estabelecendo mais fortemente seu próprio sistema de estabelecimento de consenso em torno de seus artistas, com um sistema institucional e crítico mais forte.

pode ser válido também para colecionadores e todos que diretamente apoiam uma determinada produção) é o de que o artista, em cuja obra uma considerável soma de investimento tenha sido feita, deixe de produzir.

A década de 1980 nos propiciou um legado excepcional em termos de produção plástica, mas deixou também uma síndrome: aquela do valor econômico como critério. Deste então passou a ser difícil entrar em uma galeria de arte e não ter o olhar desviado para preços e as etiquetas que marcam o *status* de suas ocasionais vendas. Os anos 80 e seus compradores, a grande maioria investidores da bolsa de valores, vieram a sofrer um colapso em 1987 e mergulhar na falência o centro da arte contemporânea internacional, localizado principalmente em Nova York, resultando no fechamento de galerias, artistas sem vendas e instituições sem fundos para suas costumeiras retrospectivas de ainda jovens talentos. Uma vez o mercado tendo se recuperado, Cleawater assinala a inclusão de curadores em instituições nova-iorquinas durante os anos 1990, que impulsionaram a formação de consenso acerca da obra de novos artistas. Neste contexto, nomes como Robert Storr, no Museu de Arte Moderna de Nova York; Elisabeth Sussman e Telma Golden no Whitney Museum of American Art, Nancy Spector no Museu Guggenheim e Dan Cameron, Marcia Tucker e Gerardo Mosquera no New Museum of Contemporary Art³² moldaram em larga escala a cena artística daquela década, muitas vezes trabalhando contra a maré mercadológica, cuja força impulsionava o meio artístico, a ponto de dificultar qualquer tipo de clareza sobre a definição de critérios.

Mas se Nova York torna-se o centro gravitacional da produção artística naquele período, é também durante os anos 1990 que Miami entra em cena com seus colecionadores fortes, a maioria com coleções que viriam a se concentrar na arte latino-americana. Estes passaram não só a colecionar, mas também a patrocinar instituições e envolver-se diretamente com a comunidade artística no processo de colecionar.³³ Destes, os mais proeminentes talvez tenham sido o casal Rosa de La Cruz, cuja estratégia consistia em colecionar artistas emergentes com o objetivo de fazê-los alcançar determinado patamar de reconhecimento.³⁴ Outras estratégias de abordagem facilitaram a circulação da obra dos artistas, e com ela uma mais rápida formação de consenso, visto que a velocidade de circulação e troca de proposições de valor entre os agentes responsáveis por sua formação estão relacionadas. Uma das características da produção da década de 90 foi sua mobilidade estrutural designada pela escolha dos materiais e a fácil transportabilidade e montagem das quais estas obras estavam fortemente imbuídas:

32. *Ibid.*, 25.

33. *Ibid.*, 61.

34. *Ibid.*, 62. Outros colecionadores incluem Irma e Norman Braman, Martins Z. Margulies, Ruth e Marvin Sackner, os curadores de arte contemporânea e Paul Ber e Craig Robins. Entre os artistas que os de La Cruzes colecionaram e cuja obra foi consideravelmente impulsionada, estão Felix Gonzalez-Torres, Jac Leirner, Ernesto Neto, Gabriel Orozco, Jorge Pardo, José Bedia entre outros.

A arte dos anos de 1990 é pequena e frágil ou é feita de materiais efêmeros. Uma série de artistas escolheram a pequena escala em oposição às grandes obras da década anterior. Trabalhando em pequena escala também é uma forma de controlar os espectadores, obrigando-os a aproximar-se o trabalho de observá-lo. (Sem dúvida, há também razões práticas para fazer pequenas obras; tamanho muitas vezes determina o preço, e obras de baixo custo provaram ser mais fáceis de vender nos primeiros anos da década. Feiras de arte realizadas em hotéis poderiam mais facilmente acomodar pequenos objetos, e quanto menor fosse a obra, mais fácil era para armazená-la se ela não vendesse ou para enviá-lo quando fosse o caso).³⁵

Os anos de 1990 mostraram ser um tempo em que a formação de consenso atingiu manifestações extremamente visíveis. Naquele período se viu, ainda, que consenso é de fato o resultado de uma articulada combinação de fatores que se produz a partir da atividade dos agentes implicados. É fundamental entendermos, contudo, que em uma atitude conjunta destes agentes o consenso não se formaria. Aliás, a própria palavra “consenso” já designa uma condição em que estão implicados vários agentes.

Conflitos de interesse podem também ser resultantes da situação de trânsito entre disciplinas que um curador pode estar sujeito de acordo com sua formação,³⁶ origem ou orientação profissional. Tais conflitos, raramente reconhecidos pelos teóricos e curadores, são mais frequentes do que parecem e tem se mostrado, muitas vezes, perniciosos ao exercício da atividade da profissão e sua afirmação como uma atividade cuja intenção possa ser proclamada como isenta. Curadores, mais do que qualquer profissional da área, têm sido acusados sistematicamente de beneficiar determinado artista, ou de privilegiar determinada produção em suas escolhas. Nesse processo não há, geralmente, uma distinção entre os legítimos profissionais da área e uma verdadeira legião de aventureiros que se intitulam curadores a todo o momento, a partir da realização de apenas uma ou duas exposições. É também nessa falta de formação especializada que reside a origem de uma série de conflitos de interesse. Isso ocorre principalmente porque muitos daqueles agentes que agora exercem a curadoria transitam por áreas diversas e, na maioria das vezes, conflitantes e contraditórias às motivações que geram o trabalho curatorial.

O caso mais flagrante é o do artista, ou melhor dizendo, o professor/artista, que ocasionalmente também atua como “curador profissional.” O exercício da atividade de curadoria no Brasil se multiplicou excessivamente e se transformou, mais do que em uma profissão, em uma rotina cotidiana, acompanhado de uma excessiva banalização dos procedimentos que constituem o agenciamento curatorial. Muitos profissionais de outras áreas de atuação têm praticado a curadoria com enorme frequência, adicionando consideráveis credenciais em seus currículos – ainda que

35. *Ibid.*, 80.

36. Trata-se, nesse caso, da divisão de áreas de atuação da qual esse profissional tenha migrado (ou atue) – por exemplo, as profissões de artista, professor, galerista, marchand, agente cultural e assim por diante.

muitas destas exposições não tenham qualquer relevância para o meio, já que são abordagens superficiais ou proformas que produzem uma mímica por vezes convincente (mas nem tanto) da atividade curatorial. A pergunta que me parece que deva ser feita é se existe a possibilidade de desenvolver, com a mesma dedicação e com similar competência, atividades tão complexas simultaneamente se o trabalho curatorial não for derivado da pesquisa avançada propriamente dita, o que muitas vezes não é o caso. Se exigirmos da curadoria uma atitude profissional, é preciso dizer também que ela exige trabalho, dedicação e compromisso. Curadoria pressupõe, antes de tudo, abnegação e profunda dedicação ao conhecimento; para tanto, é necessário priorizar determinadas atividades em benefício de outras.

Ao longo da história, artistas realizaram excepcionais projetos curatoriais, mas é sabido que o artista produz sua obra baseada em determinadas premissas estéticas, que estão alicerçadas em escolhas. Assim, obedecendo a uma determinada lógica, um artista não produz este ou aquele perfil de trabalho somente por uma questão de contingência. Suas escolhas advêm de preferências estéticas seguidas sempre de determinações e/ou motivações estético/ideológicas. Portanto, estas prerrogativas podem ser trazidas pelo artista quando ele deixa a esfera da práxis artística, migrando para o terreno da curadoria, ou mesmo para outros campos próximos, como o da administração em arte – principalmente se entre o exercício da profissão de curador e aquele da produção artística não houver distanciamento de tempo (ou um processo consciente de distanciamento), ou, ainda, se a práxis artística continua a ser exercida durante uma trajetória paralela de curadoria. É bem verdade que não há necessariamente um impedimento ético no exercício simultâneo das profissões de artista e curador, mas conflitos têm surgido constantemente em virtude do exercício das duas atividades simultaneamente. É também verdade que exposições excepcionais de curadoria são realizadas por artistas, como se disse, mas é prudente que este exerça uma autovigilância constante no exercício da atividade, para que se certifique que não esteja ocorrendo interesses conflitantes em jogo, que sejam determinantes na definição de escolhas.

Com a progressiva instrumentalização das relações de mercado e a profissionalização do meio, tem se tornado cada vez mais difícil que todo e qualquer agenciamento de uma exposição não incorra em alguma espécie de conflito de interesse. É preciso, portanto, que artistas permaneçam vigilantes quando exercem qualquer atividade curatorial que não seja da ordem estrita do agenciamento criativo e independente de eventos que envolvam seus pares. Artistas e curadores mais do que ninguém têm a obrigação de realizar tal vigilância, assim como aqueles que exercem as atividades simultaneamente, mas também os que elegem, ou contratam tais profissionais para o trabalho de curadoria, principalmente dentro do ambiente institucional.³⁷ Nesse terreno essencialmente formado por um processo

37. Se uma consciência dos princípios éticos não se desenvolveu claramente ainda na esfera destes profissionais que agem diretamente com a obra de arte como artistas, curadores, críticos, historiadores de arte, quando se trata daqueles agentes que atuam no contexto institucional, sem um contato direto com a obra, a falta de consciência dos limites é ainda menor. A verdade é que ainda estamos nos primórdios de um processo de aprendizado dos conflitos de interesse que se passam dentro do sistema artístico um exercício muito maior da experiência ainda é necessário, assim como uma posterior reflexão sobre suas implicações.

migratório entre profissões, dificilmente a clareza e o distanciamento são possíveis, e orientações estéticas, embora nem sempre sejam prejudiciais, podem ocasionar conflitos de interesses, assim como uma condução direcionada no exercício da profissão. Muitos diriam que mesmo aquele profissional com formação específica na área tem também suas preferências e inclinações estéticas. Sim, é claro, mas essas já estão dadas como fatores distintivos do perfil daquele profissional, surgindo com sua formação especializada e não sendo preferências que migraram do exercício da profissão em outro campo de atuação similar, cujas prerrogativas não se mostram necessariamente equivalentes quando transpostas para outra área de atividade (ainda que em áreas de atuação aparentemente similares).

Embora existam precedentes históricos significativos (e logicamente representativos) da atuação de artistas como curadores, e vejamos diariamente artistas atuando na disciplina de curadoria, o fenômeno de envolvimento de artistas em projetos curatoriais de grande envergadura – tanto técnica como conceitual – em posições antes só destinadas a curadores profissionais é relativamente recente. Uma discussão sobre o papel do curador artista, portanto, tem se tornado mais aguda, em ambas as direções: aqueles que reivindicam a atuação do artista curador como uma alternativa ao curador profissional e aqueles que veem neste processo uma invasão ao território da curadoria que tem produzido resultados – no mais das vezes duvidosos, principalmente quando permeados por visíveis conflitos de interesse. Artistas não teriam como ser isentos de tais conflitos, visto que normalmente estão na mesma arena competitiva que seus pares. Suas obras são exibidas em instituições e suas relações de trabalho estão sujeitas a uma ordem hierárquica que é a mesma que lhes irá influenciar quando no exercício de algum projeto curatorial. É claro que a especificidade do projeto será determinante em definir as relações de influência que estarão em jogo, mas, de modo geral, são praticamente inescapáveis.

É um conflito similar que se cria muitas vezes entre o papel do professor e artista, embora essas duas profissões estejam historicamente ligadas, assim como aquelas curadas por profissionais dentro da mesma área. Nesse caso, as implicações são diferentes, pois uma pessoa escolhe realizar sua formação com este ou aquele profissional em virtude, muitas vezes, da expressão destas determinações artísticas traduzidas como fontes e afinidades. No caso da curadoria, o mesmo não acontece, já que tais escolhas são realizadas pelo curador numa ordem de fatores que tem implicações diretas nas escolhas feitas, pressupondo determinados princípios éticos. Geralmente tem-se a tendência de pensar que precedentes históricos justificam a continuidade de determinadas práticas. É necessário compreender, no entanto, que o sistema de arte mudou drasticamente, e com ele toda a estrutura funcional do campo da curadoria. Ainda assim, muitos insistem em perpetuar determinados antecedentes que não são somente antiquados ou atrasados, mas historicamente construídos dentro de uma conjuntura e, uma vez transpostos para o presente (ou perpetuados) se tornam extremamente problemáticos.

Quando se trata de curadoria e o sistema de arte na qual ela existe, é difícil saber que área tem influenciado mais a outra – embora pareça que se trata mais de uma influência recíproca. É evidente, entretanto, que nestes últimos anos a curadoria tem chegado a níveis extremamente avançados na produção de conhecimento, forçando uma reflexão profunda acerca do sistema de arte e obrigando-o, inclusive, a mudanças radicais que estão reposicionando a maneira como as pessoas veem a arte, sua circulação e seu impacto social. Neste sentido, é natural e necessário que cada vez mais os aspectos éticos da profissão de curador, do artista, crítico de arte e outros profissionais da área sejam colocados em questão a todo momento. A reflexão profunda em torno dos conflitos de interesse, bem como a vigilância sobre sua prática, são fundamentais para o exercício de uma profissão que busca os mais avançados princípios para a produção de conhecimento – pelo menos no que se refere àquele grupo de profissionais de curadoria que buscam maior rigor no exercício profissional, em um contexto de progressivo crescimento do meio.

ETHICS AND CURATING: CONFLICTS OF INTEREST IN THE PRACTICING OF THE PROFESSION

Gaudêncio Fidelis

Conflicts of interest can be originated from several factors, some of a political nature, occurring during the daily exercise of the profession, or historic and circumstantially located, on that case, derived from the professional qualification itself. Therefore, to enumerate these conflicts, or even discuss them, is no simple task and can only be made through a deep analysis of its contingency factors. Such conflicts are constituted not only by the most obvious and apparent injunctions originated on the development of activities related to the profession, but also by a conjunction of possibilities so distinct as the name and the variety of current curating projects can be. We must not forget that all human activity will, at some time or another, engage in conflict situations, whereas many of these will be what we know as “conflicts of interest.” Naturally, activities originated on the sphere of human sciences will suffer greater scrutiny and will be subjected to a rigorous moral judgement surrounding the results of their actions – although criticism will come down, most of the times, to attitudes of extreme flexibility of measures. Contradictorily, in the field of curating, there seems to be an excessive condescendence regarding activities implicated with conflicts of interest. The explanation for this can perhaps be found on the fact that, as mentioned above, many of the choices involving curating projects still derive from taste-related motivations and, thus, could find some solace in some kind of tacit deal which occurs between the members of the community to which they report – in other words, the artistic community.

Masked under an authority derived from taste as a criterion, a great deal of curatorial choices involved with conflicts of interest manage to pass unscathed by the scrutiny of critics and a condescendence based on a tacit deal derived from the professional community involved (and, therefore, implicated) on these projects. The diffuse uncertainty of roles reoccurring on the field also appears to be a determining factor for the lack of clarity when analyzing conflicts of interest. The roles between the exercises of critic, historiography, theory, and curating have often been approximated and, although they appear clearly distinguishable, they are often compared by the simultaneous practice of different activities, even if they appear clearly incompatible. The approximation between the roles of those

different professionals must have acquired a regular frequency, to the point of being perceivable as a natural consequence admitted through the kinship among fields. The truth of the matter is that there are inherent conflicts when one of these fields acts on the sphere of another – like, for instance, between critics and curators –, and such conflicts have to be, obviously, taken into account, since, in many of these cases, ethical aspects are intrinsically involved.

Art critic David Hickey exposed this distinction between critics and curators, establishing a difference between the role of the critic and of the curator, when regarding choices:

First, of course, art critics habitually speak for themselves. They conceive themselves as private citizens with singular opinions striving to be heard within a cacophony of competing voices and opinions. They don't decide what we see, in other words. They only argue about it is worth seeing or not. Curators, however, do decide. They include and exclude, and, as a consequence, the eccentric, combative tastes and opinions that constitute an art critic's abiding virtue quickly become vices in curatorial practice. Critics have freedoms commensurate with their lack of power. Curators have responsibilities that derive from their actual power to exclude, so they must always see themselves, in some sense, as public servants. When two curators agree, their agreement is taken to represent a consensus of public taste. When two critics agree, one of them is redundant.¹

Hickey's observations make it clear, when dealing with curating, that the process of exclusion is necessarily a result of the exercise of the curatorial gesture. It is a collateral effect of such gesture and is, therefore, unavoidable. It is part of the curation profession and practice. Hickey also clearly differentiates the role of the critic from the curator's. What such observations clearly show is that in dealing and migrating between these professional activities, especially in the migration from critic towards curating, a migratory transitive mechanism is capable of transferring the attributes of one activity to the other. However, since such qualities become antagonistic when transported to the field of curating, they immediately become negative aspects, by being exercised on the curatorial praxis and, moreover, harmful and liable to generate all sorts of discriminatory and excluding results, as they are exercised through artifices of power. Thierry de Duve, on the other hand, states the exercise of power is not located at the center of the critic activity, but rather on the construction of a critic's reputation, forged throughout his career, and at the same time it is the sum of their judgement regarding the works:

1. David Hickey, *Mixology - An Installation* by Christine Siemens, Apex Art, exhibition brochure, New York, March 18-April 17, 1999, no page number.

But power doesn't make a critic (it shouldn't, and in the long run it doesn't); reputation does. And reputation imposes itself only in exposing itself. Art critics, in publishing their judgments, ask to be judged on their judgment's quality and, whether they like it or not, consign themselves to the verdict of the future.²

Otherwise, we can say that, once a reputation is consolidated, the exercising of criticism becomes, whether we like it or not, an instance of exercise of power, the power of judging and defining criteria of quality, capable of causing impact on an artist's career, even if based on taste and opinion, or that only promotes the singularities of the production they report to. On the other hand, for Hickey, the distinction between critic and curating is not only clear, but necessary, because the confluence of both would produce a significant conflict of interests. He also notes that the problem constituted by the result of curating projects performed by critics and theorists would hardly be able to escape their aesthetic agendas, when engaged on other curating endeavors:

Thus, in much the same way that artists curated into exhibitions by theorists risk being seen as instruments of that theory, artists curated into exhibition by critics risk too close an association with the eccentric visual agendas that are a critic's stock in trade.³

When we think that great part of the critics (and curators) are practicing their praxis with infinite elasticity within the market's premises, the situation seems even more alarming. But it is not new, although it worsened with the consequent expansion of the market and a considerable scrambling of the fields between the different disciplines that compose the sphere of cultural and artistic activity. It is worth remembering we are seeing, each day, a greater connection between both spheres, as if they, for supposedly being "close relatives," dealt with the same object of study, when, in reality, they are activated by different reasons not so close as one might imagine – through an indiscriminate adoption of the two fields under a same perspective.

The origin of this misappropriation of both the critic's and art's concepts for one single territory results from one of cultural policy's cleverest tricks, which leads us to believe in a wide territory of meaning distributions, the generic particularities may be applied as a form of product and generate, thus, a system of distribution that can grant them a condition of commodity. Substituting the image of the critic who excelled through the independence of their actions, and who despite often having an aesthetic agenda, kept a distance from the commercial galleries' publication sites, that with the increase of competition of the work opportunities

2. Thierry de Duve, *Kant After Duchamp* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999), 37.

3. *Ibid.*, David Hickey, unpagued.

seems to expand infinitely, what we observe is a promiscuity of activities, scrambling the roles and confusing the actions between critic, journalism, and curating, as if everything was part of a single thing.

The accumulation on the practice of simultaneous disciplines has been causing suspicions for a long time. To some extent, the so called interdisciplinary, emerging with impact on the Brazilian academic scene in the early 1980s, came to mask the practice of individuals whom wished to stand on different areas simultaneously, but needed a theoretic subtract in order to justify that. The interdisciplinary process brought many advancements and, likewise, produced several collateral effects, suppressing, on some cases, specificity and specialization. It was the opening theme for a symposium that occurred in 1975, during the 70th Annual Meeting of the American Alliance of Museums. The discussion at the time arose from the idea of “cooperation,” in the sense that the process itself seemed contaminated with some sort of conflict of interest, due to the accumulation of practices of many of the professionals on the field. Thomas Messer, then director of the Guggenheim Museum, answered to this issue with the following statement:

[...] the conspiratorial notion would have to be based on some delicate arrangement among clearly defined entities, such as museum officials and curators on the one hand, and collectors, critics, dealers, on the other. These could be conceived as firmly delineated groups who, in the conspiratorial instance, would get together and arrange things for their own benefit, and presumably to the detriment of the public. But the thrust is that these borderlines are no longer clearly in evidence. Most people in the art world are more than one thing. It's common to be a curator/critic, as well as a curator/art historian; it is common to be (careful now) a curator/collector; there have even been some combinations with the dealing profession, and these of course are more difficult to justify.⁴

Literature is full of descriptions regarding work methods, experiences and considerations about ethical issues. However, conflicts of interest – albeit possible and increasingly frequent – are rarely discussed on the field of curating. They tend to appear on theoretical developments when already in a state of denunciation, and occasionally as a state of critical conscience *a priori*, with the intention of preventing such conflicts. What should be ethical principles are, therefore, transformed in accusatory reasons, that enable considerable moral credentials to the one signing the conflict. It is worth noting, however, that the general rule is still the silence regarding conflicts of interest. It is precisely this absence of reflection that tends to attribute a compensatory quality to such accusations, dissimulating them as irrelevant comments or expressions of regret. A relatively odd phenomenon occurs:

4. “Validating Modern Art: The Impact of Museums on Modern Art History,” *Artforum*, Vol XV, n° 5 (January 77), 36.

one in which such credentials aren't necessarily acquired through the merit of accusation, which presupposes taking an ethical position. Instead, prestige occurs through the exclusion of the accusatory agent from the domain of the accused – in other words, by performing the accusation, they are, ironically, exempt (at least in theory) of being accused for the same and/or similar reasons. By elaborating his work method, Nikos Papastergiadis described a situation that can be defined as an efficient method to, by performing a role that involves critical observation, the professional, whether they are a curator, researcher, or historian, prevent his work from being subjected to the occasional interferences of taste. He writes:

The critical task is not simply to report or justify my preferences, but to find a way to communicate the meanings that arise in the encounter with the work. Meaning, I added, can be defined by focusing on two directions. First, by connecting a work to its own context within art history, one appreciates the material presence of the work and establishes the degree of aesthetic innovation. Second, meaning can also be found in relating a work to its social contexto – in this way the political relevance and cultural references can be identified in order to see how it participates in the broader field of power and knowledge. When a critic combines these dual trajectories of thought it also creates a displacement effect in the voice of the critic. The combination between formal appreciation and social engagement elevates writing from the reporting of preferences.⁵

Although this description may seem clear in theory, it is no simple task. Taste has always been involved in any definitions that lead to choices in some stage of the critical, theoretical, or even historic process, whereas, on this last case, we would be talking about preferences that are, most of the time, motivated by ideological inclinations or work agendas. Professionals of the field are finding great difficulty in materializing their projects, proving that such materialization is not a simple matter of personal taste, or derived from expressions of the relations between this professional and that artist who is connected to their individual or professional network. However, the notion that only artists and productions are excluded from the curating field is wrong. It is still an elite subject, where only a minority have the opportunity of accomplishing their curating projects, or the chance to reach more prestigious positions on the professional scene. Nevertheless, professionals from the curating field should consider, first and foremost, their effective contribution, and not only the indiscriminate occupation of practices.

Thus, the hierarchic importance between what appears relevant and what is capable of activating a meaningful contribution acquires another sense. Many would say all professions behave likewise – which is partially true. But this is a

5. Nikos Papastergiadis, *Spacial Aesthetics: Art, Place and the Everyday* (London, Sidney and Chicago: Rivers Oram Press, 2006), 2.

practice that is still operated less through technical competence than creative talent and more through the influences of the functional meritocracy of class relations. The realignment of desires and ambitions is rearticulated to be able, sometimes, to even suppress the class barriers as we know them. The result is a new structure built through the realignment of several identification mechanisms. It would be hard to reflect upon political and cultural interstices in the curating field without referring to the extraordinary work of Pierre Bourdieu and his extensive and brilliant theory regarding fields. He notes, when analyzing mechanisms of identity, that,

The cultural producers, who occupy the economically dominated and symbolically dominant position within the field of cultural production, tend to feel solidarity with the occupants of the economically and culturally dominated positions within the field of class relations.⁶

Such system of identification, as Bourdieu seems to demonstrate, is founded in a relation of empathy between individuals who share the same position in a scale of dominating the productive force of work distribution. However, this process of identification acquires a significantly more complex tone as the individual gets psychologically integrated – also a transcontinental (contingency) community – causing a constant disruption with their immediate circle of relations. The process of identification, therefore, becomes not only imaginary, but performative, answering to a necessity of dramatization of the individual's professional representation and constituting a transformation from public to private relations. This transformation is precisely the result of a context abstraction mechanism in a more complex scale of social differentiation. According to Willian Egginton:

For an individual to conceive of him – or herself as belonging to an extra-communal entity such as a nation requires a double process of distantiation from a communal matrix and reidentification with a larger, abstract entity. It demands a process like that described above as the extrusion of the intimate, if only in order for the intimate core to find its home in conformity with a greater whole, a people, or even a general will whose concerted action provides the legislative (first as merely subject, the as author) body of the nation. This model is theatrical in that the force of such desired conformity follows precisely the pattern traced above of identification with a core of intimacy posited as being withheld by the character on the stage. But it is also theatrical in a much concrete sense, in that theorists of state policy both took advantage of theatrical models

6. Pierre Bourdieu, "The Field of Cultural Production, Or: The Economic World Reversed," in *Pierre Bourdieu: The Field of Cultural Production*, Randal Johnson, (Ed.) (New York: Columbia University Press, 1993), 44.

and turned to the institution of the theaters itself as a potential tool for habituating agglomerates of individuals to the basic elements of group identification.⁷

Such processes of identification are related to differentiation and exclusion artifices, constituting a separation between reality and fiction. Curating is a field in which exclusion is practiced in a merciless manner among its professionals. Those, often regarded as some of the most powerful agents on the art world, are constantly subjected to a genuine lottery of choices coming from individuals who have little or no relation to art: foundation directors, politicians, or simply individuals who have enough money to support this or that exhibition. When that is not the case, curators are subject to the scrutiny and the choice of their peers, in a scene overly suppressed of opportunities, which produces conflicts of interest so strong and capable of turning the most rigorous system of selection into a process of dispute of personal interests expressed on the choices of who is going to be elected a member of the functional board of this or that institution, a director of this or that biennial, the author of this or that anthology, or the curator of this or that exhibition.

The subject of a process of excluding curators is, perhaps, one of the most meaningful taboos and an issue that remains in obscurity of the literary production related to it. The meaningful power of curators turns them into professionals who are conscientious of each and any tone or feeling of condescendence. Such situation would grant the curator's public profile the impression that their power is relative, rather than absolute, although we know that, actually, the latter would not be the case. Precisely for that reason, curators do not like to admit they eventually see themselves in the same situation of their (eventually) excluded artists. To admit such situation would be underrating the power they assume to have and, at the same time, suppressing part of that authority that needs to be practiced every time choices are taken. Recently, the following excerpt from a book regarding curating drew my attention. So much, to my knowledge it is the first time the subject is mentioned in specialized literature, albeit in a still tangential manner:

Why does the problem persist then? It's definitely not because people aren't aware of the mechanisms that govern the rites of social communication (the promotion of work and the awarding of recognition) in the art world. They are aware, and like never before. Indeed, it is precisely the widespread hype-awareness of these mechanisms which seems to lead many to believe that, in order to participate creatively in the social sphere of art, all they

7. William Egginton, "Intimacy and Anonymity, or How the Audience Became a Crowd," in *Crowds*, Jeffrey T. Schnapp and Mathew Tiews, ed. (Stanford, California: Stanford University Press, 2006), 99.

need to do is master its mechanics. But, then again, who could be blamed for thinking so? After all, an unfortunate precondition for undertaking work in the cultural field is the (perceived or real?) necessity to subject yourself to the rites of vernissage, or after dinner conversation, out of which possibilities for professional engagement are born, as people get to know who you are, what your area about and why they want to invite you to do (and possibly even pay you for) what you appear to be capable of doing. Undergoing this experience is already upsetting for artists and writers. For curators, however, it must be even more disturbing as, contingent on the circumstances, their role constantly oscillates between being the one with the power to grant and invitation and being among the many desiring to receive it.⁸

Even the most “independent” curator is strictly dependent of a system without which they could not survive professionally. The system that should provide them opportunities to achieve their creative potential actually withdraws the surplus-value of their work. But we must not forget curators are also part of the system. They integrate and feed it in an ongoing cycle. The process of exclusion they eventually are subjected to is generated by the whole conjuncture of factors the practice produces and benefits in multiple manners, feeding its own legitimacy. It is through the process of exclusion that each position created on the field becomes more coveted and considerably more relevant. It is a professional area that depends on the fierce dispute of positions within the system that feeds it, producing a considerable prestige for who conducts this or that project, depending on the level of dispute such project involves. Another aspect of the curating practice that involves a meaningful conflict of interest is the process of consensus-making. It is irredeemably connected to a mechanism of ideological differentiation where the private practice of specific interests finds possibilities of mirroring itself in the reality of concrete things. No process of consensus-making can go unscathed without establishing strict relations with the power structures, as well as through the political exercise in favor, or in detriment, of a group, class, or sector that is mirrored in a certain body of production. In that sense, we can say consensus is a mimic device of the relations that differentiate what appears dissonant and what is in accordance.

Consensus-making will eventually encounter situations of conflict of interest. There is a series of circumstances that may produce conflicts, and they are so diverse as most of resulting injunctions of the process of consensus-making, in which, in a smaller or larger scale, curators find themselves involved in some moment of their professional trajectories. The process of consensus-making is, by principle, natural, and essentially resulted from the way the art system is organized. It is through it that the works will find a path to legitimization within the organizational structure

8. Jan Verwoert, “Control I’m Here: A Call for the Free Use of the Means of Producing Communication, in *Curating Art in General*,” in *Curating and the Educational Turn*, Paul O’Neill and Mick Wilson (Eds.) (London: Open Editions / de Appel, 2010), 27.

of the system of canon-making, or, otherwise they will remain, definitely, outside of it. George Yúdice noted there is a belief in the “[...] idea that the cultural or the aesthetic can provide a terrain for establishing consensus; everyone recognizes that consensus works in the interest of the hegemony of some groups. The premise that the aesthetic realm is intrinsically free and disinterested has become difficult to accept.”⁹

Thus, consensus-making is connected to a natural predisposition related to the necessity for promoting a set of actions in order to legitimize the work of a certain artist, in a specific period of history or an artistic style that can acquire body in a given moment. It is important to note that, here, we are dealing with a set of actions, because consensus depends on a series of factors and mechanisms that can benefit each other, without having to be necessarily connected. It is essential to have a mutual process of dissimulation, appearing, in fact, to have no connection, in an apparent dissociation that appears not just coincident to a set of pre-determined actions. The process of consensus also depends of a constant dissimulation of its own formation process, in order to avoid the appearance of a set of articulated actions and activities. In reality, often these activities are not in fact produced in an interconnected manner, but as a tacit deal produced collectively, which would surpass the instances of legitimization and distribution of art.

It is the conscious practice of the mechanisms of consensus-making, and in the benefit of those who they are activated by that can render it ethically problematic. It is precisely this awareness that activates the ethical mechanism that problematizes consensus-making, by establishing a state of complicity between the agent that collaborates with its forming and the benefactor of the consensus itself. Consensus also remains as a rarely theorized aspect of the art world and, for that matter, also a taboo. Perhaps who first addressed the subject in a clear and direct manner was the American art historian Irving Sandler; in his article titled *The Art-World Consensus*,¹⁰ Sandler stresses that, before the 1960s, consensus was formed between artists and their peers,¹¹ since a system of art with galleries, market, collectors, etc., which began to be configured on that decade in the way we currently know it, still did not exist. In general terms, Sandler describes the consensus-making process around an artist in a relatively simple manner, although, in reality, the mechanism is definitely more complex in its ethical and ideological implications. The author described a situation we may consider typical as follows:

9. George Yúdice, “Postmodernity and Transnational Capitalism,” in *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*, George Yúdice, Jean Franco e Juand Giores (eds). (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1992), 12.

10. Irving Sandler, *American Art of the 1960s* (New York: Harper & Row, 1988), 130-142.

11. We could say that, on that period, consensus-making was the result between the dialogue between artists of a given generation and was largely based on the interaction between them.

A curator who wanted to organize a show of an artist's work might, to help gain museum approval, enlist the aid of a trustee who might be a collector of that artist's work; or the trustee-collector might enlist a curator. The artist's gallery might help the curator mount the show and prepare the catalogue. The curator might ask critics to write about the work. The dealer might schedule a gallery show at the same time as the museum show, commission a critic to write an introduction to the gallery catalogue, and buy advertisements in art magazines. Because of the museum show and its topicality, art editors might assign critics to write articles or agree to accept articles submitted by critics. Both dealer and the curator would provide information and photographs to critics for such articles. The show might encourage the museum director and trustees to arrange for the purchase of the work and so forth.¹²

During the consensus-making process, it is possible that all those agents are involved somehow. What distinguishes a usual action from one which might create conflicts of interest, however, is among other things, its systematic practice, in the insistence for forming a consensus around an artist, or also the fact of a curator might be involved in the consensus-making around a body of work, in a process that involves market predispositions or even personal interest. We may call "habits of recurrence" when a certain standard of behavior appears as exaggeratedly committed to proceedings that imply conflicts of interest.

Under such perspective, the inclusion of the work from certain artists in exhibitions, without plausible conceptual reasons, the absence of criteria that, through lack of rigor, benefits the facilitated inclusion of certain works in an exhibition, and the adoption of exhibition models committed to the presence of a level of technical quality which is incompatible with ethical standards are some of the main aspects. However, the quest for consensus-making is not, in itself, a legitimate act, because we can consider natural for a critic or curator to perform a considerable intellectual investment on the work of an artist whom they believe in or for whom they nourish an aesthetic passion. The systematic and progressive exercise of consensus mechanisms, as mentioned, and the collateral effects implied in its process of formation, as the professional position of the involved agent, is that they might be characterized as an ethical deviance in which the process of consensus can easily incur. Both independent curators and the ones related to institutions are exposed to conflicts of interest and ethical assumptions that guide the profession must be, therefore, observed with attention.

Curators occasionally connected to institutions obey to ethical assumptions guided by rules similar to those of a professional museum curator, although the independent curator profession, as we know, does not have a code of ethics.

12. *Ibid*, Irving Sandler, 130.

Independent curators who frequently work with market instances such as commercial galleries, curating their artists' exhibitions, are those more susceptible to conflicts of interest. Many curators naively seem to believe there is a natural relation between both fields: market and curating. Such disposition is caused by the impression created by the supposed relation between both instances that, while being necessary for a mutual balance of the art system, in the manner they are constituted, they still have different roles to fulfil.

Although it is a widely admitted practice and, for that matter, recently celebrated within the art system, curating market targeted exhibitions presents countless issues that require investigation and must be reconsidered as a way to verify the work relations that may be regarded as inherently problematic. Even if we anticipated a possible future categorization derived from a development in the profession, which could institutionalize that curator who is exclusively connected to a practice within the market's premises, that curator could not be located inside the field of curating with reasonable ease, because one of the requirements for an ethical practice of the activity is exactly the critical distancing and the absence of market-related prerogatives.¹³

Obviously, the emergence of conflict may appear on curatorial praxis also in an indirect manner, connected to the market as a way to promote the work of a certain artist due to museological instances – if they are not completely justified by a logic of knowledge production and dissemination, to which all curatorial project must be connected *a priori*. If, in one way or another, these relations between market, institutions and the academic field may contain remains of conflict, it is also true that direct relations between curating and market are more frequent and severe. Distinguishing between market interests and their absence is no simple task, as it may seem. In a field where the circulation of the object of work (in other words, the work of art) results in the growth of its importance as a symbolic value, consequently translating into economic value, no activity that may influence this trajectory should pass unscathed by a scrutiny process. Therefore, the mechanisms

13. The hypothesis of a curator who is directly connected to the market (I am not talking about those responsible for private collections) would manifest an inherent conflict of interests due to the lack of critical distancing that curating must necessarily feature. Perhaps it would be more adequate to talk of an inherent lack of constitution of the curatorial practice, capable of causing considerable seismic shocks to the professional activity. Therefore, we would always be dealing with a subject bearing an immanent failure regarding its constitutive structure. However, for some, the relations of curators with the market are considered to be normal. In an article regarding this issue titled *O Curador e a Galeria* [The Curator and the Gallery], Paulo Braga made some surprising statements, by arguing about the importance of the curator work within a gallery for the value increase of the works that are for sale. Braga's arguments get lost in an attempt to validate the intervention of the curator to minimize the inherent condition of commodity that a work of art possesses inside a gallery. He writes, "what a scholar, researcher, or curator can add to this professional structure is to give meaning to a work hanging on the wall, to avoid it being confused with a mere product in the transition phase between the artist's studio and the collection it is part of." He continues, "it is the work from the collection exhibition and from the fair stand which has a greater need for a curator." Resorting to a certain psychologism, Braga argues in favor of the benefits of the curatorial practice for fairs: "curating has this eagerness for shooting in all directions and results in a stand in which the works can breathe, despite the small space and come together to generate knowledge – and a good deposit inside the stand for standalone works can solve any last-minute anxieties." The text ends by empowering the curator to solve an irremediable market problem: the need to assign symbolic value to a work of art as a way to disguise it of being an artistic commodity and the ambivalence of many gallerists to situate themselves between cultural agents and mere sales mediators. By doing so, Braga treats the dilemma as an irremediable disease: "Would the curator *from* (my italics) a gallery be this balanced character, capable of harmonizing the pain from such dilemmas? One wishes it was so. There is no cure, only the acceptance of such difficulty." Paula Braga, "O Curador e a Galeria," in *Sobre o Ofício do Curador*, Alexandre Dias Ramos (Org.) (Porto Alegre: Zouk Editor, 2010), 71.

of influence generated by the curatorial practice cannot be underestimated. There are several ways in which a curatorial attitude or procedure can be involved in market injunctions. So, it is up to curating professionals to take the proper precautions to avoid such implications from taking shape during the execution of a project or the daily practice of the curatorial activity.

In spite of the undeniable cultural role developed by the market in the art sphere, exemption and distancing between it and the institutional praxis must be preserved in all circumstances, since both instances (market and institution) presuppose interests that are not necessarily contradictory – but we should say they are of different and, most of the times, conflicting orders, as seen before, since galleries have the ultimate goal of the commercialization of works of art. A gallery that, *a priori*, does not assume or presume such principle is performing a deviation of its own premises and duties, underestimating its own position within a market-related, and on this case culture-related, field.

Institutions, for not being related to sales – although, on the structural context, constitutors of consensus-making – are inevitably connected at some moment to this extensive network of connections and opinion formation that constitute the process of transformation of the works into symbolic assets of greater relevance. We cannot forget that institutions are also responsible for breaking the established consensus mechanisms, by promoting possibilities of inclusion, contradicting market established premises, both in terms of privilege relations regarding a certain work, as the canonizing.¹⁴ Although the market is not the direct responsible for canonizing, a task destined to the academy and the museum, with the growth of market relations such influences are no longer, in any way, clear and defined. The market benefits from the prestige acquired by the circulation of the work if its artists, transforming it into symbolic capital, whose benefits may be immediately transferred to the work's value increase. Institutions, on the other hand, more than any other legitimizing institution, perform a meaningful role on this process, and the progressive growth of the production of large retrospective, monographic and collective exhibitions represent a phenomenon that is not only cultural, but especially producer of knowledge and symbolic value.¹⁵

It is necessary an acute awareness that contextual presuppositions, which involve the organization of an exhibition, taking into account its intrinsic potential for generating symbolic value, ultimately end up producing economic value as well.¹⁶

14. It is hard to say if today's institutions, generally, tend to defy such premises by reaffirming them. There are cases in which certain institutions located on the margins of the circuit of the great global institutions behave themselves towards a recurring posture of challenging the canon and opening new possibilities of inscribing works not previously recognized by the system. Often, it may seem that certain institutions seem to be behaving as if they were challenging such principles when, in reality, they are reinforcing them. Clear intentions are essential on this case, because similar behaviors may derive from different motivations, invalidating such attitudes as ethically justifiable, since we can say, with no shadow of a doubt, that, in the case of institutions, the ends do not justify the means.

15. It is not about insinuating here that any enterprise of a cultural content is implicated with the market, although often it is in an indirect an unintentional manner, through an intrinsic relation. Anyway, the market is capable of accounting any possibility of circulation of a work of art as credit for its valorization in the form of profit.

16. If, on one hand, such exhibitions have extreme relevance within a panorama of knowledge production, on the other the market, in its ability, is quick to transform the credentials generated by such productions into economic value.

To think, therefore, that an exhibition can only have cultural and artistic values, whatever its origin or source of production and funding, is to consider only a fraction of the issue. In that sense, it is always prudent to follow some principles capable of ensuring the ethical integrity of the curator during his practice on the field.¹⁷ Lisette Lagnado points to what we could consider the requirements for curators to remain independent and producing, consequently, curatorial projects with a critic perspective:

The intellection effort to refute hegemonic tendencies requires an ongoing comprehension of the state of art: to avoid the list of suspects (the usual names), to privilege experimental attitudes despised by the market (albeit knowing this market later appropriates the curators research), and to keep an open eye to peripheral, marginalized cultures.¹⁸

The essential issue is that curatorial projects should prioritize the production of knowledge considering a meaningful cultural role, acting independently from market matters. If it is true that today the market is (and always was) essential part of cultural relations within the art system, it is also true that it, in many cases, surpassed, by far, the premises circumscribed within its own action scope, meaningfully interfering in instances of institutionalization, legitimization, and canonizing that the work of art passes through during its circulation, which can be resumed on the following stages:

1. institutionalization is the process in which the work, by going through public visibility, as a result of the strength of the market and the institution, surpasses a level of “verification” of its visibility. This moment is previously designated by the considerable exposition to the meanders of the mechanisms that grant access to a public dimension of art and is not exclusively connected to aesthetic quality, but to the quantification of the exhibition under the viewpoint of its quality and impact;
2. legitimization regards the process of verification of this trajectory as valid before the spheres of the agents who move the mechanisms of visibility, in other words, critics, curators, museum professionals, among others. In this instance, the work is already ensured by the institutionalization process. Also, is in this stage that is usual to have some confusion between institutionalization and legitimization, but while the former is essentially connected to the process of circulation and visibility, the latter refers to its insertion within the consensual context, therefore, halfway between that first instance and the canonizing process;

17. In this case, the presuppositions determining that the choices are not going to be bound to reasons similar or coinciding with the market's.

18. Lisette Lagnado, "As Tarefas do Curador," *Marcelina*, Ano 1, N° 1 (2008), 14.

3. canonizing is the conclusion of the process of instituting the work as a reference model for its peers and other possible candidates,¹⁹ of defining a status of exemplary models for the regulation of canonizing criteria, in other words, the qualities that define the work as detainer of singular and exemplary elements, always considered superior in relation others excluded from this process.

When related to the establishment of a relation between curator and the gallery, the context becomes quite obscure and conflicts of interest reappear with significant strength. On the past years, literature regarding the contemporary art market, for example, grew considerably and a meaningful body of reflection is now available concerning the market and collectionism.²⁰ The world of collections, as it grew, acquired the most unpredictable characteristics for the field of curating, eventually influencing each and any curatorial instance, if not directly, then indirectly. The specificity of contemporary collectionism derives from different sources, including reminiscences of its historic past and cultural status. As Susan Pearce wrote:

The contemporary collecting of objects may seem permeated with social characteristics which may be described as postmodern. Postmodernism is about the presence of the past in the present, that is the fragmentation of the past in a belief that the narratives which connect past and present are merely the present viewing the past. Collecting is therefore an emblematic activity which ransacks the past to create a present idiosyncrasy of style.²¹

The field of contemporary art collectionism extrapolated its strictly commercial limits, where objects acquire a designated product status, advancing progressively towards the universe of culture, designated from different levels of distinction, influence, and statutory qualities capable of enabling the collector a prestige never before imagined, because now based on premises that are also cultural, and not only of financial status. By subverting, or rather, expanding this order of relations, the contextual parameters between the meaning of collecting and that of producing profit or generating capital also suffered a significant transformation.

Currently, private collections became “itinerant museums,” allocating institutional space with the same resourcefulness of curating agents or museum professionals. The status of such collections, when taken to the level of museological exhibition,

19. It is important to remember the process of canonizing is not conducted within a set of comparative choices, in other words, a work is never considered in isolation, but in relation to a set of other similar works, on the same artistic modality and within the same period and style.

20. Among others, we can mention: Adam Lindemann, *Collecting Contemporary* (Köln and Los Angeles: Taschen, [c. 2006]); Andrea Bellini, *Collecting Contemporary Art* (Zurich and New York: JRP/Ringier.); John Henry Merryman, *Art Market Matters* (Helvoirt: European Fine Art Foundation, c. 2004); Donald Thompson, *The \$12 Million Stuffed Shark: the Curious Economics of Contemporary Art* (New York, NY: Palgrave Macmillan, 2008). It is also necessary to mention the extraordinary research of Sophie Richard published on the book titled *Unconcealed: The International Network of Conceptual Artists 1967-77- Dealers Exhibitions and Public Collections* (London: Ridinghouse, 2009). In it, Richard makes a detailed analysis of the relations between agents, market, and institutions, in the promotion of conceptual art during that period, basing her research in an extensive amount of data of undeniable evidence, exposing, ultimately, the influence of agents, market, and institutions in the consensus-making of a given body of artistic production.

21. Susan M. Pearce, *Collecting in Contemporary Practice* (London and New Delhi: Sage Publications, 1998), 14.

considerably transforms each and any relation between these instances that are so diverse and close, to the point of subverting them as effectively distinct categories. Many would find such ethic presuppositions to be of great relativity, and the reality is that many curators and critics do not even recognize such conflicts as real. The free transit among the different spheres of work division and the many situations they entail have been deserving little attention from these professionals. The Brazilian case is even more complex (or aggravating, we could say), since that, in a country with an incipient process of institutionalization as ours, the galleries developed an essential cultural role that is even more prominent and necessary. Many of them actually even abdicated from their most elementary presuppositions (of concrete market prerogatives) during great part of their trajectories, developing a role that is almost strictly cultural. Others still have not even recovered from a crisis of principles derived from this forced or necessary deviation, on a period in which the role of galleries for the context in which they existed was not only coveted, but indispensable to the very survival of a complete avant-garde production, continuing to operate between a market and a strictly cultural elation, in a transit of relations increasingly more diffuse even if sometimes not less culturally significant. If, on one hand, the cultural role performed by galleries is undeniable, on the other, when it comes to reflect about this role from the perspective of conflicts of interest as such, the terrain becomes problematic. Galleries culturally promote the scene, but at the same time require a definition between the institutional role (supposedly impartial) and the role of the market (necessarily implying the transformation of the work into product). It is necessary to keep in mind that the cultural role performed by galleries as last representatives of the market is also a result of the absence of a strong institutionalization process, which can propitiate to the scene the cultural conditions necessary for it to be structured, providing a historic stability for the production and an adequate, historic, and critically constituted visibility. In Brazil, and to a certain extent, in great part of the world, when an institution rehearses certain steps towards the strengthening of these mechanisms, the market reacts with a movement of great force to join the process, taking advantage, then, of the impulse promoted by institutional mechanisms. Here, however, as in like no other place, the demarcation line between institution and market is becoming increasingly more diffuse.

Irving Sandler argued, still, that despite the supposed good intentions and qualification of the agents responsible for the consensus-making in electing what is considered “relevant” on the production of a period to provide it with visibility and promotion. Nevertheless, the process of forming consensus should remain under constant vigilance, keeping in mind that, “[...] those who entered into shaping consensus, for whatever reasons, merit close scrutiny, since it was consensus that determined for its time what had aesthetic value.”²²

As we know, the aesthetic value is translated into commercial value, a distinction

22. *Ibid.*, Irving Sandler, 131.

that does not leave aside the most anti-conventional works of art. In this universe of existence of the work, everything has commercial value. Sandler notes that the fact of the professionals from the field (“even the Marxists,” he adds) have not paid attention to the consensus-making until the late 1960s, could indicate the lack of interest on the subject or, even, a fear of approaching it.²³ He recognizes, however, the incidence, even if in incipient form, of small acts of “corruption,” as he calls them, and places his doubts concerning consensus-making in a comment, strategically located on a footnote of his article:

It surprises to me as I look back on the sixties how little analysis and questioning there was of the art-support network. We believed in art and the art world. We did not believe that anyone in our world would do anything glossy corrupt-that is, they would no compromise their aesthetic principles for money or for any other reward-but there we small improprieties, lapses in morality, and conflicts of interest, such as favoring a friend or someone who could be of help, on the part of even the most respected art professionals. A critic or curator might accept a work by an artist friend as a gift and, if the need arose, sell it. It seemed natural and innocent and not morally wrong. No one thought much about it. Perhaps we should have.²⁴

In a system in a period of consolidation, professionals directly involved with the process of reflection, and even those engaged in praxis, have not been giving the due attention to conflicts of interest resulting from the professional practice. Sandler admits the ethical implications that may be involved in the articulation of consensus, even if he does not recognize them as a usual phenomenon in the scene and, in to a certain extent, even inevitable. He also considers that the 1960s was the period in which consensus-making took place in its most acute form, since the “[...] art world had changed drastically from one period to the next, having grown considerably in size, resources and influence.”²⁵ Still, he states that, even before this frame, its agents were less susceptible to external influences:

In that decade, museum director and curators, unlike their predecessors, had descended into the art world and reflected its opinion, but they tended to wait longer than most art professionals before committing themselves to new art. They also tended to be less subject to the art world’s ‘corrupting’ influenced-market values, fashion, neophilia - but the influences were certainly exerted on them as never before.²⁶

23. *Ibid.*, 133.

24. *Ibid.*, 141.

25. *Ibid.*, 131.

26. *Ibid.*, 135.

It may seem almost contradictory that the 1960s were the decade of the internal circulations regarding the system and the unprecedented breaking of paradigms in the constitution of the artistic form. It would be natural, therefore, for us to think a greater freedom of action would derive from an environment eager to break institutional and market rules and conventions. But at the same time the 1960s exceeded in relation to the 1940s and the 1950s, in terms of consensus-making, the situation offers us a clue regarding the interstices of this mechanism of tacit deal in operation within the art system: that consensus is built based on an essentially commercial motivation, although it has strongly aesthetic implications in several points throughout its development. What is important to note is that even that, ultimately, consensus-making is, in some cases, motivated by exclusively commercial interests, the base for its forming must reside in aesthetic prerogatives of the work and its significance within an aesthetic hierarchy, historically located, in which the remaining artistic objects are at. In that sense, it is necessary to make a strategic detour of the presuppositions of argumentation regarding the prerogatives of the work of art so that they, at least temporarily, can reside in the universe of aesthetics, and not exclusively of the capital. The notion of value and how it is attributed to the artistic object alters the meaning of the consensus-making, since, in the case of art, its forming occurs without an intrinsic relation with the means of production and almost exclusively in its symbolic value:

Value is not attributed to these objects on the basis of production costs, as in other markets, and, only to a small extent, on the basis of the costs of merchandising them. Instead, value is attributed entirely on the basis of evaluations of quality by experts, including critics, museum curators, and, to some extent, eminent collectors. However, the criteria which they use to evaluate quality change as styles change, and these evaluations are often inconsistent. The correlations between early evaluations of artworks and their eventual value can be very low.²⁷

Even with the appearance of artistic movements such as conceptual art and *arte povera*, which broke the conception of the artistic form in such manner that the art object had to be rethought as a product, unlike we can imagine, consensus-making intensified even more. Critics and curators organized important exhibitions, that broke the instituted paradigms and built new exhibition models for artistic objects. In this process of systematic modification of the art world, under both points of view of production and circulation, a series of consensus-making mechanisms were constituted. From then on, its instrumentalization took place

27. Diana Crane, *The Transformation of the Avant-Garde: The New York Art World, 1940-1985* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987), 112.

in an increasingly more acute manner. One cannot think the consensus-making devices are restricted to a legitimization by this or that critic, or this or that curator or art historian, and so on. Such mechanisms are very complex and comprehended by a series of injunctions, which compose a heterogeneous and diffuse set of factors – rarely easy to detect at first glance. What becomes evident in Sandler’s article is the importance of the existence of a set of exhibitions of a strong conceptual apparatus, which were able to establish consensus in relation to the production of a whole generation of artists, already on that period. It is important to understand, however, that if consensus was initially established around certain artistic schools, especially conceptual art and minimalism (usually seen as the usually privileged movements of such process), a more restrict list of artists was the real beneficiary of such exhibitions, since consensus-making is generated both collectively regarding a historic segment of artistic production and regarding a certain artist’s body of work.

Consensus was also approached as the subject of an exhibition organized by Bonnie Clearwater, titled *Defining the Nineties: Consensus-Making in New York, Miami, and Los Angeles*.²⁸ Clearwater’s goal of identifying as “consensus” was created around a group of artists that gained prominence during the 1990s, which includes Janine Antoni, Stan Douglas, Felix Gonzalez-Torres, Damien Hirst, Jac Leirner, Ernesto Neto, Gabriel Orozco, Jorge Pardo and Jason Rhoades, among others. The exhibition was produced with works chosen in public or private collections, a way to demonstrate the field of consensus-making on these instances, and also that what collectors and institutions acquire have a significant importance, since it alters the contextual environment of the circulation of a work of art. In this process, the constitution of the history of art itself²⁹ is modified, and the canonizing process, which is consequently formed, acquires important developments in the consensus-making around one artist or work of art.

Clearwater points to a significant fact on the profile of the 1990s collector, in relation to the previous decade’s. the latter not only had more purchasing power, but also access to works by European artists, which due to their scale were more available on the centers mentioned above. With high transportation costs, the presence of works on these centers diminished,³⁰ leading simultaneously to a greater interest for the production of local artists, whose works could be followed from a closer perspective, with greater interest, involvement, and control. One could come to the conclusion that what we know today as “consensus-making process” was clearly defined in New York, and the reason for being found decades later, by proceeding a careful analysis of what the complex institutional network the United States has in relation to other countries in Europe. They

28. Bonnie Clearwater (Ed.), *Defining the Nineties: Consensus-Making in New York, Miami, and Los Angeles*, essays by Bonnie Clearwater, Michael Duncan, and Allan Schwartzman (Museum of Contemporary Art, Miami, exhibition catalogue, February 24 – April 6, 1996.

29. *Ibid.* Bonnie Clearwater, 8.

30. *Ibid.*, 8.

feature disperse and individualized institutional agendas, even if we consider that cities such as London and Paris (the latter having lost the pace of contemporary art production and exhibition to other great centers) only follow the consensual influx projected by American institutions, although they have expressed meaningful flashes of independence.³¹

The 1990s collector, on the other hand, tried to get more directly involved with the artist, to follow his practice, especially with the objective of ensuring that what was going to be bought would have a continuity of production. It is essential for the valorization of a work or body of work for the artist to produce his work with continuity, without a sudden interruption of his artistic career. On the contrary, the previously produced work hardly maintains its symbolic and/or canonic value. If the artist gives up on producing or start to produce works of a lesser relevance, in many cases such situation affects the valorization of their previous work. In order to avoid this, it would have to be canonized a priori. Perhaps one of the greatest fears of some curators (which can also be true for collectors and all who directly support a certain production) is for the artist, in whose work a considerable amount of investment has been done, to stop producing.

The 1980s propitiated an exceptional legacy in terms of plastic production, but also left a syndrome in which the economic value is the criterion. Since then, it became hard to enter an art gallery and not having the gaze drawn to the price tags that mark the status of its occasional sales. The 1980s and its buyers, mostly stock exchange investors, suffered a collapse in 1987 and dove into bankruptcy the international contemporary arts center, mostly located in New York, resulting in the closing of galleries, artists without sales and institutions without funds to its usual retrospectives of still young talents. Once the market recovered, Clearwater noted the inclusion of curators in New York institutions during the 1990s, which promoted consensus-making around the work of new artists. In this context, names such as Robert Storr, from the Museum of Modern Art in New York; Elisabeth Sussman and Telma Golden, at the Whitney Museum of American Art; Nancy Spector, at the Guggenheim Museum; and Dan Cameron, Marcia Tucker, and Geraldo Mosquera, at the New Museum of Contemporary Art³² have, in a great scale, molded the artistic scene of that decade, often working against the market tide, whose force promoted the artistic field, to the point of hampering any kind of clarity regarding the definition of criteria.

But if New York became the gravitational center of the artistic production of that period, it is also during the 1990s that Miami entered the scene with its strong collectors, most of them with collections that would focus on Latin American art.

31. Perhaps we can exclude from this generalization the Nordic countries that mainly focus on their local artists and, consequently, in an autonomous system of consensus-making and circulation around them, although, with the progressive process of globalization, increasingly they tend to absorb the acclaimed names that cycle places such as New York, Berlin, and London, among other great contemporary art centers. More recently, countries in Latin America have been establishing more strongly their own system of consensus-making around their artists, with a stronger institutional and critic system.

32. *Ibid.*, 25.

They began not only to collect, but also to support institutions and get directly involved with the artistic community in the process of collecting.³³ Among these, one of the most prominent perhaps were the Rosa de la Cruz couple, whose strategy consisted in collecting emerging artists with the intention of making them reach a certain level of recognition.³⁴ Other approach strategies facilitated the circulation of the work from the artists, and with it a faster consensus-making, since the speed of circulation and change of propositions of value, among other agents responsible for its making, are related. One of the 1990s production qualities was its structural mobility designated by the choice of materials of easy transportation and assembly, which those works were strongly embedded by:

Nineties art is small and fragile or is made of ephemeral materials. A number of artists have chosen small in opposition to the large works of the previous decade. Working on a small scale is also a way to control viewers, obliging them to move close to the work to observe it. (No doubt, there are also practical reasons for making small works; size often determines the price, and inexpensive works proved easier to sell in the first few years of the decade. Hotel art fairs could more easily accommodate small objects, and the smaller the work, the easier it was to store it if it did not sell or to ship it if it did.³⁵

The 1990s appeared to be a period in which consensus-making reached extremely visible expressions. On that period was noticed that, also, consensus is in fact the result of an articulated combination of factor product from the activity of the involved agents. It is essential to understand, however, that in a collective attitude of these agents, consensus would not be made. Moreover, the word “consensus” itself already points to a condition in which several agents are involved.

Conflicts of interest may also be resulted from the situation of transit between fields that curators can be subjected to according to their training,³⁶ origin and professional orientation. Such conflicts, rarely recognized by theorists and curators, are more frequent than they seem and have appear, often, to be pernicious to the exercise of the professional activity and its affirmation as an activity with an intention that can be proclaimed as impartial. Curators, more than any professional on the field, have been systematically accused of benefiting a certain artist, or privileging a certain production in their choices. In this process there is, usually, no distinction between legitimate professionals of the field and a true legion of adventurers who call themselves curators all the time, by organizing just one or two exhibitions. It

33. *Ibid.*, 61.

34. *Ibid.*, 62. Other collectors include Irma and Norma Braman, Martins Z. Margulies, Ruth and Marvin Sackner, the contemporary art curator Estelle and Paul Ber, and Craig Robins, among others. Among the artists collected by the La Cruzes and whose work was considerably promoted are Felix Gonzalez-Torres, Jac Leirner, Ernesto Neto, Gabriel Orozco, Jorge Pardo, José Bedia, among others.

35. *Ibid.*, 80.

36. It is, in this case, the division of fields of activity through which this professional might have migrated (or acted) – for example, the professions of artist, gallerist, *marchand*, cultural agent, and so on.

is also in the absence of specialized training where resides the origin for a series of conflicts of interest. This occurs, essentially, because many of those agents that now practice curating transit through different fields and, most of the times, conflicting and contradictory to the motivations that generate curatorial work.

The most flagrant case is of the artist, or better, teacher/artist that occasionally also works as a “professional curator.” The curating activity in Brazil has multiplied excessively and transformed, more than in a profession, in a daily routine, accompanied by an excessive banalization of the procedures that constitute curatorial agency. Many professionals from other fields have been practicing curating with a huge frequency, adding considerable credentials to their curriculums – even if many of these exhibitions have no relevance for the field, since they are superficial approaches or platforms that produce an often convincing (but not so much) mimic of the curatorial activity. The question I believe should be made is if there is any possibility of developing, with the same dedication and with similar competence, activities that are so simultaneously complex if the curatorial work is not derived from actual advanced research, what often is not the case. If we demand from curating a professional attitude, it is also necessary to say it requires work, dedication, and commitment. Curating presupposes, before anything, personal abnegation and profound dedication to knowledge; in order to do so, it is necessary to prioritize certain activities in benefit of others.

Throughout history, artists produced exceptional curatorial projects, but it is known that artists produce their work based on determined aesthetic premises, which are based on choices. Therefore, obeying a certain logic, an artist does not produce this or that profile of work only for a matter of contingency. Their choices come from aesthetic preferences, always followed by aesthetic/ideological determinations and/or motivations. Therefore, these prerogatives may be brought by artists when they leave the sphere of artistic praxis, migrating for the domain of curating, or even to other near fields, such as management in art – especially if between the practices of the curating and artistic professions there is no time distance (or a conscientious process of distancing), or, still, if the artistic praxis continues being performed during a parallel trajectory of curating. It is quite true that, necessarily, there is no ethical obstacle in the simultaneous exercise of the professions of artist and curator, but conflicts have arisen constantly due to the exercise of both professions simultaneously. It is also true that exceptional exhibitions of curating are performed by artists, as said, but it is prudent for them to perform a constant self-vigilance in the exercise of the activity, to ensure there are no conflicting interests going on, which are determinant in the definition of choices.

With the progressive instrumentalization of market relations and the professionalization of the field, it is becoming increasingly hard for each and any agency of an exhibition not to incur in any sort of conflict of interest. It is necessary, therefore, for artists to remain vigilant when performing any kind of curatorial activity that is not from the strict order of creative agency and independent of events that

involve their peers. Artists and curators, more than anyone, have the obligation of making such vigilance, like those who perform simultaneous activities, but also the ones who elect, or hire such professionals for the curating work, especially within the institutional environment.³⁷ In this domain that is essentially formed by a migratory process between professions, clarity and distancing are hardly possible, and aesthetic orientations, albeit not always harmful, may cause conflicts of interest, just like a directed conduction of the professional activity. Many would say that even professionals with specific training in the field also have their aesthetic preferences and inclinations. Yes, obviously, but these have already been given as distinctive factors of that professional profile, appearing with its specialized training and not being preferences that migrated from the professional exercise in another field of similar activity, whose prerogatives do not appear necessarily equal when transposed to another area of activity (even if in apparently similar areas of activity).

Although there are meaningful (and obviously representative) historical precedents of artists working as curators, and we constantly see artists working in the curating field, the phenomenon of involving artists in curatorial projects of great magnitude – both technical and conceptual terms – in positions previously only destined to professional curators is still recent. A debate over the role of the artist curator, therefore, has becoming increasingly more acute, in both directions: those who demand the activity of the artist curator as an alternative to the professional curator and those who see in this process an invasion to the domain of curating that has been producing results – most of the times dubious, especially when permeated by visible conflicts of interest. Artists could not be exempt from such conflicts, since usually they are in the same kind of competitive arena as their peers. Their works are exhibited in institutions and their work relations are subjected to a hierarchical order that will influence them when conducting a curatorial project. Of course, the specificity of the project will be determinant in defining the relations of influence that will be at stake, but, in a general way, are practically unavoidable.

It is a similar conflict often created between the role of teacher and artist, although both professions are historically connected, like those curated by professionals within the same field. In this case, the implications are different, because a person chooses to be taught by this or that professional often due to the expression of these artistic determinations translated as sources and affinities. In the case of curating, the same does not occur, since such choices are performed by the curator in an order of factors that has direct implications in the choices made, presupposing certain ethical principles. Usually, we have the tendency of believing historic precedents justify the continuity of certain practices. It is necessary to understand, however, that the art system has changed dramatically, and

37. If a conscience of ethical principles is not yet clearly developed in the sphere of these professionals that act directly with the work of art, such as artists, curators, critics and art historians, when dealing with those agents who act in the institutional context, without a direct contact with the work, the lack of limit awareness is even smaller. The reality is that we still are in the beginnings of a process of learning the conflicts of interest that pass through the art system a much greater exercise of the experience is still necessary, as a posterior reflection about its implications.

with it the whole functional structure of the curating field. Still, many insist in perpetuating certain precedents which are not only outdated or late, but historically built within a conjuncture, and once transposed to the present (or perpetuated) become extremely problematic.

When dealing with curating and the art system it belongs to, it is hard to say which area had a greater influence on the other – although it seems more like a reciprocal influence. It is evident, however, that during these past years curating has reached extremely advanced levels in the production of knowledge, forcing a deep reflection upon the art system and even causing radical changes that are repositioning the way people see art, its circulation and social impact. In this sense, it is natural and necessary for the ethical aspects of the profession of curator, artist, art critic, as well as other professionals in the field to be increasingly questioned all the time. A deep reflection around the conflicts of interest, as well as the vigilance over its practice, is essential for the exercise of a profession that searches for the most advanced principles for the construction of knowledge – at least in terms of that group of professionals who search for more rigor in the professional activity, in a context of progressive advancement of the field.



MODERNISMOS, NO PLURAL¹

Luís Augusto Fischer

O debate crítico, nas artes e nas ciências humanas, depende quase sempre um trabalho prévio de identificação de inimigos invisíveis. Bem ao contrário da luta em campo aberto que é a regra no campo da matemática, em que os interessados parecem sempre seguros acerca do que está em jogo, e muito diferentemente do que ocorre na generalidade das ciências duras, que em regra conseguem balizar por confrontos em parâmetros objetivos, mensuráveis e compartilhados, no mundo das artes e das humanidades o mais comum é os debates ocorrerem de modo caricato, ou porque há coisas disparatadas em jogo (de tal forma que os debates são indecíveis), ou porque a luta ocorre sem regras, nem valores e nem horizontes objetivos, mensuráveis e compartilhados. Para o bem ou para o mal, em nosso universo artístico e intelectual é muito comum uma de duas formas: ou os debates ocorrem de modo infrutífero, aleatório, no limite até mesmo histérico, ou as conversas transcorrem dentro de âmbitos muito restritos, estruturados em crenças previamente compartilhadas, do que resulta alguma concordância, naturalmente inútil se a intenção fosse a de iluminar racionalmente o objeto em disputa. Essa lamentação vai aqui como preliminar para uma reflexão acerca de um desses inimigos invisíveis, típicos do debate artístico e intelectual. Sua existência, porém, aqui é trazida, na medida das capacidades do autor, para a luz do dia, com vistas a avaliar o raio de ação que esse inimigo tem sido capaz de atingir. Antes dele, apresenta-se o autor, também em sua contingência: quem aqui escreve é professor de literatura, especificamente de literatura brasileira, no Instituto de Letras da UFRGS, em Porto Alegre; mas o fórum desta reflexão é o da Bienal do Mercosul, que em sua décima edição trouxe a Porto Alegre uma excelente experiência visual, em cujo centro repousava o mesmo inimigo que o professor de literatura costuma arrostar. Essas condições, por certo, limitam e especificam o alcance do que vai dito em seguida sobre o inimigo intelectual, que se chama Modernismo. Vale antes de mais nada um mergulho na palavra “moderno,” que dorme lá no coração de nosso problema. Como se sabe, é daqueles termos que serve para quase qualquer tarefa: ao longo dos séculos e ao largo da geografia ocidental, tem se prestado para conteúdos variados. Sem ir muito longe, lembremos que no mundo hispano-americano se chama “modernismo” aquela literatura, particularmente aquela

1. Texto produzido a partir de palestra na *Escola Experimental de Curadoria* da 10ª Bienal do Mercosul, novembro de 2015.

poesia, que se estabeleceu como moda dominante no último quarto do século 19, na sucessão da moda romântica. Foi o caso notável de Rubén Darío, o poeta nicaraguense de tanto sucesso em todo o mundo hispânico. Pois bem: *o modernismo* de Darío se traduziria, em português brasileiro, como *o parnasianismo* de Darío, eis que essa foi a regra estética por ele seguida, de mescla com algum simbolismo, como era regra entre os bons poetas do período, em geral. Se recuarmos mais, encontraremos o latim *modernus* (*a,um*) em uso desde o século 4º da era cristã, já naquele momento para distinguir entre o que era novo, daquele momento, e o que era antigo, passado. Uma associação rápida com a história aponta para a sincronia entre esse uso e a novidade do Império Romano, que se cristianizou sob Constantino e, ao que tudo indica, imediatamente reconheceu-se como algo distinto do passado – como algo moderno. Bem depois, mas em sentido próximo, vai-se chamar Idade Moderna ao período aberto com as grandes navegações, no Ocidente, cujo apogeu estético é chamado de Renascimento, em mais um movimento de designação do presente como distinto do passado, o presente sendo então moderno. (A Idade Moderna é sucedida, na cronologia dos manuais de história ocidental, pela Idade Contemporânea, cujo marco inicial é a Revolução Francesa: mais uma nomeação que quer enfatizar a diferença entre o presente, novo, moderno, e o passado, velho.) Em dimensão de tempo mais larga, porém na mesma frequência semântica, vai-se chamar Modernidade ao período começado no Renascimento e cujo apogeu teria ocorrido no século 18, mas não teria encerrado com a Queda da Bastilha – eis que vai-se falar de modernidade no século 19 também.

Bem, chegamos ao Brasil, e aqui deparamos com o termo “modernismo” para designar, com exclusividade, um conjunto irregular de novidades estéticas que teriam sido inauguradas na Semana de Arte Moderna de 1922, evento paulistano que só décadas depois assumiu a centralidade que hoje tem. Por que em nosso país calhou de chamar isso, a vanguarda paulistana, de modernismo? Por que aqui não usamos o termo para a literatura pós-romântica? Sem ir muito longe, lembremos de José Veríssimo, que em sua *História da literatura brasileira*, de 1916, reservou um capítulo inteiro, o XV, para o que chama de *O Modernismo*, abrigando sob esta categoria o movimento de ideias posto em ação pelo positivismo, o darwinismo, o evolucionismo, o “intelectualismo de Taine” e pelo socialismo. Essa nomeação – prima-irmã daquela que se consagrou no mundo hispano-americano –, porém, perdeu força para a tomada da palavra pelos que fizeram a Semana e/ou a confirmaram criticamente, numa operação bem-sucedida, do ponto de vista historiográfico, a um ponto tal que hoje ainda parece que a palavra modernismo nasceu para designar Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Aqui entram as perguntas: por que a palavra se ligou apenas às posições e práticas estéticas dos paulistas, em prejuízo de algumas outras atitudes renovadoras que efetivamente tiveram lugar nas décadas de 1900 a 1930? Por que o melhor Simbolismo é visto como *pré-modernista*, quando ele é matriz da talvez melhor poesia dita moderna? E o que dizer dos escritores de tema rural anticonformistas, poucos mas valorosos, como os desiguais Monteiro Lobato e Simões Lopes Neto? E a prosa de João do Rio, em que ela é regressiva ou passadista? Por que raios se deve pensar em Lima Barreto

como pré-alguma coisa, quando ele é um romancista de temperamento naturalista, mas com ímpeto crítico moderno? Por que infâmia um caso sublime como Euclides da Cunha, que retorceu a linguagem parnasiana para relatar uma barbárie e produzir aquele monumento chamado *Os sertões*, merece ser rebaixado a pré-o-que-quer-que-seja, se ele é, simultaneamente, a realização plena e a superação cabal de toda uma concepção antiga de linguagem e pensamento?

A realidade dos manuais escolares de história da literatura brasileira, assim como dos livros acadêmicos dedicados ao tema, indica que se naturalizou totalmente o emprego de “modernismo” para designar aquilo que foi feito pela obra dos paulistas vanguardistas agrupados a partir de 1922. Agora, aquilo é modernismo, e nada mais. Se mais problema não houvesse, há um dos grandes escondido nessa consagração: a nomeação vitoriosa atesta uma prática historiográfica de tipo teleológico, que relata o transcurso dos eventos com fraquíssima noção das contradições presentes nos processos e com abundante noção de um devir inevitável, o modernismo mesmo, é claro, que organiza de trás para diante todo o relato do passado. Ou pior: aquilo é o modernismo, e no mais o que há, nesses manuais e mesmo na produção acadêmica, seria de uma indigência intelectual comovente – o que há, no século 20 e mesmo agora, primeiras décadas do século 21, é ainda e sempre modernismo: teríamos tido um “pré-modernismo,” nos primeiros vinte anos do século passado, mero anúncio da revelação que em seguida despontaria no horizonte, o “modernismo,” este tão forte que teria uma primeira fase, dita iconoclasta, e uma segunda fase, dita construtiva, quando uma terceira fase; e tudo isso seria sucedido, na maioria dos manuais e na confusão mental da historiografia literária brasileira universitária, pelo “pós-modernismo.”

Essa monstruosidade analítica não parece aborrecer, naturalmente porque seus beneficiários são fortes e influentes, a ponto de apagar da arena crítica o debate sobre o quadro. Quadro que mostra sua precariedade a qualquer observador: se uma palavra, neste caso “modernismo,” é tão plurívoca a ponto de parecer descrever todo o século e tanto entre o último Machado de Assis e o que se faz agora, é porque se trata de uma palavra fetichizada, uma palavra que enfeitiçou a inteligência anulando-a (Para o autor destas linhas, há uma referência que merece ser evocada no combate a tal fetichização: foi no trabalho de Sérgio Miceli, intitulado *Poder, sexo e letras na República Velha* [São Paulo: Perspectiva, 1977] que li a primeira crítica analítica capaz de desmanchar o encantamento a que me refiro. Diz ele, na página inicial de seu trabalho: “A história literária adotou tal expressão [pré-modernismo] com vistas a englobar um conjunto de letrados que, segundo os princípios impostos pela ‘ruptura’ levada a cabo pelos modernistas, se colocariam fora da linhagem estética que a vitória política do modernismo entronizou como dominante.” Aí estava o ponto: vitória política do modernismo, aliás, de um certo modernismo [paulista, de feição vanguardista, seja pelo lado nacional-popular de um Mário de Andrade, seja pelo lado cosmopolita e irônico de um Oswald], como matriz do uso do nome pré-modernismo, assim como dos outros nomes cognatos. Este é o ponto mínimo da conversa).

Essa privatização do termo, a restrição do alcance da noção de modernismo ao que

aconteceu em São Paulo ou foi por ali abençoado, é um desses inimigos invisíveis que inviabilizam a conversa crítica. E mesmo quando se joga luz sobre essa obscuridade não se obtém necessariamente uma arena limpa para a discussão. Uma das maneiras de renegar o que acima se acabou de tentar mostrar criticamente é rasteira mas impressiona e até conquista aliados: consiste em xingar quem apresenta o problema. O xingamento principal, adivinha? Chamar de provinciano o problema, ou o autor da crítica. Quem aqui escreve tem presenciado essas reações, já há bastante tempo.

Um exemplo pessoal: já em 1999, quando lancei um livro com ensaios (contendo uma seção com nome deliberadamente provocativo, *Contra São Paulo*),² recebi uma resenha muito favorável, na Folha de São Paulo, escrita por Marcelo Coelho, um crítico de grande sensibilidade e faro certo nos grandes debates (e um sujeito com quem vim a ter ótima relação). Às tantas, depois de dizer que o livro valia a pena, coisa e tal, ele conclui afirmando que era uma prova de que podia haver inteligência “a partir de um ponto de vista fraco – a província sul-rio-grandense.”

Ponto de vista fraco: ao dizer isso, o crítico estava, me parece, vocalizando a mesma certeza triunfante, centralizadora e excludente que configura o fetichismo da palavra “modernismo,” aquele inventado em São Paulo, como sendo igual a “verdade revelada.” Pelo fato de habitar em Porto Alegre (poderia talvez dizer outras várias cidades brasileiras de mesmo porto, talvez?), eu preciso superar a fraqueza dessa condição para ser inteligente. Fico pensando: um nova-iorquino diria a mesma coisa de um habitante de Boston? Um parisiense diria a mesma coisa de um habitante de Lyon, ou de Grenoble? Um portenho diria o mesmo de um cordobês? E eles teriam razão, se dissessem o que Marcelo Coelho disse? Acho que o nova-iorquino não diria isso, mas talvez o parisiense e o portenho sim – porque esses dois são, bem assim como os paulistanos, herdeiros da mesma terrível prática ultracentralista, essa que se origina talvez do Império Romano. E esse mal, naturalizado como se fosse algo elementar feito o nascer do sol, e não uma construção histórica, beneficia agora, neste momento histórico que vivemos, a visão centralista que consagra aquilo que os paulistanos fizeram e/ou abençoaram como sendo, excludentemente, o modernismo; tudo que houver sido concebido e praticado fora desse restrito parâmetro vira pré ou pós alguma coisa – nunca a coisa. Dito isso, fica fácil entender de que afinal eu tento falar aqui: da necessidade de desprivatizar o significado de “modernismo.” Não por pinimba com a arte concebida e/ou produzida naquela São Paulo dos anos 1920 em diante, mas a favor de outros tantos esforços de modernização, de atualização, de ousadia, no pensamento e na ação, de que o Brasil tem sido bastante bem servido, desde antes daquele episódio barulhentosamente provinciano da Semana de Arte Moderna.

Não bastaram os exemplos antes evocados? Vai aqui mais um, espero que definitivo: Machado de Assis. Se ele não merece ser pensando como modernizador, como inventor, como ousado em forma e fundo, então de fato precisamos tirar todos os cavalinhos desta chuva modernista.

2. FISCHER, Luís Augusto. *Para fazer diferença*. Artes e Ofícios, 1999, pp. 161-163.

MODERNISMS, IN THE PLURAL FORM¹

Luís Augusto Fischer

The critical debate, both in arts and human sciences, usually depends on the task of previously identifying invisible enemies. Unlike from the open fight, usual to the field of mathematics – in which the interested parties always seem sure regarding what is at stake, and quite distant from what occurs generally in hard sciences – which usually manages to be trivialized by confrontations in objective, measurable, and shared parameters – in the sphere of arts and humanities, it is usual for debates to occur in a caricature manner, or because there are disparate things at stake (rendering the debates undecidable), or because the confrontation occurs without any rules, values, or even objective, measurable, and shared goals.

For better or worse, in our artistic and intellectual field, one of the two forms is very usual: either the debates occur in a manner that is unfruitful, random, even on the limits of hysteria, or the conversations take place within very strict scopes, structured in previously shared beliefs, from which some agreement results, obviously, useless the intention was to rationally clarify the object in dispute.

Such lament is preliminary to a reflection upon one of these invisible enemies, typical on the artistic and intellectual debate. Its existence, however, is brought here to the light of day, to the extent of the author's capacities, with the intention of analyzing the range of action that this enemy has been able to reach. Before presenting the enemy, I shall present myself: I am a literature professor, specifically Brazilian literature, in the Language Institute of UFRGS, in Porto Alegre; but the forum for this reflection is the Mercosul Biennial, which, in its tenth edition, brought to Porto Alegre an excellent visual experience, in the center of which rested the same enemy that this literature professor used to confront. These conditions, for sure, limit and specify the reach of what is then said about the intellectual enemy: Modernism.

First and foremost, we should analyze the word “modern,” which resides at the heart of our problem. As we know, it is one of those terms that can be used for anything: throughout the centuries and in western geography, it has been destined to many meanings. Without going too far back, we can remember that, in the Hispanic-American world, “modernism” is the name of that literature style, and

1. This article is based on my lecture at the 10th Mercosul Biennial - *School of Experimental Curating*, on November 2015.

particularly that poetry style, established as the dominant style on the last quarter of the 19th century, succeeding the romantic style. That is the famous case of Rubén Darío, the Nicaraguan poet of great success around the Hispanic world. Well, then: Darío's *modernism* is translated to Brazilian Portuguese as Darío's *parnassianism*, since that was the aesthetic style he followed, merged with some symbolism, a common rule among the good poets of the period, in general.

If we go further back in time, we will find the Latin term *modernus* (*a,um*) being used since the 4th century of the Christian era, and that was already used to distinguish between what was new – from that moment, and what was old – from the past. A quick historic association points to a synchronicity of this use and the new Roman Empire, then Christianized under Constantine and, so it seems, immediately recognized as something different from the past – as something modern. Much later, but in an approximate meaning, the term Modern Age will be used to designate the period initiated by the Age of Discoveries, in the west, whose aesthetic climax is known as Renaissance, in yet another movement of denomination of the present as different from the past, the present being, then, modern. (The Modern Age is succeeded, according to the chronology of the western history manuals, by Contemporary History, whose starting point is the French Revolution: another designation used to emphasize the difference between the present, new, modern, and the past, old.) In a larger dimension of time, but in the same semantic frequency, Modernity is the name of the period beginning with the Renaissance and whose apogee would have taken place in the 18th century, but would not have ended with the Fall of the Bastille, therefore, modernity will be referred to in the 19th century as well.

In Brazil, we observe the use of the term “modernism” to designate, exclusively, an irregular set of aesthetic innovations, inaugurated on the 1922 Modern Art Week, an event in São Paulo, which only acquired its current prestige decades after its occurrence. Why did our country happened to use the term modernism for the São Paulo avant-garde?

Why don't we use the same term for post-romantic literature? Without going too far back in time, I remember José Veríssimo, who dedicated the whole chapter XV of his 1917 *History of Brazilian literature*, for what he calls *The Modernism*, sheltering under this category the movement of ideas put into action by positivism, Darwinism, evolutionism, Taine's *De l'Intelligence*, and socialism. This denomination – a close relative to the one consecrated in the Hispanic-American world – however, lost its strength due to the appropriation of the word by the organizers of the Modern Art Week and/or critically approved this, in a successful operation, from the historiographic point of view, to the point that today it still seems like the word modernism was created to designate Mário de Andrade and Oswald de Andrade.

Here, the following questions can enter the debate: why was this word only connected to São Paulo's aesthetic positions and practices, in detriment of some other renewing attitudes that effectively occurred between the 1900s and the

1930s? Why is it that the best symbolism is seen as *pre-modernist*, when it is the source of perhaps the best so-called modern poetry? And what about writers of rural anti-conformist subjects, a few but valuable, such as the dissimilar cases of Monteiro Lobato and Simões Lopes Neto? And what about the prose of João do Rio, in which it is regressive, or backward-looking? And why the hell one should think Lima Barreto as pre-anything, when he is a romanticist of a naturalist behavior but with a modern critical impulse? And through what infamy does the sublime case of Euclides da Cunha, who twisted the Parnassian language to report a barbaric act and to write the epic *Rebellion in the Backlands*, has to be downgraded as pre-whatever, if it is, simultaneously, the complete fulfilment and overcoming of an entire antiquated conception of language and thought?

The reality of Brazilian school manuals of literature, and of the academic books on the subject, indicates that the use of the term “modernism” was standardized to designate the results of the work of the 1922 São Paulo avant-garde. Today, only that, and nothing else, is modernism. If there were not enough problems, there is a big one hidden in this consecration: this victorious denomination attests a historiographic practice of a teleological kind, which reports the course of events with a very weak notion of the contradictions present in these processes and with an abundant notion of an inevitable occurrence, modernism itself, of course, that organizes back and forth all the past history. Or even worse: that is modernism, and moreover, on these manuals and even in academic production, it would be of an emotional intellectual indigence – what occurs, in the 20th century and even now, in the first decades of the 21st century still is and will always be modernism: we would have had a “pre-modernism,” in the first 20 years of the past century, a mere announcement of the revelation that soon would appear on the horizon, “modernism,” which is so strong it would have a first stage, called iconoclastic, and a second stage, called constructivist, then a third stage; and all of that would have succeeded, in most manuals and in the mental confusion of the literary historiography of the Brazilian universities, as “post-modernism.”

This analytic monstrosity does not seem to bother, naturally, because its beneficiaries are powerful and influent, to the point of erasing the debate regarding this issue in the critic arena. An issue that shows its precariousness to any observer: if a word, in this case “modernism” accepts so many multiple meanings, to the point of appearing to describe a whole century, and then some, between the last work by Machado de Assis and what is being made now, is because it is a fetishized word, a word that enchanted intelligence by nullifying it. (To me, there is an example worth being mentioned during the combat of such fetishization: Sérgio Miceli’s book *Poder, Sexo e as Letras na República Velha* [Power, sex, and the letters on the Old Republic – São Paulo: Perspectiva, 1977], in which can be found the first analytical critic capable of dismantling the referred enchantment. He states, on the first page: “The history of literature adopted this expression (pre-modernism) in order to include a group of literates who, according to the principles imposed by

the ‘rupture’ performed by the modernists, were outside the aesthetic lineage that the political victory of modernism enthroned as dominant.” That was the point: the political victory of modernism, by the way, of a certain modernism (from São Paulo, of an avant-garde character, either for the national/popular aspect of Mário de Andrade, or by Oswald de Andrade’s cosmopolitan and ironic aspect), as the source for the use of the term pre-modern, as well of the other cognate names. This is the minimum point of the conversation.)

This privatization of the term, the restricted use of the notion of modernism only to what occurred in São Paulo, or was consecrated by it, is one of these invisible enemies that prevent critical conversation. And even when light is shed over such obscurity, a clear arena for discussion is not necessarily obtained. One form of denying what we attempted to critically demonstrate above, may be shallow but is still impressive and can even gain allies: it consists in insulting whoever presents the problem. Can you guess the main insult? To label this problem, or the author of the critic, as “provincial.” The author of this article has experienced such reactions, for quite some time.

A personal example: in 1999, when I published a collection of essays (featuring a chapter with an intentionally provocative title: *Against São Paulo*),² I got a very favorable review in the newspaper *Folha de São Paulo*, written by Marcelo Coelho, a critic of great sensibility and precise instinct for the great debates (and someone I ended up having a good relation with). At one point, after saying the book was worth it, and so on, he concluded stating the book was proof that there could be intelligence even “from a weak point of view – the province of Rio Grande do Sul.”

A weak point of view: by saying this, the critic was, it seems to me, giving voice to the same triumphant, centralizing, and excluding certainty which characterizes the fetishism of the term “modernism,” as invented in São Paulo and as being equal to a “revealed truth.” Because I live in Porto Alegre (perhaps I could be living in any other city of the same size), I must overcome the weakness of such condition, in order to be intelligent. I wonder: would a New Yorker say the same regarding someone from Boston? Would a Parisian say the same regarding someone from Lyon or Grenoble? Would someone from Buenos Aires say the same about someone from Cordoba? And would they be right, if they said what Marcelo Coelho has said?

I believe a New Yorker would not say such a thing, but perhaps someone from Paris or Buenos Aires would – since both are, just like São Paulo, heir to the same ultra-centralist practice, perhaps originating from the Roman Empire. And this evil, made natural as if it was elementary like a sunrise, and not a historic construct, benefits now, on the historic period we are at, the centralist view that establishes what São Paulo has made and/or consecrated as being, exclusively, modernism; anything conceived and practiced outside this restrict parameter becomes pre or post something, never *the* thing.

2. FISCHER, Luís Augusto. *Para fazer a diferença*. Artes e Ofícios, 1999, 161-163.

Having said that, it becomes easy to finally understand what I am trying to say: the necessity of sharing the meaning of “modernism.” Not because of any resentment regarding the art conceived and/or produced in São Paulo since the 1920s, but in favor of many other modernizing and updating efforts – both in theory and in practice – which Brazil has been well served of, since before that noisy provincial episode of the Modern Art Week. If the examples mentioned above were not sufficient, here goes another, more definitive, I hope: Machado de Assis. If he does not deserve to be regarded as a modernizer, as an inventor, as daring in form and background, then we really should jump off this modernist boat.



PIXAÇÃO COMO PRÁTICA DE DISSENSO VISUAL: UMA REFLEXÃO SOBRE CORPO E INCONSCIENTE ESPACIAL

Marcia Tiburi

Imperceptibilidade e inconsciente espacial

Uma das maiores alienações de nossas vidas é a espacial. Estar alienado do espaço é estar alienado do corpo e da experiência como tal. Em uma palavra, estar alienado do corpo é estar alienado do que possibilita toda experiência. Ora, o corpo é uma potência do espaço, o espaço é uma potência do corpo. Isso quer dizer que espaço e corpo são solidários e tudo o que chamamos de “experiência” define-se a partir desse encontro. Um não se dá sem o outro. A experiência é sempre experiência do limiar entre eles ou da passagem de um pelo outro. Lugar é, afinal, a experiência do espaço e todo lugar é corpo. Quando digo que “encontrei meu lugar,” é porque me encontrei enquanto corpo, alcancei um corpo; sou, finalmente, por que sou corpo. E ser corpo significa estar. E estar não é uma condição natural, porque o espaço não é natural.

Contudo, não podemos nos furtar à pergunta sobre onde estão nossos corpos. Que espaço de fato habitam? Que lugar conhecem? Não nos parece de algum modo evidente que estamos longe de nossos corpos quando perguntamos onde estamos? Que nossa pergunta é, ao mesmo tempo, uma resposta prévia sobre nosso estar? Não somos, na verdade, corpos distantes de si mesmos? Que tipo de distância é essa? Essa distância ocupa um lugar no espaço? Nessa linha, alguém, talvez Herberto Helder, teria se perguntado: “onde estou que não estou em mim?” Pergunta para a qual não se pode dar uma resposta que não seja poética, ainda que esta questão – aparentemente apenas poética – nos ponha diante de problemas éticos e políticos.

Ora, desconhecer-se é desconhecer o próprio corpo, mas esse desconhecimento do corpo implica desconhecer o espaço. E não precisamos demorar para nos colocar a questão mais simples: por que nossos corpos e nossos espaços se tornam imperceptíveis? A imperceptibilidade é uma categoria importante para a reflexão de nossa época – uma categoria capaz de nos dar mais do que uma interpretação sobre o estado de anestesia geral em que vivemos.

A imperceptibilidade constitui um modo de ser – nossa ontologia – na cultura da distração. A imperceptibilidade é uma condição no nosso ser desde que perdemos nosso corpo e, com ele, o espaço; desde que perdemos o espaço e, com ele, o corpo. A imperceptibilidade nos condiciona ao raciocínio, aos exercícios superficiais de linguagem presentes nos raciocínios. Esses exercícios de repetição e imitação, de citação de toda sorte de pensamento pronto expresso em linguagem que nada quer dizer, que nada pode expressar senão o que está pronto e, de certo modo, morto. Resta, contudo, um corpo. Um corpo como uma esperança, de certo modo; uma utopia da experiência possível, infelizmente cada vez mais abstrata no cenário da plastificação geral, em que o corpo é o que se joga fora.

De que corpo ainda falamos quando se trata de uma perda das condições espaciais que permitem a experiência do corpo? Será que sabemos do corpo, como o condenado na colônia penal de Kafka, que saberia da sentença escrita em sua própria pele? Será que sabemos do espaço? A cognição seria o destino? A que espaço ainda é possível referirmo-nos quando nos tornamos insensíveis, imperceptivos e imperceptíveis? Desaparecemos, e nosso sumiço define o sumiço do espaço. Flutuando no mundo dos meios, na esfera da medialidade – esses objetos, aparelhos, esses fios elétricos, esses lugares virtuais, transparentes, mais ou menos visíveis, tantas vezes invisíveis, que administram nossa atenção e nossa distração –, não somos a todo momento atravessados e remodelados pelos meios que pensamos usar? Sabemos, por acaso, que não usamos os meios, mas que os meios nos usam? Perguntar sobre o espaço, no tempo em que o corpo foi jogado fora e com ele a voz e todos os sons, parece fora de tom.

Quem, hoje em dia, percebe o que se passa em seu corpo? Quem perceberia o que se passa no espaço sem que tivesse antes sido educado para isso? Quem, mesmo tendo sido educado, teria justamente sido educado para essa percepção? Quem poderia fazer a experiência de seu encontro? A impotência para a experiência do pensamento, a experiência afetiva e a experiência da ação – os três grandes vazios que constroem a subjetividade contemporânea e que implicam um não-lugar para o corpo – se deve à impotência para a percepção do espaço, em uma palavra, uma ausência de corpo, do “onde” se está que define o que se é. Nosso esforço deveria ser, em qualquer contexto, em qualquer registro – fosse ético, fosse político –, o de devolver o corpo ao corpo; neste caso, devolveríamos o corpo ao espaço. Essa devolução implica um projeto de desalienação. Desalienar seria enfrentar o vazio do pensamento, do afeto e da ação; tomar consciência da inespacialidade à qual fomos condenados.

Vazio é uma expressão espacial que assumimos na intenção de expressar uma perfuração infinita em nossa existência. Sofremos uma perfuração em nosso corpo, que se produz pelos tentáculos dos sistemas econômico, social e político. Uma perfuração que acontece também pelo dispositivo da linguagem. Sabemos, em nosso corpo, que todo vazio ao qual chamamos de “existencial” é vazio do corpo. Mas se há um vazio interno como a fome, há um vazio externo que, vindo de fora,

nos devora. Sem, contudo, constituir um espaço vivo. É o espaço morto, o espaço no qual estamos alienados, o espaço que não nos permite ser. A esse espaço morto damos esse nome de “vazio.”

Não é à toa que a imagem do vazio tenha se tornado um lugar-comum. O lugar-comum é onde estamos sem que possamos perceber. Do espaço vazio somos inconscientes, só podemos conhecê-lo por meio de uma metáfora gasta que, na verdade, não nos faz conhecer nada. Quando dizemos “vazio,” dizemos nossa “in-habitabilidade,” nosso momento de “in-estase,” como se não pudessemos estar, todavia, sabendo que racionalmente estamos.

Relacionamo-nos com o espaço como se ele fosse natural. Porém, assim como perdemos a relação com a natureza, perdemos a relação com o espaço natural. Restou-nos o espaço cultural, segunda natureza, que nos organiza e forma. É nesse espaço que produzimos uma segunda alienação em relação à primeira alienação – aquela que temos em relação à natureza. A experiência da alienação no espaço cultural é a experiência de um vazio que passa a funcionar como resposta, uma resposta prévia, uma verdade dada para tudo o que torna nosso corpo um lugar “in-estável”. Estamos no espaço, sabemos com todas as vozes da razão, mas como isso se dá ao nível de nossa “in-experiência” corporal?

O inconsciente espacial que faz parte da experiência geral é racionalizado para os fins do sistema. A inconsciência da experiência com o espaço serve, no extremo, à sua administração, à produção industrial do espaço que o torna coisa e mercadoria. Por fim, a “espetacularização” do espaço, esse espaço que se torna coisa feita para ser vista, uma pura paisagem, vem a definir as condições de possibilidade de sua invisibilidade. Nossa cegueira quanto ao espaço serve ao espaço alienado por meio de uma estetização. O espaço foi transformado em imagem. E estetizado na forma de uma imagem. Sua estetização é um procedimento de ocultamento, de escamoteamento do que nele poderia estar dado a ver. No caso das cidades, é fácil ver isso. Há áreas para serem vistas, para o deleite visual; há espaços que guardam o que não deve ser visto dentro de um contexto de produtos visuais vendáveis.

A invisibilização, o equivalente de uma insensibilidade para ver e para ser visto, é uma experiência antiestética produzida esteticamente. Ao mesmo tempo, vivemos na cultura do visual, em que os valores são decididos enquanto podem se tornar imagem. A imagem é a medida de todas as coisas na “sociedade do espetáculo.” O direito a aparecer – um direito que está na base de todo direito – está totalmente comprometido pela questão do *status quo* visual.

O que o espaço permite, mostra ou esconde? Seria o espaço o dispositivo de poder que regula o estar, o ser e o aparecer? Não poderíamos, a partir de uma teoria do espaço, reunir as três dimensões em uma só? Estou/sou/apareço ao mesmo tempo na forma de um “corpo no espaço,” ou como “espaço do corpo?” A estetização, esse medir pela imagem dentro do paradigma *do status quo* visual, esconde seu procedimento político: escamotear o que, para os fins do sistema, não deve ser conhecido.

Do mesmo modo, acostumamo-nos a tratar o espaço como tratamos nosso corpo, o que vem a confirmar a inconsciente configuração comum que há entre eles. Nosso corpo é tratado como uma coisa que precisa ser estetizada. Não como o lugar da experiência, mas algo que deve servir à categoria eurocêntrica, à categoria branca da beleza. A beleza é uma categoria plástica que, desde a metafísica platônica, precisa ser desconstruída junto com seus pares autoritários: a bondade e a verdade.

A *pixação* é, das expressões contemporâneas, a que melhor expõe a inconsciência em relação ao espaço e denuncia o *status quo* visual autoritário que, baseado em categorias como a da beleza, oculta o sentido único de toda ideologia: a sustentação da propriedade privada.

Status quo visual X Direito Visual à cidade

É nesse sentido que podemos falar de um “direito visual à cidade” contra a legalidade visual imposta. Vivemos uma espécie de ditadura visual. Talvez não seja exagerado falar em um “estado de exceção” também visual, da qual, por exemplo, a televisão faz parte e todo o sistema de administração do visual ao qual Guy Debord deu o nome de *Sociedade do Espetáculo*. Dominada por especulações imobiliárias, pela propaganda, por uma verdadeira ditadura estética, qualquer cidade é hoje transformada em dispositivo de poder que produz e mantém o inconsciente espacial a partir de um jogo que inclui visualidade e invisibilidade produzidas para os fins do mercado.

Que linguagem é essa que vem das margens do espaço administrado? O que ela vem nos dizer? Seu enunciador é o pichador, “*performer* urbano desautorizado,” praticante da ilegalidade visual, guerrilheiro no cenário do *status quo* visual que, exercendo seu combate imediato, nos leva a ver o que não pode ser visto. O *pixador* é, neste caso, de certo modo um artista, mas não um artista em um sentido inquestionável, aquele que trabalha pelo sistema das artes, cumprindo os protocolos do *status quo* visual, ou por participar de algum jogo estetizante; antes, um artista no sentido do sujeito que atrapalha, daquele que fez “arte,” fez coisa que não devia, provocou, perturbou; ele é o arte-ativista, aquele que luta pela liberdade de expressão enquanto o controle da expressão é controle de território, controle sobre o espaço, controle sobre o corpo.

Estética da fachada, gramática urbana, terrorismo conceitual

Reduzimos nossa relação com o espaço à estética da fachada. Toda estética estabelece uma ética e uma política – assim, a *estético-política da fachada*. “Fachada” é aquilo que mostra uma habitação por fora; pode tanto dar sequência ao que há na interioridade, quanto ser dela desconexo. Suficiente aos olhos, fachada é o que vale como tapume, para que algo não seja visto. Autoritária e acrítica, a estética da fachada tem no muro branco e liso, na plastificação industrial de corpos e, nesse caso, mais evidentemente dos rostos humanos, o seu ideal de máscara sem rosto – narcísica, todavia. A superfície

calculada da fachada, do muro e dos rostos operados, siliconados, embotoxizados, é a forma estética da propriedade privada para idolatrar a forma lisa da beleza, a categoria branca à qual estão sujeitados o espaço e os corpos de todos nós.

A *pixação* é ação que propõe o fim da estética da fachada, o fim da estética como elogio da superfície acobertadora. A partir da gramática da *pixação*, se dá um outro aparecer da cidade. Outra relação com o espaço surge a partir desse outro aparecer. A *pixação* é a gramática que exige a compreensão crítica da branura dos muros. Uma linguagem suja – como é toda crítica em relação ao objeto fechado –, no caso, em relação às muradas. Ela é ataque incisivo, mas ao mesmo tempo libertador. Ressignificação e transfiguração do lugar-comum. O que é um “lugar-comum,” no sentido do óbvio, do que todo mundo usa, pratica ou compra, se torna, desde o *pixo*, um lugar incomum. O “in-comum” é a entrada ou a produção de um comum político, não de um comum banal. É pela transubstanciação da cidade em pauta que esse comum se coloca como uma proposição, como um projeto que precisa ser sonhado. O grau zero da literatura é esta luta com o branco que a *pixação* expressa tão bem, contra o fanatismo do alvor que corresponde, se pensarmos em um corpo humano, à plastificação geral. Cidades de plástico como Brasília, uma cidade altamente excludente, precisa muito do *pixo* para ser recriada – o que implica ser repensada – em termos democráticos, tendo em vista as pessoas que ali realmente vivem e habitam suas margens.

Mas é preciso ter em vista que uma leitura da *pixação* que veja nela a mera ofensa ao branco perderá de vista a importante negação filosófica do branco – seu questionamento – como paradigma estético da fachada (paradigma, diga-se mais uma vez, eurocêntrico e branco, evidentemente capitalista) que é exercido pela *pixação*. A *pixação* transfigura o lugar-comum do muro, torna-o campo de experiência. Faz dele algo mais do que parede separadora de territórios. Mais que propriedade invadida, é a própria questão da propriedade quanto ao que se vê – ser sujeito de uma visão, de uma imagem – e o que é visto, pondo-a em xeque.

A *pixação* surge como linguagem abjeta de um corpo abjeto: o corpo do jovem pichador excluído que vem sujar o corpo da cidade, ele mesmo um corpo dividido entre centro e periferia, entre o mundo dos muros brancos ou das paredes lisas, das paredes institucionais e a lógica de um espaço que sobra em relação a esse espaço “central.” Mas essa sujeira não é uma sujeira qualquer, não é a produção de um fora da ordem puro e simples. Antes a sujeira enquanto qualificação da escrita. Pensar o significado desse sujo é a questão que nos importa.

Que o *pixo* seja visto como vandalismo ou falta de respeito demonstra apenas que a visão de mundo na qual o *pixo* se inscreve é a da estética da fachada. Que sua gramática nos permita pensar em terrorismo poético demonstra que estamos tentando olhar mais longe: que o *pixo* nos fornece lentes melhores para ler o fenômeno da cidade.

H. Lefebvre, ao expor o sentido de um “direito à cidade,” falava da criação de um espaço contra a fragmentação. A *pixação* não é apenas a criação de um espaço; antes, é a fissura do espaço do qual o *pixador* e o *pixo* são excluídos do *status quo*

visual no qual irrompem como uma espécie de retorno do recalcado: aquilo que não devia ter aparecido e, no entanto, se fez presente, tem também a natureza da estranheza inquietante. O que perturba tanto na pixação não é tanto o seu caráter “feio,” mas o seu caráter proibido, a sua insubordinação elevada à gramática. “Feio,” nesse caso, é apenas um nome para o que foi proibido.

Por ser mancha, mácula, rasura, a *pixação* é quebra da percepção da superfície como um todo. Qualquer expectativa quanto à configuração desse todo se perde na *tag*, que é mancha. É por ser rasura – e uma espécie de fissura positiva –, é por ser “sujeira,” que a *pixação* consegue permanecer em negativo enquanto, em sua negatificação, faz aparecer a cidade. Outra ordem do visível. A cidade antes superfície, antes tela, em que um texto foi escrito como lei e, anestesiando-nos, nos cegou, é, agora algo que ressurge sob a marcação de um contratexto. Não é a *pixação* simplesmente que se faz visível; é a cidade sob a *pixação* que aparece de um modo totalmente outro. Só é *pixação*, a propósito, o texto que se mantém em negativo, um texto que surge sem consentimento, sem lugar. A *pixação* é a lógica da negação que faz aparecer o positivo e que, destruindo o positivo pela crítica, não se põe em seu lugar como uma nova lei.

Consenso e dissenso visual

A *pixação* é a paixão do negativo. Dialética negativa, diálogo impossível e sempre reproposto com o que não se dispõe ao diálogo, o muro liso e limpos que impera autoritário e silencioso diante dos dizeres externos. A *pixação* se coloca como um desacordo epistemológico, político, econômico; por fim, todos os desacordos manifestos no grande e escandaloso “desacordo estético” – nem belo, nem sublime, nem mesmo o simples feio, mas o que impede a experiência da forma habitual, o que se coloca em outra direção, que abre outra dimensão estética. Dissenso. Ao destruir o campo do consenso visual, o espaço medido, ela não estabelece simplesmente um outro campo em que a construção visual do social vem à mostra. Ela não é a nova lei que se coloca contra a lei numa harmonia pré-estabelecida entre diferenças. Ela é outra coisa que a lei: é anarquia, cancelamento da lei do muro branco, da lei da fachada, ela é a rasura dessa lei. *Tag* é risco, é sujeira, é mácula na ordem estabelecida. Dissenso em relação a um ideal formal, que implica a beleza como verdade e como bem.

Enquanto o discurso é estético, a *pixação* é contraestética. Podemos falar em contraconsciência estética produzida por indivíduos e grupos. Desvinculação da arte da “nobreza,” da ideia de “capital” visual. A *pixação* também é teoria, *theorein*, aquilo que se dá a ver e, dando-se a ver, faz ver mais: faz ver o outro. A estética da *pixação* ataca um modo de “ver” o mundo, uma perspectiva de mundo é abalada. Que toda teoria seja estética em alguma medida, que tenha uma “apresentação,” um modo de “aparecer,” que contenha e dependa do momento de sua exposição, leva a pensar – dialeticamente – se toda estética não tem em si também a sua

teoria. Se, enquanto linguagem, sua articulação não é justamente teoria, enquanto é, ao mesmo tempo, sua estética. Com isso, estou chamando neste momento de “estética” o exposto, a forma, o que está expresso, o dito e sua aparição. Toda teoria é sua própria forma (não a contém, nem é simplesmente, por ela contida), assim como toda forma é sua própria teoria. Isso é o que a *pixação* nos mostra ao não ser linguagem, no sentido puro e simples. Podemos dizer que a arte é linguagem, que a linguagem sempre é um sistema de signos com significados e funções expressivas ou comunicativas, o que a *pixação* faz é romper com estas possibilidades justamente no lugar onde se instaura como tal. Ela não é apenas linguagem, mas contralinguagem, contratexto.

A *pixação* é a teoria estética enquanto a teoria se encontra, ela mesma, em estado de horror e de terror. Efeito da excludente e opressora ordem social que se faz linguagem e invade a ordem estética, o espaço superficial do mundo. Não é bonita, não é agradável. É suficientemente desorganizada para não virar sistema, é suficientemente anárquica para não virar a nova ordem. *Pixação* já é uma grafia errada, apenas porque o correto “PICHANÇAO,” com “ch” e não “x”, não guarda a questão central da sua proposta. A palavra é, neste caso, a coisa. É uma teoria completa, mas apenas e tão somente enquanto exposição da falta, da falha, do erro. Não o erro que ela é e que expõe com irônico orgulho, mas o do sistema do qual ela surge enquanto linguagem expulsa. Sujeira como gramática. A ofensa à moral estética que é o bom gosto e o mau gosto, a torna extramoral. Assim é que a *pixação* está para além de bem e mal.

Se o Manifesto Comunista foi uma proposição corajosa contra a violência da prática capitalista, a prática da *pixação* é a do constante e concreto manifesto urbano contra uma ordem político-estética. O *pixo* é, sim, uma certa violência estética, mas contra a violência estética generalizada do gosto capitalista. Toda violência tem sua estética, assim como toda política e toda ética tem sua estética. A *pixação* é a estética contra o “todo,” enquanto se faz diálogo com quem não quer diálogo algum. Por incrível que possa parecer, a *pixação* dialoga com a cidade, é um desejo de conversa que a anima. A *pixação* acorda a cidade de seu silêncio visual. Abre os olhos contra a cegueira nossa de cada dia produzida no contexto da violência visual autorizada.

Filósofos selvagens, os pichadores praticam um terrorismo teórico consistente. Uma inversão da compreensão quanto ao “lugar” das coisas. Alguém pode querer falar de desejo do *pixador*, mas a conversa sobre o “desejo” é por demais burguesa. Só quem nunca *pixou* um muro seria dela capaz. Ao mesmo tempo, se o termo “desejo” causa escândalo, incomodo e irritação, então há nele algo de *pixo*. Daí também a afinidade da *pixação* com a arte contemporânea em suas manifestações formais mais veementes. A arte contemporânea também mudou o lugar das coisas, também mudou a perspectiva. Também a arte contemporânea causou horror nas massas, embora infelizmente tenha se tornado, perto do *pixo*, mais uma nova “pura estética.”

“S’obra”

O amor excessivo pela lisura dos muros, a sacralização capitalista que faz da *pixação* o novo demônio, revela enquanto esconde a estética da fachada com todas as implicações que este termo define. Nesta estética, o muro branco é tratado como a vítima inocente de um ato de vandalismo. O tratamento categorial do muro como vítima inocente é a-histórico e moralmente apelativo; desvia da questão mais profunda que envolve a relação entre ética e estética (ou política e estética), longe da qual não podemos mais pensar a questão da expressão e da arte na cidade.

O *pixo* sobre os muros é, ao mesmo tempo, uma exposição de arte sem obra, ou em que a obra foi, no mínimo, deslocada de seu sentido habitual. *Pixo* é espectro. Obra tornou-se um mero feito burguês (de acomodação, de embelezamento). O que a *pixação* é não é a “antiobra,” nem a ausência de obra, mas certa espécie de “sobreobra,” ou “sub-obra” – no entanto, zona de indistinção entre “sub” e “sobre,” que se localiza no meio, na “superfície.” Podemos grafar seu acontecimento como “s’obra.” O termo “s’obra” seria difícil de traduzir, o que nos obriga a dizer que filosofar sobre a *pixação* só é possível em português. Se a obra é *work*, a “s’obra” seria *no work*, mas muito mais no sentido de “lixo” que se torna “ouro,” do rastro, da marca, do resquício. Algo que não foi integrado. Um resquício enquanto erro provocado, e de um erro enquanto arte, e da arte enquanto crime. E do crime como caso de polícia. O *pixador* sempre pode ser preso por perturbar a ordem estética, por atingir a propriedade privada. Por isso, ilegítimo, ele tem que fugir da polícia. Fugir da polícia como um artista que, ele mesmo, “sobra” da ordem estabelecida da arte. É neste ponto que se pode repetir com Oiticica, artista-filósofo brasileiro dos mais fundamentais – e que teria sido um grande pichador conceitual: “seja marginal, seja herói.” Exposta, a arte enquanto “s’obra” torna-se, ela mesma, teoria. Na forma de *pixação*, ela é tanto arte como filosofia. Como filosofia, ela é qualquer coisa de insuportável. Se o *outdoor* nas grandes cidades, se a propaganda, autorizada e fomentada, é apenas a mais clara linguagem do capitalismo ao lado da arquitetura e do urbanismo, o *pixo* é uma obra ao contrário, sem obra, o que “sobre-obra” e que, no entanto, não pode ser suficientemente escrito, ainda que seja marcado como *tag*: s’obra.

Os *pixadores* são os des-constructores dessa ordem. Anti-publicitários, anti-arquitetos, anti-decoradores – se artistas, artistas irônicos. São os filósofos do nosso tempo, filósofos selvagens a espalhar sua parrésia e sua ironia pelas ruas. Isso autoriza a dizer que o que há entre nós é algo como uma institucional “vontade de fachada,” uma vontade de poder que define o espetáculo da cidade. A *pixação* vem a ser a guerrilha contra o espetáculo que não usa a arma do espetáculo, mas destrói esta arma; por isso, perturba tanto o *status quo* e a mentalidade tão vulgar quanto autoritária que o sustenta. A *pixação* é o contrário do *outdoor*, a anti-propaganda que seu primo comum, o grafite, consegue ser. Enquanto o *outdoor* ampara-se no olhar burguês cego para mendigos e crianças abandonadas nas ruas, e pode se sustentar no pagamento das taxas que o permitem, a *pixação* não alcança nenhuma autorização, ela está fora das relações de produção. Sem emprego nem

aplicabilidade, ela é inútil e, também por isso, perturba o capitalismo. Ela surge aos que não se esforçam por entender sua lógica, em plena dialética com a lógica do mundo, diga-se de passagem, como destruição do patrimônio, violência contra a ordem estética que gesta a sociedade e sem a qual o espetáculo se aniquila.

Imagine-se uma sociedade em que o papel não fosse feito para a escrita, em que as superfícies brancas de celulose não sustentassem ideias, comunicação, expressão, afetos, anseios, angústias. Imagine-se uma sociedade em branco e começar-se-á a entender porque a *pixação* nas grandes cidades é bem mais do que um ato vândalo que, para além de ser uma forma de violência, define a cidade como um grande livro escrito em linguagem cifrada. Um livro que recebe uma assinatura compulsiva de um autor excluído da nomeação que é seu direito afirmar. Uma assinatura compulsiva de um manifesto por direito à cidade que se faz como direito visual à cidade. A cidade como abaixo-assinado, a cidade como obra literária, a cidade como reedição crítica.

PIXAÇÃO¹ AS A PRACTICE OF VISUAL DISSENT: A REFLECTION ON THE BODY AND THE SPATIAL UNCONSCIOUS

Marcia Tiburi

Imperceptibility and spatial unconscious

One of the greatest alienations of our lives is of a spatial nature. To be alienated from space is to be alienated from the body and experience as such. In one word, to be alienated from the body is to be alienated from what enables the experience as a whole. Sometimes, the body is a potency of the space, and sometimes, space is a potency of the body. This means that space and body are alone, and everything we call “experience” is defined from that encounter. One does not occur without the other. Experience is always the experience of the threshold between them, or of the crossing from one to the other. A place is, after all, the experience of space, and every place is a body. When I say “I have found my place,” that is because I found myself as a body, I have reached a body; I am, ultimately, because I am a body. And being a body means to be. And to be is not a natural condition, because space is not natural.

However, we cannot escape the question regarding where our bodies are. What space do they actually inhabit? Which places do they know? Doesn't it seem somehow evident that we are away from our bodies when we ask where we are? And that our question is, simultaneously, a previous response about our being? Aren't we, in fact, bodies that are distant from themselves? What sort of distance is this? Does this distance occupy a place in space? In that line, someone, perhaps Herberto Helder, would have asked himself: “Where am I, if not inside me?” A question that cannot be answered if not through a poetic answer, even if this question – which appears to be solely poetic – puts us before ethical and political problems.

Well, not knowing yourself is not knowing your own body, but this body knowledge implies not knowing space. And we do not need to wait long to ask ourselves the simplest question: why do our bodies and our spaces become

1. Translator's note: *Pixação* (or *pichação*), which could be freely translated as spray painting, or spray writing, in Brazil, has a different connotation, because a culture of *pixação* has developed in the country's southeast. Unlike its common cousin, graffiti, which has aesthetic goals, *pixação* does not involve different colors or drawings, only a cryptic language, often stating messages related to the groups and/or areas from which the *pixadores* come. Therefore, we will keep the Portuguese language word for it throughout this article. Also, we will use the “alternative spelling” with an “x” instead of “ch”, as the author used in her original text.

imperceptible? Imperceptibility is an important category for the reflection of our epoch – a category capable of giving us more than one interpretation regarding the state of general anesthesia in which we live.

Imperceptibility constitutes a way of being – our ontology – in the culture of distraction. Imperceptibility is a condition for us to be, since we lost our body and, with it, our space; since we lost our space, and with it, our body. Imperceptibility conditions us to be rational, to the superficial exercises of language that are present in rationality. These exercises of repetition and imitation, of quoting all sorts of commonplace notions expressed in a language that has nothing to say, and which cannot express anything apart from what has already been expressed and is, somehow, dead. However, a body remains. A body as a hope, somehow; a utopia of a possible experience, unfortunately increasingly more abstract in the scenery of general plasticizing, in which the body is discarded.

About what body are we still talking about when dealing with a loss of the spatial conditions that enable the body experience? Do we know about the body, as the condemned body in Kafka's penal colony, which would know the sentence written on its own skin? Do we know about space? Is cognition destiny? To which space it is still possible to refer, when we become insensible, imperceptive, and imperceptible? We disappear, and our disappearance defines the disappearance of space. Floating in the world of means, in a means-related sphere – these objects, devices, these electric cables, which administers our attention and our distraction – aren't we being constantly crossed and reshaped by the means we think we use? Do we know, by any chance, if we use the means, or are the means that use us? To inquire about space, in a period when the body was discarded, and with, every voice and sound, seems out of compass.

Who, today, perceives what takes place in their body? Who would perceive what takes place in space without having been previously educated to do so? Who, albeit having been educated, was precisely educated for such perception? Who could make the experience of their encounter? The impotence for the experience of thought, the affective experience, and the experience of action – the three great voids that construct contemporary subjectivity and imply a non-place for the body, of “where” one is, which defines what one is. Our effort should be, in any context, in any registry – either ethical, or political – returning the body to the body; in this case, we would return the body to space. This return implies a project of disalienation. To desalienate would be confronting the void of thought, of affection, and of action; to become conscious of the lack of spatiality to which we are all condemned to.

Void is a spatial expression we assume in the intention of expressing an infinite perforation in our existence. We suffer a perforation in our bodies, which is produced by the tentacles of the economic, social, and political systems. A perforation which also takes place on the language device. We know, in our bodies, that the so-called “existential” void is the void of the body. But if there is an internal void like hunger, there is also an external void that, coming from the outside, devours

us. Without, however, constituting a living space. It is the dead space, the space in which we are alienated, the space that prevents us from being. To this dead space, we give the name “void.”

It is no wonder that the image of the void has become commonplace. Commonplace is where we are without being able to realize it. From the empty space we are unconscious, we can only meet it through a worn-out metaphor that, in reality, does not allow us to meet anything. When we say “void,” we say our “in-ability,” our moment of “in-ecstasy,” as if we could not, however, know that we rationally are.

We relate with space as if it was natural. However, just as we lost the relation with nature, we lost the relation with the natural space. We were left with our cultural space, the second nature, that organizes and shapes us. It is in this space that we produce the second alienation in relation to the first one – the one we have in relation to nature. The experience of alienation on the cultural space is the experience of a void that starts functioning as a response, a previous response, a given truth for all that makes our body an “in-stable” place. We are in space, we know it with all the voices of reason, but how does this take place in the level of our bodily “in-experience?”

The spatial unconscious, which is part of the general experience, is rationalized to meet the goals of the system. The unconsciousness of the experience with space serves, in the extreme, to its administration, to the industrial production of space that makes it into a thing and a product. Finally, the “spectacularization” of the space, this space that becomes something made to be seen, a pure landscape, comes to define the possibility conditions of its invisibility. Our blindness in relation to space serves the alienated space through aestheticization. Space was transformed in image. And aestheticized in the shape of an image. Its aestheticization is a procedure of concealing, of stealing what, in it, could be given to seeing. In the case of cities, it is easy to perceive that. There are areas to be seen, for the visual delight; there are spaces that host what should not be seen within a context of visual sellable products.

Invisibility, the equivalent to an insensibility for seeing and being seen, is an anti-aesthetic experience, which is aesthetically produced. At the same time, we live on a visual culture, in which values are decided if they can become images. Image is the measure of all things in the “society of the spectacle.” The right to appear – a right that is on the foundation of any other right – is totally committed by the issue of the visual status quo.

What does space allow, show or hide? Could space be the power device that regulates being, existing, and appearing? Could we not, from a theory of space, unite the three dimensions into a single one? Do I am/I exist/I appear at the same time in the shape of a “body in space,” or as “a space of the body?” Aestheticization, this measuring through image within the paradigm of the visual status quo, hides its political procedure: to hide what, for the goals of the system, should not be known.

Similarly, we get used to treat space as we treat our bodies, which end up confirming the common subconscious configuration in them. Our bodies are

treated as something that must be aestheticized. Not as the place of experience, but something that must serve the Eurocentric category, the white beauty category. Beauty is a plastic category that, since platonic metaphysics, must be deconstructed with its authoritarian peers: goodness and truth.

Pixação is, among contemporary expressions, the one that best exposes the unconsciousness in relation to space and denounces the authoritarian visual status quo that, based on categories such as beauty, hides the only meaning of every ideology: the support of private propriety.

Visual *status quo* vs. Visual Right to the city

Is in this sense that we can talk of a “visual right to the city” against the imposed visual legality. We live in a kind of visual dictatorship. Perhaps it would not be exaggerated to talk of an also visual “state of exception,” which features television and all the visual management system that Guy Debord named “society of the spectacle.” Dominated by real estate speculation, by advertising, by a true aesthetic dictatorship, any city today is transformed in a power device that produces and maintains the spatial unconscious through a game that includes visibility and invisibility being produced for market-related ends.

What is this language that comes from the margins of the managed space? What is it trying to tell us? Its enunciator are the *pixadores*, the “unauthorized urban performers,” practitioners of a visual illegality, warriors on the scene of the visual status quo, who – fighting their immediate combat, allow us to see what cannot be seen. The *pixadores* are, in this case, somehow, artists, but not artists in an unquestionable sense, like those who work for the art system, fulfilling the protocols of the visual status quo, or participating in some aestheticizing game; they are, rather, artists in the sense of the individuals who get in the way, who misbehave, who have done something they should not, provoked, disturbed, they are the artist/activists, those who fight for freedom of expression while the control of expression is a control over territory, a control over space, a control over the body.

Aesthetic of the *façade*, urban grammar, conceptual terrorism

We reduced our relation with space to the aesthetic of the *façade*. Every aesthetic establishes an ethic and a policy – thus, the *aesthetic-policy of the façade*. “*Façade*” is the part of a building that is shown to the outside; it can both resume what occurs inside, and have no connection to it. Sufficient to the eyes, the *façade* equals a wall to keep something from sight. Authoritarian and acritical, the aesthetic of the *façade* has, in a white and straight wall, in the industrial plasticizing of the bodies and, in this case, more evidently, the human faces, its ideal of mask without a face – narcissistic, nevertheless. The calculated surface of the *façade*, the wall, and the operated, silicone-implanted, Botox-applied faces, is

the aesthetic manner for the private propriety to idolize the clean form of beauty, the white category which all of our bodies and spaces are subjected to.

Pixação is an action that proposes the end of the aesthetic of the façade, the end of the aesthetic as a compliment to the covering surface. Through a grammar of the *pixação*, another appearance occurs in the city. Another relation with space rises from this other appearance. *Pixação* is the grammar that requires a critic understanding of the whiteness of the walls. A dirty language – like all critic in relation to the closed object – in this case, in relation to the walls. It is an incisive attack, but simultaneously liberating. The resignification and transfiguration of the commonplace. What is a “commonplace,” in the obvious sense, that everybody uses, practices, or buys, becomes, from the *pixação*, an uncommon place. The “uncommon” is the entry or the production of a political common, not of a banal one. It is for the transubstantiation of the city in question that this commonness is placed as proposition, as a project that must be dreamed. The zero degree of literature is this struggle against the white that the *pixação* expresses so well, against the fanaticism of the dawn that corresponds, if we think about a human body, the general plasticizing. Plastic cities like Brasília, a highly excluding city, require a lot of *pixação* in order to be recreated – which implies being rethought – in democratic terms, considering the people who actually live and inhabit its margins.

But it is necessary to consider that a reading of *pixação* that sees in it a mere offense to the white will lose sight of the important philosophical denial of the white – its questioning – as an aesthetic paradigm of the façade (a paradigm, we should say again, Eurocentric, white, and evidently capitalist) that is exercised by *pixação*. *Pixação* transfigures the commonplace of the wall, turning it into a field of experience. Makes it something more than a wall that separates territories. More than an invaded propriety, it is the very question of propriety regarding what is seen – to be the subject of a vision, of an image – and what is in sight, questioning it.

Pixação appears as the abject language of an abject body: the body of the young *pixador* who comes to soil the body of the city, himself a body divided between center and periphery, between the world of the white, or straight walls, of the institutional walls, and the logic of a space that remains in relation to this “central” space. But this is no ordinary dirt, it is not the production of a pure and simple lack of order. It is, rather, dirt as a qualification of the writing. Thinking about the meaning of this dirt is the question that interest us.

The fact that *pixação* is regarded as vandalism or lack of respect only demonstrates that the world view in which *pixação* is inserted is related to the aesthetic of the façade. The fact that its grammar allows us to think about poetic terrorism further demonstrates what we are trying to observe: that *pixação* provides us with better lenses to read the phenomenon of the city.

H. Lefebvre, while exposing the meaning of a “right to the city,” spoke of creating a space against fragmentation. *Pixação* is not only the creation of a space; rather,

it is a crack on the space in which the *pixador* and the *pixação* itself are excluded from the visual status quo that they invade as a sort of return of the psychologically repressed: what should not have appeared and, however, is present, also has the nature of the uncomfortable strangeness. What disturbs so much about *pixação* is not so much its “ugly” quality, but its prohibitive quality, its insubordination taken to the grammar. “Ugly,” in this case, is just the name for what has been forbidden.

For being a stain, a defilement, an erasure, *pixação* is a crack on the perception of the surface as a whole. Any expectation regarding the configuration of this whole is lost in the tag that is the stain. It is for being an erasure – a sort of positive fissure – it is for being “dirt,” that *pixação* manages to remain negative and, in its negativity, causes the city to appear. Another order for the visible. The city, before a surface, before a canvas, in which a text was written as a law, and anesthetizing us, has blinded us, it is, now, something that reappears under the marking of a counter-text. It is not simply *pixação* that becomes visible; it is the city under the *pixação* that appears in a completely different way. *Pixação* is exclusively, by the way, the text that remains in negative, a text that appears without consent, with no place. *Pixação* is the logic of denial that causes the appearance of the positive and that, by destroying the positive through criticism, does not step into its place as a new law.

Visual consensus and dissent

Pixação is the passion for the negative. A negative dialectic, an impossible dialogue and always re-proposed with what is not disposed to dialogue, the straight and clean walls that rules authoritarian and silent over the external sayings. *Pixação* is put as an epistemological, political, and economic disagreement; finally, all disagreements expressed in the great and scandalous “aesthetic disagreement” – not the beautiful, nor the sublime, or even the just ugly, but what prevents the experience of the habitual form, what puts itself in another direction, what opens another aesthetic dimension. Dissent. By destroying the field of visual consensus, the measured space, it does not simply establish another field in which the visual construction of the social comes to sight. It is not a new law that puts itself against the law in a pre-established harmony between differences. It is something other than a law: it is anarchy, the cancellation of the white wall law, the façade law it is the erasure of such law. Tagging is the risk, is the dirt, is the defilement of the established order. Dissent in relation to a formal ideal, which implies beauty as the truth and the good.

While the discourse is aesthetic, *pixação* is counter-aesthetical. We could talk of an aesthetic counter-conscience produced by individuals and groups. The dissociation of art from “nobility,” the idea of visual “capital.” *Pixação* is also theory, *theorein*, what gives itself to be seen, and by doing so, allows more to be seen: allows the other to be seen. The aesthetic of *pixação* attacks a way of “seeing” the world, and a world perspective is shaken. Every theory that is aesthetic in any measure, that has a “presentation,” a way of “appearing,” that is contained and depends on the moment

of its exhibition, which leads one to think – dialectically – if every aesthetic doesn't have, in itself, also its theory. If, as language, its articulation is not essentially theory, while it is, at the same time, its aesthetic. With this, in this moment, I am calling “aesthetic” the exposed, the form, what is being expressed, and said, and its appearance. Every theory is its own form (it does not contain it, and neither is simply contained by it), just like every form is its own theory. This is what *pixação* shows us by not being a language, in the pure and simple sense. We could say that art is language, that language is always a system of symbols with expressive or communicative meanings and functions, what *pixação* does is breaking these possibilities precisely where it is established as such. It is not only language, but a counter-language, a counter-text.

Pixação is the aesthetic theory when theory itself is located in a state of horror and terror. The effect of the excluding and oppressing social order that becomes language and invades the aesthetic order, the superficial state of the world. It is not pretty, nor pleasant. It is sufficiently disorganized to not become a system; it is sufficiently anarchic to not become a new order. In Portuguese, the word *pixação* features a wrong spelling, only because the correct term *pichação*, written with a “ch” and not an “x” does not contain the main issue of its proposal. The word is, in this case, the thing. It is a complete theory, but only and solely as an exhibition of the fault, the failure, the mistake. Not the mistake that it is and that exposes an ironic pride, but the system from which it appears as an expelled language. Dirt as grammar. The offence to the aesthetic moral of good and bad taste, makes it extra-moral. This is why *pixação* is beyond good and evil.

If the Communist Manifesto was a courageous proposition against the violence of the capitalist practice, the practice of *pixação* is the practice of the concrete urban manifesto against the political-aesthetic order. *Pixação* is, indeed, a certain kind of aesthetic violence, but against the generalized aesthetic violence of the capitalist taste. Every violence has its own aesthetic, just like every policy and every ethic have theirs. *Pixação* is the aesthetic against the “whole,” while dialoguing with who does not wish to dialogue at all. As incredible as it may seem, *pixação* dialogues with the city, it is a desire for conversation that cheers it. *Pixação* awakes the city from its visual silence. It opens the eyes against our daily blindness produced in the context of the authorized visual violence.

Wild philosophers, the *pixadores* practice a consistent theoretical terrorism. An inversion of the understanding regarding the “proper place” of things. Someone may want to talk about the desire of the *pixador*, but the conversation regarding “desire” is overly bourgeois. Only someone who never spray painted a wall would be capable of it. At the same time, if the term “desire” causes scandal, discomfort, and annoyance, then there are some *pixação* in it. From that also derives the affinity of *pixação* with contemporary art, in its most vehement formal expressions. Contemporary art also changed the place of things, also changed the perspective. Contemporary art also caused horror on the masses, although unfortunately it has become, next to *pixação*, another new “pure aesthetic.”

“S’obra”

The excessive love for the straightness of walls, the capitalist sacredness that turns *pixação* into the new devil, reveals, while hiding the aesthetic of the façade with all the implications the term defines. In this aesthetic, the white wall is treated as an innocent victim of an act of vandalism. The category-related treatment of the wall as an innocent and non-historical victim is morally appellative; it deviates from the deeper question that involves the relation between ethics and aesthetics (or politics and aesthetics), far from which we cannot think anymore the question of the city’s expression and art.

The *pixação* over the walls is, simultaneously, an art exhibition without an artwork, or in which the work was, at least, dislocated from its usual sense. *Pixação* is a spectrum. The work became a mere bourgeoisie fait (of conformity, of embellishing). What *pixação* isn’t, is the “anti-work,” and neither the absence of a work, but a certain kind of “over-work,” or “under-work” – however, the zone of indistinctness between “over” and “under,” which is located in the middle, on the “surface.” In Portuguese, we can spell its occurrence as a “s’obra.” The term “s’obra” would be difficult to translate, what makes us think that philosophizing about *pixação* can only be possible in Portuguese. In English, “s’obra” could be translated as something like “no work,” but much more in the sense of “garbage” that becomes “gold,” of the trace, the mark, the remain. What was not integrated. A remain as in a provoked mistake, and of a mistake as art, and of art as crime. And of crime as a police case. The *pixadores* can always be arrested for disturbing the aesthetic order, for striking at the private propriety. Therefore, illegitimate, they must escape the police. Escape the police as artists who, themselves, “remain” out of the established order of art. Is in this point we can repeat with Hélio Oiticica, one of the most essential Brazilian the artist/philosophers – and who could have been a great conceptual *pixador*: “Be marginal, be a hero.” Exposed, the art while “s’obra” becomes, itself, theory. Under the form of *pixação*, it is as art as it is philosophy. As philosophy, it is something unbearable. If the billboard in the big cities, if advertising, which is something authorized and supported, is only the clearest language of capitalism, next to architecture and urbanism, then *pixação* is an inverted artwork, without the work, an “over-work” that, however, cannot be sufficiently written, even if marked by the tag: “s’obra.”

The *pixadores* are the de-constructors of this order. Anti-advertisers, anti-architects, anti-decorators – if artists, ironic artists. They are the philosophers of our time, wild philosophers spreading their parrhesia and their irony around the streets. That allows us to say that what is between us is something like an institutional “façade desire,” a desire for power that defines the spectacle of the city. *Pixação* is the guerrilla against the spectacle that does not use the spectacle weapon, but destroys this weapon; therefore, disturbs both the status quo and the mentality that is as vulgar as authoritarian that supports it. *Pixação* is the opposite of the billboard, the anti-advertisement that its common cousin, graffiti, manages to be. While the billboard is supported by the bourgeois’ gaze, blind to the homeless

people and children on the streets, and may be sustained on the payment of the taxes that allow it, *pixação* does not seek any authorization, being outside the relations of production. With no use or applicability, it is useless and, also for that reason, disturbs capitalism. It appeals to the ones who do not make any effort to understand its logic, in a complete dialectic with the world's logic, by the way, like the destruction of propriety, violence against the aesthetic order that manages society and without which the spectacle is annihilated.

Imagine a society in which paper is not produced for writing, in which white cellulose surfaces do not contain ideas, communication, expression, affections, desires, anxieties. Imagine a blank society and you will begin to understand why *pixação* in the big cities is more than an act of vandalism that, beyond being a form of violence, defines the city as a great book written in cryptic language. A book that receives a compulsive signature by an author excluded from the authoring that is in their right to claim. A compulsive signature of a manifesto for the right to the city that occurs as the visual right to the city. The city as a petition, the city as a literary work, the city as critic reissue.



MUSEUS E EXPOSIÇÕES: SINAPSES DE CONHECIMENTOS

Maria Ignez Mantovani Franco

As exposições são o principal meio de comunicação museológica e, em geral, traduzem a essência da missão e dos objetivos de um museu.

As exposições de longa duração, via de regra, encerram os acervos mais expressivos e que melhor qualificam o museu, permanecendo à disposição da fruição pública por um período mais duradouro. A partir de enunciados curatoriais e formulações expográficas, é constituído o discurso expositivo, passível de ser interpretado, compreendido e fruído, de diversas formas, por diferentes públicos.

Mesmo sem traçar um longo histórico sobre a formação dos museus ou sobre o surgimento e a circulação das exposições em todo o mundo, é importante registrar que foi a partir da segunda metade do século XX que as exposições ganharam força, passaram a se deslocar internacionalmente e a representar um novo discurso comunicacional por excelência. O término da II Guerra Mundial marcou não apenas um novo tempo de reconstrução, mas também – e principalmente – uma nova forma de se conceber e fazer museus. Para além da missão de coletar, preservar, pesquisar e manter acervos representativos, o museu assumiu um papel social inovador, e passou também a traduzir o modo de viver em sociedade. O edifício do museu deixou de ser o único espaço idealizado e continente de uma coleção, o que, conseqüentemente, permitiu a expansão das redes de ações sociais e comunitárias, passando a ser possível a circulação de bens patrimoniais, com a missão de comunicar a memória social. Novas culturas foram reveladas, valorizadas e compartilhadas internacionalmente, surgindo igualmente espaço para o debate, a participação e a defesa de ideais ligados tanto à preservação do patrimônio e do meio ambiente quanto às causas sociais.

Toda essa transformação verificada nas instituições representou igualmente a entrada de novos atores no cenário museológico. O museu não mais requeria apenas pesquisadores e conservadores para o conhecimento e tratamento adequado de suas coleções, mas abria suas portas para novas formas de interação, passando então a acolher curadores, educadores, cientistas sociais, antropólogos, historiadores, museólogos, arqueólogos, ou seja, uma gama enorme de especialidades advindas das ciências sociais – ou do campo das ciências exatas, no caso dos museus científicos.

Essa seleção, que antes parecia seguir a divisão canônica entre ciências sociais e naturais, aos poucos foi-se mesclando e as interações se tornaram não somente inevitáveis no mundo dos museus, como altamente esperadas e desejáveis. Aberto

um campo de interlocução profissional muito inspirador, propiciou-se que a busca do conhecimento se tornasse algo muito mais estimulante, na medida em que ela podia, então, ser compartilhada entre profissionais de diferentes especialidades.

Não há dúvida de que o cenário das pesquisas se ampliou sobremaneira. Porém, da mesma forma com que as informações se multiplicavam, complementavam e expandiam de modo inebriante, tornava-se imperativo comunicar socialmente tais resultados. O natural desejo de comunicação se acelerou e encontrou igualmente públicos cada vez mais ávidos, que buscavam novas ferramentas capazes de explicar o mundo em transformação que os circundava. Não bastava mais aos profissionais pesquisar, estudar, compartilhar conhecimentos e extrair conclusões inovadoras, mas também passava a ser essencial comunicar esses grandes achados, socialmente, por meio das exposições. Além de tornar possível atrair diferentes públicos, de diferentes camadas sociais e faixas etárias, era agora indispensável conseguir encantá-los.

As exposições se prestaram de forma surpreendente a todos esses propósitos. Nada poderia traduzir de forma mais eloquente esse mundo plural e em constante mutação do que um enunciado de objetos originais, instigantes e permeados de informações reveladoras. Foi assim que as exposições assumiram um papel social de relevância, tornando-se capazes de envolver e encantar diferentes públicos. À magia do cinema, do teatro, das artes circenses, do mundo do espetáculo em geral, somou-se o encantamento por conhecer coleções, artistas consagrados ou inéditos, obras-primas que jamais haviam circulado, restos de animais pré-históricos, espécimes em extinção, ou seja, toda a gama de vestígios humanos e do mundo natural capazes de propiciar leituras de um novo cenário a ser melhor compreendido e interpretado.

Algumas vezes, o encanto trazido pelas exposições se dava pela série, pela quantidade, ou pelo ineditismo dos exemplares. O interesse poderia estar ligado à história propriamente dita, ou à trajetória do personagem. O sentido maior estaria em conhecer e interpretar achados arqueológicos. O fascínio consistiria em se encontrar frente a frente com um animal pré-histórico de grande porte. O gosto, em descobrir e reconhecer a importância da data ou do fato histórico, e mesmo em participar de sua celebração. O mais envolvente poderia ser o sentimento de pertencimento a uma determinada etnia ou grupo social, por meio das festas, da reverência aos seus usos e costumes. Em dado momento, o prazer poderia estar em conhecer e compreender um movimento artístico ou desconstruir o modo de criar ou de viver de um artista famoso. Há, ainda, a hipótese da busca do estranhamento, sentimento capaz de gerar aproximações ou distanciamentos, tanto em diferentes escalas temporais como no confronto de distintos contextos trazidos à tona pelos museus.

Enfim, o mundo dos museus e das exposições tem a capacidade de gerar conexões, de despertar um sem número de estímulos, de convites à imaginação, de sensações e de experiências que podem modificar significativamente a nossa

percepção da realidade, em diversos sentidos. O museu é, portanto, por natureza, um *locus* que nos permite mergulhar na realidade ampliada, transformada, não apenas tecnologicamente falando, nos oferecendo, também, a possibilidade de potencializar a percepção e a imaginação humanas, ampliar e aprofundar conhecimentos e propiciar experimentações singulares.

Nessas infinitas alternativas que as exposições encerram, uma viria a se destacar de forma proeminente a partir do século XX. A ação educativa em museus veio para ficar, ganhando espaço cada vez mais genuíno e frequente, mais intenso e gratificante. A ela se somou um aliado ativo: os estudos de público, que têm possibilitado a investigação e compreensão dos diferentes grupos que frequentam ou que se recusam a visitar os museus, explorando suas motivações, interesses, aptidões e aversões, para a interação conjunta.

A introdução mais recente das ações de mediação, na verdade, estabeleceu novas redes, novos tentáculos entre as exposições e os inúmeros programas que hoje compõem o cardápio museológico. Antes focada integralmente em ações educativas dirigida a escolares, hoje essa malha de compartilhamento e interações se ampliou significativamente e, via de regra, encontramos ações substantivas destinadas à família, a grupos que visitam espontaneamente o museu ou a exposição, e também um acolhimento qualificado para visitantes da terceira idade e para pessoas que necessitam de atendimento especial. Da mesma forma, as ações e programas de museus, incluindo em destaque as exposições, ganharam asas e extrapolaram as fronteiras do museu; hoje em dia, vivenciamos programas atrativos que se espriam pelas cidades, por determinados territórios, ou mesmo atravessam fronteiras e continentes, realizando ações nacionais e/ou internacionais de relevância.

O programa destinado a grupos – que ontem era focado, prioritariamente, na visita à exposição de média ou de longa duração –, hoje pressupõe uma visita menos exaustiva, aliada a um programa adicional de interesse do grupo, capaz de motivar e despertar os visitantes para a compreensão do museu como um local de experimentação, e não apenas como um local de informação ou fruição de uma bela coleção. Enfim, o visitante não é mais considerado o receptor da informação, mas sim, e principalmente, um ator social que detém conhecimento prévio e é capaz de colaborar, interagir e vivenciar experiências no museu. De um papel eminentemente passivo que lhe era reservado no passado, o visitante é hoje um parceiro ativo, atuante e pleno de significados, que pode contribuir de forma intensa para a compreensão e dinâmica das exposições e demais programas museológicos. Mais do que isso, há experimentos recentes em que um número expressivo de cidadãos passa a atuar em experiências inovadoras de curadoria compartilhada de exposições em museus, e essas ações têm alcançado resultados absolutamente surpreendentes, tanto para as instituições quanto para os participantes.

O ambiente muito mais captivo e acolhedor que o museu hoje oferece ao visitante é também elemento decisivo para que o público se perceba como um ser social, atuante na sociedade, a quem é permitido participar, opinar e defender seus

direitos. O museu é, mais do que nunca, um espaço *ágora*: assume um perfil *fórum*, onde questões sociais, culturais e ambientais são debatidas e, do debate saudável, são extraídos os fundamentos para uma ação social mais engajada e integrada, em defesa de interesses relevantes para a sociedade.

Não se pode deixar de analisar também a multiplicidade de linguagens que tanto os museus como as exposições passaram a adotar como elementos de comunicação e de expressão, já que a forma muitas vezes se sobrepõe ao conteúdo. A partir da linguagem icônica das próprias edificações dos museus construídos nas últimas três décadas, podemos passar a analisar as centralidades em que se instalaram no âmbito de programas de requalificação de centros urbanos, ou mesmo de revitalização de cidades vítimas da desaceleração do crescimento – ou, simplesmente, do anacronismo econômico de suas bases de produção e sustentação.

A par da linguagem arquitetônica, é preciso analisar a linguagem das exposições, o eloquente cenário das soluções tecnológicas e midiáticas que assolaram o discurso expositivo. Nunca se vivenciou de forma tão contundente a contraposição entre a tecnologia e o próprio objeto museológico, este a essência inegável do discurso expositivo. Do longo contraponto, das intermináveis discussões a respeito desse binômio, tão vivo e tão atual, podemos talvez extrair uma percepção sutil, porém importante: nada mais indicado do que empregar comedidamente os recursos tecnológicos, desde que os mesmos não sejam vazios de sentido. Tecnologia pela tecnologia é algo acéfalo, frágil e questionável. Inversamente, saber mesclar, usar com acuidade e parcimônia os recursos tecnológicos enquanto uma estratégia para evidenciar, ampliar e conectar conteúdos, pode ser um acerto! A tecnologia por si só tem o poder inerente de encantar, e isso não pode ser negligenciado; no entanto, há que se considerar o objeto, a obra de arte, o vestígio humano por excelência, como o eixo central do discurso, no contexto museal.

Há múltiplas razões para que se tenha estabelecido o frenesi museológico que hoje vivenciamos, e entre elas acrescentam-se algumas questões pragmáticas e racionais. Além da necessidade de expansão de seus programas e ações para responder a um momento social mais ativo e participativo, os museus também atravessaram, nas últimas décadas, graves crises econômicas, em todo o mundo. Verificou-se uma diminuição sensível das subvenções governamentais, mesmo em países de economia mais robusta, como a Inglaterra, França e Alemanha, por exemplo. De uma hora para a outra, os museus tiveram de se haver com o desenvolvimento de planos de ação de médio e longo prazos, estratégias de captação de recursos, desenvolvimento de programas de voluntariado, cortes orçamentários e programas de demissões assistidas. Enfim, foi necessário contrapor ao clima de crise um conjunto de estratégias de sobrevivência jamais imaginado.

Esse contexto desafiador exigiu que os museus literalmente se reinventassem. Para atrair investidores, doadores e patrocinadores, foi necessário o desenvolvimento de uma programação de altíssima qualidade. Para tanto, mais do que nunca, os museus tiveram

de abrir seus espaços para eventos considerados inicialmente “não canônicos,” depurar suas equipes e aceitar o ingresso de profissionais de outras especialidades. Uma nova geração de gestores, profissionais de *marketing*, de relações públicas, especialistas em pesquisa e análise de resultados, produtores de eventos, especialistas em relações internacionais, etc. entraram nos museus pela porta da frente, com remunerações de outra escala e adotando uma linguagem inicialmente incompreensível para os demais colegas. O choque de culturas, de objetivos e de forma de atuação foi verdadeiramente inevitável e levou tempo para que uma natural acomodação de forças e interesses se instaurasse. Hoje os museus buscam contrabalançar essas questões, reservando-se o direito de ser os guardiões de seus preciosos acervos, buscando desenvolver um conjunto de programas inspiradores e comunicando-se com os diferentes públicos de interesse de forma clara e permanente, sem que para tal sejam obrigados a abrir mão da missão e de seus objetivos mais intrínsecos.

É, ainda, oportuno lembrar que todas essas transformações ocorreram num mesmo espaço de tempo e diante de um cenário comunicacional também mutante, ao qual podemos agregar um outro fator decisivo que veio inebriar e potencializar o contexto museológico. O advento da *internet*, o uso contínuo das mídias sociais, as múltiplas formas de o indivíduo se expor e se incluir socialmente através de diferentes programas e aplicativos, a possibilidade de autoapresentação virtual ao outro, o acesso crescente aos bancos de informações e de imagens, tudo isso adicionou um fator antes completamente imponderável ao cenário que pretendemos compreender. Basta nos referirmos à recente onda de *selfies*, que assolou os museus e as principais exposições, internacionalmente, para que possamos identificar o novo momento em que vivemos. O natural repúdio a esse tipo de ação, que poderia se esperar dos museus, não veio de forma categórica e, ao contrário, as exposições e mesmo os museus acabaram por desenvolver *selfie points* em locais estratégicos ou em cenários previamente montados para tal.

De outro ponto de vista, as mídias sociais agregaram novos valores avaliativos e de medição das ações dos museus. Pode-se hoje avaliar mais facilmente os resultados dos programas, das exposições, tanto de forma quantitativa quanto qualitativa, colher impressões, medir acessos, interagir com os comentários positivos ou negativos, estabelecer novas conexões entre diferentes públicos com os novos programas em gestação pelos museus. A disponibilização de informações nas mídias sociais ampliou significativamente a capacidade de comunicação ágil e menos onerosa dos programas dos museus e possibilitou, ainda, a inovação de linguagens e instrumentos de comunicação hoje acessíveis, por meio de visitas virtuais a exposições, *sites* colaborativos, coleções *online*, estratégias virtuais de mediação, entre outros.

Os museus, por outro lado, penetraram no mundo virtual, abrindo um leque de participação muito mais democrática entre diferentes públicos, em diferentes continentes. Hoje artistas interagem com comunidades para o desenvolvimento de uma obra coletiva, as bienais de arquitetura desenvolvem trabalhos urbanos em espaços periféricos das cidades, os eventos programam ações e *workshops* – em favelas, por

exemplo –; o mundo virtual torna possível que comunidades se associem a programas em curso em outros países e participem virtualmente de ações inovadoras.

Essas novas potencialidades virtuais permitem também que os museus tenham uma ação transterritorial, possibilitando ações que entram no campo da museologia social e até mesmo o perpassam. A expansão das fronteiras, bem como a propagação dos conhecimentos de forma ampliada, propiciam estratégias que, ao mesmo tempo em que valorizam o território como ponto de referência e apoio para a ação social local, permitem a expansão do olhar para outros territórios, estabelecendo novas redes e novos canais de comunicação e de ação colaborativas.

Ainda no plano comunicacional, podemos considerar que houve uma ampliação de vozes e conteúdos. Grupos espontâneos trabalham hoje nas mídias sociais, potencializando a comunicação de programas culturais e também dos museus. Há uma verdadeira apropriação positiva por parte de coletivos que retrabalham conteúdos, adaptando-os a uma linguagem mais próxima e mais direta para a compreensão de determinados públicos e comunidades, realizando uma verdadeira tradução de linguagem – no mais amplo sentido. Essas iniciativas são totalmente espontâneas e colaborativas, permitindo igualmente ao museu uma leitura comparativa e imersiva, que viabiliza a apropriação de soluções que, se adotadas diretamente pela instituição, poderão representar novas redes comunicacionais e novas linguagens para seu uso corrente ou dirigido.

Já contamos com quase duas décadas decorridas do século XXI, século que legitima o museu como um elemento estruturador da memória humana. Vivemos um momento de tensão mundial, que acresce ao já complexo cenário das diferenças sociais, dois ingredientes assustadores: de um lado a rigidez e a intolerância no acolhimento das populações imigrantes que procuram internacionalmente um novo território para viver; de outro, o terrorismo fundamentalista que assola as sociedades democráticas em distintos continentes, atacando vítimas inocentes e expandindo sua crença entre jovens de diferentes formações e origens. Mais do que nunca, cabe ao museu assumir certo protagonismo enquanto elemento agregador das diferenças, território de denúncia das desigualdades, *locus* de reflexão conjunta e vetor influente na mediação de conflitos humanos. Que as próximas décadas imprimam aos museus a coragem e a força necessárias para desempenhar seu inegável e desafiador papel social contemporâneo.

MUSEUMS AND EXHIBITIONS: KNOWLEDGE SYNAPSES

Maria Ignez Mantovani Franco

Exhibitions are the main museology media outlet and, generally, translate the essence of a museum's mission and objectives.

Long term exhibitions, usually, contain the most expressive collections, and the ones which better qualify the museum, remaining at the disposal of public fruition for a longer period. The exhibition discourse is constituted through curatorial statements and expographic formulations, being liable to be interpreted, understood and brought to fruition, in different ways, by different audiences.

Even without mapping a long history about the formation of museums or the appearance and circulation of exhibitions around the world, it is important to register that it was since the second half of the 20th century that exhibitions gained strength, started to move internationally and to represent a new communication discourse by excellence. The end of World War II was not just a time for rebuilding, but also – and especially – a new way of conceiving and making museums. Beyond the mission of collecting, preserving, researching and maintaining representative collections, the museum took on an innovative social role, and also began to translate the way of living in society. The museum building stopped being a unique idealized space, and the container of a collection, and that, consequently, allowed the expansion of a network of social and communitarian actions, enabling the circulation of patrimonial goods, with the mission of communicating social memory. New cultures were revealed, valued, and shared internationally, equally enabling the appearance of a space for debate, participation and protection of ideals connected to both the preservation of heritage and the environment, and of social causes.

The change that took place in institutions also represented the entrance of new actors in the museum scene. The museum did not only require researchers and maintainers for the knowledge and adequate treatment of its collections, but opened its doors for new forms of interaction, starting, then, to hire curators, educators, social scientists, anthropologists, historians, museologists, archeologists, in other words: a wide array of specialties originated from social sciences – or from the field of hard sciences, in the case of scientific museums.

This selection, which seemed to follow the canonic division between hard and soft science, slowly merged and interactions became not only inevitable in the world of museums, but highly expected and desired. The opening of a very

inspiring field of professional dialogue allowed the search for knowledge to become something much more stimulating, as much as it could, then, to be shared among professionals from different fields.

Undoubtedly, the research scene has expanded greatly. However, just as the information multiplied, complemented, and expanded in an inebriating manner, it became mandatory to socially communicate findings. The natural desire for communication has accelerated, and equally found, increasingly avid audiences, who searched for new tools, that were able to explain the changing world around them. It was not enough anymore for professionals to research, study, share knowledge and extract innovative conclusions, but it also became essential to communicate such great findings socially, through exhibitions. Besides making it possible to attract different audiences, from different social levels and age groups, it was now indispensable to be able to fascinate them.

Exhibitions fulfilled these intentions in a surprisingly effective manner. Nothing could translate more eloquently such a diverse and constantly changing world than a collection of objects that are original, compelling, and full of revealing information. Thus, exhibitions took on a relevant social role, becoming able to involve and fascinate different audiences. To the magic of film, theatre, variety, the world of spectacle in general, it was added the fascination in getting to know collections, acclaimed or new artists, masterpieces never before shown in some countries, prehistoric animal fossils, endangered species, in other words, the whole array of remains from humans and the natural world capable of enabling readings of a new scenery to be better understood and interpreted.

Sometimes, the fascination arisen by exhibitions was due to the series, to the amount, to the novelty of the objects. The interest could be connected to history itself, or to the story of a character. The greater meaning would reside in interpreting archeological findings. The fascination constituted in being face to face with a large prehistoric animal. Taste, in encountering and recognizing the importance of the historic period or fact, and even in participating in its celebration. The most involving thing could be the feeling of belonging to a certain ethnicity or social group, through parties and the reverence towards their uses and habits. In a given moment, pleasure could mean learning and understanding an artistic movement, or to deconstruct the way of creating or living of a famous artist. There is, still, the hypothesis of the search for estrangement, a feeling capable of generating approximations or detachments, in different time scales as well as in the comparison between different contexts brought to light by the museums.

Ultimately, the world of museums and exhibitions have the power to generate connections, to raise countless stimuli, invitations to the imagination, feelings and experiences that can significantly change our perception of reality, in many senses. The museum is, therefore, by nature, a *locus* that allows us to dive into an enlarged reality, transformed, not only technically speaking, and enabling us, also,

to potentiate the human perception and imagination, to widen and deepen the knowledge and to propitiate unique experiences.

On the infinite alternatives contained in exhibitions, one would stand out prominently from the 20th century onwards. The educative action in museums came to say, gaining an increasingly more genuine, frequent, intense, and rewarding space. It also gained an active ally: the social research, which have allowed the investigation and understanding of the different groups who visit – or refuse to do so – museums, exploring their motivations, abilities and aversions regarding collective interaction.

The more recent introduction of mediating activities, in reality, established new networks, new links between exhibitions and the countless number of programs that today compose the museology menu. Previously focused completely in educational actions directed to school students, today this fabric of sharing and interactions amplified significantly and, usually, we find substantial actions dedicated to the family, to groups who visit spontaneously the museum or exhibition, and also a qualified welcoming to elderly visitors and to people with special needs. Similarly, museum programs and actions, notably including exhibitions, took off and extrapolated the museum frontiers; today, we experience attractive programs that spread throughout cities, certain territories, or even across frontiers and continents, performing relevant national and/or international actions.

The group programs – which once were focused primary on the medium to long term visit to the exhibition – today presuppose a less exhausting visit, allied to an additional program according to the group's interest, capable of motivating and provoking visitors to perceive the museum as a place of experimentation, and not just a place for information or fruition of a neat collection. Ultimately, the visitor is not regarded anymore as an information receptor, but rather, and especially, a social actor who holds previous knowledge and is capable of collaborating, interacting and experiencing the museum. From an eminently passive role that was given to them in the past, today the visitor is an active partner, actuating and fill of significances, who may contribute intensively for the understanding and dynamics of the exhibitions and other museology programs. More than this, there are recent experiments in which an expressive number of citizens start to act in innovative experiences of shared curatorship of exhibitions in museums, and such actions are reaching absolutely surprising results, as much for the institutions as for the participants.

The much more captivating and welcoming environment offered today by the museum to its visitors is also a decisive element for the public to perceive itself as a social being, active in society, who is allowed to participate, opine and stand for their rights. The museum is, more than ever, an *agora* space: it assumes a forum profile, where social, cultural and environmental issues are debated, and, from this healthy debate are extracted the foundations for a more engaged and integrated social action, in defense of interests that are relevant to a society.

Also, it is indispensable to analyze the multiplicity of languages that both museums and exhibitions began to adopt as elements of communication and expression, since form often overlaps content. From the iconic language of the very own museum buildings constructed on the past three decades, we can begin to analyze the centralities in which they were installed, in the field of urban center requalification programs, or even in the revitalization of cities affected by growth deceleration – or simply from the economic anachronism of their production and sustenance bases.

Regarding the architectural language, it is necessary to analyze the language of exhibitions, the eloquent scene of technological and media solutions which devastated the very own museology object, the undeniable essence of the expositive discourse. From the long counterpoint, the endless discussions regarding such binomial, so alive and contemporary, we could perhaps extract a subtle, but important perception: nothing better than to sparingly employ technological resources, provided that they are not devoid of meaning. Technology for itself is something brainless, fragile and questionable. Inversely, to know how to merge, to use the technological resources with acuity and parsimony, as a strategy to make evident, amplify, and connect contents, might be right! Technology itself has the inherent power to fascinate, and this cannot be neglected; however, one must consider the object, the artwork, the human remains by excellence, as the central axis of the discourse, within the context of a museum.

There are multiple reasons for the establishing of the museology frenzy that we experience today, and among them are added some pragmatic and reasonable issues. Besides the need of expansion of their programs and actions to answer to a more active and participatory social moment, museums also went through, on the past decades, great economic crisis, worldwide. It was verified a sensible decrease in government grants, even in countries with stronger economies, such as England, France and Germany, for instance. Suddenly, museums had to face the development of action plans for medium and long terms, fund raising strategies, the development of voluntary work programs, budget cuts and assisted retirement programs. Ultimately, it was necessary to counterbalance the atmosphere of crisis with a set of survival techniques never before imagined.

This challenging context required the museums to literally reinvent themselves. To attract investors, donators and sponsors, it was necessary the development of a high quality schedule. Do to so, more than ever, museums had to open their spaces for events that initially were regarded as “non-canonical,” reevaluate their teams and accept to hire professionals from other fields. A new generation of managers, marketing and public relations professionals, specialists in research and result analysis, event producers, specialists in international relations, etc. have entered the museums through the front door, with a different scale of wages and adopting a language initially incomprehensible to other colleagues. The shock of cultures, of goals, and modes of operating was inevitable, and it took some time for a natural

settlement of forces and interests to take place. Today, museums try to counterpoint such issues, maintaining their right to be the keepers of their precious collections, trying to develop a set of inspiring programs and communicating with the different target audiences in a clear and permanent manner, without necessarily giving up their more intrinsic missions and goals.

It is still important to remember that all those changes took place in the same period of time and before a mutant communicational scene, to which we can add another decisive factor that came to inebriate and enhance the museology context. The advent of the Internet, the continuous use of social media, the multiple ways in which people can expose and include themselves socially through different software and apps, the possibility to virtually self-represent yourself to others, the arising access of information and image banks, all that added a before unthinkable factor to the context we want to comprehend. Just by referring to the recent wave of selfies, which swept museums and the main exhibitions, internationally, we already can identify the moment we live in. The natural disapproval of such actions, that one could expect from the museums, did not come categorically and, instead, exhibitions and even museums developed “selfie points” in strategic spots or in sets especially assembled for that very end.

On the other hand, social media added new evaluative and measurement values for the museums’ actions. Today, it is possible to evaluate more easily the results of programs, exhibitions, as much in a quantitative as in a qualitative manner, to gather impressions, to measure accesses, to interact with positive or negative comments, to establish new connections between different audiences and with new museum programs in development. The availability of information on social media significantly enhanced the capacity of agile and cheaper communication for the museum programs and also enabled the innovation of languages and communication instruments that today are accessible, through virtual mediated visits, among others.

The museums, on the other hand, penetrated the virtual world, opening a much more democratic range of participation between different audiences, in different continents. Today, artists interact with communities for the development of collective works, the architecture biennials develop urban works in peripheral areas of the cities, events program actions and workshops – in ghettos, for example; the virtual world enables communities to associate with ongoing programs on other countries, and participate virtually in innovative actions.

These new virtual potentialities also allow museums to have a transnational action, enabling actions that penetrate the field of social museology and even permeate it. The expansion of frontiers, as well as the propagation of knowledge in an enhanced manner, propitiates strategies that, while valuing the territory as point of reference and support to local social action, allow the expansion of the view towards other territories, establishing new networks and new channels of communication and for collaborative actions.

Still on the communicational field, we can consider there has been an enhancement of voices and contents. Spontaneous groups today work in social media, enhancing communication in cultural programs and also in museums. There is a real positive appropriation by collectives who rework contents, adapting them to a closer and more direct language to be understood by certain audiences and communities, making a true language translation – in the widest sense. These initiatives are totally spontaneous and collaborative, equally providing the museum a comparative and immersive reading, which enables the appropriation of solutions that, if adopted directly by the institution, may represent new communicational networks and new languages for their current and guided use.

We are already in the second decade of the 21th century, a century which legitimizes the museum as a structuralizing element of human memory. We live a moment of world tension, that adds two frightening ingredients to the already complex scene of social differences: on one side the hardness and intolerance in the reception of migrant populations who search internationally for a new territory to live in; on the other, fundamentalist terrorism that assaults democratic societies in different continents, attacking innocent victims and expanding its belief among young people of different backgrounds and origins. More than ever, the museum must assume a certain protagonist role as an element that aggregates differences, a territory for the denunciation of inequalities, a *locus* for the collective reflection and an influent vector for mediating human conflicts. Hopefully, the next decades will give the museums the necessary force and courage to perform their contemporary undeniable and challenging social role.



CONSTRUCCIONES Y COORDENADAS POSIBLES EN LA 10ª BIENAL DEL MERCOSUR

Mónica Mantegazza

El verdadero misterio está en lo visible no en lo invisible

Oscar Wilde, El retrato de Dorian Gray

Encuentros y coordenadas posibles

A partir de nuestro encuentro con el espacio, las estrategias y articulaciones propuestas en esta nueva edición de la 10ª Bienal del Mercosur, tuvimos la oportunidad de acercarnos a un gran desafío con múltiples relaciones y coordenadas posibles. Una propuesta sumamente innovadora que nos recorría y atravesaba en la ciudad misma, desde el momento en que comenzamos a conocer y reconocer con los sentidos este trazado y este plan minuciosamente elaborado por sus hacedores. El primer eslabón se remonta casi un año atrás, a un encuentro en un viaje compartido con Márcio Tavares dos Santos, desde el aeropuerto de Medellín (Colombia) al Museo de Antioquia, en el que se desarrollaba el *VIIº Simposio de Líderes Culturales*. Confluimos en un viaje, en un momento y un lugar en los prolegómenos de lo que sería el encuentro en que cada actor hablaría de su territorio, su visión, su especial mirada a lo ocurrido en esta inmensa geografía de la cultura latinoamericana. Construcciones en proceso, preguntas y respuestas en consonancia con lo que cada actor proponía y llevaba desde su lugar. Dudas y certezas. Asistimos entonces a la presentación llevada a cabo por Tavares dos Santos y Cristián G. Gallegos, otro de los curadores, quienes fueron haciéndonos parte de construcciones y continuidades. Quedaba mucho por recorrer, conocer, compartir. De regreso a Córdoba, seguimos las diferentes instancias y avances, tratando de acompañar además desde el lugar que ocupamos en la radio pública, espacio destinado a promover las artes en nuestra calidad de artistas y activistas.

Ciudades visibles

Una y otra vez nos planteamos la necesidad de hablar y poner en palabras la visibilización y empoderamiento de los diferentes actores sociales de los espacios que

les pertenecen. Ofrecer una alternativa estableciendo dispositivos de diálogo, acercando a quienes proponen, a quienes legitiman, a quienes simplemente coinciden en un espacio y un momento sin la necesidad de responder a un mandato social o académico. *Ciudades Visibles*, surgió por la necesidad de hablar de nuestro lugar, de renovar el diálogo con la ciudad que nos contiene día a día. Desde el año 2009 se constituyó como plataforma que cada año muestra en un encuentro intercultural en el mes de noviembre, el trabajo de artistas de diferentes países, en diferentes idiomas y narrativas. El más reciente de estos encuentros fue realizado en noviembre de 2015 en el Museo Genaro Pérez de la ciudad de Córdoba, con la participación de artistas y referentes culturales locales y de Colombia como país invitado. Ocupamos espacios, los resignificamos, hablamos de la ciudad como de una parte de nuestra existencia. Una intervención de carácter efímero e inconmensurable a la vez. Llegar, aprehender, pensar desde nuestro lugar a la Bienal era ir ocupando pequeños espacios y observando como ese conglomerado de relaciones y actores iban transformándose antes, durante y después de lo acontecido en ella.

En una de las entrevistas para la radio (Programa *Ciudades Visibles*, Jerónimo Radio, Córdoba, Argentina) tuvimos la oportunidad de ir aproximándonos a esta propuesta originada en el concepto de la Bienal: *Mensajes de Una Nueva América*. Paralelamente fuimos visualizando y consolidando procesos de trabajo similares al de otras instituciones en otros países y en consonancia con el panorama que Latinoamérica nos ofrecía en este momento histórico político, con una particular mirada en las políticas públicas y en como desde nuestro lugar contribuíamos con nuestro accionar a realizar aportes significativos que incidieran en las mismas. Desde nuestro grupo cultural trabajando en proyectos conjuntos con el Museo de Antioquia a través de *Ciudades Visibles* y el programa *Museo + Comunidad* a través de la realización de contenidos colaborativos para las emisiones radiales transmitidas en Medellín (Colombia) y en Córdoba (Argentina), con una particular atención a la artes visuales y al trabajo con las comunidades involucrando a los diferentes actores sociales.

Estos procesos colaborativos contribuyeron en nuestra experiencia a :

- Proponer nuevos dispositivos de diálogo desde el arte.
- Fortalecer el trabajo en microentornos urbanos.
- Crear nuevas conexiones en redes de gestión.
- Visibilizar procesos de construcción colectiva.

Redes y articulaciones en nuestra presentación en la 10ª Bienal del Mercosur.

¿Adónde nos llevaría el viaje original...?, ¿Somos en sentido estricto curadores o artistas?, ¿Quiénes legitiman y a través de qué mecanismos?, ¿Cuál es el rol del curador en la actualidad?, ¿Qué responsabilidad tenemos en medio de este contexto internacional en relación a políticas públicas?, ¿Qué lugar ocupa la memoria en nuestras construcciones?, ¿Cómo elegimos y a quienes proponemos para llevar a nuestros proyectos

por el mundo?, ¿Renovamos el contrato con nuestros espacios y en qué condiciones?, ¿Cómo dialogamos con los territorios?, ¿Cuál es nuestro territorio? Todos estos interrogantes aparecen y se plantean de manera recurrente a lo largo del tiempo y toda vez que proponemos acciones e intervenciones: una calle, una plaza, un muro, un estudio de radio, todos lugares simbólicos donde podemos representar y apropiarnos de lugares que nos pertenecen. Para nuestra participación en la 10ª Bienal del Mercosur decidimos compartir un fragmento de lo construido, invitando a dos destacados integrantes de nuestras redes de trabajo: Aníbal Manavella, Decano de la Facultad de Artes de la Universidad Provincial de Córdoba (Argentina), arquitecto especialista en el tema de Patrimonio, y Jaider Orsini, curador e integrante de la Fundación Divulgar (Barranquilla, Colombia). La exposición giró en torno a nuestra forma de acercar el arte a los diferentes públicos, la forma de conectar a artistas emergentes a diferentes instancias de participación y circulación de las producciones, y el planteo del VIAJE como herramienta metodológica.

A posteriori de nuestra presentación surgieron encuentros significativos a manera de señales, invitaciones a seguir involucrándonos en todo lo que estaba aconteciendo en los espacios expositivos y de diálogo propuestos por la Bienal. Entre ellos, cabe mencionar la presentación del libro *O Cheiro como Critério: em Direção a uma Política Olfatória em Curadoria*, de Gaudêncio Fidelis, curador en jefe de la 10ª Bienal del Mercosur, quien aborda nuevas posibilidades en el campo de la curaduría. Entre ellas la posibilidad de abandonar estratégicamente lo que llama el “régimen del ocularcentrismo,” en el que el mirar se torna el centro absoluto de la construcción de los cánones del arte y en consecuencia de sus abordajes interpretativos. Como alternativa propone en este texto al olfato como una vía interpretativa a ser explorada, dejando abierta la posibilidad de comprometer a otros sentidos en futuros abordajes curatoriales. Asimismo, se generaron contenidos con entrevistas especialmente pensadas para la radio (espacios públicos) transmitiendo lo que sucedía en la Bienal. En tal sentido se realizó una *entrevista de café* reflexionando sobre el arte, la memoria, el rol de los agentes culturales, con el curador adjunto Márcio Tavares, el cual fue transmitido desde Porto Alegre para la radio de Córdoba; Además generamos otro espacio colaborativo para la radio del Museo de Antioquia junto a Giovanni Correa (*Museo + Comunidad*) hablando sobre nuestras impresiones sobre las redes y los modos de articular y proponer nuevas acciones a partir de este nuevo encuentro.

Una intervención, una intersección

La Praça da Alfândega se presentaba a esta altura de los acontecimientos como el lugar natural para proponer una intervención urbana, todos la cruzábamos a diario para transformarnos en sujetos nuevos, con intersecciones y encuentros. La última jornada en la que estuvimos en Porto Alegre, decidimos compartir una de nuestras obras urbanas *Tomamos un café* (dispositivo de diálogo que consiste en la invitación a tomar un café y el acto de señalar en el mapa de la ciudad la ubicación

de los participantes) con los habitantes ocasionales de la plaza, transeúntes, turistas, jugadores de ajedrez. A nuestra propuesta, se sumaron otros actores culturales que participaban de la Bienal, Josefina Rodríguez del Goethe Institut de Lima (Perú), y Olga Bartolomé del Museo Estancia Jesuítica de Alta Gracia (Argentina), quienes contribuyeron a poner en marcha este dispositivo que funcionó con los intercambios de café, palabras, historias y lugares.

Nuestro objetivo se había cumplido y nuestro viaje seguía fortaleciendo estos encuentros y construcciones para trasladarlo hacia nuevas coordenadas. El relato de nuestra experiencia continuó en Francia, en la residencia de arte de Marnay sur Seine, desde donde se están escribiendo estas palabras, y “...todo está guardado en la memoria...” (Gieco, 2001).¹ El viaje continúa...

1. Cita de un verso de *La Memoria*, canción con letra y música del cantautor argentino León Gieco, editada en el disco *Bandidos Rurales* en 2001.

POSSIBLE CONSTRUCTIONS AND COORDINATES IN THE 10TH MERCOSUL BIENNIAL

Mónica Mantegazza

The true mystery of the world is the visible, not the invisible.

Oscar Wilde, *The picture of Dorian Gray*

Possible encounters and coordinates

Since our encounter with the space, the proposed strategies and articulations of this new edition of the 10th Mercosul Biennial, we had the opportunity to take on a great challenge with multiple possible relations and coordinates. An extremely innovative proposal that ran across the city itself, from the moment we began to know the meanings of this route and of this plan, carefully elaborated by its creators.

The first encounter dates back to almost a year ago, to a meeting in a trip shared with Márcio Tavares dos Santos, from the Medellín (Colombia) airport to the Antioquia Museum, where the 7th *Symposium of Cultural Leaders* was taking place. We mingled on the way, when we anticipated what that encounter was going to be like, in which each person would talk about their territory, their vision, their own special view on what is happening on the huge geography of Latin American culture. Works in progress, questions and answers in consonance with what each person proposed and brought from their homes. Doubts and certainties. We then watched the presentation carried out by Márcio Tavares dos Santos and Cristián G. Gallegos, also a curator, who informed us about constructions and continuities. There was a lot to cover, to learn, to share.

Back in Córdoba, we resumed the different instances and developments, also working from the slot we occupied at the public radio, where we promoted art in our capacity as artists and activists.

Visible Cities

Time and again we propose the necessity to discuss and put into words the visibility and empowering of the different social actors and the spaces they belong to. To offer an alternative by stablishing dialogue devices, approaching those who

propose them, who justify them, who simply coincide with a space and a moment without having to answer to a social or academic term. *Visible Cities* was created due to the necessity to talk about our place, to renew the dialogue with the city we belong to everyday. Since 2009 it has been carried out as a platform that each year presents, in an international meeting taking place in November, the work of artists from different countries, in different languages and narratives. The most recent of those encounters took place in November 2015 in the Genaro Pérez Museum in Córdoba, with the participation of artists and local cultural references and of Colombia, as the guest nation.

We occupy the spaces, we reimagine them, we speak of the city as part of our existence. An intervention both ephemeral and incommensurable.

To arrive, to learn, to think from our place in the biennial was to occupy small spaces and to watch how this conglomerate of relations and actors transformed before, during, and after what took place on it.

In one of the radio interviews (during the *Visible Cities* show, Radio Jerónimo, Córdoba, Argentina) we had the opportunity to approach this proposal that originated on the concept of the Biennial: *Messages from a New America*.

Simultaneously, we visualized and consolidated a work process similar to other institutions in other countries, in consonance with the Latin American panorama in this particular historic and political moment, with our view on public policies and how we could contribute from home with meaningful actions.

From our cultural group we worked in joint projects with the Antioquia Museum, through the *Visible Cities* and the *Museum + Community* programs, by producing collaborative contents for radio shows in Medellín (Colombia) and Córdoba (Argentina), giving special attention for visual arts and community work involving different social actors.

Those collaborative processes contributed, in our experience, to:

- Propose new art related dialogue devices;
- Strengthen the work in urban microenvironments;
- Create new connections in management networks;
- Visualize processes of collective creation.

Networks and articulations on our presentation at the 10th Mercosul Biennial

Where would the original travel take us? In a strict sense, are we curators, or artists? Who validates it, and by which mechanisms? What is the role of the curator today? What is our responsibility, in this international context, in terms of public policies? What is the importance of memory on our productions? How to choose, and who we take our projects to around the world? Do we renew our contracts with our spaces and under what conditions? How we dialogue with the territories? What is our territory?

All those questions appear, and are raised in a recurring manner throughout time and each time we propose actions and interventions: a street, a square, a wall, a radio station, all symbolic spaces where we can represent and appropriate from the places we have access to.

For our participation in the 10th Mercosul Biennial we decided to share a fragment of we created, inviting key members of our work networks: Aníbal Manavella, dean of the Arts School at Universidad Provincial de Córdoba (Argentina), an architect specialized in the subject of Heritage, and Jaider Orsini, curator and member of the Divulgar Foundation (Barranquilla, Colombia). The exhibition revolved around our way of approaching art to different audiences, the way to connect emerging artists to different instances of participation and promotion of productions, and the use of the TRAVEL as a methodologic tool.

After our presentation, meaningful encounters took place, through signals and invitations, to continue our involvement in all that took place on the exhibition and dialogue spaces proposed by the Biennial. Among those, are worth mentioning: the book *O Cheiro como Critério: em Direção a uma Política Olfatória em Curadoria* [Smell as a Criterion: Toward a Politics of Olfactory Curating], written by Gaudêncio Fidelis, chief curator for the 10th Mercosul Biennial, who approaches new possibilities in the field of curatorship. Among those the possibility of strategically depart from what he calls an “ocularcentrism regime,” in which the act of vision becomes the absolute center of the production of the art canons and, consequently, its interpretative approach. As an alternative, he proposes, in his text, the use of smell an interpretative route to be explored, creating the opportunity to involve other senses in future curatorial approaches.

Similarly, contents were generated with interviews that were specially thought of for the radio (public spaces), broadcasting what was taking place at the Biennial. In such sense, a Coffee interview was produced, dealing with the subject of art, memory, the role of cultural agents, with co-curator Márcio Tavares, which was transmitted from Porto Alegre to the radio in Córdoba; also, we created another collaborative space for the Antioquia Museum radio with Giovanni Correa (Museum + Community), talking of our impressions about the networks and ways of articulating and proposing new actions through this new encounter.

An intervention, an intersection

The Alfândega Square in downtown Porto Alegre presented itself, at this moment, as the natural place to propose an urban intervention, we passed through it every day in order to change into new subjects, with exchanges and encounters. The last time we been to Porto Alegre, we decided to share one of our urban works, *Having a coffee* (a dialogue devise consisted in the invitation to drink coffee and the act of marking in the city map the location of the participants) with the occasional inhabitants of the square, bystanders, tourists, chess players. To our proposal, other

cultural actors were added, who participated in the Biennial, Josefina Rodríguez, from Goethe Institut, Lima, Peru, and Olga Bartolomé, from the Estancia Jesuítica de Alta Gracia Museum, Argentina, who contributed to put into practice this device, which worked with the exchanges of coffee, words, stories and places.

Our mission was accomplished and our travel kept strengthening these encounters and creations to move it into new coordinates. The report of our experience continued in France, in the art residency in Marnay-sur-Seine, from where those words are being written, and "...all is kept in memory..." (Gieco, 2001).¹ The travel continues...

1. Quote from the song *La Memoria*, written by Argentinean songwriter León Gieco for the album *Bandidos Rurales*, released in 2001.



INSTIGAR EL PENSAMIENTO CRÍTICO Y REDEFINIR EL MUSEO. LA CURADORIA EN EL MUSEO DE ANTIOQUIA

Nydia Gutiérrez

Introducción

Me permito iniciar esta breve presentación desde asuntos muy básicos de la curaduría, porque quizás volver a lo elemental puede señalar temas por desarrollar en la actividad profesional hoy. La primera parte de este texto está entonces conformada por un paneo rápido sobre el devenir institucional de donde surge la curaduría; y la segunda señala especificidades de la curaduría contemporánea que han sido puestos en práctica en el Museo de Antioquia en los últimos 4 años.

Parte I – De donde viene la curaduría

En un período relativamente corto, comparado con la historia de otras instituciones culturales, la curaduría surge dentro de la institución museo, que nace por la apertura de las colecciones y gabinetes de estudio privados al uso público, hace un poco más de dos siglos. No obstante, dentro del devenir del museo la figura del curador es todavía más reciente, y sin embargo, esto no la ha privado de convertirse en una profesión muy notoria dentro y fuera de la institución, hasta el punto de que su actividad se ha visto rodeada de no poca notoriedad a veces coloreada de frivolidad y extravagancia. Pero esa popularidad en tiempos tan cambiantes como el actual mantiene ambigüedades incluso en el término que se usa para nombrarla, y que responden a las variaciones en sus aspiraciones y sus tareas, dependiendo del también cambiante rol que el museo ha venido asumiendo.

Empecemos con lo invariable: entendemos la curaduría como investigación y exégesis, marcada de manera distintiva por el hecho de que los resultados de lo que se pregunta, estudia, analiza e interpreta, se instalan en la realidad objetiva; es decir se contamina con las cosas del mundo entre las cuales cristaliza. La investigación es la primera tarea del curador, pero desde el inicio su potencial y responsabilidades van más allá de la pesquisa y disquisición académica. Su concreción en el espacio demanda la doble condición de investigador e intérprete, en primer lugar; y luego,

de gestor, administrador y líder de los procesos de puesta en obra – en el espacio físico y en el orden social y político – de un discurso.

Institucionalizar el coleccionismo, o el surgimiento del museo

El número impresionante de nuevos museos, o renovaciones y ampliaciones de otros existentes, que parece haber explotado a partir de la década de los ochenta del siglo pasado, mantiene un ritmo que si bien ha disminuido su intensidad, no pierde protagonismo entre las instituciones culturales más florecientes. No obstante, aunque el coleccionismo ha acompañado al ser humano desde sus orígenes sobre la faz de la tierra, el museo como institución que la sistematiza y la convierte en actividad propia de culturas y por tanto colectiva y enmarcada en la esfera pública, surge en el Siglo XVIII, tiene avances incipientes en el Siglo XIX y se consolida en el Siglo XX, a grandes rasgos así:

- En tiempos helénicos, el Museion de Alejandría, que hospedó la famosa Biblioteca, constituye el antecedente más notable del museo. Creado en el Siglo III AC, constituyó un centro de investigación y actividades en música, poesía y filosofía; incluía objetos, estatuas, instrumentos anatómicos y quirúrgicos, jardín botánico y zoológico. (Alexander 1979:7).
- Los griegos y romanos coleccionaron objetos valorados por sus méritos estéticos, históricos, religiosos o mágicos; pero más que un museo como lo entendemos hoy, Germain Bazin (1902 - 1990), el pionero curador del Louvre, lo definía como “análogo al moderno Instituto de Estudios Avanzados en Princeton, o el Colegio de Francia en París.”
- Durante la Edad Media, la actividad favorecía la conservación privada de imágenes de culto, manuscritos, y el cuidado de jardines y especies botánicas en los monasterios.
- El Museo Moderno, producto del Humanismo Renacentista, la ilustración del siglo XVIII, y la democracia del Siglo XIX, cuenta entre sus antecedentes un museo universitario en Basilea y El Ashmolean Museum, o gabinete e curiosidades, en Oxford, en el siglo XVII (Alexander 1979:8).
- Precedido por museos del Vaticano alrededor de 1750 y el British Museum, de 1753, el primer museo público de Arte, el Louvre, corolario de la Revolución Francesa, fue creado en 1793.
- Al hacerse público, el museo se ve obligado a ofrecer su interpretación de lo que exhibe, *debe seleccionar intencionadamente*: de esa necesidad va a surgir la curaduría de la exposición como el instrumento comunicacional, el código de lenguaje del museo. Al especializarse la institución para ahondar en las disciplinas del conocimiento a que corresponden los objetos coleccionados, la profesión de curador comienza a establecerse mas allá de la estricta labor de cuidado y estudio de la colección. Es el cambio de énfasis en la conservación, propia del museo en sus inicios europeos, hacia la educación que el museo

norteamericano asume con prioridad en la primera mitad del Siglo XX, la que populariza las exposiciones temporales organizadas por el curador, y atrae cada vez audiencias más numerosas. Ante tan breve historia, es explicable el potencial de las revisiones críticas de la actividad profesional de la curaduría para continuar transformando la propia práctica y a la institución museo, sobre todo en el interconectado y cambiante escenario global del siglo XXI.

Variantes en la denominación del curador

Si bien podemos definir al curador como un investigador que organiza conjuntos polisémicos de objetos para proponer lecturas – activar sentidos – de los contenidos simbólicos de esos objetos, los alcances del ejercicio curatorial se han multiplicado. Los tipos de exposiciones crecen al ritmo de los cambios de intención, formatos y medios que muchas prácticas artísticas contemporáneas van jalonando, y también porque diversos agentes del campo del arte – sin ser museos – recurren al curador: salas de exposiciones, espacios autogestionados, proyectos de residencias y otras iniciativas de apoyo a la creación y circulación artística, incluso fuera de las artes plásticas, hablan de curadurías cuando encuentran útiles los principios y la metodología de investigación-experticia, generación de un discurso mediado por la realidad objetiva, capacidad de selección y organización, y puesta en escena, propios de esta profesión.

Ya en el vocablo usado para nombrar al curador se mantienen ambigüedades que vale la pena mencionar. Siguiendo el análisis clásico de Edward Alexander sobre los tipos de investigación que se hace en los museos,¹ podemos pensar que algunos museos de Europa (y quizás como herencia de esa visión inicial, que antes mencioné, como lugar donde principalmente se *conserva*), mantienen el apego por el término *Conservador*, para quien realiza las labores curatoriales desde una posición respaldada por la investigación general o básica sobre arte. Ese conservador experto que desde allí continúa desarrollando la teoría del arte, lo hace principalmente como respaldo de la programación, es decir, hace investigación programática. De modo que es común que se denomine *Conservador* a la posición en el museo, y cuando quien la ocupa hace el trabajo específico de la curaduría de la exposición, se le llama *Comisario*.² En nuestros museos latinoamericanos el conservador es quien asume la responsabilidad de garantizar la permanencia de la colección, y usamos el término *comisario*, con una connotación más de orden legal, como representante institucional. En los intercambios ahora tan comunes, estas ambigüedades persisten y habrán de ser solventadas.

Por su parte el término *curador*, aun cuando tiene raíces latinas de uso antiguo en jurisprudencia, se popularizó desde su uso en los grandes museos de ciencias

1. Edward Alexander distingue tres tipos de investigación en el museo: general o básica, la del arte o disciplina del conocimiento a la que se dedica el museo; programática o aplicada, la que respalda un programa o una exposición, y de públicos, la que se orienta a conocer las audiencias y sus expectativas.

2. Se dice por ejemplo que “el *Conservador* de Pintura Flamenca y Holandesa del Museo es *Comisario* de la “Exposición Pedro Pablo Rubens”.

naturales y sociales, en Nueva York, Washington, y Chicago, para luego difundirse en el museo de arte. Es posible que la jerarquía dada por el museo norteamericano a las investigaciones programática y de públicos encuentre un mejor ajuste en esta acepción mas abierta de *Curador*, si se compara a la de *conservador*, tan estrechamente ligada a los objetos. Se consolidó además por la enorme proyección que la institución alcanzó al atraer la figura del curador *invitado*.

La función central de selección de obras y activación de sentidos entre ellas había comenzado a cristalizar desde el rol del crítico de arte y sus gestos afirmadores o consagratorios de grupos y tendencias; Clement Greenberg puede verse en ese sentido como un antecedente fundamental, aunque nunca ejerció cargos en un museo. En América Latina algunos críticos e historiadores realizaron exposiciones, muchas veces como curadores invitados, como fueron los casos de Marta Traba, José Gómez Sicre, Miguel Arroyo, Damián Bayón, Jorge Romero Brest, Jorge Glusberg, Juan Acha, entre otros.

Parte II – Curaduría para la experiencia. La curaduría contemporánea

El surgimiento de la curaduría por la necesidad de relacionar objetos para construir narrativas la orienta al ámbito de las cosas, la convierte en una actividad que se concreta en la experiencia del visitante. Manuel Borja-Villel reflexiona así sobre esa experiencia:

Los tres modos en que nos relacionamos con la obra de arte son el paseo, la negociación o discusión, y la contemplación. Ninguno de los tres son ni incompatibles ni intrínsecamente buenos o malos. La forma en que se plantea la experiencia artística en los museos hoy tiene que ver sobre todo con el paseo y su problema es que éste sigue basado fundamentalmente en el consumo, cuando debería partir de una perspectiva crítica. Del mismo modo, la discusión puede ser del tipo que se promueve desde el Palais de Tokio, pero podría ser de otro tipo. Y la contemplación no tiene porque ser forzosamente pasiva. Para que funcionen los tres habrá que cambiar los modos de hacer.³

Esos cambios han ocurrido a lo largo del Siglo XX hasta hoy, en consonancia con el devenir del arte mismo. El objeto ha perdido peso como centro del sistema del arte, y sus prácticas registran una tendencia a aparecer en las dinámicas de interacción y circulación con el entorno, a vincularse con procesos y experiencias que sobrepasan la individualidad del artista porque ocurren a medio camino entre vivencias, estableciendo contactos, retomando lo que otros han hecho. El arte se ha abierto al contexto y de allí las denominaciones que se le dan como arte

3. Tomado de la entrevista realizada por David G. Torres, el 28 de abril de 2006 en el MACBA a Manuel J. Borja-Villel, entonces director de ese museo, para la revista *Idea Magazine*, en <http://www.a-desk.org/spip/spip.php?article705>.

relacional, contextual, participativo, etc. Nicolas Bourriaud habla de artistas cuyas propuestas son subsidiarias de la internet y los nuevas tecnologías y “se dedican a producir modelos de sociabilidad, situándose dentro de la esfera interhumana” o también “interpretan, reproducen, reexponen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles” (Bourriaud 2004:8). Nos interesa apuntar que tanto la realidad social y los enormes problemas políticos locales o planetarios, más visibilizados por esa misma información diseminada, han informado también por supuesto, y de manera que ha generado manifestaciones contundentes, a las prácticas artísticas en nuestro contexto, al arte que se produce desde el sur.

Se trata sin duda de reconstrucciones nuevas de la vieja aspiración moderna de acercar el arte a la vida, retomada y renovada por las condiciones de la realidad global; por la interconectividad, flujos y migraciones, diferencias enriquecedoras y desigualdades inaceptables, diseminación infinita de la información y desinformación programada, el caos de siempre en el encuentro humano en la esfera pública, revisado y aumentado por nuestros propios inventos, y la vez, respondido también muchas veces de manera feliz y afortunada por las infinitas posibilidades de la imaginación y la creatividad humanas. La manera de propiciar experiencias no significa, en palabras del curador Félix Suazo, *salvar las obras de su impureza congénita ni de su siempre irreductible opacidad comunicativa, sino localizar qué hay en ellas de común o de irremediable que nos haga propiciar lecturas coherentes ya no del arte, sino de nuestro tiempo.* (Suazo 2004). La propuesta de lecturas, la construcción de narrativas, la activación de sentidos, constituyen el proceso de revisión hermenéutica, que hace del curador un intérprete, y de la curaduría un acto subjetivo. Quizás en la aceptación de bordes tan humanos, puntuales, y humildes en su origen, como los de la capacidad subjetiva individual, radica la fortaleza y debilidad de la curaduría, su flexibilidad para responder a temas del momento, la riqueza de intereses, miradas e interpretaciones posibles, su movilidad, la elasticidad de adaptación de conocimientos y experticias diversas a tantos y cambiantes entornos físicos y culturales, la agilidad de su inserción a procesos de investigación y estudio en marcha, así como también el fácil crecimiento de los egos y de muchos banales pero dañinos ejercicios de poder.

Curaduría contemporánea institucional

En las instituciones museísticas (museos, salas de exposiciones, espacios culturales con colecciones, etc.), el curador asume tareas relativas a una función anterior a la realización de exposiciones: el coleccionismo. El curador institucional asesora esta tarea, teniendo en cuenta que, como dice José Antonio Navarrete *No hay una colección ideal existente en ningún museo de arte, sino sólo en sus aproximaciones (...)* Pero formar la colección ideal es una noble meta de casi todos los museos de arte, a la que no se puede renunciar (Navarrete 1997).

No obstante, puesto que el arte actual ya no necesariamente valida los criterios de “originalidad, autenticidad y presencia,” que eran esenciales para el discurso ordenado

del museo, desde el último tercio del siglo pasado el coleccionismo institucional ha tenido que reconocer, con Douglas Crimp, que “La historia de la museología es la historia de los sucesivos intentos por negar la heterogeneidad del museo, de reducirlo a un sistema o una serie homogénea” (Crimp, 2005: 67). Las obras no convencionales (aquellas que minimizan las ideas de “originalidad, autenticidad y presencia”), transformaron al museo, que no es ahora contenedor en el sentido de *depositario*, sino que es continente de la producción de la obra que puede suceder en el espacio social, o que puede cobrar forma en el espacio museal. Una colección, o una exposición que es su reflejo, no busca hoy en su puesta en escena un retorno al orden, sino más bien una puesta en obra de un nuevo desorden; una puesta en obra productiva de sentidos inéditos. La capacidad del arte para estimular pensamiento crítico y reflexiones que ensanchan el espíritu y el intelecto es útil para esos fines.

La curaduría como instigadora del pensamiento crítico en el museo de Antioquia.

El Museo de Antioquia es un museo contemporáneo que sirve como plataforma para el fortalecimiento de la ciudadanía y la cultura democrática en su entorno al interpretar y actualizar los contenidos de la colección de arte histórico más importante de la región, desde perspectivas críticas actuales. El museo cuestiona el discurso de la Historia como único relato, y abre espacios para la diversidad étnica y cultural, es decir enfatiza su vocación de instigador de pensamiento. Esto obedece a que entendemos como rasgo principal de la contemporaneidad institucional el cambio de énfasis entre la colección y el contexto; es decir, un enfoque que favorece la perspectiva de lo público, el uso de las colecciones y del museo que le interesa a aquellos a quienes se debe la institución (Skramstad 2004:119). En este caso, esa perspectiva se instala en Medellín, una ciudad que ha conocido épocas difíciles pero ha dado ejemplos formidables de transformación y superación.

La perspectiva del uso o relevancia pública, es aquella que facilita la reflexión de Nayeli Zepeda:

...Desde que posición se enuncian los mensajes, que medios y estrategias se utilizan, como se desarrollan los diálogos, e incluso, hasta donde se entiende el espacio de acción del museo. [...] es mediación y no-mediación al mismo tiempo, es aprender y desaprender...el propósito de la mediación no es suprimir conflictos sino entenderlos, facilitarlos y hasta producirlos.⁴

La contemporaneidad se entiende entonces como una noción instalada en la estructura institucional, no exactamente en la colección que ha sido su razón de ser.

4. Tomado de Nayeli Zepeda, *Mediación como vínculo y conflicto en el museo*, jul 21, 2015, en <http://nodo cultura.com/2015/07/mediacion-como-vinculo-y-conflicto-en-el-museo/>.

El Museo de Antioquia colecciona, cuida, interpreta y actualiza los contenidos de la colección de arte histórico más importante de la región, asumiendo puntos de vista críticos pertinentes en la actualidad. Es decir, que no es un museo de arte moderno ni contemporáneo, ni histórico, sino una institución consciente de la necesidad de atender su presente como garantía para mantener la condición de museo histórico, para asegurar lecturas del pasado a las generaciones futuras. Es un museo contemporáneo. Sus actividades incluyen el diálogo horizontal con las comunidades más allá de los límites del museo tradicional heredero de la Ilustración que reproducía las estructuras coloniales de su contexto, entre las que se inscribe la entronización del objeto artístico.

No obstante, la comprensión de su contemporaneidad enfrenta fantasmas muy arcaicos, fuertemente enquistados, entre los que cuenta la idea del museo decimonónico con frecuencia asociado a la idea de templo o espacio de reverencia, mito que se ratifica, por ejemplo, en la engañosa evocación del ícono publicitario que se usa para indicar la presencia de un museo – el frontis clásico tantas veces usado en el museo enciclopédico decimonónico. Curiosamente es una imagen asociable con nuestro magnífico edificio en el centro de la ciudad, antiguo Palacio Municipal, y es por ello importante contrastar la vida actual del museo con una reflexión de Carol Duncan sobre este punto, en la cual señala la recuperación de íconos clásicos en la arquitectura museal en el siglo XIX como signo que recupera la ilusión de certeza de verdad que se le confió a la razón en la antigüedad clásica, fácilmente representada por su arquitectura. En clara oposición a esa cercanía, la abierta decisión institucional de apoyar un discurso curatorial que propende por la actualización de los contenidos de la Historia, más allá de los límites que el ícono evoca, resulta entonces reveladora de la prioridad que nuestro Museo le ha dado a una posición a tono con su lugar y tiempo en la segunda década del siglo XXI.

Premisas curatoriales

Exposiciones temporales: Plataforma *Antioquias*

En el afianzamiento de su vocación contemporánea, el Museo de Antioquia ha desarrollado desde hace ocho años una programación orientada a las ideas antes descritas. En los últimos años aprovechó, a partir del 2013, la conmemoración histórica del *Bicentenario del Departamento* en ese año, para ahondar los lineamientos generales propuestos. En busca del balance entre presente y pasado, se establecieron premisas generales para la programación expositiva y demás actividades, centradas en el cuestionamiento de la narrativa que la misma colección ha configurado como único relato, y la apertura de espacios para la diversidad étnica y cultural, y para la reflexión crítica sobre problemas sociales y políticos. Estas premisas han soportado, entre otras actividades, la realización de cuatro exposiciones temporales cuyas curadurías estuvieron a cargo de curadores del museo y de invitados, así como el gradual proceso de remontaje de salas permanentes, aun en ejecución, y la realización del *MDE15*, el evento más importante

que realiza el museo cada cuatro años sobre prácticas artísticas contemporáneas. Brevemente descritos, esos proyectos son:

Antioquias. Diversidad e imaginarios de identidad

Curaduría: Nydia Gutiérrez y Juan Camilo Escobar

Una exposición en la que 350 obras de la colección fueron puestas en diálogo con 26 comisiones de arte contemporáneo para reflexionar sobre imaginarios de identidad sobre Antioquia y sus pobladores; imaginarios que al convertirse en estereotipos, se erigen como definiciones excluyentes de la diversidad constitutiva de toda sociedad.

Mandinga sea! África en Antioquia

Curaduría: Adriana Maya y Raúl Cristancho

Frente a la invisibilidad que acompaña a la contribución de ciertos grupos humanos a la cultura, se propuso una revalorización de los legados de los pueblos del África Occidental y de sus descendentes a la construcción de las antioqueñidades. No solo obras de arte sino numerosos mapas y documentos fueron integrados a una muestra que se inserta e las intenciones de reparación histórica que dicha revalorización implica.

Máquinas de vida

Curaduría: Carolina Chacón y Carlos Mario Jiménez

Esta exposición con un formato de experiencia extendida que involucro las actividades de grupos culturales y activistas en la sede del museo, propuso una actualización de los contenidos de la colección con una relectura crítica que cuestiona, desde la perspectiva de género, el lugar de las mujeres en la narrativa histórica que la colección configura.

Contraexpediciones. Más allá de los mapas

Curaduría: Carolina Chacón

Una reflexión, desde diversas prácticas artísticas, sobre las formas en que las comunidades habitan sus territorios, y sobre la importancia de actualizar temas como medio ambiente, biodiversidad, saberes ancestrales, agricultura, memoria comunitaria, poblaciones indígenas y rurales. Una manera de constatar que las nociones de territorio y naturaleza son también construcciones culturales manipulables.

Remontaje de salas permanentes: *El barro tiene voz. Sala de Diálogos Interculturales*

Curaduría: Nydia Gutierrez, Diego Herrera y Neyla Castillo

Esta sala destinada a las piezas prehispánicas que el museo conserva, propone las múltiples historias o relatos que los objetos ofrecen al ser vistos como imágenes afectivas con las que podemos interactuar en el presente, como presencias equivalentes a la nuestra. El hilo conductor de la exposición es el materia; el barro, y sus técnicas de procesamiento; desde allí se despliegan los cambios en el uso,

apropiación y valoración de los objetos basados en ese material, aunque vistos como consecuencia de los cambios culturales a lo largo del tiempo.

MDE15: historias locales, prácticas globales

Curaduría : Nydia Gutiérrez, Directora Artística; Sharon Lerner, Edi Muka, Tony Evanko, Fernando Escobar

Si bien el cambio y la transformación de la ciudad son reales y tangibles, las dinámicas de los procesos que los sustentan son particularmente complejos desde el punto de vista ético. El *MDE15* convoca a las prácticas artísticas contemporáneas para hacer una revisión crítica de la construcción ética de los procesos de transformación urbana de Medellín. El proyecto incluye 59 artistas invitados con 95 proyectos, once espacios anfitriones dispersos por la ciudad (en las sedes de espacios autogestionados y cercanos a sus entornos); el *MDE Expandido* que visibiliza las actividades temáticamente afines que instituciones educativas y culturales programaron para unirse al evento del museo, y el *Corredor de Ciudad*, con dos espacios en el recorrido expositivo en las dos sedes del museo, el edificio principal y la *Casa del Encuentro*.

El proyecto que se inauguró el 6 de Noviembre pasado y se cierra el próximo 6 de marzo de 2016, agrupa las propuestas de los artistas en cinco temas que intentan agrupar las perspectivas críticas requeridas. Esos temas son: *Historias locales en el contexto global*, *Violencia, conflicto y memoria*, *Dinámicas de poder sobre el cuerpo*, *Vacilando la institución*, y *Ciudad Resiliente*. El *MDE15* ratifica de esta manera las premisas que guían el trabajo curatorial en el Museo de Antioquia para ratificar su posición afincada en su tiempo y su contexto.

Bibliografía

ALEXANDER, Edward P. *Museums in Motion. An Introduction to the History and Functions of Museums*, American Association for State and Local History, Nashville, 1979.

CRIMP, Douglas. *Posiciones críticas*. Ediciones AKAL, Madrid, 2005, p. 67.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2004.

DUNCAN, Carol. *Civilizing Rituals*. Routledge, Londres, 1995.

NAVARRETE, José Antonio. *Una propuesta metodológica para el catálogo razonado de las colecciones de pintura, escultura, ensamblaje e instalación*. MBA, Caracas, 1997.

SUAZO, Félix. “El (Sano) Oficio De Curar”. En Revista Electrónica *ESQUIFE*, No. 40, enero del 2004, en <http://www.esquife.cult.cu/primeraeepoca/revista/40/10.htm>.

SKRAMSTAD, Harold. “An Agenda for Museums in the Twenty-first Century”, en Gail Anderson, *Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Altamira Press, Oxford, 2004, pp. 118-132.

INVESTIGATING CRITIC THOUGHT AND REDEFINING THE MUSEUM. CURATING AT THE ANTIOQUIA MUSEUM

Nydia Gutiérrez

Introduction

Allow me to begin this brief presentation with basic curating subjects, since maybe by returning to the elementary one can point towards developing issues in the current professional activity. The first part of this text will then be comprised by a quick view on the institutional evolution from where curating comes from; and the second will deal with specificities of contemporary curating which have been put into practice at the Antioquia Museum during the past four years.

Part I – Where curating comes from

In a relatively short period of time, compared with the history of other cultural institutions, curating appeared within the museum institution, which in turn was born from the opening of private collections and cabinets of study for the general public, just over two centuries ago. However, during the development of the museum, the role of the curator is still more recent, what, nevertheless, did not prevent it from becoming a notorious profession inside and outside the institution, to the point that this activity has been associated with a great notoriety, sometimes tainted by frivolity and excess. But this popularity, in changing times such as now, maintains ambiguities, including the term used to name it, which answers to the changes in its aspirations and assignments, depending on the also changing role the museum has been playing.

Let us begin by what does not change: we understand curating as research and interpretation, distinctly marked by the fact that the results of what is asked, studied, analyzed, and interpreted are installed in the objective reality. Investigation is the first assignment of the curator, but since the beginning their potential and responsibilities go beyond academic research and discourse. Their realization in the space requires in first place, the double condition of investigator and interpreter; and then of manager, administrator, and leader of the commissioned processes – both in the physical space and in the social and political order – of a discourse.

Institutionalizing collections, or the birth of the museum

The amazing number of new museums, or renewals and expansions of existing ones, which seems to be taking place since the 1980s, has kept a speed that, although it has diminished in intensity, has not lost the protagonist role among the most flourishing cultural institutions. However, despite the fact that humans have been collectors since their origins on the face of the Earth, the museum as an institution that systematizes and turns collections into a cultural – therefore, collective and framed by the public sphere – activity, appears in the 18th century, has incipient advancements in the 19th century, to be finally consolidated in the 20th century, roughly as follows:

- In Hellenic times, the *Mouseion* at Alexandria, which hosted the famous Library, is the most notorious precedent of the museum. Founded in the 3rd century B.C., it was constituted of a research center and activities in music, poetry and philosophy; it featured objects, statues, anatomic and surgical instruments, a botanic garden and a zoo. (Alexander 1979:7).
- The Greek and the Romans collected objects based on their aesthetic, historic, religious or magic qualities; but more than a museum as we currently understand it, Germain Bazin (1902-1990), the first curator of the Louvre, defined it as “analogous to the modern of Institute for Advanced Studies in Princeton, or the *Collège de France*, in Paris.”
- During the Middle Ages, the activity favored the private collection of cult images, manuscripts, and the maintenance of gardens and botanic specimens in the monasteries.
- The Modern Museum, a product of Renaissance Humanism, the 18th century illustration, and the 20th century democracy has, among its precedents, a university museum in Basel, and the Ashmolean Museum, or cabinet of curiosities, in Oxford, in the 17th century (Alexander 1979:8).
- Preceded by the Vatican museums, founded around 1750, and the British Museum, founded in 1753, the first public art museum, the Louvre, a consequence of the French Revolution, was founded in 1793.
- For its public nature, the museum has to offer its interpretation regarding its exhibitions, it *must select intentionally*: from that necessity, the exhibition curating will appear as an instrument of communication, the language code of the museum. By specializing the institution to dive into the areas of knowledge which correspond to the collected objects, the profession of the curator started to establish itself beyond the work of researching and maintaining a collection. The change of focus in the dialogue, a characteristic of the museum from its European beginnings to the priority towards education, assumed by the North American museums on the first half of the 20th century, is what popularized temporary exhibitions organized by the curator, and attracted an increasingly greater audience. Given such a short history, one understands the potential for a critic review of the curatorial profession in order to keep changing its own practice and the museum institution, above all in the interconnected and changing global scene of the 21th century.

Variants in the denomination of the curator

Although we can define the curator as an investigator that organizes polysemic sets of objects in order to propose readings – activate meanings – of the symbolic contents of such objects, the reach of the curatorial activity has multiplied. The types of exhibitions grow at the speed of the changes of intention, formats and means that many contemporary artistic practices are going through, and also because several agents of the art field – without being museums – resort to the curator: exhibition rooms, self-managed spaces, residency projects and other initiatives to support art creation and distribution, even outside plastic arts, people speak of curating when they find use in the principles and methodology of investigation/expertise, the generation of a discourse mediated by the objective reality, the capacity of selection, organization, and exhibition, all qualities of the curatorial profession.

Ambiguities worth mentioning have been kept on the term “curator.” According Edward Alexander’s classic analysis of the kinds of investigation performed by museums,¹ we can think of a few museums in Europe (and perhaps, as an inheritance of this initial vision, that I mentioned before, as a place that essentially maintains), remain attached to the term *Conservator*, to who performs curation works from a position supported by a general or basic investigation about art. This expert conservator who, from that activity, develops the theory of art, does it essentially in order to support the program, in other words, performs a programmatic investigation, therefore it is more usual to use the term *Conservator* to the position at the museum, and when someone occupies it, makes the specific work of curating the exhibition, they are called *Commissioner*.² In Latin American museums, the conservator is who fulfills the responsibility of maintaining the permanence of a collection, and we use the term *Commissioner*, with a legal connotation, as an institutional representative. In the currently common exchanges, such ambiguities remain and will require solution.

Meanwhile, the term *Curator*, although it has Latin roots of previous uses on jurisprudence, was popularized from its use in the great natural and social sciences museums, in New York, Chicago and Washington, to soon be disseminated in the art museums. It is possible that the hierarchy given by the North American museums to programmatic and public investigations finds a better adjustment in this wider conception of *Curator*, if compared to the meaning of *Conservator*, so closely connected to objects. It was also consolidated due to the huge projection the institution has reached when attracting the figure of *Guest curator*.

The main task of selecting works and activating meanings between them began to crystalize from the role of the art critic and their assertive or acclaiming actions for groups and tendencies; Clement Greenberg can be seen, in that sense, as an

1. Edward Alexander defines three kinds of investigation on the museum: general, or basic, of the art or field of knowledge the museum is dedicated to; programmatic or applied, which supports a program or an exhibition, and public, which intends getting to know the public and their expectations.

2. For example, it is said that “the *Conservator* of Flemish and Dutch Paintings at the Museum is the *Commissioner* of the “Pedro Pablo Rubens Exhibition.”

essential precedent, since he never had a job at a museum. In Latin America, some critics and historians produced exhibitions, many times as guest curators, like Marta Traba, José Gómez Sicre, Miguel Arroyo, Damián Bayón, Jorge Romero Brest, Jorge Glusberg, Juan Acha, among others.

Part II

Curating for experience. Contemporary curating.

The arrival of curating, to answer the need to relate objects in order to build narratives, guides it towards the field of things, turns it into an activity which is established by the visitor's experience. Manuel Borja-Villel reflects upon this experience as follows:

The three forms in which we relate to the work of art is the visit, the negotiation, or discussion, and the contemplation. None of them are either incompatible or intrinsically good or evil. The form in which the artistic experience is presented in museums today is above all related to the visit and its problem is that it is still essentially based on consumption, when it should begin from a critic perspective. Similarly, the discussion can be of the kind promoted on the *Palais de Tokyo*, but it could be of any other kind. And the contemplation has no reason to be necessarily passive. In order to work, the three must change their ways.³

Those changes took place throughout the 20th century until today, in accordance to the evolution of art itself. The object lost its place as the center of the art system, and its practices register a tendency to appear in the dynamics of interaction and distribution with the surroundings, to be connected with processes and experiences that surpass the individuality of the artist, because they occur halfway between experiences, establishing contacts, resuming what others had made. Art has opened itself to the context and from there the denominations take place as relational, contextual, participative art, etc. Nicolas Bourriaud talks about artists whose proposals are connected to the internet and new technologies and “dedicate themselves to produce models of sociability, located within the interhuman sphere”, or yet, “interpret, reproduce, re-exhibit, or use works produced by other available cultural products” (Bourriaud 2004:8). We are interested in pointing out that both the social reality and the huge local or global political problems, more noticeable through the dissemination of information itself, also have informed, of course, and in a way that generated relevant statements, to the artistic practices in our context, of the art produced on the south.

3. Taken from the April 28, 2006 David G. Torres interview with Manuel J. Borja-Villel, at the MACBA, where he was the director. Available at: <http://www.a-desk.org/spip/spip.php?article705>.

This is undoubtedly about new reconstructions of the old modern aspiration of bringing art and life together, resumed and renewed by the conditions of global reality; by interconnectivity; movements and migrations, differences of wealth and unacceptable inequalities, the infinite dissemination of information and planned disinformation, the same old chaos in the human encounter with the public sphere, reviewed and enhanced by our own inventions, and instead, often answered in a happy and fortunate way by the infinite possibilities of human imagination and creativity. The form of enabling experiences does not mean, in the words of curator Félix Suazo, “saving the works from their congenital impurity and neither of their always irreducible communicative opacity, but rather locating what they have in common – or cannot be fixed – and enables coherent readings not of art, but of our time” (Suazo, 2004). The proposal of readings, the building of narratives, the invention of meanings, constitute the process of hermeneutic review, which turns the curator into an interpreter, and curating into a subjective action. Perhaps, is in the acceptance of those frontiers, which are human, punctual, and humble in their origins, such as the ones related to the individual subjective ability, where reside the strengths and weaknesses of curating, its flexibility to answers the current issues, the wealth of possible interests, views and interpretations, its mobility, the elasticity of adaptation of knowledge and experiences, different to the many changing physical and cultural surroundings, the agility of its insertion in ongoing processes of investigation and study, as well as the equally easy growth of egos and of many banal, yet harmful exercises of power.

Contemporary institutional curating

In museum institutions (museums, exhibition rooms, cultural spaces with collections, etc.), the curator performs tasks related to a function prior to exhibitions: collecting. The institutional curator helps on this task, keeping in mind that, according to José Antonio Navarrete, “There is no ideal collection in any art museum, apart from their approaches (...) but to form an ideal collection is a noble goal for all art museums, which cannot forfeit from it” (Navarrete 1997).

Nevertheless, since contemporary art does not necessarily validate the criteria of “originality, authenticity, and presence,” which were essential for the orderly discourse of the museum, since the last third of the past century, institutional collections had to recognize, with Douglas Crimp, that “The history of museology is a history of all the successive intentions to deny the museum’s heterogeneity, to reduce it to a homogenous system or series.” (Crimp, 2005: 67) The unconventional works (those that minimize the ideas of “originality, authenticity, and presence”), changed the museum, which now is not the container in a *depository* sense, but the content of the production of the work that can succeed in the social space, or that can take shape in the museum space. a collection, or an exhibition that reflects it, does not search today, in its staging, for a return to order, but rather

a start for a new disorder; a productive start in new senses. The capacity of art for stimulating critic thinking and reflections that enhance the spirit and the intellect is useful for such ends.

Curating as an instigator of critical thinking in the Antioquia Museum

The Antioquia Museum is a contemporary museum which serves as a platform for enhancing citizenship and democratic culture in its surroundings by interpreting and updating the contents of the region's most important historic art collection, from current critic perspectives. The museum questions the discourse of History as a unique report, and opens spaces for ethnic and cultural diversity, in other words, emphasizes its vocation as an investigator of thought. This is due to the notion that the main feature of institutional contemporaneity is the change of focus between the collection and the context; in other words, an emphasis on the public perspective, the use of the collections and the museum in the interest of those for whom the institution exists (Skramstad 2004:119). In this case, this perspective is installed on Medellín, a city which has known hard times, but has given formidable examples of change and overcoming.

The perspective of public use or relevance is facilitated by Nayeli Zapeda's considerations:

...from what position the messages are sent, which means and strategies are used, how the dialogues are developed, and even, from where the museum's action space is understood. [...] is mediating and not-mediating at the same time, is learning and unlearning... the objective of mediating is not to end conflicts, but to understand them, to facilitate, and even produce them.⁴

Contemporaneity is understood, then, as a notion installed in the institutional structure, not exactly on the collection which has been its reason to exist. The Antioquia Museum collects, maintains, interprets and updates the contents of the most important historic art collection in the region, assuming critical points of view that are currently pertinent. In other words, it is not a modern, contemporary, or historic art museum, but an institution aware of the necessity to attend to its present as a way to maintain its position as an historic museum, in order to maintain readings of the past to future generations. It is a contemporary museum. Its activities include the horizontal dialogue with the communities beyond the limits of the traditional museum, heir of the image that reproduced the colonial structures in its context, among which are inscribed the enthroning of the artistic object.

4. Taken from Nayeli Zapeda, *Mediación como vínculo y conflicto en el museo*, July 21, 2010. Available on: <http://nodocultura.com/2015/07/mediacion-como-vinculo-y-conflicto-en-el-museo/>.

Nevertheless, the understanding of its contemporaneity faces very archaic ghosts, firmly established, among which is the idea of a 19th century museum, frequently associated to the notion of a temple or reverence space, a myth ratified, for example, by the misleading evocation of the advertising icon used to indicate the presence of a museum – the classic façade so often used in the encyclopedic 19th century museum. Curiously, it is an image associated with our magnificent building in the center of the city, the old Municipal Palace, and for this reason it is important to contrast the current life of the museum with a concept by Carol Duncan regarding this subject, in which she marks the recovery of classic icons in museum archeology of the 19th century as a symbol that recovers the illusion of certainty of a truth entrusted reason in classic antiquity, easily represented by its architecture. In a clear opposition to this proximity, the open institutional decision of supporting a curatorial discourse that tends to the update of historic contents, beyond the limits evoked by the icon, results, then, in revealing the priority that our museum have given to a position matching its place and time in the second decade of the 21st century.

Curatorial premises

Temporary exhibitions: Antioquias Platform

In the consolidation of its contemporary vocation, the Antioquia Museum has developed for eight years a schedule oriented towards the ideas described above. In the past years, since 2013, it took advantage of the historic celebration of the Department Bicentenary, on that year, to deepen the proposed general guidelines. In a quest for the balance between present and past, general premises were established for the exhibition schedule, and other activities, focused in the questioning of the narrative that the same collection had configured as a unique report, and the opening of spaces for ethnic and cultural diversity, and for the critic debate about social and political issues. Those premises have supported, among other activities, the production of four temporary exhibitions, whose curating was performed by both the museum's and guest curators, as with the gradual process of reassembly of the permanent rooms, still in progress, and the production of the *MDE15*, the most important event produced by the museum every four years, focused on contemporary artistic practices. Briefly explained, those projects are:

Antioquias. Identity diversity and imaginary

Curating: Nydia Gutiérrez and Juan Camilo Escobar

An exhibition in which the 350 works of the collection were exposed in contrast with 26 commissioned works of contemporary art, in order to reflect upon imaginary identities regarding Antioquia and its citizens; imaginaries that, by being converted into stereotypes, are elevated to excluding definitions of the diversity that constitutes all society.

Be Mandinga! Africa in Antioquia

Curating: Adriana Maya and Raúl Cristancho

Facing the invisibility of the contribution to culture of certain human groups, it was proposed a reevaluation of the legacy of the people from Western Africa and their descendants to the construction of the antioqueñidades. Not only works of art but also numerous maps and documents were included in a show that inserts itself and the intentions of historic reparation that such a reevaluation implies.

Life machines

Curating: Carolina Chacón and Carlos Mario Jiménez

This exhibition, in a format of extended experience that involved the activities of cultural and activist groups in the museum's headquarters, proposed an update of the contents in the collection with a critic reinterpretation that debates, from a gender perspective, the place of women in the historic narrative configured by the collection.

Counterexpeditions. Beyond maps

Curating: Carolina Chacón

A reflection, from several artistic practices, about the forms in which the communities inhabit their territories, and the importance of updating subjects such as the environment, biodiversity, ancient knowledge, agriculture, community memory, indigenous and rural populations. A way to realize that the notions of territory and nature are also cultural constructions that can be manipulated.

Reassembly of permanent rooms: The clay has a voice. Intercultural Dialogue Room

Curating: Nydia Gutiérrez, Diego Herrera, and Neyla Castillo

This room dedicated to pre-Hispanic objects hosted by the museum, proposes the multiple histories and reports the objects offer when seen as affective images which we can interact with in the present, as presences equivalent to ours. The common thread of the exhibition is the material; the clay, its techniques and processes; from there are unfolded the changes in use, appropriation and assessment of the objects made with this material, although seen as a consequence of cultural changes throughout time.

MDE15: Local histories, global practices

Curating: Nydia Gutiérrez (Artistic Director), Sharon Lerner, Edi Muka, Tony Evanko, Fernando Escobar

While the change and transformation of the city is real and tangible, the dynamics of the processes that support it are particularly complex from an ethical point of view. The *MDE15* calls upon contemporary artistic practices to make a critical review of the ethical building of the processes of urban transformation in Medellín. The project includes 59 guest artists, with 95 projects, in different venues around the city (in self-managed spaces and their surroundings); the *Expanded MDE*, which enables activities with similar themes, that educational and cultural institutions

produced in order to join the event of the museum, and the *Corredor de Ciudad* (City Corridor), with two spaces in the exhibition route, on the museum headquarters, the main building and the *Casa del Encuentro* [Meeting House].

The project began in November 6, 2015 and will end in March 6, 2016, gathering the artists' proposals in five themes aimed to put the required critic perspectives together. Those themes are: *Local histories in a global context*, *Violence, conflict and memory*, *Dynamics of power over the body*, *Thinking the institution*, and *Resilient City*. Thus, the *MDE15* ratifies the premises that guide the curatorial project in the Antioquia Museum in order to affirm its settled position in its time and context.

Bibliography

ALEXANDER, Edward P. *Museums in Motion. An Introduction to the History and Functions of Museums*. American Association for State and Local History, Nashville, 1979.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estetica Relacional*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2004.

CRIMP, Douglas. *Posiciones críticas*. Ediciones AKAL, Madrid, 2005, 67.

DUNCAN, Carol. *Civilizing Rituals*. Routledge, Londres, 1995.

IREGUI, Jaime. *El Museo Fuera de Lugar*. Universidad de los Andes, Bogotá, 2008, Available on: <http://www.scribd.com/doc/29745685/Museo-fuera-de-lugar>.

NAVARRETE, José Antonio. *Una propuesta metodológica para el catálogo razonado de las colecciones de pintura, escultura, ensamblaje e instalación*. MBA, Caracas, 1997.

SUAZO, Félix. "El (Sano) Oficio De Curar". In Revista Electrónica *ESQUIFE*, No. 40, January 2004, Available on: <http://www.esquife.cult.cu/primeraepocal/revista/40/10.htm>.

SKRAMSTAD, Harold. "An Agenda for Museums in the Twenty-first Century", in Gail Anderson, *Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Altamira Press, Oxford, 2004, 118-132.



LA RECUPERACIÓN DE EDUARDO SOLÁ FRANCO

Rodolfo Konfle Chambers

Toda mi obra, y colecciones que se encuentran actualmente en el guardamuebles de Gondran, en Roma, situado en la Via Blaserna 99, y además óleos, acuarelas y portafolios con dibujos y acuarelas en Guayaquil, que se los subaste; y, el valor recaudado se lo entregue en su totalidad a la Sociedad de Beneficencia de Señoras en Guayaquil y a los asilos de ancianos más pobres por partes iguales [...] Los catorce volúmenes de mis Diarios Ilustrados en acuarelas y dibujos deben ser entregados a la Biblioteca Nacional de Francia...¹

ESF

Testamento del 20 de enero de 1989

Luego de la muerte del artista Eduardo Solá Franco (Guayaquil-Ecuador, 1915 - Santiago de Chile, 1996) llega a su ciudad natal un contenedor con más de 150 óleos y más de 200 acuarelas. Cantidad similar a la que ya se encontraban en la última de sus moradas en Guayaquil antes de que partiera para Chile a los 77 años, país donde había sembrado viejas amistades y donde descubre que tiene un cáncer que acabará con él a los 80. Abarcando un período que iba desde los años treinta hasta la década de los noventa, esta avalancha de obras comenzó a perfilar aspectos que no se habían explorado en la interpretación de su trabajo.

Si bien la pintura de Solá gozaba de cierto reconocimiento en el medio local, este se circunscribía principalmente a un círculo de amistades y en la órbita de clase alta donde era un retratista solicitado. La inclusión de su trabajo en colecciones públicas, hasta antes de su muerte, era casi nula. Durante su vida apenas un óleo fue adquirido por el Museo del Banco Central² a pesar de las múltiples exhibiciones que por décadas realizó el artista en el extranjero y en diversas galerías y museos del Ecuador.

Desde sus inicios Solá tuvo una tensa relación con las instituciones culturales locales; la primera vez que expuso – con tan solo 17 años – junto a artistas de renombre en el país fue golpeado por sus “extravagancias versallescas:” obras de raíz simbolista, pobladas de personajes profusamente ornamentados y cuyos temas,

1. FRANCO, Eduardo Solá. *Solá Franco: Diario de mis viajes por el mundo*. Banco Central del Ecuador, Quito, 1996, p. 191.

2. Hoy en día colección del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC) en Guayaquil.

con ciertos trasfondos macabros, representaban un mundo de lujos decadentes, algo inaceptable para quienes estaban encausados en una corriente estética que plegaba de lleno al realismo social.

El pensamiento de izquierda regiría por décadas la institucionalidad cultural del Ecuador, con el indigenismo como movimiento insignia del período, siendo este la imagen oficial del arte producido en el país hasta que comienza a retarse su supremacía por practicantes de la naciente corriente ancestralista, un movimiento de espíritu modernista que surge en la década del sesenta. Lo de Solá en cambio, visto inclusive en un contexto más amplio, no encajaba en ninguna de las dos grandes narrativas que caracterizan al arte ecuatoriano y en cierto modo al latinoamericano del período moderno: ni a la del arte enfocado en fenómenos sociales, ni al de las corrientes formalistas. Desde sus inicios el artista se embarcó en un proyecto muy personal de enigmática figuración narrativa donde subyacía un impulso autobiográfico, de estilo ecléctico y fluctuante, y cuya temática cifraba de manera simbólica los aspectos más significativos de su vida.

El gran grupo de obras que súbitamente llegó al país, contenía la colección de trabajos con los cuales el artista convivía en su departamento en Roma: mucho cuadros que no estaban en venta o que reversionaba si llegaban a encontrar comprador, así como una gran galería de personajes que él llamaba “lo retratos para mi.” Estos últimos principalmente retratos de amistades especiales que habían marcado episodios importantes en su vida, incluida la del plano efectivo. El conjunto de cuadros permitió detectar lo que sin duda era un estrambótico pastiche: una serie de temas religiosos, históricos, mitológicos, literarios y costumbristas donde los clásicos eran reeditados con un dramatismo teátrico impregnado de una sensibilidad propia de su alteridad sexual y de sus creencias espirituales. Solá se había embarcado, a pesar de su formación en Europa y Nueva York en la década de los treinta, en un proyecto creativo decididamente retrógrado y a la vez clarividente, donde de manera muy libre reinterpretaba la tradición empleando convenciones del arte del pasado para enmascarar sus vivencias, y los dilemas y conflictos de su presente.

De esta forma temas bíblicos como la *Parábola del Hijo Pródigo* de 1948 le permitían atenuar el complejo de culpa que lo acosaba luego de la muerte de su adorada madre poco más de un año atrás, separación que padeció desde que abandonó el seno familiar a los 19 años en 1935. Solá dejaría Guayaquil a esta edad para embarcarse en una vida de interminables traslados, donde el viaje mismo, y la búsqueda de experiencias destinadas a desentrañar el sentido de la vida, se vuelven significantes clave en su trabajo.

Similar manera de entretener lo autobiográfico ocurre por ejemplo en la *Crucifixión con público indiferente* de 1950, una de sus obras más interesantes ya que mezcla de manera contrastante lenguajes que obedecen a diferentes tradiciones. La pintura no es de índole religiosa, más bien representa el suplicio del mismo artista que se encontraba inmerso en una dolorosa relación sentimental que duró de 1947 a 1950. Se trata de una representación simbólica de su estado emocional, de la cúspide del “vía crucis”

romántico que por entonces atravesaba. El personaje caricaturesco que pende de la cruz representaría al mismo Solá rodeado de varias figuras probablemente descritas tanto en la ilustración titulada *Laberinto* de su diario como en su novela autobiográfica *Encuentro con el Minotauro*. Entre éstas, al parecer, se hallan quien habría sido su mejor amiga y su madre con los atributos de una Virgen Dolorosa. Los personajes que aluden a la relación sentimental son los dos hombres desnudos que forcejean y se entrelazan a la vez, acción que se narra vívidamente en la novela: "...una lucha amistosa que había degenerado en otra cosa, tantas otras cosas... El placer, la amistad, el amor, el odio, el sufrimiento." En términos formales las manos de dedos retorcidos del personaje en la cruz recuerdan mucho al Cristo de Grünewald, cuyo *Retablo de Isenheim* (1512-1516) había sido visitado por Solá en 1948 durante un viaje a Colmar, muy cerca del castillo donde él y su amigo se encontraban hospedados en Soultz (Alsacia). Por otro lado, como era frecuente en el artista, el fondo de la composición hace un préstamo a lenguajes modernistas – en este caso al "precisionismo" (o realismo cubista estadounidense) –, si notamos la afinidad que tiene con la estilización geométrica contenida de una pintura como el *Brooklyn Bridge* (1919-1920) de Joseph Stella.

Estos trabajos sin embargo son portadores de múltiples sentidos, inclusive el mismo artista enfatizaba el concepto de obra abierta a la interpretación, a las capas de lecturas, y donde las elecciones formales eran apenas un interés complementario, supeditado siempre a su contribución al enigma y profundidad que buscaba. Si a esto sumamos la exploración de conflictos derivados de su identidad sexual y de su búsqueda espiritual podemos entender cómo su creación desborda el paradigma moderno y la sitúa en diálogo estrecho con vertientes del arte contemporáneo que emplean al micro relato íntimo y a la exploración de la diferencia como conceptos significantes.

La riqueza de su trabajo pictórico se complejizó de manera increíble cuando comenzó el estudio de sus diarios, películas y obra literaria. Poco a poco se fueron revelando los matices de su vida insertos en su pintura, el sentido que adquirirían las metáforas más empleadas como el minotauro, el laberinto o los equilibristas, y la forma como codificaba simbólicamente los elementos que más reiteraba como las conchas, el mar o la playa.

De esta forma, realizando ejercicios de cruce de referencias como en el ejemplo anterior, se podía comenzar a comprender el alcance de su proyecto creativo. Las investigaciones permitían entender quienes eran estas personas que aparecían en tantos retratos, como *Juan Luis Cousiño y el Minotauro* (1947) que muestra a la bestia acechando a su víctima tras las paredes del laberinto. Esta figura mitológica se convirtió en una especie de alter ego de Solá, una personalidad oculta con la cual libraba una lucha interior vinculada con su orientación sexual, tal cual lo describe en otro pasaje de la novela citada:

¡Dios mío! ¿Cómo voy a vivir conmigo mismo? – se dijo frente al espejo,
¿con este odioso hombre que soy?, ¿este monstruo que aparece en mis

pupilas? Ese pobre monstruo... Sí, estaba en el centro del laberinto, y el Minotauro le saltaba encima surgiendo de lo más secreto de sí mismo... al fin lo reconocía, estaba frente a él, en sus ojos, en su reflejo en el espejo... lo miraba con una agobiante tristeza.³

Con aquella información se lograba contextualizar mejor el autorretrato de ese mismo año como una pieza acompañante al retrato de Cousiño, que muestra al artista de igual forma con el torso desnudo frente a un paisaje de San Juan de Luz con arcoíris, lugar – donde tenía su residencia de veraneo la madre de Cousiño – que solo fue posible identificar al comparar el fondo con ilustraciones de su diario.

Comparaciones de este tipo permitieron iluminar una serie de pinturas que tienen que ver con eventos relativos a aquella relación, como en *Apocalipsis o Danza Final* (1947) donde nuevamente las acuarelas de los diarios revelan la identidad de los personajes y van descubriendo el componente autobiográfico subyacente en su obra.

Este fenómeno de enmascaramiento se convirtió en un recurso que le permitía a Solá tratar temas relativos a los altibajos de sus relaciones afectivas sin ser demasiado explícito. Dos ejemplos de esto son las pinturas tituladas *Invitación al castillo* (1955-1956) y *Sueños prisioneros* (1952); ambas muestran una pareja de hombres dentro de un esquema narrativo ambiguo, y solo adquirieron sentidos más sugerentes al constatar en el diario la invitación que les hace el Barón de Heeckeren a Solá y a Cousiño a su castillo en Soultz (Alsacia) donde pasan el otoño de 1947. Lo que ocurre con la relación en aquel entonces es revisitado por Solá años después en estos dos lienzos, el segundo de los cuales muestra un claro pesar o remordimiento entre los personajes. El motivo de la pareja inmersa en una relación conflictiva la podemos detectar de igual forma y con mayor enigma en el cuadro *Playa en Sirocco* (1948) pintado durante los meses que pasaron en Taormina al año siguiente, o de manera más explícita en *Bajo el puente* (1948) del mismo período que muestra los rostros fundidos y los cuerpos de ambos entrelazados.

El enmascaramiento se profundiza en otro grupo de pinturas relativas a la relación más importante del artista, a la cual aludió constantemente hasta el final de sus días. Un grupo de retratos del mismo sujeto, bajo el nombre de David Morais, se encontraban también entre las pinturas que aparecieron luego de su muerte. En todos se representaba a un joven rubio de cuerpo escultural que claramente centran la atención en su figura como un objeto de deseo. El personaje aparece múltiples veces en los álbumes de fotos y Diarios Ilustrados y es partir de estos que podemos interpretar la pintura titulada *Ciudad Montaña* (1968) como una evocación nostálgica de los años que Solá pasó con él. La pintura fue realizada mientras el artista convalecía de una dolorosa operación en la espalda, y aparenta representar de forma esquemática la ciudad de Lindos en la isla de Rodas donde

3. Eduardo Solá Franco, Encuentro con el Minotauro, novela inédita, 1970, p. 224. Archivo Solá Franco, Biblioteca Municipal de Guayaquil.

pasaron varios meses juntos. Esta conclusión se deduce por las semejanzas que encontramos en varias ilustraciones que muestran visiones y recuerdos del artista.

David, el modelo de aquellos retratos, será abstraído de forma idealizada como el personaje de los botines deportivos que aparecerá en numerosos cuadros, los que sin estas pistas encontradas en los diarios serían aún más crípticos. Si bien las representaciones de Morais son de naturaleza idílica la relación no estuvo exenta de momentos difíciles. Una crónica del vínculo aparece de forma velada en la novela *Tibio día para marzo* (1967, publicada en 1970) donde Solá encarna, travestido, el rol femenino de una veraneante adinerada que se enreda con un gigoló boxeador, trama que atraviesa claramente cuadros como el *Beau garçon* [El joven bello] (1973) del cual hizo varias versiones. Hasta sus últimos días Solá volverá insistentemente con esta obsesión, tal cual señala de forma conmovedora el boxeador triste y ensangrentado cual *Ecce Homo* [Título no identificado, 1990] frente a la fría mirada de los espectadores, tan lejos este de la ominosa y aleccionadora interpretación del retrato de Dorian Gray que hace a partir de su modelo.

El dilema relativo a su identidad de género bien puede ser parte medular de obras como *Narciso* (c.1970) donde el personaje mitológico se refleja en el agua como mujer, en *Transfiguración* (1968) donde un cuerpo masculino parece mutar en un personaje femenino que revela su rostro tras unas gafas de sol y donde el simbolismo de las conchas se presenta como un elemento regenerador, e inclusive en la narrativa de su primer film *Encuentros imposibles* (1959) donde la actriz en brazos de David parece encarnar el deseo del propio artista. Y si estas interpretaciones lucen exageradas vale fijarse en un detalle clave del cuadro titulado *Disparition du joueur* [Desaparición en juego] (1972) donde el hombre que nos da la espalda viste un bañador cuyo modelo, únicamente de un lado, es claramente un bikini de mujer. Varias obras apuntan hacia una visión espiritual de la sexualidad como un principio unificador de los aspectos femeninos y masculinos del ser. Estos ejercicios hermenéuticos, hay que puntualizar, no son para nada antojadizos, siendo el mismo artista quien la aproximación interpretativa que demandaba su trabajo: “Así, podemos leer como en un libro a través de sus signos y símbolos, todo lo que es, desea y anhela el artista.”⁴

Se hace evidente el arrojito que tiene Solá para formular una poética del cuerpo masculino, y el acento que marca en referencias sobre una identidad sexual ambigua o que habita y se manifiesta en planos metafísicos. Para ello empleó con habilidad aquel ardid del surrealismo, donde el arte se manifestaba como una expresión del subconsciente. Y aunque en verdad él estaba decantando su vivencia real, fue a través de la proyección de una atmósfera de ensueño o de evocaciones fantásticas como logró que sus representaciones escapen de la normatividad que un estilo más realista hubiese provocado.

4. Eduardo Solá Franco, "La espiritualidad en el arte: Símbolos y grafismo en el arte de Judith [Gutiérrez]," Suplemento Matapalo, 3 de diciembre de 1989, p. 4.

Si bien la pintura de Solá está poblada de significantes que expresan sus pensamientos, inquietudes y anhelos, éstos se encuentran lejos de agendas reivindicativas, y de hecho se sitúan – paradójicamente – más cerca de cierta “moralidad” que se deduce al leer algunos pasajes de su obra literaria o comentarios que hizo en sus Diarios.

Ejemplo de esto es el collage titulado *What has happened to America?* de 1969 que muestra fotografías de parejas de hombres abrazados, o la ilustración del balneario de Sitges, de agosto de 1985, sobre la cual escribe en tono crítico: “... paso un mes en lo que fue un tranquilo pueblo, ahora centro de los ‘gay’ que se hacen gran propaganda a pesar de la nueva enfermedad AIDS.”

Ciertamente el “closet” ha sido un fenómeno psicológico determinado por circunstancias sociales que siempre han restringido la manera de actuar, manifestarse y percibir el mundo. Las investigaciones sobre su obra no se propusieron revelar algún secreto o importunar su memoria sazónándola con anécdotas menores. Lo que se tenía claro es que prolongar la omisión del análisis de estos temas en la obra de Solá violentaba el espíritu de tantas representaciones que creó y que expresan elocuentemente una mirada *camp* sobre la masculinidad, refinada y teatralmente exagerada al punto de lograr casi siempre el afeminamiento de sus personajes: cuanto se reiteran las poses sensuales, los gestos afectados, las prendas mínimas, los trajes y bañadores ajustados.

Aquella aproximación del artista no corresponde a un período específico, se manifiesta a lo largo de su carrera hasta el año mismo de su muerte. Basta reparar en el dibujo de 1996 (Sin Título), hecho por un Solá Franco con cáncer terminal, que muestra dos marinos ensoñados, como si mutuamente se pensaran, tendidos sobre una manta de patrón abstracto, al tiempo que una mujer escotada los mira y se ventila acalorada con un abanico. Todo parece flotar y pertenecer al reino de un picnic onírico, donde hasta las frutas – como en algunas de sus naturalezas muertas – se cargan de insinuaciones genitales. Es impresionante, a su vez, cómo aquel dibujo aparenta ser un guiño a los célebres marineros de Paul Cadmus [*Sailors and Floosies*, 1938], cuadro reconocido por su carga homoerótica donde a pesar de que los hombres se encuentran liados con mujeres, su mirada y pensamiento están en otro lado.

La visión que tenía Solá de lo sobrenatural no era un asunto ligero sino algo medular en su obra. El artista conciliaba un entendimiento compasivo de la fe católica con múltiples filosofías orientales, conllevando una permanente búsqueda que lo acercó a diversos maestros espirituales. El más importante de ellos fue el pranoterapeuta Francesco Racanelli (1904 - 1978), a quien conoció en Florencia en 1948: “Él curaba con la imposición de las manos. Cambió totalmente mis ideas sobre la espiritualidad y la religión y me hizo un gran bien abriéndome las ventanas de la mente a un mundo ilimitado [...] una gran influencia en mi vida.” Por los Diarios desfilan sacerdotes, gurús, guías del movimiento espiritual Subud, y otros tantos que lo orientaron. Su creencia en experiencias paranormales y en fenómenos metafísicos iluminan de igual forma diversas páginas. No se trataba de experiencias aisladas, el artista se tomaba las dimensiones más allá del plano físico de manera muy seria e incorporaba simbolismos alusivos a sus creencias en sus cuadros.

El primer gran paso en la recuperación del artista se dio en el 2010 cuando comisarié una gran panorámica de su trabajo.⁵ Fue el primer momento de acceso a sus archivos documentales, de lograr digitalizar algunas de las películas de las cuales solo se tenía una vaga referencia, de revisar su poesía, de por primera ocasión leer las novelas donde recreaba su historia de vida y, lo más asombroso, de poder acceder a los extraordinarios Diarios Ilustrados que produjo desde 1935 hasta 1988, que sumaban cerca de 3,300 ilustraciones creadas de forma ininterrumpida durante aquellos 54 años y que hilvanan un fascinante relato de su tiempo desde una perspectiva íntima. Estas páginas fueron claves en la tarea que conllevó entender su heterogénea obra y su exagerado sentimentalismo como una representación melodramática de su propia vida: con las claves que contienen entendemos su triste autorretrato de 1940 como el colofón de la crisis nerviosa que sufrió tras su paso por los estudios Disney,⁶ o el de 1951 con el pecho desgarrado como su eterna añoranza por el recuerdo de los años felices de su infancia.

Hace dos años, y viendo que el centenario de su nacimiento se aproximaba, surgió la idea de difundir estos diarios, los cuales son sin duda el acervo simbólico más singular y ambicioso del período moderno en el arte del Ecuador. Estas páginas reivindican además el potencial micro-político que opera a partir de una cotidianidad cuyo poder de afectación puede a veces conmover mucho más que los grandes gestos artísticos. Las múltiples lecturas que podemos derivar de sus páginas, y su condición de documento histórico que da cuenta de la transformación de una época, son cualidades que descartan cualquier paralelo, el mundo cosmopolita que encierran los sitúa como una creación de interés universal. Un elemento adicional de apremio se sumó a esta carrera, aquella instrucción en su testamento de que los diarios debían ser entregados a la Biblioteca Nacional de Francia. La coordinación de esto por los canales diplomáticos tomó años y finalmente la voluntad del artista se cumplió en el 2014. Ciertamente Solá fue un francófilo, algunos de sus mejores momentos como creador se relacionaban con Francia, donde montó con éxito una de las decenas de obras de teatro que escribió y donde llegó a exponer su pintura con buenas reseñas, pero el motivo de la donación se debe seguramente a otro factor. Solá vivió un autoexilio permanente derivado de una tensa relación con su ciudad natal, de la cual da fiel cuenta en estas páginas, la ciudad que desde sus inicios representaba una amenaza a su sensibilidad, a la que trató de aportar en diversos ámbitos cada vez que regresaba sin poder lograr mucho, y de la cual huyó hasta para morir. Por ello no extraña que haya donado a la beneficencia toda la obra que le quedaba, pero escogió para estos diarios el mismo exilio por el cual optó él en vida.

5. La muestra titulada "Eduardo Solá Franco: el teatro de los afectos" tuvo un segmento dedicado al retrato titulado "Encuentros Imposibles" que fue comisariado por Pilar Estrada.

6. En ese "período negro de Nueva York," tras su salida de los estudios Disney en California, el artista consigue trabajo como ilustrador de modas y páginas sociales para la revista Vogue. Los figurines que adornan el fondo de la pintura hablan sobre su actual situación junto a una frase en francés: *Madame je suis très content* [Señora yo estoy muy feliz].

THE RECOVERY OF EDUARDO SOLÁ FRANCO

Rodolfo Konfle Chambers

All my body of work, and the collections stored now at the storage in Gondran, Rome, located at Via Blaserna 99, and including oil and watercolor paintings, and portfolios with drawings and watercolors in Guayaquil, that were auctioned; and the collected money should be completely delivered, in equal parts, to the Society to the Benefit of the Guayaquil Ladies and the poorest nursing homes [...] The fourteen volumes of my illustrated journals in watercolors and drawings should be delivered to the French National Library...¹

ESF

Last will, January 20, 1989

Soon after the death of artist Eduardo Solá Franco (Guayaquil-Ecuador, 1915 – Santiago de Chile, 1996) a container arrived at his home city with over 150 oil paintings and 200 watercolors. A similar amount to the one already found in the last of his homes in Guayaquil before he left Chile aged 77, a country where he planted old friendships and found out he had the cancer that would kill him at the age of 80. Embracing a period that went from the 1930s until the 1990s, this avalanche of works started to shape aspects previously unexplored in the interpretation of his work.

Although Solá's paintings received some kind of recognition in the local media, this would be mainly limited to a circle of friendships orbiting the richest classes, to which he was a requested portraitist. The inclusion of his work in public collections, prior to his death, was almost null. During his life, only one oil painting was acquired by the Museo del Banco Central² (Central Bank Museum), despite the multiple exhibitions he has made over decades in other countries and in several galleries and museums in Ecuador.

Since his beginnings, Solá had a tense relation with the local cultural institutions; the first time he was expelled – aged 17 – alongside other artists famous in the country, he was blamed for his “Versaillesque extravagances:” works rooted in symbolism, inhabited by lavishly ornamented characters and whose subjects, with some macabre undertones, represented a world of decadent luxuries, something

1. FRANCO, Eduardo Solá. *Solá Franco: Diario de mis viajes por el mundo*. Banco Central del Ecuador, Quito, 1996, 191.

2. Today, part of the collection of the Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (Museum of Anthropology and Contemporary Art MAAC), in Guayaquil.

unacceptable for the protectors of an aesthetic school which was exclusively dedicated to social realism.

Left wing ideology would, for decades, rule Equator's cultural institutions, and Indigenism, the flagship movement of the period, was the official model for the art produced in the country until it started having its supremacy challenged by practitioners of the Ancestralist school, a movement of modernist characteristics that began in the 1970s. In exchange, Solá's work, even when viewed from a wider context, does not fit in none of the great narratives that characterize Equator's art and, in a certain manner, the Latin America's art from the modern period: his art did not focus on social phenomena, or on the art produced by formalist schools. Since his beginnings, the artist has embarked on a very personal project of an enigmatic figurative narrative where an autobiographic impulse was implied, of an eclectic and changing style, and whose topics amounted, in a symbolic manner, to the most significant aspects of his life.

The great set of works that suddenly arrived in the country contained the collection of works the artist kept in his apartment in Rome: many paintings which were not for sale or he that would recover, if a buyer was actually found, as well as a great gallery of characters he called "the portraits for myself." The latter were mainly portraits of special friendships which marked special moments in his life, even at an emotional level. This set of paintings allowed us to detect what was undoubtedly a bizarre pastiche: a series of religious, historic, mythological, literary and traditional subjects where classics were reedited with a theatrical dramatism impregnated with a particular sensibility of his sexual alterity and his spiritual beliefs. Solá had embarked, despite his education in Europe and New York during the 1930s, in a creative project both retrograde and clairvoyant, where in a very free manner he reinterpreted tradition by using past conventions to masquerade his experiences, and the dilemmas and conflicts of his present.

In this manner, biblical themes such as *Parábola del Hijo Pródigo* [Parable of the Prodigal Son] from 1948 allowed the artist to attenuate the guilt complex that haunted him after the death of his beloved mother just over a year before, a feeling of separation he felt since leaving his family home at 19 years old, in 1935. Solá would leave Guayaquil at that age to embark on a life of constant moving, where the travel itself, and the quest for experiences undertaken in order to unravel the meaning of life, became the key meanings of his work.

A similar manner of combining autobiographical aspects takes place, for example, in *Crucifixión con público indiferente* [Crucifixion with Apathetic Audience], from 1950, one of his most interesting works, since it combines, in a contrasting fashion, languages that answer to different traditions. It is not a religious painting, but instead it represents the artist's own ordeal, who found himself immersed on a painful emotional relation that lasted from 1947 until 1950. It is a symbolic representation of his emotional state, of the climax of the

romantic *via crucis* he was going through. The caricatural figure hung on the cross represented Solá himself, surrounded by several characters that can probably be described both on the illustration named *Laberinto* [Labyrinth] on his diary and on his autobiographical novel *Encuentro con el Minotauro* [Encounter with the Minotaur]. Among those, apparently, one can find his best friend and mother depicted as a Sorrowful Virgin. The characters which allude to an emotional relation are the nude men who wrestle and embrace at the same time, an action vividly narrated in the novel: "...a friendly fight which degenerated into something else, so many other things... Pleasure, friendship, love, hatred, suffering." In formal terms the hands with twisted fingers of the figure on the cross strongly refer to the Christ painted by Grünewald on the *Isenheim Altarpiece* (1512-1516), which Solá visited in 1948 during a trip to Colmar, very close to the castle he and he and his friend were staying in Soultz (Alsace). On the other hand, as frequently happened with the artist, the background of the composition borrows from modernist languages – in this case Precisionism (United States Cubist-Realism) – if we notice the affinity it has with the geometric styling contained on paintings such as *Brookliyn Bridge* (1919-1920) by Joseph Stella.

Those works, however, hold many meanings, and even the artist himself emphasized the concept of a work open to interpretation, of layers of interpretations, and where the formal choices are just a complementary interest, always conditioned to its contribution to the mystery and deepness it intended. If we add to this the exploitation of conflicts derived from his sexual identity and spiritual quest, we can understand how his creation goes beyond the modern paradigm and places it in a close dialogue with contemporary art styles which use the micro intimate narrative and the exploring of differences as meaningful concepts.

The wealth of his pictorial work becomes incredibly more complex with the study of his diaries, films and literary work. Little by little, nuances of his life inserted on his paintings were revealed, as well as the meaning of his most used metaphors, such as the minotaur, the labyrinth, or the acrobats, and the way he symbolically codified the elements he visited the most, like the shells, the sea, or the beach.

Thus, by experimenting different reference combinations, like on the previous example, one can begin to understand the scope of his creative project. Investigations allowed to understand who were those people depicted in his paintings, such as *Juan Luis Cousiño y el Minotauro* [Juan Luis Cousiño and the Minotaur, 1947] which depicts the beast stalking his victim behind the labyrinth walls. This mythological figure became a sort of alter ego for Solá, a hidden persona which he engaged in an internal struggle connected to his sexual orientation, as he describes in another passage of the novel mentioned above:

Oh God! How can I live with myself: – he said in front of the mirror, with this odious man that I am, this monster that appears on my eyes? This poor monster... Yes, he was inside the labyrinth, and the minotaur jumped on

him, spawning from his deepest secret... finally he recognized it, it was in front of him, in his eyes, in his reflection on the mirror... he stared at it in agonizing sadness.³

That information allowed to better contextualize a self-portrait from that same year as a companion piece to Cousiño's portrait, which depicts the artist also with his naked torso in front of the Saint-Jean-de-Luz landscape, with a rainbow, and the place – where Cousiño's mother owned a summer villa – which was only identifiable by comparing the background with illustrations from his journal.

This kind of comparisons shed light to a series of paintings connected to events related to that relationship, such as *Apocalipsis o Danza Final* [Apocalypse or Final Dance, 1947] where, once again, the watercolors contained on his diaries reveal the identity of the characters and begin to uncover the subjacent autobiographical component in his works.

This masquerading phenomenon became the resource that allowed Solá to deal with subjects connected to the ups and downs of his emotional relations without being overly explicit. Two examples of this are the paintings titled *Invitación al castillo* [Invitation to the castle, 1955-1956] and *Sueños prisioneros* [Prisoner dreams, 1952]; both show a couple of men inside an ambiguous narrative scheme; and only acquire more suggestive meanings after the discovery, in his diary, of an invitation made by the Baron of Heeckeren for Solá and Cousiño to visit his castle in Soultz (Alsace), where they spent the autumn of 1947. The events of that relationship were then revisited years later by Solá with those two works, the latter shows a clear regret or remorse between the characters. The subject of a couple immerse in a troubled relationship can be equally perceived and with a greater mystery in the painting *Playa en Sirocco* [Sirocco Beach, 1948] painted during the months they spent in Taormina, on the following year, or in a more explicit manner in *Bajo el Puente* [Under the bridge, 1948], from the same period, which shows their faces mixed and both their bodies intertwined.

The masquerading deepens in another set of paintings connected to the artist's most significant relationship, which he constantly referred to until the end of his days. A group of portraits of the same subject, under the name of David Morais, were also among the paintings that turned up after his death. Each painting depicted a young blond man with a sculptural body that clearly focus the attention in his figure as an object of desire. The character appears multiple times in the artist's photo albums and illustrated diaries and is through those that we are able to interpret the painting titled *Ciudad Montaña* [Mountain City, 1968] as a nostalgic evocation of the years Solá spent with him. The painting was produced while the artist recovered from a painful operation on his back, and appears to represent, in a schematic manner, the city of Lindos in the Isle of Rodas, where they spent many

3. Eduardo Solá Franco, *Encuentro com el Minotauro* (Encounter with the Minotaur), unpublished novel, 1970, 224. Solá Franco Archives, Guayaquil Municipal Library.

months together. This conclusion was reached due to the similarities we found in several illustrations that show the artist's visions and memories.

David, the model on those portraits, will be abstracted in an idealized manner as the character with sport boots appearing in several paintings, the ones without those clues found in the diaries would be even more mysterious. Although the depictions of Morais were of an idyllic nature, their relation was not free of difficult moments. A report of their bond appears in a concealed manner in the novel *Tibio día para marzo* [A warm day in March, written in 1967 and published in 1970], where Solá incarnates the feminine role of a rich tourist who has an affair with a boxing gigolo, a plot that clearly crossed over into paintings such as *Beau garçon* [Beautiful boy, 1973], which he made several versions of. Until his final days, Solá would constantly return to this obsession, as indicated in a touching manner with the sad and bleeding boxer in *Ecce Homo* [unidentified title, 1990], facing the cold stare of the audience, so distant from the ominous and cautionary interpretation of the portrait of Dorian Gray, which he makes with his model.

The dilemma regarding his gender identity may be the spinal part of works such as *Narciso* (circa 1970) where the mythological character's reflection on the water is of a woman, in *Transfiguración* [Transfiguration, 1968], where a masculine body seems to change into a female figure showing her face behind sunglasses and where the symbolism of the shells appears as a regenerative element, and also on the plot of his first film, *Encuentros imposibles* [Impossible encounters, 1959], where the actress being held by David seem to incarnate the desire of the artist himself. And if those interpretations seem exaggerated, it is valid to focus on a key detail of the painting titled *Disparition du jouer* [Disappearance at stake, 1972], in which we see the back of a man wearing a swimsuit that is clearly a woman's bikini. Several paintings point towards a spiritual view of sexuality as a unifying principle of the feminine and masculine aspects of a being. Those hermeneutic exercises, should be said, are not at all capricious, and once the artist himself said, in relation to the interpretative approach required by his work: "Thus, we can read it as in a book through its signs and symbols everything the artist is, desires and years."

Solá's sophistication in formulating a poetic view of the masculine body becomes evident, as well as the focus he gives to references about an ambiguous sexual identity or that inhabits and manifest itself in metaphysical planes. To do so, he skillfully employed the tricks of surrealism, where art manifested as an expression of the subconscious. And although it was, in reality, by decanting his real experiences, it was through the projection of a dream-like atmosphere or of fantastic evocations that he managed to make his representations escape from the normativity which a more realist style would have caused.

Although Solá's paintings are populated by symbols that express this thoughts, anxieties and desires, those are far from being activist agendas, and in fact can be placed – paradoxically – closer to a certain "morality" that can be perceived by reading some excerpts from his literary work or entries on his journals.

An example of this is the collage titled *What has happened to America?* (1969), which depicts pairs of men embracing, or the illustration of the Sitges Beach, from August 1985, about which he writes, in a critical tone, "...spent a month on what was once a calm village, now a center for 'gays' who advertise too much, despite the new disease, AIDS."

Certainly, the "closet" is a psychological phenomenon determined by social circumstances which have always restricted the way people behave, manifest, and perceive the world. Investigations of his work did not aim to reveal any secrets or importunate his memory by seasoning it with minor anecdotes. What was clear is that extending the omission of analyzing such subjects on Solá's work would be a violence to the spirit of so many representations he created and that express so eloquently a *camp* viewpoint on masculinity, refined and theatrically exaggerated to the point of almost always achieving the feminization of his characters: many repetitions of sensual poses, affected gestures, small garments, the tight costumes and swimsuits.

This approach to the artist does not correspond to a specific period, it manifests throughout his career until the year he died. Simply notice the drawing from 1996 (untitled), made by a terminal cancer stage Solá Franco, which depicts two dream-like sailors, as if mutually thought, lying over a blanket of an abstract pattern, while a woman feeling hot and wearing a low-cut dress fans herself. All seems to float and belong to the kingdom of an oneiric picnic, where even the fruits – as in some still life – are charged with some genital insinuations. It is, at the same time, impressive how that drawing seems to be a nod to the famous sailors of Paul Cadmus (*Sailors and Floosies*, 1938), a painting known for his homoerotic character, where although the men are accompanied by women, their stares and minds belong to each other.

The great first step of recovering the artist's work took place in 2010 when I commissioned a great panorama show of his work.⁴ It was the first moment of accessing his documental archives, to digitalize some of the films, which were only vaguely referred to, to review his poetry, to, for the first time, read the novels where he recreated his life story and, most surprisingly, to have access to the extraordinary illustrated diaries he produced from 1935 until 1988, and comprised of around 3,300 illustrations, created constantly during those 54 years and that resulted in a fascinating report of his times from an intimate perspective. Those pages were instrumental in the task that took to understand his heterogeneous work and his exaggerated sentimentalism as a melodramatic representation of his own life: with the keys found in them we understand his sad self-portrait from 1940 as the climax of a nervous breakdown he suffered after working at Disney Studios,⁵ or the one from 1951 with the torn chest as his eternal nostalgia for his happy childhood.

4. The exhibition titled *Eduardo Solá Franco: el teatro de los afectos* [the theatre of affections], had a segment dedicated to the portrait titled *Encuentros Imposibles* [Impossible Encounters], which was commissioned by Pilar Estrada.

5. In this "dark period in New York", after his exit from the Disney Studios in California, the artist gets a job as an illustrator of fashion and social pages for Vogue Magazine. The figures that adorn the background of the painting speak of his current situation, combined with a sentence in French: *Madame, je suis très content* [Madam, I am quite happy].

Two years ago, after I realized the centenary of his birth was coming, I came up the idea of publishing those journals, which are, undoubtedly, the most unique and ambitious symbolic collection of the modern art period in Equator. Those pages also claim the micro-political potential which operates through a routine whose power of involvement may sometimes affect much more than great artistic gestures. The multiple readings we can get from its pages, and its condition of being an historic document that records the changes of a period, are unparalleled qualities, the cosmopolitan world contained in them characterizes them as a creation of universal interest. An additional urgency element is added to this career: the instruction in his will that the diaries should be delivered to the National Library of France. This process, which was undertaken by diplomatic channels, took years to finish and finally the artist's desire was accomplished in 2014. Certainly, Solá was a Francophile, some of his best moments as a creator were connected to France, where he produced successfully one of the dozens of plays he wrote and where he got to show his paintings with good reviews, but the reason for donating was surely other. Solá exiled himself permanently due to a tense relation with his hometown, of which he gives a faithful account in those pages, the city that from his beginnings represented a menace to his sensibility, and which he tried to represent in several instances each time he returned without achieving much, and from which he returned to die. Thus, it is understandable he has donated the benefit of all the work he had left, but chose for those diaries the same exile which he opted to in life.



QUANDO O TEATRO TRANSCENDE O PRÓPRIO PERÍMETRO

Valência Losada

[...] três travestis, três colibris de raça/
deixam o país e enchem Paris
de graça.

Caetano Veloso

A exposição intitulada *Aparatos do Corpo*, que integrou a 10ª Bienal do Mercosul *Mensagens de Uma Nova América* e esteve instalada na Usina do Gasômetro de 23 de outubro a 6 de dezembro de 2015, possibilitou que ampliássemos a reflexão acerca dos desdobramentos do corpo na arte e na sociedade, ao trazer para a *Escola Experimental de Curadoria* o espetáculo *BR-TRANS*, protagonizado pelo ator Silvero Pereira e dirigido por Jezebel de Carli. A montagem, que já cumprira temporadas de sucesso nos grandes centros e também transitara pelo interior do Brasil, nos pareceu apropriada para ilustrar, dentro das artes cênicas, essa América tão potente em sua diversidade cultural, mas ainda à procura de sua descolonização e emancipação estética.

Os estudos sobre o corpo atravessam os séculos e, até hoje, pensadores consideraram sua investigação um dos mais complexos desafios da contemporaneidade. Suspeita-se que estaria nele toda a fundamentação de nossa genealogia moral, que resultaria nas bases da cultura de dominação, normalização de condutas e na construção de narrativas históricas (gênero, identidade e etnia, por exemplo). Como sabemos, o corpo serviu de elemento-chave para investigações filosóficas e psicanalíticas, para a justificação de bárbaries e disputas religiosas, por ser, reconhecidamente, um território fértil na produção de saberes e poderes, resistência e ética.

Podemos construir, a partir desses elementos, a base para uma reflexão acerca do espetáculo que tivemos o privilégio de testemunhar nos dias 26 e 27 de novembro de 2015, no palco do Teatro de Arena – reconhecido reduto da resistência teatral de Porto Alegre nos anos de chumbo, e de onde saíram os mais importantes nomes das artes cênicas do Rio Grande do Sul nos anos 1960 e 70. Pois, por razões que a própria razão desconhece, mas que os deuses do teatro sabem muito bem, *BR-TRANS*, que estreara próximo dali em 2013, retornava à

Porto Alegre, desta vez dentro de uma Bienal de artes visuais, que propunha, em sua plataforma curatorial, refletir sobre a produção artística da América Latina e suas diversas geografias.

Uma das propostas de trabalho apresentadas pelos curadores Gaudêncio Fidelis e Márcio Tavares objetivava aproximar as artes visuais de outras linguagens e expressões artísticas. Esse desafio serviu como elemento definitivo para a inserção de uma peça de teatro nas atividades apresentadas na Bienal e oferecidas pela *Escola Experimental de Curadoria*. Logo, incluir *BR-TRANS* na programação me pareceu evidente para o fortalecimento dessa plataforma, seja pelo diálogo correlato aos temas que envolviam a própria exposição (diversidade, autonomia e reconhecimento), seja pela atualidade do seu conteúdo dramático – ou, ainda, a reflexão urgente do seu campo semântico. O fato é que *BR-TRANS* veio decantar aquilo que intencionávamos inicialmente: endereçar ao corpo uma autonomia de sentidos e a livre expressão dessas sensações.

. . .

Sobre o ator: Silvero Pereira é cearense, nascido em um pequeno município chamado Mombaça, em 1982. Integra o coletivo chamado *As Travestidas* e pesquisa o universo de travestis e transexuais há algum tempo. Em 2012, ganhou um edital da FUNARTE para aprimorar sua pesquisa e optou por fazer um espetáculo que retratasse o universo trans, tendo a rodovia BR como travessia e inspiração. Veio para Porto Alegre e por aqui ficou por seis meses, ouvindo relatos, fazendo oficinas de teatro, conhecendo e se reconhecendo como indivíduo e artista. A escolha pela capital gaúcha não foi aleatória, já que nosso Presídio Central é a segunda instituição carcerária do Brasil a construir um ala somente para pessoas trans (a primeira foi Belo Horizonte).

O que temos como resultado dessa experiência é algo meio documental, meio autoral, mas irrestrito quando pensamos que estão retratados em *BR-TRANS* todos aqueles que já se sentiram marginalizados, excluídos ou considerados cóleras sociais.

. . .

Sobre a peça: *BR-TRANS* é um espetáculo de teatro contemporâneo. Sua dramaturgia está em concordância com questões da atualidade e a encenação se utiliza de recursos que enriquecem a experiência cênica. Nota-se, nitidamente, o interesse da direção em dialogar com uma proposta performativa que destaca a ação em detrimento da representação, rompendo a fronteira convencional entre ator/plateia, incorporando tecnologias que permitem deslocar o tempo e criando situações fragmentadas. A estrutura central do trabalho, no entanto, mantém elementos epistemológicos que o caracterizam essencialmente como um espetáculo de teatro (personagem, memória e subjetividade).

Ao entrar no teatro, o espectador é recebido por uma figura carismática e envolvente, vestida com um vestido preto, maquiagem impecável, pés descalços. Ela dança ao som de uma melodia executada ao teclado pelo músico Rodrigo Apolinário. A trilha dita uma atmosfera que remete a uma alegria triste, quase melancólica, como se a qualquer instante pudéssemos nos deparar com seu fim, sem saber exatamente como seria esse momento, se de riso ou de pranto. Estamos diante de uma personagem fascinante, que exerce uma empatia quase hipnótica na plateia. Ao apresentar-se, descobrimos que se chama Gisele Almodóvar, e aos poucos seu corpo servirá de instrumento para uma ousada performance, histórica, política e radical.

A forma como vai dando voz e vez às mulheres que passamos a conhecer são escritas em seu corpo, como escrituras que, com o passar do tempo, serão confundidas com a própria pele, num exercício nítido de alteridade e de evocação entre criatura e criador. Os relatos cotidianos, alegrias e medos dessas personagens passam a ser de todos nós: não há fronteiras, tampouco convenções comportamentais. Com isso, o trabalho ganha uma dimensão no campo ontológico e ético raras vezes vista numa encenação, pois traz para a cena a urgência gravitacional que há entre a arte e a vida.

O corpo é uma espécie de escrita viva no qual forças imprimem ‘vibrações,’ ressonâncias e cavam ‘caminhos.’ O sentido nele se desdobra e nele se perde como num labirinto onde o próprio corpo traça caminhos. (Lins, 2003, p.11)

Silvero é visceral, se joga sem rede de proteção, faz do palco um bordado cheio de nuances e atmosferas. Paulatinamente vai desfiando as histórias de Bruna, Babi, Tina, Gisberta, colibris que trafegam pelas ruas de um Brasil que é líder no *ranking* de assassinatos de travestis e transexuais. No cenário, podemos identificar alguns signos que auxiliam na compreensão desse universo trans: imagens de orixás, livros homoafetivos e a camiseta que expressa que toda luta passa pela consciência do outro – sem precisar, contudo, ser o outro para respeitá-lo.

É sabido que o tema da transidentidade desperta curiosidade e interesse; afinal, tudo aquilo que não está culturalmente categorizado inquieta e apavora, como se tivéssemos permanentemente que enquadrar indivíduos, a fim de alimentar nossa primitiva necessidade de dominação. A ausência de conhecimento sobre o desejo do outro é motivo de repulsa, mas também de encantamento.

Gisele habita o lugar daquilo que ainda nos é desconhecido. De uma exuberância estonteante, desloca-se em cena com sua feminilidade em estado bruto, ao mesmo tempo que, com violência, limpa o rosto, troca de figurino e nos revela a força nordestina e sobrevivente de Silvero Pereira.

Estamos diante da experiência dialética entre o ser e o não ser. Nesta justaposição, não há uma representação. Há, sim, a confirmação de um corpo abjeto, forte e autônomo. Não há na interpretação do ator, me parece, a tentativa de heroificar suas

personagens, e sim humanizá-las, torná-las tão delicadamente próximas que não seriam mais pertencentes ao humano os atos de crueldade e as humilhações. A autenticidade e a coragem de se montar/desmontar diante da plateia são fatores que potencializam o viés ético e simbólico do trabalho, permitindo que o espectador vivencie essa desconstrução ao invés de simplesmente espetacularizar a própria experiência.

O trabalho do ator se caracteriza por uma imensa capacidade de deslocamento, não somente relativo às questões da transexualidade e mesmo geográficas, mas principalmente aquilo que nos foi definido como corpo e política da sexualidade. Estamos diante da desconstrução de um regime de produção de identidade de gênero, no qual somos incapazes de duvidar da abrangência e impacto que isso desperta em nosso íntimo, pois não se trata de identificação, e sim do rompimento absoluto de um conceito binário de corporeidade.

Para Hannah Arendt, o conceito de liberdade consiste no exercício das atividades públicas, sendo por isso o teatro a mais política das artes. Ao defender tal ideia, a pensadora traz à luz a importância de uma atuação política consciente e militante, que ocorre somente no contato com outros indivíduos. Nessa perspectiva arendtiana, o trabalho de Silvero Pereira é de uma potência imensa, pois nos provoca a ocupar a arena pública, colocando nossa capacidade crítica, ética e até mesmo estética em questionamento. Diante de tantos discursos normalizadores, da falta de respeito às diferenças, de atitudes artísticas autênticas que ousam provocar e construir uma outra maneira de ser/estar no mundo, o corpo indócil e político de Silvero/Gisele ganha contornos de liberdade.

A 10ª Bienal do Mercosul, assim, cumpre plenamente sua plataforma curatorial, ao oportunizar a descoberta de caminhos e mensagens, nos campos da arte, da política e da educação, que nos levarão a essa Nova América, certamente mais justa e igualitária.

. . .

Sobre uma apresentação na Bienal: houve um momento, na apresentação do dia 27 de novembro, que marcará para sempre a trajetória desse trabalho e confirma seu alcance (tentarei descrevê-lo sem emocionismos).

Há uma cena em que Silvero Pereira nos revela as lições que aprendeu na escola. Relata sentimentos de ódio, medo e solidão. Por último, diz que a *exclusão* era o sentimento mais presente naquelas memórias. Nessa noite, havia um rapaz na plateia, visivelmente acometido por alguma síndrome, não sei qual. Ele estava acompanhado dos pais. No instante em que Silvero nos confessa a tirania e o preconceito dos colegas, o menino ergue a voz e balbucia: eu fiz essa matéria. Silêncio. Ouvem-se lágrimas comovidas em todo o teatro. Naquele instante, *BR-TRANS* falava de todos nós.

Por fim: enquanto escrevia este texto, soube que o espetáculo foi eleito pela crítica especializada e pelo júri popular como o melhor trabalho de 2015, em São Paulo. Indicado a vários prêmios, disputados por curadores de festivais de teatro

dentro e fora do Brasil, *BR-TRANS* é capa de cadernos de cultura em jornais tradicionais, vencedor de editais e, em breve, virará filme. Falta a iniciativa privada atualizar seu critério de patrocínio e atentar que o teatro está para além do entretenimento e do palatável. É preciso reinventar-se.

Bibliografia

LINS, Daniel. Introdução. In: LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade*. Traduzido por Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2003.

WHEN THEATRE TRANSCENDS ITS OWN PERIMETER

Valência Losada

*[...] three transvestites, three highbred hummingbirds /
leave the country and fill Paris with joy.*
Caetano Veloso

The exhibition titled *Body Apparatuses*, which was part of the 10th Mercosul Biennial – *Messages from a New America* and was shown at Usina do Gasômetro¹ from October 23 to December 6, 2015, allowed us to widen the debate around the consequences of the body in art and in society, by bringing to the *Experimental School of Curating* the play titled *BR-TRANS*, starring the actor Silvero Pereira and directed by Jezebel de Carli. The production, which had already successfully toured Brazil's greatest cities as well as some of the small, seemed appropriated, in our view, to illustrate, from the performing arts perspective, such an America so powerful in its cultural diversity, albeit still searching for its aesthetic decolonization and emancipation.

The research on the body crossed centuries and, even now, thinkers consider its investigation to be one of the most complex challenges in contemporaneity. It is suspected that, in it, resides the whole basis of our moral genealogy, which would ultimately result in the basis of the culture of domination, standardization of behaviors and the construction of historical narratives (gender, identity, and ethnicity, for instance). As we know, the body served as a key-element for philosophical and psychoanalytic investigations, for the justifying of atrocities and religious disputes, by being, admittedly, a fertile territory for the production of knowledge and power, resistance and ethics.

We can build, from these elements, the basis for a reflection around the spectacle we had the privilege to watch on November 26 and 27, 2015, on the stage of the Arena Theater – known stronghold of the theatrical resistance in Porto Alegre during the military dictatorship, and from where came the most important names of the performance arts in Rio Grande do Sul during the 1960s and 1970s. Because, for reasons that even reason is unaware of, but that the gods of theatre

1. Translator's note: The *Usina do Gazômetro* is the old Porto Alegre gas power plant, now a public cultural center.

know very well, *BR-TRANS*, which premiered in a closer venue in 2013, was returning to Porto Alegre, this time within the context of a visual arts biennial that proposed, in its curatorial platform, a debate regarding the artistic production in Latin America and its different geographies.

One of the work proposals presented by curators Gaudêncio Fidelis and Márcio Tavares aimed to bring together the visual arts and other artistic languages and expressions. This challenge served as a definitive element for inserting a stage play in the activities presented by the Biennial and offered by the *Experimental School of Curating*. Therefore, to include *BR-TRANS* on the program seemed evident to me, in order to strengthen such platform, either by the dialogue related to the subjects surrounding the exhibition itself (diversity, autonomy, and recognition), by the current relevance of its dramaturgical content – or yet, the urgent reflection of its semantic field. The fact of the matter is that *BR-TRANS* came to represent our original intention to address the body an autonomy of meanings and the free expression of those feelings.

• • •

About the actor: Silvero Pereira is from Ceara, in the Northeast of Brazil, and was born in a small town called *Mombaça*, in 1982. He is a member of the *As Travestidas Collective* and has done research on the world of transvestites and transsexuals for quite some time now. In 2012, he won a FUNARTE² edict to improve his research and opted for producing a play that depicted the transgender world, borrowing the BR abbreviation used in federal maintained highways as a crossing and an inspiration. He came to Porto Alegre and settled here for six months, hearing testimonies, teaching theatre workshops, getting to know and getting to be known as an individual and as an artist. Porto Alegre was not a random choice, because our Central Penitentiary is the second prison institution in the country to build a wing dedicated solely transgender inmates (the first was Belo Horizonte).

What we have as a result of this experience is something half-documentary/ half-authorial, yet unlimited in terms of how someone who has been marginalized, excluded, or considered social outcasts, have been depicted in the play.

• • •

About the play: *BR-TRANS* is a contemporary theatre spectacle. Its dramaturgy is in consonance with current issues and the reenactment uses resources which enhance the scenic experience. It is clearly noticeable the interest of the direction in dialoguing with a performative proposal which favors action rather than representation, breaking the conventional barrier between actor/audience, incorporating elements which allow to displace time and creating fragmented situations. The

2. Translator's Note: FUNARTE is the Brazilian National Arts Foundation.

central structure of the work, however, maintains epistemological elements which characterize it essentially as a theatre play (character, memory, and subjectivity).

Upon entering the theater, the audience is greeted by a charismatic and involving figure in a black dress, impeccable makeup, bare feet. She dances to the sound of a melody played on the keyboards by musician Rodrigo Apolinário. The score dictates an atmosphere which refers to a sad, almost melancholic joy, as if at any moment we could face its ending, without knowing exactly how that moment would be, if of laughter or tears. We are before a fascinating character, who has an almost hypnotic empathy with the audience. As she greets us, we learn her name is Gisele Almodóvar, and slowly her body will serve as an instrument for a daring, historic, political, and radical performance.

The way in which she gives voice to the women we begin to know are written on her body, as scriptures that, as time goes by, are confused with the skin itself, in a clear exercise of alterity and evocation between creature and creator. The everyday testimonies, joys and fears of those characters become ours: there are no borders nor behavioral conventions. Thus, the work gains a dimension in the ontological and ethical field rarely seen in a staging, because it brings to the scene the gravitational urgency that there is between art and life.

The body is some kind of living written language, in which forces print 'vibrations,' resonances and dig 'routes.' The meaning unfolds and loses itself in it as a labyrinth in which the body itself draws routes. (Lins, 2003, 11)

Silveiro is visceral, leaps without a safety net, turns the stage into an embroidery full of nuances and atmospheres. Slowly he challenges the stories of Bruna, Babi, Tina, Gisberta, hummingbirds who travel the streets of a Brazil leader in the ranking of transvestites and transgender murders. In the scenery, we can identify some symbols that facilitate the understanding of this trans world: images of *Orixas* deities, homoaffective literature, the t-shirt that states that all the struggle crosses the conscience of the other – without having, however, to be the other in order to respect it.

It is known that the issue of trans-identity arouses curiosity and interest; after all, everything that is not culturally standardized worries and frightens, as if we had to permanently frame individuals, with the objective of feeding our primitive need for domination. The lack of knowledge about the other's desire is a reason for repulse, but also of fascination.

Gisele inhabits a still unknown place for us. Of a dazzling exuberance, she moves on the stage with her femininity in a raw state, at the same time that, violently, she cleans her face, changes costumes and reveals the northeastern strength and survival skills of Silvero Pereira.

We are before a dialectic experience between to be and not to be. In such juxtaposition, there is no representation. There is, in fact, the confirmation of an abject, strong, and autonomous body. In my view, the actor's interpretation

does not attempt to turn his characters into heroes, but to humanize them, so delicately close that the acts of cruelty and humiliation are not human anymore. The authenticity and courage of getting in and out of costumes in front of the audience are factors that enhance the work's ethic and symbolic bias, allowing the spectator to experience this deconstruction instead of simply turning the existence itself into a spectacle.

The actor's work is characterized by a huge capacity of detachment, not only regarding the issues of transsexuality or even geography, but essentially what was defined to as the body and politics of sexuality. We are facing the deconstruction of a gender identity production regime, in which we are unable to doubt the scope and impact that it arouses in our intimacy, because it is not about identification, but rather the absolute severance of a binary concept of corporeity.

To Hannah Arendt, the concept of freedom consists in the exercise of public activities, thus being the theater the most political of arts. By defending such ideal, the theorist sheds light to the emergence of a conscious and militant political activity, which only takes place in the contact with other individuals. In an *Arendtian* perspective, the work of Silvero Pereira gains an immense power, because it provokes us by occupying the public arena, putting our critic, ethic and even aesthetic abilities in question. Before so many standardizing discourses, the lack of respect towards differences, authentic artistic attitudes that dare to provoke and build in a different way to be/of being in the world, the indocile and politic body of Silvero/Gisele gains contours of freedom.

The 10th Mercosul Biennial, thus, fulfils completely its curatorial platform, by enabling the discovery of routes and messages, in the fields of art, politics, and education, which will take us to this New America, certainly more just and equal.

. . .

Regarding one of the performances: there was a moment, in the November 27 performance, which will permanently mark the history of this production and confirms its reach (I will attempt to describe it without being overly emotional).

There is a scene in which Silvero Pereira reveals to us the lessons he learned in school. He talks about feelings of hatred, fear and solitude. In the end, he says that exclusion was the most present feeling in such memories. On that night, there was a young man on the audience, clearly bearing a syndrome unknown to me. He was accompanied by his parents. On the moment that Silvero confesses the tyranny and prejudice of his classmates, the boy raised his voice and muttered, "I have taken such a class." Silence. Emotional cries are heard throughout the audience. On that moment, *BR-TRANS* spoke about us all.

Finally: as I was writing this, it came to my knowledge that *BR-TRANS* was elected by specialized critics and the popular jury as the best play of the year, in São Paulo. With indications to several awards, and being disputed by national and

foreign theatre festival curators, *BR-TRANS* was on the cover of the cultural sections of traditional newspapers, won many edicts and will soon become a motion picture. Only the private initiative still needs to update its criteria for sponsorship and realize that theatre goes beyond entertainment and commercial appeal. One must reinvent oneself.

Bibliography

LINS, Daniel. Introduction. In: LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade*. Translated by Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2003.



MODELOS CURATORIAIS EM EXPOSIÇÕES COM FOCO NA EXIBIÇÃO DA ARTE DA AMÉRICA LATINA

Gaudêncio Fidelis

Curadores têm adotado diversos modelos de trabalho em seus projetos curatoriais. Tais modelos não chegaram ainda a constituir uma escola, principalmente em virtude de seu alto grau de inovação, da ausência de seguidores¹ e do ainda pouco subsídio teórico capaz de dar conta da especificidade cultural de seus desdobramentos curatoriais. Talvez nem cheguem a fazê-lo pela própria natureza da área de curadoria, que se renova com tal rapidez que estabelece uma quebra sistemática de paradigmas a cada novo momento que um determinado modelo parece surgir. Entretanto, podemos, sem muito esforço, identificar determinadas orientações conceituais e programas de exposições que vem sendo desenvolvidos por curadores profissionais com base em alguns destes modelos que se mostraram extremamente relevantes para uma história de exposições no contexto internacional, desde o momento em que foram inicialmente apresentados, especialmente da arte da América Latina. Neste texto, exploro quatro métodos de trabalho que se desenvolveram nos últimos anos e que renovaram a cena de curadoria, que podem ser claramente identificados, ao mesmo tempo em que se mostram importantes para a história de exposições: o modelo *constelacional*, o modelo *cartográfico*, o modelo *antropofágico* e o modelo *labiríntico*.

A curadora Mari Carmen Ramírez escreveu um texto intitulado *Brokering Identities: Art Curators and the Politics of Cultural Representation*, em que ela explicita a divisão considerável entre o passado, em grande parte alienado da disciplina, e o presente, autoconsciente de seu universo de atuação. Ramírez aborda a transição do papel do curador como um árbitro do gosto, para o papel de representante e agente de um universo de artistas menos privilegiados, agindo agora não somente

1. É possível observar uma diferenciação no que se refere à adoção de métodos ou procedimentos relativos a determinadas tendências ou escolas de curadoria e outras áreas do conhecimento. A profissão de curadoria alimenta-se fortemente de uma busca pela originalidade, o que faz com que curadores tendam a distanciarem-se, naturalmente, uns dos outros quando se trata da adoção de métodos de trabalho. É possível, entretanto, encontrar pontos de contato dentro do trabalho destes profissionais, ainda que muitas vezes eles sejam tênues e se revelem apenas através da adoção de uma determinada filosofia de trabalho. Em muitos casos, trata-se de afinidades entre curadores pertencentes a grupos específicos, mais do que qualquer coisa e não necessariamente o desenvolvimento de uma tendência curatorial comum que esteja sendo seguida.

como um árbitro de excelência e julgamento estético definido em seu papel anterior, mas como um tradutor de contexto² e práticas artísticas de grupos historicamente marginalizados. Sobre esse papel do curador como árbitro, representante de uma elite cultural, Ramírez nos proporciona uma clara e concisa definição:

Neste contexto de elite, curadores tradicionalmente têm funcionado como árbitros do gosto e qualidade. A autoridade desse papel de árbitro derivado de um absoluto – em última análise, ideológico – conjunto de critérios fundamentados nos parâmetros restritivos do cânone do modernismo/pós-modernismo ocidental (ou seja, Primeiro Mundo). Até recentemente, por exemplo, a tarefa de curadores contemporâneos consistia em julgar a qualidade de uma pintura em relação à outra ou de uma artista em relação ao outro, de acordo com as convenções de ruptura e experimentação formal estabelecidas por movimentos europeus e norte americanos de vanguarda. Os resultados, como sabemos, muitas vezes se assemelham a uma liga de vencedores e perdedores de um campeonato. Os vencedores costumam ser aqueles artistas que prontamente se encaixam nesta tradição; os perdedores, sendo os produtores de arte e civilizações de fora, ou marginais a ela.³

Ramírez nos mostra, como esse indivíduo, representante de uma elite cultural das mais privilegiadas, desloca-se de seu nicho de atuação para o que pode ser descrito como um universo “para-institucional,” onde este irá atuar como um mediador de categorias de artistas e áreas geográficas representadas ainda de maneira deficientes. É preciso lembrar que esta *falha* na representação está vinculada a uma problemática do centro, na medida em que um discurso de não-representatividade muitas vezes incorpora a ideia de que se este ou aquele artista forem melhor representados, ou ganharem acesso aos grandes centros de arte contemporânea, sua visibilidade (fundamentada em uma ideia de justiça) irá se concretizar. A compensação para estes curadores deslocados de um universo elitista de atuação, entre outros, passa a ser dada pelo prestígio da descoberta e da validação da produção periférica marginalizada. Além disso, eles se colocam em uma posição de suposta vanguarda diante de seus pares, através da legitimação que esta proporcionaria à sua trajetória profissional, casos estes projetos se mostrem com visibilidade suficientemente forte para causar um significativo impacto. Tais curadores se credenciam, desafiando os parâmetros politicamente estabelecidos da ordem social que situa as margens em relação ao centro, cujas produções são vistas frequentemente como derivativas, fazendo com que passem a ser percebidos como

2. O contexto nos dias de hoje se mostra mais e mais problemático e, ao mesmo tempo, cheio de nuances. Da mesma forma que diversos conceitos se expandiram consideravelmente nos últimos anos, em paralelo com sua devida exploração. Sendo assim ele é fundamentalmente uma combinação de situação e colocação original da obra no tempo e no espaço de acordo com um determinado conjunto de prerrogativas estéticas. Além disso, o contexto depende de um considerável número de outros fatores, tais como as circunstâncias dentro das quais uma obra foi criada, as intenções do artista, sua predisposição em relação a época que este se posiciona e assim sucessivamente.

3. Mari Carmen Ramírez, "Brokering Identities: Art Curators and the Politics of Cultural Representation," in *Thinking About Exhibitions*, Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson e Sandy Nairner, (Eds.) (London and New York: Routledge, 1996), 22.

desafiando tais prerrogativas. De acordo com Ramírez, "curadores que promoveram artistas destas áreas marginais podem assim reivindicar terem forçado os limites da arte contemporânea, reorganizado fronteiras culturais e demarcando novas identidades de grupos anteriormente marginalizados."⁴

É preciso lembrar, contudo, que tal visibilidade é quase sempre garantida caso tais projetos sejam desenvolvidos a partir do centro, ao contrário de serem gerados na chamada "periferia." É dentro deste perfil que podemos inscrever uma boa parcela dos curadores independentes que estão trabalhando nos dias de hoje e também um grande número daqueles trabalhando em instituições. A representação de segmentos artísticos marginalizados transformou-se em uma verdadeira ideologia capaz de mover plataformas curatoriais para muito além de seu próprio universo, transformando-as, inclusive, em um campo de batalha no exercício da profissão, diante da disputa acirrada pelo estabelecimento do que podemos chamar da consolidação de uma "autoridade curatorial."

Por outro lado, o curador como um agente intermediário capaz de "traduzir" o contexto para uma diversidade de públicos antes não familiarizados com uma determinada produção, tornou-se um profissional de grande procura por instituições e organizações. Somente ele seria capaz de traduzir as relações entre arte e sua dimensão pública, entre ela e a razão de ser de sua própria circulação e a especificidade da produção, pertencentes às diversas áreas geográficas pelas quais estas obras transitam. Não se trata, como muitas vezes se pensa, de um tradutor dos significados da obra, mas de um clarificador de seus sentidos para uma nova situação contextual, levando em consideração sua especificidade cultural e histórica (posta em relação aos seus diferenciais conceituais).⁵ Trata-se, igualmente, da disposição desta para o olhar público e explicitação de seu contexto específico de relacionamento com uma audiência dentro de uma circunstância de legibilidade adequada e de sua apropriada contextualização em relação ao universo cultural em que a obra venha a ser inserida – se comparada com aquele da qual ela migrou.⁶ Em se tratando da produção artística de circulação internacional, com seu intermitente deslocamento, tais premissas curatoriais que consideravam a especificidade, tornaram-se indispensáveis para reposicionar essas obras no interior de novos contextos. Em contrapartida, se os projetos chamados revisionistas tornaram-se essenciais para aquele indivíduo atuando na área de curadoria que deseja atingir um alto grau de profissionalização e muitas vezes um significativo patamar de prestígio, eles também são fundamentais para a produção de um conjunto de exposições críticas que possam situar a produção artística marginalizada dentro de um contexto de reconhecimento capaz de fazer justiça aos avanços artísticos apresentados por essas obras diante das grandes narrativas da arte global.

4. Idem, 23.

5. A especificidade é um aspecto fundamental para todas as questões de tradução cultural, já que é ela é capaz de tornar visível as diferenças entre objetos formalmente similares em relação também as tradições artísticas a que pertencem.

6. O contexto é uma característica indispensável para pensar a questão de tradução cultural.

O Modelo Constelacional

A curadora Mari Carmem Ramírez utilizou diversas vezes um procedimento de organização de exposições em seus projetos curatoriais que ela chama de “constelações,” com vistas a gerar novas possibilidades de exibição para produção da América Latina, com a qual ela tem sistematicamente se engajado. Em 2000, Ramírez publicou um artigo onde explicitou claramente os propósitos da estratégia curatorial de constelações, como uma forma de subverter a normatividade curatorial que construiu o modelo de exposições em vigência para a exibição da arte da região.⁷ Nesse sentido, a proposta de modelo curatorial de Ramírez coloca-se politicamente em contraste com uma epistemologia da lógica curatorial que ultrapassou os limites da norma e tornou-se praticamente canônica. Ramírez situa sua intervenção dentro do universo da cultura, em um contexto que ela chamou de uma “luta entre interesses locais e globais,”⁸ dentro do qual ela, como curadora, declara assumir a responsabilidade diante do diagnóstico da situação vigente para em seguida adotar uma posição política de transição entre modelos curatoriais:

Assumindo completamente esta responsabilidade, o meu trabalho envolve um questionamento radical dos modelos curatoriais dominantes que continuam a revestir a produção artística destes círculos culturais em enquadramentos banais, ou, de fato, em estereótipos inúteis. Na medida em que nos movemos para um novo século, a tarefa de erradicar estas caracterizações duvidosas deve continuar a partir de considerações táticas destas questões como o esgotamento dos enquadramentos da identidade, o fracasso do multiculturalismo, a dinâmica de legitimação, e seu impacto irreversível na mudança da função dos curadores.⁹

Ramírez aponta as mais significantes características do modelo de constelação, sendo que o principal deles seria o de colocar-se, de um lado, fora de uma geografia limitada e restritiva e, de outro, a adoção de uma abordagem estritamente cronológica capaz de impor significados enganosos à lógica de desenvolvimento de um conjunto de obras. Ela escreveu:

Este modelo curatorial condensa, ao invés de ilustrar, temas específicos ou sensibilidades históricas através de ‘pontos luminosos,’ isto é, desenvolvimentos-chaves de visões ou visões singulares que expõem as relações entre os artistas, suas obras, e o contexto específico em foram produzidas. Em termos de eloção, este modelo constelacional opera segundo os princípios de sinédoque,

7. A lista de exposições que adotaram esse procedimento mostra-se grande o suficiente para ter causado significantes danos à percepção, recepção e legibilidade da arte destes países nos grandes centros de circulação da produção internacional. Por razões históricas, o referido modelo de “survey exhibitions” parece ter tomado uma considerável preponderância em relação à produção de países da América Latina, onde não só proliferou, mas foi adotada de modo significativo por um bom número de anos. Isso acontece, principalmente, durante as décadas de 1980 e 90 com a explosão de exposições com este formato fora dos países de origem.

8. Mari Carmen Ramírez, “Constellations: Toward a Radical Questioning of Dominant Curatorial Models,” *Art Journal* (Spring 2000), 14.

9. *Idem*, 14.

pelo qual a parte é colocada para o todo e vice-versa. Se considerarmos que nenhum modelo existente é capaz de apreender o todo, o modelo sinédotico de *pars pro tata* nos permite destacar o fragmento dentro dentro de totalidade incompreensível, que só pode ser vagamente definida teoreticamente e não confirmado na prática. Além disso, a flexibilidade deste modelo relativo-relacional estimula leituras de obras selecionadas a partir de perspectivas contrastantes e comparativas capazes de absorver, em um único olhar, características históricas, culturais e formais. A elasticidade infinita dos arranjos constelacionais viabilizados por este modelo muito poroso, por sua vez, presta-se bem para envolver artistas e obras não-tradicionais.¹⁰

Na visão de Ramírez, o modelo curatorial de uma constelação torna possível uma abordagem mais abrangente da produção chamada “periférica” ou negligenciada pelo *mainstream*, de forma que seja viável não só promover uma perspectiva inclusiva, mas também condições adequadas para, ao abordar a especificidade dessa produção. Ela aborda a possibilidade de fazê-lo com estratégias de diferenciação contextual, sem negligenciar as condições locais das obras. Para Ramírez, o significado mais importante do modelo de constelação seria ainda a possibilidade clara de admitir o exercício da autoridade curatorial como legítima e necessária à constituição da exposição como um mecanismo de produção de conhecimento. Por último, a autora considera que um aspecto distingue o modelo de constelação de outros métodos que ela define como:

[...] a sua afirmação sem remorso da relativa natureza arbitrária da autoridade curatorial. Ao invés de fingir que a adesão a uma presumida objetividade ou mesmo neutralidade da ‘história,’ tal modelo não pode contar com a perspicácia e visão criativa do curador. Afinal, um exposição é, por natureza, um campo quase ilimitado controlado pela subjetividade judicativa do curador. É o curador, e não algum pré-estabelecido mito de narrativa teleológica grandiosa, quem estabelece as coordenadas conceituais para a compreensão e apreciação das obras de arte e indivíduos incluídos dentro de seus parâmetros restritos.¹¹

Ramírez utilizou uma abordagem constelacional pela primeira vez na exposição *Re-Aligning Vision: Alternative Currents in South American Drawings*, em 1997.¹² A exposição foi a primeira a privilegiar o desenho da América Latina como modo de

10. Idem, 15.

11. Idem, 16.

12. Exposição realizada na Archer M. Huntington Art Gallery, The University of Texas at Austin. Posteriormente, a galeria foi transformada no que hoje conhecemos como Jack S. Blanton Museum of Arts. A exposição teve Paulo Herkenhoff como Curatorial Advisor e Linda Briscoe e Beverly Adams como Assistant Curators e viajou para o El Museo del Barrio em Nova York, Arkansas Art Center, Little Rock, e Museo de Bellas Artes em Caracas. O catálogo da exposição já trazia um formato que seria utilizado por Mari Carmen Ramírez em várias de suas exposições, tais como textos de vários autores e uma sessão de documentos com textos de época relativos ao objeto da exposição. Seria correto dizer que curadores com alto grau de profissionalização e comprometidos com exercício da disciplina pensem e exercitem os conceitos que desenvolvem ao longo do anos e que venham a exercitá-los no decorrer de seus projetos curatoriais.

produção e, de acordo com a curadora, foi uma exposição pioneira em “explorar a ascendência do desenho como um modo de produção alternativo na América do Sul nas últimas três décadas,”¹³ assinalando na proposta curatorial da exposição apontando que tanto esta como o catálogo foram concebidos como uma constelação.¹⁴ Para ela, tal concepção implicava em “uma configuração arbitrária de uma aparentemente eclética e frequentemente competitiva visão e atitudes em relação ao desenho,”¹⁵ resultado da necessidade de desconstruir “barreiras práticas e conceituais que têm caracterizado interpretações prévias sobre o assunto.”¹⁶ A intenção manifesta do projeto curatorial foi, dentre outras coisas, colocar em questão o modelo tradicional de *survey exhibitions* com sua predisposição de estabelecer uma linha cronológica para a produção em questão, ao mesmo tempo em que ao fazê-lo reafirmar a curadoria como uma manifestação que conteria “suposta justiça e inconstabilidade da autoridade curatorial.”¹⁷ Para ela, *Re-Aligning Visions* “constitui uma tentativa curatorial de [...] se aludir as deficiências das abordagens do *mainstream* institucional em relação à arte da América Latina.”¹⁸ A premissa desenvolvida com esse modelo curatorial é a de que a exposição se constitui através de uma série de “luminous points” [pontos luminosos]¹⁹ que podem orientar o curador e, posteriormente, o próprio visitante, fundamentado no conceito de *Konstellation* de Theodor W. Adorno,²⁰ cuja proposição está relacionada à ideia de “iluminar” o objeto de estudo, tornando visível assim seus aspectos ainda obscuros.²¹ Para Héctor Olea, companheiro de Ramirez na realização de várias de suas exposições, objetos detêm possíveis traços de afirmação da história oficial que, por ora, foram neles depositadas como forma de reiteração de uma determinada tradição. Destarte, seria preciso libertá-lo de tal condição de aprisionamento, onde as contradições podem ser reveladas de forma a conduzir a um novo conjunto de possibilidades de significado, condizentes com o potencial que se mostra suprimido nos objetos. Olea escreveu:

Dado que somos orientados pelas constelações nesta exposição, uma compreensão da história fechada em cada objeto requer um conhecimento profundo dos paradoxos nos quais uma luz negativa da assertividade da História Oficial

13. Jesie Otto Hite, “Preface,” in *Re-Aligning Vision: Alternative Currents in South American Drawings*, Archer M. Huntington Art Gallery, The University of Texas at Austin, 1977, catálogo da exposição.

14. Mari Carmen Ramirez, “Un-Drawing Boundaries: A Curatorial Proposal,” in *Re-Aligning Vision: Alternative Currents in South American Drawings*, 18. O texto em questão é uma declaração dos propósitos curatoriais da exposição que Ramirez frequentemente tem feito uso em exposições que tem curado. Nestes casos, ela não somente explica em detalhe as intenções, inclusões/exclusões e os propósitos da exposição, bem como assinala já a posteriori nos títulos dos textos destinados a tais propósitos, reafirmando suas intenções de clareza de objetivos.

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*, 19.

19. *Ibid.*, 20.

20. O termo foi discutido por Adorno em seu livro *Negative Dialectics*, traduzido por E. B. Ashton (New York: Continuum, 1973 [1966]), 162.

21. Podemos identificar estes “pontos luminosos” como o que chamamos no projeto curatorial desta 10ª Bienal do Mercosul de “pontos cegos,” obras, movimentos artísticos ou corpo de obras que foram ignorados pela historiografia, pela crítica e curadoria, ou que deixaram de receber a consideração historiográfica e da crítica que merecem.

permanece oculta e ameaçada. Caso inerentes contradições sejam omitidas, o estudo da vanguarda ameaça tornar-se uma fabricação neopositivista.²²

Ramírez permaneceu fiel às premissas que mobilizaram a exposição *Re-Aligning Visions* em seus empreendimentos curatoriais futuros. Posteriormente, na exposição *Heterotopias: a Half Century Without a Place, 1918-1968*, curada por Ramírez e Olea para o Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, ela adotou novamente o modelo, dividindo a exposição em sete contelações: *Promotora, Universalista-Autóctona, Impugnadora, Cinética, Concreto-Construtiva, Óptico-Háptica e Conceitual*.²³ Em seu empreendimento curatorial seguinte, em 2004, na exposição *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America*,²⁴ Ramírez adotou o mesmo método curatorial. Segundo ela, o objetivo de tal abordagem foi “evitar a qualquer custo o beco sem saída das exposições coletivas focadas em temáticas,”²⁵ como uma contraposição às chamadas exposições coletivas que buscam dar conta da produção de toda uma região.²⁶ A curadora acrescenta:

Em outras palavras, a chamada survey exhibition na qual a identidade pasteurizada da arte da América Latina tem sido insistentemente comprimida durante as duas últimas décadas, principalmente nos Estados Unidos. Além de ingenuidade, tal construção carece de eficácia, pois envolve uma vasta área na qual desenvolvimentos artísticos não seguem um padrão sequencial ou mesmo um padrão homogêneo. [...] O resultado é uma caricatura metodológica flagrante condenada ao fracasso quando ajustada para a sempre incompleta e relativa escala da exposição. Além disso, qualquer tentativa de impor um foco linear e, pior, um ‘complete’ – portanto, sempre enganosa – narrativa torna-se outro alarmante sinal da obsolescência dessa abordagem.²⁷

Uma das principais características da estratégia de constelação é a desconstrução de uma ordem cronológica, que então é substituída por uma proposição conceitual de articulação das obras. Em um certo sentido, trata-se daquilo que comumente chamamos de deixar as obras “falarem” por si mesmas:

22. Héctor Olea, “Versions, Inversions, Subversions: The Artist as Theoretician,” in *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America* (New Haven and London: Yale University Press in association with The Museum of Fine Arts, Houston, 2004), 443.

23. A exposição fez parte de uma série de cinco exposições chamadas *Versiones del sur: cinco propuestas em torno al arte en Latinoamérica* e aconteceu de 12/12/2000 a 27/11/2001. As outras exposições foram *It's Not Just What you See: Perverting Minimalism*, curada por Gerardo Mosquera, *Beyond the Documentary*, curada por Mónica Amor e Octavio Zaya, *F(r)ictions-F(r)icciones* curada por Adriano Pedrosa e Ivo Mesquita e *Ezetyka del sueño-Aesthetics of the Dream* curada por Carlos Basualdo e Octavio Zaya.

24. A exposição foi dividida em seis constelações: *Progression and Rupture, Vibrational and Stationary, Touch and Gaze, Cryptic and Committed, Play and Grief e Universal and Vernacular*.

25. Mari Carmen Ramírez, “A Highly Topical Utopia: Some Outstanding Features of the Avant-Garde in Latin America,” in *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America* (New Haven and London: Yale University Press in association with The Museum of Fine Arts, Houston, 2004), 5.

26. Ramírez refere-se ao que se convencionou chamar de “survey exhibitions,” imensas exposições panorâmicas que mostram a obra de diversos países de uma determinada região geográfica (América Latina, África, Ásia, etc), em torno de um conceito único, sem consideração pela especificidade cultural da produção ou qualquer um de seus canais de diferenciação.

27. Idem. Mari Carmen Ramírez, “A Highly Topical Utopia,” 5.

Apesar da disparidade geográfica e cronológica envolvendo cada uma destas redes, o conjunto revela muitos traços comuns, forma que, através do nexo, contradições e contrapontos-se, se entrelaçam para além das questões de tempo e espaço, a produção artística destes criadores notáveis. A maleabilidade desta rede permite que o posicionamento de artistas e grupos dentro de uma transversalidade dinâmica, que engloba seu *imput* teórico e prático, assim como o grau de experimentação e risco que eles tomaram.²⁸

Ao desfazer o sistema de arranjo cronológico e apontar para outras possibilidades relacionais, o modelo de constelações passa a acentuar uma larga flexibilidade para a recontextualização de obras através de justaposições e outros métodos não-cronológicos. Conforme assinalou Ramírez:

A chave para essa articulação inovadora reside no potencial relacional e extrema ajustabilidade. Ou seja, em sua capacidade de abraçar a tensão dialética que a justaposição e comparação de tendências díspares é capaz de gerar. Esta relação dialógica de artistas e movimentos ocorre dentro de cada constelação particular, bem como na exposição como um todo. Neste sentido, as seis redes expandem-se para os extremos para circunscrever o escopo móvel das manifestações e produções destas tendências.²⁹

Inverted Utopias foi chamada por Héctor Olea, que realizou a curadoria da exposição juntamente com Ramírez, de uma exposição “propositiva” localizada em um campo entre a teoria e a práxis,³⁰ com o objetivo de ultrapassar os “rígidos parâmetros de exposições cronológicas.”³¹

A história oficial da arte latinoamericana tem sido não somente uma mentira, mas uma injusta, infeliz e lamentável mentira. Seja quando se assiste ou se envolver neste *show*, até o mais distraído dos espectadores irá notar que o conceito de ‘história’ em si é enganoso. Aqueles que são sérios sabem que a ampla realidade da vanguarda através das Américas tem sido lançada na escuridão. Tal contenção ocorreu murchada por uma história escrita pela promoção de *marketing* de casa de leilões ou de banalidade ásperas do *mainstream*, pela qual a América Latina foi condenada a ser periférica na história da arte moderna. Então, e tentando ser justo, esta exposição tem o compromisso de desmascarar algumas verdades por meio do agrupamento de remanejamento desse pacote de mentiras.³²

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*, 7.

30. *Idem.* Héctor Olea, “Versions, Inversions, Subversions”, 443.

31. *Ibid.*, 443.

32. *Idem.* Héctor Olea, “The Rights of Inversion,” 15.

Para Ramírez, uma exposição não é “uma ilustração de relatos pré-existentes da história da arte, mas uma ferramenta produtiva cujo propósito implica gerar novos significados para a compreensão e interpretação de uma variedade ampla de fenômenos artísticos sob consideração.”³³ Assim, podemos concluir que, dentro desta perspectiva, exposições podem assinalar interpretações singulares de obras que venham a apontar novas possibilidades de leituras que confiem outras perspectivas inovadoras para tais obras. De acordo com Ramírez, exposições são elementos de um todo do qual fazem parte ao sinalizar para um fragmento da história dos objetos que nunca poderá ser contabilizada em sua totalidade.

Os pontos de partida desta abordagem é tomar por certo de que o espaço de qualquer exposição é, por natureza, simbólico ou enunciativo, mas nunca literal. Em outras palavras, na medida em que cada objeto é apenas um fragmento de uma totalidade maior, uma exposição – não importa o quão enciclopédica ou abrangente possa fingir ser – nunca pode aspirar a dizer-lhe o todo, ou ainda menos, a história definitiva de qualquer fenômeno particular. Em vez disso, como um ensaio, ela só pode tentar apresentar ao visitante um argumento convincente ou um relato estimulante. A partir desta perspectiva, pode-se argumentar que exposições estão intrinsecamente limitadas ao papel de meras provocações ou enunciados simbólicos.³⁴

O caráter fragmentário de uma exposição constitui, às vezes, uma das motivações dos curadores, justamente por possibilitar a reformulação de determinadas parcelas da produção artística dentro de um contexto de realinhamento das posições canônicas diante de determinados conjuntos de obras. As manifestações contrárias a estratégias curatoriais não-cronológicas têm sido diversas e provenientes das mais variadas agendas ideológicas, demonstrando motivações teóricas de grande diferenciação, já que muitos profissionais se posicionaram contra a perspectiva de desfazer cronologias. O modelo de uma constelação foi utilizado também em uma exposição realizada pelo curador Luis Pérez-Oramas, quando organizou a exposição *An Atlas of Drawings* para o Museu de Arte Moderna de Nova York. Dividida em sessões intituladas *Movement, Faces, Digital, Constructions, Figures, e Tectonics*. Pérez-Oramas adotou um sistema similar àquele de constelação criado por Ramírez:

Composta por seis constelações de desenhos tomados da coleção extremamente rica do Museu de Arte Moderna, os agrupamentos encontrados aqui, que incluem trabalhos produzidos desde 1866 até o presente, não oferecem um panorama histórico do desenvolvimento do desenho durante estes anos. Ao invés vez disso, o princípio orientador é a coerência e a continuidade das

33. Mari Marmen Ramírez, “The Displacement of Utopias,” in *Versions and Inversions: Perspectives on Avant-Garde Art in Latin America*, Héctor Olea and Mari Carmen Ramírez (Ed.) (The Museum of Fine Arts, Houston, 2006), 125.

34. Idem, 125.

soluções formais independentemente da diferença de estilos, movimentos e indivíduos através de todo este período. Neste sentido, [a exposição] *Um Atlas de Desenhos* pode funcionar como o registo 'sísmico' de algumas continuidades e transformações ao longo de mais de um século de desenhos.³⁵

O método adotado para a exposição demonstrou, entretanto, uma concepção que parece ter concentrado excessiva ênfase na aparência das formas, e menos nas particularidades conceituais, políticas e ideológicas de suas prerrogativas estéticas. Embora os limites da dimensão cronológica tenham se tornado um impedimento para a exploração de uma experiência mais radical das obras, quando posta em um estado de justaposição o aspecto simbólico que é caracterizada pelo seu rompimento representa na maioria dos casos um considerável avanço. Ainda sobre esta questão ele escreveu:

Ao envolver-se uma diversificada seleção de obras de arte dentro dos limites de um espaço concreto, nós somos capazes de experienciar uma ainda maior amostragem de exemplos e variedade. Quando as obras são vistas juntas, somos capazes de transcender limites cronológicos, descobrindo analogia e similaridades, contrastes e diferenças que não esperaríamos. Não importa como um museu diferencia suas galerias, a narrativa linear da história da arte deve se curvar à topologia de um lugar e de um sistema unitário de correspondência espacial.³⁶

Muitos poderiam argumentar que desfazer a estrutura cronológica é subtrair a constituição histórica como protagonista da estrutura conceitual de uma exposição, ao mesmo tempo que suprimiria parte do papel do museu como uma instituição organizacional que se dispõe a sistematizar a produção artística. Se de fato o museu é o organismo capaz de propiciar uma ordem lógica através de uma continuidade histórica entre objetos que possuiriam uma determinada característica em uma linha evolucionista de prioridade histórica, por outro lado deve ser papel do museu, igualmente, estabelecer novas possibilidades de realinhar obras, desconstruindo e reconstruindo novas possibilidades de reflexão independentemente de um processo linear. Evidentemente, o museu é de modo fundamental uma instituição capaz de constituir um fértil campo de novas relações entre obras que sejam singulares em sua capacidade de engendrar novos significados no campo das relações visuais entre obras. A sofisticação e a complexidade de justaposições que vem sendo realizadas por curadores em diversas exposições, somente se tornou possível em virtude de um elevado grau de conhecimento desenvolvido por estudiosos de vários campos das diversas disciplinas como a história da arte, curadoria, crítica e teoria. As abordagens não-cronológicas abriram um novo campo de possibilidades para a área de curadoria, renovando de forma considerável o universo de exposições. Novos

35. Luis Pérez-Oramas, "An Atlas of Drawings, in *An Atlas of Drawings: Transforming Chronologies*," The Museum of Modern Art, 26 de janeiro a 2 de outubro de 2006, catálogo da exposição, xiv.

36. Idem.

campos de articulações se abriram para um renovado universo de relações entre obras que antes seriam simplesmente impensáveis em uma exposição. Olhando em retrospecto, apenas dez ou vinte anos atrás, exposições como as que vemos hoje, que adotam um forte mecanismo de justaposição, seriam provavelmente consideradas apenas arbitrárias e tais relações seriam possivelmente ininteligíveis para a maioria dos visitantes. O que antes pareceria arbitrário hoje pode ser lido de forma coerente com consideráveis níveis de legibilidade. Evidentemente que novos modelos não evitaram plenamente o que conhecemos como um efeito colateral do processo de escolhas das exposições, isto é, as inevitáveis exclusões. A curadora Mari Carmen Ramírez traçou uma analogia para justificar tais lacunas em seus projetos curatoriais:

Como sabemos, uma constelação é uma série de pontos luminosos conectados aleatoriamente que não têm nenhuma relação intrínseca uma a outra, mas cuja função principal reside no seu potencial de orientar os viajantes na exploração de vastos territórios. Além disso, quando submetido ao telescópio mais rudimentar, alguns desses pontos revelam estar para de milhões de outras galáxias ou mesmo estrelas. Quando aplicada ao campo heterogêneo da vanguarda da América Latina, este modelo maleável nos permitiu agrupar os artistas de diferentes países e períodos em vários conjuntos focados em preocupações artísticas, ideológicas ou temáticos. Enquanto nos concentramos nos pontos 'luminosos' para esta exposição, estávamos conscientes, em todos os momentos, dos trilhões de estrelas deixados para trás.³⁷

Da mesma forma que exclusões são inevitáveis, não há dúvida que a adoção de novos modelos de exposições para a exibição da produção marginalizada ou negligenciada trouxe para o campo de exposições diversos fatores que se mostram favoráveis. Um deles foi seguramente a possibilidade de realizar um conjunto de exposições que aborde de maneira séria e relevante a produção artística que merece reconhecimento por meio da contínua exposição qualificada destas obras. Não se pode dizer que a introdução de novos modelos, que possamos designar como alternativos aos tradicionais projetos de exposições, para exposições de larga escala não tenham obtido imenso sucesso, visto que eles abriram as portas para outras possibilidades de realinhamento da produção artística já conhecida, para que esta pudesse ser relida, mas também para obras ainda negligenciadas que mereciam a muito receber consideração crítica.

O programa estabelecido por Mari Carmen Ramírez incluiu não só exposições destinadas à produção da região, mas a criação do *International Center for the Arts of the Americas*, uma divisão do Museum of Fine Arts, em Houston, criado com o objetivo de promover o colecionismo sistemático da arte dos países da América, por meio de um programa contínuo de exposições baseado na produção de conhecimento original e em publicações de relevância. Sobre a criação do centro, ela escreveu:

37. Idem. Mari Carmen Ramírez, "The Displacement of Utopias," 127.

[...] Apenas ao trazer essas obras à atenção do público e a pesquisa acadêmica através de exposições e publicações podem o já atrasado reconhecimento de seu mérito estético ser reconhecido. Isto é particularmente verdadeiro nos Estados Unidos, um país que, para melhor ou pior, tem funcionado desde 1960 como o centro validador para a arte latinoamericana. Em outras palavras, o que está em jogo aqui não é nada menos do que o direito inegável à legitimação do que até agora se manteve como uma sub-reconhecida e marginal tradição artística.³⁸

E acrescentou:

Igualmente atraente e relevante para este projeto são as transformações extraordinárias que têm redefinido a área de colecionismo tanto na América Latina quanto internacionalmente desde o final da década de 1970. A liberalização dos mercados e do aumento do fluxo de arte e dinheiro através das fronteiras nacionais nas últimas duas décadas, não só forneceu maiores oportunidades para os artistas e sua produção, mas também criaram uma nova matriz de identidades para aqueles tradicionalmente referidos como ‘coleccionadores.’ Como resultado, temos testemunhado uma exaltação – até mesmo significativa expansão – do papel social do colecionador e sua esfera de influência. Já não mais limitada a satisfazer a sua própria paixão individual pela arte ou bens à mão (ego, vaidade e auto-indulgência incluído), este novo tipo de colecionador assumiu, ao invés disso, um papel pró-ativo na promoção, apresentação e documentação dos artistas que ele ou ela favorece. Neste sentido (mas não exatamente), colecionadores contemporâneos aproximam-se mais do modelo de *mecenas* artísticos do que o papel tradicional de diletantes do mundo da arte.³⁹

O Modelo Cartográfico

Outro modelo curatorial que podemos assinalar como de considerável relevância, e que tem sido utilizado com significativo sucesso, é o que podemos chamar de cartográfico. Utilizado pela primeira vez em uma exposição dedicada à produção da América Latina pelo curador brasileiro Ivo Mesquita, para articular um determinado segmento da produção da região, o modelo cartográfico foi empregado não somente como um modelo de exposição, mas igualmente como uma estratégia interpretativa, ressurgindo com certa frequência na literatura especializada. A exposição realizada por Mesquita através de um modelo cartográfico foi uma mostra de artistas com obras produzidas a partir dos anos de 1980, sendo a primeira com esta característica

38. Mari Carmen Ramírez, "Introduction," in *Collecting Latin American Art for the 21st Century*, Mari Carmen Ramírez and Theresa Papanikolas (Eds.), ICAA-International Center for the Arts of the Americas, The Museum of Fine Arts, Houston, 17.

39. Idem. Mari Carmen Ramírez, "Introduction," 19.

a ser realizada por uma instituição canadense.⁴⁰ Mesquita utilizou uma metodologia de mapeamento da produção para a realização de *Cartographies: 14 Latin American Artists*.⁴¹ A proposta do método de Mesquita, largamente divulgada na imprensa como um “modelo cartográfico de curadoria,” era de propor uma nova estratégia de trabalho baseada em um questionamento da institucionalidade e do papel do curador como árbitro, ainda que o próprio Mesquita reconheça que o conceito de arbitrariedade de fato reside na gênese do processo curatorial de escolha. Para ele, a exposição *Cartografias* tinha dois objetivos que ele assim os descreveu:

Em primeiro lugar, apresentar uma amostra da produção de arte contemporânea latinoamericana e participar no debate atual sobre esta suposta categoria da arte; em segundo lugar, para propor uma metodologia curatorial capaz de se aproximar da produção de arte contemporânea. Tomando uma posição crítica em relação à tradição institucionalizada e preservando a especificidade dos discursos plásticos.⁴²

Mesquita, mais adiante, assinala a constante busca pela atualidade que a condição de “cartógrafo” implica ao projeto curatorial, uma forma de metáfora aplicada tanto para o curador como para o espectador de uma exposição:

A exposição requer do visitante, portanto, a disposição do viajante: um ser com história e identidade, guiados pelos sentidos através dos territórios que ele atravessa e descobre. Ela propõe que cada visitante se transforme ele mesmo em um cartógrafo e invente seu próprio território. Por extensão, ela também pretende deixar implícita uma atitude perante a vida: ser um viajante significa procurar uma quase permanente existência no presente, em constante deslocamento e em condição de eterno estrangeiro, com raízes não na racionalidade mas em territórios sob as regras do desejo, sensibilidade e do conhecimento.⁴³

Concebida inicialmente sob o título *Another Cartography: 14 Contemporary Latin American Artists*, segundo a proposta de patrocínio⁴⁴ preparada pelo curador, a intenção curatorial de *Cartografias* tinha também como um dos objetivos principais promover uma mudança na percepção da produção da região:

40. *Cartografias* foi o resultado do programa *Curator-in-Residence* da Winnipeg Art Gallery do qual Ivo Mesquita foi o primeiro participante.

41. Ivo Mesquita, *Cartographies*, catálogo da exposição, Winnipeg Art Gallery, Canada, 1993. A exposição foi organizada pela Winnipeg Art Gallery viajando para o Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Caracas, Venezuela, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá, Colômbia, National Gallery of Canada, Ottawa, Ontario and The Bronx Museum of the Arts, Nova Iorque em 1995.

42. *Idem*, 13.

43. *Ibid.*, 17.

44. *Another Cartography: 14 Contemporary Latin American Artists – A Sponsorship Proposal*, Winnipeg Art Gallery, sem data. Arquivo Bard College, NY. Para um relatório detalhado do processo de concepção e itinerância da exposição ver Robert Epp, “Cartographies: A Case Study,” *Muse* (Summer/Été, 1994), 24-27. O texto oferece um panorama dos principais empecilhos que surgiram com a exposição e foi escrito pelo Extension Services Coordinator da Winnipeg Art Gallery, com o objetivo de fornecer subsídios para projetos similares.

[Cartografia] com a intenção de inventariar a rotina criativa e artística que tornará possível uma mudança na percepção e compreensão da arte latino-americana. O curador/cartógrafo estabelece uma expedição para traçar as estratégias na produção de arte e pluralidades em táticas de inscrever linguagens. Este trabalho permitiu uma compreensão da discordância que existiu entre a produção de arte e as questões que moldaram a contemporaneidade. Ao mesmo tempo as tentativas do curador de sublinhar dentro da prática das imagens visuais, os diálogos de produção e os contrapontos capazes de engendrar alguma especificidade que se qualifica como latino-americana.⁴⁵

E ainda:

Central para este projeto é o reconhecimento da capacidade dinâmica de produção de arte na América Latina para orquestrar estratégias culturais que permitiram a emergência de alguma forma inteligente, original da arte contemporânea na América Latina. Além disso, este projecto deverá servir para analisar e definir, sob o ponto de vista do curador, uma intervenção relevante para o processo de produção da arte.⁴⁶

A proposta de exposição colocou grande ênfase no processo curatorial que foi claramente denominado por Mesquita como uma “prática cartográfica:”

No sistema internacional de arte, o curador de arte contemporânea se assemelha a um viajante que, ao vagar diversas paisagens, descreve rotas, aponta passagens e estabelece pontos de referência, fixando assim as fronteiras de um território específico, que incluiu a natureza contemporânea da arte. Ele se assemelha aqueles artistas que fizeram uma jornada a pé tendo acompanhando descobertas de novas terras e legaram imagens, narrativas e mapas para a posteridade que constituem a primeira identidade visual dos países recém-descobertos. Hoje, curadores experimentam a inexistência de limites de entre as questões concernentes à indústria da arte [...].⁴⁷

O perfil do curador “cartógrafo” seria o daquele que busca estabelecer um mapa coerente da produção contemporânea, porém determinado por um outro sentido de construção que não aquele do reconhecimento das imediações da cartografia e da lógica cronológica.⁴⁸ Nesse processo, o estabelecimento de parâmetros de mapeamento é certamente um fator determinante:

45. Idem, 3.

46. Ibid.

47. Ibid.

48. Dessa forma podemos considerar o método cartográfico como sendo igualmente não-cronológico.

Este curador é, antes de tudo, um andarilho que vagueia através dos ateliês, galerias de arte e museus para pesquisar e levantar questões, com o objetivo de revelar marcos, qualidades e sistemas que são inventados no processo de fazer arte. Ele é um profissional que coleciona obras e recolhe partes dos mundos particulares que compreende a produção de arte, enquanto aponta em direção a concepções, conjuntos de significados, estabelecendo parâmetros para o desenho de um mapa da arte contemporânea. Tais direções e parâmetros constituem uma cartografia e permitem mudanças do significante que figuram em desalinho e desordem, como se fossem partículas de um novo mundo.⁴⁹

Dessa forma, o curador é aquele indivíduo que, da mesma maneira que o cartógrafo, realiza um mapeamento da produção artística com vistas à realização de novas plataformas geográfico/conceituais capazes de constituir novas perspectivas acerca da topografia dessa produção. Se, por um lado, a cartografia no universo curatorial não teria compromissos com a realidade pragmática da geografia, mas com uma outra disposição cartográfica, própria do sistema artístico e de suas articulações topográficas, na relação entre a realidade e as especificidades do território, por outro, ele designa novos elementos considerados relevantes à um determinado tipo de mapeamento. Em um processo curatorial cartográfico, o curador escolhe metaforicamente novas rotas com vistas a definir um campo de ação capaz de extrapolar as premissas das correlações encontradas na cartografia tradicional:

O conceito de cartografia corresponde à necessidade de um método de trabalho no qual basear um exatidão da mais recente produção de arte emergente. Cartografia – a arte e a técnica da feitura de mapas – é um método com a dupla função de perceber a paisagem, suas características e mutações, enquanto, ao mesmo tempo, cria condições para a obtenção de conhecimento e rotas alternativas através delas. Contrariamente à cartografia convencional, na qual os contornos delineados são exatamente como eles têm foram estabelecidos, esta cartografia é a confecção de um mapa no mesmo momento em que o território está sendo descoberto. Ou seja, cartografia propõe uma experiência visual e descobre que é, simultaneamente, descobrimento e registros. Ou seja, cartografia retrata a experiência visual que simultaneamente descobre e registra, oferecendo desta maneira uma leitura na qual é ela mesmo o escopo de entendimento e a transcendência de um território.⁵⁰

Ao analisarmos o *press-release* da exposição, é possível observar que ele assinalou o aspecto imaginário do trabalho cartográfico que uma vez posto em prática,

49. Idem, 3.

50. Ibid.

através de um projeto curatorial, pode definir novos campos de ação constituinte para determinados segmentos da produção artística, antes relagadas às limitações cronológicas da linearidade:

Os ‘mapas’ em *Cartografias* são os ‘mapas imaginários [que quebram] com os limites impostos pela geopolítica e relações institucionalizadas. Estes são mapas virtuais [...] ‘mapas do imaginário... A exposição requer portanto do visitante a disposição do viajante... com raízes não na nacionalidade desses territórios sob o domínio do desejo, sensibilidade e conhecimento.’⁵¹

Pode-se dizer que *Cartografias* está situada em um campo de autoavaliação da práxis curatorial, que reconhece *a priori* suas próprias limitações, como a arbitrariedade das escolhas do curador como uma figura de autoridade, através de um comportamento que assume a própria *arbitrariness of the act of selecting* [arbitrariedade no ato de selecionar].⁵² Podemos concluir que *Cartografias* não tinha, desde o início, a intenção de propiciar uma lista coerente de obras, mas sim de propor uma nova possibilidade de vê-las em um contexto singular de relações ainda não “descobertas,” onde a simples possibilidade de vislumbrar a produção da América Latina sob uma outra perspectiva seria em si uma razão plausível para organizá-la desta forma. Para o curador Gerardo Mosquera, o fenômeno da globalização não trouxe muitas mudanças nos mecanismos de inclusão e de reconhecimento da produção localizada nas regiões chamadas periféricas e muitas das melhorias propiciadas, como um sistema de comunicação (leia-se, um sentido mais amplo de comunicação) mais eficiente, produzindo, antes de tudo, uma ilusão de que, aquilo que ele chama de “zonas de silêncio”⁵³ – ou, como poderíamos chamar de “pontos cegos,” permanecem largamente os mesmos, principalmente em se tratando da produção não-ocidental e aquela da América Latina.

Esta problemática se manifesta de modo bastante claro nas exposições de artes plásticas. Cresceu o interesse do Norte pela arte do Sul, aumentaram as mostras transculturais, e surge uma aparente vontade ecumênica. Tudo isso constitui sem dúvida um passo adiante no que se refere a centralização ferrenha que havia prevalecido. As coisas melhoraram, mas se mantiveram muitos dos velhos problemas e sua essência, ao mesmo tempo que se introduzem novos.⁵⁴

Mosquera não se mostra otimista em relação aos avanços que envolvem a circulação da produção da América Latina. Para ele, a dicotomia centro-periferia não se desfez e muito ainda tem de ser realizado para que possamos chegar a uma situação adequada à circulação desta produção:

51. “Bronx Museum of the Arts Host Major International Exhibitions of Latin American Art in October,” *Press Release da Exposição*, The Bronx Museum of the Arts, Nova York, 1995.

52. Idem. Ivo Mesquita, *Cartographies*, catálogo da exposição, 53.

53. Gerardo Mosquera, “Cambiar para que todo siga igual,” *Lapiz*, n° III (Abril, 1995), 14. Tradução do autor.

54. Idem, 14.

É certo que existe uma consciência mais aberta, maior relativismo multicultural e uma atração pelo Outro. Mas o peso específico das exposições e publicações da arte periférica na circulação internacional, ainda que tenha aumentado, segue sendo desproporcional. O esquema centro-periferia se tornou mais flexível, mas se conserva incólume.⁵⁵

Neste sentido, a exposição *Cartografias* representou uma inovação considerável em relação ao contexto de visibilidade que a produção deste lado do hemisfério tem sido submetida ao longo dos anos, em um significativo avanço que possibilitou a introdução de novos caminhos para esta produção sem os vícios curatoriais de exposições anteriores. Tais exposições insistiam em exhibir esta produção por meio de uma ordem estritamente cronológica, colocando-a em uma trajetória linear que, conseqüentemente, a colocava em desvantagem em relação com a produção do centro, beneficiada pelo excessivo (ou talvez seja melhor dizer, massivo) número de obras em uma linha de tempo que a produção da América Latina não poderia compor pela falta de uma tradição cultural que ainda não tinha sido consolidada.

Frederico Morais utilizou um método cartográfico em uma das vertentes da 1ª Bienal do Mercosul,⁵⁶ realizada em 1997, e incluiu duas outras, uma vertente política e outra construtiva. A adoção de uma estratégia cartográfica permitiu ao curador contornar as limitações colocadas pelo reduzido número de países impostos pela nomenclatura do Mercosul, mesmo com a inclusão de países convidados.⁵⁷ A cartografia possibilitou a Frederico Moraes estabelecer uma nova “geografia” visual da América Latina, baseada menos em injunções político-geográficas e mais em uma demonstração de características de obras como determinantes na definição de um campo artístico distinto das recorrentes escolhas curatoriais determinadas pelas representações por países. A visão cartográfica de Morais introduziu um conjunto de premissas curatoriais que permitiu percorrer uma considerável parcela da produção dos países incluídos na Bienal, ao mesmo tempo que ampliou o raio de alcance da Bienal como forma de torná-la mais inclusiva e não tão estrita à proposições temáticas.

O Modelo Antropofágico

O curador brasileiro Paulo Herkenhoff trabalhou com a *Antropofagia* de Oswald de Andrade⁵⁸ como plataforma conceitual para o projeto curatorial da *XXIV Bienal de São Paulo*.⁵⁹ Adotando uma proposta de trabalho baseada no conceito de “densidade”

55. Ibid.

56. Sobre uma história das cinco primeira Bienais do Mercosul ver Gaudêncio Fidelis, *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul* (Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005).

57. A exposição incluiu obras dos países Argentina, Brasil, Bolívia, Chile, Paraguai e Uruguai.

58. Para uma análise detalhada da XIV Bienal Internacional de São Paulo ver o capítulo sobre o assunto em minha tese de doutorado intitulada *The Reception and Legibility of Brazilian Contemporary Art in the United States (1995-2005)*, State University of New York, Binghamton, 2008, 161-226.

59. A exposição teve como curador-adjunto o curador Adriano Pedrosa.

[*épaisseur*], desenvolvido por Jean-François Lyotard em seu livro *Discours figure*⁶⁰ aplicado tanto às obras como ao processo curatorial,⁶¹ Herkenhoff demarcou uma área de atuação que possibilitou pela primeira vez a uma exposição brasileira questionar determinadas proposições canônicas da história da arte mundial a partir de um conceito originado exclusivamente dentro do contexto brasileiro. A dimensão política do projeto de Herkenhoff ainda está por ser devidamente dimensionada dentro dos projetos curatoriais mais significativos das exposições internacionais. O impacto da *Bienal da Antropofagia* em um contexto internacional de exposições está ainda para ser reconhecido, já que, para uma parcela da crítica, ela não foi adequadamente aceita como um modelo curatorial e para outros não reconhecida como um modelo canônico de exposições, justamente por se tratar de um enquadramento baseado exclusivamente em uma abordagem cultural criada dentro do território brasileiro. Entretanto, parece evidente ser justamente aí onde reside o mérito de sua estratégia.

Admitir uma determinada exposição como modelo implica necessariamente reconhecê-la como exemplar de uma série de procedimentos que possam ser duplicados, explorados e definidos dentro de um campo de exercício curatorial. Tal condição implica ainda aceitar a exposição como inovadora em sua articulação propositiva, como tendo sido capaz de estabelecer um modo de articulação que seja passível de definir um campo de atuação de forma aplicável em outros contextos. Embora a antropofagia tenha sido utilizada subsequente em outras exposições (fora do contexto brasileiro), ela tem sido feita ainda sem o devido reconhecimento à sua localização histórica de realização do primeiro projeto curatorial de dimensões globais, como foi o caso a *XXIV Bienal de São Paulo*. A despeito de a Bienal já ser considerada uma das grandes exposições daquele século e o impacto que tenha causado na recepção e na legibilidade da arte brasileira na arena internacional ter sido extremamente significativo, a exposição como um projeto curatorial ainda necessita do reconhecimento condizente com a inovação que gerou no universo da curadoria.

De imediato, a Antropofagia apresentava alguns problemas teóricos que se faziam necessários de ajuste, entre eles a sua relação cultural com o canibalismo. Ao adotar o conceito de *Antropofagia* e suas possíveis analogias com impressões que poderiam se tornar excessivamente ligadas ao canibalismo, Herkenhoff definiu, de antemão, uma posição bastante clara, buscando evitar *a priori* possíveis distorções conceituais:

Desde cedo foram valorizadas as múltiplas interpretações, mas queríamos evitar a idéia mais imediata das devorações ou uma espécie de açougue. Na prática do diálogo poderia ser construída uma perspectiva poliédrica do conceito, que admite aproximações múltiplas, como a lapidação possível do

60. *Épaisseur* refere-se ao conceito desenvolvido por Jean-François Lyotard em seu livro *Discours figure* (Paris: Klincksieck, 1971). Ver especialmente os capítulos "Effect d'épaisseur dans le système," 91-104 e "L'épaisseur au bord du discours," 106-116.

61. Ver Paulo Herkenhoff, "Ensaio de Diálogo," in *Representações Nacionais*, catálogo da exposição, XXIV Bienal de São Paulo, 3 de outubro a 13 de dezembro de 1998, 25.

problema. Criou-se um modelo participativo de definição do conceito de antropofagia e canibalismos. Todas as interpretações, metáforas, conceitos, concepções e aforismos sobre o assunto que foram encontradas em leituras, idéias ouvidas ou enviadas foram incorporadas em uma lista.⁶²

Direcionar aos curadores das representações nacionais para que adotassem a Antropofagia como um conceito de trabalho não era somente um determinante, mas um mecanismo de reflexão proposto na forma de um documento cujo título (provisório) chamava-se “noventa e cinco, entre mil, formas de canibalismo e antropofagia,”⁶³ uma lista de conceitos e idéias em processo, veiculado na forma de uma plataforma conceitual de significativo teor político. Embora não fosse um pré-requisito desenvolver a problemática do chamado “Núcleo Histórico,” cujo vetor girou em torno do conceito de uma “antropofagia e histórias de canibalismos,” a lista se transformou, assim, numa sugestão de método de trabalho com vistas a conectar as diversas correntes de procedimentos advindas do excessivo número de curadores com orientações diversas:

Pensemos que a interlocução, politicamente deve compreender que uma Bienal tem uma complexidade e diversidade que determinam que o seu processo não se faça pelo diálogo ideal, mas pelo diálogo *possível*. No diálogo a curadoria-geral é necessariamente moldada pela interpretações surpreendentes que os conceitos curatoriais recebem. E, depois, o desafio é promover o ajuste entre o diálogo possível e diálogo real. Buscar uma certa adesão entre conceito explicitado e obras ou artistas escolhidos, bem como sua possibilidade. Aqui, é preciso criar uma rede conceitual concreta, explicitar intenções e motivos, redimensionar responsabilidades entre os agentes na medida do possível. No diálogo, o papel da curadoria-geral da Bienal poderia ser o de fazer uma mediação entre formulação da presença dos países e o público, as demais representações nacionais e segmentos da XXIV Bienal.⁶⁴

Dessa maneira, foi possível para a curadoria geral daquela Bienal promover uma determinada coesão em torno do projeto curatorial proposto e construir um pensamento conectado de maneira considerável ao conceito da exposição. No entanto, Herkenhoff parecia estar bastante consciente da dificuldade de promover um pensamento coeso ao redor do projeto curatorial e para tanto buscou uma estratégia que se aproximasse o mais possível de um todo em que o resultado dos fragmentos, buscou naturalmente criar. A “densidade” da estratégia curatorial procurou construir essa coesão na medida mesma da experiência de trabalho:

62. Idem, 25.

63. *Noventa e cinco, entre mil, formas de canibalismo e antropofagia/Ninety five, among a thousand, forms of cannibalism and antropofagia*. Wanda Svevo Historical Archive – Fundação Bienal de São Paulo.

64. Idem, 26.

Nunca pretendemos uma visão totalizadora ou triunfante da questão da antropofagia. A curadoria da XXIV Bienal de São Paulo iniciou-se com a tomada da ‘espessura do olhar,’ na linha de Jean-François Lyotard em *Discours, figure*, como conceito operacional deslocado para a idéia de densidade. A espessura não deveria estar apenas na arte (muito menos em sua ilustração como ‘tema’), na ação dos curadores e, sobretudo, na instituição. A idéia de Núcleo Histórico indica uma pauta, diferente da tradição das ‘salas especiais.’ Abdicamos das idéias de status (‘especial’) ou territorialização (‘salas’), porque carecia definir nosso debate histórico concreto, integrado por critérios conceituais efetivamente desenvolvidos em termos de forma de olhar em exposição e texto.⁶⁵

O projeto curatorial da *XXIV Bienal de São Paulo* buscou construir uma posição política relevante que acabou por lhe instituir como um mecanismo de produção de conhecimento inovador apto a lhe conferir legitimidade diante de outras disciplinas, em especial da história da arte. De fato, ao assinalar que a *XXIV Bienal* “toma sua posição frente à disciplina da história da arte,”⁶⁶ Paulo Herkenhoff definiu uma posição marcante diante da produção acadêmica, o que lhe conferiu considerável diferenciação política se comparado com outros projetos curatoriais, marcando um território cujas tensões se revelaram extremamente fortes e capazes de se desdobrarem na arena pública em acirradas disputas. O *design* da exposição buscou suprimir as barreiras “simbólicas do espaço,”⁶⁷ representadas pelas costumeiras salas individuais (série de cubos brancos), como forma de destituição de territórios representativos de nacionalidades diversas. Com esse objetivo, foram utilizados espaços transparentes com vistas a permitir que as obras se inter-relacionassem sem uma transição hierárquica entre elas mesmas. Sobre isso, Herkenhoff escreveu:

Fundamentalmente, existe uma contradição básica para esta ideia de *Representações Nacionais* que o processo da arte contemporânea no mundo de globalização e da consequente busca da diferença inserem: são as migrações de artistas por exílios, diásporas ou desejo de buscar o centro ou a periferia.⁶⁸

65. Paulo Herkenhoff, “Introdução Geral,” in *Núcleo Histórico e História de Canibalismos*, catálogo da exposição, Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa (Edts.), Fundação Bienal de São Paulo, 3 de outubro a 13 de dezembro de 1998, 22.

66. Idem, 22.

67. Idem. Paulo Herkenhoff, “Ensaio de Diálogo,” 26. É importante fazer uma distinção comparativa aqui. Enquanto Herkenhoff optou por uma caracterização indiferenciada do espaço, com base em uma proposição conceitual e política, ou seja, aquela de suprimir toda e qualquer analogia entre o espaço (ou vários espaços) do “cubo branco” como aquela da divisão por países, outras exposições o fizeram por razões diferenciadas. Um outro caso exemplar e diametralmente oposto foi o da *5ª Bienal do Mercosul*, em 2005, onde a opção que foi feita, de maneira absolutamente consciente, foi a da construção de diversos “cubos brancos,” por assim dizer, com o objetivo claro de isolar as obras umas das outras. Tal decisão não foi feita de maneira ingênua, mas estrategicamente pensada com objetivo de propiciar às obras mais independência e maior clareza na leitura. Tal decisão foi tomada também com base em um contexto prévio de exposições que haviam embaralhado a tal ponto a metodologia de exibição, resultando na supressão de qualquer diferenciação conceitual entre produções as mais diversas pela via da confusão visual que causaram. Nesse sentido, tal decisão não foi apenas formal, mas essencialmente política.

68. Idem, 26.

O curador argumenta que “lhe interessa[va] muito compreender [...] os processos políticos nos modelos de latino-americanidade, de articulação, de apropriação desta cultura,”⁶⁹ em um universo que está cada vez mais retroagindo a uma conjuntura imperialista. Seguindo este raciocínio, a experiência do cubo branco deveria ser evitada naquele período, já que apontava para a possibilidade de uma excessiva elasticidade da trajetória dos objetos que sejam neles incluídos de maneira que venham a ser inscritos dentro do cânone ocidental. A contrapartida propiciada por esta articulação é que, da mesma maneira que ele alarga a possibilidade de absorver as mais diversas produções, inclusive aquelas mais radicais ou marginais, tem o poder de suprimir toda e qualquer especificidade cultural em determinados casos. Sobre esta questão, Paulo Herkenhoff escreveu:

O minimalismo é uma câmara elástica, um espaço de elasticidade onde tudo cabe. Eu creio que neste momento, o ‘descobrimento’ da arte Latino Americana é a possibilidade de apresentar outra história, da possibilidade de que, através desta história, todas as outras histórias possam chegar à superfície.⁷⁰

A *XXIV Bienal Internacional de São Paulo* é, sem dúvida nenhuma, uma das exposições mais bem-sucedidas da história das exposições Bienais. A *Bienal da Antropofagia*, como ficou sendo chamada, é também, sob o ponto de vista curatorial, a exposição brasileira que figura entre as mais importantes exposições internacionais até os dias de hoje. Trata-se da primeira e única exposição que instituiu uma tentativa eficiente de releitura de obras canônicas da arte mundial sob uma perspectiva exclusivamente brasileira, aquela da *antropofagia*, que se tornou uma das maiores contribuições do país à teoria pós-colonialista. O manifesto de Oswald de Andrade é um desafio teórico acerca da emancipação cultural, que buscou redefinir um lugar para a história artística e cultural brasileira dentro de premissas como hibridismo, mestiçagem, originalidade e apropriação cultural, já que no desenvolvimento das premissas do manifesto de Oswald de Andrade, velhas pressuposições de derivação cultural seriam demolidas e nenhuma barreira seria estabelecida para a absorção de influências artísticas estrangeiras. Assim, Paulo Herkenhoff não poderia ter deixado sua posição mais clara quando demarcou claramente a diferença para outros modelos de assimilação cultural, tais como o multiculturalismo: “O sistema de classificação cultural operante nos Estados Unidos não tem validade na América Latina. Não nos interessa na Bienal em geral a ideologia do multiculturalismo, com seus sistemas de classificação das etnias desenvolvido pela sociedade norte-americana.”⁷¹

69. Paulo Herkenhoff, [Mesa Redonda com Paulo Herkenhoff, Marcelo Pacheco, Mari Carmen Ramirez e Lilian Llanes], “Nuevos Modelos de Exposiciones de Arte Latinoamericano del Siglo XXI: Impacto e Eficacia,” in *Circuitos Latinoamericanos/Circuitos Internacionales: Interacción, Roles y Perspectivas*, Buenos Aires, Artea Fundación, 20 al 25 de maio de 2005, 21.

70. Idem, 21.

71. Paulo Herkenhoff, “Ir e Vir,” in *Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros*, catálogo da exposição, XXIV Bienal de São Paulo, 3 de outubro a 13 de dezembro de 1998, 23.

Através de uma estratégia curatorial definida como *contaminação*,⁷² estabelecida pelos curadores, baseada em uma não hierarquia e uma estrutura não-cronológica de disposição das obras, a bienal demonstrou, através do confronto de filiações artísticas estabelecido pela justaposição, que um estilo puro não existe, deslocando pressuposições hierárquicas de canonização, elevando as obras brasileiras a novas possibilidades de legibilidade em relação às grandes conquistas da arte mundial. É preciso entender que a exposição dessas obras constituía um exercício de confronto de problemas, e não de prioridade de participação individual de artistas na exposição como representação no evento, o que tem sido costumeiro em projetos curatoriais de Bienais. Parece-me que grande parte da polêmica gerada por aquela Bienal deveu-se a esse fato, visto que, se fosse uma exposição museológica, tais confrontos entre obras não teriam causado tanto incômodo e polêmica.⁷³

Porém, a *XXIV Bienal* dificilmente seria uma exposição possível de ser realizada em um museu, pois museus, como regra geral, não emprestam obras canônicas para terem seu *status* de canonização testado ou questionado. Por outro lado, arrisco dizer que um projeto curatorial com tais características só foi possível de ser realizado dentro de uma bienal porque era fora do centro da estrutura que canonizou essas obras. Suponho que tais instituições ou foram surpreendidas na distração de uma rotina de empréstimo, ou em ocasionais boas intenções de seus diretores e curadores. É claro que a todos esses fatores se somou um grande esforço de diplomacia artística. Não é difícil de imaginar que, para muitos dos museus que emprestaram obras, o pensamento foi de que uma vez que a exposição se daria fora de uma instância museológica, a condição canônica dessas obras não poderia ser abalada. Outras instituições, é claro, não se recusaram a emprestar obras para a exposição. A excepcional envergadura do projeto curatorial da *XXIV Bienal Internacional* mostrou, pela primeira vez, que é possível a realização de um projeto curatorial internacional sob uma perspectiva local, ou seja, estrategicamente definida a partir de conceitos originados no contexto brasileiro e que promova uma politização desses conceitos com vistas a inserir a produção brasileira em uma perspectiva de legibilidade internacional, sem o ufanismo simplista da superficial visibilidade, mas como proposta de produzir intervenções profundas no centro das grandes narrativas. Mesmo que se trate, nessa direção, de uma intervenção relativamente pequena, se pensarmos em uma perspectiva histórica, os resultados obtidos pela *XXIV Bienal de São Paulo* em relação à recepção e legibilidade da arte brasileira podem ser considerados imensuráveis. Tratava-se, portanto, de uma politização de modos de exibição e

72. Para uma detalhada explicação do conceito de "contaminação" ver Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa, "The Carioca Curator," *Trans*, Vol. 6 (1999), 11.

73. Tal estratégia de exposição viria logicamente contrariar o interesse de alguns artistas e seus representantes, uma vez que nesse caso a exposição não possibilitou mais uma oportunidade de exposição de obras recentes. O interesse cultural foi empregado em benefício de uma proposição curatorial cujo resultado privilegia a exposição como um instrumento de geração de conhecimento. Se naquela época este se tornou um ponto de tensão entre artistas e curadoria, hoje passados todos estes anos e com a profissionalização cada vez maior das exposições estas questões não se colocam mais na ordem do dia.

seu potencial em desarticular a estrutura hierárquica de canonização. A exposição promoveu um movimento político dos mais complexos, não somente por gerar um deslocamento das leituras habituais de obras canônicas da história da arte mundial, mas igualmente por remover a inclinação hierárquica da produção artística ao colocá-las lado a lado com obras brasileiras. Seria um engano, contudo, pensar que a disposição de obras em confronto, em um aparentemente contraste arbitrário seria motivada por razões estilísticas (embora elas naturalmente estivessem em questão como parte inerente das obras), mas logicamente que tais confrontos buscavam, cada um deles (com maior ou menos sucesso, é claro), uma intervenção no processo de formação do cânone. Pode-se dizer, assim, que a Bienal que pode ser considerada a mais eficiente sob o ponto de vista da projeção da produção brasileira no contexto mundial, foi também a mais brasileira (sem o uso pejorativo do termo), haja visto que a estratégia de convergência estratégica de exibição visava colocar a arte brasileira em um elevado patamar de visibilidade em relação à produção mundial e existindo, ao se proceder um estudo mais aprofundado da exposição, claras indicações de que isso realmente aconteceu.

É importante lembrar que o *Manifesto Antropofágico* já aparecia em textos sobre de arte brasileira no exterior, principalmente desde meados dos anos de 1980 (ainda que de maneira bastante incipiente), transformando-se em um instrumento fundamental para resolver questões relativas à derivação e à apropriação de matrizes “estrangeiras.” O conceito de *antropofagia* tem, por outro lado, proporcionado um sólido modelo teórico/conceitual para dar suporte ao entendimento do substrato histórico da arte brasileira para audiências fora do Brasil. Assim, ele tem servido também como uma estratégia provisória de grande eficiência, capaz de dar conta da ausência de um substrato histórico mais abrangente sobre a arte do país ainda em construção. Ao eleger a Antropofagia, o curador Paulo Herkenhoff mostrava estar ciente da possibilidade de transformá-la em uma plataforma para testar a história da arte mundial pela via de uma proposição conceitual estritamente brasileira de caráter emancipatório, portanto político, mas também com o potencial de redefinir originalidade, criatividade e prioridade histórica.⁷⁴ Através do confronto de diversas obras da arte mundial, a americana e europeia, principalmente (não por outra razão, mas porque formam também a fundação de muitas de nossas tradições artísticas e porque foi com elas que foram construídas as bases da construção do cânone da história da arte ocidental), o projeto curatorial de Herkenhoff projetou o substrato de formação canônica para além dos cotidianos testes de averiguação de suas prerrogativas de formação. Em paralelo, a constituição de uma nova estratégia de verificação dos pressupostos canônicos foi colocada em curso.

74. Como já mencionei em outra ocasião, “prioridade histórica” já era colocada em curso como uma estratégia política na área de curadoria sem entretanto ter sido atribuída a nomenclatura referida.

O Método Labiríntico

Labirintos da Iconografia foi a primeira exposição que se declarou explicitamente como tendo utilizado um “método labiríntico de curadoria.” Resultado de uma proposta feita pela direção do Museu de Arte do Rio Grande do Sul e organizada pelo curador-chefe do museu na época,⁷⁵ a exposição se revelou capaz de exibir um considerável número de obras localizadas entre meados do século 19 e a contemporaneidade. As obras foram articuladas dentro de uma série de ramificações internas e externas à problemática conceitual da exposição, ou seja, relacionadas à sua proposição temática (a histórica mitológica de Dédalo e seu labirinto) e seu próprio método curatorial. O arranjo não-cronológico das obras propiciou uma série de possibilidades de justaposições em que as obras foram colocadas de maneira a expandir sua especificidade cultural, artística, formal e conceitual:

Partindo de uma organização curatorial labiríntica, onde as escolhas das obras foram realizadas para privilegiar uma disposição não cronológica, avançando e recuando dentro do arco histórico definido pela exposição, *Labirintos da Iconografia* busca privilegiar a convivência entre obras no espaço de exposição produzindo mecanismos de amostragem que venham a enfatizar o potencial artístico de cada uma destas obras para além de sua aparência inicial. *Iconografia* no caso desta exposição refere-se a abordagem de um tema ao assunto em termos de conteúdo e imagem. Assim a exposição busca instituir novas relações entre imagens como entidades cujo potencial artístico seja capaz de se relacionar com obras de períodos e gêneros diversos para muito além da sua especificidade.⁷⁶

Foi justamente esta especificidade artística e cultural das obras exibidas na exposição que permitiu estrategicamente reconsiderá-las por um momento, para que pudessem ser situadas em um novo contexto:

Sob a perspectiva de uma exposição trata-se de uma estratégia que permite não somente uma maior envergadura de interpretação de problemas, mas um campo de atuação onde a especificidade pode ser redefinida a cada passo do

75. O modelo labiríntico de curadoria foi instituído pelo autor, quando na Direção do Museu de Arte do Rio Grande do Sul e exercitado pela primeira vez de maneira objetiva na exposição *Labirintos da Iconografia*, realizada de 28 de junho a 14 de agosto de 2011, com curadoria de José Francisco Alves, curador-chefe do Museu de Arte do Rio Grande do Sul naquele momento. O modelo foi empregado, subsequentemente, em várias exposições do MARGS durante a Administração 2011-14. “A organização curatorial da exposição foi realizada na forma de confrontos e paralelos entre obras de períodos, escolas e gêneros diferenciados, onde uma obra estará sempre ligada a outra e/ou conjunto de obras. No estabelecimento destas relações haverá uma ênfase em questões conceituais, estéticas, históricas, técnicas e ainda outras abordagens como gênero, classe e abordagens que sejam frutíferas para potencializar e expandir o significado de cada uma das obras presentes na exposição. A escolha das obras foi realizada como forma de quebrar pressupostos canônicos que fundamentam as hierarquias entre obras, definindo-as como tendo maior ou menor importância em uma escala de valores estéticos, culturais e históricos. Metaforicamente falando, como um fio de Ariadne, os procedimentos curatoriais adotados irão propor ao visitante possíveis pistas para que este, ao visitar a exposição e ao fazer uma transição de obra para obra possa extrair dela a melhor experiência no espaço do museu, construído suas próprias decisões interpretativas.” Press Release da exposição. Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, junho de 2011.

76. Press Release da Exposição. Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, junho de 2011.

processo, sem necessariamente perder a coerência interna. Ao seguir a lógica de um labirinto, com suas constantes mudanças de perspectiva, há sempre uma exigência de adaptação na abordagem do problema ao longo da trajetória, com consequentes reavaliações e tomadas de decisões.

Se estabelecermos uma analogia podemos dizer que o fio de Ariadne é propiciado pelo curador ao visitante, através das diversas proposições interpretativas que ele engendra no espaço de exposições. A figura do *Minotauro* aqui é introduzida a cada passo, quando o este defronta-se com uma obra. Diante dela a dimensão da criatividade se manifesta, ameaçando engolir o visitante pela ansiedade de uma eventual busca frustrada do significado. O fio condutor que lhe indica o caminho é propiciado através de uma via aberta a interpretação, levando a um próximo passo na trajetória de um ciclo de experiência que possa ser propiciado através de uma exposição.⁷⁷

Labirintos da Iconografia fundamentou sua plataforma curatorial na história mitológica de Dédalo e seu labirinto para construir os mecanismos de exibição, assim como a estrutura organizacional da exposição. Foi justamente do encontro de uma estrutura arquitetônica que para os gregos não parecia fazer sentido que surgiu a ideia de labirinto. A irregularidade encontrada no palácio de Knossos (que muitos estudiosos acreditam tenha sido a origem do labirinto) colaborou para subverter a lógica de raciocínio dos gregos, para quem a simetria era um elemento indispensável na construção do sentido. Labirintos são construções instáveis que mudam na medida em que o caminhante percorre suas entranhas. De acordo com a literatura, labirintos podem ser divididos em duas categorias principais: *multicursórios*, que podem ser descritos essencialmente por uma série de caminhos, dos quais em um eventualmente o caminhante será conduzido ao centro, e *unicursórios*, caracterizados por um único caminho que leva direto ao centro. O primeiro tipo exige escolha e está, portanto, implicado um processo mental e consequentemente em implicações morais. O modelo unicursório pode ser definido como sendo mais racional e menos intuitivo. Múltiplas escolhas que envolvem o percurso de um labirinto multicursório podem, em virtude do processo de escolha, resultar em esclarecimento e fortalecimento moral. Labirintos multicursórios estão associados a um considerável grau de intuição requerido pelo exercício das escolhas. Ao percorrer o labirinto, o caminhante tem que necessariamente exercitar o olhar na realização das escolhas e o constante movimento ocular redefine constantemente a perspectiva de visão na qual o caminhante torna-se envolvido. Nesse processo de escolha, é necessário o exercício de uma considerável capacidade de interpretação. Sendo assim, o modelo *multicursório* é aquele que estaria associado à diferenciação estética, uma vez que permite um universo de tarefas conceituais definidas como aquilo que podemos

77. Gaudêncio Fidelis, "Para um Modelo Labiríntico de Curadoria," in *Labirintos da Iconografia*, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, brochura da exposição, junho de 2011.

estabelecer como caminhos de esclarecimento.⁷⁸ Deste processo podemos depreender que há um considerável componente ético e moral em tais escolhas, uma vez que implicariam definir este ou aquele caminho como sendo o melhor, o mais apropriado e também o mais conveniente.

O Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) talvez tenha sido uma das primeiras instituições a utilizar uma organização labiríntica em suas exposições⁷⁹ (ainda que tal perspectiva não tenha sido anunciada), para conduzir o visitante por meio da exibição cronológica de sua coleção à época da abertura de seu novo prédio, em 1939. A combinação destas duas possibilidades, cronologia e labirinto, possibilitou à instituição construir com grande eficiência uma lógica que de outra forma não seria possível. Como todo o museu tem lacunas em sua coleção, construir coesão através de uma disposição espacial que unisse tais rupturas através das paredes curvas e oblíquas mostrou ser uma possibilidade factível. Contrário ao ameaçador espaço do labirinto, entretanto, as galerias apresentavam uma significativa sensação de intimidade:

O espaço foi dividido em pequenas unidades com planos irregulares e o teto foi mantido deliberadamente baixo (12 a 14 pés). A escala doméstica não se restringiu às galerias, mas penetrou todo o edifício, começando com uma área de entrada. [...] Outros elementos do museu, como o seu número limitado de pisos, a cobertura e a sacada, bem como a falta de espaços de representação e o uso extensivo de plantas decorativas, promoveu a analogia com as construções típicas residenciais Nova Iorquinas. Os espaços de galeria foram domesticados e aproximados com os das casas do colecionador privado tão intimamente associadas com a instituição. O caráter íntimo das galerias facilitou a estetização da arte, permitindo ao observador estabelecer uma relação pessoal com os objetos expostos.⁸⁰

Um modelo labiríntico de curadoria pressupõe que o visitante realize uma série de escolhas e construa, ao longo do “caminho,” suas próprias vias interpretativas, ou, visto de outra forma, pavimente suas próprias avenidas interpretativas na busca pelo significado. Ao caminhar através de um labirinto, o caminhante deve realizar escolhas, em uma exposição desse tipo, o visitante terá que realizar igualmente suas escolhas interpretativas. Nesse contexto, o curador pode desempenhar duplamente (e metafóricamente) o papel de Dédalo (o arquiteto da mitologia que

78. Esses dois paradigmas foram explorados extensivamente por Penelope Reed Doob's em seu livro *The Idea of the Labyrinth: From Classical Antiquity through the Middle Ages* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1990), 39. Ver também o extraordinário livro de Paolo Santarcangeli, *Le livre des labyrinthes; histoire d'un myth et d'un symbole*, traduzido do italiano por Monique Lacau (France: Gallimard, 1974) e publicado inicialmente em 1967 pela Editora Vallecchi.

79. Para uma descrição mais acurada sobre ao assunto, ver Christoph Grunenberg, “The Politics of Representation: The Museum of Modern Art, New York,” in *Art Apart: Art Institutions and Ideology Across England and North America*, Marcia Pointon (Ed.) (Manchester and New York: Manchester University Press, 1994), 201-202.

80. Christoph Grunenberg, “The Politics of Representation: The Museum of Modern Art, New York,” in *Art Apart: Art Institutions and Ideology Across England and North America*, Marcia Pointon (Ed.) (Manchester and New York: Manchester University Press, 1994), 204.

construiu o labirinto), ao definir a estrutura da exposição, ou aquele do fio de Ariadne,⁸¹ na abertura de possibilidades e instituição de caminhos para desvendar o sentido da exposição, como o significado das obras naquele contexto ao guiar o visitante o longo do caminho. O método labiríntico foi motivado por um antecedente histórico introduzido pelo aprendizado historicamente possibilitado pela obra *Tropicália* de Hélio Oiticica (1937-1980), um penetrável que o artista concebeu para a exposição *Nova Objetividade Brasileira*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio) em 1967, mesmo ano de produção de sua obra. A vocação labiríntica dos penetráveis de Oiticica, cujo caráter antropofágico o artista anunciou claramente como um pressuposto já naquela época, pode ser empregado como um modelo de incursão museográfica pelo espaço, com suas dobras, curvas e caminhos tortuosos, típicos das características da favela brasileira onde o artista se inspirou. É importante salientar que o “labirinto” de Oiticica foi concebido como um espaço multissensorial, onde olfato, tato, visão e audição adquirem protagonismo, principalmente se falarmos naqueles sentidos negligenciados pelas abordagens ortodoxas da arte como o tato e olfato, em especial. A concepção multissensorial de Oiticica, que o artista desenvolveu em seu texto *Aparecimento do Suprasensorial na Arte Brasileira*,⁸² englobava, no entanto, uma visão abrangente e totalizante dos sentidos, com uma perspectiva “social, ética e política”⁸³ – para além, inclusive, das nomenclaturas usuais dedicadas aos sentidos. Uma perspectiva ampla, que envolvia refletir sobre a percepção através de uma “super consciência” do corpo e da inteligência quando confrontado com a sensibilidade. A proposta de Oiticica, da mesma forma, foi concebida como uma *superantropofagia*, um termo criado por ele e anunciado também naquele ano, quando escreveu: “a antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior, e a principal arma criativa essa vontade construtiva, o que não impediu de todo uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos hoje abolir, absorvendo-o definitivamente numa Superantropofagia.”⁸⁴ O caráter político de *Tropicália*, além de seu avançado conceito artístico, com sua concepção híbrida e “impura” do espaço, possibilitou conceber um modelo labiríntico de curadoria. Um modelo que incorporasse ao mesmo tempo a vocação antropofágica que a obra de Oiticica já estava imbuída, além de todos estes aspectos de caráter “brasileianista,” imprimindo na essência da estratégia labiríntica uma dimensão local. Há ainda uma outra notável recorrência de uma concepção labiríntica na área museográfica, proveniente da obra *Vernissage* da série *Galeria Antropofágica – O Sistema da Arte* (1977), de Márcio Sampaio

81. O fio de Ariadne tornou-se símbolo da continuidade narrativa. Metaforicamente, podemos considerar a figura de Ariadne como aquela cuja predisposição é a de guiar o espectador pelos meandros do significado.

82. Hélio Oiticica, *Aparecimento do Suprasensorial na Arte Brasileira*, GAM: Galeria de Arte Moderna, Rio de Janeiro, nº 13 (1968), não paginado.

83. Idem.

84. Termo criado por Hélio Oiticica e publicado em Hélio Oiticica, “Esquema Geral da Nova Objetividade,” in *Nova Objetividade Brasileira*, Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Abril de 1967), 5.

(1941), uma obra que o artista concebeu como *Labirinto Antropófago*.⁸⁵ Nesta obra, o artista apropria-se da história mitológica dentro de uma perspectiva antropofágica introduzindo, em meio à concepção europeia do mito, a estratégia de “devoração cultural,” ao mesmo tempo em que transforma seu caráter digestivo na produtividade conceitual da concepção museológica de espaço, algo que o “método labiríntico” de curadoria deixou em evidência.⁸⁶

Um método labiríntico de curadoria envolve necessariamente uma abordagem não cronológica das obras, através de justaposições, contrastes ou paralelismos. Na ausência de uma método não-cronológico, o arranjo entre obras deverá necessariamente pressupor que a descaracterização da lógica linear seja deslocada para um nível superior, ou seja, para grupos de obras, períodos ou conjuntos, que então seriam movidos de sua costumeira linearidade cronológica para aquela das estratégias de exibição baseadas em justaposição. A destituição da estrutura cronológica tornaria possível uma redefinição dos princípios de consideração linear.

Podemos descrever o modelo labiríntico de exposição como aquele que busca apresentar novas possibilidades de leitura para a produção de um determinado artista ao deslocar a linearidade temporal da disposição cronológica (ainda que muitos outros modelos façam o mesmo) para fora do interesse principal da exposição. Uma exposição de caráter labiríntico articula conceitualmente a produção em uma equação de espacialização, alterando a costumeira percepção que temos de determinada obra, introduzindo novos mecanismos de exibição no contexto expositivo. A adoção de um procedimento não-cronológico na exposição das obras, o deslocamento destas em relação ao seu lugar tradicional de exibição, considerando disposição espacial, quebra de hierarquia por modalidade artística e relevância, escala e localização semântica (a ausência da base para a exibição de esculturas, por exemplo, e a criação de outros mecanismos), constituem o fundamento do método adotado em uma exposição com esta estratégia curatorial. Um modelo labiríntico de curadoria foi empregado em escala continental na plataforma curatorial da 10ª Bienal do Mercosul – *Mensagens de Uma Nova América*. Nesta exposição, o método foi levado a uma precisão extrema, conduzindo a uma construção conceitual coesa e com infinitas ramificações multidirecionais que permitiram ampliar seu raio de ação sobre um vasto corpo da produção artística da América Latina. A Antropofagia de Oswald de Andrade foi também instrumental na concepção da exposição. Podemos dizer, de fato, que exposições são em última instância um labirinto de possibilidades e escolhas. Dentro de uma perspectiva museológica, boas exposições produzem uma desorientação no visitante na medida que este as percorre, pois o retiram de sua cotidiana percepção. Se por um lado tal condição parece ser proveniente da própria estrutura museológica, que por sua vez é constituída pelo aparato de exposições, por outro exposições contemporâneas têm

85. A obra foi concebida para a exposição *Visão da Terra*, organizada pelo crítico Roberto Pontual no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1977.

86. Vale lembrar que incluímos na exposição *Antropofagia Neobarroca* da 10ª Bienal do Mercosul, uma das obras que compunha a *Galeria Antropofágica – O Sistema da Arte* de Marcio Sampaio (1941), intitulada *Vernissage* (1977).

ênfatisado tal característica, conduzindo a uma condição que caracterizei anteriormente e metafóricamente de *museologia*, como sendo uma síndrome cujas características descrevi da seguinte forma:

Podemos supor que alguma espécie de mágica desenvolve-se entre as paredes do museu, que enfeitiça, levando o visitante a uma fantasia, engajando-o em um processo circulatório, em uma busca perpétua por uma viável e coerente interpretação da(s) obra(s). É difícil não deixar de pensar que Teseu, nosso substituto para o espectador contemporâneo, sofre de *museologia*. (Mas afinal, não estamos todos sofrendo da mesma condição?).⁸⁷

Museologia, concebida como uma metáfora para uma condição física, poderia ser descrita como uma síndrome de teor expositivo, é precipitada antes de tudo pela constante exposição ao aparato museológico. Ela é, por outro lado, uma condição contemporânea típica de um tempo em que a excessiva convivência com o aparato museológico de exposições mostra-se significativamente maior do que no passado. Como síndrome, podemos dizer que ela seria uma condição atribuída prioritariamente à profissionais da área, ou a uma classe específica de indivíduos, por assim dizer, como aqueles frequentadores assíduos de espaços de exposições. Mas *museologia*, tanto como uma disciplina, ou uma síndrome, da maneira em que metafóricamente estou tentando sugerir aqui, é essencialmente um sinal dos tempos, uma manifestação da era museológica em que vivemos. A abordagem de curadores em relação às diversas tarefas de uma exposição diferem consideravelmente. Elas estão destinadas à diferenciação. Curadores não operam com o mesmo senso do passado, mas também porque a história das instituições que abrigam tais obras é, no mais das vezes, muito diferente. Plataformas curatoriais servem a diferentes propósitos e envolvem diversas abordagens porque instituições possuem perfis diferenciados, sendo produtos de situações históricas diversas, porém também porque a agenda pessoal de cada curador pode diferir tanto quanto são hoje distintos os métodos curatoriais. Divorciadas de seus contextos, obras podem ser colocadas em situações que são visíveis, mas não necessariamente vistas através de exposições que buscam, por meio da sensação estética com as obras, libertar definitivamente de sua associação históricas e conceituais. Sabemos que não há somente uma maneira de ver uma obra de arte em uma circunstância dada, e sim diversas possibilidades de contextualização que podem defini-las e situá-las diferentemente.

87. Gaudêncio Fidelis, "O Lugar da Indeterminação: Para Uma Abordagem Labiríntica de Dédale," in *Dédale – Pierre Coulibeuf*, Gaudêncio Fidelis (Org.), Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 2009, 56.

CURATORIAL MODELS APPLIED TO EXHIBITIONS FOCUSED ON THE ART OF LATIN AMERICA

Gaudêncio Fidelis

Curators have adopted different work models for their curatorial projects. Such models are yet to establish a school of thought, especially due to their high level of innovation, the absence of followers,¹ and also a small theoretical support that is able to take on the cultural specificity of its curatorial developments. Perhaps, they do not even get to do it for the very nature of the curating field, which is renewed with such speed that it establishes a systematic rupture of paradigms at every new moment in which a certain model seems to appear. However, we can, without much effort, identify certain conceptual guidelines and exhibition programs that have been developed by professional curators based in some of these models that proved relevant for an history of exhibitions in the international context, from the moment they were initially presented, especially when regarding art from Latin America. In this text, I will explore four work methods that were developed in the past years and that renewed the curatorial scene and that, I consider, can be clearly identified while they appear important of the history of exhibitions that I am referring to. They are: the *constellational* model, the *cartographic* model, the *anthropophagic* model, and the *labyrinthine* model.

Curator Mari Carmen Ramírez wrote an article titled *Brokering Identities: Art Curators and the Politics of Cultural Representation*, in which she considerably explains the division between the past, mostly alienated from discipline, and the present, self-conscious of its sphere of activity. Ramírez focuses on the transition of the role of the curator as a taste arbitrator, towards a role of a representative and agent to a sphere of less privileged artists, now acting not only as an arbitrator of excellence and aesthetic judgment, defined in the curator's previous role, but as a translator of context² and artistic practices of historically marginalized groups.

1. It is possible to observe a difference in terms of adopting methods or proceedings regarding certain curating tendencies or schools and other fields of knowledge. The curating profession strongly feeds on a quest for originality, which causes curators to be naturally distant from each other when it comes to adopting work methods. It is possible, however, to find contact points within the work of these professionals, even if often they are tenuous and only revealed through the adoption of a certain work philosophy. In many cases, it is about the affinities between curators belonging to specific groups than anything else, and not necessarily the development of a curatorial trend that is being followed.

2. The context, currently, seems to be increasingly more problematic, and simultaneously full of nuances. Just like different concepts considerably expanded in the past years, as they are being conceptually explored. Therefore, context is essentially a combination

Regarding this role of the curator as the arbitrator representing a cultural elite, Ramírez gives us a clear and concise definition:

In this elite context, curators have traditionally functioned as arbiters of taste and quality. The authority of this arbiter role derives from an absolute-ultimately ideological set of criteria grounded in the restrictive parameters of the canon of Western (i.e. First World) Modernism/Post-Modernism. Until recently, for instance, the task of contemporary curators consisted in judging the quality of one picture against another, or for one artist versus another, according to the conventions of rupture and formal experimentation established by European and North American avant-garde movements. The results, as we know, often resembled a league championship of winners and losers. The winners usually being the artists who readily fit into this tradition; the losers being the art producers of cultures and civilizations outside, or marginal, to it.³

Ramírez shows us how this individual, representative of a cultural elite among the most privileged, moves from their acting niche to what can be described a “para-institutional” universe, where they will act as mediator of artist categories and geographic areas represented in a still deficient manner. One must remember this *failure* in representation is connected to a problematic in the center, as a discourse of non-representability will often embody the notion that if this or that artist is better represented, or gained access to the major centers of contemporary art, their visibility (based in an idea of justice), will occur. The compensation for these curators, displaced from an elitist sphere of activity, among others, becomes given by the prestige of discovery and validation of the marginalized peripheral production, besides placing themselves in a position of a supposed avant-garde in relation to their peers through the legitimacy provided by it to their professional trajectories, in case these projects have a strong enough visibility to cause a meaningful impact. Such curators are credited, thus, as challenging the politically established parameters of social order that situates the margins in relation to the center, whose productions are frequently seen as derivative, causing them to become perceived as challenging such prerogatives. According to Ramírez, “curators who champion artists from these marginal areas can thus claim to have pushed the borders of contemporary art, reorganized cultural frontiers, and charted out new identities for previously marginalized groups.”⁴

One must remember, however, that such visibility is almost always guaranteed if such projects are developed from the center, as seen, instead of being generated in the so-called “periphery.” It is within this profile we can inscribe a good portion

of the work's original situation and placing in time and space according to a certain set of aesthetic prerogatives. Besides, the context depends of a considerable amount of other factors such as the circumstances in which the work was created, the artist's intentions, its predisposition in relation to the period it is positioned, and so on.

3. Mari Carmen Ramírez, “Brokering Identities: Art Curators and the Politics of Cultural Representation,” in *Thinking About Exhibitions*, Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson e Sandy Nairner, (Eds.) (London and New York: Routledge, 1996), 22.

4. *Idem*, 23.

of the independent curators working today and a great number of those working in institutions. The representation of marginalized artistic segments will then become a true ideology capable of moving curatorial platforms far beyond their own universe, even transforming them into a battlefield in the exercise of the profession facing the fierce dispute for the establishment of what we can call the consolidation of a “curatorial authority.” On the other hand, the curator as an intermediary agent capable of “translating” the context to a diversity of audiences not before familiarized with a certain production, became a professional very sought after by institutions and organizations. Only that professional could translate the relations between art and its public dimension, between it and the *raison d'être* of its own circulation and the specificity of production belonging to the different geographic areas through which these works transit. It is not about, as often thought, a translation of the work's meanings, but of a clarification of its meanings for a new contextual situation, taking into account its cultural and historical specificity (put in relation to its conceptual differentials).⁵ It is equally about its disposition to the public eye and the explicitness of its specific context of relation with an audience within a context of adequate legibility and its proper contextualization regarding the cultural universe in which the work will be inserted if compared to the one from which it migrated.⁶

In dealing with the production of international circulation, with its intermittent displacement, such curatorial premises that considered specificity became indispensable to reposition such works inside new contexts. On the other hand, if projects regarded as revisionists became essential for that individual acting in the field of curating who wishes to reach a high level of professionalization and often a meaningful degree of prestige, they are also essential for the production of a set of critical exhibitions that can place the marginalized artistic production within a context of recognition capable of doing justice to the artistic developments of these works in face of the major narratives of global art.

The Constellational Model

Curator Mari Carmen Ramírez used, for different times, a procedure of organizing exhibitions in her curating projects that she calls “constellations,” with the objective of generating new possibilities of exhibition for the production from Latin America, which she has been systematically involved with. In 2000, Ramírez published an article where she clearly explained the objectives of the curatorial strategy of constellations, as a form of subverting the established curatorial normativity that built the current model of exhibitions for the art shows in the region.⁷ In this sense, Ramírez'

5. Specificity is a fundamental aspect for all issues of cultural translation, since it is capable of shedding light to the differences between formally similar objects in relation also to the artistic traditions they belong to.

6. The context is an indispensable characteristic to think about the issue of cultural translation.

7. The list of exhibitions that adopted this procedure became big enough to cause meaningful damages to the perception, reception, and legitimacy of the art of these countries in the major centers of circulation of international production. For historical reasons, the

proposal of curatorial model is politically placed in contrast with an epistemology of the curatorial logic that surpassed the limits of the norm and became practically canonical. Ramírez situates her intervention inside the universe of culture in a context which she called a “struggle between local and global interests,”⁸ inside which she, as a curator, declares to assume the responsibility before the diagnose of a current situation to, then, adopt a political position of transition between curatorial models:

Fully assuming this responsibility, my work has entailed a radical questioning of dominant curatorial models that continue to encase the artistic production of these cultural constituencies into banal frameworks or, indeed, useless stereotype. As we move into a new century, the task of eradicating these dubious characterizations must proceed from tactical consideration of such issues as the exhaustion of identity frameworks, the failure of multiculturalism, the dynamics of legitimation, and their irreversible impact up on shifting function of curators.⁹

Ramírez points to the most significant characteristics of the constellation model, its main one being to position yourself, on one hand, outside a limited and restrictive geography, and on the other, the adoption of a strictly chronological approach, capable of imposing misleading meanings in relation to the development logic of a set of works. She writes:

This curatorial model condenses, rather than illustrates, specific themes or historic sensibilities by means of ‘luminous points’ – that is, key developments or singular visions that expose the relationships between the artists, their works, and the specific context in which they were produced. In terms of elocution, this constellational model operates on the principle of synecdoche, whereby the part is put for the whole and vice versa. If we consider that no given model is capable of apprehending a whole, the synecdochical approach of *pars pro tata* allow us to highlight the fragment within its ungraspable totality, which can only be vaguely defined theoretically and unverified in practice. Moreover, the flexibility of this relational-relative model stimulates readings of the selected works from comparative or contrasting perspectives capable of grasping, in one single glance, historical, cultural, and/or formal traits. The infinite elasticity of the constellational arrangements made possible by this very porous model, in turn, lends itself well to engaging nontraditional artists and works.¹⁰

referred model of “survey exhibitions” seems to have become a considerable preponderance in relation to the production of Latin American countries, where it not only proliferated, but was adopted in a meaningful manner by a good number of years, especially during the 1980s and 1990s, with the explosion of exhibitions with this format outside the countries of origin.

8. Mari Carmen Ramírez, “Constellations: Toward a Radical Questioning of Dominant Curatorial Models,” *Art Journal* (Spring 2000), 14.

9. *Idem*, 14.

10. *Idem*, 15.

In Ramírez' view, the curatorial model of a constellation enables a wider approach of the so called "peripheral," or neglected by the mainstream, production, in a way to enable not only the promotion of an inclusive perspective, but also the adequate conditions to, while approaching the specificity of this production, do so with strategies of contextual differentiation, without neglecting the local conditions of the works. To Ramírez, the most important meaning of the constellation model would be the clear possibility to admit the exercise of curatorial authority as legitimate and necessary to the constitution of the exhibition as a knowledge production device. Finally, Ramírez considers that an aspect that distinguishes the constellation model from other methods would be:

[...] its unapologetic assertion of the relative and arbitrary nature of curatorial authority. Rather than pretend adherence to the presumed objectivity or even neutrality of 'history,' such a model cannot rely on the acumen and creative vision of the curator. After all, an exhibition is, by nature, a rather unlimited field quasi controlled by the curator's subjectivity judgment. It is the curator, and not some pre-established teleological myth of grandeur narrative, who establishes the conceptual coordinates for the understanding and appreciation of the artworks and individuals included within its restricted parameters.¹¹

Ramírez used the constellational approach for the first time in the exhibition *Re-Aligning Vision: Alternative Currents in South American Drawings*, in 1997.¹² The exhibition was the first to privilege the Latin American drawing as a production method and, according to Ramírez, the pioneer exhibition to "explore the ascendancy of drawing as an alternative mode of artistic production in South America over the last three decades,"¹³ Ramírez signals, in the curatorial proposal of the exhibition, pointing that both the show and the catalogue were conceived as a constellation.¹⁴ For her, such conception implied in "an arbitrary configuration of seemingly eclectic, often competing, visions and attitudes toward drawing"¹⁵ resulting from the need to

11. Idem, 16.

12. Exhibition held at the Archer M. Huntington Art Gallery, The University of Texas at Austin. Afterwards, the gallery was transformed into what is known today as the Jack S. Blanton Museum of Arts. The exhibition had Paulo Herkenhoff as Curatorial Advisor, and Linda Briscoe and Beverly Adams as Assistant Curators and travelled to *El Museo del Barrio* in New York, Arkansas Art Center, Little Rock, and Museo de Bellas Artes in Caracas. The exhibition catalogue already had the format later used by Mari Carmen Ramírez in several of her exhibitions, such as texts from different contribution authors and a session of documents with texts from the time regarding the exhibition's object. It would be correct to say that curators with a high level of professionalization and committed with the exercise of the discipline think and exercise the concepts they developed throughout the years, and that come to exercise them in the course of their curating projects.

13. Jesie Otto Hite, "Preface," in *Re-Aligning Vision: Alternative Currents in South American Drawings*, Archer M. Huntington Art Gallery, The University of Texas at Austin, 1977, exhibition catalogue.

14. Mari Carmen Ramírez, "Un-Drawing Boundaries: A Curatorial Proposal," in *Re-Aligning Vision: Alternative Currents in South American Drawings*, 18. The text in question is a declaration of the curatorial objectives of the exhibition, which Ramírez have frequently been using in posterior shows she curated. In these cases, she not only explains in detail the intentions, inclusions/exclusions and objectives of the exhibition, but she also signals, a posteriori, on the titles of the texts destined to such purposes, reaffirming her intentions of clarity of objectives.

15. Idem, "Un-Drawing Boundaries," 18.

deconstruct “conceptual and practical boundaries which have characterized previous interpretations on this subject.”¹⁶ The manifested intention of the curatorial was, among other things, putting in question the traditional model of *survey exhibitions* with its predisposition of establishing a chronological line for the production in question, at the same time, doing so reaffirming the authority of the curating gesture as an expression that would contain “presumed fairness and incontestability of curatorial authority.”¹⁷ For her, *Re-Aligning Visions* “constitutes a curatorial attempt to [...] elude the shortcomings of mainstream institutional approaches towards Latin American art.”¹⁸ The premise developed by this curatorial model is that the exhibition is constituted through a series of “luminous points”¹⁹ that can guide the curator and, posteriorly, visitors themselves, based on the concept of *Konstellation* by Theodor W. Adorno,²⁰ whose proposition relates to the notion of “illuminating” the object of study, shedding light, thus, to its still obscure aspects.²¹

To Héctor Olea, Ramírez’ partner in the production of several exhibitions, objects have possible traces of affirming the official story that, for now, were placed in it as a manner of reaffirming a certain tradition. Therefore, it would be necessary to somehow free it from such imprisonment condition, where contradictions may be revealed in order to conduct to a new set of possibilities of contradicting meanings with the potential that, in one way or another, seems suppressed in the objectives. Olea writes:

Given that we are oriented by the constellations in this exhibition, an understanding of the history locked in each object requires a thorough knowledge of the paradoxes in whose negative light the assertiveness of Official History remains concealed and endangered. If these inherent contradictions are omitted, the study of the avant-garde threatens to become a neopositivist fabrication.²²

Ramírez remained faithful to the premises that mobilized the exhibition *Re-Aligning Visions* in her future curatorial enterprises. Posteriorly, in the exhibition *Heterotopías. Medio siglo sin-lugar: 1918-1968*, curated by Ramírez and Olea, for the *Museo Nacional de Arte Reina Sofía*, she once again adopted the constellation model, dividing the exhibition in seven constellations: *Promotora*, *Universalista-Autóctona*, *Impugnadora*, *Cinética*, *Concreto-Constructiva*, *Óptico-Háptica*, *Conceptual*.²³ Subsequently, in her

16. Ibid.

17. Ibid.

18. Ibid, 19.

19. Ibid, 20.

20. The term was discussed by Adorno in his book *Negative Dialectics*, trans. by E. B. Ashton (New York: Continuum, 1973 [1966]), 162.

21. We could identify these “luminous points” as what we call, in the curatorial project for the 10th Mercosul Biennial, “blind spots”, works, artistic movements, or body of works that were ignored by historiography, critic, and curating, or did not get the historiographical and critical attention they deserve.

22. Héctor Olea, “Versions, Inversions, Subversions: The Artist as Theoretician,” in *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America* (New Haven and London: Yale University Press in association with The Museum of Fine Arts, Houston, 2004), 443.

23. The exhibition was part of a series of five shows titled *Versiones del sur: cinco propuestas em torno al arte en Latinoamérica* and took place in december 12, 2000 to November 27, 2001. The other exhibitions were titled *It's Not Just What You See: Perverting Minimalism*, curated by Gerardo Mosquera, *Beyond the Documentary*, curated by Mónica Amor and Octavio Zaya, *F(r)ictions-F(r)icciones*, curated by Carlos Basualdo and Octavio Zaya.

next curatorial enterprise, in 2004, in the exhibition *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America*²⁴ she adopted the same curatorial method. According to Ramírez, the objective of such approach was “to avoid at any cost the blind alley of collective exhibitions focused on historical subject matter,”²⁵ as a contraposition to the so-called collective exhibitions that aim to take on the production of a whole area.²⁶ She adds:

In other words, the so-called survey exhibition in which the pasteurized identity of Latin America art has insistently been compressed during the last two decades, mainly in the United States. In addition to ingenuousness, such construct lacks effectiveness because it involves a vast region in which artistic developments do not follow a sequential or even homogeneous pattern. [...] The blatant result is a methodological caricature doomed to fail when adjusted to the always relative and incomplete scale of an exhibitions. Furthermore, any attempt to impose a linear focus, and, worse, a ‘complete’ – hence always deceitful – narratives becomes another alarming sign of the obsolescence of this approach.²⁷

One of the main characteristics of the constellation strategies is the deconstruction of a chronological order, which is then substituted by a conceptual proposition of articulation between the works. In a certain sense, it is about what we usually call letting the works “speak” for themselves:

Despite the chronological and geographic disparity involving each of these networks, the ensemble reveals many common threads, that by way of nexus, contradictions, and counterpoints interweave, beyond issues of times and space, the artistic production of these remarkable creators. The malleability of this web allows the (re)positioning of artists and groups within a dynamic, transversal reading that encompasses their broad theoretical and practical input, as well as the degree of experimental risk they took.²⁸

By undoing the system of chronologic arrangement and pointing to other relational possibilities, the constellation model begins to emphasize a wide flexibility for the re-contextualization of works through juxtaposition and other non-chronological methods, as noted by Ramírez:

24. The exhibition was divided in six constellations: *Progression and Rupture, Vibrational and Stationary, Touch and Gaze, Cryptic and Committed, Play and Grief, and Universal and Vernacular.*

25. Mari Carmen Ramírez, “A Highly Topical Utopia: Some Outstanding Features of the Avant-Garde in Latin America,” in *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America* (New Haven and London: Yale University Press in association with The Museum of Fine Arts, Houston, 2004), 5.

26. Ramírez is referring to what was conventionally called “survey exhibitions,” huge panoramic exhibitions that show the work of different countries in a certain geographic region (Latin America, Africa, Asia, etc.), around a single concept, without considering the cultural specificity of the production or any of its differentiation channels.

27. Idem, Mari Carmen Ramírez, “A Highly Topical Utopia:”, 5.

28. Ibid.

The key to this innovative articulation lies in its relational potential and extreme adjustability. That is, in its ability to embrace the dialectical tension that the juxtaposition and comparison of disparate tendencies generate. This dialogical relationship of artists and movements occurs inside each particular constellation as well as in the exhibition as a whole. In this sense, the six nets expand to the extremes to circumscribe the movable scope of the manifestations and production of these trends.²⁹

Inverted Utopias was named by Héctor Olea, who curated the exhibition, precisely with Ramírez, of a “propositional” exhibition located, according to him, in a field between theory and praxis,³⁰ with the objective of surpassing the “rigid parameters of chronologic exhibitions,”³¹ as he wrote:

The official history of Latin American art has been not only a lie, but an unfair, regrettable, and reductive lie. Either while watching or getting involved in this show, the most absent-minded of spectators will notice that the concept of ‘history’ itself is misleading. Those who are serious know that the broad reality of the avant-garde throughout Americas has been cast into darkness. Such a confinement occurred wither by a history written by the marketing promotion of auction houses, or by rough platitudes of the mainstream for which Latin America was condemned to be peripheral in the history of modern art. Then, and trying to be fair, this exhibition is committed to unmasking some truths by means of reshuffling that pack of lies.³²

For Ramírez, an exhibition is not “an illustration of preexisting art-historical accounts, but a productive tool whose purpose implies to generate new readings for the comprehension and interpretation of a broad array of artistic phenomena under consideration.”³³ Therefore, we can conclude that within this perspective, exhibitions can signal singular interpretations of works that can point to new possibilities of readings that trust other innovative perspectives to such works. For Ramírez, exhibitions are elements of a whole that they are a part of, by signaling a fragment of the history of the objects that can never be fully accounted. She writes:

The starting point of this approach is to take for granted that the space of any exhibition is, by nature, either symbolic or enunciating, but never literal. In other words, to the extent that each object is only a fragment of a larger

29. *Ibid.*, 7.

30. *Idem.* Héctor Olea, “Versions, Inversions, Subversions,” 443:

31. *Ibid.*, 443.

32. *Idem.* Héctor Olea, “The Rights of Inversion,” 15.

33. Mari Carmen Ramírez, “The Displacement of Utopias,” in *Versions and Inversions: Perspectives on Avant-Garde Art in Latin America*, Héctor Olea and Mari Carmen Ramírez (Ed.) (The Museum of Fine Arts, Houston, 2006), 125.

totality, an exhibition – no matter how encyclopedic or all encompassing it may pretend to be – can never aspire to tell you the complete or, even less, the definitive story of any particular phenomenon. Like an essay, instead, it can only attempt to present the viewer with a convincing argument or stimulating account. From this perspective, it could be argued that exhibitions are intrinsically limited to the role of mere symbolic or enunciating provocations.³⁴

The fragmented quality of an exhibition sometimes constitutes one of the curator's motivations, precisely for enabling the reformulation of certain parts of the artistic production within a context of realignment of the canonical positions of certain sets of works. Expressions contrary to non-chronological curatorial strategies have been different, coming from the most varied ideological agendas, and demonstrating theoretical motivations of great differentiation, since many professionals stand against this perspective of undoing chronologies. The model of a constellation was also used in a show curated by Luis Pérez-Oramas, when he organized the exhibition titled *An Atlas of Drawings* for MoMA in New York City. It was divided in sections titled *Movement, Faces, Digital, Constructions, Figures*, and *Tectonics*. Pérez-Orama adopted a system similar to the constellation system created by Ramírez:

Made up of six constellations of drawings taken from the immensely rich drawings collection of The Museum of Modern Art, the groupings found here, which include works produced from 1866 to the present, do not offer a historical overview of the development of drawing during these years. Instead, the guiding principle is the consistency and continuity of formal solutions regardless of the difference in styles, movements, and individuals throughout this period. In this sense, *An Atlas of Drawings* can function as the 'seismic' register of certain continuities and transformations throughout more than a century of drawings.³⁵

However, the method adopted for the show demonstrated a conception that seems to have focused excessively in the appearance of the forms and less on conceptual, political, and ideological particularities of its aesthetic prerogatives. Although the limits of the chronological dimension became an obstacle for the exploration of a more radical experience of the works, when put in a juxtaposition state, the symbolic aspect which is characterized by its breaking represents, most of the time, a considerable development. Still regarding this issue, he writes:

By engaging a diverse selection of artworks within the confines of a concrete space, we are able to experience and even greater sampling of richness and variety. When works are seen together, we are able to transcend chronological

34. Idem, 125.

35. Luis Pérez-Oramas, "An Atlas of Drawings," in *An Atlas of Drawings: Transforming Chronologies*, The Museum of Modern Art, January 26 to October 2, 2006, exhibition catalogue, xiv.

boundaries, discovering analogies and similarities, contrasts and differences that we did not expect. No matter how carefully a museum differentiates its galleries, art history's traditional linear narrative must bend itself to the topology of a unitary place and to a system of special correspondence.³⁶

Many would argue that undoing a chronological structure somehow means subtracting the historical constitution as the protagonist of the conceptual structure of an exhibition, while suppressing part of the role of the museum as an organizational institution disposed to systematize artistic production. If, in fact, the museum is an organism capable of propitiating a logical order through a historical continuity between objects that had a certain quality in an evolutionist line of historical priority, on the other hand, it should be a role of the museum to establish new possibilities to realign works deconstructing and reconstructing new possibilities of reflection, independent of a linear process. But, above all, it is evident that the museum is essentially an institution capable of constructing a fertile terrain of new relations between works that are singular in their capacity of engendering new meanings in the field of visual relations between works. The sophistication and complexity of the juxtapositions that are being carried out by curators in several exhibitions, only became possible due to an elevated degree of knowledge developed by scholars from different fields of diverse disciplines such as art history, curating, critic, and theory. The non-chronological approaches opened a new field of possibilities for the curating area, considerably renewing the world of exhibitions. New fields of articulations have opened for a renewed universe of relations between works that before would be simply unthinkable in a show. Looking backwards, just only ten or twenty years ago, exhibitions like the ones we see nowadays, which adopted a strong juxtaposition mechanism, would be probably regarded as simply arbitrary and such relations would be possibly unintelligible for most visitors. What seemed arbitrary before, today can be read in a coherent manner with considerable levels of legitimacy and reception. Obviously, the new models did not avoid completely what we know as the side effect of the process of choice in exhibitions, in other words, the inevitable exclusions. Curator Mari Carmen Ramírez traced an analogy to justify such gaps in her curatorial projects:

As we know, a constellation is a series of randomly connected luminous points that have no intrinsic relationship to one another, yet whose primary function lies in their potential to orient travelers in the exploration of vast territories. Additionally, when subjected to the most rudimentary telescope, some of these points are revealed to stand for millions of other stars or even galaxies. When applied to the heterogeneous field of Latin American avant-garde, such malleable model allowed us to group artist from different countries and time

36. Idem.

periods into several ensembles focused on artistic, ideological, or thematic concerns. While concentrating in the 'luminous' points for this exhibition, we were conscious, at any moment, of the trillions of stars left behind.³⁷

Just as exclusions are inevitable, there is no doubt that the adoption of new exhibition models to show the marginalized or neglected production has brought to the field of exhibitions several factors that seem favorable. One of them was surely the possibility of producing a set of exhibitions that, in a serious and relevant manner, can take on the artistic production deserving recognition through the continuous qualified exhibition of these works. One cannot say, therefore, that the introduction of new models that can be regarded as alternative to the traditional projects of exhibitions for great scale shows have not obtained a huge success, since they opened the doors for other possibilities of realigning the already known artistic production, so that it could be reread, but also for the still neglected works which really deserved a consideration from the critic. The program established by Mari Carmen Ramírez included not only shows destined to the production of the region, but also the creation of the *International Center for the Americas*, a division of the Museum of Fine Arts in Houston, created with the intention of promoting systematic collecting of art from the American countries, through an ongoing program of exhibitions based in the production of original research and relevant publications. Regarding the creation of the center, she writes:

[...] only by bringing these works to public and scholarly attention through exhibitions and publications can the long-overdue recognition of their aesthetic merit be obtained. This is particularly true in the United States, a country that, for better or worse, has functioned since the 1960s as the validating center for Latin American art. In other words, what is at stake here is nothing less than the undeniable right to legitimization of what until now has remained a marginal, under-recognized artistic tradition.³⁸

Then she adds:

Equally compelling and relevant to this project are the extraordinary transformations that have redefined the area of art collecting both in Latin America and internationally since the late 1970s. The liberalization of the markets and the increase flow of art and money across national borders in the last two decades have not only provided greater opportunities for artists and their production, but also have created a new array of identities for those traditionally referred to as 'collectors.' As result, we have witnessed a

37. Idem. Mari Carmen Ramírez, "The Displacement of Utopia," 127.

38. Mari Carmen Ramírez, "Introduction," in *Collecting Latin American Art for the 21st Century*, Mari Carmen Ramírez and Theresa Papanikolas (Eds.), ICAA-International Center for the Arts of the Americas, The Museum of Fine Arts, Houston, 17.

significant exaltation – even expansion – of the collector’s social role and sphere of influence. No longer limited to satisfying his or her own individual passion for art or assets in hand (ego, vanity, and self-indulgence included), this new type of collector has instead assumed a proactive role in the promotion, presentation, and documentation of the artists he or she favors. In this sense (but not exactly), contemporary collectors come closer to the model of artistic maecenas than to the traditional role of art-world dilettantes.³⁹

The Cartographic Model

Another curatorial model that can be regarded as of a considerable relevance, and at the same time is being used with significant success is the cartographic model. Used for the first time in an exhibition dedicated to Latin American production by Brazilian curator Ivo Mesquita, to articulate a certain segment of the region’s production, the cartographic model was employed not only as an exhibition model, but equally as an interpretative strategy reappearing frequently in specialized literature. The exhibition curated by Mesquita through a cartographic model was a show of artists with works produced since the 1980s and was the first event with this quality to be produced by a Canadian institution.⁴⁰ Mesquita used a production mapping methodology for producing his exhibition *Cartographies: 14 Latin American Artists*.⁴¹ The proposal of Mesquita’s cartographic model, widely advertised in the press as a “cartographic model of curating,” was to propose a new work strategy based in a questioning of the institutionality and the role of the curator as the arbiter, although Mesquita himself recognizes that the concept of arbitrariness in fact resides in the genesis of the curatorial process of selection. In his opinion, the exhibition *Cartographies* had two goals, which he describes as follows:

First, to present a sample of the production of contemporary Latin American art and participate in the current debate about this alleged category of art; second, to propose a curatorial methodology capable of approaching the production of contemporary art. Critically standing up to the institutionalizing tradition and preserving the specificity of the plastic discourses.⁴²

Further ahead, Mesquita notes the constant search for actuality that the condition of “cartographer” implies to the curatorial project, a kind of metaphor applicable for both the curator and the spectator of a show. He writes:

39. Idem. Mari Carmen Ramírez, “Introduction,” 19.

40. *Cartographies* was the result of the *Curator-in-Residence* project of the Winnipeg Art Gallery, in which Ivo Mesquita was the first participant.

41. Ivo Mesquita, *Cartographies*, exhibition catalogue, Winnipeg Art Gallery, Canada, 1993. The exhibition was organized by the Winnipeg Art Gallery and toured the Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, in Caracas, Venezuela, the Library Luis Angel Arango, in Bogota, Colombia, the National Gallery of Canada, in Ottawa, Ontario, and the Bronx Museum of the Arts, New York City, 1995.

42. Idem, 13.

The exhibition therefore requires of the visitor the traveler's disposition: a being with history and identity, guided by the senses through the territories he traverses and discovers. It proposes that each visitor transform itself into a cartographer and invent his own territory. For by extension, it also intends to make implicit an attitude towards life: to be a traveler means to seek and almost permanent existence in the present, in constant displacement and in the condition of eternal foreigner, with roots not in nationality but in those territories under the rule of desire, sensibility and knowledge.⁴³

Initially conceived with the title *Another Cartography: 14 Contemporary Latin American Artists*, according to the sponsorship proposal⁴⁴ prepared by the curator, the curatorial intention of *Cartographies* also had as one of its main goals to promote the change of perception regarding the region's production:

[Cartography] is intended to inventory the creative and artistic routines that will allow for a change in the perception and comprehension of Latin American Art. The curator/cartographer sets out on an expedition to chart the strategies in art production and the pluralities in the tactics of inscribing languages. This work permits an understanding of the discord which exists between art production and the issues which shape contemporaneity. At the same time, the curator attempts to underline within the practice of visual imagery, the dialogues of production and the counterpoints capable of engendering some specificity which qualifies as Latin American.⁴⁵

He adds:

Central to this project is the recognition of the dynamic capacity of art production in Latin America to orchestrate cultural strategies that permit the emergence of some intelligent, original form of contemporary art in Latin America. Furthermore, this project should serve to analyze and define, from the point of view of the curator, and intervention pertinent to the process of art production.⁴⁶

The show's proposal put great emphasis in the curatorial process, which was clearly denominated by Mesquita as a "cartographic practice:"

43. *Ibid.*, 17.

44. *Another Cartography: 14 Contemporary Latin American Artists – A Sponsorship Proposal*, Winnipeg Art Gallery, undated. Bard College archives, NY. For a detailed report of the conception and itinerancy process of the show, see Robert Epp, "Cartographies: A Case Study," *Muse* (Summer/Été 1994), 24-27. The text offers a panorama of the main obstacles that appeared with the exhibition and was written by the *Extension Services Coordinator* of the Winnipeg Art Gallery, with the intention of aiding similar projects.

45. *Ibid.*, 3.

46. *Ibid.*

In the international art circuit, the curator of contemporary art resembles a traveler, who, upon wandering across diverse landscapes, describes routes, points out passes and establishes landmarks, thus fixing the boundaries of a specific territory that comprises the contemporary nature of art. They resemble those wayfaring artists who accompanied discoveries of new lands and bequeathed to posterity images, narrations and maps that constitute the first visual identity of the newly discovered countries. Today curators experience the nonexistence of boundaries between the issues concerning art production...⁴⁷

The profile of the “cartographer” curator would be the one who intends to establish a coherent map of contemporary production, while being determined by another sense of construction different from the one regarding the recognition of the surroundings of the cartography and the chronological order.⁴⁸ In this process, the establishing of mapping parameters is certainly a determining factor:

This curator is, first of all, a rover who wanders through ateliers, art galleries and museums to search, and raises issues, with the objective of describing and revealing marks, qualities and systems that are invented in the art making process. He is a professional who collects pieces and gather portions of the particular worlds that conform art production, while pointing the direction of conceptions, of sets of significances, establishing parameters for drawing a map of contemporary art. Such directions and parameters constitute a cartography and permit the changes of the significant that are featured in disarray and disorder, as if particles of a new world.⁴⁹

Therefore, the curator is the individual who, just like the cartographer, maps the artistic production with the intention of creating new geographical/conceptual platforms, capable of constituting new perspectives regarding the topography of this production. If, on one hand, the cartography in the curatorial field would not have any commitment with the pragmatic reality of geography, but with another cartographical disposition, characteristic of the artistic system and its topographical articulations, in the relation between reality and the specificities of the terrain, it designates new elements regarded as relevant to a certain kind of mapping. In a cartographic curatorial process, the curator metaphorically chooses new routes with the intention of defining a field of action capable of extrapolating the premises of the correlations found in traditional cartography:

47. *Ibid.*

48. Thus, we can consider the cartographic method as being equally non-chronological.

49. *Idem*, 3.

The concept of cartography corresponds to the need of a work method on which to base a scrutinizing view of the most recent, emergent art production. Cartography – the art and technique of map making – is a method with the double function of perceiving the landscape, its features and its mutations while, at the same time, creating conditions for obtaining knowledge and alternative routes through them. Contrary to conventional map-making, in which the outlines are drafted exactly as they have been established, this cartography is the making of a map at the same time that the territory is being discovered. That is to say, cartography portrays a visual experience that simultaneously discovers and records, thus offering a reading, which is in itself the scope of comprehension and the transcending of a territory.⁵⁰

By analyzing the show's press release, it is possible to observe it marked the imaginary aspect of the cartographic work, which, once set in motion, through a curatorial project, can define new fields of constituting action for certain segments of the artistic production, before relegated to the chronologic limitations of linearity:

The 'maps' in *Cartographies* are the 'imaginary maps [which break] with the limits imposed by geopolitics and institutionalized relationships. These are virtual maps' [...] 'maps of the imaginary... The exhibition therefore requires of the visitor the traveler's disposition... with roots not in nationality but in those territories under the rule of the desire, sensibility and knowledge.'⁵¹

One could say *Cartographies* is located in a field of self-evaluation of the curatorial praxis that recognizes *a priori* its own limitations, such as the arbitrariness of the curator's selections as a figure of authority, through a behavior that assumes the very "arbitrariness of the act of selecting."⁵² We could conclude *Cartographies* did not have since the beginning the intention of propitiating a coherent list of works, but rather of proposing a new possibility of seeing them in a singular context of relations still "undiscovered," in which the simple possibility to catch a glimpse of the Latin American production under another perspective would be, in itself, a plausible reason to organize it in this manner. For curator Gerardo Mosquera, the phenomenon of globalization did not cause many changes in the mechanisms of inclusion and recognition of the production located in the so-called peripheral regions and many of the improvements provided as a more efficient system of communication (in this case, in a wider sense of communication), produce, first and foremost, an illusion of what he calls "silence zones,"⁵³ or we could also call "blind spots" remain largely the same, especially when dealing with the production of non-western and Latin American art:

50. Ibid.

51. "Bronx Museum of the Arts Host Major International Exhibitions of Latin American Art in October," *Exhibition Press Release*, The Bronx Museum of the Arts, New York, 1995.

52. Idem, Ivo Mesquita, *Cartographies* exhibition catalogue, 53.

53. Gerardo Mosquera, "Cambiar para que todo siga igual," in *Lapiz*, n° III (April, 1995), 14. Translated by the author.

This problematic appears in a very clear manner in the visual arts exhibitions. The North interest in South's art increased, as well as transcultural shows, and an apparent ecumenical will appeared. All of that constituted, without a doubt, in a step forward in terms of the fierce centralization that prevailed. Things improved, but its essence and many of the old problems were maintained, while new ones were introduced.⁵⁴

Mosquera does not show optimism in relation the improvements involving the circulation of Latin American production. For him, the dichotomy center/periphery did not fade and much more must be made so that we can reach an adequate situation for this production's circulation:

Certainly, there is a more open consciousness, a greater multicultural relativism, and an attraction towards the Other. But the specific weight of peripheral art publications and exhibitions in the international circulation, although it has increased, remains disproportional. The center/periphery scheme became more flexible, but remains unscathed.⁵⁵

In this sense, *Cartographies* represented a considerable innovation regarding the context of visibility that production from this hemisphere has been submitted to throughout the years, in a significant advancement that enabled the introduction of new routes for this production without the curatorial habits of previous exhibitions. Such exhibitions insisted in showing this production through a strictly chronological order, putting it in a linear trajectory that, consequently put it in disadvantage in relation to the production of the center, benefited by the excessive (or perhaps it is better to say massive) number of works in a timeline in which the Latin American production could not compose, for the simple lack of a cultural tradition that was yet to be consolidated.

Frederico Morais used a cartographic method in one of the dimensions of the 1st Mercosul Biennial,⁵⁶ occurred in 1997, which included two others dimensions: a political one and a constructivist one. The adoption of a cartographic strategy allowed the curator to avoid the limitations imposed by the limited number of countries imposed by the Mercosul nomenclature, even with the inclusion of guest countries.⁵⁷ The cartography allowed Frederico Morais to establish a new visual "geography" of Latin America, less based in political/geographical injunctions and more in a demonstration of characteristics of the works and determining in the definition of a distinct artistic field of the recurrent curatorial selections determined by the representations by

54. Idem, 14.

55. Ibid.

56. Regarding the history of the first five editions of the Mercosul Biennial see Gaudêncio Fidelis, *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul* [A Concise History of the Mercosul Biennial] [Portuguese, English and Spanish] (Porto Alegre: Mercosul Visual Arts Biennial Foundation, 2005).

57. The exhibition included works from Argentina, Brazil, Bolivia, Chile, Paraguay and Uruguay.

country. The cartographic vision of Morais introduced a set of curatorial premises that allowed to move through a considerable portion of the production of the countries participating in the Biennial, at the same time enhancing the reach of the biennial as a form of becoming more inclusive and not strict to thematic proportions.

The Anthropophagic Model

Brazilian curator Paulo Herkenhoff worked with Oswaldo de Andrade's *Anthropophagy*⁵⁸ as a conceptual platform for the curatorial project of the *XXIV São Paulo Biennial*.⁵⁹ Adopting a work proposal based on the concept of "density" [épaisseur], developed by Jean-François Lyotard in his book *Discours Figure*,⁶⁰ applied as much to the works as to the curatorial process.⁶¹ Herkenhoff demarked an area of action that enabled, for the first time, a Brazilian exhibition to question certain canonical propositions of world art history through a concept originated exclusively within the Brazilian context. The political dimension of Herkenhoff's project is yet to be properly dimensioned within the most significant curatorial projects of international exhibitions. The impact of the *Anthropophagy Biennial* in an international context of exhibitions is, therefore, yet to be recognized since that it was not properly accepted by a portion of the critic as a canonical model of exhibitions, precisely because it is a framing based exclusively in a cultural approach created inside the Brazilian territory. However, it seems evident that it is precisely there where the merit of his strategy resides. Admitting a given exhibition as a model, necessarily implies in recognizing it as exemplary in a series of procedures that may be duplicated, explored, and defined within a field of curatorial exercise. Such condition also implies accepting the show as innovative in its propositional articulation, in this case as being able to establish a mode of articulation that is liable to define a field of action in a manner that is applicable to other contexts. Although anthropophagy has been used subsequently in other exhibitions, outside the Brazilian context, it has been made without the proper recognition to its historical location of the production of the first curatorial project of global dimensions, as it was the case in the *XXIV São Paulo Biennial*. Although the biennial is already regarded as one of the major exhibitions of that century, and the impact it caused on the reception and legitimacy of Brazilian art in the international scene were extremely significant, the show, as a curatorial project, still needs the proper recognition in relation to the innovation it generated in the field of curating. Immediately, *Anthropophagy* presented some theoretical problems that required adjustments, among them its cultural relation with cannibalism. Therefore, by adopting the concept of *Anthropophagy* and

58. For a detailed analysis of the XIV International São Paulo Biennial see the chapter regarding the subject in my doctorate thesis titled *The Reception and Legibility of Brazilian Contemporary Art in the United States (1995-2005)*, State University of New York, Binghamton, 2008, 161-226.

59. The exhibition was curated by the adjunct-curator Adriano Pedrosa.

60. Épaisseur refers to the concept developed by Jean-François Lyotard in his book *Discours figure* (Paris: Klincksieck, 1971). See, especially, the chapters "Effect d'épaisseur dans le système," 91-104 and "L'épaisseur au bord du discours," 106-116.

61. See Paulo Herkenhoff, "Ensaio de Diálogo," in *Representações Nacionais*, exhibition catalogue, XXIV São Paulo Biennial, October 3 to December 13, 1998, 25.

its possible analogies with impressions that could become excessively connected to cannibalism, Herkenhoff defined beforehand a very clear position, trying to avoid, *a priori*, possible conceptual distortions:

From the beginning, multiple interpretations were valued, but we wanted to avoid the more immediate idea of devouring or some kind of butchery. In the practice of the dialogue, a polyhedral perspective of the concept could be built, which admits multiple approaches, as the possible lapidating of the problem. A participatory model of definition of the concept of anthropophagy and cannibalism was created. All interpretations, metaphors, concepts, conceptions, and aphorisms regarding the subject were found in texts, ideas heard or sent were incorporated in a list.⁶²

Directed to the curators of the national representations for them to adopt *Anthropophagy* as a work concept was not only determinant but a mechanism of reflection proposed in the form of a document (temporarily) titled “ninety-five, among a thousand, forms of cannibalism and anthropophagy”⁶³ a list of concepts and ideas in process, under the form of a conceptual platform of a meaningful political content. Although it was not a condition to develop a problematic of the so-called *Historical Core*, whose vector turned around the concept of an “anthropophagy and cannibalism stories,” the list became, thus, a suggestion of work method with the intention of connecting the different procedure lines derived from the excessive number of curators with different orientations:

Imagine that the interlocution, politically, must understand that a Biennial have a complexity and diversity that determinate its process to be made not through the ideal dialogue, but through the *possible* dialogue. In the dialogue, the chief-curating is necessarily shaped by the surprising interpretations that the curatorial concepts receive. And, then, the challenge is to promote the adjustment between the possible and the real dialogues. To search for a certain adhesion between the explicit concept and the selected artists or works, as well as its possibility. Here, it is necessary to create a concrete conceptual network, to explain intentions and motivations, to resize the responsibilities among the agents, as possible. In the dialogue, the role of the Biennial’s chief-curating could be of mediating between formulation of the presence of the countries and the public, the other national representations and segments of the XXIV Biennial.⁶⁴

Therefore, it was not possible for the general curating of that Biennial to

62. Idem, 25.

63. *Ninety-five, among a thousand, forms of cannibalism and anthropophagy*. Wanda Svevo Historical Archive – São Paulo Biennial Foundation.

64. Idem, 26.

promote a certain cohesion surrounding the proposed curatorial project and built a notion considerably connected to the concept of the exhibition. However, Herkenhoff seemed to be very aware of the difficulty in promoting a cohesive idea surrounding the curatorial project and, therefore, searched for a strategy that would approximate, as much as possible, around the totality, which the result of the fragments naturally intended to create. The “density” of the curatorial strategy tried to build this cohesion in the same measure of the work experience:

We never intended a totalizing or triumphant vision of the anthropophagy issue. The curating of the XXIV São Paulo Biennial began with the taking of the ‘density of sight,’ in the lines of Jean-François Lyotard in *Discours figure*, as an operational concept displaced to the idea of depth. The density should not be just in art (much less in its illustration as a ‘subject’), in the action of the curators, and, above all, in the institution. The idea of the Historical Core indicates an agenda, different from the tradition of the ‘special rooms’. We abdicated the ideas of status (‘special’) or territorialization (‘rooms’), because it lacked defining our concrete historical debate, integrated by conceptual criteria effectively developed in terms of a way of looking at an exhibition and text.⁶⁵

As curatorial project, the *XXIV São Paulo Biennial* intended to build a relevant political position that instituted it as an innovative mechanism of knowledge production capable of granting it legitimacy before other fields, especially art history. In fact, by noting that the “XXIV Biennial takes its position before the discipline of art history,”⁶⁶ Paulo Herkenhoff defined a striking position before the academic production that granted it a considerable political differentiation if compared to other curatorial projects, marking a territory whose proportions revealed themselves to be extremely strong and able to develop in the public arena in fierce disputes. The exhibition design tried to suppress the “symbolic obstacles of space,”⁶⁷ represented by the usual individual rooms (series of white cubes), as a form of destroying the representative territories of different nationalities. With this objective, transparent spaces were used in order to allow the works to interrelate without a hierarchical transition among them. On this

65. Paulo Herkenhoff, “General introduction,” in *Núcleo Histórico e História dos Canibalismos*, exhibition catalogue, Paulo Herkenhoff and Adriano Pedrosa (Eds.) São Paulo Biennial Foundation, October 3 to December 13, 1998, 22.

66. Idem, 22.

67. Idem. Paulo Herkenhoff, “Ensaio de Diálogo,” 26. It is important to make a comparative distinction here. While Herkenhoff opted for an indifferent characterization of the space based on a conceptual and political proposition, in other words, of suppressing each and any analogy between the space (or many spaces) of the “white cube” with that regarding the division among countries, other exhibitions did so for different reasons. Another directly opposite example is the 5th Mercosul Biennial, in 2005, in which the selected approach, in an absolutely conscientious manner, was the construction of several “white cubes,” to say so, with the clear objective of isolating the works from each other. Such decision was not made in a naïve manner, but strategically thought of with the objective of propitiating more independence and more clarity of reading to the works. Such decision was also taken based in a previous context of exhibitions that scrambled the methodology of exhibition to such an extent that resulted in the suppression of any conceptual difference between the most diverse productions through the path of visual confusion that they caused. In that sense, such decision was not just formal, but essentially political.

matter, Herkenhoff writes: “Essentially, there is a basic contradiction for this idea of *National Representations* that the process of contemporary art in the globalized world and in the consequent quest for difference insert: the migrations of the artists through exiles, diasporas, and the desire to search the center or the periphery.”⁶⁸ Herkenhoff argues that he was “interested in understanding [...] the political processes in the models of *Latin-Americanism*, of articulation, of appropriation of that culture”⁶⁹ in a universe that is increasingly retroacting to an imperialist conjuncture. According to this notion, the experience of the white cube should be avoided in that period since it already pointed to the possibility of an excessive elasticity of the trajectory of the objects that were in them included in a manner that allows them to be inscribed on the western canon. The compensation propitiated by this articulation is that, as it widens the possibility of absorbing the most different productions, including the most radical or marginal, it has the power to suppress each and any cultural specificity in certain cases. Regarding this issue, Paulo Herkenhoff writes:

Minimalism is an elastic chamber, a space of elasticity where everything fits. I believe that, in this moment, the ‘discovery’ of Latin American art is the possibility of presenting another history, the possibility for, through that history, all other histories to reach the surface.⁷⁰

The *XXIV International São Paulo Biennial* is, undoubtedly, one of the most well succeeded shows in the history of biennials. The *Anthropophagy Biennial*, as it became known, is also, under a curatorial standpoint, the Brazilian exhibition that figures among the most important international shows to this day. It is the first and only exhibition that instituted an efficient attempt to reread canonical works of global art under an exclusively Brazilian perspective, the *anthropophagic perspective*, which became one of the country’s greatest contributions to the post-colonialist theory. As we know, Oswald de Andrade’s manifesto is a theoretical challenge surrounding the cultural emancipation that tried to redefine a place for the Brazilian artistic and cultural history, since that, in the development of the premises of Oswald de Andrade’s manifesto, old presuppositions of cultural derivation would be demolished and no obstacle would be established for the absorption of foreign artistic influences. In this sense, Paulo Herkenhoff could not have made his position clearer when he clearly demarked the difference for the other models of cultural assimilation such as multiculturalism: “The system of cultural classification operating in the United States has no validity in Latin America. In the Biennial, we are not generally interested in the ideology

68. Idem, 26.

69. Paulo Herkenhoff [Round Table with Paulo Herkenhoff, Marcelo Pacheco, Mari Carmen Ramírez and Lilian Llanes], *Nuevos Modelos de Exposiciones de Arte Latinoamericano del Siglo XXI: Impacto e Eficacia*, in *Circuitos Latinoamericanos/Circuitos Internacionales: Interacción, Roles y Perspectivas*, Buenos Aires, Artea Fundación, May 20 to 25, 2005, 21.

70. Idem, 21.

of multiculturalism, with its system of classification of ethnicities developed by the North-American society.”⁷¹

Through a curatorial strategy defined as *contamination*,⁷² established by the curators, based in a non-hierarchy and in a non-chronological structure of displaying the works, the Biennial demonstrated, through the confrontation of artistic filiations, established by the juxtaposition of works, that a pure style does not exist, displacing hierarchic canonical presuppositions, elevating the Brazilian works to new legitimacy possibilities in relation to the major artistic conquests of world art. It is necessary to understand that, first and foremost, the exhibition of these works constituted in an exercise in confrontation of the problems and not of a priority of individual participation of artists in the show as representation in the event, which is usual in biennial curatorial projects. Seems to me that a great part of the controversy generated by that Biennial is due to this fact, since if it was a museological show, such confrontations between works would not have caused so much discomfort and controversy.⁷³ But the *XXIV Biennial* hardly would be possible in a museum, since museums, as a general rule, do not loan canonical works so that their canonizing status is tested or questioned. On the other hand, I risk to say a curatorial project with such characteristics was only possible to be carried out within a biennial, because it was outside the center of the structure that canonized such works and, therefore, it seems to me that such institutions were either surprised in the distraction of a loan routine, or in occasional good intentions of their directors and curators. Of course, to all these favors was added a great effort of artistic diplomacy. It is not hard to imagine that, for many of the museums that loaned works, the idea was that since the exhibition would take place outside of a museological instance, the canonic condition of these works could not be shaken. Other institutions, obviously, did not refuse to loan works for the show.

The exceptional magnitude of the curating project of the *XXIV International Biennial* has shown, for the first time, that it is possible to implement a curating project under a local perspective, in other words, strategically defined from concepts originated in the Brazilian context, while promoting a politicization of these concepts with the intention of inserting the Brazilian production in a perspective of international legitimacy, without the simplistic jingoism of superficial visibility, but as a proposal of producing deep interventions at the center of the major narratives. Even if is, in this sense, of a relatively small intervention, if we think

71. Paulo Herkenhoff, "Ir e Vir," in *Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros*, exhibition catalogue, XXIV São Paulo Biennial, October 3 to December 13, 1998, 23.

72. For a detailed explanation of the concept of "contamination," see Paulo Herkenhoff and Adriano Pedrosa, "The Carioca Curator," in *Trans*, Vol. 6 (1999), 11.

73. Such exhibition strategy would logically come to counteract the interest of the artists and their representatives since, in this case, the show did not allow more than one exhibition opportunity for recent works. The cultural interest was employed in benefit of a curatorial proposition whose result privileges the exhibition as an instrument of knowledge generation. If, at the time, this became a point of tension between artists and curators, today, all those years after, and with the increasingly greater professionalization of the shows, these issues are not anymore in the order of business.

of a historical perspective, the results obtained by the *XXIV São Paulo Biennial*, in relation to the reception and legitimacy of Brazilian art can be considered immeasurable. It was, therefore, a politicization of the modes of exhibition and their potential to disarticulate the hierarchic canonizing structure. The show promoted a most complex political movement, not only for generating a displacement of the usual readings of canonic works of world art history, but equally for removing the hierarchic inclination of the artistic production and placing them side by side with Brazilian works. It would be a mistake, however, to think the displaying of the works in confrontation, in an apparent arbitrary contrast, would be motivated by stylistic reasons (although they naturally were in question as an inherent aspect of the works), but logically that such confrontations intended, each one of them (with greater or lesser success, of course) an intervention in the canon formation process.

One could say, then, that the Biennial, which can be regarded the most efficient under the viewpoint of projecting Brazilian production in the global context, was also the most Brazilian (without the pejorative use of the term), given that the strategy of strategic convergence of the exhibition aimed to place Brazilian art in an elevated level of visibility in relation to the world production and there is, in fact, if proceeding a deeper study of the exhibition, clear indications that this occurred. It is important to remember the *Cannibalistic Manifesto* already appeared in countless articles regarding Brazilian art abroad, especially since around the 1980s (albeit in a very incipient manner), and transformed into an essential tool to solve issues related to the derivation and appropriation of “foreign” matrixes. The concept of *anthropophagy* has, on the other hand, propitiated a solid theoretical/conceptual model to give support to the understanding of the historical subtract of Brazilian art for audiences outside Brazil. Thus, it has also served as a provisional strategy of great efficiency, capable of taking on the absence of a wider historical subtract regarding the art on the country still under construction. By choosing Anthropophagy, the Biennial’s curator, Paulo Herkenhoff, showed awareness regarding the possibility of turning it into a platform to test the history of world art through a strictly Brazilian conceptual proposition of an emancipatory quality, ergo political, but also with the potential of redefining originality, creativity and historical priority.⁷⁴ Through the confrontation of different works of global art, American and European art, especially, not for other reason, since they also form the foundation of many of our artistic traditions and because it was with them that the foundations of the western canon formation were built. Herkenhoff’s curating project projected the subtract of canon formation for beyond the usual tests of verifying their formation prerogatives. Simultaneously, the constitution of a new strategy of verification of canonical presuppositions was put in practice.

74. As I have mentioned before in another occasion, “historical priority” was already put in course as a political strategy in the field of curating without, however, being attributed to the referred nomenclature.

The Labyrinthine Model

Labyrinths of Iconography was the first show that assumed its use of a “labyrinthine curating method.” Resulted from a proposal made by the direction of the Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) and organized by the museum’s chief curator at the time,⁷⁵ the exhibition proved capable of displaying a considerable amount of works dating from between around the 19th century to contemporaneity. The works were articulated inside a series of ramifications, internal and external to the conceptual problematic of the exhibition, in other words, related to its thematic proposition (the historical mythology of Daedalus and his labyrinth) and its own curating method. The non-chronological arrangement of the works propitiated a series of juxtaposition possibilities in which the works were placed in a way to expand their cultural, artistic, formal, and conceptual specificity:

Starting from a labyrinthine curating organization, where the work selections were made to privilege a non-chronological disposal, advancing and retreating within the historical arch defined by the show, *Labyrinths of Iconography* intends to privilege the coexistence of the works in the exhibitions space, producing sampling mechanisms that can emphasize the artistic potential of each of these works for beyond their original appearance. *Iconography*, in the case of this show, refers to the approach of a theme to the subject in terms of content and image. Thus, the exhibition intends on instituting new relations between images as entities whose artistic potential is able to relate with works of different periods and styles, for way beyond their specificity.⁷⁶

It was precisely that artistic and cultural specificity of the works featured on the show that one can say, strategically reconsidered for a moment, so that they can be situated in a new context:

Under the perspective of an exhibition, it is a strategy that allows not only a wider interpretation of problems, but in a field of acting where specificity can be redefined at each step of the process, without necessarily losing the internal coherence. By following the logic of a labyrinth, with its constant

75. The labyrinthine curating method was instituted by the author, when directing the Museu de Arte do Rio Grande do Sul [Rio Grande do Sul State Museum of Art], and practiced for the first time in an objective manner in the exhibition *Labyrinths of Iconography*, occurring from June 28 to August 14, 2011, curated by José Francisco Alves, the chief-curator of the mentioned museum. The model was subsequently employed in several MARGS exhibitions during the 2011-2014 administration. “The curatorial organization of the show was performed under the form of confrontations and parallels between the woks of different periods, schools and styles, where a work is always connected to another work and/or body of works. In the establishment of these relations there will be an emphasis in conceptual, aesthetical, historical, technical issues, as well as other approaches such as gender, class and approaches that may be fruitful to potentiate and expand the meaning of each of the works exposed on the show. The selection of works was made as a form of breaking the canonical presuppositions that justified the hierarchies between the works, defining them as having greater or lesser importance in a scale of aesthetic, cultural, and historical values. Metaphorically speaking, like Ariadne’s thread, the adopted curating procedures will propose the visitors possible clues for them, when visiting the show, and moving from one work to another, to be able to extract from these works the best experience in the museum space, building their own interpretative decisions.” Exhibition press release. Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, June 2011.

76. *Exhibition press release*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, June, 2011.

changes of perspective, there is always a demand for adaptation in the approach of the problem throughout the trajectory, with consequent revaluations and decision takings.

If we establish an analogy, we can say that Ariadne's thread is propitiated by the curator to the visitors, through several interpretative propositions that the curator engenders in the exhibition space. The figure of the *Minotaur* is introduced at every step, when the visitors face a work. Before it, the dimension of creativity is expressed, threatening to swallow the visitors by the anxiety of an eventual frustrated search for meaning. The common thread that shows the way is propitiated by an open route of interpretation, leading to the next the trajectory of an experience circle that can be propitiated by an exhibition.⁷⁷

Labyrinths of Iconography based its curatorial platform in the mythical history of Daedalus and his labyrinth, in order to build the exhibition mechanisms, as well as the show's organizational structure. It was precisely from the encounter between an architectural structure that, for the Greeks, did not seem to make any sense, that came the idea of a labyrinth. The irregularity found in the Knossos palace (which many scholars believe was the origin of the labyrinth) collaborated to subvert the reasoning logic of the Greek, who whom symmetry was an indispensable element in the construction of meaning. Labyrinths are unstable constructions that change as the walker moves around their entrails. According to literature, labyrinths can be divided in two main categories: *multicourse*, which may be essentially described by a series of routes, from which one, eventually, will take the walker to its center, and *singlecourse*, characterized by a single path, that takes directly to the center. The first type requires choice and is, therefore, implied in a mental state and, consequently, in moral implications. The *singlecourse* model may be defined as being more rational and less intuitive. Multiple choices that involve the route in a *multicourse* labyrinth may, in virtue of this process of choice, result in a moral clarification and empowerment.

Multicourse labyrinths are associated to a considerable level of intuition required by the exercise of choices. By walking the labyrinth, walkers have to necessarily exercise vision when choosing and the constant ocular movement redefines constantly the vision perspective in which the walker becomes involved. In this process of choice, it is necessary the exercise of a considerable interpretation ability. Therefore, the *multicourse* model is the one that would be associated to aesthetic differentiation, since it allows a universe of conceptual tasks defined as what we can establish as clarifying routes.⁷⁸ From that process we can take that there is a considerable ethical and moral component in such choices, since they imply in defining this or that

77. Gaudêncio Fidelis, "Para um Modelo Labiríntico de Curadoria," in *Labirintos da Iconografia*, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, exhibition brochure, June, 2011.

78. These two paradigms were extensively explored by Penelope Reed Doob in her book *The Idea of the Labyrinth: From Classical Antiquity through the Middle Ages* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1990), 39. See also the extraordinary book by Paolo Santarcangelo, *Le livre des labyrinthes: histoire d'un myth et d'un symbole*, translated from Italian by Monique Lacau (France: Gallimard, 1974) and initially published in 1967 by Vallecchi editions.

route as being the best one, the most proper, and also, equally the most convenient.

New York's Museum of Modern Art was perhaps the first institution to use the labyrinthine organization in their shows⁷⁹ (even if such perspective was not announced), to conduct visitors throughout the chronological exhibition of its collection when the new building was inaugurated, in 1939. The combination of both possibilities, chronology and labyrinth, enabled the institution to construct with great efficiency a logic that would not be possible otherwise. Since every museum have gaps in their collections, to construct cohesion through a spatial disposition that united such ruptures through the curve and oblique walls proved to be a feasible possibility. Unlike the threatening space of the labyrinth, however, the galleries presented a meaningful feeling of intimacy.

The space was divided into small units with irregular plans and the ceiling was kept deliberately low (12 to 14 feet). The domestic scale was not restricted to the galleries but penetrated the whole building, beginning with an entrance area. [...] Other elements of the museum, such as its limited number of floors, the penthouse and balcony, as well as the lack of representative spaces and the extensive use of decorative plants, furthered the analogy to typical New York residential buildings. The gallery spaces were domesticated and approximated to the private collector's homes so closely associated with the institution. The galleries' intimate character facilitated the aestheticisation of art, allowing the beholder to establish a personal relationship to the objects exhibited.⁸⁰

A labyrinthine model of curating presupposes, therefore, that the visitors will take a series of choices and construct, throughout the "route," their own interpretive ways, or, seen in a different manner, pave their own interpretative avenues in the quest for meaning. Just like, when walking through a labyrinth, walkers must choose, in an exhibition, visitors will equally have to make interpretative choices. In this context, a curator can perform both (and metaphorically) the role of Daedalus (the mythological architect who build the labyrinth), by defining the exhibition structure, or the role of the Ariadne's thread,⁸¹ in the opening of possibilities and the institution of routes to uncover the meaning of the exhibition, like the meaning of the works in that context, by guiding the visitors throughout the way.

The labyrinthine method was motivated by an historical precedent introduced by the learning that was historically enabled by Hélio Oiticica's (1937-1980) *Tropicália*,

79. For a more accurate description of the subject, see Christoph Grunenberg, "The Politics of Representation: The Museum of Modern Art, New York," in *Art Apart: Art Institutions and Ideology Across England and North America*, Marcia Pointon (Ed.) (Manchester and New York: Manchester University Press, 1994), 201-202.

80. Christoph Grunenberg, "The Politics of Representation: The Museum of Modern Art, New York," in *Art Apart: Art Institutions and Ideology Across England and North America*, Marcia Pointon (Ed.) (Manchester and New York: Manchester University Press, 1994), 204.

81. The Ariadne's thread became symbol of the narrative continuity. Metaphorically, we can consider the figure of Ariadne as the one whose predisposition is to guide the spectator through the meanderings of meaning.

an installation conceived by the artist for the show *Nova Objetividade Brasileira* [New Brazilian Objectivity], held at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio), in 1967, the same year the work was produced. The labyrinthine vocation of Oiticica's installations, whose anthropophagic quality was clearly announced by the artist as a presupposition already at the time, can be employed as a model of museological incursion in space, with its bends, shapes, and tortuous routes which the artist produced inspired by the Brazilian *favelas*. It is also important to mention that Oiticica's "labyrinth" was conceived as a multisensorial space, where olfaction, tact, vision and audition acquire a protagonist role, especially when we talk of the senses neglected by the orthodox approaches of art, such as tact and especially olfaction. Oiticica's multisensorial conception, which he developed in his article *Aparecimento do Suprasensorial na Arte Brasileira*⁸² [Suprasensorial Appearance in Brazilian Art], encompassed, however, a broad and totalizing view of the senses, with a "social, ethical, and political"⁸³ perspective, for beyond the usual nomenclatures dedicated to the senses. A wide perspective that involved reflecting about perception through a "super-awareness" of the body and intelligence when confronted with sensibility. Equally, Oiticica's proposal was conceived as a *superanthropophagy*, a term he created and also announced on that year, when he wrote, "Anthropophagy would be the defense we have against such exterior rule, and the main creative weapon of this constructivist will, which did not prevent at all a kind of cultural colonialism, that in an objective manner we want to abolish today, absorbing it definitely in a Superanthropophagy."⁸⁴ The political quality of *Tropicália*, besides its advanced artistic concept, with its hybrid and "impure" conception of space, enabled conceiving a labyrinthine method of curating that embodied simultaneously the anthropophagic vocation that Oiticica's work was imbedded, besides all these aspects of a "Brazilianist" quality, granting a local dimension to the essence of the labyrinthine strategy.

There is also another notable reoccurrence of a labyrinthine conception in the museological field, deriving from the work by Márcio Sampaio (1941) titled *Vernissage* from the series *Galeria Antropofágica – O Sistema da Arte* [Anthropophagic Gallery – The Art System – 1977], which was conceived by the artist as an anthropophagic labyrinth.⁸⁵ In this work, the artist appropriates the mythological history in an anthropophagic perspective, introducing to the midst of the European conception of myth, the strategy of "cultural devouring," while transforming its digestive character in the conceptual productivity of the museological conception of space, something which the "labyrinthine method" of curating made evident.⁸⁶ A labyrinthine method of curating necessarily involves a non-chronological approach to the works, through juxtapositions,

82. Hélio Oiticica, *Aparecimento do Suprasensorial na Arte Brasileira*, GAM: Galeria de Arte Moderna, Rio de Janeiro, nº 13 (1968), unpagued.

83. Idem.

84. Term created by Hélio Oiticica and published in Hélio Oiticica's "Esquema Geral da Nova Objetividade," in *Nova Objetividade Brasileira*, Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Abril de 1967), 5.

85. The work was conceived for the show *Visão da Terra* [Earth Vision], organized by critic Roberto Pontual, at MAM-RJ, in 1977.

86. It is worth remembering that we included, in the exhibition *Antropofagia Neobarroca*, in the 10th Mercosul Biennial, one of the works that composed Márcio Sampaio's Anthropophagic Gallery, titled *Vernissage* (1977).

contrasts, or parallelisms. In the absence of a non-chronological method, the arrangement between works will necessarily presuppose that the mischaracterization of the linear logic to be displaced to a superior level, in other words, to a group of works, periods, or sets, that would then be moved from their usual chronological linearity to the exhibition strategies based on juxtaposition. The destitution of the chronological structure would enable a redefinition of the principles of linear consideration.

We can describe the labyrinthine method of exhibition as the one which aims to present new reading possibilities to the production of a certain artist by displacing the temporal linearity of the chronological disposition (although many other models do the same) for outside the main interest of the exhibition. A labyrinthine exhibition conceptually articulates the production in an equation of spatiality, altering the usual perception we have of a given work, introducing new mechanisms of exhibition in the expositive context. The adoption of a non-chronological procedure in the exhibition of the works, the displacement of them in relation to their traditional exhibition space, considering the spatial disposition, breaks the hierarchy by artistic method and relevance, scale, and semantic localization (the absence of a base for exhibiting sculptures, for instance, and the creation of other mechanisms), constitute the foundation of the adopted method in an exhibition with this curating strategy. A labyrinthine method of curating was employed in a continental scale in the curatorial platform of the 10th Mercosul Biennial – *Messages from a New America*. In this exhibition, the method was taken to an extreme precision, conducting to a cohesive conceptual construction and with infinite multidirectional ramifications that allowed to amplify its reach over the vast body of the Latin American production. Oswald de Andrade's *Anthropophagy* was also instrumental for the conception of the show.

We could, in fact, say that exhibitions are, ultimately, a labyrinth of possibilities and choices. Within a museological perspective, good shows produce disorientation in the visitors, as they walk around, since they displace visitors from their usual perceptions. If on one hand such condition seems to originate from the museological structure itself, which, in turn, is constituted by the exhibition apparatus, on the other hand, contemporary exhibitions have emphasized such quality, conducting to a condition I characterized previously and metaphorically as *museology*, as a syndrome whose characteristics I described as follows:

We can suppose that some kind of magic develops between the museum's walls, that enchants, taking the visitors to a fantasy, engaging them in a circulatory process, in an endless quest for a viable and coherent interpretation(s) of the work(s). it is hard not to think that Theseus, our substitute for the contemporary spectator, suffers from *museology* (but, after all, are not we all suffering from the same condition?).⁸⁷

87. Gaudêncio Fidelis, "O Lugar da Indeterminação: Para Uma Abordagem Labiríntica de Dédale," in *Dédale – Pierre Coulibeuf*, Gaudêncio Fidelis (Org.), Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 2009, 56.

Museology, conceived as a metaphor for a physical condition could be described, then, as a syndrome of an expositive content, is precipitated, first and foremost, by the constant exposition to the museological apparatus. It is, on the other hand, a typical contemporary condition of a time in which the excessive coexistence with the museological exhibition apparatus proves to be significantly greater than in the past. As a syndrome, we can say it should be, on the other hand, a condition primarily attributed to professionals from the field, or a specific class of individuals, so to speak, just like the regulars of the exhibition spaces. But *museology*, just like a discipline, or a syndrome in the way I am metaphorically trying to suggest here, is before anything a sign of the times, an expression of the museological period in which we live.

The approach of curators in relation to the different tasks of a show are considerably different. They are destined to differentiation. Curators do not operate in the same sense of the past, but also because the history of institutions that host such works is, most of the times, very different. Curatorial platforms serve to different intentions and involve different approaches because institutions have different profiles and are products of different historical situations, but also because the personal agenda of each curator can differ in as many ways as there are curatorial methods today. Divorced from their context, works can be placed in situations that are visible, but not necessarily seen through exhibitions they search through the esthetical sensation with the works definitely free from their historical and conceptual associations. We know there is not only one way to see a work of art in one context, but several possibilities of contextualization that can define them and place them differently.

FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

PRESIDENTE

Renato Malcon

VICE-PRESIDENTE

Jorge Gerdau Johannpeter

CONSELHEIROS

Adelino Raymundo Colombo

Beatriz Bier Johannpeter

Eduardo Sirotsky Melzer

Evelyn Berg Ioschpe

Hélio da Conceição Fernandes Costa

Ivo Abrahão Nesralla

Jaime Sirotsky

Jorge Polydoro

José Antonio Fernandes Martins

Júlio Ricardo Andrighetto Mottin

Justo Werlang

Liliana Magalhães

Patrícia Fossati Druck

Péricles de Freitas Druck

Raul Anselmo Randon

Sérgio Silveira Saraiva

William Ling

DIRETORIA

José Antonio Fernandes Martins – Presidente

Gilberto Schwartzmann – Vice-Presidente

DIRETORES

André Jobim de Azevedo – Diretor Jurídico

Arthur Bender Filho – Diretor de Comunicação e

Marketing

Elisabete Lopes – Diretora de Relações Institucionais

Eduardo Sferra Brunelli – Diretor de Espaços Físicos

Mathias Kisslinger Rodrigues – Diretor

Administrativo-Financeiro

CONSELHO FISCAL

TITULARES

Geraldo Toffanello

José Benedicto Ledur

Ricardo Russowsky

SUPLENTES

Jairo Coelho da Silva

Mário Fernando Fettermann Espíndola

Wilson Ling

ADMINISTRAÇÃO

Volmir Luiz Gilioli – Coordenador Administrativo-Financeiro

Luisa Schneider – Assessoria de Contabilidade | Financeiro

Teresinha Abruzzi Pimentel – Assessoria de Contabilidade |

Financeiro

Rodrigo Silva de Brito – Assessoria de Compras

Mickael Kalil Wagner de Oliveira – Auxiliar Administrativo

Bruno Thiesen Azambuja – Estagiário

SECRETARIA

Valéria Scheffer da Costa – Coordenadora

Patrícia Savaris – Assessoria de Passagens e Hospedagens

TI

Arlen Tavares – Coordenador

William Figueiredo San Martin – Estagiário

GESTÃO DE PARCERIAS E MARKETING

Michele Loreto Alves – Coordenadora

Helena Cardia – Produtora Gráfica

Erik Piccinatto da Costa – Designer Gráfico

Jéssica Jank – Designer Gráfico

Julia Becker da Silva – Designer Gráfico

Laura Spina - Designer Gráfico

Ricardo Costa - Designer Gráfico

Victória Francisca de Oliveira Santos – Designer Gráfico

ASSESSORIA DE IMPRENSA

Ariela Dedigo – Coordenadora

Juliano Martins Soares – Assistente

Kixi Dalzotto – Assistente

José Walter de Castro Alves – Produção e Revisão de Conteúdo

Lelei Teixeira – Produção e Revisão de Conteúdo

Laíssa Sardiglia – Conteúdo Blog Educativo

Cristiano Sant'Anna – Fotografia

Guilherme Dias – Fotografia

Tárlis Schneider – Fotografia

NÚCLEO DE DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA

Francesco Souza Settineri – Pesquisador

Lucas Ströher Schultz – Pesquisador assistente

CONSULTORIA JURÍDICA

Faraco de Azevedo – Advogados

Ruy Remi Rech

CONSULTORIA JURÍDICA EM PROPRIEDADE INTELECTUAL

Rodrigo Azevedo – Silveiro Advogados

10ª BIENAL DO MERCOSUL - MENSAGENS DE UMA NOVA AMÉRICA

CURADORIA

Gaudêncio Fidelis – Curador-Chefe
Márcio Tavares – Curador-Adjunto
Ana Zavadil – Curadora-Assistente
Cristián G. Gallegos – Dialogante | Curador do Programa Educativo

ASSISTENTES DE CURADORIA

Liane Strapazon – Assistente de Curadoria
Lidiane Fernandes – Assistente de Curadoria

PROGRAMA EDUCATIVO

Valência Losada – Coordenadora Geral
Juliana Pepl – Coordenadora de Produção
Julia Coelho – Produtora Executiva
Camila Dias de Borba – Assistente de Produção
Marcelo Garcia – Assistente de Produção
Eduardo Kraemer – Produtor Executivo | Curso de Formação de Mediadores
Priscila Kisiolar – Produtora Executiva | Escola Experimental de Curadoria
Valquíria Prates – Produção dos Textos do Material Pedagógico

CONSELHO CONSULTIVO DE PROFESSORES PARA A 10ª BIENAL DO MERCOSUL

Ana Felícia Guedes Trindade
Andrea Guimarães dos Santos
Celi Teresinha Reinhardt
Ednilson José Roesler
Elaine López Fonte
Jacqueline Reis Torres
Karen Souza Ferreira
Luis Carlos Teixeira
Marcia Buffon Machado
Márcia Silvana Silveira Barbosa
Marcia Siqueira
Micael Freitas
Milton Esmerio
Nara Denise Pinheiro Camargo
Paula Venturini
Paulo Mauro da Silva
Sandra Ommatos
Silvia Mara Borba de Oliveira
Silvio Capaverde
Simone Munari Silva
Vanderlei de P. Gomes

CENTRAL DE AGENDAMENTOS

Ana Paula de Carli – Coordenadora
Cícero Meincke Melo – Assistente de Agendamento
Mariana Denardi – Assistente de Agendamento
Ricardo F. de Oliveira – Assistente de Agendamento

COORDENADORES DE MEDIAÇÃO

Daniele Zaccarão
Eduardo Kraemer

Flávia Fogliato
Graziela Seganfredo
Ilana Machado
Janaina Czolpinski
Jaqueline Sampaio
Leonardo Valle
Lívia Monteiro
Rodrigo Neves

EQUIPE DE DIALOGANTES-MEDIADORES

Alexia Teles Cunha
Alissa Gottfried
Ana Carolina Oliveira de Aguiar
Ana Carolina Senna Nunes
Ana Paula Peres do Amaral
Anna Thereza de Carli Hanel
Athos Braga de Aguiar
Bruno da Rosa Lumertz
Caio Licks Pires de Miranda
Camila Manique Silva Ferreira
Carlos Vanderlei Soares
Carolina Kramm Lewandowski
Carolina Medina da Costa
Celina Veridiana Ache Rodrigues
Charlene Cabral Pinheiro
Clara Eloísa Ungaretti
Cláudia Strohmayr de Moura
Daphne Zuboski Maurer
Diane Sbardelotto
Diego Rafael Hasse
Dimitrius Gonçalves Machado
Eduardo Lira dos Santos
Everton Mello Rocha
Fabiana Rodrigues Dornelles
Fabiane Vivian Ruperti
Felipe Pires
Fernanda Fernandes Batista
Geovane Ribeiro
Giordana Fragozo Winckler
Helena Campos Alibio
Heloisa Magdalena Lutzenberger Chavannes
Isabella de Mendonça Pereira
Jade Lopes
Jéssica da Rosa Pinheiro
João Gustavo Lisboa Zimmer
José Thiago Lemes Ruhee
Julia Matos Silva
Julia Pereira Tarrago
Julia Santos Oliveira
Juliana Barcelos Ramos
Juliana Berrield Medeiros
Kailã de Oliveira Isaias
Kethlen Santini Rodrigues
Lara Machado Bitencourt
Lara Menna Barreto Fuke
Larissa Dalla Nora Fauri
Laura Amaral Sambaqui Gruber

Laura Krebs Alvares
Leonel de Oliveira Martins
Lilian Reis
Luana Vitória Arendde Lima
Lucas Oliveira de Bairros
Lucia Marques Xavier
Luisa Prestes Pereira
Luiza Dallagnese Fronza
Luiza Rodrigues Reginatto
Luma Viegas Cardoso
Maiara Elisa Strobel
Marcos Dalcin Bonacina
Maria Eduarda Zanchet Bordignon
Mariana Garcia Vasconcellos
Nicolas Alcantara Rocha
Nicolas Lobato de Souza
Pablo Ziolkowski Padilha
Patricia Heitich Wagner Candido
Pedro Gomes Pereira
Pétala Anne Maison
Pietra Davila Mattos
Rafael Goulart
Simone Andréia da Costa Dornelles
Taís Moreira Krug
Tanise Baptista de Medeiros
Thabita Fonseca
Thales Rangel
Valentina Malavoglia
Vanessa Geiger Renck
Vania Pierozan
Viviane Sampaio
Yasmin Steil da Silva

ARQUITETURA E MUSEOGRAFIA

Maria Bernadete Sinhorelli – Museografia
Jair Oliveira – Assessoria Técnica
Bianca Georgis – Assistente
Geovana Giffoni – Assistente
Letícia Triaca – Assistente
Victoria Sinhorelli – Assistente

CONSTRUÇÃO MUSEOGRÁFICA

Petroli & CIA
Maicon Petroli – Coordenação Geral
Bejeron Roberto Moraes dos Santos
Charles Moura Vargas
Edimar Lopes Correa
Francisco Francinaldo de Souza
Ivanildo de Oliveira
Jair Nascimento
João Daniel Alves da Silva
Joaquin Correia Martins
Julio Cesar Melo Pereira
Luis Rodrigues Machado
Marcelo Satoshi Uezu
Mauricio de Oliveira Flores da Silva
Paulo Prola
Rafael Mello Martins
Rodrigo Bairros Clemencio
Sandro Flores Farias Junior

Wagner Sena Pereira
Yago Barbosa de Oliveira

AGÊNCIA DE PROPAGANDA

Rage Comunicação

GERÊNCIA DOS ESPAÇOS EXPOSITIVOS

Newton Tomaz de Souza

PRODUÇÃO EXECUTIVA – COORDENAÇÃO

Ana Helena Curti – Coordenadora Geral de Produção
Fernanda Cardozo – Coordenadora de Produção
Jaqueline Beltrame – Produtora Executiva | Equipe de Coordenação
Julia Brandão – Produtora Executiva | Equipe de Coordenação

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Mariana Xavier
Martha Fonseca
Nonô Joris
Rodrigo Primo

PRODUÇÃO

Claudia D’Mutti
Quelita Lopes
Sandro Boschetti
Simone Perla

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO

Ana Carolina C. Sanches
Camila Rodrigues Machado
Gabriela de Souza Carvalho
Greisly Roman Picolotto
Jéssica Balbuena
Matheus Gumerato
Rômulo Garcia

EQUIPE DE MUSEOLOGIA

Ana Carolina Laraya Glueck
Ana Paula Salvat
Bernadette Baptista Ferreira
Camila Cardoso
Carla Mabel
Claudia Costa
Denyse L. A. P. da Motta
Elisa Malcon
Elenice Ramos
Fernanda Matschinske
Gertrudes Gomes Lins
Julia Marino
Lívia Lira
Lucimar Predebom
Magnólia Serrão
Raquel Teixeira
Renata Cittadin
Sandra Regina de Jesus

MONTAGEM E INSTALAÇÃO DE OBRAS DE ARTE

Lee Dawkins – Coordenação Geral

Adriano Sempé
Aldo Sebastián Repetto Seeger
Alexandre Moreira
Caio Pascuzzi Caruso
Carlos Eduardo da Silva Canton
Cláudio Paulo
Daniel Harthmann
Daniel Nogueira de Lima
Elvis Vasconcelos Moreira
Fábio Azevedo
Fernando Stankevicz
Hélio Bartsch
Joacyr Salles
João Rivera Monteiro
Jonathas Bastos Junior
Jorge Daniel Garcia Gimenez
Juan Manoel Wissocq
Juan Sebastian Castro Cordeiro
Leandro Wiczorek
Lucas Itacarambi
Luiz Pedro Moreira
Marcelo Cortes
Marcelo Monteiro
Marcelo Moreira
Nelson Machado
Nelson Rosa
Rodrigo Beck
Ronaldo Gomes Barbosa
Sandro Abel Faria Torquetti
Yoann Saura

PROJETO LUMINOTÉCNICO

André Domingues
Mauricio Moura

COORDENAÇÃO ILUMINADORES

Anilton Souza
João Fraga

TÉCNICOS ILUMINADORES

Alexandre Borba
Alexandre Saraiva
André Winowski
Daniel Fetter
Daniel Isauralde
Douglas Sanches
Osório da Rocha
Sergio Dorneles
Vanderlei da Silva

ASSISTENTES ILUMINAÇÃO

João Derli Rodrigues
Kyrie Isnardi
Pedro Berger
Pedro Domingues

EQUIPAMENTOS

Images Soluções Audiovisuais Ltda.

TRANSPORTE E LOGÍSTICA DE OBRAS DE ARTE

Alves Tegam – Brasil
Vanguardian – Brasil
Exprinter – Bolívia
Movart – México
Servimex – Paraguai
Earth Packing – Miami

DESPACHO ADUANEIRO

Celiberto Logística Internacional Ltda.
Macimpor Consultoria e Assessoria Aduaneira Ltda.

SEGURO DE OBRAS DE ARTE

Pro Affinité Consultoria e Corretagem de Seguros Ltda.

ESCOLA EXPERIMENTAL DE CURADORIA

ORGANIZAÇÃO

Gaudêncio Fidelis
Márcio Tavares

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Gaudêncio Fidelis
Márcio Tavares

REVISÃO

Elisângela Rosa dos Santos
Jackson Raymundo

COPYDESK | PREPARAÇÃO DE ORIGINAIS

Lidiane Fernandes

TRADUÇÃO

Francesco Souza Settineri

DESIGN GRÁFICO

Jéssica Jank

CAPA

Victória Santos

IMPRESSÃO

Gráfica Pallotti

10ª BIENAL DO MERCOSUL

MENSAGENS DE UMA NOVA AMÉRICA | MESSAGES FROM A NEW AMERICA

SOBRE OS AUTORES | ABOUT THE AUTHORS

Gaudêncio Fidelis (Brasil, 1965) é curador e historiador de arte, especializado em arte brasileira, moderna e contemporânea e arte da América Latina. É mestre em Arte pela New York University (NYU) e doutor em História da Arte pela State University of New York (SUNY), com a tese *The Reception and Legibility of Brazilian Contemporary Art in the United States* (1995-2005). Foi fundador e primeiro diretor do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, em 1992. Publicou, entre outras obras, *Dilemas da Matéria: Procedimento, Permanência e Conservação em Arte Contemporânea* (MAC-RS, 2002), *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul* (FBAVM, 2005) e *O Cheiro como Critério: Em Direção a uma Política Olfatória em Curadoria* (Chapecó: Argos 2015). Entre 2004 e 2005 foi curador-adjunto da 5ª Bienal do Mercosul. É membro do Conselho Consultivo do Patrimônio Museológico Brasileiro do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Foi diretor do Museu de Arte do Rio Grande Sul (MARGS) (2011-2014) e atualmente é Curador-chefe da 10ª Bienal do Mercosul.

Gaudêncio Fidelis (Brazil, 1965) is a curator and art historian specialized in modern and contemporary art from Latin America. He holds an M.A. from New York University (NYU) and a Ph.D. in Art History from the State University of New York with the dissertation *The Reception and Legibility of Brazilian Contemporary Art in the United States* (1995-2005). In 1992, he was the founder and first director of the Rio Grande do Sul Museum of Contemporary Art and he served as director for the State Institute of Visual Arts of Rio Grande do Sul between 1992 and 1993. His books include *Material Dilemmas: Procedure, Permanence and Conservation in Contemporary Art* (MAC - RS, 2002), *A Concise History of the Mercosul Biennial* (FBAVM, 2005) and *Smell as a Criterion: Toward a Politics of Olfactory Curating* (Chapecó: Argos University Publisher, 2015). He served as Adjunct-curator for the 2004-2005 5th Mercosul Biennial. Mr. Fidelis is a member of the Advisory Council of Museological Brazilian Patrimony at the Brazilian Institute of Museums (IBRAM) and a member of the Brazilian Association of Art Critics (ABCA). He was the director of the Rio Grande do Sul Museum of Art (MARGS) from 2011 to 2014, and he currently serves as the Chief-curator of the 10th Mercosul Biennial.

Márcio Tavares (Brasil, 1985) é historiador e curador. Mestre em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS com a dissertação *Memória Cinematográfica: A Reconstrução Histórica das Ditaduras Brasileira e Chilena na Produção Fílmica de Lucia Murat e Pablo Larraín*. Desenvolve pesquisa sobre a materialização da memória por meio da arte e cinema na América do Sul. Atualmente, é professor de curadoria no Centro Universitário La Salle (UNILASALLE), onde coordena curso de especialização na área. Foi Coordenador de Memória, História e Patrimônio da Secretaria de Estado da Cultura do Estado do Rio Grande do Sul, Diretor do Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul, Diretor do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa, do Memorial do Rio Grande do Sul e fundador e primeiro diretor do Museu dos Direitos Humanos do Mercosul (MDHM). Atualmente, é membro do Conselho de Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul e do Conselho Curador do Theatro São Pedro (Porto Alegre/Brasil). Foi curador de diversas exposições, tais como *Deus e Sua Obra no Sul da América: A Experiência dos Direitos Humanos Através dos Sentidos*, realizada pelo MDHM e *Manifesto: Poder, Desejo, Intervenção*, exibida no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, ambas em 2014. É Curador-adjunto da 10ª Bienal do Mercosul.

Márcio Tavares (Brazil, 1985), is a historian and curator. He holds a Master in History from the Federal University of Rio Grande do Sul – UFRGS with the thesis *Cinematic Memory: A Reconstruction of the Brazilian and Chilean Dictatorship on the Movie Production by Lucia Murat and Pablo Larraín*. He develops research on the materialization of memory by means of art, of cinema on South America. Currently is a professor of curating at the Centro Universitário La Salle (UNILASALLE), where he coordinates a specializing program in the field. He was Coordinator of Memory, History and Patrimony at the Department of Culture of Rio Grande do Sul State Government, and Director of the following institutions: Museum of Communication Hipólito José da Costa, Memorial of Rio Grande do Sul and founder and former Director of Mercosul Museum of Human Rights (MDHM). Currently he is a member of the Collection's Committee of Rio Grande do Sul Museum of Art and from the Curatorial Board of São Pedro Theater (Porto Alegre, Brazil). He was curator of a number of exhibitions including *God and His Work in South America: The Experience of Human Rights Through the Senses*, organized by the MDHM and *Manifesto: Power, Desire, Intervention*, at the Rio Grande do Sul Museum of Art, both in 2014. He is Adjunct-curator of the 10th Mercosul Biennial.

• Este livro faz parte do projeto editorial da 10ª Bienal do Mercosul - *Mensagens de Uma Nova América* constituído pelas seguintes publicações:

1. Mensagens de Uma Nova América - Volumes 1 & 2 [Catálogo geral da exposição];
2. Possibilidades do Impossível: Arte, Educação, Diálogos e Contextos [Livro do Programa Educativo];
3. Escola Experimental de Curadoria [Livro da Escola Experimental de Curadoria organizada pela 10ª Bienal do Mercosul];
4. Material com Professores [Publicação digital e impressa do Programa Educativo da Bienal].

• This book is part of the editorial project of the 10th Mercosul Biennial – *Messages From a New America*, comprised by the following publications:

1. *Messages From a New America* – Volumes 1 & 2 [General catalogue of the exhibition];
 2. *Possibilities of the Impossible: Art, Education, Dialogues and Contexts* [Book on the Educational Program];
 3. *Experimental School of Curating* [Book on the Experimental School of Curating organized by the 10th Mercosul Biennial];
 4. Material with Teachers [Publication printed and digital on the Educational Program of the Biennial].
-



O MINISTÉRIO DA CULTURA E A SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA APRESENTAM
10ª BIENAL DO MERCOSUL

PATROCÍNIO
DA ESCOLA DE CURADORIA
DA 10ª BIENAL DO MERCOSUL



PATROCÍNIO



PATROCÍNIO DO PROGRAMA EDUCATIVO
DA 10ª BIENAL DO MERCOSUL



APOIO DO PROGRAMA EDUCATIVO
DA 10ª BIENAL DO MERCOSUL



FINANCIAMENTO

REALIZAÇÃO



Ministério da
Cultura

