



A virada curatorial: da prática ao discurso

*The Curatorial Turn: From Practice to Discourse**

Paul O'Neill

ORCID: 0000-0002-8770-4275

PUBLICIS, agência de curadoria, espaço para eventos e biblioteca em Helsinki, Finlândia.

Resumo

O artigo discute em termos históricos e teóricos o desenvolvimento da curadoria, a partir dos anos 1960, como uma atividade que passa a englobar uma dimensão discursiva e criadora, sobretudo em mostras coletivas e temporárias, notadamente bienais e megaexposições. O discurso crítico sobre a obra de arte como objeto autônomo se desdobra em uma modalidade de crítica curatorial, em que a exposição e o conjunto de obras no contexto expositivo adquirem primazia em relação aos objetos de arte em si. Contudo, argumenta o autor, a crítica curatorial respondeu com uma separação do gesto artístico e curatorial – sendo que tais divisões não são mais aparentes na prática das exposições contemporâneas.

Palavras-chave

Discurso curatorial. Crítica curatorial. Bienais. Megaexposições. Curador-artista.

Abstract

This paper discusses in historical and theoretical terms the development of curatorship, since the 1960s, as an activity that starts to encompass a discursive and creative dimension, especially in group and temporary shows, notably biennials and mega exhibitions. The critical discourse about the work of art as an autonomous object unfolds in a modality of curatorial criticism, in which the exhibition and the set of works in the exhibition context take precedence over the objects of art itself. However, the author argues, curatorial criticism responded with a separation of artistic and curatorial gestures – when such divisions are no longer apparent in the practice of contemporary exhibitions.

Keywords

Curatorial discourse. Curatorial criticism. Biennials. Mega exhibitions. Artist-curator.

*Publicado originalmente em: FILIPOVIC, Elena; VAN HAL, Marieke; ØVSTEBØ, Solveig (eds). *The Biennial Reader: An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*. Osfildern, Bergen: Hatje Cantz Verlag, 2010, pp. 240-259; e RUGG, Judith; SEDGWICK, Michèle (eds.). *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*. Bristol: Intellect Books, 2007, pp. 13-28.

Tradução: Francisco Dalcol

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Contexto introdutório

Foi no final dos anos 1960 que Seth Siegelaub usou o termo “desmistificação” para estabelecer a mudança nas condições da produção de exposições, através da qual os/as curadores começavam a tornar visível o componente mediador na formação, produção e disseminação de uma exposição.

Acredito que em nossa geração pensamos que poderíamos desmistificar o papel do museu, o papel do colecionador e a produção da obra de arte; por exemplo, como o tamanho de uma galeria afeta a produção de arte etc. Nesse sentido, tentamos desmistificar as estruturas ocultas do mundo da arte (SIEGELAUB; 2006, s/nº).

Durante os anos 1960, o discurso corrente em torno da arte-em-exposição começou a se afastar das formas de crítica da obra de arte como objeto autônomo de estudo/crítica para uma forma de crítica curatorial, em que o espaço de exposição adquiriu primazia crítica sobre o dos objetos de arte.

Essa crítica curatorial diferia da tradicional crítica de arte ocidental (isto é, ligada à modernidade), uma vez que seu discurso e assunto foram para além da discussão sobre artistas e o objeto de arte, incluindo o tema da curadoria e o papel desempenhado pelo curador de exposições. A ascensão do gesto curatorial nos anos 1990 também começou a estabelecer a curadoria como um potencial nexos de discussão, crítica e debate, no qual o esvaziado papel do crítico no discurso cultural foi usurpado pelo espaço neocrítico da curadoria. Durante esse período, curadores e artistas reagiram e se engajaram a essa “neocrítica”, estendendo os parâmetros dos modelos expositivos para incorporar uma discussão mais discursiva, conversacional e geopolítica, centrada no âmbito da exposição. A ascensão desse “gesto curatorial” nos anos 1990 (bem como a profissionalização da curadoria contemporânea) começou a estabelecer a prática curatorial como um potencial espaço para a crítica. Assim, o curador neocrítico teria usurpado o lugar evacuado pelo crítico. Como Liam Gillick apontou:

Meu envolvimento no espaço crítico é um legado do que aconteceu quando uma voz crítica semi-autônoma começou a ficar enfraquecida, e uma das razões disso acontecer foi que a curadoria se tornou um processo dinâmico. Então, pessoas que você já conhecia e que antes eram críticos agora eram curadores. As pessoas mais brilhantes e inteligentes se envolvem nessa atividade múltipla de ser mediador, produtor, interface e neocrítico. É de se discutir que os ensaios mais importantes sobre arte nos últimos dez anos não tenham sido publicados em revistas de arte, mas em catálogos e outros materiais produzidos em torno de galerias, centros de arte e exposições (GILLICK, 2005, p. 74).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Acompanhando essa “virada para a curadoria”, surgiram as antologias curatoriais. A partir dos anos 1990, a maioria das publicações tendia a sair de encontros internacionais entre curadores como parte de eventos, simpósios, seminários e conferências sobre curadoria, embora algumas dessas publicações tenham adotado práticas curatoriais locais como ponto de partida. Sem exceção, essas antologias enfatizaram a prática individual, a narrativa em primeira pessoa e o autoposicionamento do curador – articulados por meio de entrevistas, declarações e imagens das exposições –, enquanto tentavam definir e mapear um campo de discurso relativamente vazio.

Junto a esse discurso liderado predominantemente por curadores, a crítica curatorial respondeu com uma afirmação da separação do gesto artístico e curatorial – quando tais divisões não são mais aparentes na prática das exposições contemporâneas. Eu argumentaria que essa tentativa de separar a atividade curatorial da produção artística resulta em resistência ao reconhecimento da interdependência de ambas as práticas no campo da produção cultural. Além disso, não parece ser considerada a mediação de agentes culturais híbridos por meio da apresentação pública.

A virada curatorial

“As exposições se tornaram o meio pelo qual a maior parte da arte se torna conhecida.” (FERGUSON; GREENBERG; NAIRNE; 1996, p. 2)

As exposições (sob qualquer forma que assumam) são sempre ideológicas; e como estruturas hierárquicas produzem formas particulares e gerais de comunicação. Desde o final dos anos 1980, a exposição coletiva tornou-se o principal local de experimentação curatorial e, como tal, gerou um novo espaço discursivo em torno da prática artística. A exposição coletiva contraria o modelo canônico da apresentação monográfica. Ao reunir diferentes artistas em uma mesma exposição, também criou um espaço para definir maneiras variadas de se envolver com interesses díspares, frequentemente em um contexto mais transcultural. As exposições coletivas são textos ideológicos que tornam públicas as intenções privadas. Em particular, é a exposição de arte temporária que se tornou o principal meio de distribuição e recepção da arte; sendo, portanto, o principal agente em debates e críticas sobre qualquer aspecto das artes visuais.

Exposições (particularmente exposições coletivas, feiras de arte, mostras temporárias e exposições internacionais de arte em larga escala) são os principais meios pelos quais a arte contemporânea agora é mediada, experienciada e historicizada. Assim como o número de exposições internacionais em larga escala aumentou desde os anos 1990, o mesmo aconteceu com a respeitabilidade do fenômeno da curadoria. Da mesma forma, escrever sobre exposições reforçou ainda mais o mérito da prática curatorial como um assunto digno de estudo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Isso pode ser um dispositivo compensatório, uma tentativa politizada de considerar as obras de arte como inter-relacionadas, e não como entidades individuais, ou como uma resposta textual às mudanças no próprio mundo da arte (FERGUSON, GREENBERG, NAIRNE, 1996, p. 2).

O debate crítico em torno da prática curatorial não só se intensificou; mas, como Alex Farquharson aponta, mesmo a recente aparição do verbo "curar", que antes era apenas um substantivo, indica o crescimento e a vitalidade dessa discussão. Ele escreve:

Afinal, novas palavras, especialmente aquelas gramaticalmente desvirtuadas como o verbo "curar" (pior ainda, o adjetivo "curatorial"), emergem da necessidade persistente de uma comunidade linguística de identificar um ponto de discussão (FARQUHARSON, 2003, pp. 7-10).

Um indicativo de uma mudança no papel principal do curador é a alteração da percepção do curador como cuidador para a do curador como alguém que tem um papel mais criativo e ativo a desempenhar na própria produção de arte. Este novo verbo "curar [...] também pode sugerir uma mudança na concepção do que os curadores fazem; de quem trabalha em algum lugar afastado dos processos de produção artística, para alguém que atua ativamente 'no meio dela'" (Id., ib.). Dez anos antes, quando escrevia sobre produção cultural, Pierre Bourdieu observou que o curador (entre outros) acrescentou significado cultural e valor à produção de arte e aos artistas:

O sujeito da produção da obra de arte – de seu valor, mas também de seu significado – não é o produtor que efetivamente cria o objeto em sua materialidade, mas sim todo o conjunto de agentes envolvidos no campo. Entre eles estão os produtores de obras, classificadas como artistas [...] críticos de todas as persuasões [...] colecionadores, intermediários, curadores etc.; em resumo, todos aqueles que têm vinculações com a arte, que dela vivem, e em variados graus aqueles que se confrontam em lutas em que está em jogo a imposição não apenas de uma visão de mundo, mas também de uma visão do mundo da arte, e que, através dessas lutas, participam da produção do valor do artista e da arte (BOURDIEU, 1993, p. 261).

Como agentes culturais, curadores e artistas participam da produção de valor cultural, e as exposições são partes intrínsecas e vitais do que Theodor Adorno e Max Horkheimer chamaram de "indústria cultural", associada a entretenimento, cultura de

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

massa, empresas de comunicação de massa e indústria do conhecimento (ADORNO, HORKHEIMER, 1997, pp. 120-167). Exposições são, portanto, formas contemporâneas de retórica, expressões complexas de persuasão, cujas estratégias visam produzir um conjunto prescrito de valores e relações sociais para seus públicos. Como tais exposições são ferramentas políticas subjetivas, além de serem configurações de rituais modernos que defendem identidades (artísticas, nacionais, sub-culturais, “internacionais”, específicas de gênero ou raça, vanguardistas, regionais, globais etc.); devem ser entendidas como “enunciados” institucionais dentro de uma indústria cultural mais ampla (FERGUSON, 1996, pp. 178–179).

Cultura bienal e cultura da curadoria

Um dos desenvolvimentos mais evidentes na prática curatorial contemporânea desde o final dos anos 1980 vem ocorrendo em escala cada vez mais internacional, transnacional e multinacional, onde o “local” e o “global” estão em constante diálogo. Na edição especial sobre curadoria da revista “*Contemporary*”, publicada em 2005, Isabel Stevens produziu uma lista substantiva de 80 bienais/trienais oficiais em todo o mundo, a serem realizadas entre 2006 e 2008. Termos como “bienal” (“*biennial*” e “*biennale*”) ou “megaexposição” não se referem mais àquelas poucas exposições que ocorrem permanentemente, a cada dois anos, mais ou menos; agora são expressões abrangentes que dão conta de exposições coletivas internacionais em larga escala, as quais, para cada contexto cultural local, são organizadas localmente em conexão com outras redes culturais nacionais (STEVENS, 2005, pp. 22-32). As bienais são espaços temporários de mediação, geralmente alocados por curadores convidados com o apoio de uma rede sociocultural local. São interfaces entre arte e públicos maiores – públicos ao mesmo tempo locais e globais, residentes e nômades, não especializados e mundanos da arte.

No que Barbara Vanderlinden e Elena Filipovic denominam como “fenômeno bienal”, essas “exposições internacionais em larga escala” refletem a diversidade cultural das práticas artísticas globais e questionam a inércia de instituições públicas de arte que não estão dispostas ou são lentas demais para responder a tais práxis (FILIPOVIC, VANDERLINDEN, 2005). As bienais tornaram-se uma forma de instituição em si mesmas; sua frequência resultou em um índice de comparabilidade. Em um ensaio bastante profético escrito no início dos anos 1990, Bruce Ferguson, Reesa Greenberg e Sandy Nairne já haviam começado a questionar a idéia fundamental das exposições internacionais antológicas. O ensaio termina com o seguinte parágrafo:

Por mais progressistas que sejam as intenções políticas ou econômicas por trás delas, as exposições internacionais ainda convidam à presunção de que os curadores tenham acesso a uma visão de mundo ilusória e que os espectadores possam seguir em seu rastro. Mas um envolvimento mais específico e sustentado com as comunidades e o público, criando significados para além do espetacular e

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

da mera festividade de tais ocasiões, pode produzir um novo modelo de exposição. Parece que, para atender às necessidades dos artistas e às demandas do público, a nova exposição deve ter reciprocidade e diálogo incorporados à sua estrutura. O sucesso obtido determinará os mapas das exposições internacionais no futuro (FERGUSON, GREENBERG, NAIRNE, 1996, p. 3).

Como previsto, essas exposições-eventos moldaram novas relações sociais, culturais e políticas em um mundo mais globalizado, onde o tradicional modelo bienal é mantido através do discurso sobre política cultural, representação nacional e internacionalismo; possibilitando viagens culturais, renovação urbana e turismo local. Como alternativa, é possível argumentar que se tornaram espaços polarizadores que legitimam certas formas de prática artística e curatorial na indústria cultural global.

Pouquíssimas bienais são da escala da Documenta, da Bienal Joanesburgo, da Bienal de Veneza ou mesmo da Bienal de Istambul. Muitos tendem a ser improvisadas, localizadas e modestas em seus objetivos. Aqui estou interessado na homogeneidade geral-específica produzida pela criação e instituição de bienais, não na miríade heterogênea de proposições [*statements*] culturais locais. A percepção da atividade curatorial mudou em grande parte devido à disseminação de bienais nos anos 1990, com novos graus de visibilidade e responsabilidade colocados sobre o curador. Além das questões particulares de escala, temporalidade e localização, a atividade curatorial manifestada por meio de tais exposições é articulada como sendo dirigida pela identidade; portanto, prevalece uma práxis abertamente politizada, discursivamente global e fundamentalmente autorizada, apesar das muitas formas variáveis que assumiram. A forma bienal como modelo de exposição global impulsionou grande parte da extensão global do mundo da arte desde 1989, quando "*Les Magiciens de la Terre*" iniciou o processo. As bienais tornaram-se o veículo através do qual grande parte da produção artística é validada e adquire valor no circuito internacional de arte. Agora, tais "exposições globais" costumam ter como tema principal a "globalização", enquanto questionam a sustentação ideológica da própria exposição como um produto desse processo.

Apesar de qualquer auto-reflexividade curatorial nas recentes exposições de grande escala que possa existir em relação aos efeitos globais da "bienalização", a periferia ainda precisa seguir o discurso do centro. No caso das bienais, a periferia chega ao centro em busca de legitimação e, "por padrão", aceita as condições dessa legitimidade. Charles Esche sugere que a globalização da arte em exposições de grande escala, através de um processo de padronização, absorveu a diferença entre centro e periferia. Segundo Esche, o modelo "o centro primeiro" da arte global, amplamente iniciado em 1989, ainda domina grande parte da cultura dos museus e das bienais. Requer que "as principais instituições da cultura contemporânea sancionem oficialmente a 'periferia', a fim de incluí-la no cânone da arte visual inovadora" (ESCHE, 2005, p. 105). Mesmo que muitos dos artistas de cada exposição possam ter desenvolvido suas práticas às margens do mundo da arte reconhecido, "sua energia

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

é validada e consumida pelo centro e, portanto, a relação entre margem e centro permanece em vigor. É claro que é assim que a globalização geralmente opera – às vezes em benefício econômico dos patrocinados, mas raramente no interesse de manter sua autonomia e sustentabilidade” (ESCHE, 2005, p. 105).

O ritual da exposição de manter um determinado conjunto de relações de poder entre arte, exibição e recepção é particularmente verdadeiro no que John Miller denominou de “exposições blockbuster”, que tendem a incorporar elementos anacrônicos enquanto recuperam qualquer dissenso dos espectadores como parte da totalidade de um evento geral. Em conseqüência, um “ciclo de expectativas elevadas e desilusão rápida” é previsível e superdeterminado. Miller argumenta que a “megaexposição” é uma instituição ideológica que reifica as relações sociais entre obras de arte e espectador. Como o propósito explícito dessas exposições é oferecer uma pesquisa abrangente de obras de arte em base demográfica, os termos do discurso são tratados como predeterminados, em vez de serem “transformados no curso da produção artística e, portanto, sujeitos a contradições e conflitos” (MILLER, 1996, p. 270).

Segundo Miller, criticar essas exposições com base nas escolhas curatoriais feitas dentro da enquadramento estabelecido seria ignorar as ideologias que sustentam as instituições responsáveis por elas. Ele sugere que essas instituições frequentemente consideram o público, e a ele se endereçam como um círculo social concreto, pelo qual as obras de arte são relegadas a serem meras “matérias-primas” dentro da “obra de arte total” da exposição (*Gesamtkunstwerk*), privilegiando a subjetividade do curador, com o resultado de que o formato expositivo passa a ser naturalizado como uma inevitabilidade orgânica dentro da estrutura institucional da organização, produzindo uma ilusão de inspiração e gênio curatoriais (MILLER, 1996, p. 272).

Eu argumentaria que, durante um período de transformação desde 1989, a noção de exposições como subjetividades de autoria produziu discursos dominantes em torno das “megaexposições”. Embora as bienais mais recentes tenham se movimentado da posição de autor único para modelos mais coletivos, um mercado de exposições configurado globalmente tem persistido com um discurso centrado no curador. Discussões, programas de palestras, conferências, publicações e eventos discursivos também são agora parte integrante e recorrente dessas exposições; ou no caso de algumas exposições – como a Documenta 10 e, especialmente, a Documenta 11 –, os eventos discursivos formaram a própria base e fundamento do projeto. Como Elena Filipovic sugere:

Essa impressionante expansão acompanha os discursos curatoriais, que cada vez mais distinguem a bienal ou a megaexposição como maior que a mera apresentação de obras de arte; sendo entendidos como veículos para a produção de conhecimento e debate intelectual (FILIPOVIC, 2005, p. 66).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

De muitas maneiras, a rede em expansão das bienais abrangeu efetivamente os artistas e a produção artística das periferias além de um internacionalismo predominantemente europeu e americano, mas, como Jessica Bradley argumenta, funcionando como um meio de distribuição mais responsivo e espetacular:

Que possa atender com eficiência ao ritmo acelerado de troca e consumo paralelo ao fluxo global de capital e informações atualmente [...]. Enquanto as aspirações curatoriais estão freqüentemente preocupadas em abordar culturas em fluxo e evitar o nacionalismo cultural, os motivos para estabelecer esses eventos podem, no entanto, residir no desejo de promover e validar a produção local, culturalmente específica, dentro de uma rede global (BRADLEY, 2003, p. 89).

São os atributos inter-relacionais da cultura e do local os aspectos mais obviamente comercializáveis do turismo global dos quais dependem. Localidade incorporada na promoção de pontos turísticos, atrações locais, lugares, cultura e produtos são, na verdade, as receitas econômicas mais confiáveis para as comunidades locais. Ivo Mesquita argumenta que, durante esses tempos de “cultura como espetáculo”, a produção artística é um catalisador para a globalização cultural, atraindo investimentos financeiros e também públicos visitantes. Bienais (e feiras de arte) estão acontecendo em cada vez mais cidades, que adotaram o turismo cultural como um meio de garantir um lugar na arena internacional da economia e da cultura, onde artistas, curadores, críticos, comerciantes de arte, patronos e patrocinadores nutrem um sistema de produção claramente definido por meio da divisão de trabalho, que produz papéis hierárquicos para os participantes (MESQUITA, 2003, pp. 63-68).

Como um importante agente na indústria cultural global, um novo tipo de curador internacional foi identificado por Ralph Rugoff (1999) como sendo um *flâneur* de um *jet-set* que parece não conhecer fronteiras geográficas e para quem um tipo de internacionalismo global é a questão central. Em particular, o papel do curador nômade em exposições de larga escala é selecionar e exibir arte “internacional” através de um dispositivo de enquadramento visível: um sistema (curatorial) subjetivo de mediação que tem a noção de inclusividade como uma de suas temáticas centrais. A ascensão do curador global tem menos a ver com estruturas de poder incorporadas no mundo da arte e mais com o significado cultural herdado (e capital), no qual a prática há muito tem sido priorizada sobre o discurso no setor cultural como um todo; e essa prática, por sua vez, depende de ser traduzida novamente em discurso, a fim de facilitar uma prática mais equivalente, o que permite a manutenção da superestrutura existente. Como Benjamin Buchloh identificou em 1989, há uma necessidade urgente de articular a posição curatorial como parte do discurso da arte, em que a prática quanto a “fazer” ou “curar” exige um discurso quanto a “falar” ou “escrever”, para que a função do curador seja reconhecida como parte da superestrutura institucional no nível do discurso:

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

O/a curador/a observa sua operação dentro do aparato institucional da arte: mais destacadamente, o procedimento de abstração e centralização que parece ser uma consequência inevitável da entrada da obra no aparato da superestrutura, sua transformação da prática em discurso. Isso quase parece ter se tornado o principal papel do curador: funcionar como um agente que oferece exposição e destaque em potencial – em troca de obter um momento de prática real que está prestes a ser transformada em mito/superestrutura (BUCHLOH, 1989, pp. 96-121).

Esse interesse no discurso, como complemento ou substituto da prática, foi assinalado por Dave Beech e Gavin Wade na introdução de *“Curating in the 21st Century”* (2000), no qual afirmam que “mesmo falar é fazer algo, especialmente se você está dizendo algo que valha a pena. Fazer e dizer, então, são formas de ação no mundo” (WADE, BEECH, 2000, pp. 9-10). Portanto, parece razoável caracterizar o discursivo como uma maneira ambivalente de dizer algo em relação ao fazer. Isso pode parecer uma especulação um tanto otimista, como Mick Wilson argumenta em sua avaliação dos poderes produtivos da linguagem, os quais partem das premissas de ações de uma ampla variedade de práticas artísticas experimentais e comentários correspondentes (WILSON, 2007). Essa tendência recebeu um impulso ainda maior do que ele chama de “o momento foucaultiano na arte das últimas duas décadas e o apelo onipresente do termo ‘discurso’ como uma palavra para conjurar e exercer poder”, a ponto de que “mesmo falar é fazer alguma coisa”, com o valor do discursivo como algo localizado em seu proxy para o fazer real dentro dos discursos sobre a prática curatorial (WILSON, 2007, p. 202).

A “ascensão do curador como criador”, como denominou Bruce Altshuler (1994), também ganhou impulso. O número cada vez maior de bienais globais gerou o que Julia Bryan-Wilson afirma ser prestigiadas “plataformas de lançamento para o sistema estelar curatorial” na “era dos estudos curatoriais”, na qual a “base institucional da arte é tomada como um dado, e o marketing e a ‘embalagem’ da arte contemporânea se tornaram um foco especializado de investigação para milhares de estudantes” (BRYAN-WILSON, 2003, pp. 102-3). Se os anos 1990 tratavam de uma nova profissionalização durante um período de globalização, agora parecem representar uma aceleração no mercado global de produção de exposições de arte, seguido de um período de estabilização. Somente agora podemos começar a avaliar os processos de conversão que acompanharam essas produções e a reconhecer a curadoria como distintos momentos de prática que é significativamente divergente do discurso curatorial.

Beatrice von Bismarck fornece um exemplo dessa bifurcação entre discurso e prática curatorial, de modo que a profissionalização e diferenciação no mundo da arte transformaram a curadoria em uma descrição de cargo hierarquicamente organizado, segundo o qual “prestadores de serviços em rede internacional” oferecem suas habilidades a um mercado de exposições diversificado, em que a curadoria como prática é entendida no discurso como algo distinto de sua compreensão como cargo:

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Das tarefas originalmente associadas ao cargo institucional fixo, a curadoria leva apenas a da apresentação. Com o objetivo de criar uma audiência para materiais e técnicas artísticas e culturais, de torná-las visíveis, a exposição se torna o principal meio de apresentação. Em contraste com os outros deveres do curador, a curadoria em si libera o curador da invisibilidade do trabalho, dando a ele/ela um grau de liberdade de outra maneira incomum [...] e um prestígio não muito diferente do desfrutado pelos artistas (VON BISMARCK, 2004, p. 99).

No discurso curatorial, a figura do curador opera em um nível anteriormente entendido como o domínio da prática artística, no qual o discurso, em termos foucaultianos, é “o domínio geral de todas as afirmações, às vezes como um grupo de afirmações individualizáveis, e outras como um prática regulamentada que representa um certo número de declarações” (FOUCAULT, 2003, p. 30). Assim, o discurso da curadoria em sua especificidade gera um nível de prestígio necessário, exigido pela dinâmica da curadoria contemporânea. A prática por si só não produz e sustenta esse prestígio; antes, momentos distintos da prática se traduzem em um “discurso comum” hierárquico de curadoria, como é entendido por meio de suas formações discursivas. Embora o internacionalismo esteja agora no centro da prática da indústria bienal, seu acompanhamento por um discurso curatorial funciona para manter a superestrutura do mundo da arte em uma escala muito mais ampla do que nunca. Como o curador de bienal é um sujeito bem viajado, os curadores de exposições já estão envolvidos em uma complexa rede de circuitos de conhecimento global que se cruzam e se sobrepõem: cada “bienal” está “em conversa” com a próxima, fornecendo mais uma circunstância momentânea de troca de discurso curatorial entre e através das exposições; cada exposição fala com as outras e com o mundo que alega refletir.

Curador como meta/artista, artista como meta/curador

Desde o final dos anos 80, a mudança da curadoria como uma atividade administrativa, cuidadora e mediadora para a curadoria como uma atividade criativa mais semelhante a uma forma de prática artística foi indicada pela polêmica de Jonathan Watkins sobre curadoria, escrita para a *Art Monthly* em 1987. Empregando a ideia de Oscar Wilde de que os objetos foram transformados em arte pelo crítico através da escrita, Watkins argumentou provocativamente que a curadoria era uma forma de prática artística e que as exposições com curadoria eram comparáveis às obras de arte “*Readymade Aided*” de Marcel Duchamp, uma vez que a expografia e mesmo a exposição se embasam na “manipulação do ambiente, iluminação, rótulos e colocação de outras obras de arte” pelo curador (WATKINS, 1987, p. 27).

A vaga descrição de Watkins sobre o papel que curadores/artistas/críticos assumem em um contexto de exposição pode não estar mais em sincronia com o desen-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

volvimento da prática curatorial para além dos parâmetros expositivos de galerias ou museus. No entanto, a crença de Watkins de que a curadoria é um “meio necessário, mesmo que insuficiente, através do qual se dá a comunicação entre arte e seu público” (WATKINS, 1987, p. 27) parece estar em sintonia com a maneira pela qual a dissolução de posições individuais em nossa economia cultural ajudou na transformação da prática artística. Trata-se de uma ligeira mudança de uma hierarquia cultural centrada no autor para um discurso pós-produtivo, no qual a função da curadoria se tornou outra parte reconhecida do campo expandido da produção artística.

Quase 20 anos após a polêmica de Watkins, a questão “curador como artista” permanece como um dos principais debates no discurso curatorial: já foi e ainda está sendo discutida em muitas revistas de arte contemporânea, como *Frieze* e *Art Monthly*. Em 2005, escrevendo para sua coluna mensal na *Frieze*, o curador Robert Storr expressou seu receio sobre a noção do curador como um artista, recusando-se a chamar a curadoria como um meio, uma vez que “automaticamente concede o argumento àqueles que elevarão os curadores ao *status* que os críticos alcançaram através do processo de ‘autorização’”. Storr também situa as origens da ideia do curador como artista no ensaio de Oscar Wilde, de 1890, “*The Critic as Artist*” (no qual é o olho do espectador que produz a obra de arte), em vez da análise pós-estruturalista de Barthes sobre a autoria. A resposta conclusiva de Storr: “Não, eu não penso que curadores sejam artistas. E, se insistirem, serão julgados maus curadores e maus artistas”. E finaliza reiterando: “O artista/curador se divide e, inadvertidamente, devolve o poder de julgamento ao crítico” (STORR, 2005, p. 27).

A rejeição de Storr à noção de curadoria como uma forma de prática artística e sua recusa em chamar a curadoria como um meio representam uma das tensões contínuas no debate crítico em torno do discurso curatorial desde o final dos anos 1980. No entanto, como John Miller argumenta, o espectro do curador como meta-artista começou a assombrar exposições internacionais em larga escala após a Documenta 9 de Jan Höet, em 1991, quando Höet se apresentou como um curador-artista que usava uma gama diversificada de obras de arte como sua matéria-prima. Para Miller, o momento do curador-artista, ou do curador como meta-artista, já vinha se desenvolvendo a partir do trabalho de artistas vinculados à crítica institucional, que haviam adotado suas próprias prerrogativas curatoriais, e as obras de artistas como Group Material, Julie Ault, Louise Lawler, Fred Wilson, Judith Barry e outros nos EUA nos anos 1980. Miller argumenta, no entanto, que a técnica de Höet de “montagem de obras em confronto” era menos a respeito da apresentação de “suposições não reflexivas sobre o que compõe uma exposição e o que isso pode significar” (MILLER, 2004, p. 59), associado às intervenções curatoriais desses artistas; e mais sobre “a justaposição deliberadamente arbitraria de obras, equiparando a arte ao livre exercício da subjetividade” (MILLER, 2004, p. 59).

A ideia do curador como algum tipo de meta-artista ganhou destaque nos anos 1990, quando, segundo Sigrid Schade, “os curadores [agora] vendem seus conceitos curatoriais como produto artístico e se vendem como artistas, então os curadores ‘engolem’ as obras dos artistas, por assim dizer. Nesses casos, os curadores reivindicam

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

para si mesmos o status de gênio tradicional na história da arte" (SCHADE, 1999, p. 11). Dorothee Richter ecoou essa visão ao afirmar:

Desde a década de 1980, podemos ver outra mudança nos papéis atribuídos aos artistas e curadores: talvez pareça que tenha ocorrido uma mudança de poder em favor do curador, sobretudo porque o papel do curador permite cada vez mais oportunidades de atividade criativa. Assim, o curador parece usar as exposições artísticas em parte como signo de um texto, a saber, o seu texto (RICHTER, 1999, p. 16).

Richter sugere que a apresentação de uma exposição passa a ser uma forma de autoapresentação curatorial, um cortejo de um olhar onde o significado de uma exposição é derivado da relação entre posições artísticas. Ela argumenta que isso é representado pela ideia codependente de que o curador e o artista agora imitam de perto a posição um do outro (RICHTER, 1999, p. 16).

Em 1972, o artista Daniel Buren escreveu "Exposição de uma exposição", texto no qual afirma: "Mais e mais, o assunto de uma exposição tende a ser não a exibição de obras de arte, mas a exibição da exposição como obra de arte" (BUREN, 2004, p. 26). Na época, Buren estava se referindo especificamente ao trabalho do curador Harald Szeemann e sua curadoria na Documenta 5, e à emergência da ideia do organizador da exposição como autor. Buren estava sugerindo que os trabalhos eram meros fragmentos que compõem uma combinação expositiva e, embora não tenha mudado de posição, atualizou seus pensamentos iniciais em 2004:

[Obras de arte são] detalhes particulares a serviço da obra em questão, a exposição de nosso autor-organizador. Ao mesmo tempo – e é aqui que o problema se tornou suficientemente agudo para criar a crise em que nos encontramos – os "fragmentos" e outros "detalhes" exibidos são, por definição e na maioria dos casos, completamente e inteiramente estranhos ao principal trabalho em que participam, ou seja, a exposição em questão (BUREN, 2004, p. 26).

Ainda prevalece o desdém de Buren pela tendência das exposições de larga escala em adquirir o *status* de *quasi*-obra de arte, em que o trabalho do curador transforma o trabalho do artista em um "fragmento" útil em seu próprio trabalho de exposição como arte. Buren afirma que isso assumiu muitas formas no passado mais recente:

Os organizadores/autores/artistas das exposições em larga escala fornecem resultados que já sabemos: a Documenta transformada em circo (Jan Höet) ou mesmo como plataforma de promoção de curadores que se beneficiam da ocasião para publicar sua própria

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

tese na forma de um ensaio de catálogo (Catherine David) ou como uma tribuna a favor do mundo politicamente correto em desenvolvimento (Okwui Enwezor) ou outras exposições de autores-organizadores que tentam fornecer novas mercadorias ao sempre voraz mercado ocidental de consumo de arte, que, como todos os mercados, deve renovar-se incessantemente e rapidamente para não sucumbir [...] (BUREN, 2004, p. 26).

Mas a grande ironia da afirmação de Buren é ser uma resposta publicada à questão sobre se *The Next Documenta Should be Curated by an Artist* (2003) ["A próxima Documenta deve ser curada por um artista"], proposta pelo curador Jens Hoffmann como parte de seu próprio projeto/exposição/publicação curatorial. Ao dar lugar ao texto de Buren e outros artistas, a intenção de Hoffmann era passar aos artistas a voz crítica e curatorial e incluí-los na discussão sobre a eficácia de um modelo curatorial liderado por artistas, mas Mark Peterson afirma: "[tal gesto] fundamentalmente usa uma estratégia curatorial semelhante à que ele está criticando, isto é, convidar artistas para ilustrar sua tese" (PETERSON, 2004, p. 80). Peterson continua argumentando que a posição de Hoffmann só parece ser de autorreflexividade, pois, enquanto o curador tenta envolver os artistas em questionar não apenas sua própria prática mas os vários mecanismos e dinâmicas de seu meio e sua profissão e como as exposições ganham forma, acaba por desviar a atenção de sua própria armadilha curatorial. Isso pode ser verdade em parte, mas a posição de Peterson, não familiar como ponto de vista geral, novamente coloca o curador e o artista em oposição um ao outro.

Segundo Zygmunt Bauman, é precisamente devido à ausência de uma única autoridade universalmente aceita na cultura contemporânea que os curadores estão se tornando "bodes expiatórios [...] porque o curador está na linha de frente de uma grande batalha por significado em condições de incerteza". Bauman adiciona o termo "bode expiatório" a uma longa lista de ingredientes para o papel de curador, que ele lista como animador, estimulador, inspirador, irmão, criador de comunidade e alguém que faz as pessoas trabalharem e as coisas acontecerem e alguém que inspira artistas com idéias, programas e projetos. Ele também acrescenta que "haveria um elemento de interpretação, de dar sentido às pessoas, de fazê-las entender dando-lhes algum tipo de alfabeto para ler o que vêem, mas não pode decidir sobre o assunto" (BAUMAN, 1998, p. 31).

A partir do final dos anos 1980 – um período de crise – segundo Bauman, percebe-se a arte como estando centrada em torno do que ele chama de "o evento da exposição", em que a experiência com a arte é gerada principalmente por eventos temporais de curta duração e apenas em segundo lugar, se é que possível, pelo valor temporâneo da própria obra de arte. É sobretudo a obra de arte exibida em um evento amplamente divulgado que atende aos padrões estabelecidos para o objeto adequado de consumo, que tem a chance de maximizar o choque e evitar o risco de tédio, o que tiraria seu "valor de entretenimento".

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Além de sua natureza temporal e transitória, as exposições coletivas internacionais de larga escala tendem a prestar-se a shows temáticos. Argumenta-se que tais projetos impeçam os artistas de realizar seu “verdadeiro potencial” e até mesmo que essa ênfase no projeto curatorial tenha implicações bastante sérias para o *status* e os papéis da arte e dos artistas. Alex Farquharson, por exemplo, questiona exposições que colocam em primeiro plano sua própria estrutura de signos, pois representam o risco de usar a arte e os artistas como partes constituintes ou elementos de sintaxe subsumidos pela identidade do esforço curatorial em sua totalidade. Ele argumenta que é mais provável que lembremos quem foi o curador de “*Utopia Station*”, em andamento desde 2003, do que os artistas participantes, esquecendo que Rirkrit Tiravanija (um artista) foi um dos curadores. Para Farquharson, projetos como “*Do It*” (de Hans Ulrich Obrist, 1993 em diante, www.e-flux.com) e “*Take me (I’m yours)*” (Serpentine Gallery, Londres, 1995) ou “*A Little Bit of History Repeated*” (Kunst-Werke Berlin, 2001), com curadoria de Jens Hoffmann, resultam no rebaixamento dos artistas para o papel de *deliverers* da premissa conceitual dos curadores, enquanto o conceito curatorial adquire o status de *quasi*-obra de arte (FARQUHARSON, 2003). Essa opinião mais do que comum parece almejar a manutenção do valor cultural do artista sobre o curador nas exposições de arte contemporânea e gera sérios problemas para a questão geral quanto a quem advoga no mundo da arte. Como alertou Gertrud Sandqvist, a exposição com curadoria não se destina apenas a reforçar a identidade do artista ou do curador. Em vez de considerar a curadoria como uma das posições raras e mais intelectuais nos processos de circulação da arte, existe o perigo de que os curadores se tornem os meros agentes dos artistas e um arriscado tipo de marca registrada. Assim, se a exposição é produtora de significado, então seu propósito é diferente do mercado de arte e, possivelmente, também do artista (SANDQVIST 1999, pp. 43-44). Por fim, como Maria Lind aponta, a reverência à obra de arte tem sua própria problemática: está questionavelmente perto de repousar sobre idéias a respeito da arte distanciadas do resto de nossa existência, e muitas vezes oculta o conceito do curador como “provedor puro” que simplesmente apóia um artista sem afetar a exposição e sua recepção (LIND, 1998).

A mesma antiga história de histórias reprimidas: a título de conclusão, o começo

Antes dos anos 1990, existiam poucas avaliações históricas ou paradigmas curatoriais, muito menos um discurso específico da prática curatorial contemporânea. Como discurso histórico, a curadoria ainda não foi totalmente estabelecida como um campo acadêmico de investigação. Em “*The Power of Display: A History of Installation at MoMA*” (1998), Mary Anne Staniszewski propôs que a história da arte ocidental havia esquecido de levar em conta as funções desempenhadas pela curadoria, design de exposições e formas de exibição organizadas espacialmente. Para Staniszewski, nossa relação com esse passado não é apenas uma questão de como a arte agora é vista como parte dessa história, mas que tipo de documentação e evidências de sua exibição sobreviveram. Ela escreve: “O que é omitido no passado revela tanto sobre uma cultura quanto o que é registrado como história e circula como memória coletiva” (STANISZEWSKI, 1998, p. xxi).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

Efeito visual, exibição e narrativa são fundamentais para qualquer exposição com curadoria. A exposição continua sendo a forma mais privilegiada para a apresentação da arte; assim a exibição [*display*] pode ser entendida como o núcleo da exibição. Staniszewski sugere que a história das exposições é uma de nossas narrativas mais culturalmente “reprimidas”. A contextualização do espaço e sua retórica foram ofuscadas pelo contexto da arte em termos de épocas e obras de artistas, apesar do fato de as instalações expositivas terem uma importância tão crucial para a criação de significado e sentido na arte. Um dos fatores-chave na produção da posteridade artística é o domínio do “cubo branco” modernista, que eliminou o contexto da arquitetura e do espaço, bem como o das condições institucionais. De acordo com Thomas McEvilley, a resistência das estruturas de poder inerentes ao cubo branco se concentra nessa:

[...] beleza eterna, da obra-prima. Mas, de fato, é uma sensibilidade específica, com limitações e condições especiais que são tão glorificadas. Ao sugerir a eterna ratificação de uma certa sensibilidade, o cubo branco sugere a eterna ratificação das reivindicações da casta ou grupo que compartilham sua sensibilidade (McEVILLEY, 1999, p. 9)

Hans Ulrich Obrist é um dos inúmeros curadores que espelham a avaliação de Staniszewski, afirmando: “Ver a importância do design de exposições fornece uma abordagem à história da arte que reconhece a vitalidade, a historicidade e o caráter vinculado no tempo e no local de todos os aspectos da cultura” (OBRIST, 2001a). Ele alega que essa amnésia “não apenas obscurece nossa compreensão da história das exposições experimentais, [mas] também afeta a prática curatorial inovadora” (OBRIST, 2001b). Em muitas das entrevistas que conduzi nos últimos anos, os curadores contemporâneos frequentemente se referem ao efeito amnésico da falta de bibliografia, e ao que Brian O’Doherty chamou de “esquecimento radical” em relação a formas inovadoras de exposições pré-cubo branco. Portanto, a institucionalização do “cubo branco” desde os anos 1950 significa que a “presença diante de uma obra de arte significa nos ausentamos em favor do Olho e do Espectador”. (O’DOHERTY, 1976). De acordo com O’Doherty, essa faculdade de desincorporar significava que a arte era essencialmente vista como autônoma e principalmente experimentada por meios visuais formais.

Além da série de ensaios que compuseram “*Inside the White Cube*”, publicado pela primeira vez na Artforum em 1976, houve muito poucos exames subsequentes das práticas de exibição do início do século XX, menos ainda a noção de que a curadoria da arte contemporânea foi afetada por qualquer falta de contextualização histórica. Pode-se dizer que foi nos anos 1990 que se iniciou o processo de resgate, durante o momento de emergência dos programas curatoriais, quando se tinha pouco material a se referir quanto ao discurso específico do campo curatorial.

Foi nessa lacuna epistêmica que o discurso curatorial contemporâneo começou a tomar forma nos anos 1990, e uma geração de curadores surgiu durante o que Michael Brenson chamou de “o momento do curador” (BRENSON, 1998). Eu argumentaria

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

que a priorização de todos os aspectos contemporâneos nos projetos curatoriais recentes, juntamente com a concentração em uma individualização do gesto curatorial, criou uma vertente particular de discurso que às vezes é hermético. Ao mesmo tempo, é auto-referencial, centrado no curador e, mais evidentemente, em um constante estado de fluxo: o conhecimento curatorial está agora se tornando um modo de discurso com fundamentos históricos instáveis. Ao examinar os principais debates nas publicações dedicadas à prática curatorial contemporânea, é evidente que o discurso curatorial está no meio de sua própria produção. A curadoria é “tornar-se discurso”, no qual os curadores estão dispostos a ser o principal sujeito e produtor desse discurso. Até agora, para aqueles que não desejam aceitar a destinação feita à figura do curador dentro do campo cultural reconfigurado da produção, a resposta crítica foi mantida no nível de um antagonismo simplificado, em que as práticas do artista e do curador são separadas. Se isso continuar, a lacuna entre a crítica curatorial e o discurso liderado pelo curador só aumentará ainda mais.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. “The Culture Industry: Enlightenment as Mass deception”. In: *Dialectics of Enlightenment*. London & New York: Verso Classics, 1997.
- ALTSHULER, Bruce. *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*. New York: Abrams, 1994.
- BAUMAN, Zygmunt. “On Art, Death and Postmodernity – And what they do to each other”. In: HANNULA, Mika (ed.). *Stopping the Process: Contemporary Views on Art and Exhibitions*. Helsinki: NIFCA, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press, 1993.
- BRADLEY, Jessica. “International Exhibitions: A Distribution System for a New Art World Order”. In: Townsend, Melanie (ed.). *Beyond the Box: Diverging Curatorial Practices*. Banff, Canada: Banff Centre Press, 2003, pp. 87-94.
- BRENSON, Michael. “The Curator’s Moment – Trends in the Field of International Contemporary Art Exhibitions”. In: *Art Journal* 57, no. 4, winter, 1998, pp. 16-27.
- BRYAN-WILSON, Julia. “A curriculum for institutional Critique, or the Professionalisation of Conceptual Art”. In: EKEBERG, Jonas (ed.). *New Institutionalism*, Verksted No.1. Oslo: Office for Contemporary Art Norway, 2003, pp. 89-109.
- BUCHLOH, Benjamin. “Since realism there was ... (Sinds het realisme was er ...)”. In: BEER, Evelyn; DE LEEUW, Riet (eds.). *L'Exposition Imaginaire: The Art of Exhibiting in the Eighties*. 's-Gravenhage, SDU uitgeverij, 's-Gravenhage: Rijksdienst Beeldende Kunst, 1989, pp. 96-121.
- BUREN, Daniel. “Where are the Artists?”. In: Hoffmann, Jens (ed.). *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist*. Frankfurt: Revolver, 2004.
- ESCHE, Charles. “Debate: Biennials”. In: *frieze* 92 (2005).
- FARQUHARSON, Alex. “I curate, you curate, we curate”. In: *Art Monthly* 269. London: 2003, pp. 7–10.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

- FERGUSON, Bruce. "Exhibition rhetorics: Material speech and utter sense". In: FERGUSON, Bruce; GREENBERG, Reesa; NAIRNE, Sandy (eds.). *Thinking About Exhibitions*. London, New York: Routledge, 1996, pp. 175-190.
- FERGUSON, Bruce; GREENBERG, Reesa; NAIRNE, Sandy. "Introduction". In: FERGUSON, Bruce; GREENBERG, Reesa; NAIRNE, Sandy (eds.). *Thinking about Exhibitions*. London, New York: Routledge, 1996, p. 1-4.
- FERGUSON, Bruce; GREENBERG, Reesa; NAIRNE, Sandy. "Mapping International Exhibitions". In: FILIPOVIC, Elena; VANDERLINDEN, Barbara (eds.). *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2005, pp. 47-56.
- FILIPOVIC, Elena; VANDERLINDEN, Barbara (eds.). *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2005.
- FILIPOVIC, Elena. "The Global White Cube". In: FILIPOVIC, Elena; VANDERLINDEN, Barbara (eds.). *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2005, pp. 63-84.
- FOUCAULT, Michel. *The Archeology of Knowledge*. London and New York: Routledge, 2003.
- GILLICK, Liam. In: BOS, Saskia. "Towards a Scenario: Debate with Liam Gillick". *De Appel Reader No. 1: Modernity Today: Contributions to a Topical Artistic Discourse*. Amsterdam: De Appel, 2005.
- LIND, Maria. "Stopping my Process: A statement". In: HANNULA, Mika (ed.). *Stopping the Process: Contemporary Views on Art and Exhibitions*. Helsinki: NIFCA, 1998.
- McEVILLEY, Thomas. "Foreward". In: O'DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999.
- MESQUITA, Ivo. "Biennials, biennials, biennials...". In: Townsend, Melanie (ed.). *Beyond the Box: Diverging Curatorial Practices*. Banff, Canada: Banff Centre Press, 2003, pp. 63-68.
- MILLER, John., "The Show you love to hate: A psychology of the mega-exhibition". In: FERGUSON, Bruce; GREENBERG, Reesa; NAIRNE, Sandy (eds.). *Thinking about Exhibitions*. London, New York: Routledge, 1996, p. 269-274.
- MILLER, John. "Arbeit Macht Spass?". In: Hoffmann, Jens (ed.). *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist*. Frankfurt: Revolver, 2004.
- OBRIST, Hans Ulrich; TAWADROS, Gilane. "In Conversation". In: HILLER, Susan; MARTIN, Sarah (eds.). *The Producers: Contemporary Curators in Conversation (2)*. Newcastle: Baltic & University of Newcastle, 2001a.
- OBRIST, Hans Ulrich; et al.. "Panel Statement and Discussion". In: Marincola, Paula (ed.). *Curating Now: Imaginative Practice? Public Responsibility*. Philadelphia: Philadelphia Exhibitions Initiative, 2001b.
- O'DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.25 n.43
Jan/jun 2020
e-ISSN: 2179-8001

- O'NEILL, Paul. "The Co-dependent Curator". In: *Art Monthly* 291, 2005.
- PETERSON, Mark. "Open Forum". In: Hoffmann, Jens (ed.). *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist*. Frankfurt: Revolver, 2004.
- RICHTER, Dorothee. "Curating Degree Zero". In: DRABBLE, Barnaby; RICHTER, Dorothee. (eds.). *Curating Degree Zero, An International Curating Symposium*. Nuremberg: Verlag für Moderne Kunst, 1999.
- RUGOFF, Ralph. "Rules of the Game". In: *frieze* 44, 1999, pp. 47-49.
- SANDQVIST, Gertrud. "Context, Construction, Criticism". In: DRABBLE, Barnaby; RICHTER, Dorothee. (eds.). *Curating Degree Zero, An International Curating Symposium*. Nuremberg: Verlag für Moderne Kunst, 1999.
- SCHADE, Sigrid. "Preface". In: DRABBLE, Barnaby; RICHTER, Dorothee. (eds.). *Curating Degree Zero, An International Curating Symposium*. Nuremberg: Verlag für Moderne Kunst, 1999.
- SIEGELAUB, Seth. "Action Man: Paul O'Neill interviews Seth Siegelau". In: O'NEILL, Paul. *The Internationaler*. Issue 1. Sheffield: August 2006, pp. 1-7.
- STANISZEWSKI, Mary Anne. *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998.
- STEVENS, Isabel. 'IT'S SO TWO YEARS AGO'. In: *Contemporary* 21, issue 77, 2005.
- STORR, Robert. "Reading Circle". In: *frieze* 93, 2005.
- VON BISMARCK, B. "Curating". In: TANNERT, Christoph., TISCHLER, Ute (eds.). *MIB – Men in Black: Handbook of Curatorial Practice*. Berlin, Frankfurt am Main: Künstlerhaus Bethanien & Revolver, 2004.
- WADE, Gavin (ed.). *Curating in the 21st Century*. Duple: Walsall, 2000.
- WATKINS, Jonathan. "The Curator as Artist". In: *Art Monthly* 111. London, 1987.
- WILSON, Mick. "Curatorial Moments and Discursive Turns". In: O'NEILL, Paul (ed.). *Curating Subjects*. Amsterdam, London: De Appel, Open Editions



Paul O'Neill

Curador, artista, escritor e educador irlandês. É diretor artístico da PUBLICS, agência de curadoria, espaço para eventos e biblioteca em Helsinki, Finlândia. Foi diretor do Programa de Pós-Graduação do Centro de Estudos Curatoriais (CCS) do Bard College (2013 a 2017), professor visitante no Programa Curatorial de Appel, Amsterdã (2005 a 2017), e pesquisador internacional da Escola de Graduação de Artes Criativas e Mídia, Dublin, entre 2010 e 2013. Autor dos livros "The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)" (2012), "The Curatorial Conundrum: What to study? What to research? What to practice?" (2016) e "How Institutions Think: Between Contemporary Art and Curatorial Discourse" (2017). Co-editor de livros como "Curating and the Educational Turn" (2010) e "Curating Research" (2014).