



## O CORPO DA PESQUISA EM CURADORIA - DESMEMBRAMENTOS

Elisa de Souza Martinez. UnB

**RESUMO:** A pesquisa em curadoria se constrói a partir do contato direto com a realização de projetos institucionais em que a obra de arte pode proporcionar leituras desafiadoras dos modos habituais de apreensão do objeto denominado artístico. Este é o ponto de partida para o conjunto de objetos (exposições) que têm sido analisados em nosso trabalho, destacando sua dimensão crítica. O texto apresenta algumas referências históricas para a construção da pesquisa em curadoria a partir das experiências de trabalho e análise de projetos curatoriais realizados em Nova York, na passagem da década de 1980 para a de 1990. Destacam-se, entre outros, eventos realizados pelo New Museum of Contemporary Art, pela Dia Foundation e pelo Brooklyn Museum.

**Palavras-chave:** curadoria, arte contemporânea, autoria, exposições em Nova York

**ABSTRACT:** *The research in curatorship is constructed in direct contact with institutional projects in which the work of art can provide readings that may challenge the habitual modes of apprehension of the object named artistic. That is the starting point for the set of objects (exhibitions) that have been analyzed in our work, highlighting its critical dimension. The paper presents some historical references for the building of research curated from work experiences and analysis of curatorial projects undertaken in New York City's museums, in the passage from the 1980s to the 1990s. Stand out among others events held by the New Museum of Contemporary Art, the Dia Foundation and the Brooklyn Museum.*

**Key words:** curatorship, contemporary art, autonomy, exhibitions in New York City

O crescente interesse que os estudos de curadoria tem despertado recentemente no Brasil são o motivo central para este texto. Há dez anos propus à Anpap a realização de uma mesa redonda para abordar criticamente a situação que, naquela época, definiria os contornos, predominantemente móveis, para a constituição da curadoria como campo de pesquisa na Anpap. A proposta não foi acolhida e, uma vez mais, confirmou-se o desinteresse pelo assunto.

Em 2008, atendendo a convite da Profa. Dra. Sandra Regina Ramalho e Oliveira, então Presidente da Anpap, apresentei na abertura do 17º. Encontro da Anpap no Centro de Artes da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC) um panorama do desempenho do Comitê de Curadoria de 1999 a 2008<sup>1</sup>. Constatava-se,

após o levantamento realizado nos anais dos encontros da Anpap no período enfocado, a existência de “dois tipos de trabalhos ou de concepção de trabalhos<sup>2</sup>” diferenciados:

Existe a pesquisa sobre curadoria, em que se estabelecem parâmetros metodológicos para analisar o modo pelo qual um projeto curatorial se constitui e gera significação. [...] O objeto não é o curador, mas sim a curadoria.

O outro tipo de trabalho que tem sido apresentado ao Comitê de Curadoria é o relato da pesquisa como componente da atividade do curador. [...] Com essa perspectiva, apresenta-se uma descrição de fontes de pesquisa nas quais o curador fundamenta suas escolhas e destaca-se como objeto de análise apenas a atividade do curador em um contexto institucional no qual realiza uma pesquisa de conteúdo, meios e formatos para produzir um tipo de evento ou exposição<sup>3</sup>.

Na conclusão desse texto, constatava a dificuldade de mapear e quantificar a pesquisa em curadoria no âmbito da Anpap e citava Regina Silveira que, em 1999, afirmava que “SIM há muitas e boas pesquisas em andamento dentro e fora da Anpap” e que “simplesmente são bem-vindas, para ampliar o diálogo e elevar mais ainda nosso patamar de desempenho<sup>4</sup>”

Embora possa concordar que falar sobre sistemas de produção de sentido em espaços institucionais seja uma tarefa sempre atual e inesgotável, tive a necessidade de estabelecer um enfoque que é, ao mesmo tempo, histórico e teórico. Mesmo assim, a tarefa ainda me pareceu ambiciosa para o formato deste texto e decidi desenhar uma visão geral de como minha pesquisa se constrói enquanto tal sem recorrer à vasta bibliografia que tem me acompanhado, cuja consulta espero ter induzido ao explicitá-la nas referências de diversos textos publicados. Aproveito esta oportunidade para reunir um material disperso, que atravessa anos de trabalho, e que até este momento não havia sido reunido com este fim: o de traçar um perfil de uma trajetória de pesquisa. Inicialmente, uma parte deste texto foi apresentada no Coletivo dos Alunos do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, em 2012.

Como semiótico, não poderia dizer que há um único caminho para a pesquisa neste campo, nem tampouco um método universal que possa ser vendido em forma de manual. Temos diante de nós eventos, escolhas e muitos trabalhos. Por maior que seja nosso desejo o de produzir uma síntese, prefiro prometer apenas que farei uma descrição minimamente coerente e, se bem sucedida, instigante, com

muitas lacunas e muitos pontos de interrogação. Afinal, não estamos aqui para apresentar soluções. Como disse a um de meus orientandos: Pesquisa não tem fim. Trabalho, sim.

Se existe uma pesquisa sobre curadoria, conforme acreditamos, a primeira pergunta deve ser: qual curadoria? Falar sobre curadoria, ou afirmar que curadoria é uma linguagem em sentido helmsleviano pode ser tão vago quanto afirmar que pintura é uma linguagem. Vago e inespecífico, na medida em que existem “pinturas”, como as de paredes e as de unhas que não consideramos que possam dar contribuições relevantes para a história da arte. Não vamos entrar aqui nos desafios que a utilização de suportes variados para a produção de objetos de arte tem nos proporcionado. Deixaremos isto para outra discussão, mais específica, em outra ocasião.

Uma das necessidades que decorre das expectativas de comunicabilidade que adquirimos ao longo de uma pesquisa e também, por que não dizer?, da situação pedagógica em que algumas vezes nos encontramos diante de um público de pós-graduandos, é a de delimitar o termo curadoria. Afinal, na contemporaneidade, a palavra curador tem sido utilizada para nomear organizadores de exposições de arte e outras muitas coisas. Consequentemente, a palavra curador parece ter infindáveis possibilidades de aplicação, como se fosse um termo de tipo Bombril. Há alguns anos, ouvi de um artista ansioso por ter reconhecidas em seu currículo Lattes (do CNPq) todas as tarefas em que suas atividades profissionais podem ser desmembradas a seguinte afirmação: “De cada exposição de meus trabalhos, não posso contabilizar apenas os pontos correspondentes ao item *apresentação de trabalho artístico*. Em cada evento, além de artista sou também o curador porque escolho no ateliê os trabalhos que estão prontos para serem expostos e depois os organizo na galeria”. Simples, não? Quase tão simples quanto afirmar que todos nós somos escritores porque passamos boa parte de nossas vidas escrevendo recados e preenchendo formulários. Embora seja possível, e tudo é possível no sistema da cultura atual, considerar que a palavra curadoria tenha sido incorporada ao vocabulário de uso comum, vamos abordar sua dimensão conceitual, o modo como esta se configura em alguns aspectos de nossa pesquisa e o papel que é atribuído a suas bordas.

Para falar de curadoria, começaremos pelas bordas. Bordas não são apenas situações demarcatórias, ou locais instauradores de descontinuidade e disputa entre campos diferenciados, circunstancialmente considerados antagônicos. São simultaneamente separadoras e conectoras (Suvendrini Perera, 'They Give Evidence': Bodies, Borders and the Disappeared, *Social Identities*, Vol. 12, No. 6, November 2006, pp. 637-656), e se apresentam como zonas de negociação. Nessa perspectiva, a relação entre o eu e o outro (campo) é de interdependência. Precisa-se de um para reconhecer, por exclusão, os contornos de um outro. Eu não sou você, mas só me torno capaz de distinguir nossas diferenças comparativamente. O eu pode ser coletivo – nós – e você pode ser também plural – vocês. Daí temos implicações mais abrangentes para a delimitação de identidades. O que está em jogo, no campo da curadoria é sua dimensão conceitual. Falamos recentemente, em apresentação<sup>5</sup> no XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte realizado em Brasília, sobre esse elemento fundamental para a atividade teórica, e o quanto a confusão terminológica entre palavra/termo/conceito pode inviabilizar a elaboração de uma contribuição teórica relevante. Um conceito possui, simultaneamente, dimensões teóricas e práticas, sendo definido como representação abstrata de um objeto. São, entretanto, as bordas dessas dimensões, teórica e prática, que tornam possível sua existência. É no trabalho de análise evidenciamos a configuração de sua pertinência e atualidade. O desafio teórico consiste em reconhecer que nenhum conceito representa um objeto sem distorcê-lo, ou desestabilizá-lo, ou reduzi-lo. Constata-se que uma das causas dessa situação é a existência de um sujeito que ao utilizar um conceito faz escolhas. Desse modo, conceitos são situações teóricas complexas que podem auxiliar a análise de "objetos, situações, estados e outras teorias."<sup>6</sup>

No debate que se seguiu à sessão em que meu trabalho foi apresentado, fui insistentemente assediada por uma colega que queria que substituísse a palavra "conceito" por outra, menos "chata". Pelo que pude perceber seu medo, ou preconceito, diante da utilização de um termo que tem implicações e demanda certa perda de inocência no campo teórico era intransponível. Com uma reação quase visceral à situação que expus, que reivindica o compromisso com uma reflexão teórica, minha interlocutora buscava uma versão light para a nomenclatura. Esta tarefa é cotidianamente resolvida por jornalistas que escrevem os artigos que

povoam as páginas das revistas que lemos nas antessalas de consultórios médicos e salões de beleza. A destreza desses profissionais no ofício de substituir o jargão da história da arte e da arte por palavras menos “chatas” produz momentos agradáveis de leitura leve que, sem desafiar a insegurança dos leitores que sabem que não estão em situação de questionar o conteúdo do artigo porque não estão em contato direto com os objetos traduzidos pelas palavras do comentarista, têm levado muitos a acreditar que receberam um bônus complementar à receita médica ou ao corte de cabelo: tornaram-se conhecedores e, até mesmo, autoridades qualificadas para discorrer sobre as obras de Van Gogh ou Sophie Calle. Em poucos minutos adquiriram, sem esforço, conhecimento sobre frustrações e desilusões amorosas que, afinal, explicam tudo o que poderia ser explicado em pouco espaço. Além disso, viram nas páginas da revista algumas reproduções que ilustram o comentário revelador, geralmente enquadradas por algum editor de imagem. Essas substituem, sem problemas, a presença das obras comentadas.

Geralmente, o uso de palavras consideradas jargão é evitado. Por que? Uma das implicações da valorização do uso de conceitos em uma construção teórica que visa a intersubjetividade é a importância atribuída a palavras que são denominadas, pejorativamente, jargão. Quando um conceito expressa de modo explícito o campo teórico ao qual está vinculado contribui para que um território de entendimento comum entre interlocutores seja construído. Ao situar um conceito em um campo teórico expõe-se o pensamento de quem o utiliza e expressa-se, ainda que implicitamente, o que lhe escapa. Expõe, portanto, com clareza e honestidade, o território teórico a que se vincula e, desse modo, torna possível sua compreensão<sup>7</sup>.

Quando pensamos no primeiro desafio, que ainda é configurar as bordas do conceito de curadoria, agrupamos algumas referências – teóricas e práticas – que nos motivaram a pensar, há alguns anos, que seria merecedor de atenção. Não podemos afirmar que esse seja um desafio essencial, embora em nosso caso tenha se tornado constante objeto de revisão.

No início da década de 1970, uma curadora do Whitney Museum of American Art insatisfeita com as limitações impostas por esta instituição à apresentação de artistas contemporâneos, sobretudo quando estes desenvolviam uma obra alheia ao circuito comercial da arte, decidiu criar uma alternativa para a preservação, o estudo

e a interpretação da arte de seu tempo. Com a convicção de que sua postura crítica estava apoiada na necessidade de rever posições teóricas que não levavam em consideração uma grande parcela da produção artística que não fazia parte do establishment, Marcia Tucker decidiu criar seu próprio museu. Além de teóricos, seus posicionamentos eram políticos, frente à situação hegemônica dos grandes museus e à proliferação de espaços alternativos na cena artística nova-iorquina. Para ilustrar esse modo de pensar o papel do museu em sua relação com a produção contemporânea, podemos citar exposições coletivas como “Art and Ideology” (curadores convidados: Donald B. Kuspit, Lucy Lippard, Nilda Peraza, Lowery Stokes Sims e Benjamin H.D. Buchloh, 1984), “Difference: On Representation and Sexuality” (curadoras convidadas: Kate Linker e Jane Weinstock, 1984), e “Damaged Goods: Desire and the Economy of the Object” (curador: Brian Wallis, 1986). Com esses eventos, além das primeiras exposições individuais de artistas como Hans Haacke (curador: Brian Wallis, 1987), Ana Mendieta (curadores: Petra Barreras del Rio e John Perreault, 1988), Nancy Spero (curadora: Dominique Nahas, 1989) e Mary Kelly (curador: Gary Sangster, 1990), consolidou-se a reputação do museu como instituição comprometida com o pós-modernismo e a teoria crítica. Um de seus curadores na década de 1980, Brian Wallis foi responsável pela edição de *Art After Modernism: Rethinking Representation* (1984), primeiro volume da coleção *Documentary Sources in Contemporary Art*, que reunia uma coleção interdisciplinar de ensaios que se tornaria obra de referência obrigatória para os estudos da pós-modernidade.

Como uma consequência de uma política interna coerente, que por meio de uma reforma administrativa transformou os antigos “departamentos” em setores de “curadorias” específicas, realizou-se em 1990 a exposição *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s*, produto de um trabalho colaborativo entre o New Museum, o Studio Museum in Harlem e o Museum of Contemporary Hispanic Art. Para realizá-lo, a equipe de curadores foi formada por Laura Trippi e Gary Sangster (New Museum), Sharon F. Patton (Studio Museum in Harlem) e Julia P. Herzberg (Museum of Contemporary Hispanic Art). Foram reunidos mais de 200 obras, realizadas por 94 artistas que representavam uma variada composição cultural de ascendências hispânica, asiática, afro-americana, nativa-americana e europeia. A ideia central não era formar algum tipo de compêndio ou panorama da

produção da década de 1980, mas sim propor o enfoque de um tema central – identidade – e seus desdobramentos na abordagem de outras questões: sexualidade, raça, religião, idade, história, mito, política e meio ambiente. Tive a oportunidade de participar, como assistente da curadoria de educação, de todas as atividades que compuseram a programação de 12 de maio a 19 de agosto de 1999: exposição, série de mesas-redondas, sessões de cinema, visitas guiadas e as viagens do ônibus que transportava o público visitante de norte a sul de Manhattan. Havia várias questões que, naquele momento, me motivaram a pensar a curadoria como atividade de implicações sérias para a configuração de um circuito de circulação de valores no campo da arte contemporânea. Um dos questionamentos que me intrigava era o princípio autocrítico sem qualquer tipo de complacência com os modos habituais para expor uma obra de arte. Uma das propostas era o cruzamento de públicos entre os museus participantes, o que era obtido com a subversão das expectativas, e hábitos, da comunidade de visitantes em cada uma das instituições. Evitava-se a solução fácil, de oferecer ao público de cada um dos museus o conjunto de obras realizado por artistas que pertencem à sua comunidade. Desse modo, o New Museum não exibiria apenas obras de artistas brancos, o Studio Museum não exibiria apenas obras de artistas negros e o Museum of Contemporary Hispanic Art não exibiria apenas artistas da comunidade hispânica. Outra grande preocupação, registrada no texto de apresentação ao catálogo, é sintetizada por Marcia Tucker:

Às vezes eu tenho a impressão de que, no New Museum, na maioria das vezes estamos falando para nós mesmos, ou, o que é ainda pior, de que algumas vezes temos a tendência de falar pelos outros. Um dos aspectos mais valiosos desse processo é ver as suposições que têm me acompanhado por muito tempo, das quais não tenho sequer consciência, serem golpeadas e quebradas<sup>8</sup>.

É difícil imaginar o que foi esse projeto coletivo. Como teria sido possível reservar a uma grande parede de entrada na galeria do New Museum para o trabalho *Things I never told my son about being a Mexican* (1984), de Yolanda López? Como tornar relevante a apresentação do vídeo *Dance of Darkness*, de Edin Velez e Ethel Velez para o público do Studio Museum in Harlem, habituado a ver apenas a obra de artistas que faziam referência direta a questões específicas da comunidade de afro-descendentes? Como relacionar o trabalho de Cindy Sherman ao Museum of Contemporary Hispanic Art? O entrelaçamento entre visões

curatoriais e a ausência de uma coesão linear produziram mais desconforto do que harmonia. Tínhamos, naquele evento uma convergência de contradições que não poderiam ser apaziguadas apenas por uma proposta geral conciliadora: uma concepção plural de identidade que caracterizou a produção artística na década de 1980. Com a proposta de conceber as bordas entre diferentes missões institucionais como meios de comunicação, de intercâmbio e de conhecimento compartilhado, pensava-se mais no papel do contexto institucional, que transbordava os limites físicos das galerias de cada museu, do que em propor um modo de compreensão homogeneizante. Talvez o traço comum tenha sido apenas o modo pelo qual tornava-se totalmente impossível reconhecer o valor do objeto artístico isolado de contextos que, na visão do Museum of Modern Art of New York (MoMA-NY) ou do Metropolitan Museum of Art (New York), seriam tradicionalmente classificados como extra-artísticos: política, sexualidade, tradições populares, minorias, entre outros. Outro aspecto comum era a presença, no conjunto e em cada instituição, de constantes autoavaliações, motivadas por uma necessidade de reiterar a confiança mútua na viabilidade de uma proposta ambiciosa.

Outro evento que marcou o meu olhar para o papel crítico do curador e das instituições foi a realização do projeto *Democracy* (Democracia) do Group Material, desmembrada em quatro exposições realizadas pela Dia Foundation (Dia Center for the Arts): Education (Educação), Politics and Election (Política e eleição), Cultural Participation (Participação Cultural) e Aids and Democracy: a case study (Aids e democracia: um estudo de caso). Na publicação editada por Brian Wallis, o prefácio escrito por Yvonne Rainer tinha o seguinte título: The work of art in the (imagined) age of unalienated exhibition (A obra de arte na (pretensa) época da exposição não-alienada). Segundo Rainer:

Arte que edifica e eleva seu espírito; arte que lhe dá um sabor de loucura inspirada; arte que aumenta e valida a superioridade de seu gosto; arte que contém mensagens desconfortantes em belas embalagens; arte que atesta a universalidade do impulso artístico isolado, sofredor e melancólico. Você não encontrou este tipo de arte nas exposições realizadas pelo Group Material e Martha Rosler no espaço da Dia Art Foundation na Wooster Street de setembro de 1988 a junho de 1989. Se o encontrou, suas expressões eram imbuídas de significados muito diferentes ao serem incluídas nessas exposições. A melancolia do artista foi transformada aqui em lamento, ira e ativismo social por e para os que foram vencidos pela AIDS, pela negligência civil, pela falta de moradia, pela política mentirosa<sup>9</sup>.

As questões colocadas pelo compartilhamento de uma identidade coletiva, como também era o caso das Guerrilla Girls, parecia apresentar um caminho renovado para a postura Dada. O envolvimento crítico do artista, cujo papel não se resumiria a apresentar um trabalho pronto para ser exposto e encaixado na proposta curatorial de um ser hierarquicamente superior, apresentava o desafio de produzir um discurso tão polifônico quanto fosse o conjunto de participantes (curadores, artistas e público). Em vez de passividade ou conformidade a um território demarcado e imóvel, a presença de cada um desses grupos de protagonistas fazia a exposição acontecer porque seu objetivo era, antes de tudo, exacerbar tensões e motivar a tomada de posições. Confronto constante, entendido como possibilidade de negociação e entendimento. Talvez uma expressão de Hans Haacke seja capaz de sintetizar o espírito desses tempos: “É muito naive pensar que obras de arte produzidas sem intenção política não possuem dimensão política”<sup>10</sup>.

Não poderia compor esse esboço de uma constelação de experiências formadoras de um pensamento crítico sobre a curadoria sem mencionar outro evento de grande impacto: a exposição *The Brooklyn Museum Collection: The Play of the Unmentionable*, de Joseph Kosuth. A exposição problematizava o gosto e as mudanças nos critérios de apreciação de obras de arte conforme estas poderiam ser exemplificadas com obras da coleção do Brooklyn Museum. Destacava-se, como aspecto polêmico, algo que poderia parecer inocente aos olhos de um visitante ou leitor da história da arte hegemônica: não há uma continuidade linear e uniforme no sequenciamento histórico de critérios de apreciação artística. De fato, a questão central a ser confrontada na instalação de Kosuth era os modos variados de censura que se manifestam em épocas distintas. O momento histórico era de debate público sobre corte de verbas para projetos artísticos que, na opinião de políticos ultra-conservadores, não exaltavam “valores americanos”. Sob o pretexto de impedir que o dinheiro público proveniente da arrecadação de impostos pagos pelo povo americano fosse utilizado para financiar arte “obscena”, a cena americana havia sido bombardeada (como o Iraque) por um conservadorismo que ameaçava a liberdade de expressão garantida pela constituição do país. A instalação de Kosuth expôs o relativismo e a instabilidade dos conceitos de obscenidade e valor artístico, bem como o modo no qual a fronteira entre ambos parece ser, na maioria dos casos, irrelevante.

Diferentemente das exposições realizadas pelo New Museum, cuja proposta institucional era de expor apenas obras que tivessem sido realizadas há no máximo dez anos, ou pelo Group Material, a exposição de Kosuth destacava o papel do artista como mediador e articulador de um gosto formado por tudo o que lhe teria sido possível ver. A reflexão sobre impermanência de critérios e transitoriedade do gosto se fundamentava, sobretudo, na visão do artista. O curador, desapareceu. É como se ao escrevermos um texto sobre determinado assunto suprimíssemos todos os comentários e oferecêssemos ao leitor apenas as referências. A obra de Kosuth era um conjunto de referências que estruturavam uma síntese temática, apresentada como um enigma. Ao visitante cabia o papel de compor esse conjunto de referências conforme seus próprios valores. Afinal, poderia dizer, nem todas as obras selecionadas pelo artista são tão obscenas assim. Ou, então, se o artista nos diz que essas obras que nos habituamos a ver amarradas a contextos históricos dignificantes são objetos obscenos, seria possível voltar a vê-las como exemplos de pura destreza técnica? Não pode ser, “aquelas obras não podem ser obscenas”, diria um visitante decepcionado.

A questão central era o enquadramento de um objeto no contexto institucional. Partindo de uma visão auto-crítica sobre o papel do artista que para realizar a exposição recebeu um patrocínio do National Endowment for the Arts, esta mesma instituição que era alvo e instrumento de fortes ataques puritanos à produção de arte contemporânea. Além disso, a questão da precedência dos valores estéticos sobre os demais era um desafio para a integração da coleção de um museu que foi inicialmente concebido a partir de critérios etnográficos e científicos. Assim como seu deslocamento do contexto original de produção para outro em que se destacam seus significados etnográficos e ilustram o empirismo científico que impulsionou a formação de vastas coleções de espécimes exóticos e raros, uma incorporação posterior à coleção de um museu de arte introduziria novos horizontes de interpretação. Nesse caso, o protagonista, em sentido semiótico, é o conjunto de fatores que configuram um contexto de interpretação historicamente demarcado. Essa situação, que uma vez mais relativiza as fronteiras do contexto de interpretação, nos faz pensar sobre o papel que diferentes contextos de visibilidade desempenham na interpretação de cada objeto artístico. Se o local da produção artística em si não é mais restrito a um ateliê, seria possível definir o local ideal em

que cada obra pudesse ser apreciada em sua plenitude? Esse lócus poderia ser o ateliê, que a contextualiza a partir de relações de parentesco com os demais objetos criados por um mesmo autor?

Segundo Jean-Hubert Martin, chefe da equipe curatorial que realizou a exposição *Magiciens de la Terre* (Paris, 1989) e, entre tantas exposições após esta, foi curador do segmento dedicado à África e Oceania, bem como da Sala Picasso, na 23ª. Bienal de São Paulo (5 de outubro a 8 de dezembro de 1996) afirma que:

Cada exposição responde a uma situação num dado momento. Cada uma precisa ser vista em seu contexto temporal específico e, sendo constituída por uma coleção de objetos e artefatos, cada exposição é uma coisa muito diferente do discurso teórico ou um elenco de abstrações intelectuais, embora possa ser influenciado por estas.

A separação entre contexto teórico, como se este pertencesse a um momento anterior ou posterior à realização de uma exposição, e atividade prática, ou seja, a exposição em si mesma, não conduz à abordagem que consideramos mais apropriada. Se a validação dos conceitos utilizados na análise de situações de exposição é uma prática fundada no contato direto com estas mesmas situações, sem esse contato – ou prática – não há validade teórica. Por sua vez, a metodologia se constrói na prática da análise que define os fundamentos teóricos pertinentes. Ou seja, não há um modelo interpretativo que permita, a partir da combinação de um conjunto de referências teóricas distintas, dosadas segundo uma regra de proporcionalidade estabelecida *a priori*, elaborar uma abordagem de aplicação universal e, ao mesmo tempo, relevante.

Quando Randall Shorte disse a Joseph Kosuth: “Você não se autodefine como o ‘curador’ desta exposição, mas sim como seu ‘criador’. O que exatamente é isto que você criou aqui?”, ouviu a seguinte resposta:

Se arte deve ser mais do que decoração de luxo, você deve vê-la como expressão de outros tipos de significado filosófico e político. E isso varia conforme o contexto no qual você a vivencia. Esta exposição específica tenta mostrar que obras de arte, nesse sentido, são como palavras: ao mesmo tempo em que as palavras individualmente tem sua própria integridade, você pode agrupá-las para criar parágrafos muito diferentes. E é sobre aquele parágrafo que eu reivindico autoria<sup>11</sup>.

## NOTAS

<sup>1</sup> MARTINEZ, Elisa de Souza. Reflexões sobre a pesquisa na Anpap – Comitê de Curadoria. In: *O estado da arte da pesquisa em artes plásticas no Brasil*. Sandra Regina Ramalho e Oliveira e Sandra Mackowiecky (Org.). Florianópolis: UDESC, 2008.

<sup>2</sup> Idem, p. 45.

<sup>3</sup> Idem, p. 45-46.

<sup>4</sup> SILVEIRA, Regina. Produção artística e pesquisa: situação atual. In: ANPAP. *Anpap 10 anos*. São Paulo, 1999. Anais do Congresso Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, v.1, p. 24-29.

<sup>5</sup> *Cultural Analysis*: contribuições para uma história da arte excêntrica. XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Brasília, 2012, no prelo.

<sup>6</sup> BAL, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities: a rough guide*. Toronto/ Buffalo/ London: University of Toronto Press, 2002. p. 22.

<sup>7</sup> Desenvolvemos esse aspecto no texto *Cultural Analysis*: contribuições para uma história da arte excêntrica, apresentado no XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, em 2012.

<sup>8</sup> PERAZA, Nilda; TUCKER, Marcia e CONWILL, Kinshasha. Directors' Introduction: a conversation. In: Museu of Contemporary Hispanic Art, The New Museum of Contemporary Art e The Studio Museum in Harlem. *The Decade Show – Frameworks of Identity in the 1980s*. New York: Museu of Contemporary Hispanic Art/ The New Museum of Contemporary Art/ The Studio Museum in Harlem, 1990. p.11.

<sup>9</sup> RAINER, Yvonne. Preface: The work of art in the (imagined) age of unalienated exhibition. In WALLIS, Brian (ed.). *Democracy: A Project by Group Material*. Seattle: Bay Press, 1990. p. xvii.

<sup>10</sup> TAYLOR, Paul. Interview with Hans Haacke. *Flash Art*, n.126, 1986. From [www.flashartonline.com](http://www.flashartonline.com).

<sup>11</sup> SHORT, Randall. The Artist Who Sees the Frame First. An interview with Joseph Kosuth. In FREEDBERG, David (ed.). *The Play of the Unmentionable – An installation by Joseph Kosuth at The Brooklyn Museum*. New York: The New Press/The Brooklyn Museum, 1992. p. 27.

### **Elisa de Souza Martinez**

Professora Associada da Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, onde atua nos cursos de Graduação, Mestrado e Doutorado em Arte. Pós-Doutora pela Amsterdam School for Cultural Analysis, da Universiteit van Amsterdam. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e Master in Fine Arts pelo Pratt Institute (New York, USA). Pesquisadora do CNPq.