

A EXPOSIÇÃO COMO DISPOSITIVO PARA A HISTÓRIA DA ARTE

Igor Moraes Simões / PPGAV – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO

O presente artigo apresenta a exposição como um dispositivo para a escrita de uma história da arte em consonância com o contemporâneo. Partindo da noção de “Exposição como dispositivo” proposta por Ana Carvalho (2012), utilizando-se do conceito de dispositivo trabalhado por Giorgio Agamben (2009) e com o foco na escrita de uma história problemática da arte (Georges Didi-Huberman, 2013), propõe-se a exposição como ferramenta para uma história da arte escrita a partir da noção de montagem.

PALAVRAS-CHAVE

exposição; dispositivo; história da arte.

ABSTRACT

This paper aims to provide a better understanding of art exhibition as a dispositif for a history of art that dialogues with contemporary issues. The starting point is the concept of “art exhibition as dispositif”, proposed by Ana Carvalho (2012), and the concept of dispositif itself, presented by Giorgio Agamben (2009). Taking the idea of a problematic history of art (Georges Didi-Huberman, 2013), the paper presents art exhibition as an important tool for a history of art written based on the notion of edition.

KEY WORDS

art exhibition; dispositive; history of art.

Uma entrada, uma tentativa de encontrar ferramentas

Uma entrada no tema que o presente artigo trata pode ser feita a partir de algumas de suas pretensões. Primeiramente este escrito apresenta um movimento de pensamento amparado em autores com o fito de buscar subsídios que possam situar a exposição de artes visuais como um dispositivo para a construção de narrativas que se fixam e acabam por instaurar noções do que seja arte e do que seja “arte válida” para a história da arte como disciplina. Parte-se da noção de exposição como dispositivo, já proposta por Ana Albani de Carvalho (2012), em seu artigo “*A Exposição como dispositivo para a arte contemporânea: conexões entre o técnico e o simbólico*”, com o foco em objetivos que se afastam e se aproximam daqueles tratados pela autora. O enfoque de Carvalho está na compreensão da exposição como um fenômeno complexo no campo da arte, onde são indistinguíveis seus caracteres que poderiam apresentar-se dissociados, em um primeiro momento, em técnicos (escolhas da montagem da mostra, iluminação, disposição dos trabalhos, etiquetas, expografia) e autorais (as redes e tensões criadas entre artistas, curadores e instituições museológicas).

Embora se tome estas considerações como ponto de partida, pretendemos ter na exposição, também compreendida como fenômeno complexo, um dispositivo, no sentido empregado por Giorgio Agamben (2009). No momento, o que se busca é a constituição de ferramentas teóricas que tenham nas exposições modos de constituição para compreender uma noção de história da arte como montagem¹.

Não há novidade em afirmar a centralidade da exposição na compreensão do campo artístico, embora sejam recentes os estudos acadêmicos que se dedicam a este tema de forma específica. Muitas das articulações situadas neste território têm na exposição seu momento de ápice: visibilidades institucionais, valores simbólicos e materiais, redes de relações entre os diversos agentes. Todo este multiverso ganha na exposição de arte o seu momento de “espetacularidade”. Através da exposição, os museus propõem dar a ver suas missões, os artistas das vanguardas históricas tornavam visíveis seus manifestos, os críticos estabeleciam seus julgamentos e tornavam-nos públicos, os curadores da segunda metade do século XX e inícios de século XXI propõe suas construções e conceitos. Neste sentido, defendemos que o

objeto isolado do seu contexto ou resguardado na reserva técnica não seria o ponto mais adequado para compreender como o museu, casa de guarda, preservação e mostra de arte contemporânea- constrói noções contemporâneas de história da arte. Para tanto, opta-se por tomar as exposições como princípio para compreender a montagem histórica que se dá a partir das exposições públicas.

Entende-se a exposição, como um importante evento no campo das artes visuais que pode ser utilizado para pensar uma outra via para a escrita da história da arte, principalmente, como um modo de movimentar uma *história problemática da Arte* (DIDI-HUBERMAN, 2013).

A centralidade da exposição em uma história problemática da arte e a noção de exposição como dispositivo

Interrogar o tom de certeza da história da arte como disciplina a partir de um olhar sobre como ela se constrói: este é o empreendimento de Didi-Huberman, em seu “Diante da Imagem” (2013). Por *problemática* aqui, compreende-se que

[...] se nos interrogarmos hoje sobre os nossos próprios atos de historiadores da arte, se nos perguntarmos seriamente [...] – a que preço se constitui a história da arte que produzimos, então devemos interrogar nossa própria razão bem como as condições de sua emergência. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 115)

No projeto de tese que vem sendo construído pelo autor deste artigo, problematiza-se a história contemporânea da arte a partir da noção de montagem. Têm-se buscado desenvolver a noção de que a história da arte se articula como uma montagem fílmica, e o historiador da arte como um montador que articula objetos dando validade a determinados discursos, de forma semelhante ao montador fílmico, que a partir de um conjunto de imagens pré-existentes as organiza com o fim de constituir uma determinada narrativa. Claro que se ressalta o caráter ficcional das duas funções. Para Didi-Hubermann, desde Vasari até a história da arte produzida em nosso tempo, segue válida, ainda, a premissa do historiador da arte como “um anjo da ressurreição”, que diante da sucessiva eminência da morte da arte, posta em cena pelo período cristão na visão do humanismo renascentista, é o responsável por garantir a eterna ressurreição da própria através de estratégias que, se por um lado, se metamorfoseiam com o tempo, não rompem com o “fascínio pelo aspecto

biográfico” que surge na “Vida dos Artistas”, do italiano Giorgio Vasari, no século XVI². Para o historiador francês, é preciso interrogar constantemente o fator de arrogância e certeza com que a história da arte se constitui. Para ele, “o historiador não é, senão, em todos os sentidos do termo, um fíctio, isto é, o modelador, o artífice, o inventor do passado que ele dá a ler” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.10).

A montagem, no projeto de tese em curso não é apenas a forma de dispor imagens para compor narrativas, mas um procedimento, uma certa opção metodológica onde se assume um compromisso com as imagens em suas relações com aquele que as agrupa. Nesse sentido, a exposição entendida como dispositivo pode ser uma contribuição para a construção da(s) história(s) da arte e a problematização de algumas de suas implicações e contrastes com uma noção “tradicional” e de fundo “vasariano” da disciplina que fundada (ou renascida) no século XVI, adquire, na modernidade, tons kantianos e científicos com Erwin Panofsky. Disciplina que mesmo quando tem sob uma mirada crítica sua caminhada feita de “Mortes e ressurreições, nunca deixa de lado sua figura principal: o artista”. O artista e suas intenções, o artista e seus objetos.

Vasari, por mais distante que esteja, de nossas preocupações manifestas, nos legou *fins* [grifo do autor], os fins que ele atribuía, por boas ou más razões ou irrazões, ao saber que traz o nome de história da arte. Ele nos legou o fascínio pelo elemento biográfico, a imperiosa curiosidade em relação a essa espécie de indivíduos “distintos” – em todos os sentidos do termo – que são os artistas, a ternura excessiva ou ao contrário, a mania do julgamento clínico quanto a seus menores atos ou gestos. Legou-nos a dialética das regras e de suas transgressões, o jogo sutil de *regola* [idem] e dessa *licenza* [ibidem], que poderá conforme for o caso, ser dita a pior ou a melhor. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.113)

Ainda assim, deve-se levar em conta que, nos últimos anos, o trânsito constante dos diferentes agentes do território artístico produziu uma oscilação nas hierarquias do que até aqui temos chamado de arte contemporânea. Artistas, colecionadores, *marchands*, diretores de museu e gestores de políticas culturais em geral, críticos e historiadores da arte veem suas antigas posições hierárquicas abaladas e em constante movimentação.

Mesmo o termo “campo” que empregamos até hoje tem mostrado sua fragilidade para dar conta dos mecanismos que movem a arte em diferentes níveis desde os internacionais até os locais. As marcas destas mudanças do sistema da arte, frente a processos globais e pós-globais podem ser percebidas no instante em que urge exigir-se uma aproximação entre arte e outras áreas que não necessariamente lhe eram inerentes. Deve-se destacar ainda as características recentes como as associações público-privado, o turismo cultural, a necessidade de entrada do artista em contextos de ordem mercadológica que se reconfiguram em uma nova sociedade, sem relato. Canclini (2012), nos apresenta a situação ao apontar que “[...] uma parte das transformações das práticas artísticas ocorre quando elas abandonam as instituições especializadas. Por isso, a noção de campo autônomo não consegue abarcar o momento contemporâneo”⁸. Segundo o autor é por isso que podemos ver a arte operando em um sistema diferente daquele da modernidade, mesmo que não possamos compreender essa mudança como uma sequência lógica, algo como um pensamento de vanguarda que nega ou substitui a etapa anterior.

Neste sentido, compreendemos que a exposição ganha ainda mais centralidade como dispositivo, na forma como empregamos aqui. Nas mostras individuais ou coletivas, nas Bienais e em proposições museais estão por entre as escolhas das obras, seus posicionamentos no espaço, sua reiterada presença no espectro de visão da arte e das narrativas que se constrói sobre ela, uma invisível rede de relações entre os diferentes agentes do campo que também influenciam nas tomadas de posição que se plasmam em história(s) da arte. Estas redes são mais identificáveis nas relações propostas pelas exposições do que nas reiteradas associações entre artista e obra e suas interdependências com um contexto social e cultural, de maneira isolada. Os sentidos dos trabalhos não são fixos e se movem a cada vez que as produções artísticas são reatualizadas em exposições e nos discursos que fundam.

É o próprio Giorgio Agamben que nos alerta para o fato de que a terminologia é importante, e que nela, mesmo sem a necessidade filosófica de sempre definir os termos, reside a poesia, o instante poético do pensamento.

Neste caso, particularmente, a noção de dispositivo serve para compreender o lugar da exposição na constituição de uma via para a história contemporânea da arte. Este empreendimento se dá no interior de uma disciplina, que segundo Georges Didi-Huberman, aprendeu a submeter seu objeto – ou seja a arte e seus objetos – ao próprio discurso que deles deriva ao mesmo tempo que os constrói. Pois é em Foucault, lugar importante para a compreensão de Agamben que se encontra a noção de que os discursos formam os objetos dos quais falamos. Logo, é nesse nó entre as premissas que se apresentam para a pensar a arte, seus objetos e as narrativas construídas pela história da arte que os autores empregados neste texto ganham sentido.

Agamben, em “O que é um dispositivo” (2009) faz uma genealogia do termo que perpassa a noção Foucaultiana de governo como gestão, subjetivação e produção de sujeitos. Como de costume, nos escritos do autor há uma arqueologia do conceito que parte da noção cristã de economia como gestão da santíssima trindade, composta por Deus, Filho e Espírito Santo. Em uma religião que pregava o monoteísmo era preciso estabelecer uma espécie de hierarquia que pudesse organizar esta tríade, e alguns teólogos apelam para o termo “*Oikonomia*”, que em linhas breves pode ser compreendido como a gestão entre estas três instâncias sobre a qual se assentam a teoria cristã. O termo dispositivo, em um primeiro momento, pode ser entendido como o que “nomeia aquilo que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser. Por, isso os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito”.

Compreendido o conceito como uma forma de subjetivação e governabilidade e, em termos gerais, como “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (AGAMBEN, 2009, p.40) podemos propor que a exposição é, em tempos atuais, um dispositivo adequado para a compreensão e a escrita da história da arte neste termo móvel e impreciso que chamamos de contemporâneo. Lá, onde os objetos estabelecem relações que vão desde o lugar que ocupam até a luz a que são submetidos, bem como a escolha do curador- que necessariamente passa por uma enorme rede institucional que

incluem a conjugação de interesses de diretores de museus, *marchands*, críticos, colecionadores, investidores e das iniciativas pública e privada—é que se asseguram, se interceptam os discursos que tendem, pela reiterada apresentação, constituir aquilo a que mais tarde chamaremos de história da arte.

Muitas destas proposições que tomam a exposição como objeto ganham espaço na década de 90. Por quê? Longe de uma resposta definitiva, elencamos aqui indagações possíveis: talvez seja na própria noção pós-crítica institucional, que ainda paira como uma nuvem sobre a arte contemporânea, que se encontre o argumento momentâneo para estas indagações.

Os deslocamentos produzidos pela crítica institucional nas décadas de 60 e 70 resultaram em uma re colocação dos diferentes limites que muravam o campo da arte. As noções de museu, artista, obra, crítico e historiador alteram suas faces diante de proposições que destituem o objeto como o fim único de um processo de criação artística, o cubo branco como o espaço por excelência de sua exposição, o crítico como aquele que lançava um julgamento que atribui um determinado valor estético e o artista como um criador de formas, seja a partir da perspectiva de um indivíduo que metamorfoseia manualmente materiais em obra de arte, seja como aquele que, dentro de um persistente imaginário herdado do romantismo, transfere seu universo subjetivo para uma obra que surge no mundo como um objeto que habita uma esfera diferente dos demais. Surgem trabalhos que questionam o “lugar”, a eternidade, os materiais e as fontes para aquilo que seja a arte. Os grupos de artistas que tinham na vanguarda seu principal modelo, unificado por um discurso proferido em manifestos, são progressivamente justapostos a elaborações e processos de criação que escapam a generalização ou agrupamento por antigas tendências, estilos, escolas e movimentos. No lugar de artistas que propõem exposições-manifestos, vemos progressivamente mostras protagonizadas pela figura do curador, que virá a articular todos estes diferentes discursos em narrativas que se apresentam nas exposições propostas.

A própria definição de espaço dentro do trabalho artístico e sua relação com o exterior e o expositivo são declarações importantes para a relação entre exposição e história da arte. Se na história da arte clássica temos uma obra em que os limites estão dados

pela moldura e conseqüentemente o modelo de exposição segue a morfologia dos salões parisienses e/ou a reconstrução de cenários que se assemelham ao local em que as obras eram instaladas nos ambientes da vida privada, temos no modernismo, uma outra relação onde a neutralidade do espaço em que a obra se instaura é um elemento importante para sua compreensão e imporá progressivamente a instauração do cubo branco e da “morfologia MOMA”. No século XXI, talvez tenhamos a necessidade de pensar os trabalhos artísticos a partir das exposições e das relações que estabelecem naquele instante provisório. Modalidades contemporâneas de trabalho entraram no campo das artes visuais introduzindo os frutos de experiências ou registros destas ou, então, o resultado de maneiras de dispor em um determinado ambiente um conjunto heteróclito de objetos e “coisas” pertencentes a esfera do ordinário e que ganham sentido em sua articulação com o espaço expositivo. Desta forma, alguns dos materiais que hoje são legitimados pelas exposições de arte como válidos se aproximam daqueles que antes habitavam arenas como a das ciências naturais, das prateleiras de lojas, dos armários de guardados, dos arquivos e só ganham sentido como material de conhecimento e de embasamento de uma premissa (narrativa) artística válida quando reunidos no espaço expositivo, pois fora dele voltam ao campo das coisas naturais e ordinárias do mundo (OUDSTEN, 1995). Uma vez rerepresentados, estes mesmos trabalhos que nas reservas técnicas mantêm uma existência conceitual ganham novos sentidos a partir da maneira como são dispostos. Portanto, é na instalação em um determinado local que se desdobram possíveis inserções e significados.

Modalidades como a instalação produziram novas relações para se pensar o fazer artístico e sua relação com a forma como são expostos. Se deixarmos a noção de instalação apenas como modalidade artística e adentrarmos no que concerne à noção de espaço em seus aspectos tanto históricos, sociais e culturais, quanto verificáveis (metragem, tamanho, largura, cores, etc.) chegaremos a uma relação onde o trabalho e sua compreensão dependem de todo um conjunto de relações que são postos em jogo a partir da exposição. Ora, na exposição o trabalho abriga um contexto, se apresenta (ou não) em relação a outros e constrói um discurso sobre arte e sua inserção em possíveis narrativas.

A obra de arte não existe no vazio. Suas características e o papel que estas desempenham em um processo interpretativo são sempre circunstanciais. Muda-se o contexto, muda-se o conteúdo. O contexto é uma situação em que as relações entre forma e significado são atualizadas, ainda que preservem vínculos virtuais com os territórios institucionais consolidados. Ou seja, é no momento em que o contexto se faz presente no processo de significação que se estabelecem as relações de pertinência dos procedimentos de curadoria e de organização dos elementos que constituem uma exposição. Aos espaços museológicos atribui-se a função de acolher objetos que, de acordo com as especificidades de uma missão institucional são considerados relevantes para a consolidação de um modelo interpretativo. Nessa perspectiva, o curador é o produtor de um discurso que expõe a obra de arte segundo critérios que são interpretados por seus contemporâneos. (MARTINEZ, 2012, p. 28)

No caso do Brasil, podemos ver estas transformações surgidas em um momento onde a crítica institucional e a arte conceitual se associavam a uma paradoxal necessidade de implementação de instituições como museus e galerias (COUTO, 2012). Um exemplo, recorrentemente citado, é a gestão de Walter Zanini à frente do MASP. Suas mostras intituladas “Jovem Arte Contemporânea”, ocorridas entre os anos de 1967 e 1974, são, junto com as propostas de Frederico Morais, uma mudança na maneira de pensar a exposição e o papel do antigo organizador e agora, curador. Zanini, chamado a dirigir o museu que receberia o acervo do, então em crise, MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo –, ao mesmo tempo que implementava estratégias de manutenção do acervo modernista baseado em obras canônicas e que agora passava a ser gerido pela USP, realizava propostas de exposições em que convocava os jovens artistas da época a realizar ações que deslizavam constantemente das antigas conceitualizações da arte que vigorou no período modernista (OBRIST, 2008). Nas suas mostras, artistas como Hélio Oiticica, Hervé Fischer, Arthur Barrio, Cildo Meireles, entre outros nomes hoje consagrados no cenário das artes visuais em níveis nacionais e internacionais, propunham ações que envolviam a experiência, o compartilhamento, a relação com o espaço e o ambiente do entorno e o uso de procedimentos e materiais que negavam a noção de objeto compreendido de maneira isolada.

Todas estas proposições ganhavam sentido e organizavam-se a partir do trabalho de Zanini, que em 1980 é chamado para curar a Bienal de São Paulo. Justapondo às regras de representações por países, apresentou-se em 1981 um agrupamento

de trabalhos que se relacionavam a partir do tema central “Analogias da Linguagem”. Pela primeira vez, uma Bienal selecionava os trabalhos a partir do olhar e da escolha de um curador. Ou seja, uma das mais antigas exposições temporárias de arte do mundo, assume ao mesmo tempo a noção de um curador que constrói narrativas a partir dos trabalhos selecionados e expostos e introduz a noção de curador convidado (RUPP, 2014)⁴. No entanto, tomadas as curadorias, essa inserção de um trabalho em uma narrativa proposta por uma exposição é sempre momentânea, instável, passageira. Não seriam então, sempre instáveis, momentâneas e passageiras as narrativas de uma possível história para a arte que tenta dar conta deste novo movimento de coisas?

No ano de 2014, a mesma Bienal de São Paulo, que convidou Walter Zanini, em 1980, apresentou a exposição sob o conceito “Como [...] coisas que não existem”.⁵ A mostra reuniu um conjunto de trabalhos marcados por um forte viés político, com olhares para formas de arte, de pensamento e de práticas de vida que oscilam entre o dentro e o fora de uma história da arte escrita a partir das premissas baseadas em trabalhos exemplares de artistas reconhecidos ou legitimados pelo sistema. Se, como nos diz Canclini, o pensamento contemporâneo acerca da arte nos exige uma mirada para regras que são exteriores ao próprio campo ou, como propõe Reinaldo Laddaga (2012), para “ensaios de modos pós-disciplinares de operar”, então, a 31ª Bienal de São Paulo adiantou-se como exposição a uma ainda escassa forma de nomear e legitimar arte na disciplinar história da arte. Sabidamente, muitos destes temas já vêm tangenciando a disciplina há alguns anos, como as teorias *queer*, as noções de gênero, religiosidades e organizações sociais e afetivas que são presentes em lugares da vida onde a arte pode ser encontrada de uma maneira diversa daquela instituída. No entanto, a reunião de trabalhos dava a ver uma outra montagem em relação a história da arte canônica. Ou seja, na exposição e reunião daquele conjunto de proposições surgia uma montagem possível para uma história de uma arte que pode ser pensada como “quase” invisível nos circuitos do mercado de arte.

Deve-se observar que este discurso não estava posto apenas em um ou outro trabalho, mas na sua reunião, em seu agrupamento, em sua forma de apresentar-se, de dar a ver, de instalar-se. As colagens propostas pelo grupo de curadores

encabeçado por Charles Esche reuniam trabalhos como “Línea de Vida” (2009–2013), projeto do filósofo e *drag queen* peruano Giuseppe Campuzano, onde objetos históricos, textos e documentos constroem uma outra narrativa museológica para uma história que se constitui tendo como figura central um ficcional “travesti andrógino, indígena/mestiço. Ainda as propostas como “Dios es marica” (1973–2002), que reunia artistas e coletivos cujas obras “se caracterizavam por empregar a teatralização do gênero, o travestismo e a paródia, de imagens associadas à religião e a história cultural”(2014)”.⁶

No contexto geral, o complexo projeto curatorial, abre campos para uma escrita da arte que ganha sentido nessa apresentação conjunta, fazendo mover uma noção de arte que escapa às determinações tradicionais. Estes e outros aspectos do mundo a que chamamos contemporâneo eram vistos nos trabalhos isolados, mas só ganhavam sentido narrativo em sua junção, em sua instauração naquele espaço do pavilhão Ciccilo Matarazzo e em relação aos demais trabalhos selecionados e montados pelos curadores.

Este é um exemplo, entre muitos outros possíveis, em que uma exposição de caráter temporário pode ser pensada em sua complexidade como dispositivo para uma escrita da arte – uma escrita que coloca sob o prisma da história uma série de fazeres, posicionamentos e proposições que ganham visibilidade a partir de sua apresentação no interior de um discurso curatorial e expositivo que vai desde a seleção dos curadores, a relação entre artistas, organizadores e coordenadores da mostra, interesses de mercado e os lugares ocupados pelos trabalhos no espaço físico onde a mostra acontece, tanto em termos técnicos como simbólicos. Sua aparição/apresentação em um tradicional evento como a Bienal de São Paulo produz registros e visibilidade que se plasmam em publicações como artigos, catálogos, textos jornalísticos e materiais de divulgação colocando estas propostas como arte válida para uma possível história a ser construída.

Ao referir-se aos materiais que são originados a partir de uma exposição há de se fazer uma outra consideração quanto aos modelos adotados em catálogos e livros

de história da arte, onde a obra é vista de maneira isolada, associada a descrições sobre o trabalho e o artista. Sobre os livros diz-nos, mais uma vez, Didi-Huberman:

Os livros de História da arte, porém sabem nos dar a impressão de um objeto verdadeiramente apreendido e reconhecido em todas as suas faces, como um passado elucidado, sem resto. Tudo ali parece visível, discernido. Sai o princípio da incerteza. Todo o visível parece lido, decifrado segundo a semiologia segura [...] de um diagnóstico médico. E, tudo isso constitui, dizem, uma ciência. Ciência fundada em última instância sobre a certeza de que a representação funciona unitariamente, de que ela é um espelho exato ou um vidro transparente [...]. (2013, p.11)

Os catálogos de exposição, em muitos casos, podem ser vistos como um espaço onde ainda impera a mesma lógica da obra separada do seu contexto. Talvez não sejam estes os modelos adequados para esse tipo de publicação quando se pretende ter na exposição um dispositivo para a história da arte. Nesse sentido, seriam as imagens (móveis ou fixas?) da exposição onde os trabalhos aparecem em relação ao espaço que ocupam e se relacionam uns com os outros que poderiam dar conta da produção de um registro da narrativa ou das narrativas permitidas pela exposição. Pensamos que, assim, através destas imagens poderíamos reunir um outro tipo de documento que pode auxiliar uma história da arte baseada nas exposições, quase sempre (e cada vez mais) efêmeras.

Um breve movimento de pensamento com as proposições feitas acima pode ser realizado ao se pensar o conjunto recente de aquisições do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, por exemplo. Entre os trabalhos adquiridos e apresentados ao público no final de 2014 e início de 2015 estão desde obras, registros, instalações, vídeos e objetos de nomes relevantes e/ou emergentes no cenário contemporâneo da arte local, nacional e internacional entre os anos de 1960 até os dias atuais. No entanto, o que dizem sozinhas cada uma dessas aquisições? O que podem isolados dos seus futuros contextos de exposições nos dizer os trabalhos de Regina Silveira ou Lucia Koch sobre a arte contemporânea que o museu narra? Saber sobre a presença destes e outros trabalhos dentro da reserva técnica nos fala sobre o que pensa sobre contemporâneo e sobre ser museu contemporâneo de arte no Rio Grande do Sul? A partir dos argumentos defendidos neste artigo, essas respostas só podem ser construídas no momento onde cada um

destes trabalhos estiver inserido em um contexto expositivo que, apresentado pelo Museu, possa nos falar de como este legitima formas de arte e de história da arte no Rio Grande do Sul e no Brasil.

Notas

¹ Noção que vem sendo pesquisada pelo autor como subsídio para a construção de seu projeto de tese.

² Didi-Huberman cita como exceção a retomada contemporânea de Aby Warburg como uma quebra nessa linearidade.

³ O autor segue ao afirmar que: “Contudo, esse conjunto de observações mostra que as obras se fazem e se reproduzem em condições variáveis, que os artistas, os críticos e os curadores atuam *dentro [grifo do autor]* e *fora [idem]* do mundo da arte. A pesquisa não pode impor-lhes nem as restrições de um campo que eles já não aceitam murado, nem a dissolução em uma totalidade social em que já não se cultivariam linguagens e práticas de comunicação diferentes. É legítimo falar de uma *condição [ibidem]* pós-autônoma em contraste com a independência alcançada pela arte na modernidade, mas não de uma etapa que substituiria esse período moderno por algo radicalmente novo” (CANCLINI, 2013, p. 55).

⁴ Rupp nos chama a atenção para o uso do termo curadoria, que é utilizado pela Bienal de São Paulo, pela primeira vez na edição de 1979.

⁵ Aos parêntese eram associados verbos como: reconhecer, lutar por, imaginar, usar.

⁶ Os artistas e coletivos que propuseram os trabalhos reunidos, a partir da proposta organizada por Miguel A. López eram Nahum Zenil, Ocanã, Sergio Zevallos, Yeguas del apocalipses. As informações e citações aqui apresentadas encontram-se baseadas em visitas à exposição, bem como no texto do guia da mostra, publicado durante a Bienal em 2014.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o Contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó, S.C., Ed. Argos, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. de Irene Aron. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

BENJAMIN, Walter. *O narrador*. In: *Obras escolhidas: Magia, Técnica, Arte e Política*. São Paulo. Ed. Brasiliense, 1994

BISHOP, Claire. *Radical Museology: or, What's “Contemporary” in Museums of Contemporary Art*. London: Koenig Books, 2014.

CANCLINI, Néstor García. *A Sociedade sem relato: antropologia e estética da Iminência*. São Paulo, Ed. Edusp, 2012.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. *A Exposição Como Dispositivo na Arte Contemporânea: Conexões entre o Técnico e o Simbólico*. In *Museologia e Interdisciplinaridade*. Vol II, nº 2, Jul/Dez, 2012. pg 47-58

CARVALHO, Ana Maria Albani de. *História da Arte em uma perspectiva institucional: Exposições e visibilidade*. Anais do XXXII Colóquio CBHA 2012-Direções e Sentidos da História da Arte. (pg165-179), 2012.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Museu de Arte e Crítica Institucional in Instituições da Arte*. Dionísio, Emerson e Maria de Fatima Morethy Couto (orgs). Porto Alegre: Ed. Zouk, 2012.

DIONÍSIO, Emerson. *Museus do fora: A visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil*. Porto Alegre, ed. Zouk, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem*. São Paulo: Ed.34, 2013.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: ed. Forense universitária, 2007.

GUIA 31º BIENAL DE SÃO PAULO: *Como (...) coisas que não existem*. São Paulo Fundação Bienal de São Paulo, 2014

KRAUSS, Rosalind. *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*. October. Vol. 54, (Autumn, 1990), p. 3-17Disponível em: [The MIT Press<http://www.jstor.org/stable/778666>](http://www.jstor.org/stable/778666). Acesso em: 10 de janeiro de 2015.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética da Emergência*. São Paulo. Ed. Martins Fontes, 2012.

MARTINEZ, Elisa Souza. *Curadoria, deslocamentos e Porosidades de fronteiras institucionais in Instituições da Arte*. Dionísio, Emerson e Maria de Fatima Morethy Couto (orgs). Porto Alegre: Ed. Zouk, 2012.

OBRIST, Hans Ulrich. *Uma Breve História da Curadoria*. São Paulo: Ed. BEI, 2010

OUDSTEN, Frank den. *La Exposición como representación dramática in Exponer para ver, exponer para conocer*. DUBÉ, Phillipe. (org). Museun Internacional (Paris Unesco) nº 185, vol. 47, nº1 (pg 14-20), Unesco, 1995.

RAUNIG, Gerald and Gene Ray (eds). *Art and contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. Londres: Mayfly Books, 2009, (PDF).

RUPP, Bettina. *Da organizações de exposições à Curadoria: Considerações sobre a formação da atividade no país*.in *As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil*. BULHÕES, Maria Amélia (org.); ROSA, Ney Vargas da; RUPP, Bettina; FETTER, Bruna. Porto Alegre: Zouk, 2014.

WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade Pagã: contribuições científico-culturais para a história do renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

Igor Moraes Simões

Doutorando em Artes Visuais com ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte pelo PPGAV–IA–UFRGS. Professor assistente de História, Teoria e Crítica da Arte e Metodologia e Prática do Ensino da Arte/Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. Em suas pesquisas, dedica-se às construções historiográficas da arte e suas conexões com os debates contemporâneos.