



ATRITOS E SEPARAÇÕES ENTRE CRÍTICA E CURADORIA

FRICTIONS AND SEPARATIONS BETWEEN CRITICISM AND CURATORSHIP

Francisco Dalcol / UFRGS

RESUMO

O artigo discute as relações entre crítica, exposição e curadoria, refletindo sobre a potencialidade crítica do pensamento e da prática curatoriais. Inicialmente, situa-se a ascensão da curadoria diante do decréscimo da crítica de arte, do contexto da globalização e das transformações no campo artístico, argumentando sobre o surgimento do curador independente paralelamente ao incremento de eventos e exposições temporárias em escala internacional. A seguir, a discussão é encaminhada com uma problematização do chamado espaço pós-crítico decorrente da curadoria de exposição (O'NEILL, 2007). Por fim, reflete-se sobre a necessidade de distinção de competências entre crítica e curadoria, argumentando enquanto reivindicação política uma esfera pública de debate em que ambas atuem em igualdade de confronto. O debate integra pesquisa de doutorado em andamento.

PALAVRAS-CHAVE

Curadoria; crítica; curador independente; exposição temporária; pós-crítica.

ABSTRACT

This article discusses the relations between criticism, exhibition and curatorship, reflecting on the critical potentiality of curatorial thought and practice. Initially, it points out the rise of curatorship related to the decline of art criticism in the context of globalization and transformations in the artistic field, arguing about the emergence of the independent curator in parallel with the increase of temporary events and exhibitions on an international scale. The discussion follows with a problematization of the so-called post-critical space, result of the curated exhibition (O'NEILL, 2007). Finally, it reflects on the need to establish a distinction between criticism and curation, defending it as a political demand for a public sphere of critical debate in which both act in equal confrontation. The discussion integrates an ongoing doctoral research.

KEYWORDS

Curatorship; independent curator; temporary exhibition; post-criticism.

Em seu pensamento e prática, a curadoria de exposição formula novos argumentos de ordem teórica, crítica e historiográfica, apontando ao mesmo tempo a necessidade de olhar crítico para as decorrentes conformações da atividade profissional no ambiente institucional. Na intenção de sinalizar uma perspectiva sobre o tema que colabore para as discussões do campo de pesquisa¹, gostaria de sugerir a importância de se refletir sobre as conflituosas relações entre crítica, exposição e curadoria. Tal é a investigação a que me dedico em minha tese de doutorado, focalizando o período desde o advento da atividade curatorial na contemporaneidade, em especial a partir dos anos 1960 com a ascensão do curador independente e a proliferação das exposições temporárias; até o lugar de destaque ocupado na atual conformação de funcionamento do sistema artístico. O interesse é o contexto brasileiro, operando em cruzamento entre marcos históricos e práticas contemporâneas, mas em diálogo com instâncias exteriores, por isto convocando casos, experiências, reflexões, estudos, referenciais teóricos e bibliografia de procedências diversas. Entendo que, para se compreender as relações entre crítica, exposição e curadoria, é necessária uma perspectiva histórica, acompanhada de uma análise reflexiva que conjugue o que se sucede em diferentes ambientes, com atenção aos âmbitos tanto artístico como institucional. Daí também a importância de mobilizar metodologias dos estudos em História das Exposições².

Nesta comunicação, pretendo situar algumas das questões que orientam o encaminhamento da discussão de minha tese. Para tal, apresentarei, em forma de sínteses, núcleos setoriais que compõem a investigação em curso, esperando contribuir para a discussão sobre crítica, exposição e curadoria.

Alterações no campo artístico: globalização e racionalidade administrativa

A ascensão da atividade curatorial é acompanhada por transformações no campo artístico que a garantem, ao mesmo tempo em que ela própria imprime mudanças que a favorecem (O'NEILL, 2007). Tal compreensão parte da ideia de que há causas e efeitos em questão, como motivos e consequências que atuam em complementaridade e que, por isto, precisam ser analisados conjuntamente.

Uma das constatações mais correntes e imediatas é que, diante do enfraquecimento do papel do crítico de arte pela rarefação dos espaços que ocupava na mediação e no debate público sobre a arte, o curador de exposições teria ascendido ao seu

DALCOL, Francisco. Atritos e separações entre crítica e curadoria, In Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. *Anais do 26o Encontro da Anpap*. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2017. p.2287-2300.

lugar. Dito de outro modo, o curador seria o novo crítico. Independentemente de se concordar ou não com essa compreensão – a qual considero apressada, mas não de todo equivocada –, o fundamental parece ser, como afirma Marisa Flório Cesar, “compreender os deslocamentos e indeterminações que jazem sob esses novos personagens e papéis no sistema da arte, e quais suas contradições mais evidentes” (CESAR, 2015, p. 58).

É fato que, a partir dos anos 1960, a crítica de arte viu-se envolta em um estado de crise em diferentes âmbitos, tais como esgotamento das narrativas mestras, dos “ismos” vanguardistas e da orientação universalizante e evolutiva; inadequação teórico-conceitual e insuficiência dos métodos de abordagem frente a manifestações artísticas não mais enquadráveis e que traziam novas questões nos entrecruzamentos com os campos social, político, econômico e cultural; e perda de seu tradicional espaço de difusão nos meios de comunicação, em especial a imprensa escrita. Diante desses impasses, desenvolveram-se novos modos de se pensar e exercer a crítica, inclusive advindos das próprias práticas artísticas contemporâneas que se lançavam a investigar suas condições de definição e possibilidade³. Ainda assim, o quadro de gradual retirada da figura do crítico dos tradicionais lugares de manifestação que ocupava, acompanhado de certo emudecimento enquanto importante voz atuante no debate público, é um fato consumado ao longo das últimas décadas⁴.

Essa modificação profunda nos lugares e modos da crítica enfrentou, ademais, o gradativo aumento da instrumentalização do campo artístico a partir de um processo de institucionalização ainda mais efetivo, movido em grande parte por interesses de ordem do capital econômico⁵. É um contexto que, como afirma Ana Maria Albani de Carvalho, “está relacionado às mudanças observadas nas condições de produção, circulação, exibição e validação do que hoje é reconhecido como arte” (CARVALHO, 2013, p. 1879). Entre os efeitos na área da produção artística, percebe-se a busca por um maior controle e gestão de suas dinâmicas, agora guiadas por uma racionalidade administrativa em busca de resultados. Assim, motivações e expectativas de agentes externos passam a ser ainda mais investidas no campo artístico, confrontando-se às dinâmicas operadas pelos atores internos.

Tal movimento, decorrente de tensões associadas à expansão do capitalismo e às consequências de ordem geopolítica que acompanham o fenômeno da globalização cultural e econômica, é discutido por diversos autores. Néstor García Canclini argumenta que a arte não se define mais conforme as regras de seu campo autônomo, ou relativamente autônomo, nos termos de Pierre Bourdieu. O que se entendia por fronteiras mudou, e a arte passa então a ser definida por processos dentro e fora de seu próprio campo, bem como por suas interações com outros campos, sendo submetida a um processo de desdefinição que a torna “pós-autônoma”. Ao diagnóstico, Canclini reconhece certo estado de impotência do campo artístico, afirmando que “a arte agora trabalha nos rastros do ingovernável” (CANCLINI, 2012, p. 28).

A nova figura do curador parece corresponder às necessidades do capital e aos interesses da racionalidade econômica, uma vez que, diante do triunfo do mercado e da cultura de consumo e do entretenimento, a noção de atividade crítica passa a ser encarada como antagonista, não encontrando vias favoráveis ao seu exercício e difusão.

O curador independente e o incremento das exposições temporárias

Uma das faces mais visíveis desse processo vem se desencadeando desde os anos 1990, com o aumento de instituições artísticas em todo o mundo e a proliferação de eventos e exposições temporárias em escala internacional, a exemplo de bienais, trienais e outras tipologias de mostras de arte.⁶ É nesse contexto que a atividade curatorial passa a ganhar ainda maior destaque, em especial na figura personalizada do curador como autor. A noção de autoria, aqui, diz respeito à autonomia autoral associada ao curador, segue gerando debates a respeito da imposição do argumento curatorial e da sobreposição de sua figura sobre a singularidade das obras e a autoria dos artistas nas exposições⁷. Como argumenta Claire Bishop, boa parte dessas discussões problematiza o fato de o gesto autoral do curador efetivar-se, ao fim, como autoridade do curador (BISHOP, 2015).

Se inicialmente a função designava um especialista responsável por organizar exposições no ambiente museológico, a partir dos anos 1960 começou a passar por transformações que atribuíram novos papéis e tarefas. Com o chamado curador independente⁸, houve o surgimento de um profissional que não mais estava

vinculado necessariamente a uma instituição e que começava a desenvolver projetos e exposições de caráter temporário, no mesmo momento em que esses formatos passavam a se difundir no circuito artístico⁹.

O caso emblemático e já bastante historicizado é o de Harald Szeemann, notadamente por duas exposições consideradas marcos dessa mudança e da ascensão do curador independente¹⁰. Em 1969, na Kunsthalle de Berna, Szeemann foi responsável pela emblemática “When attitudes become form”¹¹, mostra com a qual se notabilizou por trazer a público tendências artísticas que enfatizavam novas linguagens, materiais, processos criativos e até mesmo a desmaterialização do objeto artístico (SZEEMANN, 1996; CELANT, 2013). Três anos mais tarde, Szeemann se tornaria uma figura célebre ao assinar a curadoria da Documenta 5 de Kassel (1972), que, por ser configurada como um evento atrelado a uma proposição lançada pelo curador, lançou as bases sobre as quais grandes mostras e eventos artísticos se inspirariam a partir dali, a exemplo das bienais (HEINICH, 1995). Os marcos se estabeleceram porque, até então, a maior parte das grandes mostras era organizada conforme critérios estilísticos ou cronológicos. Com essas duas exposições, Szeemann não só lançou premissas de autoria e viés conceitual/temático no campo da atividade e do pensamento curatorial, como também demarcou o papel do curador independente na validação institucional de novas práticas e concepções artísticas.

Frente a esse marco historiográfico que se impôs internacionalmente, canonizando-se, é importante ressaltar que, no mesmo período em que Szeemann apontava para novos entendimentos sobre exposição e curadoria, no Brasil também surgiam experiências pioneiras. Foi o caso, por exemplo, de Frederico Moraes. Enquanto crítico atuante na imprensa e organizador de exposições, acompanhou a virada vanguardista da arte contemporânea no Brasil como importante agente no incentivo e difusão de novas práticas e linguagens artísticas, notadamente as de viés experimental. Tanto em seus textos, nos quais lançou conceitos como “contra-arte” e “guerrilha artística” (MORAIS, 2001), como nos eventos que organizou e nos salões de que foi júri, exerceu papel de reflexão e defesa da produção de nomes referenciais da arte brasileira da segunda metade do século XX, como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Antonio Dias, Artur Barrio, Cildo Meireles e Antonio Manuel. Teve também uma importante atuação no DALCOL, Francisco. Atritos e separações entre crítica e curadoria, In Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. **Anais do 26o Encontro da Anpap**. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2017. p.2287-2300.

Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, notabilizada pelos Domingos da Criação (1971), projeto em que estimulava a atuação do museu fora de seu ambiente, ocupando os espaços externos com propostas artísticas experimentais e abertas à presença e participação do público.

Como curador, em um período em que o termo não era empregado correntemente no Brasil, organizou um dos mais significativos eventos artísticos no período autoritário de censura e perseguições da ditadura militar (1964-1985): “Do corpo à terra” (1970)¹². Ao atuar como um crítico-curador que estimulava novas proposições artísticas, radicalizou os modelos expositivos no país convidando artistas a realizar trabalhos diretamente no espaço público, como intervenções, situações e performances, todas efêmeras. A contundência do projeto no contexto de prisões, exílios, torturas e desaparecimentos de perseguidos pelo regime ditatorial ficou marcada pela intervenção “Troupas ensanguentadas”, de Artur Barrio, e pela ação performática “Tiradentes: totem-monumento ao preso político”, de Cildo Meireles¹³.

Seja escrevendo textos, curando exposições ou até mesmo realizando trabalhos artísticos, Frederico Morais militou pela necessidade de se repensar os modos do pensar e do agir do crítico, propondo novas funções e lugares de atuação. Não como avaliador de critérios valorativos exteriores à obra, mas enquanto participante e também criador que atua junto aos artistas e reflete a partir da produção deles, redefinindo também o estatuto do espectador. Esse gesto, o qual denominou como “nova crítica”¹⁴, partia da defesa de que a crítica de arte deveria ser exercida além do texto escrito, encontrando meios de manifestação em proposições, situações, eventos e exposições.

A partir das práticas pioneiras tanto de Szeemann, lá, quanto de Morais, aqui, é possível notar que o curador passa a ser um profissional não só ligado ou trabalhando diretamente com uma instituição ou coleção de museu, como se comentou anteriormente, mas realizando projetos pontuais. No panorama internacional, a ascensão da figura do curador independente se dará de modos distintos, mas igualmente acompanhada pelo incremento da produção de exposições temporárias por parte de instituições e museus que passavam a valorizar novos modelos e estratégias de comunicação com o público (GONÇALVES, 2008). Ao ser chamado a realizar um projeto até certo ponto demandado, por sua

capacidade e habilidade em realizar uma atividade (a curadoria) e prestar um serviço (a exposição), o curador independente também começou a assumir importância fundamental nos processos de mediação, já aqui sugerindo a ideia de que passava, então, a adentrar na esfera de atuação outrora do crítico.

As mudanças decorridas com o estabelecimento de uma espécie de mercado global de exposições temporárias a partir dos anos 1980 e 90 suscitaram debates que deram origem a estudos hoje basilares sobre os vínculos com a indústria cultural, o poder ideológico das instituições, a influência do curador no sistema e na criação artística e também a revisão da crítica e da compreensão historiográfica. Nesse sentido, são fundamentais as reflexões empreendidas por autores como Bruce W. Ferguson, Jean-Marc Poinot, Michael Pollak, Nathalie Heinich e Reesa Greenberg em estudos reunidos no livro *Thinking about exhibitions* (1996), além de Rosalind Krauss, que trata da tendência à espetacularização das exposições em detrimento da experiência com a arte no seminal texto “The cultural logic of late capitalism museum” (1990).

Interessa, aqui, reter ao menos dois aspectos. O primeiro é que as exposições temporárias curatoriais se tornaram o meio privilegiado de mediação entre arte e público, sendo o espaço e a circunstância onde em grande parte passa a se dar a experiência com a arte na contemporaneidade, consoante à busca por novos e mais amplos públicos frequentadores. O segundo, associado ao primeiro, é o fato de oferecerem também novas bases para a compreensão a respeito da arte, por conta dos discursos e dos argumentos desenvolvidos pelo curador. E, assim, abrem-se novos lugares potencialmente viáveis para o exercício da crítica, atividade que, como já referido, é acometida por um gradativo processo de perda de espaço e emudecimento paralelamente à ascensão da voz do curador.

A discussão sobre o chamado espaço pós-crítico

A ampliação da atividade curatorial é, portanto, acompanhada pela prevalência de exposições temporárias. Mas, em lugar de mostras individuais ou retrospectivas, ganham destaque as de caráter coletivo, que reúnem diferentes artistas e trabalhos diversificados, como bem observa Paul O’Neill (2007). Esse aspecto leva a se pensar na noção de espaço e situação expositiva não só no que convoca a

individualidade das obras, mas ao modo como elas passam a se relacionar umas com as outras, gerando sentidos que transitam entre a singularidade de cada uma e a articulação do conjunto dos trabalhos apresentados. Nesse movimento, a discussão crítica passa gradativamente a priorizar a análise da conformação do projeto curatorial. É partindo dessa constatação que O'Neill inicia a discussão em seu referencial texto no qual problematiza o que chama de "virada curatorial":

Durante a década de 1960, o discurso sobre a exposição de arte começou a desviar-se das formas de crítica sobre a obra como objeto autônomo para uma forma de criticismo curatorial no qual o espaço de exposição passava a receber prioridade crítica em relação aos objetos de arte. O criticismo curatorial difere da tradicional crítica de arte ocidental (isto é, ligada à modernidade) na medida em que seu discurso e sua matéria vão além da discussão sobre artistas e objetos de arte para incluir o tema da curadoria e o papel desempenhado pelo curador de exposições (O'NEILL, 2007, p. 13).¹⁵

O'Neill prossegue a discussão apontando também para o estabelecimento de um espaço crítico nas curadorias, com potencial de elaboração de discussões e debates. Entretanto, o autor argumenta que não se trata mais somente do debate estético, pois os curadores passaram a propor, com as suas exposições, abordagens discursivas sobre temas não essencialmente artísticos, como a geopolítica e o campo social. Assim, as curadorias precipitaram um campo de discussão que se passou a chamar de neo-crítico ou pós-crítico (O'NEILL, 2007). A criação desse espaço discursivo foi concatenado, portanto, pelo gesto curatorial no contexto da profissionalização da atividade a partir dos anos 1990. O'Neill conclui afirmando que "o curador neo-crítico usurpou o lugar evacuado do crítico" (Id., ib., p. 14). O argumento leva a adentrar em uma questão aqui aventada anteriormente: a eventual substituição do crítico pelo curador, o curador enquanto provável novo crítico.

Em um extenso e conhecido ensaio publicado em 2003, intitulado "What happened to art criticism?", James Elkins inicia o texto afirmando que a "crítica de arte está em crise mundial", que "sua voz tornou-se muito fraca". Mas o autor prossegue evocando sua relevância ao dizer que "a crítica de arte está florescendo, mas invisível, fora dos debates intelectuais contemporâneos. Então está morrendo, mas está em toda parte" (ELKINS, 2003, p. 2). Hal Foster, em um ensaio mais recente, de 2012, propositadamente intitulado "Pós-crítica"¹⁶, tende ainda mais para o

diagnóstico de neutralização e desinteresse pela crítica, já problematizando o principal obstáculo à atividade crítica por parte dos curadores: o fato de atuarem no ambiente institucional.

(...) hoje há pouco espaço para crítica, mesmo nas universidades e nos museus. Intimidada por comentaristas conservadores, a maioria dos acadêmicos não enfatizou mais a importância do pensamento crítico para uma cidadania engajada, e a maioria dos curadores, dependentes de patrocinadores corporativos, também não promove o debate crítico, antes considerado essencial para a recepção pública da arte de ponta. De fato, o completo desuso da crítica no mundo da arte, que não se poderia importar menos, parece evidente. Quais são, porém, as opções em oferta? Celebrar a beleza? Afirmar o afeto? Esperar uma 'redistribuição do sensível'? Confiar no 'intelecto geral'? A condição pós-crítica supostamente nos liberta de nossas camisas de força (históricas, teóricas e políticas), mas, de modo geral, incentivou um relativismo que tem pouco a ver com pluralismo (FOSTER, 2013, 167).

A assertiva não deixa muitas esperanças nem aponta caminhos para os impasses da crítica de arte na atualidade, considerando a condição pós-crítica como espécie de beco sem saída, talvez mesmo o fim da linha. O que parece é que, frente ao detectado problema da crise da crítica, são poucos os que apontam algum tipo de saída e alternativa que sejam produtivos ou, ao menos, especulativos.

Luiz Camillo Osório se coloca como uma das vozes a argumentar sobre a curadoria enquanto possibilidade de desdobramento da atividade crítica e, ao mesmo tempo, com chances de operar como uma instância crítica dentro do espaço institucional. Essa compreensão passa por uma própria redefinição do que se pode entender por crítica. Afirma ele: "o modo como enxergo a função da crítica tem muito a ver com o que penso ser importante na atividade curatorial. Vejo a crítica mais como um diálogo junto às obras do que um veredito sobre elas" (OSÓRIO, 2015, p. 66). Osório segue a argumentação, requalificando o estatuto da crítica ao modo como entende o exercício judicativo:

Em alguma medida, é possível afirmar que a crítica enquanto desdobramento de um afeto é o exercício de deslocamento da subjetividade no contato com o desconhecido da experiência estética e/ou artística. Deslocamento esse que faz a subjetividade sentir-se a si mesma sentindo algo que não sabe como sentir, ou seja, a faz sentir alguma coisa que não lhe é própria, ao mesmo tempo em que assume esse sentir impróprio como podendo ser de qualquer um. (...) O que interessa nesta reflexão sobre a crítica é apontar um tipo de compromisso na lida com a arte que se desdobra no modo como

enxergo a curadoria. Sendo bem sucinto: fazer da crítica e da curadoria uma forma de “pensar junto” às obras e não sobre elas (OSÓRIO, 2015, p. 66).

Em lugar do caráter normativo herdado de vertentes da crítica moderna, há a defesa do caráter reflexivo demandado pela própria experiência proporcionada pela arte. Ou seja, não se trata de um entendimento prescritivo e exterior às obras, mas de apontar uma noção de efetividade do pensamento crítico junto à arte com chances de encontrar espaços de manifestação na prática da curadoria. Osório ressalva ele mesmo a ideia de condescendência e submissão acrítica que seu argumento pode sugerir. No que o próprio autor sinaliza os riscos que sua argumentação pode precipitar, ele a prossegue adensando os condicionantes da possibilidade do exercício crítico se efetivar na curadoria enquanto prolongamento: a depender de como o crítico-curador se relaciona com as obras e desenvolve o pensamento a partir delas, além de como se posiciona e age no contexto institucional.

A necessidade política do confronto no pensar e agir críticos

Considerando que as exposições podem ser organizadas em torno de um eixo teórico-conceitual, o curador pode desempenhar uma função crítica que colabora para a revisão e a elaboração de novas narrativas e debates para a teoria, a crítica e a História da Arte. No caso de exposições coletivas de caráter temporário, além de pensar as obras e os artistas individualmente, estabelece um argumento reflexivo em conjunto, transitando entre a singularidade de cada uma e a articulação dos trabalhos apresentados. Essa estrutura pode encontrar uma dimensão crítica a depender dos critérios e das escolhas, mas também das opções e exclusões, que eventualmente engendrem questões passíveis de discussão, debate e reflexão.

Contudo, há diferenças entre a crítica e a curadoria que devem ser ressaltadas. Algumas delas se dão no nível da escrita. Boa parte dos ensaios e reflexões sobre arte produzidos atualmente tem encontrado lugar em livros e catálogos de exposições curatoriais. Mas, ainda que gerem conhecimento e reflexão, são textos que atendem à finalidade institucional. Isso ajuda a pensar que crítica de arte e texto curatorial não são exatamente equivalentes nem substitutos, pois persistem diferenças marcadas. Afinal, a crítica que se dirige a uma exposição, ainda que proporcionando discussão especializada sobre o mesmo objeto que o do curador, carrega em si a potencialidade de uma abordagem independente, exercitando,

assim, um posicionamento avaliativo que se ofereça como questionamento ou, ao menos, contraponto. Algo que não pode ser esperado de um texto curatorial por não corresponder à sua lógica, no sentido mesmo de distinção de papéis, funções e lugares de fala. Reafirma-se, assim, que, apesar da diluição da crítica e a prevalência da curadoria, as distinções de competências prevalecem, mesmo que em teoria.

Há diferenças também que se dão no plano extra textual. Ao contrário do crítico *stricto sensu*, o curador elabora seu pensamento teórico-conceitual em uma prática de contato direto com as obras ou práticas e processos artísticos, materializando, de dentro da exposição, um discurso que é também visual por se configurar na montagem da exposição. Ou seja, com a expografia o curador formula também um discurso, só que espacial. Isso leva a pensar que, por mais que o discurso escrito fundamente de modo nuclear o discurso expositivo, a orientação em que se dá a legibilidade e compreensão de ambos não pode ser garantida nem conduzida totalmente pelo curador, escapando a seu poder e controle. Esse ponto serve para se pensar que a experiência de um observador em uma exposição se dá de acordo com suas escolhas e o modo com que articula o que vê a suas experiências anteriores – nesse sentido, não muito diferente do crítico. É algo que nos permite ir ao encontro da teoria com que Jacques Rancière reflete sobre o poder comum aos espectadores, enquanto “(...) poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com sua aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro” (RANCIÈRE, 2009, 20-21).

Como modo de concluir, entendo que crítica e curadoria devam ser atritadas para que suas diferenças não sejam eclipsadas, sob o risco de uma retirada política do espaço de confronto crítico. Pensando ainda nos termos de Rancière, a potencialidade crítica se baseia na relação entre contrários, no jogo entre oposições, no trabalho que opera por meio do dissenso. Nesse sentido, a reconquista e manutenção de um espaço público de debate crítico parece ser condição para a garantia de um sistema artístico melhor calibrado, em que tanto a crítica como a curadoria encontrem seus modos de atuação e difusão em posições de igualdade de confronto, operando como espécie de contrapeso, um tensionando o outro.

Por fim, é necessário pensar que atuar criticamente é também ter compreensão de que a atividade profissional envolve a inevitável tensão entre a dependência ao sistema e a tendência à instrumentalização. Isso passa pela necessidade de uma autocrítica por parte dos especialistas e profissionais do circuito artístico que deve levar em conta o exame das condições de possibilidade dos modos de atuação. Portanto, essa tomada de consciência aponta para a responsabilidade de todos os agentes envolvidos nesses processos (críticos, curadores, artistas etc.) e, assim, para a necessidade de se resgatar a possibilidade de uma postura autorreflexiva que parta de dentro da própria instituição artística, como modo de se atuar, ao menos, consciente e relativamente emancipado no interior das estruturas que conformam o sistema artístico contemporâneo. Se possível, sempre marcando a diferença para não se deixar instrumentalizar e tentar atuar de outro modo. Como defende Michel Foucault (1990), crítica é também trabalho de resistência.

Notas

¹ Nos meios universitários dos Estados Unidos e dos países da Europa, há uma longa tradição de cursos e centros de investigação voltados aos estudos curatoriais. Destaco os pioneiros Center for Curatorial Studies at Bard College (CCS Bard), criado em 1990 em Nova York, e o Curating Contemporary Art (CCA) do Royal College of Art, criado em 1992 em Londres. Já no ambiente acadêmico do Brasil, as pesquisas em curadoria são mais recentes, desenvolvidas em sua maior parte, como se sabe, nos programas de pós-graduação em Teoria, Crítica e História da Arte; Cultura Visual; História; Filosofia; e Comunicação Social; entre outros. Também na área de pesquisa, deve ser destacada a atuação do Comitê de Curadoria da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), cujos anais podem ser consultados no site <<http://www.anpap.org.br/encontros/anais/>> (acesso em 12 jun. 2017). No âmbito do ensino, vale mencionar a PUC de São Paulo, que mantém a especialização Arte: Crítica e Curadoria e a graduação em bacharelado Arte: História, Crítica e Curadoria.

² Trata-se de um campo de pesquisa que, em suma, tenta dar conta de aspectos não abarcados pela tradicional História da Arte voltada prioritariamente aos artistas e às obras, tais como os aspectos institucionais e políticos que determinam em grande parte as instâncias de circulação, apresentação e visibilidade da produção artística no encontro com a esfera pública. Com a série de livros *Exhibition histories*, a editora inglesa Afterall vem conformando metodologias e um campo de pesquisa. No Brasil, os estudos são recentes. Em 2014, o Grupo de Pesquisa História da Arte: modos de ver, exibir e compreender e o Museu de Artes Visuais da Unicamp realizaram o colóquio “Histórias da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil”, cujos anais podem ser consultados no site <https://haexposicoes.files.wordpress.com/2014/10/arquivo_completo.pdf> (acesso em 12 jun. 2017). Em termos de publicação no Brasil, uma recente referência é CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes Marins de (org.). *História das exposições - casos exemplares*. São Paulo: EDUC - Editora da PUC-SP, 2016.

³ Há uma longa tradição de artistas que aliam prática e reflexão. A era dos conceitualismos, em suas diferentes manifestações, ficou em grande parte marcada pelos chamados escritos de artistas, muitos deles com assumida orientação de crítica em forma textual. Conferir COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

⁴ São diversos os motivos do esvaziamento do lugar da crítica na forma de textos escritos e publicados em jornais de massa e revistas especializadas. No Brasil, após um período áureo de difusão entre os anos 1930 e 70, ocorre um declínio que acaba por diluir a conquista de uma esfera pública de reflexão crítica. As razões, de modo geral, decorrem da profissionalização administrativa dos meios de comunicação e da conjunta prioridade dada ao ingresso na indústria do consumo, diversão e entretenimento de uma cultura pop global.

⁵ Ao longo de sua história, a arte foi objeto de instrumentalização por parte de diferentes instâncias de poder, tais como a Igreja, a nobreza, os reis, os imperadores e as ditaduras. O que se dá com a ideologia neoliberal da globalização é algo diverso e menos translúcido, coordenado pelo capitalismo de mercado e pela política neoliberal em uma dinâmica de fluidez e desregulamentação entre fronteiras transnacionais.

⁶ O marco continua a ser “Magiciens de la terre”, apresentada em 1989, no Centro Georges Pompidou, em Paris, com curadoria de Jean-Hubert Martin. Realizada no mesmo ano da queda do Muro de Berlim, esta exposição é ainda simbólica por ter sido a primeira de ampla repercussão internacional a discutir o modelo eurocêntrico e canônico da História da Arte, reivindicando a importância da participação da produção artística não ocidental, notadamente a de países da Ásia, do Oriente, da África e da América Latina. Os anos 1990 foram também a década da chamada “bienalização”, com o surgimento de diversos eventos do tipo bienal ao redor do mundo. No Brasil, são os casos da Bienal de Curitiba (1993, inicialmente como Mostra VentoSul) e da Bienal do Mercosul (criada em 1995, tendo sua primeira edição em 1997).

⁷ Em termos históricos, um dos casos mais emblemáticos é o protesto de artistas como Daniel Buren e Robert Morris na Documenta 5 de Kassel, em 1972, que se indispuseram com o curador Harald Szeemann acusando-o de apagar as autorias individuais das obras em favor de expor a própria exposição em si como obra de arte.

⁸ As expressões empregadas em francês até o momento eram “conservateur de musée” e “conservateur du patrimoine”, referindo-se ao conservador de museu e de patrimônio. É também no ambiente museológico da França que surge a expressão “commissaire de expositions” como o encarregado da exposição. Tanto é que a expressão francesa será o nome dado internacionalmente ao organizador de exposições pelo menos até a metade do século XX, inclusive no Brasil, prevalecendo sobre “comisario” (espanhol), “curatore” (italiano), “Ausstellungsmacher”/“Kurator” (alemão) e até mesmo “curateur” (francês) e “curator”/“curatorship” (inglês).

⁹ O espaço de apresentação enquanto precedente de uma formulação crítica se verifica anteriormente ao fenômeno do curador independente e das exposições temporárias, podendo ser situado em práticas e modalidades artísticas que já colocavam em discussão a obra e o seu lugar de exibição. Isso se verifica notadamente a partir dos anos 1960, com as instalações, e mesmo antes, se considerarmos exposições como as realizadas pelos construtivistas russos e pelos dadaístas e surrealistas na Europa e nos EUA. Do mesmo modo, pode-se ainda ter em conta os happenings e as performances, mesmo em realizações artísticas anteriores à consolidação dessas denominações e que, por isto, não foram assim nomeadas em seu tempo.

¹⁰ Quanto ao termo curador independente, foi uma designação empregada a Harald Szeemann, pois o mesmo não se intitulava desse modo. Ele utilizava o termo em alemão Ausstellungsmacher, conferir BIRNBAUM, Daniel. “When attitude becomes form: Daniel Birnbaum on Harald Szeemann”. ArtForum, Summer, 2005. Em 1969, Szeemann foi cofundador da International Association of Curators of Contemporary Art (IKT). A designação “curador independente” seria oficializada em 1975, com a criação do Independent Curators International.

¹¹ Participaram da mostra artistas que transitavam nos desdobramentos do minimalismo e dos conceitualismos, todos hoje fundamentais para a História da Arte contemporânea, como Carl Andre, Giovanni Anselmo, Joseph Beuys, Walter de Maria, Hans Haacke, Michael Heizer, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Richard Long, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Richard Serra e Robert Smithson. Para saber mais sobre o projeto, conferir OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: Bei Editora, 2010. Para uma discussão de “When attitudes become form” e a sua recepção crítica, conferir ALTSHULER, Bruce. *The avant-garde in exhibition – new art in the 20th century*. New York: Harry N. Abrams Inc, 1994. E para uma fortuna crítica e historiográfica da exposição, conferir CELANT, Germano (ed.). *When attitudes become form - Bern 1969/Venice 2013*. Venice: Fondazione Prada, 2013.

¹² Foram dois eventos simultâneos e integrados: a mostra “Objeto e participação”, no Palácio das Artes, inaugurada em 17 de abril de 1970, e a manifestação “Do corpo à terra”, que se desenvolveu no Parque Municipal de Belo Horizonte, entre 17 e 21 de abril do mesmo ano. Deste, participaram com trabalhos os artistas Alfredo José Fontes, Artur Barrio, Cildo Meireles, Dilton Luiz de Araujo, Eduardo Ângelo, Hélio Oiticica, José Ronaldo Lima, Lee Jaffe, Lotus Lobo, Luciano Gusmão, Luiz Alphonsus, Noviello e Thereza Simões.

¹³ Em outubro de 2001, em comemoração aos 30 anos do projeto, o Itaú Cultural realizou a mostra “Do corpo à terra – um marco radical na arte brasileira”, com curadoria de Frederico Morais. No catálogo, ele escreveu um texto em que revisa e faz um balanço do evento. Conferir MORAIS, Frederico. *Do corpo à terra: um marco radical na arte brasileira*. Belo Horizonte: Itaú Cultural, 2001.

¹⁴ O conceito de “nova crítica” é desenvolvido por Frederico Morais em diversos textos. Destaco duas referências: MORAIS, Frederico. “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra”. Revista de Cultura Vozes, Rio de Janeiro, ano 64, v. 64, n. 1, p. 45-59, jan./fev. 1970; e MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

¹⁵ Citação traduzida do inglês para o português pelo autor do presente artigo.

¹⁶ Texto originalmente publicado em October 139, winter 2012, p. 3-8.

Referências Bibliográficas

ALTSHULER, Bruce. *The avant-garde in exhibition – new art in the 20th century*. New York: Harry N. Abrams Inc, 1994.

BISHOP, Claire. “O que é um curador? A ascensão (e queda?) do curador auteur”. In: Concinnitas, ano 16, volume 02, número 27, dezembro de 2015, p. 270-282.

CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 2012.

- CARVALHO, Ana Maria Albani de. "Opacidade e transparência: o sistema da arte contemporânea e a lógica do dissenso". In: Anais do 22º Encontro Nacional da Anpap - Ecosistemas Estéticos, 2013, Belém (PA), p. 1876-1887.
- CELANT, Germano (ed.). *When attitudes become form* - Bern 1969/Venice 2013. Venice: Fondazione Prada, 2013.
- CESAR, Marisa Flório. "Curadoria: deslocamentos, impasses, possibilidades". *Poiésis - Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes*, Universidade Federal Fluminense, n. 26, dez. 2015, p. 51-64.
- ELKINS, James. *What happened to art criticism?* Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003, Chicago.
- FOSTER, Hal. "Pós-crítica". *Arte & Ensaios - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, n. 25, ago. 2013, p. 167-75.
- FOUCAULT, Michel. "Qu'est-ce que la critique?" *Critique et Aufklärung*. *Bulletin de la Société française de philosophie*, Vol. 82, nº 2, pp. 35 - 63, avr/juin 1990. (Conferência proferida em 27 de maio de 1978, tradução de Gabriela Lafeté Borges e revisão de Wanderson Flor do Nascimento).
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. "Exposição e crítica – um enfoque em duas direções". In: BERTOLI, Mariza; e STIGGER, Verônica (org.). *Arte, crítica e mundialização*. São Paulo: ABPA – Imprensa oficial, 2008, p. 45-56.
- GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy (ed.). *Thinking about exhibitions*. London: Routledge, 1996.
- HEINICH, Nathalie. *Un cas singulier* - Harald Szeemann. Paris: L'Echoppe, 1995.
- KRAUSS, Rosalind. "The cultural logic of late capitalism museum". In: *October*, vol. 54, MIT Press, autumn 1990, p. 3-17.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- MORAIS, Frederico. *Do corpo à terra: um marco radical na arte brasileira*. Belo Horizonte: Itaú Cultural, 2001.
- OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: Bei Editora, 2010.
- O'NEILL, Paul. "The curatorial turn: from practice to discourse". In: RUGG, Judith; SEDGWICK, Michèle (ed.). *Issues in curating contemporary art and performance*. Bristol: Intellect Books, 2007, p. 13-28.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. "Virada curatorial: o pôr-em-obra da exposição como poética relacional". *Poiésis - Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes*, Universidade Federal Fluminense, n. 26, dez. 2015, p. 65-80.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- SZEEMANN, Harald. "Documenta 5". In: *Ecrire les expositions*. Brussels: La Lettre volée, 1996, p. 27-33.

Francisco Dalcol

Doutorando em História, Teoria e Crítica pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com orientação da Prof^a. Dr^a. Ana Maria Albani de Carvalho. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), com estágio de doutoramento na Universidade Nova de Lisboa (UNL). Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da Associação Brasileira de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). É pesquisador, crítico de arte, jornalista e curador independente.