

Criticidade curatorial:

sobre o papel de curadores independentes no campo da arte contemporânea*

Beatrice von Bismarck | HGB – Leipzig

Professora de História da Arte e Cultura Visual na Academia de Artes Visuais (Hochschule für Grafik und Buchkunst) de Leipzig. De 1989 – 1993, fez parte do departamento de *Arte do Século XX* do Städel Museum, Frankfurt/Main. De 1993 – 1999, foi co-fundadora e co-diretora do projeto *Kunstraum der Universität Lüneburg* na Lüneburg University. De 2000 – 2012, foi diretora de programação da Galeria da Academia de Leipzig. Co-fundadora do projeto */D/O/C/K-Projektbereich*. Em 2009 desenvolveu o programa *Cultures of the Curatorial* no MA. Está com pesquisa em andamento de abril de 2015 a abril de 2017 financiada pelo programa *Opus Magnum* do VWStiftung. Áreas de pesquisa atuais: a curadoria; os efeitos do neo-liberalismo e da globalização no campo da cultura; conceitos pós-modernos sobre o “artista”.

Resumo. Desde os anos 1990, a curadoria vem alcançando uma intensa visibilidade no campo da arte contemporânea. A ação exemplar de Harald Szeemann, que inaugurou o papel do curador independente, como um agente que propõe exposições e atua em diversos eventos culturais sem, no entanto, estar atrelado a uma única instituição, abriu caminho para diferentes frentes em curadoria, fazendo com que o curador atingisse um nível de *paridade junto aos artistas*. Por outro lado, é esperado dos curadores independentes que, ao atuar dentro de contextos específicos, eles ativem relações entre as produções artísticas e as conexões com as questões culturais, políticas, sociais e econômicas, no intuito de atingir uma postura crítica quanto aos projetos apresentados.

Palavras-chave. arte contemporânea, curadoria, criticidade, curadores independentes.

Curatorial Criticality – on the role of freelance curators in the field of contemporary art

Abstract. Since the 1990s, the curatorship has achieved a strong visibility in the field of contemporary art. The exemplary action of Harald Szeemann, who established the role of the independent curator, as an agent who proposes exhibitions and operates in various cultural events without, however, being tied to a single institution, paved the way for different fronts in curatorship, enabling the curator to reach a level of *parity with the artists*. On the other hand, it is expected from freelance curators that, by acting within specific contexts, they activate relations between the artistic productions and connections with cultural, political, social and economic issues in order to achieve a critical stance regarding the presented projects.

Keywords: contemporary art, curatorship, criticality, freelance curators.



Desde os anos 1990, a profissão de curador tem logrado um nível de atenção jamais visto. A começar pela figura histórica de Harald Szeemann, que se tornou um ícone entre os curadores e que, conforme sugerem publicações e conferências recentes, relegou artistas e críticos de arte a patamares mais baixos dentro do campo da arte. Esse intenso engajamento com o perfil profissional e com as tarefas e demandas da prática curatorial ocorre em grande medida devido a um conflito hierárquico que emergiu dentro do próprio campo. A artista e idealizadora Susan Hiller abriu a série de conferências *The Producers: Contemporary Curators in Conversation*, em Newcastle, afirmando que, hoje, o curador substituiu críticos de arte e artistas: declaração posteriormente debatida e, com resultados diversos, negada pelos palestrantes.¹

Ao se examinar os argumentos levantados nas discussões sobre a condição do curador, nota-se, surpreendentemente, que a frente atacada não descreve uma linha reta, em vez disso ela se caracteriza por interrupções, mudanças abruptas e espacializações. Enquanto, de um lado, os curadores têm satisfatoriamente garantido uma condição extraordinária de “paridade com os artistas”, o que é visto como um progresso no desenvolvimento do campo, por outro, a proximidade com o papel destes tem desencadeado críticas enfáticas e hostis. A perspectiva muda de tom, neste argumento, sobre a definição do trabalho feito, naquele, sobre o processo. O que está em julgamento não é apenas a redistribuição de privilégios sociais que acompanharia uma ascensão da imagem profissional do curador independente, mas também, fundamentalmente, a natureza e a eficácia da participação deste no processo de construção de significados.

Talvez mais do que qualquer outra profissão no campo da arte, a prática curatorial é definida por sua produção de conexões. Os atos de coleta ou montagem, ordenamento, apresentação e comunicação –, tarefas básicas da profissão curatorial –, relacionam-se com artefatos de uma ampla variedade de fontes, entre as quais se estabelecem conexões. As possibilidades para essas conexões são múltiplas e podem ser reconstruídas, uma vez que os objetos tenham sido removidos de seus contextos originais.² Como objetos expostos, os materiais reunidos estão “em ação”³: ou seja, eles obtêm sentidos dinâmicos e alternados no decorrer do processo de relacionamento entre si. Idealmente, essas conexões resultam de características estéticas e formais ou de conteúdo, porém elas também estão relacionadas com contextos culturais, políticos, sociais e econômicos correspondentes que anexam aos objetos suas historicidades.

Em 1998, Zygmunt Bauman situou a posição do curador como “na linha de frente de uma grande batalha por sentido sob as condições da incerteza e da ausência de uma autoridade singular, universalmente aceita”⁴. Resumindo, ele



aspirava encontrar as raízes de uma produção semântica baseada em processos de conexão nas transformações pós-modernas do campo artístico. Atualmente, contra o cenário dessas avaliações antitéticas do papel curatorial, percebe-se também, na formulação de Bauman, os dois polos essenciais e conflitantes, dentre os quais o debate mais atual, qualificado e diferenciado evoluiu. Por um lado, há a perspectiva positiva de que a figura do curador represente a esperança de novamente encontrar sentido na selva de significados, resultante da perda de clareza e das normas vigentes. Por outro lado, há ressalvas quanto a garantir a instalação de uma nova posição de autoridade, que reivindique poderes especiais para interpretar os processos de conexão.

Se escolhermos não encarar o atual “curador *hype*” e a sua fama como efeitos colaterais do enorme crescimento do número de exposições – que faz parte da atual cultura de eventos –, mas também admitir que ele tenha modos de atuação e efeito críticos, então, a relação entre essas duas avaliações antitéticas do fenômeno se tornam mais significativas. Ao colocar a prática curatorial em foco, o que é necessário para que ela tenha um potencial crítico, essa relação e relacionamento prova-se um aspecto essencial, que por sua vez, pode ser útil como um elemento de uma prática crítica. Portanto, as observações que seguem serão dedicadas a isso. Elas baseiam-se na hipótese de que determinada vertente crítica é apropriada para a prática curatorial, de acordo com seu processo de criação de conexões.⁵

A reivindicação da arte por autonomia é um dos principais pontos de referência das ressalvas levantadas sobre o papel do curador hoje. O sociólogo da arte Paul Kaiser pondera: “Nos anos recentes, o sucesso dos curadores como figuras sociais deriva do antigo dilema da arte na era (pós-)moderna, por exemplo, a necessidade da arte em afirmar sua suposta autonomia em um mercado fortemente regulado por fatores econômicos”. Em comparação com décadas anteriores, ele identifica a natureza específica da atual situação com o fato de que as outras autoridades, que anteriormente responderam à necessidade da arte por comentários, “críticas jornalísticas, estudos acadêmicos, patrocínio educacional (...) amplamente deixaram de serem fontes paralelas de produção criativa (...)” em nossa “divertida e consensual sociedade da aspirina”⁶. Os comentários acima, sobre a figura do curador, refletem a ideia de uma crise. Mesmo se eles discordarem sobre os motivos que desencadearam a crise, teoria da arte, crítica de arte e mesmo a própria arte têm sido responsabilizados⁷, todos compartilham a visão de que a gênese da posição do curador pode ser atribuída às inadequações de outras posições no campo da arte. A formulação de Kaiser concretiza esse julgamento e, ao mesmo tempo, coloca novamente o curador a serviço da arte como “gerente de



marketing”, “intelectual artístico” ou “caçador de tendências amador”⁸.

A base para a discussão é o desenvolvimento do campo da arte, a partir da década de 1960, com o rápido crescimento da atividade, a crescente diferenciação dentro do campo associada a ascensão de novas profissões, incluindo tanto o curador independente quanto o curador cada vez mais especializado e associado a uma instituição. Desde então, curadores têm compartilhado as tarefas envolvidas na divulgação da arte com estudiosos de diferentes áreas, donos de galerias, críticos e professores. O “sistema crítico-negociador”, que Cynthia White e Harrison White identificaram, em 1965, em seu inovador estudo sobre o desenvolvimento das instituições de arte na França do século XIX, como a estrutura do campo da arte da era moderna, acrescentou uma série de novos agentes ao campo⁹. Ressaltar a condição do curador independente, na dimensão do discurso atual, significa uma mudança essencial e uma concentração do poder para constituir o sentido que fora, anteriormente, distribuído de forma igualitária entre as várias autoridades envolvidas em comunicar esse sentido. A tendência foi encorajada pela desprofissionalização, que começou da década de 1960, concomitantemente aos processos de crescente diferenciação no campo e que, claramente, aceleraram outra vez na década de 1990, em uma espécie de movimento contrário aos esforços da profissionalização institucionalizada em cursos e escolas.¹⁰ Nessas tendências, dois desenvolvimentos fundamentais da arte revelam suas conseqüências para os papéis e tarefas no campo da arte: um aumento de conceptualização, por um lado, e um foco no contexto, por outro. A interferência de artistas em tarefas designadas aos outros envolvidos do campo da arte está conectada a essa concentração no discurso artístico, porque esses outros envolvidos, por sua vez, trocaram e se apropriaram de várias atividades e posições entre eles. Desde que, não apenas artistas, mas também críticos e curadores podem escrever, criar exposições, ensinar e vender arte e porque tanto aspectos de harmonização quanto de indistinguibilidade emergem nessas transferências mútuas é possível, também, que profissionais que não se consideram explicitamente artistas participem na condição social elevada de “artista”.

Parece que o debate sobre poder e status se tornou visivelmente aquecido ao redor da profissão do curador independente, quem, por sua vez, não está vinculado a nenhuma instituição. A base disso é a condição social associada à legitimação da arte, que faz parte das várias áreas profissionais do campo da arte. Instituições que fazem a mediação entre a arte e o público, sejam elas museus, coleções em mãos privadas ou públicas, locais expositivos, galerias comerciais, revistas, editoras, universidades ou faculdades de arte são autoridades que consagram e legitimam. Em virtude da credibilidade em suas relações objetivas



e posições no campo, elas participam do processo de avaliação da arte como arte. Os agentes envolvidos nelas e por elas – curadores, donos de galerias, críticos, editores, professores e teóricos – executam esses processos. Por sua vez, a efetividade desses agentes desenvolve credibilidade nas suas posições no campo da arte, em seus relacionamentos de poder relativos a outros agentes e às instituições. A partir dessas entrelaçadas obrigações dos mediadores, surge a sensação de estarem divididos entre demandas artísticas e econômicas, individuais e institucionais, estéticas e sociais, imanentes e contextuais. Eles são “formas duplas”, no sentido proposto por Pierre Bourdieu, uma vez que unem disposições contrárias por meio das quais eles podem permanecer próximos de cada um dos setores do campo artístico. Contextos que garantam reconhecimento e sucesso em um sentido econômico devem ser compreendidos e gerenciados pelo fato de supostamente possuírem uma compreensão e afinidade dos processos e condições artísticas¹¹. Isso visa a um papel híbrido que desenvolve um potencial conflituoso quando abandona o equilíbrio entre as duas direções que está estabelecido pelas regras do jogo naquele campo.

Isso se torna evidente no ato de estabilidade análogo que Bourdieu associa com a figura do “padre” no campo religioso: o padre possui uma autoridade na faculdade do seu ofício e, por meio de seu pertencimento à igreja, exercita o controle sobre o acesso aos meios de produção, reprodução e distribuição de bens sagrados. Ele preserva a *doxa* existente e se vê como um mediador entre Deus e a humanidade.¹² Ao transpor isso para o campo da arte, há os mediadores, no papel de “padres”, que exercem a função de guardiões ao zelar pelas oportunidades de produção, apresentação e distribuição da arte, estabelecendo o conjunto relevante de valores e regras na avaliação da arte como arte, e que se veem como agentes entre a arte e seus públicos.

Entretanto, qualquer um que se atreva a perturbar o equilíbrio dessa posição intermediária, ao ficar do lado dos produtores de arte, viola as regras. Isso corresponde, no campo religioso, à transformação do padre em profeta. O último recebe seu poder não por seu ofício, mas a partir de sua personalidade e seu carisma. Ele está interessado na produção e disseminação de “novos tipos de bens sagrados”, o que também pode culminar no descrédito dos bens antigos. O grupo de iniciados que se reúne em torno dele pode evoluir, de acordo com os processos de sacralização do que uma vez tenha sido sacrilégio, a partir de uma seita até uma igreja e, assim, se tornar o novo guardião da verdadeira doutrina.¹³

Os paralelos com o campo da arte tornam-se especialmente relevantes se se considerar a dimensão política da posição do curador independente. Em comparação aos padres, os curadores independentes carecem de uma conexão



fixa com uma instituição que lhes garanta autoridade, se assemelham aos profetas, e por isso, eles são forçados a contar com seu carisma pessoal e a obter e reobter sua autoridade processualmente¹⁴. Por meio desse processo de adoção, eles também podem afastar-se da opinião doutrinária representada pelas instituições para tornarem-se uma parte das instituições em um estágio posterior, quando as hierarquias e dogmas por eles introduzidos forem reconhecidos. Enfim, assim como os profetas, eles também têm um relacionamento mais próximo com o objeto comunicado: se os profetas se distinguem pelo fato de que eles não são, como os padres, os defensores da humanidade perante Deus, mas, em vez disso, os porta-vozes de Deus na terra¹⁵, então, analogamente se pode dizer que os curadores independentes não têm a função de advogar perante os artistas e a arte nas várias esferas dentro de suas audiências, mas, em vez disso, são os representantes da arte e dos artistas para o público. Os efeitos de sacralização que funcionam no campo da arte, por meio do estabelecimento da distância, são assim transferidos para os curadores: a distância que padres e mediadores dramatizam e preservam entre o público e os bens que eles comunicam também existe entre o público e os profetas ou os artistas. Em uma adaptação admirativa, essa distância finalmente alimenta a fama no meio dos curadores independentes, muito embora suas circunstâncias não lhe garantam inteiramente a condição de padres ou de profetas, e, na prática contemporânea, é possível que tenham uma experiência artística, ou algo mais.

Tais atribuições de status colocam os curadores independentes em conflito tanto com outras partes ativas da legitimação da arte, quanto com artistas, e assim o fazem de diversas maneiras: eles não somente não sustentam a distribuição de tarefas que foi planejada em seu relacionamento com proprietários de galerias, equipe de curadores, teóricos e críticos, de acordo com os quais eles são responsáveis enquanto “formas duplas”, por estabelecer uma conexão entre a arte e o público que a aprecia, como também operam no lado da arte. Consequentemente, eles também adotam posturas por meio das outras posições de legitimação às quais atribuem ações mais subservientes limitadas por um amplo alcance de diretrizes institucionais, sociais e econômicas. Por reivindicarem a liberdade que tem sido tradicionalmente garantida aos artistas, eles também tomam de outros agentes os aspectos de suas atividades, que são constitutivas de sentido. Curadores atrelados a instituições se veem em uma posição relativa à de curadores independentes, em que são meramente responsáveis pela estrutura administrativa, arquitetônica e financeira de um projeto de exposição. Outro fator é que seu relacionamento com os artistas torna-se mais tenso, porque estes têm que conceder aos curadores não apenas sua requisição exclusiva a um



lugar especial na sociedade, mas também aspectos de seus papéis na produção de sentido. O choque entre Harald Szeemann e Daniel Buren, por ocasião da *Documenta 5*, em Kassel, 1972, demonstrou exemplarmente essa zona de conflito quando Buren, respondendo à sujeição dos participantes a um foco temático na exposição, assumiu o controle de um conjunto de tarefas que normalmente eram responsabilidade dos curadores.¹⁶ Apesar da ampla variedade de circunstâncias e objetivos, as abordagens curatoriais e artísticas das três décadas seguintes continuariam a mesma disputa por poder no processo de criação de sentido que foi então. Isso pode ser visto na recente série de exposições sobre o tema *Espaços de Conflitos* ou no debate sobre as intervenções curatoriais de Eric Troncys ou nas práticas comunicativas de artistas voltados para o contexto.¹⁷

O fato de curadores independentes apreciarem críticas particulares nessa posição latente e conflituosa é, em grande escala, decorrente de similaridades que têm se desenvolvido entre práticas artísticas e comunicativas no campo da arte durante os últimos 15 anos e do caráter exemplar que essas práticas têm adotado fora do campo artístico, no mundo econômico. Refiro-me às formas do “trabalho imaterial” que Maurizio Lazzarato definiu e descreveu como um elemento característico das estruturas econômicas pós-fordistas.¹⁸ Essa maneira de trabalho, que não é direcionada à produção material, mas à criação, administração e distribuição de sentido, deveria ser compreendida como uma analogia direta à prática curatorial de montagem, arranjo e comunicação. A crítica que revela o caráter fundamentalmente “parasita” da contemporânea “arte da comunicação”¹⁹ experimenta uma reavaliação enquanto processo de seleção e conexão característico do pós-modernismo, que pode ser aplicada como uma prática social não somente a tarefas com museus e outros espaços culturais, mas também em situações de trabalho orientados inicialmente pela economia. Como processo de produção de sentido, atribui-se o potencial de liberar a criatividade em condições de autodeterminação e auto-realização. Com esse tipo ênfase da diferença relativa ao Fordismo, que temporariamente suprime as formas simultâneas de auto-exploração e autodisciplina, aqueles membros da sociedade a quem tradicionalmente têm sido garantido um espaço caracterizado por liberdade e autodeterminação, a saber, artistas, obtêm suas funções como modelos de atores para serem imitados.²⁰

A fim de evitar a economia do aspecto cultural construído com isso e, como alternativa, abrir espaços para a ação crítica, é necessário reforçar mais explicitamente outro paralelo entre as práticas curatoriais e legitimadoras. Isso se refere a um modo de operação de arte *site-specific*, que foi um assunto de discussão muito frequente durante a década de 1990²¹. Ao expandir as abordagens



à “crítica institucional” e ao trabalho com as funções arquitetônicas, sociais, econômicas e discursivas das localidades onde as exposições eram realizadas foi necessário considerar os efeitos desencadeados pelas práticas que se tornavam evidentes nessas localidades. Essa forma de contextualização apresenta as várias obrigações pelas quais não apenas artistas, mas também e, sobretudo, curadores independentes são responsabilizados: pela arte e pelos artistas, assim como por vários círculos de público e comunidades ou instituições e seus respectivos profissionais. O projeto *Services*, iniciado em 1994 por Andrea Fraser e Helmut Draxler, efetivou as perspectivas contidas dentro do trabalho artístico definido por analogia como “*service task*”, de maneira que definiu novos padrões para a década de 1990²². Ir além das análises realizadas com procedimentos *site-specific* e também incluir os efeitos das atividades constituem práticas mais flexíveis para o fazer artístico contemporâneo, concebendo-as como temporárias, contingentes e polifônicas.

Esse seria um bom ponto de partida para alguém que quisesse tirar vantagem da condição atribuída aos curadores independentes em suas zonas de conflito no sentido de uma prática crítica. Escolher, vincular, apresentar, e comunicar de maneira que reflita os relacionamentos, condições, e efeitos desses atos com o objetivo de participar nas mudanças ou substituições corresponde à “criticidade” que Irit Rogoff mencionou em uma abordagem contemporânea da arte: trabalhar a partir de “uma base inconstante de inserção genuína”, de acordo com Rogoff, uma criticidade baseada em uma consciência dos limites da maneira particular de pensar de cada pessoa, considerando que novos conhecimentos só podem ser adquiridos a partir do esquecimento dos antigos.²³ No trabalho de curadores independentes, a orientação processual que essas demandas implicam serve tanto no sentido dos objetos pessoais quanto às suas constelações; do seu relacionamento com o lugar assim como a vários círculos de público e comunidades; e, também, nos processos de geração, performance e transitoriedade que aí são desenvolvidos. Contudo, também é necessário incorporar nessa abordagem processual a posição que o curador vem adotando, com suas atribuições, tarefas, papéis, e novamente sua sobreposição a outras categorias. Trata-se, fundamentalmente, do processamento do papel curatorial, na medida em que se aborda o potencial político da curadoria, além de outros processos do “tornar-se”. Isso representa um processo contínuo de negociação, no qual as posições assumidas em relação aos outros sujeitos ou objetos envolvidos nas exposições tomam novas direções e aparecem em várias constelações.

De acordo com Michel de Certeau, a rejeição de uma posição fixa, em que poder, hierarquias e *status* poderiam ser anexados de maneira não ambígua



e duradoura, acontece como um movimento gerador de espaços que manobra entre códigos estabelecidos. Esse movimento, em que vários elementos estão temporariamente conectados e logo separados, possui, de acordo com Certeau, um potencial subversivo, e até “criminoso”. O espaço que é produzido, por sua vez, é formado por e permeado por programas conflitantes e acordos contratuais.²⁴ Qualquer um que desempenhe os movimentos entre as várias atribuições e tarefas a partir de uma posição curatorial pode produzir, em relação aos sujeitos e objetos com os quais ele ou ela opera, um espaço de ação social, discursiva e estética que desestabiliza, anula e reformula as condições e relações com quais as movimentações ocorrem. Uma exposição, assim compreendida, revela a dimensão política que Jacques Rancière descreve no contexto da política da “partilha do sensível”: práticas estéticas podem assumi-lo na medida em que contradizem as coordenadas comuns da percepção sensível e reformular a rede geral de relacionamentos entre espaços e tempos, sujeitos e objetos, o universal e o individual. A arte pode criar um estágio, em um museu, por exemplo, em que a política pode participar enquanto uma reconfiguração da partilha do sensível, de maneira a tornar o invisível visível.²⁵ Nesse estágio, uma “irracionalidade” se manifesta, o que para Rancière é o centro de qualquer argumentação política, na presença de dois mundos em um.²⁶

Integrar o papel dos curadores independentes nesses espaços geradores e os processos concebidos politicamente significa formular as várias tarefas e posições que vêm sendo designadas a eles assim como aos processos de ressignificação e redefinição descritos acima. Em vez de adotar uma ordem “natural”, sob a qual os curadores desempenhariam a condição de “profetas” ou “padres”, as operações de montagem, ordenamento, apresentação, e comunicação poderiam ser livremente distribuídas e alternadas entre as partes envolvidas em uma exposição. Igualmente, a proximidade e a distância, as hierarquias e as dependências de relacionamento dos curadores com objetos, com artistas, com outros profissionais da comunicação no campo da arte e com as várias comunidades e esferas do público devem sempre ser renegociadas e fixadas apenas temporariamente. Considerar atribuições de *status* que ora se assemelham ao “profeta”, ora ao “padre”, comparando-as, expor as diferenças e áreas de interseção com as circunstâncias usadas para justificá-las transforma a aparentemente bem definida profissão de curador em um papel interpretável, que pode ser performaticamente remodelado em um equilíbrio imitativo, reflexivo ou paródico com as diversas expectativas criadas. Compreendido dessa maneira, a tarefa curatorial prova-se flexível, dinâmica e uma constelação contingente de operações e posições, uma forma específica de criticidade no campo da arte.



* Este texto foi anteriormente traduzido para o inglês por Steven Lindberg e publicado na revista *On Curating*, n. 9, set. 2011, p. 19-23. Disponível em: <<http://on-curating.org/index.php/issue-9.html#.V5YOSvkrLIU>>

¹ Sobre isso, ver a introdução à série por Susan Hiller e as respostas de James Lingwood, um dos diretores de Artangel em Londres e de Sune Nordgren, diretor do Baltic Centre for Contemporary Art em Newcastle, disponíveis em: *The Producers: Contemporary Curators in Conversation*, publicado em 30 de Março de 2000 pelo Departamento de Belas Artes da Universidade de New Castle. E também James Lingwood e Sune Nordgren em Conversa mediada pelo Professor John Milner, em: *The Producers: Contemporary Curators in Conversation*, editado por Susan Hiller e Sarah Martin, Gateshead: BALTIC 2000, p. 12-13, 21.

² Sobre as conexões alternadas no gerenciamento do que tem sido colecionado, ver o seminal *The Arcades Project* de Walter Benjamin, traduzido por Howard Eiland e Kevin McLaughlin, Cambridge/Massachusetts: Belknap Press 2002, p. 204, 205; e “Reading an Archive” em: *Blasted Allegories: An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, editado por Brian Wallis, Cambridge/Massachusetts: MIT Press 1993, p. 117, extraído de “Photography between Labour and Capital”, disponível em: *Mining Photographs and Other Pictures, 1948-1968: A Selection from the Negative Archives of Sheddin Studio*, Glace Bay, Cape Breton, Halifax 1983.

³ Susan M. Pearce descreve os contextos em que os objetos em uma coleção assumem novos sentidos sob o título “Objects in Action”; ver a obra *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*, da mesma autora, Leicester: Leicester University Press 1992, p. 210.

⁴ Zygmunt Bauman, citado em “Introduction: Remarks on the Discussion during the Seminar Thank God I Am Not a Curator”, de Mika Hannula (ed.) em: *Stopping the Process? Contemporary Views on Art and Exhibitions*, Helsinki: NIFCA - The Nordic Institute for Contemporary Art 1998, p. 13.

⁵ Sobre o conceito de ‘criticidade’ (criticality), que por meio de outras formas do crítico (critical) procura pelo ‘criticismo’ (criticism) de erros e busca a crítica (critique) investigativa das premissas que fazem algo parecer lógico, ver Irit Rogoff “WIR. Kollektivitäten, Partizipationen”, em: *I promise It's Political: Performativität in der Kunst/ Performativity in Art*, de Dorothea von Hantelman e Marjorie Jongbloed (eds.), Bonn: Theater der Welt 2002, p. 54-55.

⁶ “Is the Curator a Product of the Cultural Crisis?”, de Paul Kaiser, em: *Men in Black: Handbook of Curatorial Practice*, editado por Christoph Tannert e Ute Tischler, Frankfurt a. M.: Revolver 2004, p. 198-199.

⁷ Para respostas diferentes ao questionamento de quem é responsável por essa crise, ver, por exemplo, “Introduction” de Hannula (ver nota 4), p. 16, e Liam Gillick, em: *The Producers: Contemporary Curators in Conversation*, de 24 de outubro de 2001, Universidade de Newcastle, Departamento de Belas Artes, “Carolyn Christov-Bakargiev and Liam Gillick in conversation Chaired by Susan Hiller”, em: *The Producers: Contemporary Curators in conversation*, de Susan Hiller e Sarah Martin (eds.), Newcastle 2002, p. 23.

⁸ Paul Kaiser, “Is the Curator a Product of the Cultural Crisis?” (ver nota 6), p. 199.

⁹ Cf. *Camases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, de Harrison C. White e Cynthia



A. White, Chicago: University of Chicago Press 1993; originalmente publicado em New York: Wiley 1965, p. 94-98.

¹⁰ A desprofissionalização do curador de exposições é descrita por Nathalie Heinich e Michael Pollack como um desenvolvimento que desempenhou um papel essencial na condição destacada da posição subjetiva do curador. Cf. “From Museum Curator to Exhibition Auteur: Inventing a Singular Position”, de Nathalie Heinich e Michael Pollack, em: *Thinking about Exhibitions*, editado por Bruce W. Ferguson e Sandy Nairne, Londres: Routledge 1996, p. 231-259, esp. 238.

¹¹ Cf. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, de Pierre Bourdieu, traduzido por Susan Emanuel, Cambridge/UK: Polity Press 1996. Uma representação das obrigações em que curadores podem se encontrar expostos no expandido e acelerado mundo da arte geralmente organizada acriticamente em torno de contextos econômicos está disponível, de forma exagerada, em *Struktur und Strategie im Kunstbetrieb: Tendenzen der Professionalisierung*, editado por Doris Rothauer e Harald Krämer, Vienna: WUV Universitätsverlag 1996.

¹² *Das religiöse Feld: Texte zur Ökonomie des Heilsgeschehens*, de Pierre Bourdieu, Konstanz: UVK Universitätsverlag Konstanz 2000, p. 78-81.

¹³ Cf. *Das religiöse Feld*, de Bourdieu, p. 79-82.

¹⁴ Cf. *Das religiöse Feld*, de Bourdieu, p. 78.

¹⁵ Cf. *Das religiöse Feld*, de Bourdieu, p. 80.

¹⁶ Para mais detalhes sobre o relacionamento entre Harald Szeemann e Daniel Buren na ocasião da *documenta 5*, ver “Der Meister der Werke: Daniel Burens Beitrag zur *documenta 5* in Kassel 1972”, de Beatrice von Bismarck, em: *Jenseits der Grenzen: Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart; Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag*, por Uwe Fleckner, Martin Schieder e Michael Zimmermann (eds.), Cologne: DuMont, 2000, p. 215-229.

¹⁷ Sobre essas discussões, ver, por exemplo: *Spaces of Conflict: An Audio-visual, Research-based Essay on Institutional Spaces by Mike Bode & Staffan Schmidt*, ocorrido no Kunst-Werke, Berlin, 28 de novembro de 2004 até 9 de janeiro de 2005 e a discussão “Institutionelle Räume”, em 8 de janeiro de 2005, que acompanhou a exposição; “Collustre: Collection Lambert Avignon”, de Jean-Max Colard, em *Artforum*, novembro de 2003; “Vorwort”, de Marius Babias, em *Im Zentrum der Peripherie: Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren*, Dresden: Fundus 1995, p. 9-26; “The Artist as Ethnographer”, de Hal Foster, em: *The return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century*, Cambridge/Massachusetts: MIT Press 1996, p. 171-203, e a resposta a isso por Renee Green, “Der Künstler als Ethnograph?”, em *Texte zur Kunst*, nº 27, setembro de 1997, p. 154.

¹⁸ Cf. “Immaterielle Arbeit: Gesellschaftliche Tätigkeit unter den Bedingungen des Postfordismus”, de Maurizio Lazzarato, em: *Umberschweifende Produzenten: Immaterielle Arbeit und Subversion*, de Maurizio Lazzarato e Paolo Virno, Berlin: ID Verlag 1998, p. 39-52.

¹⁹ Sobre a polêmica contra a arte contemporânea orientada discursivamente, ver *Real Presences*, de George Steiner, Chicago: University of Chicago Press 1989.



²⁰ Para mais detalhes sobre isso, ver “Kuratorisches Handeln: Immaterielle Arbeit zwischen Kunst und Managementmodellen”, de Beatrice von Bismarck, em *Norm der Abweichung*, Marion von Osten (org.), Zúrique: Edition Voldemeer 2003, p. 81-98.

²¹ Ver duas contribuições para a discussão consideravelmente anteriores, “Der funktionale Ort”, de James Meyer, em *Springer* 2, nº 4, dezembro de 1996 até fevereiro de 1997, p. 44-47, e “One Place after Another”, de Miwon Kwon, em *October* 80, 1997, p. 85-110.

²² Cf. “Services: A Proposal for an Exhibition and a Topic of Discussion” e “Services: Working Group Program at the Kunstraum der Universität Lüneburg”, ambos de Helmut Draxler e Andrea Fraser, em: *Games Fights Collaborations: Das Spiel von Grenze und Überschreitung: Kunst und Cultural Studies in den 90er Jahren*, editado por Beatrice von Bismarck, Diethelm Stoller e Ulf Wuggenig, Ostfildern-Ruit: Cantz 1996, p. 72-74, 196-197.

²³ Cf. “WIR. Kollektivitäten, Mutualitäten, Partizipationen”, de Rogoff (ver nota 5), p.55.

²⁴ Cf. “Récits d’espace”, de Michel Certeau, em *L’invention du quotidien*, vol. 1, *Arts de faire*, Paris: Gallimard 1990, p. 218-219, p. 236-238.

²⁵ Cf. “Aesthetics and Politics: Rethinking the Link”, de Jacques Rancière, manuscrito de uma palestra conferida no Instituto de Estudos Europeus, Berkeley, 30 de setembro de 2002. A ideia de um espaço que dá visibilidade à ação política pode ser relacionada com o conceito de Hannah Arendt “espaço da aparência”: um espaço transitório que se manifesta quando pessoas interagem, falam, e desse modo manifestam suas presenças para si mesmas. Ver *The Human Condition*, de Hannah Arendt, Chicago: University of Chicago Press 1958, p. 250-254. Sobre isso, ver também a crítica de Rancière à definição de Arendt sobre a esfera política, em “The Thinking of Dissensus: Politics and Aesthetics”, palestra realizada como parte da conferência “Fidelity of Disagreement: Jacques Rancière and the Political”, organizada pelos grupos de especialistas em Pós-estruturalismo e Políticas Radicais e Marxismo da Associação de Estudos Políticos em Goldsmiths College, Londres, realizada entre 16 e 17 de setembro de 2003, informação disponível *online* em <http://homepages.gold.ac.uk/psrpsg/ranciere.doc>.

²⁶ Cf. *Dis-Agreement: Politics and Philosophy*, de Jacques Rancière, traduzido por Julie Rose, Minneapolis: University of Minnesota Press 1999, e “Eleven Theses on Politics”, informação disponível *online* em <http://theater.kein.org/node/view/121>.

Tradução: Lucas da Silva Teixeira
Revisão: Luísa Martins Waetge Kiefer





Revista-Valise

Porto Alegre, v. 6, n. 11,
ano 6, julho de 2016.

ISSN: 2236-1375