

---

# Virada Curatorial: o pôr-em-obra da exposição como poética relacional

*Luiz Camillo Osorio\**

---

RESUMO: Começo assumindo que optarei por um tom mais pessoal – em função de se tratar de uma prática em que fui me envolvendo paralela e complementarmente a minha atividade na universidade. Depois de tratar da relação entre crítica e curadoria, abordarei a genealogia do que viria a se denominar virada curatorial da arte contemporânea. Ao fim, tratarei brevemente do Reina Sofia que me parece o melhor exemplo de um museu que soube incorporar a dimensão crítica ao partido curatorial assumido pela instituição, terminando com duas exposições no MAM-Rio durante o período de minha gestão como curador que me parecem ajudar no esclarecimento dos desafios inerentes à referida virada.

PALAVRAS-CHAVE: curadoria, crítica de arte, estética

ABSTRACT: I start by assuming that I will give a more personal tone in the writing of this article. My practice as curator developed in parallel to my activity at the university. I will discuss the relationship between criticism and curatorial practice before advancing in what is considered to be the curatorial turn in contemporary art. I will briefly consider the case of Reina Sofia for its capacity to equate institutionality and criticism and will end with two exhibitions held at MAM while I was the curator there.

KEYWORDS: curatorial activity, criticism, aesthetics

---

\*Luiz Camillo Osorio é professor adjunto do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, curador do MAM-Rio (2009-2015) e curador do pavilhão brasileiro na Bienal de Veneza (2015).

Parece-me importante começar discutindo as relações entre crítica e curadoria. O modo como enxergo a função da crítica tem muito a ver com o que penso ser importante na atividade curatorial. Vejo a crítica mais como um diálogo junto às obras do que um veredito sobre elas. Esta caracterização talvez retire da crítica uma pegada atritiva e polêmica, muitas vezes importante. Entretanto não se trata de uma escolha, mas de uma forma de ser convocado pela arte e pelo texto: forma essa que leva a um exercício reflexivo e hesitante. Seguindo de certa maneira o ensinamento benjaminiano, em que escrever sobre uma obra já é ajuizar sobre sua pertinência e qualidade, a escrita já fica de saída afetada pela experiência das obras, buscando traduzir sensações em sentidos. Em alguma medida, é possível afirmar que a crítica enquanto desdobramento de um afeto é o exercício de deslocamento da subjetividade no contato com o desconhecido da experiência estética e/ou artística. Deslocamento esse que faz a subjetividade sentir-se a si mesma sentindo algo que não sabe como sentir, ou seja, a faz sentir alguma coisa que não lhe é própria, ao mesmo tempo em que assume esse sentir impróprio como podendo ser de qualquer um. Isso é o que Kant denomina de “universalidade subjetiva” do juízo estético que nada mais é do que a pretensão de compartilhamento do que se sente sem saber exatamente o que se está sentindo. Há simultaneamente intensidade – não se trata de um sentir qualquer – e disponibilidade relacional – um sentir que vai se constituindo junto aos outros.

A crítica é tanto uma atividade profissional como uma resposta ativa ao modo de sentir inespecífico diante das obras que nos mobilizam. O que interessa nesta reflexão sobre a crítica é apontar um tipo de compromisso na lida com a arte que se desdobra no modo como enxergo a curadoria. Sendo bem sucinto: fazer da crítica e da curadoria uma forma de “pensar junto” às obras e não sobre elas. Para muitos, este “pensar junto” da crítica retiraria dela a sua dimensão genuína de combate e de ajuizamento. Restariam condescendência e docilidade, impondo ao texto crítico (e conseqüentemente à curadoria em seguida) uma submissão acrítica ao mundo da arte – e mais perigosamente ainda ao mercado. Não nego que riscos existem, mas o ponto principal é requalificar a relação entre crítica e juízo e o estatuto do juízo no desdobramento de sentido da arte, no modo pelo qual as obras vão se legitimando historicamente e produzindo novas formas de sentir e novos dispositivos judicativos. O que quero enfatizar é que ajuizar não implica uma deliberação hierárquica, devendo ser visto como um “pôr em relação” que sublinha diferenças.

Façamos um rápido desvio para explicar melhor este ponto que quero apresentar em relação ao juízo. O filósofo francês Jacques Rancière, em seu livro *O mestre ignorante*, tratando do educador Joseph Jacotot na Bélgica do começo do século XIX, propõe caminhos para pensarmos não só a emancipação pela requalificação dos processos de aprendizado, mas também, indiretamente, a emancipação do espectador e, conseqüentemente, da atividade judicativa<sup>1</sup>. Para Jacotot, o processo pedagógico constitui-se a partir do abandono da tradicional perspectiva de uma transmissão vertical do saber – onde se ensinaria apenas aquilo que já é sabido para aqueles que nada sabem – para se tornar um tipo de saber horizontal e relacional. Para além da viabilidade operacional desse novo processo, o que sobressai é a redefinição de novos modelos de aprendizagem, mais participativos e focados nas experiências adquiridas de modo a trabalhar partilhas e diferenças entre sujeitos e grupos sociais. Desdobrando em seguida essa discussão na repotencialização do lugar (ativo) do espectador na experiência estética, Jacques Rancière, a meu ver, pode nos ajudar a entender os caminhos percorridos pelo juízo reflexionante kantiano, tão importante para o que veio a ser entendido como exercício crítico<sup>2</sup>. Segundo ele, o caminho da emancipação intelectual do aluno e do espectador (ou do juízo como quero entendê-lo) “é simplesmente o caminho que vai daquilo que ele já sabe àquilo que ele ignora, mas pode aprender como aprendeu o resto, que pode aprender não para ocupar a posição do intelectual, mas para praticar melhor a arte de traduzir, de pôr suas experiências em palavras e suas palavras à prova, de traduzir suas aventuras intelectuais para uso dos outros e de contratraduzir as traduções que eles lhe apresentam de suas próprias aventuras” (RANCIÈRE, 2014, p. 19)<sup>3</sup>. Este jogo entre saber e não-saber, entre sentir e procurar traduções, entre traduzir e inventar, abre uma nova perspectiva para o processo judicativo. O juízo aí não é algo que procura determinar o sentido de algo percebido (uma obra ou uma paisagem), mas que vai procurando conferir a uma experiência singular um sentido que vai se constituindo em ato e que se desdobra na procura de compartilhamento com outros espectadores. Nesta troca com outros espectadores e modos de ajuizamento vamos nos confrontando continuamente com o fenômeno que de início disparou em nós à experiência e o juízo e ambos vão se refazendo continuamente em um processo potencialmente infinito. O juízo compreendido nesta perspectiva não quer normatizar, ditar a lei, mas, na ausência desta, buscar formas de experienciar, ou melhor, de traduzir experiências produzidas no embate com a arte que desloquem a subjetividade de seu domínio assentado no si-mesmo para o espaço

de uma experiência em comum, de um sentido que não é só meu, que se mostra conflituoso neste contato com os outros, com quem ele negocia e atrita.

O importante nesta tentativa de requalificar a dimensão judicativa da crítica não é estabelecer qualquer princípio de autoridade. Mas antes perceber que é na dimensão do pensar junto às obras que a crítica se assume enquanto juízo e criação de sentido. Não há oposição na atividade crítica entre o que seria uma dimensão judicativa e outra criativa. Há complementariedade entre os termos, desdobramento de uma função na outra. Nesta dialética, sem síntese, entre juízo e criação, a crítica foi acompanhando os movimentos artísticos e se reinventando a partir de uma tradição mais experimental do modernismo – aponto aqui para a relação de Leiris com os surrealistas, Picasso e Bacon; de Duchamp com os dadaístas e surrealistas; de Ferreira Gullar com os neoconcretos, de Ronaldo Brito com a geração conceitual dos anos 1970 e, mais recentemente, de Nicolas Bourriaud com os artistas da estética relacional. Independentemente de gostarmos mais de uns que de outros, de percebermos uma maior ou menor articulação entre uma crítica de arte e uma arte crítica, o que cabe ressaltar é o quanto esta combinação foi gerando solos de germinação para formas artísticas contra-hegemônicas que, em grande parte, se legitimaram, se tornaram viáveis e exemplares por terem tido sustentação discursiva e balizamento histórico. Neste aspecto, a arte conceitual foi decisiva, enfatizando materialidades poéticas que se desdobraram na apropriação e no atravessamento institucional, na recuperação de arquivos, na articulação da arte e da não-arte, do documento e do monumento. Cabe ressaltar, entre parênteses, a relação existente entre esta prática crítica que se aproxima das obras e opera junto a elas, e a necessidade complementar dos próprios artistas, que começam a produzir seus próprios textos e a desdobrar suas práticas criativas em invenção conceitual e proliferação textual.

Ao mesmo tempo em que a crítica se aproximava das obras e desdobrava seu sentido a partir de uma interlocução/disseminação criativa, as obras iam assumindo novos processos de materialização, problematizando mais e mais os meios expressivos tradicionais. Na verdade, para além da negação da pintura ou da escultura, o que é sempre algo improdutivo e cansativo, o que vimos acontecer na melhor arte influenciada por Duchamp foi a multiplicação de possibilidades de arte, misturando gêneros e linguagens, redimensionando o fenômeno artístico e seus modos de recepção e validação – para além do estético, o que não significa que a arte se torne antiestética. Da teoria do não-objeto à anti-forma, da poética conceitual à estética relacional, os

modos de ser da arte foram se deslocando e, conseqüentemente, vimos transformarem-se as formas de pensar a exposição e as coleções museológicas. No interior deste contexto vimos surgir o que normalmente se denomina como uma virada curatorial, que se mistura a duas outras: a virada educacional (Irit Rogoff) e a virada experiencial (Dorothea van Hantelmann).

Não cabe aqui descrever cada uma dessas viradas, mas focar no modo como a curadoria ganha força a partir do final dos anos 1960, como esse fato respondia a transformações não só da arte, mas da economia e sociedade contemporâneas, e o quanto isso implicava novas políticas institucionais, incluindo aí uma interessante incorporação institucional da crítica e uma atuação mais radical e propositiva da dimensão educativa nas práticas curatoriais. De certo modo, o que interessa discutir a partir daqui é o que mudou quando os museus incorporaram em suas coleções obras (ou anti-obras) das vanguardas históricas e da neo-vanguarda e o quanto isso os forçou a rever seus programas expositivos, suas estratégias museográficas e sua relação com a sociedade. O museu deixa de se configurar a partir de uma narrativa histórica hegemônica e teleológica, cuja aquisição seria parte da formação estética e política do sujeito moderno ocidental, para se tornar um espaço catalisador de trocas experienciais e de traduções culturais, constituindo suas coleções e exposições dentro de um mundo globalizado que “não pode mais ser estruturado apenas em termos de centro e periferia” e onde “coexistem inúmeros centros interessantes, que se relacionam entre si não obstante suas diferenças” (HALL, 2001, p. 21).

Essa redefinição da prática curatorial, sua inserção efetiva enquanto modo de se pensar o pôr-se em obra das exposições, vem junto com o surgimento das instalações, com a disseminação do acontecimento artístico no próprio espaço expositivo. Como enfatizou a historiadora Claire Bishop “a história das instalações e das curadorias estão claramente cruzadas (...) as instalações trazem consigo uma alteração no papel das curadorias, com um conseqüente deslocamento da interpretação curatorial para o próprio ambiente expositivo e seus dispositivos” (BISHOP, 2007, p. 1). Um exemplo importante trabalhado pela historiadora britânica para explicitar a virada curatorial e o paralelo com a entrada em cena das instalações foi a DOCUMENTA 5 de 1972, curada por Harald Szeemann. Este talvez tenha sido o primeiro acontecimento curatorial em grande escala da história da arte e das exposições. Tendo em vista a relação desta entrada em cena da autoria curatorial com a disseminação das instalações, além da sua sincronia com as viradas educacional e experiencial, devemos lembrar a presença

nesta Documenta de obras e aspectos relevantes para percebermos tais convergências. Duas propostas parecem-me exemplares. Primeiramente, a obra-performance-instalação de Beuys “Organization for Direct Democracy by Referendum” realizado ao longo dos 100 dias da Documenta, assim como o “Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures”, de Marcel Broodthaers. Na primeira vemos o artista-educador provocando o debate e deslocando o problema e função da arte que deixava de lado a obra e sua objectualidade para assumir sua processualidade dialógica e participativa. Na segunda, o artista enquanto curador assume o fazer da exposição enquanto função poética e política, cuja preocupação é inserir a discursividade institucional da arte na sua dinâmica crítica e criativa. Duas características da Documenta 5 vêm à tona nestas propostas – e que serão determinantes para o próprio futuro da virada curatorial – a saber: 1- a hibridação constante e a penetração significativa da arte com a não-arte; 2- a afirmação da exposição como obra de arte, assumindo para si uma espécie de estado de arte sem arte<sup>4</sup>.



**Joseph Beuys**

*Organization for Direct Democracy by Referendum, 1972*

Projeto desenvolvido para Documenta 5  
Museum Fridericianum, Kassel  
Curadoria: Harald Szeemann  
Registro: documenta Archiv Stadt Kassel

Sem me estender em cada uma destas características, diria que a primeira interessa pela dimensão pedagógica, pela ampliação das formas significantes postas em obra pela exposição. Isso se dá à medida que a curadoria traz para o embate poético com as obras, elementos cenográficos, textos, objetos, documentos que não se pretendem arte, mas cuja presença produz novas e outras leituras potencializadoras da experiência e do(s) partido(s) conceitual(ais) proposto(s) pela exposição. O segundo ponto, que diz respeito a assumir a dimensão artística da própria exposição, apontaria para a virada experiencial. Neste aspecto, tentando explicitar melhor os termos desta questão experiencial posta em cena pela “mão forte” da curadoria, lembraria outra exposição, desta vez curada pelo filósofo francês Jean-François Lyotard, intitulada “Les Immatériaux” e realizada no Centro Georges Pompidou de Paris em 1985.



**Registro fotográfico de *Les Immatériaux*, MNAM, Centre Pompidou, 1985**

Curadoria: Jean-François Lyotard

Registro: Jean-Claude Planchet

Trago este exemplo por se tratar de uma exposição que procurava desdobrar aspectos da discussão teórica iniciada pelo filósofo francês no final dos anos 1970 sobre a condição pós-moderna, que teria sido desencadeada pelo atravessamento da tecnologia nos processos de conhecimento científico e na própria vida cotidiana. “Parece-me que essas tecnologias são interessantes e ao mesmo tempo perturbadoras, na medida em que nos forçam a reconsiderar a posição do ser humano em relação ao universo, em relação a si mesmo e a seus propósitos tradicionais, suas habilidades reconhecidas, enfim, sua identidade” (LYOTARD, 1985, p. 33). Para Lyotard, a realização da exposição implicava também um pôr em questão o modo pelo qual nossa identidade como sujeitos fragmentados pela perda das grandes narrativas unificadoras, transformava-se pela penetração radical da tecnologia. Pensar essa nova identidade “destotalizada” e em contato dinâmico com a realidade exterior, implicava pensar de forma espacializada, exteriorizada, nossa relação com as coisas, misturando obras e tecnologias, processos criativos multidisciplinares conectados em redes. Enfim, tratava-se de pensar espacialmente, atuar no espaço expositivo, fazer deste um dispositivo filosófico.

Em vez de paredes tínhamos um sistema de teias (redes) que se estendiam do teto ao chão, cuja iluminação permitia produzir distâncias que os olhos atingiriam e modular as indicações a serem seguidas. (...) As gravações a que os visitantes teriam acesso através de walkman que eles podiam usar cobririam vários ambientes e me permitiam criar uma trilha sonora que não seriam exatamente comentários, com os textos incluídos na exposição tendo uma presença mais efetiva que de costume (...) Estou particularmente interessado em fazer da exposição uma *obra de arte* (...) apesar de não estar preocupado em me perguntar se tenho o direito de me declarar artista. Simplesmente sinto que há coisas que podem ser feitas a partir da articulação física de uma exposição e, por isso, resolvemos tentar. Outra coisa, é que deve haver compatibilidade entre as obras e os elementos expositivos com os quais elas se relacionam. (LYOTARD, 1985, p. 35)

A exposição deve ser tomada como uma experiência, ao mesmo tempo intelectual, sensorial, tecnológica e assumida como um conjunto expositivo. Sobressai aí uma visão afirmativa da “mão forte” da curadoria, que contrasta com qualquer acusação de sufocamento das obras que, em uma leitura negativa, estariam submetidas e a serviço de arbitrariedades conceituais e da manipulação cenográfica e experiencial. Não que não haja riscos deste tipo nesta virada curatorial, que excessos não sejam recorrentes nivelando sensorialmente toda e qualquer

proposição artística. Uma primeira visada crítica a este estado de coisas foi elaborada por Rosalind Krauss (1990) em um texto já canônico intitulado “A lógica cultural do museu no capitalismo tardio”. Para a historiadora americana, contrariamente à visão de Lyotard, o que surgia nesta expansão experiencial das curadorias – que ela relaciona com a espetacularização dos museus em detrimento da experiência da arte – era um esvaziamento da vinculação histórica da arte, que retiraria dela qualquer tipo de resistência à dinâmica alienante do capital e do consumo. Segundo Krauss, nestas exposições marcadas pelo apelo instalativo da museografia, a expansão fenomenológica proposta pelo minimalismo, que está na genealogia das instalações e no conseqüente deslocamento da percepção do objeto para o espaço (arquitetônico e institucional), desdobrar-se-ia, sem oferecer qualquer resistência, a partir do final dos anos 1980, em uma experiência museológica ampliada e aderida ao *status quo* do capitalismo pós-industrial. As exposições buscariam, através desta dilatação cenográfica, constituir uma experiência “não a partir do que se denominaria arte, mas no meio de um espaço estranhamente vazio e grandiloquente, no qual o próprio museu – enquanto edifício – é de algum modo o objeto” (KRAUSS, 1990, p. 4). Prosseguindo sua análise das transformações advindas desta lógica espetacularizante dos museus, Krauss aponta ainda para a mudança de uma dimensão diacrônica das narrativas expositivas para uma outra sincrônica. “O museu enciclopédico buscava narrar uma história apresentando aos visitantes uma versão particular da história da arte. O museu sincrônico – se pudermos chamá-lo assim – abriria mão da história em nome da intensificação da experiência, com um apelo estético que deixaria de ser constituído temporalmente (histórico) para se fazer radicalmente no espaço (...)” (KRAUSS, 1990, p. 7).

O que interessa pensar então é esta oposição apresentada por Krauss entre o que seria uma virada experiencial da arte – contemporânea da virada curatorial – e o esvaziamento da sua dimensão histórica com a espetacularização das exposições. Em outros termos, cabe perguntar em que medida a opção das curadorias por exposições enquanto um efetivo pôr-em-obra implicaria um atropelo das obras de arte individuais. Por outro lado, caberia também interrogar até que ponto podemos associar uma exposição curatorialmente forte à afetação esteticista/consumista/espetacular. Será que a opção seria apenas, como parece apontar Krauss, entre uma diacronia teleológica moderna e uma sincronia espetacularizada pós-moderna? A teórica Dorothea Van Hantelmann, discutindo a virada experiencial, em um artigo com esse título, tenta responder a estas indagações, perguntando-se como “uma experiência poderia



**Registros fotográficos de *Genealogias do Contemporâneo*, MAM-Rio, desde 2009**

Coleção Gilberto Chateaubriand e Coleção MAM

Curadoria: Luiz Camillo Osorio

**Registro: Artsy**

ser atravessada por significado, sentido, conteúdo (...) e como ela pode manter o vínculo com suas origens históricas, contextuais e epistemológicas” (VON HANTELMANN, 2014, p. 12).

Buscando justamente ir além dessas disjuntivas redutoras entre as perspectivas modernistas e pós-modernistas, ao discutir novas concepções críticas para os museus e o papel das curadorias na reconfiguração dos programas públicos e das narrativas históricas através das coleções, Claire Bishop dará destaque ao *Reina Sofia* de Madri e sua capacidade de incorporar uma institucionalidade crítica. Segundo a historiadora britânica, “para o museu moderno, cujo modelo é o MoMA, a narrativa mestra baseia-se em uma concepção linear do tempo histórico, que avança em direção ao futuro cujo horizonte é ocidental; seu dispositivo é o cubo branco, destinado à noção moderna de público. No museu pós-moderno, exemplificados pela Tate Modern e pelo Pompidou, o *apparatus* é o multiculturalismo, equacionando contemporaneidade com diversidade global; sua estrutura de mediação é o marketing endereçado a uma audiência economicamente quantificável e demograficamente múltipla” (BISHOP, 2013, p. 43). Contra esses dois modelos, Bishop propõe uma noção de museu contemporâneo, cuja especificidade não é tratar apenas da arte do presente, mas de abordá-la a partir de uma reconfiguração institucional que multiplica as abordagens temporais, mistura obras e documentos, requalifica a participação do espectador, problematizando os parâmetros de legitimação sem abrir mão da construção discursiva, crítica e judicativa própria a sua função. Tratando mais diretamente do *Reina Sofia* e suas estratégias na remontagem da exposição permanente, Bishop descreve o que seria a sua contemporaneidade radical tendo em vista a releitura de uma narrativa linear da modernidade. “O ponto de partida para esse museu é a assimilação de múltiplas modernidades: uma história da arte não mais concebida em termos de vanguardas originais e periferias derivativas, uma vez que há nessa concepção uma valorização do centro europeu e uma desatenção para o modo como poéticas ‘atrasadas’ interessam a partir de contextos próprios.” Seguindo na argumentação sobre a singularidade da montagem da exposição permanente do *Reina Sofia*, enfatizando a forma de endereçamento público pretendida, ela acrescenta que “o museu não se destina às audiências múltiplas de uma demografia marqueteira, mas assume uma perspectiva radical de educação. A obra de arte deixa de ser tomada como um tesouro armazenado e passa a ser mobilizada enquanto objeto relacional (para usar o termo de Lygia Clark) com o intuito de prover ao participante liberdade psicológica, física, social e política” (BISHOP, 2013, p. 43)<sup>5</sup>.

O que vemos nessa opção pela exposição do *Reina Sofia* é o modo como uma curadoria pode combinar, na apresentação de sua coleção permanente, potência crítica, interesse em novas práticas educacionais e arrojo expográfico, oferecendo ao público uma articulação entre historicidade e experiência, diacronia e sincronia. Guardadas as proporções e os limites institucionais, foi algo dessa natureza que propus na montagem da exposição permanente com as coleções do MAM – intitulada *Genealogias do Contemporâneo*. O primeiro ponto assumido nesta curadoria foi quebrar o eixo cronológico com que normalmente se trata nos museus de arte moderna a história da arte brasileira do modernismo dos anos 20 até a arte contemporânea. Esta opção partia de uma visão da modernidade brasileira na qual culturas e temporalidades distintas embaralhavam-se na constituição de nossa sociabilidade. Em vez da visada linear, as obras articulavam-se a partir de quatro seções temáticas que permitem relacionar o momento moderno e o contemporâneo, além de ressaltar elementos específicos de nossa formação cultural. A abordagem do que seria nossa identidade cultural miscigenada e mutante, os conflitos intrínsecos à sociabilidade brasileira, o lugar político do corpo e a herança de nossa vontade construtiva constituíram os quatro núcleos temáticos. Em meu entender a arte brasileira problematiza a tensão entre moderno e pós-moderno, combinando em seus momentos mais significativos a preocupação plástica inerente à constituição crítica e diacrônica da forma com a contaminação sincrônica de uma materialidade cultural. Os processos de formalização, para além de dialogarem com linguagens internacionais – aspecto absolutamente relevante –, foram também assumindo um compromisso, mesmo que não intencional, com a singularidade de uma cultura local.

O que se pretendeu com a curadoria da exposição *Genealogias do Contemporâneo* no MAM-Rio foi sugerir outras narrativas históricas que problematizem a passagem linear do modernismo para a contemporaneidade, usando como eixo o desenvolvimento singular da arte brasileira dos anos 1920 até a virada da década de 1970 (momento constitutivo do contemporâneo). É evidente que ao optar por essa atitude curatorial para lidar com a arte brasileira, acaba-se produzindo algumas exclusões indesejadas – o caso mais evidente foi o de Iberê Camargo – o que só evidencia que toda escolha traz consigo problemas e insuficiências, a serem minimizados pela realização de exposições temporárias<sup>6</sup>.

Para terminar, gostaria de mencionar uma exposição que a meu ver equacionou aspectos da virada curatorial com a perspectiva experiencial e o agenciamento crítico e histórico, passando ao largo do que se poderia associar a uma afetação espetacular. Trata-se da exposição da artista francesa Dominique Gonzalez-Foerster. Intitulada *Temporama*, foi realizada entre junho e agosto de 2015 também no MAM-Rio, com curadoria de Pablo Leon de la Barra. Em estreito diálogo com a artista, a curadoria pensou a exposição combinando aspectos da história do museu, da trajetória da artista, referências da cultura brasileira e do universo de citações que alimentam sua poética – assumindo deliberadamente o aspecto instalativo do conjunto. O elemento essencial foi a articulação entre a construção, a paisagem e a cidade realizada através de filtros vermelhos e azuis aplicados aos vidros do museu que se estendiam pelas duas laterais da sala. Este dispositivo ampliava a relação entre as obras e produzia um agenciamento único com o exterior. Um exterior, entretanto, ficcionalizado pelas cores dos filtros, reverberando na superfície reflexiva do piso escuro da sala expositiva e da grande piscina de tecido instalada no centro. Aliada a esta apropriação da arquitetura, houve também uma operação apropriativa em relação ao cinema (Marilyn, Herzog, Antonioni), à literatura (através da ficção científica, de Vila Matas, dos objetos-livros) e evidentemente às artes visuais através de suas próprias obras de início de carreira nos anos 1980 além de outros artistas e movimentos contemporâneos da artista. Todo o conjunto obrigava-nos a deslocar o olhar dos objetos para o espaço e do espaço para seu contorno, urbano e natural. A potência da obra estava fundada nas relações que ela produzia e no modo como convocava o espectador para dentro dessa teia relacional. Estratégia similar ao que caracteriza o “pôr em obra” da exposição que nasceu com a virada curatorial. Só que neste caso, a experiência produzida pela instalação não carregava qualquer afeto espetacular. Muito pelo contrário. Toda uma experiência descentralizada, relacionada à multiplicação de temporalidades convivendo no presente, aparecia como sinal de uma época destituída de narrativas mestras que se constitui na construção de micronarrativas em conflito e em trânsito.

Nesta perspectiva, as exposições contemporâneas marcadas curatorially – como esta de Dominique que me parece um caso exemplar – quando realizadas a contento assumem-se mais abertas, experimentais, especulativas ou, como diria Manuel Borja-Villel, mais ensaísticas. “Uma exposição-ensaio será composta por obras dissimilares em aparência, que adquiram sentido quando percebidas em conjunto. Seu significado nunca se esgota e implica uma



**Registro fotográfico de *Temporama*, individual de Dominique Gonzalez-Foerster, MAM-Rio, 2015**

Curadoría: Pablo Leon de la Barra

Registro: Pat Kilgore

possibilidade de inúmeras escolhas posto que as relações entre os objetos que compõem a exposição podem multiplicar-se indefinidamente” (BORJA-VILLEL, 2015, p. 290). O pôr em obra da exposição é sempre um exercício relacional que se volta para o conjunto e para o embate aberto com o espectador. Cada exposição se pretende apenas um relato provisório e inacabado. A virada curatorial remete, portanto, à experimentalidade inerente à quebra das grandes narrativas progressistas ou enciclopédicas, e à procura constante por outras narrativas heterogêneas que ampliem nossas possibilidades de, através de exposições-ensaios, com a “mão forte”, mas não arbitrária da curadoria, imaginar outros passados esquecidos e inventar futuros inimagináveis no presente. No mínimo, essa virada curatorial visa provocar experiências que resistam às expectativas impostas pelos afetos e discursos hegemônicos.

## Notas

1 Este livro de Rancière investiga a prática pedagógica revolucionária deste professor que transformava o aprendizado em um processo de troca, adaptações e apropriações em que o aluno era convidado a pensar e aprender junto com quem lhes ensinava.

2 No artigo e depois no livro *O Espectador Emancipado* (2014), Rancière aponta de forma original este desdobramento da discussão presente na avaliação do processo pedagógico de Jacotot para os domínios da arte (mais especificamente do teatro) e do papel do espectador na produção de sentido e na disseminação política de potências transformadoras.

3 Todas as traduções, quando não há versão em português publicada, foram feitas por mim e apresentadas as páginas dos textos originais.

4 Aproprio-me aqui livremente desta expressão de Lygia Clark – “estado de arte sem arte” – referindo-se ao desdobramento participativo e posteriormente terapêutico de sua poética em que haveria um estado indeterminado de arte sem a presença da obra enquanto substrato desse estado. Da mesma forma, a expansão curatorial vai na mesma direção com o gesto criativo-relacional do curador assumindo uma condição artística sem com isso reivindicar o status de artista ou de obra para a exposição. Abaixo esta discussão é mais bem tematizada por Lyotard.

5 Ao falar de uma demografia marqueteira, Bishop faz uma crítica à penetração de uma perspectiva multiculturalista nos departamentos de marketing dos museus pós-modernos criando exposições a partir de identidades minoritárias tendo em vista seduzir públicos específicos. Como se estes públicos só se interessassem por questões de afirmação identitária.

6 Felizmente pude realizar uma retrospectiva de Iberê Camargo em 2015 que espero evidencie que sua ausência da exposição permanente – assim como de outros artistas – não tem nada a ver com o apreço que tenho por sua obra e da certeza de seu lugar determinante na história da arte brasileira do século XX. Ficando claro, que a curadoria da exposição permanente quis focar em certo recorte da arte brasileira que singularize o nosso processo de formação cultural. Aí dentro, as escolhas tentam ser criteriosas e subjetivas, optando pelo que considero as melhores obras e artistas da coleção.

## Referências

BISHOP, Claire. What is a curator? In: *IDEA*, issue #26, 2007. Disponível em: <http://idea.ro/revista>.

\_\_\_\_\_. *Radical Museology*. London: Koenig Books, 2013.

EXPÓSITO, Marcelo. *Conversación com Manuel Borja-Villel*. Madrid: Ediciones Turpial, 2015.

HALL, Stuart. Museums of Modern Art and the End of History. In: HALL, Stuart and MAHARAJ, Sarat. *Modernity and Difference*. London: INIVA, 2001.

KRAUSS, Rosalind. The cultural logic of late capitalism museum. In: *October*, Vol 54, MIT Press, pp. 3-17, 1990.

LYOTARD, Jean-François. A conversation with Jean François Lyotard by Bernard Blistène. In: *Flash Art*, nº 121, pp. 32-29, March 1985.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

\_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

VON HANTELMANN, Dorothea. The Experiential Turn. In: CARPENTER, Elizabeth. *On Performativity*. Minneapolis: Walker Art Center, 2014.