

O curador como autor de exposições.

Bettina Rupp

Trabalha com direção de arte e é docente do curso de Comunicação da UFRGS. Defendeu dissertação de mestrado sobre Curadorias Contemporâneas no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, ênfase História, Teoria e Crítica da Arte. Em 2009, ministrou curso sobre Curadorias Contemporâneas no Atelier Livre de Porto Alegre e fez sua primeira exposição individual em 2006, no Museu do Trabalho. Possui graduação em Publicidade e Propaganda - UFRGS.

Resumo. O presente artigo é parte da pesquisa de mestrado sobre o tema “curadorias contemporâneas” e discorre sobre a atividade do curador enquanto autor de exposições. Comenta ainda três aspectos fundamentais: a legitimação de artistas, o processo de criação dos projetos e a abordagem temática, como uma forma de rever a produção artística e histórica sob um novo olhar.

Palavras-chave. arte contemporânea, curadoria, exposições.

The curator as exhibition author.

Abstract. This article is part of the research on “contemporary curatorships” and discusses the activity of the curator as author of exhibitions. It comments three fundamental aspects: the legitimation artists, the process creating projects and thematic approach, as a way to review the historical and artistic production with a new look.

Keywords. contemporary art, curatorship, exhibitions.



“A exposição arranca a obra de seu ninho, o ateliê. Assim que o artista se submete à opinião pública, ele renuncia a qualquer controle sobre sua obra.” Esta afirmação de Katharina Hegewisch (2006, p. 186) resume bem a situação obra/artista versus exposição e a historiadora complementa que o artista na verdade não necessitaria da exposição, já que bastaria apresentar a obra¹ nos bastidores de seu ateliê para *colegas* do meio artístico, incluindo colecionadores ou *marchands*.

Ao lançar a obra numa exposição, o artista fica a mercê das opiniões do público. Independente de ele mostrar seu trabalho para apenas um crítico ou para uma multidão que frequenta uma sala de museu, a obra de arte só passará a existir quando for exposta. De acordo com Thomas McEvilley (2000), a exposição é o que ativa o poder de definição do objeto, fazendo com que ele saia de seu processo de letargia para projetar uma afirmação de identidade.

Através de suas propriedades intrínsecas, um objeto é capaz de passar informações, mesmo que cifradas, complexas ou até incompreensíveis, como acontece na arte, o que Ángela García Blanco (1999, p. 05) irá chamar de “sistema de comunicação não verbal” do objeto. A exposição, de acordo com García Blanco, funcionaria como um ciclo de mediação ou comunicação entre o objeto e o público. Além de *comunicar* através dos objetos artísticos, a exposição também é composta por um conjunto de elementos construtivos e arquitetônicos (tomadas, janelas, paredes, luminárias, pisos, cortinas) que não visam à comunicação do artista (concentrada nas obras). Mas possuem a capacidade de explicitar que se trata de um local expositivo, oferecendo ao visitante uma noção separada entre o que faz parte da exposição e aquilo que é próprio do local. Um espaço expositivo sempre lembrará ao visitante de sua principal função, por mais que tente ser *neutro* em seu projeto arquitetônico, minimizando referências culturais e oferecendo destaque apenas às obras.

Quando Yves Klein promoveu *o vazio* (que logo ficou cheio de convidados) retirando todos os móveis da galeria Íris Clert, não foi apresentado um objeto, mas a própria exposição era *o objeto* artístico. *Le vide* de Klein acabou colocando em cheque o próprio valor que a obra adquire na exposição, pois ao expor determinados objetos, agrega-se valor a eles, que passam a ser dignos de serem expostos, como explica García Blanco. Ao não expor nada, o artista convidou o público a refletir sobre a imaterialidade da arte e, indiretamente, sobre a valorização que as obras adquirem quando são expostas.

Ángela García Blanco explica que cada exposição, por mais que participe



de circuitos itinerantes, é única, pois há muitas variáveis possíveis de combinação que a torna distinta de todas as outras. As variáveis são os objetivos da mostra, seu tema, os ‘objetos’, os recursos técnicos, as características do espaço expositivo, disponibilidade física, etc. Nesse sentido, qualquer exposição pode ser classificada, desde que sejam referidos anteriormente os critérios de classificação. Vários autores usam diferentes tipos de classificação. Por exemplo, Davallon (1989 apud BLANCO, 1999) chama atenção para um aspecto importante das exposições, elas podem *informar* ou *comunicar*. Sendo que há uma diferença entre expor um objeto como um documento involuntário, que informa apenas para os iniciados, e expor um objeto estudado e interpretado, convertido em signo de comunicação e portador de uma ideia, tendo a intenção de comunicar a mensagem a qualquer observador.

Ángela Blanco (1999, p. 66) comenta que independente de suas intenções as exposições são realizadas com critérios semelhantes, envolvendo as seguintes operações: a definição de um tema ou conteúdo conceitual; o roteiro ou a estrutura conceitual; a seleção dos objetos e suas associações; a elaboração de informações complementares; o desenho espacial da exposição e sua montagem.

Quanto ao aspecto histórico das exposições é importante comentar alguns exemplos relevantes que indicaram um grau de independência tanto do artista, quanto da forma de expor as obras. Uma das características da arte moderna foi a iniciativa de certos artistas em se reunir para montar exposições. Desde o exemplo precursor de Gustave Courbet (1819-1877), que construiu um galpão temporário expondo algumas de suas pinturas rejeitadas pela *Exposition Universelle de Paris*, em 1855, seguiram-se outros exemplos de mostras organizadas por artistas que estavam à margem dos salões ou tiveram obras rejeitadas pelas Academias. Em abril de 1874, Claude Monet (1840-1926) coordenou uma exposição de vários pintores (Renoir, Manet, Pissarro, entre outros), posteriormente denominados impressionistas, mostrando apenas 165 quadros. Número bem reduzido se comparado aos dos Salões de Paris, que apresentavam em torno de 5.000 obras no mesmo período².

Hegewisch (2006) comenta que inspiradas pelas exposições dos impressionistas franceses, foram fundadas por artistas e arquitetos as Secessões, entre 1890 a 1900³. As Secessões foram movimentos de ruptura com a hegemonia vigente na época voltada para a visão historicista (neoclassicismo). O arquiteto Josef Olbrich projetou o prédio da Secessão inaugurada em Viena (1898), na forma de um “templo modernizado” sugerindo a substituição da função da religião pela



arte, sendo “uma associação que romperia com os grilhões da tradição e abriria a Áustria às inovações européias nas artes plásticas – principalmente ao *art nouveau*.” (SCHORSKE, 1988, p. 99).

Quanto à forma de expor a arte, a ideia principal era que o artista teria liberdade, pois as mostras apresentariam várias tendências, inclusive as internacionais, não se restringindo à hegemonia da Academia Francesa. Os espaços expositivos foram inovadores: por serem mais íntimos, sem a *turbulência* dos salões, e mostrarem menos obras lado a lado, favoreciam um conforto visual, tanto por proporcionar mais distância entre as peças, quanto por dispor as telas na altura dos olhos, evitando assim a proximidade do chão e do teto (HEGEWISCH, 2006).

Essas exposições elaboradas por um ou mais integrantes de um grupo ou movimento, estabeleceram a exposição independente, sendo organizadas pelo que hoje se pode chamar de *artista-curador*. Um bom exemplo precursor de *artista-curador* foi Marcel Duchamp (1887-1968), convidado pelos surrealistas a montar duas exposições. A primeira, na Galerie des Beaux-arts - Paris, em 1938, chamada *Exposição Internacional do Surrealismo* (O'DOHERTY, 2002), que contou com a participação de mais de 60 artistas de diferentes países, mostrando aproximadamente 300 obras, entre pinturas, colagens, objetos, fotografias, instalações e até *performance* na noite de abertura. Os quadros estavam nos expositores, mas o teto da galeria estava tomado por sacos de carvão que faziam conjunto com um objeto de metal perfurado, imitando uma luminária cilíndrica embora colocada no chão, por onde passava a luz ou a ‘chama’ da obra *Árbitro-Gerador*⁴ (fig. 1).



Fig. 1 - *International Exhibition of Surrealism*, Galerie des Beaux-arts, Paris, 1938.



Além de convidar os artistas, Duchamp foi um dos responsáveis pela montagem e decidiu interferir na exposição a tal ponto que ela não poderia mais passar despercebida pela história da arte. Como bem coloca Brian O'Doherty, o teto não era um local destinado às exposições modernas, Duchamp inaugurou mais estes metros quadrados de disponibilidade expositiva para os artistas utilizarem como espaço de interferência, de forma muito diferente da usada nos afrescos e pinturas de teto nas igrejas e palácios.

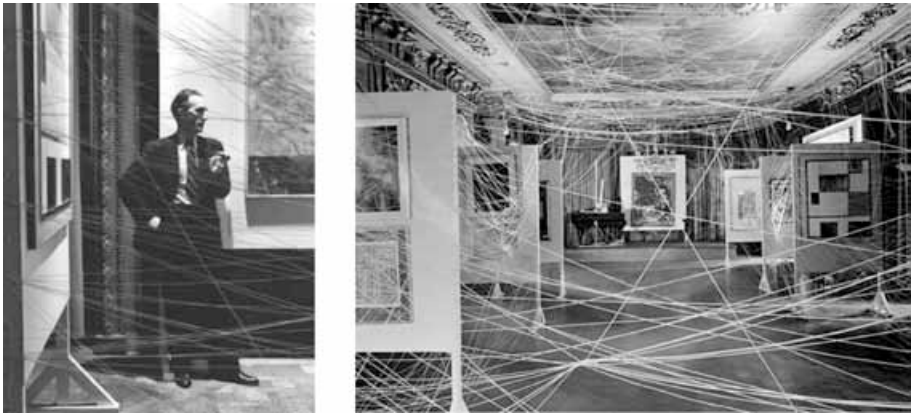


Fig. 2 - Marcel Duchamp e vista geral da exposição *Primeiros Documentos do Surrealismo*. Nova York, 1942. Foto à esquerda de Arnold Newman e à direita de John D. Schiff (site: <http://www.toutfait.com/>)

A segunda exposição, encomendada pelos surrealistas e organizada por Duchamp, ocorreu em Nova York, em 1942, chamada *First Papers of Surrealism* (*Primeiros Documentos do Surrealismo*). A mostra acabou caracterizada pelo emaranhado de fios brancos que Duchamp amarrou pelos expositores onde estavam as pinturas, dificultando a circulação na galeria e também a visibilidade dos quadros. (O'DOHERTY, 2002). Além disso, Duchamp convidou alguns garotos para jogarem bola entre os fios da montagem causando constrangimento por parte do público em relação à segurança das obras expostas no dia da abertura. Sua presença nas duas exposições sobre o surrealismo pode ser considerada silenciosa no sentido de que não havia trabalhos dele expostos⁵, mas ao mesmo tempo suas interferências, ou “instalações”, como denomina O'Doherty (2002), foram tão intensas e extravagantes que ocuparam a visualidade total do local, envolvendo todas as obras e sobressaindo-se ‘às gargalhadas’ sobre as demais (fig. 2).

Os dois exemplos de *curadoria* de Duchamp têm em comum justamente a interferência, porque na maioria das vezes, os curadores não participam da



exposição na posição de artistas, com obras próprias ou participações, exceto nos casos citados de *artista-curador*. Mas analisando a curadoria a partir dos critérios de operações de Ángela Blanco e, principalmente, o que a exposição quer *informar* ou *comunicar*, a presença do curador será reduzida ou integral, dependendo do critério conceitual definido por cada um para a exposição. Esse critério conceitual pode adquirir a proporção de criação, compreendendo, conforme cita Nathalie Heinich (1996, p. 235), uma “posição autoral” do curador.

Heinich (1996) complementa que não é a mera realização de uma tarefa que torna o curador autor, e sim, a singularidade de sua produção que irá torná-lo *autor*. Desta forma, o aumento do número de exposições temporárias, apresentando mostras *monográficas*, *históricas* (abrangendo um período), *geográficas* (de uma região ou país) e *temáticas* ou *multidisciplinares* (agrupando várias categorias – artes visuais, arquitetura, literatura, música, sobre determinado assunto), reforçou o papel e a especificidade da curadoria no sentido do curador como *autor* (HEINICH, 1996, p. 236)⁶. A multidisciplinaridade nas exposições proporcionou que profissionais ou acadêmicos de outras formações (cinema, arquitetura, comunicação, etc.) possam conceber mostras, ampliando as possibilidades de quem irá exercer a curadoria, antes mais restrita aos historiadores, conservadores ou arqueólogos.

Dessa maneira, a *curadoria de exposição*, definida por Heinich (1996), é caracterizada pela presença do curador como autor da exposição (concepção contemporânea dos temas propostos, definição da museografia e dos espaços expositivos, contratação de colaboradores ou especialistas) e por sua relação com os artistas (visita aos ateliers quando se tratam de artistas atuantes). Esta curadoria pode ser exercida tanto pelo curador independente, quanto pelo curador contratado por uma instituição.

Em situação oposta está a *curadoria de coleções* ou *curadoria tradicional*, em que o curador está vinculado a uma instituição, atuando com o propósito de analisar, conservar, organizar e até enriquecer uma coleção artística ou patrimônio cultural através de novas aquisições. A apresentação do acervo se dará principalmente na forma de exposições permanentes, embora algumas peças possam ser emprestadas para participar de exposições temporárias em outros museus. A curadoria voltada para o patrimônio cultural segue as definições da museologia de cada instituição. Neste caso, o curador é um especialista de determinada produção artística e aplicará uma concepção tradicional à curadoria, articulando exposições conforme critérios rígidos de comprometimento com a história e a cronologia dos fatos, sendo contratado como fiel responsável pela coleção. De certa forma,



o fato deste curador não *assinar* as exposições faz com ele se torne uma figura *anônima* para o grande público visitante dos museus e muitas vezes seu nome não aparece no texto dos catálogos dos museus.

A respeito de uma exposição de Pierre Bonnard (1867-1947) em Paris, em 1966, Heinich (1996) comentou que o curador, Gérard Régnier, teve que se contentar com um catálogo preto e branco contendo um prefácio feito por um funcionário anônimo do museu. Passados vinte anos, Régnier montou nova exposição sobre Bonnard, no Centre Georges Pompidou, em 1984, com um catálogo em forma de monografia, evidenciando mostrar a modernidade de Bonnard através de um estudo científico aprofundado. O próprio modelo expositivo mudou e a equipe se preocupou com cada detalhe no intuito de enfatizar a premissa da modernidade, lançada em sua pesquisa científica. O curador era o mesmo, mas seu grau de autoria nas duas exposições foi diverso, indo do mínimo para o máximo.

A curadoria *contemporânea* se caracteriza por três aspectos distintos: sua capacidade de legitimação, sua possibilidade de criação e a abordagem temática. Esses aspectos são desenvolvidos individualmente a seguir.

A capacidade de legitimar artistas, na curadoria contemporânea, proporciona ao curador uma importância considerável no campo da arte, por sua disposição de consolidar artistas e movimentos atuais, ou de décadas recentes, transformando suas produções em fatos históricos. Esta capacidade tem uma relação direta em expor artistas muito jovens ou que ainda estão à margem do mercado da arte, o que não é o foco de interesse do curador tradicional, que geralmente lida com artistas consagrados.

O segundo aspecto é mais complexo e se refere à criação. Trata-se da capacidade sutil que a curadoria contemporânea tem de propor aos artistas elaborarem e executarem obras inéditas para as exposições, adequando-as ou não aos temas oferecidos, inclusive pela viabilização através de financiamentos. Práticas visíveis dessa situação acontecem nas bienais, em que algumas instalações são executadas especialmente para este tipo de evento. Em muitos casos as instalações possuem características efêmeras sendo produzidas com materiais perecíveis ou dependem de gastos elevados, da necessidade de uma equipe de montagem e de um espaço amplo para que sejam realizadas, inviabilizando sua execução em outras circunstâncias. Gabriela Motta comentou sobre o quanto a arte contemporânea necessita de estruturas financiadoras para que os artistas



realizem seus trabalhos. Como exemplo, a autora informa que dez dos vinte e cinco artistas entrevistados por ela indicaram que a possibilidade de realizar um novo trabalho foi a principal razão ou motivação para terem participado da Bienal do Mercosul (MOTTA, 2007).

Outro exemplo recorrente tem sido de curadores que definem um assunto ou tema para uma exposição e convidam artistas, que através de suas linhas de pesquisa, propõem aproximações a esse tema, mesmo que estes artistas não tenham histórico de desenvolver trabalhos com as questões oferecidas pela curadoria. Mostras relacionadas ao meio ambiente, a vida nas grandes cidades e aos problemas específicos de uma comunidade têm sido habituais.

Na exposição *Quase Líquido*, que ocorreu no Itaú Cultural em São Paulo (2008), o curador Cauê Alves estabeleceu como proposta de curadoria uma reflexão a partir do conceito de modernidade líquida do sociólogo Zygmunt Bauman e quais rumos a modernidade estava realmente tomando em relação à vida na cidade. Na mostra, a maioria das obras escolhidas pelo curador buscava uma relação com os fluxos e tinham sido produzidas antes do convite da curadoria. No entanto, outras foram realizadas especialmente para a mostra, como a série de garrafas *PETS* (2007-08), gigantes e infláveis, colocadas na marginal do Rio Tietê, projetadas pelo artista Eduardo Srur; os 36 ventiladores brancos mimetizados no teto em *Sensível perturbação* (2008), do mexicano Héctor Zamora; a instalação *tuboLED* (2008) de Lúcia Koch, apresentando uma seqüência de luzes azuis, verdes e vermelhas e o cilindro giratório, *RIOROTOR* (2008), de Daniel Acosta.

O terceiro aspecto apresenta o curador que, através de sua concepção contemporânea de curadoria, pode promover exposições com abordagem temática, apresentando um novo olhar para a produção feita no passado (recente e distante) ou a produção que não seria considerada arte em outros períodos históricos. Esta nova abordagem pode ser filosófica, psicanalítica e antropológica.

Para se compreender como surgiu essa abordagem temática, Ángela Blanco explica que os primeiros museus seguiam um modelo expositivo com preocupações cronológicas numa ótica positivista da História da Arte, estabelecida sobre bases estilísticas, tendo as características formais como referências classificatórias. Frente à “Nova Arqueologia, corrente científica de origem norte-americana com forte tradição antropológica” (BLANCO, 1999, p. 18), a dinâmica expositiva ganhou novos rumos, em que cada marco teórico geraria suas próprias categorias classificatórias. Utilizando, para isso, o método de investigação



científica, em que primeiro se elabora uma teoria, formatando-se um modelo, que possa ser aplicado em determinado foco da investigação, derivando previsões para a pesquisa. Depois, através dos resultados obtidos, é possível relacionar e interpretar os resultados no sentido de demonstrar (ou comprovar) a hipótese⁷.

Vem ocorrendo um aumento progressivo de exposições propondo novas leituras do passado ou aproximações com questões científicas, que utilizam essa segunda dinâmica de exposições. Profissionais de outras áreas, psicologia, filosofia e antropologia, atuam como curadores que querem oferecer novas abordagens entre os temas sugeridos e suas relações com a arte.

Uma exposição seguindo a abordagem temática foi *Les Immatériaux*, que ocorreu em Paris no Centro Georges Pompidou, organizada pelo filósofo francês Jean-François Lyotard, em 1985. *Les Immatériaux* teve como proposta (LYOTARD, 1996, p. 159) questionar a ideia do Homem como um autor, sendo o ser responsável por seus planejamentos, trabalhos e memórias. A concepção da exposição foi filosófica, utilizando um ‘sistema’ de perguntas iniciais, que desencadeariam novos questionamentos aos participantes sobre o que é material e tudo o que está relacionado de forma contrária a isto. Dando alguns exemplos: material versus espiritual, *hardware* versus *software* (em relação à informática), matéria versus energia, matéria versus forma (na análise de objetos manufaturados, objetos naturais ou obras de arte), etc.

Lyotard (1996, p. 165) comenta: “O alvo da exposição é preciso: despertar as ansiedades e reflexões sobre a condição pós-moderna no visitante.” A partir dessa intenção, a exposição foi estruturada através de *sites*, que possuíam desde trilha sonora de compositores a jingles publicitários, vídeos e muitos desenhos produzidos por computação gráfica. Além dos artistas convidados (ou expostos), Fontana, Dan Flavin, Kosuth, Dan Graham, Moholy Nagy, Lyotard solicitou a participação de alguns teóricos, como Edmond Couchot, e ainda contou com profissionais de outras áreas (físicos, fotógrafos, astrônomos, arquitetos) que apresentaram imagens referentes às questões da curadoria. A exposição inovou em oferecer nas suas instalações a interatividade participativa para o público visitante e, principalmente, mostrou algumas instalações que receberam uma atribuição artística mesmo que inicialmente não tenham sido pensadas com tal intenção.

Este exemplo é o que Angela Vettese (2002) explica serem curadorias em que o *autor* elabora a exposição sobre uma base teórica e a partir desse



embasamento conceitual, ele busca as obras dos artistas (ou referências) que melhor representam sua teoria.

A outra estrutura sugerida por Vettese seria através das observações do curador no campo da arte, no qual ele perceberia artistas *emergentes* que estariam prontos para serem *descobertos* e a partir daí, elaboraria um projeto de exposição formulando uma lista de participantes. O curador utilizaria como linha conceitual as afinidades entre os artistas, quanto aos seus processos, os suportes, temas ou outras relações percebidas.

As mudanças provocadas pela arte contemporânea contribuíram para o estabelecimento do curador como autor de exposições. “O êxito crescente das instalações, baseadas na inserção do trabalho no espaço expositivo oferecido: faz com que os artistas produzam cada vez mais na adequação de seu trabalho à ocasião na qual serão expostos, do lugar físico e também da organização do evento.” (VETTESE, 2002, p. 175). Esta situação, muitas vezes originária de uma proposta feita pelos curadores, favoreceu que os artistas trabalhassem com o embate da obra dentro do contexto, sendo que em diversos casos o artista se vê pressionado (no bom sentido) a formular soluções em relação ao espaço oferecido, que jamais cogitaria em seu estúdio. A curadoria acaba trazendo para si a autoria da exposição alcançando uma totalidade conceitual e ajudando a tornar mais evidente a proposta inicial do curador.

Tornou-se recorrente, na história da arte contemporânea, curadores que convidaram artistas para realizarem exposições em locais inusitados, como fábricas desativadas, igrejas, hotéis abandonados, ocupação de bairros e parques, sob um tema mais fechado ou, ao contrário, uma proposta mais livre. Poderiam ser definidas como curadorias contextuais, pois é através das características do lugar que se dará a inserção artística, criada para e no local.

Uma dessas exposições, *Chambres d'amis*, foi formulada pelo curador belga Jan Hoet, em 1986, e teve uma proposta curatorial bem audaciosa. O curador previamente solicitou que alguns moradores da cidade de Gent, na Bélgica, disponibilizassem suas residências para que cinquenta artistas fizessem intervenções ou instalações em uma ou duas peças da casa. De posse de um mapa, os visitantes poderiam bater de porta em porta e visitar as *exposições* durante dois meses. A maioria dos espaços utilizados pelos artistas foram salas de estar, jardins e os espaços de passagens, como escadas e portas, exceto Daniel Buren, que escolheu o quarto do casal (MARÍ, 2008) para pintar listras vermelhas numa parede branca.



Para essa mesma exposição, Bertrand Lanvier forrou algumas salas com um papel de parede azul pontilhado e pendurou quadros com a mesma estampa do papel de parede em cores complementares, fazendo um trabalho específico no local (*site-specific*) (LAMOUREUX, 1996). Se não fosse pelo quadro na parede, que entregou a intenção do artista, não seria possível saber qual teria sido a intervenção de Lanvier na casa. Não saber onde começa e onde termina a proposta artística parece ser, nesta curadoria, um aspecto tão interessante quanto utilizar o espaço privado para expor arte de forma pública.

Outro exemplo de exposição formulada a partir do contexto foi a mostra *Arte/Cidade* que aconteceu em São Paulo e teve a primeira edição em 1994. Projetada por Nelson Brissac Peixoto, a cada edição eram convidados novos curadores para definir o tema, os artistas participantes e os locais das ações públicas. O antigo Matadouro Municipal da Vila Mariana foi o primeiro lugar escolhido para refletir sobre o peso das edificações abandonadas nas grandes cidades, sob o tema da mostra: *Cidade sem janelas*.

No ano seguinte, o tema foi *A Cidade e seus Fluxos*, utilizando o topo de três edifícios como base para que os artistas trabalhassem conceitos de leveza, luz, movimento e escalas desmedidas. Laura Vinci (1962) aproveitou um furo numa laje para propor uma instalação em um destes edifícios, transformando dois andares numa grande ampulheta de areia.

Chambres d'amis e *Arte/Cidade* demonstram que se não houvesse a iniciativa dos curadores em formatar propostas expositivas, com a ajuda de uma equipe de produção responsável em organizar todos os detalhes que envolvem este tipo de evento, inclusive a busca por financiamentos, a participação dos artistas provavelmente não teria acontecido com a envergadura que ocorreram. Independente de as ações artísticas serem efêmeras ou permanentes, o curador enquanto autor de exposições estabelece seu espaço no campo artístico, como gerador de possibilidades.

O curador-autor se relaciona de maneira efetiva com a exposição, porque no processo de definição da mostra há muitas variáveis sob o seu controle, semelhante aos diretores de cinema e teatro (HEINICH, 1996; VETTESSE, 2002). Cabe ao curador definir: os pressupostos teóricos com a escolha do tema ou o conceito da exposição; a decisão entre quais artistas estarão ou não presentes na mostra; a escolha das peças, obras, instalações, *performances*, etc. dentre as produzidas por um mesmo artista; como será o projeto da expografia, a montagem das peças e como



elas irão *dialogar* umas com as outras no espaço delimitado; qual e onde será o espaço expositivo, se será um ambiente moderno (cubo-branco) ou um ambiente cenográfico; se a iluminação será especialmente projetada; se o ambiente será seletivo – ateliê de um artista - ou um ambiente público - estações de metrô, lojas e parques. Em resumo, esse método de trabalho “singular” lançou ao campo da arte o curador como autor de exposições (HEINICH, 1995).

¹ O termo ‘obra’ abrangendo outros conceitos, como objeto, projeto, trabalho, proposta, intenção artística.

² O Salão de Paris de 1882 contou com a exibição de mais de 5.600 obras, sendo a maioria telas. (HEGEWISCH, 2006, p. 190).

³ Secessões de arte fundadas em Paris (1890), Munique (1892), Viena (1897), Berlim (1889) e Colônia (1909).

⁴ Título bastante ambíguo entre aquele que julga como um árbitro os participantes da exposição e aquele que gera ideias.

⁵ Na entrada da galeria de Beaux-arts, Duchamp colocou um conjunto de manequins vestidos com roupas inusitadas, dando ao conjunto um aspecto mais cênico do que a pretensão de ser uma ‘obra de arte’.

⁶ Nathalie Heinich utiliza o termo *curadoria de exposição* para diferenciar da *curadoria de coleções*, tradicionalmente praticada nos museus franceses.

⁷ Ángela Blanco se refere no livro *La exposición, un medio de comunicación* (1999), que o método científico é utilizado para exposições arqueológicas, embora também pareça pertinente a influência desse método aplicado às exposições com abordagem temática, sendo que arqueologia abrange também objetos da contemporaneidade.

Referências.

BLANCO, Ángela García. *La Exposición: un medio de comunicación*. Madrid: Akal, 1999.

HEGEWISCH, Katharina. Um Meio à Procura de sua Forma – as exposições e suas determinações. *Arte & Ensaios*, Revista do PPGAV – EBA/UFRJ. Rio de Janeiro, v. 13, n. 13, p. 184-97, 2006.

HEINICH, Nathalie. *Un Cas Singulier*. Harald Szeemann. Paris: L’Echoppe, 1995.



HEINICH, Nathalie; POLLAK, Michael. From Museum Curator to Exhibition Auteur: inventing a singular position. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; AIRNE, Sandy (ed.). *Thinking about exhibitions*. London, New York: Routledge, 1996. p. 231-50.

LAMOUREUX, Johanne. The museum flat. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy (ed.). *Thinking about exhibitions*. London, New York: Routledge, 1996. p. 113-31.

LYOTARD, Jean-François. Les Immatériaux. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy (ed.) *Thinking about exhibitions*. London, New York: Routledge, 1996. p. 159-73.

MARÍ, Bartomeu. *Exit Express*. Madrid: Olivares e Associados, n. 37, p. 18, jun./set. 2008.

McEVILLEY, Thomas. Abrir la Trampa. La exposición posmoderna y Magos de la Tierra. In: GUASCH, Anna Maria. (ed.) *Los Manifiestos del Arte Posmoderno: textos de exposiciones 1980 – 1995*. Madrid: Akal, 2000. p. 357-66.

MOTTA, Gabriela Kremer. *Entre Olhares e Leituras: uma abordagem da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins, 2002.

SCHORSKE, Carl E. *Viena Fin-de-siècle: política e cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

VETTESE, Angela. *Investir en Arte*. Madri: UPV/Pirâmide, 2002.

