



EXCESSOS E EXCEÇÕES; COLEÇÕES E RETROSPECTIVAS: DA ORDEM AO CAOS, DE REGINA VATER A NEDKO SOLAKOV

Yacy-Ara Froner. UFMG
Apoio FAPEMIG

RESUMO:

O universo atual da arte parece marcado por perguntas que ele faz a si próprio diante do considerável volume de produções, produtos e ações artísticas... No início do século XXI, exposições internacionais propuseram a retrospectiva maciça de artistas contemporâneos que revolucionaram o cenário dos anos 70/80; eles são compreendidos como protagonistas da complexa arte conceitual pós guerra fria, em um contexto global de novas divergências étnicas, religiosas e políticas. Sumariamente absorvida pelo mercado, pela teoria e pelos espaços públicos ou privados, a arte contemporânea goza de um status atualizado, que necessita olhar e ser vista constantemente. Como lidar com a excessiva, maciça e diversificada arte conceitual?

Palavras-chave: coleções; curadoria; retrospectiva; gestão; preservação

ABSTRACT:

The current universe of art seems to set toward questions that it makes for itself in front of the considerable volume of productions, products, and artistic actions ... At beginning of the 21st century, international exhibitions explored the massive retrospective of contemporary artists whose revolutionized the scene from the years 70/80; they are signed as protagonists on the complex conceptual art after the cold war, in a global context of new ethnic, religious and political disagreements. Summarily absorbed by the market, by theory and by public or private spaces, the contemporary art enjoys updated status, which needs to look and be seen constantly. How to deal with the excessive, massive and miscellaneous conceptual art?

Keywords: collections; curatorship; retrospective; management; preservations

O universo atual da arte parece gravitar em torno do questionamento que ele faz de si próprio, do volume considerável de produções, produtos, ações artísticas...

Na entrada do século XXI, curadorias internacionais exploraram retrospectivas maciças de artistas contemporâneos que revolucionaram a cena a partir dos anos 70/80, e se firmaram como protagonistas da complexa arte conceitual do pós-guerra fria, em um contexto de novos embates étnicos, de gênero, religiosos e políticos. Sumariamente absorvida pelo mercado, pelo *métier*, pela teoria e pelos espaços públicos ou privados de exibição, a arte contemporânea goza de um estatuto atualizado, que procura olhar e ser vista constantemente.

Se pensarmos o tempo a partir de signos, a “cronografia” – concebida como sistemas de notação cujos episódios registrados são definidos por sua posição em relação a outros (RICOEUR, 2010) – a autofagia das artes relata três momentos de investimentos em grandes exposições retrospectivas: os anos 80, com as mostras internacionais dos movimentos e artistas consagrados da modernidade do XIX e do início do século XX, que se transformaram ao longo das décadas nos fenômenos de *blockbusters*; os anos 90 e 00, com as retrospectivas dos artistas do expressionismo abstrato, da arte pop e dos minimalistas; e a atualidade, com exposições voltadas para a arte conceitual.

2012 marcou o ano de retrospectivas de artistas consagrados da arte atualizada, como Damien Hirst (1965-) no Tate Modern, em Londres, com curadoria de Ann Gallagher; e Cindy Sherman (1954-), no MoMA em Nova York, organizada por Eva Respini.

A retrospectiva de Damien Hirst denominada pela crítica de *Death becomes him: Damien Hirst at Tate Modern* abarcou mais setenta obras seminais produzidas entre 1990 e 2010, tais como: *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991), em que um tubarão está suspenso em formaldeído e *Mother and Child Divided* (1992), uma escultura de quatro partes de uma vaca e bezerro seccionados. Também na mostra houve a apresentação de importantes cases, como *A Thousand Years* (1990), em que o ciclo de vida é representado pela cabeça de uma vaca, moscas e larvas. Juntamente com estas esculturas, armários exibindo pílulas, embalagens médicas e instrumentos cirúrgicos, bem como pinturas feitas ao longo da carreira de Hirst de borboletas e círculos. Além dessas obras, as duas principais instalações *In and Out of Love* incluiu uma sala cheia de borboletas ao vivo jamais vista em sua totalidade desde sua criação em 1991. Herdeiro do Goldsmiths' College de Londres, Damien tornou-se signo da arte atualizada britânica.

Na mesma direção, a cultuada pelo público norte-americano Cindy Sherman recebeu em 2012 no MoMA-NY uma respectiva à altura. As “*Cenas de um filme sem título*” de Sherman, do final dos anos 70 e início dos 80, são autorretratos, como quase todas as suas obras subsequentes. *Infinitamente mutável, ela aparecer repetidas vezes e em diferentes situações*¹. Expoente do feminismo pós-moderno,

sua retrospectiva evocou a atuação de toda uma geração que nasceu simultaneamente ao conceito e à crítica da arte conceitual.

Bringing together more than 170 photographs, this retrospective survey traces the artist's career from the mid-1970s to the present. Highlighted in the exhibition are in-depth presentations of her key series, including the groundbreaking series "Untitled Film Stills" (1977–80), the black-and-white pictures that feature the artist in stereotypical female roles inspired by 1950s and 1960s Hollywood, film noir, and European art-house films; her ornate history portraits (1989–90), in which the artist poses as aristocrats, clergymen, and milkmaids in the manner of old master paintings; and her larger-than-life society portraits (2008) that address the experience and representation of aging in the context of contemporary obsessions with youth and status.²

Ainda em 2012, no Brasil, outra importante figura feminina teve uma retrospectiva organizada pelo Itaú Cultural de São Paulo. Sob curadoria de Felipe Scovino e Paulo Sergio Duarte, *Lygia Clark: uma retrospectiva* apresentou a trajetória da artista a partir de um circuito conceitual orquestrado pela materialidade de suas obras híbridas, bidimensionais e tridimensionais, até as experimentações gestadas pelos manipuláveis *Objetos sensoriais* (1966-1968).

No mesmo ano, a mostra *Regina Vater: as quatro estações*, organizada no espaço Oi Futuro no Rio de Janeiro, reuniu pela primeira vez obras expostas apenas no exterior. O projeto sob curadoria de Paula Alzugary trouxe ao público brasileiro obras como *Cinematic Stills* (1972-2012), *Playfeuilagem* (1974), *Tina America* (1976), *Miedo* (1975), *Posando para a eternidade* (1976), *Fal'Arte* (1978) e o audiovisual *Luxo-Lixo* apresentado na Bienal de Veneza, em 1976, com participação de Hélio Oiticica. Além dessas obras, a instalação fílmica *Conselhos de uma Lagarta* (1976) – composta por duas projeções posicionadas em espelhamento de imagens da artista, intercaladas por imagens de frases extraídas do livro *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carrol, escritas em um diário e reproduzidas por meio de um diálogo em *looping* –, também desconhecida no Brasil, pôde ser vista em sua totalidade.

O inédito "Desejo" (2012), constituído apenas por uma maçã sobre uma base de madeira cuja imagem foi filmada e transmitida pela internet em tempo real (<http://reginavater.wordpress.com>), permitiu a percepção da decomposição da matéria e a leitura deste processo a partir de mensagens "ultracurtas" dos

expectadores, sinalizando nessa retrospectiva a manutenção de sua identidade em obras atualizadas, tanto pela utilização de novas tecnologias – marca instrumental de seu trabalho –, quanto pela solidez temática de sua produção que abarca o corpo, o deslocamento do espaço e a passagem do tempo.



Regina Vater, *Conselhos da Lagarta*, 1976. Imagem da videoinstalação. Acervo da artista.

Regina Vater, *Miedo*, 1975. Imagem de vídeo. Acervo da artista.

Acolhidas em um campo próximo das contemporâneas Sherrie Levine (1947-), Cindy Sherman, Louise Lawer (1947-), Bárbara Krueger (1945-) e Jenny Holzer (1950-), Regina Vater (1943-) e Lygia Clark (1920-1980) conduzem no campo experimental o mesmo questionamento do desejo, da mulher e do corpo feminino instalado em uma sociedade de consumo, marcada pela supremacia da beleza e da juventude. Suas obras também se perguntam sobre questões imprecisas da passagem do tempo e do deslocamento do corpo no espaço, gerando uma cartografia e uma cronometria imaginativa.

Ainda em 2012, o artista chinês Ai Weiwei (1957-) teve seu trabalho organizado cronologicamente na exposição *Ai Weiwei: According to What?*, realizada no Indianapolis Museum of Art e no Hirshhorn Museum and Sculpture Garden do Instituto Smithsonian, nos Estados Unidos, a partir da curadoria de Mami Kataoka, do Mori Art Museum, em colaboração com diversos curadores locais. A exposição primou pela capacidade de organizar o complexo universo político, matérico, dimensional e sensorial deste artista. Baseada na mostra anterior realizada em 2009, em Tokyo, a disposição das esculturas, fotografias, instalações,

estruturas, trabalhos sonoros e visuais procurou abarcar um universo de produção significativo, reconhecido pela teoria e pela crítica, já conhecido do público especializado e conformado a partir de uma cronologia recente: sua produção entre 1994 e 2009. Contudo, gerenciado mais pelo suporte, estruturas e temas do que pela cronologia, o percurso foi definido por cada uma das curadorias locais a partir da mostra original e do espaço físico de cada Museu, transformando a proposta curatorial em um *site specific*.



Ai Weiwei, *Han Dynasty vase with Coca Cola logo* (1994). Hirshhorn, 2012



Ai Weiwei, *Map of China* (2008), Hirshhorn, 2012

Em 2009, ano da exposição de Ai Weiwei no Mori Art Museum, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro realizou a primeira retrospectiva de Vik Muniz (1961) no Brasil. *A vista abaixo da linha do Equador*, com texto curatorial de Paulo Herkenhoff, procurou gerenciar esta exposição no território da visibilidade contemporânea. Na retrospectiva, o percurso foi demarcado pelo monumental das reproduções fotográficas e pela tentativa de se organizar o percurso pela materialidade das experimentações de imagens em séries: *O melhor da (revista)Life; Individuos; Equivalentes; Imagens de arame; Crianças de açúcar; Imagens de Linha; Imagens de Terra; O depois* (exposto pela primeira vez na Bienal de São Paulo em 1998); *Cárceres; Imagens de Chocolate; Imagens de Tinta; A partir de Warhol; Imagens de Poeira* (2001); *Imagens de earthworks* (2002; 2005); *Imagens de nuvens* (2001); *Imagens de cores; Mônadas; Rebus; Imagens de diamantes e imagens de caviar; Imagens de revistas; Imagens de sucata; Imagens de pigmento; Montinhos; Imagens de papel; Imagens de lixo; Quebra-cabeças; Medusa marinara; Duas*

bandeiras. Excessiva, amplificada pelo espaço do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – mais do que no Museu de Arte de São Paulo -, parece desproporcional e fragmentada no deslocamento em trãs(e)to, como na exposição realizada no Museu Inimá de Paula, em Belo Horizonte.

Em 2010, Hélio Oiticica (1937-1980), a partir da retrospectiva sob curadoria de Fernando Cocchiarella denominada *Museu É o Mundo*, teve seu trabalho apresentado no Itaú Cultural, além de outros gerenciados em um percurso de *Penetráveis* instalados na Pinacoteca, Casa das Rosas, Parque do Ibirapuera, Parque Mário Covas e Teatro Oficina no Rio de Janeiro. Toda a trajetória foi revisitada, desde os desenhos da série *Metaesquemas* (1957), realizados na juventude, até os *Parangolés* (década de 60), *Bólides* (década 60) e os próprios *Penetráveis* (década de 60). Os textos de Oiticica determinaram o fio condutor da montagem, a qual também procurou dar uma satisfação ao público em relação ao incêndio do acervo no ano anterior. Demasiada, dogmática e repleta de objetos, o próprio nome desta retrospectiva denuncia sua abrangência.

Contudo, no campo dos excessos, nenhuma retrospectiva foi tão “descomedida” e “desconcertante” quanto a exposição de Nedko Solakov (1957-). Do projeto ao circuito, da curadoria à mostra em si, *Tudo por Ordem, com exceções* gerencia conceitos ampliados como: *coleção como curadoria; coleção como poética; tempo e espaço como fenomenologia da percepção; política como reflexão artística*. Gerada a partir de uma coprodução entre a Fundação Serralves do Porto, em Portugal; a Ikon Gallery de Birmingham, do Reino Unido; o S.M.A.K. em Ghent, Bélgica e a Fondazione Galleria Civica – Centro di Ricerca sulla Contemporaneità de Trento, Itália, reuniu importantes curadores, centros de arte e pesquisadores em torno da produção de Solakov entre 1980-2010.

Diante desses excessos, três questões pontuam nossa reflexão: a crise da memória recente; o conceito imbricante de coleção como poética; e o interstício da curadoria, do colecionismo e da preservação. Fraturados, justapostos e complementares, estes conceitos impostos às instituições são indiciários de uma alteração de paradigma que impõe repensar desde o processo de aquisição de obras de arte conceituais, até sua exposição e curadoria; dos métodos de

catalogação, inventário, organização e acesso, até as bases e sistemas de conservação-restauração e conservação preventiva.

A crise da memória recente

Sistemas curatoriais são índices indiciários de conceitos em suspensão no universo das artes e da cultura, aquilo que Foucault (1989) chamará de “estruturas estruturantes” e Pierre Bourdieu chamará de *habitus* e *campi* (2004). Estes índices indiciários organizam uma lógica inaudita nos sistemas de exposição: não há uma ordem, regra ou orientação, mas uma vontade coletiva de explorar determinados elementos, temas, artistas. Esta lógica escapa a uma matematização das ideias, ou definição apriorística e instrumentalizada de princípios. Mesmo quando se investe pesadamente em propaganda, no nome institucional ou de renomados curadores, não há garantias que a repercussão será favorável, ou que a proposição se transformará em um marco de ideias no campo artístico. Este é um sistema móvel, fluido, irascível, composto por aquilo que Baudrillard (1989) chamará de objetos “marginais”, não porque ficam à margem do sistema, ao contrário, mas porque não dependem da ordem utilitarista do capitalismo. Ainda que transformada em mercadoria, as camadas de sentido que convergem sobre uma produção artística determinam uma mobilidade de valor monetário que depende do valor fenomenológico da obra. Esta é uma conta que não se fecha; matéria de risco.

A arte contemporânea, por outro lado, não dispõe de um tempo de constituição, de uma formulação estabilizada e, portanto, de reconhecimento. Sua simultaneidade – o que ocorre agora – exige uma junção, uma elaboração: o aqui-agora da certeza sensível não pode ser capturado diretamente. Friederich Hegel, no primeiro capítulo da *fenomenologia do espírito*, fazia esta constatação: o agora deixou de sê-lo quando é nomeado, já é passado; quando ao aqui, ele exige a constituição de um lugar que o envolva. Trabalho que, se é feito sem que o saibamos para as coisas da vida cotidiana, exige uma atenção especial quando se trata do domínio da arte, na medida em que as produções artísticas estão descartadas de nossos interesses vitais, da urgência de nossas necessidades, e formam uma esfera autônoma.³

Se sistemas curatoriais são índices indiciários, o que estas retrospectivas falam aos nossos sentidos? Como traduzir o signo dos “excessos” e “exceções”? Se estes circuitos formam uma esfera autônoma, como mapear princípios ontológicos

ou genealógicos das proposições? Se a premência do tempo presente se impõe, como conceber a matéria tempo nessas retrospectivas?

Arte, de acordo com o quê?, é a pergunta feita na curadoria de Ai Weiwei; *Tudo em ordem, com exceções* é a constatação em Nedko Solakov; e se *Museu É o Mundo*, em Oiticia, como confinar este mundo? Nestas cartografias de ideias, há subjacente a indicação de uma crise, a crise da memória recente.

É como se questionando, repetindo, organizando e tornando visível ao olhar, a instrumentalização curatorial da produção atualizada reforçasse um esboço fenomenológico da memória. Menos gestado pela pretensão histórica, estas exposições parecem emolduradas pelo crivo da reminiscência, pela dupla oposição evocação/busca.

A crise da memória recente instala-se:

- 1) Na tensão do excesso – qual a capacidade da memória de reter o volume de informações da arte produzida nas últimas três décadas?; qual a capacidade do sistema registrar, analisar, reter, preservar o volume de produções artísticas gestadas em diferentes mídias, suportes, contextos?
- 2) Na tensão da desmaterialização da arte conceitual – da performance aos projetos colaborativos virtuais. Como preservar a memória da arte desmaterializada?
- 3) Na tensão do efêmero – dos grafites nas grandes cidades, dos suportes materiais empregados, das intencionalidades artísticas, da performance e das novas tecnologias. As ferramentas históricas, museológicas e arquivísticas possuem instrumentos adequados a esta tipologia de proposição artística?

Excessiva, desmaterializada e efêmera, a arte amplifica a tensão do questionamento da memória, da história e do esquecimento.

Quando rememoramos fatos passados, quando interpretamos fatos presentes, quando ouvimos um discurso, quando acompanhamos o pensamento de outrem e quando nos escutamos pensar a nós mesmos, enfim quando um sistema complexo de representações ocupa nossa inteligência, sentimos que podemos tomar duas atitudes diferentes, uma de tensão e outra de relaxamento, que se distinguem principalmente pelo fato de que o sentimento do esforço está presente numa e ausente na outra.⁴

Bergson potencializa esta pergunta ao questionar se o jogo de representações é equivalente nos dois casos e se os elementos intelectuais são da mesma espécie e mantêm as mesmas relações. A tensão e o relaxamento marcam o exercício da curadoria e do expectador, pois em ambos a fruição e a interpretação são matérias imanentes: a primeira gestada pelo prazer e a segunda pelo esforço intelectual de sistematização e compreensão. Repetindo uma linhagem de filósofos desde Hegel, cabe ressaltar que o pensamento artístico é complexo, laborioso, gestado por uma filosofia sistêmica, capaz de pensar o pensamento por meio de uma consciência crítica.

Com efeito, a *coisa* não se esgota em seu *fim*, mas em sua *atualização*; nem o *resultado* é o todo *efetivo*, mas sim o resultado junto com o seu *dever*. O fim para si é o universal sem vida, como a tendência é o mero impulso ainda carente de sua efetividade; o resultado nu é o cadáver que deixou atrás de si a tendência. Igualmente, a *diversidade* é, antes, o *limite* da *coisa*: está ali onde a *coisa* deixa de ser; ou é o que a mesma não é.⁵

Em um sistema complexo, como o é o sistema das artes, composto por camadas distintas de sentido e significado, a sistematização dessas curadorias demanda a imersão e o entendimento da rede de relações sob a qual interagem distintos processos, atores e conceitos.

Estado contemporâneo significa que esse sistema não é mais o sistema que prevaleceu até recentemente; ele é produto de uma alteração de estrutura de tal ordem que não se pode julgar nem as obras, nem a produção delas de acordo com o antigo sistema. É justamente nesse ponto que se instala o mal estar: avaliara a arte segundo critérios em atividade há somente duas décadas é não compreender mais do que está acontecendo.⁶

O volume considerável de produções, produtos, ações artísticas impõe um paradoxo de interpretação: ao mesmo tempo em que crescem e se multiplicam, também se distanciam do entendimento do grande público. Arte conceitual, como sinaliza o termo, demanda um pensamento sofisticado, especializado, subsidiado. Este é um universo que derrapa diante de banalizações; é despotencializado e torna-se limitado quando é acessado pela miopia da sociedade do espetáculo. Diante de uma industrial cultural que padroniza e rebaixa o pensamento a um nível raso e domesticado, é cada vez mais comum a sátira, o repúdio e o desvio do olhar para com a arte contemporânea. Afinal, *Narciso acha feio o que não é espelho*.

Há, porém, um jogo de escalas que precisa incluir desde o grande público até agentes especializados. Depende deste jogo de escalas a postura adotada por curadores, restauradores, críticos e historiadores da arte: ao reter como escala de observação apenas seu campo específico, perde no plano da discussão o próprio princípio da variação de escalas. *A ideia chave ligada à ideia de variação de escalas é que não são os mesmos encadeamentos que são visíveis quando mudamos de escala, mas conexões que passaram despercebidas...*⁷

As conexões despercebidas são múltiplas, polissêmicas, distintas e divergentes, portanto, resta-nos apenas o exercício da sistematização pelo recorte.

O conceito imbricante de coleção como poética

Duas noções de coleções, porém, devem ser demarcadas: a primeira explora o conceito de coleção como essência da operação artística, estratégia e ato de criação; a segunda demarca a coleção como processo de gestão curatorial para exibição, aquisição e formação de acervos. Estas ações são imbricadas? Dependentes? Complementares? Ou ao contrário, são ações autônomas (que se autogerenciam e autorregulam) e independentes (descoladas e deslocadas uma da outra)?

Anna Maria Guasch discute estas questões a partir de trabalhos de artistas visuais que utilizaram o arquivo para registrar, colecionar, armazenar ou criar imagens que, “arquivadas”, se transformam em inventários, thesaurus, atlas e álbuns. Artistas do final do século XX e início do XXI que estabelecem o arquivo como ponto de união entre a memória e a escritura; como território de estratificação do mundo onírico e real; interpretação histórica e constituição de reminiscência. Artistas que, de uma forma subjacente, usurparam a instrumentalização lógica do arquivo e da coleção.

Evidentemente, la diferencia que se da entre el hecho de almacenar o coleccionar y el de archivar es clave para comprender el alcance y la relevancia de este tercer paradigma en el arte contemporáneo. Si el almacenar o coleccionar consiste en «asignar» un lugar o depositar algo – una cosa, un objeto, una imagen – en un lugar determinado, el concepto de archivo entraña el hecho de «consignar». Si bien, como señala Derrida, el principio arcóntico del archivo es también un principio de agrupamiento y el archivo, como tal, exige unificar, identificar, clasificar, su manera de proceder no es

amorfa o indeterminada, sino que nace con el propósito de coordinar un «corpus» dentro de un sistema o una sincronía de elementos seleccionados previamente en la que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración predeterminada.⁸

De acordo com Ana Maria Guasch, Benjamin Buchloh foi um dos primeiros teóricos que pontuou o paradigma do arquivo como estratégia da arte contemporânea. Em 1998, a partir da curadoria *Deep Storage: collecting, storing and archiving in art*, apresentadas primeiramente em Munique, Berlim e Dusseldorf na Alemanha, e depois em Nova York, nos Estados Unidos, utilizando-se de artistas como Allan Sekula (1951-), Gerhard Richter (1932-) e Bernd & Hilla Becher (1934-), ele evocou o “coleccionismo de imagens” apoiado no paradigma de Derrida a partir do texto de 1995, *Mal d'archive: une impression freudienne*. Na esteira teórica, as referências à Foucault com *Arqueologia do Saber* (2003), publicada pela primeira vez em 1969, e o texto de Walter Benjamin, *O colecionador*, de 1928.

Ao final de *Matière et Mémoire*, Bergson desenvolve a ideia de que a percepção é uma função do tempo. Poder-se-ia dizer que, se vivêssemos segundo um outro ritmo – mais serenos diante de certas coisas, mais rápido diante de outras -, não existiria para nós nada “duradouro”, mas tudo se desenrolaria diante de nossos olhos, tudo viria de encontro a nós. Ora, é exatamente isso que se passa com o grande colecionador em relação às coisas. Elas vão de encontro a ele. Como ele as persegue e as encontra, e que tipo de modificação é provocado no conjunto das peças por uma nova peça que se acrescenta, tudo isto lhe mostra suas coisas em um fluxo contínuo.⁹

À operação percebida por Benjamin aplica-se tanto à estratégia de colecionar como ato artístico, como o processo de gerenciar estruturado pela curadoria de acervos, tanto para a exposição e para a formação de coleções.

Como dito anteriormente, nenhuma retrospectiva marcou de maneira tão excessiva esta estratégia – curatorial e artística – quanto a exposição de Nedko Solakov. Qual o diferencial dessa exposição? O paradoxo do arquivo, do colecionismo e da cronologia como estratégia da arte: a impossibilidade da organização do caos. Além disso, a metáfora da inviabilidade da *história, da memória e do esquecimento* do tempo presente; os resíduos de outra conta que não se fecha, ou seja, a fratura Ocidente/Oriente, em que a Bulgária é vítima da cartografia científica e da geografia imaginária; a diluição das bases argumentativas que estabeleceram a dicotomia Esquerda/Direita ou Capitalismo/Comunismo nos

prós e contras de ambos os regimes e filosofias pré-guerra-fria, e a desilusão da consciência dos dois lados pós-guerra-fria.

Duas obras singulares marcam a exposição: *Top Secret* (1989) e *The Folders* (2011). Na primeira o artista apresenta um arquivo com inúmeras fichas em ordem alfabética, as quais ele admite a colaboração com os serviços de segurança da Bulgária totalitária. *Esta colaboração começara com a credulidade romântica nos ideais oficiais propagados. Ao fim de alguns anos, o artista deu por fim a colaboração em 1983 com uma voluntária e categórica recusa em continuar... Em seguida, abandonou a União de Artistas Búlgaros.*¹⁰



Top Secret (1990) - Serralves, Porto
Fotos: Yacy-Ara Froner, outubro/2012

Mas nada é mais desconcertante quanto a obra *The Folders*, de 2011, composta por 1353 páginas impressas em cor, em folhas laminadas de 29,7 x 21cm, reunidas em três sets de 36 folders (pastas), com capas amarelas para Birmingham, cinza para Galleria Civica de Trento, azul para S.M.A.K. de Ghent e vermelha para Serralves, no Porto. Todos os 36 folders dispostos em três caixotes (12 pastas por caixote), um para cada década de trabalho, nos quais os visitantes podem sentar enquanto passam os olhos.



The Folders, de 2011 – Serralves, Porto
Fotos: Yacy-Ara Froner, outubro/2012

A impossibilidade do tempo: se cada expectador demorasse 10 segundos por cada um dos 1353 cartões, gastaria 225 horas, o que implicaria em uma permanência de 28 dias de oito horas na exposição, sem contar o deslocamento de percurso, apenas para visualizar *The Folders*.

Quais os paradigmas indiciários dessas retrospectivas?: a percepção atualizada do desencanto do tempo presente; o interstício do olhar diante de regimes totalitários da política, do corpo, da ostentação de riquezas e da manutenção da pobreza. Os excessos e as exceções da ordem e do caos das coleções como estratégia artística e curatorial. O deslocamento do tempo e do espaço na impossibilidade de retenção da memória, na fragilidade da operação histórica e no impassível do esquecimento.

Considerações finais: o interstício da curadoria, do colecionismo e da preservação

Os museus, as galerias, as exposições e as coleções de arte contemporânea partilham princípios comuns ontológicos (de identidade), genéticos (de origem), poéticos (de criação), estéticos (de visibilidade) e matéricos (de fisicalidade). Sem a

compreensão desses princípios, a curadoria e a conservação desses acervos torna-se precária, parcial e comprometida.

Ao alcançar o sistema das artes e a formação de coleções em sua pluralidade e complexidade, tanto em relação aos princípios formadores quanto aos conceitos imbricantes, torna-se importante incluir as especialidades operatórias das relações artísticas e entender o dinamismo introduzido em distintas formas de expressão, linguagens e processos – como o ato de colecionar e arquivar, a passagem do tempo, a incorporação da degradação e até mesmo a morte intencional da obra proposta – nos protocolos de preservação e curadoria de acervos.

Distintos espaços de vivência de coleções impõem distintos protocolos de preservação, catalogação, inventário. Cabe ampliar a discussão não apenas para espaços institucionais, mas para acervos de artistas, coleções particulares e instituições que incluem a paisagem, o percurso e o ambiente do entorno como princípio integrado à fruição artística.

A compreensão deste interstício demanda um regime colaborativo de áreas, agentes e atores do circuito da arte. O contato com a obra, tanto para a curadoria quanto para protocolos de preservação, perpassa pelo acesso ao artista. A gestão colaborativa não entende a hierarquia, mas o princípio da alteridade, o dinamismo do diálogo e da troca, a capacidade da formação especializada contribuir por meio de sua competência com a singularidade do processo.

A percepção dos limites e, mais uma vez, o exercício da sistematização pelo recorte, pela seleção, pela capacidade de operacionalizar a permanência e a ausência, a memória e o esquecimento.

NOTAS

¹ ARCHER, 2001, 145.

² <http://www.moma.org/>

³ CAUQUELIN, 2001, p. 11.

⁴ BERGSON, Apud RECOUER, 2010, p.47.

⁵ HEGEL, 2002, p.22.

⁶ CAUQUELIN, 2001, p.15.

⁷ RICOEUR, 2010, p.221.

⁸ GUASCH, 2011, p.11.

⁹ BENJAMIN, 2009, p.239-240.

¹⁰ BOUBNOVA, In: SERRALVES, 2012, p.10.

REFERÊNCIAS

- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- BENJAMIN, Walter. O Colecionador. In: *Passagens*, Belo Horizonte: UFMG, 2009, p.237-247.
- BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2004.
- CAUQUELIN, Anne. *A arte contemporânea*. Porto: RÉ-S-Editora, 2001.
- FOUCAULT. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- FRONER, Yacy-Ara. Diálogos da imagem: eidos/mimesis, eikon/aísthesis. In: *Anais do 20º Encontro Nacional da ANPAP*, Campinas: ANPAP, 2011.
- FRONER, Yacy-Ara. Estruturalismo: por um sistema de significações do sensível. In: *Anais do XXX. Colóquio Brasileiro de História da Arte*, Rio de Janeiro: CBHA, 2010, p. 1-14.
- FRONER, Yacy-Ara. Territórios da Fenomenologia: o sujeito e o sensível. In: *Anais do 19º Encontro Nacional da ANPAP*, Cachoeira: ANPAP, 2010, p. 982-997.
- GUASCH, Anna Maria. *Arte y Archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías Y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.
- GUASCH, Anna Maria. *Autobiografías visuales: entre el archivo y el índice*. Madrid: Siruela, 2010.
- GUASCH, Anna Maria. *El arte del siglo xx en sus exposiciones: 1945-2007*. Barcelona: Serbal, 2009.
- GUASCH, Anna Maria. *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual: 1945-2007*. Murcia: CENDEAC, 2006.
- HERKENHOFF, P. Vik Muniz: A vista abaixo da linha do Equador. In. *Catálogo*. Rio de Janeiro: Aprazível, 2009, p. 137-143.
- RICOUER, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas: UNICAMP, 2010.
- HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis, Editora Vozes, 2002, 2ª ed. (*Phänomenologie des Geistes*, 1806).
- SERRALVES. *Nedko Solakov. Tudo por ordem, com exceções*. Porto: Serralves, 2012.

Yacy-Ara Froner

Doutora em História Econômica pela FFLCH-USP e em Conservação-Restauração pelo CECOR-UFMG. Professora associada e Coordenadora do Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da EBA-UFMG. Coordenadora do grupo de pesquisa ARCHE e membro do LACICOR; orientadora e professora do Programa de Pós-graduação em Artes-EBA-UFMG e do MACPS da Escola de Arquitetura da UFMG.