

## **DO ARQUÉTIPO À DIFERENÇA NAS ESTRATÉGIAS CURATORIAIS: TRÊS MODOS DE REVISITAR O EFÊMERO**

Paula Luersen / PPGAV – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

### **RESUMO**

Partindo de um enfoque histórico, o artigo analisa estratégias e discursos curatoriais relacionados à retomada de proposições experimentais e efêmeras. Apresentar esse tipo de trabalho a partir de um olhar retrospectivo coloca-se como um desafio para a curadoria, sendo a pesquisa de arquivos e exibição de registros documentais a forma mais recorrente de abordagem. Concentrando-se em três exemplos de práticas curatoriais, inscritas nas exposições L'Informe: mode d'emploi, Vestígios – memória e registro de performance e site specific e Lygia Clark: da obra ao acontecimento, é possível refletir sobre o momento em que o processo de abordagens e discursos em torno de um mesmo tipo de produção abre-se à diferença, conduzindo a novas intuições e argumentos.

### **PALAVRAS-CHAVE**

recuradoria; estratégias curatoriais; proposições experimentais e efêmeras.

### **ABSTRACT**

From a historical focus, this article analyzes curatorial strategies and discourses related to the resumption of experimental and ephemeral proposals. To present this sort of work from a retrospective look is to place a challenge for curatorship, given the fact that the research of archives and the exhibition of documental registers is its most recurrent approach. Focusing on three examples of curatorial practices, inscribed in the exhibits L'Informe: mode d'emploi, Vestígios – memória e registro de performance e site specific, and Lygia Clark: da obra ao acontecimento, it is possible to reflect on the moment that the process of approaches and discourses around the same kind of production is made open to difference, leading it to new intuitions and arguments.

### **KEYWORDS**

recurating; curatorial strategies; experimental and ephemeral proposals.

Reavaliar historicamente as práticas curatoriais. Essa é a definição do conceito de “recuradoria” proposto por Terry Smith no livro *Thinking Contemporary Curating* (2012). Como primeira reação a tal proposta, veio a minha memória uma obra de Cerith Win Evans, na qual letras luminosas instaladas em um terreno cercado de tapumes anunciam: “aqui tudo parece que ainda é construção e já é ruína” – frase retirada de uma música de Caetano Veloso. Embora já existisse há muito tempo a função de um organizador de exposições, a curadoria como entendida na contemporaneidade<sup>1</sup> é bastante recente, principalmente quando pensada em relação à disciplina da história da arte, que passa por um momento de revisão crítica de métodos e formas de discurso. Para Smith, porém, também a curadoria deve estar comprometida com sua própria revisão. E o que parece ainda construção, assim, já é ruína, quando a prática curatorial é passível não só de avaliação e análise, mas da reavaliação histórica proposta pelo autor.

A atividade curatorial encontra hoje um momento oportuno para novos modos de discurso, não só pelo enunciado do fim das grandes narrativas característico do pós-modernismo, mas, a partir disso, pela tentativa de um “rearranjo entre imagens e relatos, entre o expor e o significar” (FLÓRIDO, 2014, p. 10) que marca o momento histórico atual. Tal momento se insere, segundo Rancière, no regime estético em que “escrever história e escrever histórias passam a pertencer a um mesmo regime de verdade” (RANCIÈRE, 2009, p. 58). A ideia de histórias parece indicar, precisamente, onde se inserem os discursos curatoriais, por estarem ligados a *situações* expositivas que derivam, como define Tadeu Chiarelli (2008, p. 14), da “recontextualização das obras em universos precisos”. É possível pensar nas várias formas de exposição – e conseqüentemente nos diversos discursos – relacionadas a um acervo, um mesmo conjunto de obras, a partir de diferentes estratégias curatoriais, em um processo contínuo de “rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz” (RANCIÈRE, 2009, p.59).

Para Terry Smith, contudo, a prática curatorial mais do que compor histórias – elaborar questões de cunho filosófico, crítico, histórico relacionadas aos objetos em exposição – deve propor mostras capazes de gerar novas intuições e argumentos (cf. SMITH, 2012). No presente texto, pretendo investigar como se dá o processo

aberto de aprofundamento das pesquisas e discursos curatoriais em torno de um nicho específico de trabalhos que venho pesquisando já há algum tempo e que se revela bastante desafiador no contexto expositivo da arte contemporânea, a saber: práticas experimentais e efêmeras, que proliferaram a partir dos anos 60 e são retomadas fortemente nos anos 90 por artistas e instituições, em razão do debate das práticas relacionais e colaborativas e discussões em torno da arte urbana. Nos últimos anos, uma série de iniciativas na área curatorial tem buscado maneiras de trabalhar com esse tipo de proposta – performances, acontecimentos, intervenções temporárias, objetos e situações efêmeras –, a partir de um olhar retrospectivo. É possível acompanhar como os modos de apresentação dessas proposições acabam por gerar questões e diferenças que levam a outras formas de fazer curadoria. As abordagens vão se tornando mais complexas, convivem entre si, e num dado momento se abre espaço para o que Smith definiu como novas intuições e argumentos. Esse é o momento que procuro explorar, a partir de alguns exemplos, nesse artigo.

Segundo Belting, as propostas experimentais e efêmeras representam um imbróglio para a história da arte, que falhou em elucidá-las:

Os métodos da história da arte falharam em explicar a transição das *obras de arte*, com seu lugar já dado na história e sua sobrevivência em coleções, para *projetos de arte* que são efêmeros e mal documentados. (BELTING, 2013, p. 184)<sup>2</sup>

No âmbito da curadoria esses trabalhos não causam menos estranhamento, começando pela evidente contradição que soa inseri-los em um contexto museológico ao qual, em suas origens, procuravam reagir. A vontade dos artistas propositores dos anos 60 de desestabilizar o que estava estabelecido, buscando outros espaços, materiais e estatutos possíveis para a produção artística não impediu, porém, que suas propostas fossem captadas pela instância institucional, como já havia alertado Guy Brett (2005, p. 75), declarando aos artistas que a tarefa de desafiar a cultura museológica era vã. Tão inevitável quanto a absorção dessas práticas é a maneira pela qual passam às instituições: por meio de registros, objetos, materiais, em geral, fragmentários, vestigiais. Se a tarefa do curador, porém, como especifica Chiarelli (2008, p. 15) envolve “criar condições para que o público possa

perceber novas possibilidades de apreciação”, esses trabalhos se colocam continuamente como desafiadores, exigindo procedimentos que destoam das formas tradicionais de apresentação e discurso sobre as obras. Nesses casos, o curador deixa de trabalhar diretamente com a obra para explorar o arquivo.

Um primeiro exemplo da dificuldade da relação entre o curador e essas práticas fica evidente no discurso da exposição *L'Informe: mode d'emploi* (1996) realizada no Centre Georges Pompidou, em que Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois propunham organizar uma mostra sobre o informe, partindo das ideias que Georges Bataille formulara na Revista *Documents*. No texto do catálogo *L'Informe*, os autores manifestam o desejo de inserir no conjunto de obras apresentadas, trabalhos de Allan Kaprow, Dieter Rot e Fluxus. Destacam, porém, que após discutirem os procedimentos de como fazê-lo, encontraram tantos empecilhos que desistiram de somar esses trabalhos à mostra. Sobre os happenings de Kaprow, argumentam: “Como poderíamos ter apresentado um happening sem encená-lo concretamente?” (BOIS, 2000, p. 24). Sobre as ações e os eventos do Fluxus, ponderam: “Como poderíamos ter mostrado uma produção infinita sem instantaneamente traí-la e limitá-la?” (*Ibidem*, p. 24)<sup>3</sup>.

Esses trabalhos são considerados impossíveis de incluir na exposição, o que é compreensível: caso os curadores o fizessem por meio de registros, estes seriam justapostos a obras diretamente acessíveis à experiência do público e assumiriam outra condição que não a de vestígio, que lhes cabe. O que é interessante notar nesse caso é que, apesar de não fazerem parte da exposição, tais trabalhos estão presentes no discurso dos curadores e, conseqüentemente, no texto do catálogo, com a justificativa da exclusão. Manifesta-se, assim, um dado digno de nota que pode indicar um caminho interessante para explorar as práticas curatoriais: a relação, nem sempre condizente, entre o projeto idealizado pelo curador e o resultado final da exposição.

Ainda que, na mostra citada, recorrer a registros, documentos e arquivos não tenha sido considerado pelos curadores uma solução satisfatória, a apresentação desses materiais incluídos em uma narrativa, constitui a forma mais tradicional de retomar proposições experimentais e efêmeras. Curadores de bienais, trienais e grandes

mostras fazem seguidamente uso dessa estratégia, que pode ser considerada o padrão, o arquétipo para revisitar tais trabalhos. Para explorar esse procedimento, trago como exemplo a exposição *Vestígios – memória e registro de performance e site specific*, apresentada em 2014 nos domínios da biblioteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo. A proposta da exposição estava fortemente ligada a uma arqueologia das obras por meio do documental. O ambiente da biblioteca recebeu fotos, textos, convites, vídeos – todos os registros que, segundo a curadoria, fossem capazes de materializar trabalhos fundados na imaterialidade. A curadoria era de Tobi Maier e dos alunos do Laboratório de Curadoria<sup>4</sup> do MAM. A expografia chamava a atenção: performances estavam acessíveis por meio de vídeos do acervo, nos computadores comumente voltados para pesquisas no sistema da biblioteca. Obras conceituais e colaborativas mapeadas por cartazes, fotos, publicações do museu e do arquivo da biblioteca.

A primeira impressão passeando por aquele espaço não propriamente dedicado a exposições, antes lugar de pesquisa, era de que os documentos haviam escapado de suas pastas, deslizado dos fichários e gavetas, abandonado sua rigorosa sistematização usual, para adquirir visibilidade. O fato de estarem expostos em displays, pelas paredes, entre estantes e computadores, aguçava a curiosidade, despertando uma vontade investigativa. Era interessante perceber como a curadoria explorava os documentos em seu potencial construtivo, na tentativa de trazer à luz obras e projetos.





Vista geral da exposição *Vestígios – memória e registro de performance e site specific*  
Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2014  
Fonte: Fotografia da autora

Segundo o texto curatorial, o espectador teria “à sua disposição uma espécie de arqueologia de projetos já realizados dentro e fora do museu” (MAIER, 2014, p. 3) com a apresentação de dez proposições que estavam na fronteira entre o acervo e a biblioteca. O foco estava em trabalhos de artistas contemporâneos, tendo grande parte integrado, da década de 90 até recentemente, em alguma ocasião, os Panoramas da Arte Brasileira e outras exposições promovidas pelo MAM: Alex Vallauri, Amilkar Packer, coletivo avaf, Jarbas Lopes, Jorge Menna Barreto, Laura Lima, Marcia X e Michel Groisman, destoando desse grupo Cildo Meirelles e Hudnilson Jr. Tão logo comecei a deter-me nos documentos, percebi que era preciso atenção para captar o que de fato estava relacionado aos dez trabalhos específicos anunciados no texto curatorial, ou referenciava outros trabalhos dos artistas.

No display que trazia documentos alusivos a ações propostas por Amilkar Packer, por exemplo, encontrei: stills de vídeos da performance *Sem título* (2013); convite e folder do *Projeto TechNô* (2005/2007); folders e textos sobre o projeto *Doris Criolla* (2014). A reunião desses documentos oferecia uma visão geral das proposições do artista nos últimos anos e não exatamente vestígios de trabalhos a serem aprofundados pela leitura e possíveis relações entre os materiais. Nesse caso, os documentos eram antes registros históricos, referenciando a apresentação da proposição do artista em

pequenos textos, as datas e locais em que cada ação aconteceu, do que vestígios que decorriam da experiência gerada pelas proposições. O acesso a uma compreensão maior das obras, então, foi se revelando ilusório.

Era possível conhecer brevemente o projeto *Doris Criolla*, por exemplo, saber que se referia a realização de almoços e jantares com pratos baseados na cozinha crioula, em que Amilkar Packer pretendia mediar conversas sobre alimentação e sua relação com processos políticos, sociais e culturais. O material exposto possibilitava também apreender o modo como o artista buscou seus convidados para integrar a mesa e as conversas. Porém, não havia nenhuma fotografia ou relato, nenhum registro ou via possível para acessar o evento em si, em seu desenrolar.

Ao investigar o projeto *Deegraça* (1998) de Jarbas Lopes, a mesma sensação de incompletude: uma série de fotografias registrava a montagem de um ambiente fora do museu, na abertura do Panorama da Arte Brasileira 2001 – uma barraca em meio ao gramado e às árvores. A barraca era confeccionada a partir de faixas/cartazes divulgando bailes funk, e mostrava frases, propagandas e anúncios de eventos populares. Segundo o encarte da exposição, nesse projeto o artista refletia sobre “a maneira que os espaços e tempos eram utilizados, sobre a institucionalidade da vida como a do próprio museu” (*Ibidem*, 2014, p. 9).



Display exibindo os registros da obra *Deegraça* (2014), de Jarbas Lopes  
Exposição *Vestígios – memória e registro de performance e site specific*  
Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2014  
Fonte: Fotografia da autora

Apenas duas fotografias, porém, mostravam a barraca frequentada e utilizada na ocasião da abertura. A imagem de um grupo de pessoas, portando instrumentos, reunidas naquele espaço indicava, muito brevemente, a barraca enquanto evento e não apenas instalação. Os documentos e fotografias, contudo, tinham seus limites no registro histórico – a montagem do trabalho pelo artista – sem dar pistas do vestígio experiencial – da real instauração daquele espaço que passou a constituir-se como acontecimento.

Diferente da exposição *L'Informe*, anteriormente citada, a curadoria da mostra *Vestígios* escolheu explorar o desafio que esse tipo de trabalho representa, agrupando propostas de um mesmo cunho para deter-se em modos específicos de comunicá-las. Em nenhum momento, contudo, foram apontadas no discurso curatorial, as limitações próprias de trabalhar a partir do arquivo, o que torna-se importante mencionar, pois:

Se há um acúmulo de índices de acontecimentos ocorridos (os restos, os despojos, os registros) que revelam ideias e processamentos poéticos, há também, simultaneamente, uma imensa disponibilidade para rachaduras, fissuras, esquecimentos enquanto processos próprios ao arquivo. (COSTA, 2008, p. 391)



Os vestígios instituíam os trabalhos citados como parte integrante da história, mas não deixavam entrever as ações, trocas e experiências que faziam de um almoço ou da instauração de um ambiente provisório, acontecimentos artísticos. Além disso, o contato com os registros e documentos em torno de *Doris Criolla* e *Deegraça* não dava margem para o aprofundamento da reflexão sobre tais trabalhos hoje. A sensação era de que escapava à percepção algo fundamental, algo além dos dados, do discurso do artista, do discurso do museu; algo que pudesse conduzir à reflexão do que se produziu durante o acontecimento e a partir dele. A estratégia curatorial provocou um deslocamento, segundo Marisa Flórido, comum a muitas curadorias atualmente: “desloca-se a ênfase na obra autorreferente para seu caráter relativo e para as relações que estabelece além de si” (FLÓRIDO, 2013, p. 10). Assim, a experiência junto à exposição era a de conhecer um panorama e não a de aprofundar-se, de acordo com o procedimento arqueológico anunciado, nos trabalhos de cada artista.

A impossibilidade de exposição desses trabalhos, demarcada pelos curadores de *L'Informe* e as estratégias documentais e arquivísticas do Laboratório de Curadoria do MAM, na mostra *Vestígios* parecem englobados no que Canclini definiu como o “efêmero melancólico”, isto é, “um sentimento sempre pendente daquilo que vive do resgate eternamente insuficiente da lembrança”. (CANCLINI, 2012, p. 245) Como dar a esses trabalhos outra visada? Como conduzir esse processo a novas intuições e argumentos, como propunha Smith? Ainda que pareça difícil deslocar-se do sentimento definido por Canclini, o papel do curador pode residir na invenção de estratégias que tornem esse resgate, se não integral, ao menos interessante. Por que meios efetua-lo admitindo as lacunas sem limitar a procura?

Nesse sentido, é oportuno analisar o projeto de ativação da memória das investigações corporais de Lygia Clark, desenvolvido durante alguns anos pela pesquisadora, professora e psicoterapeuta Suely Rolnik.<sup>5</sup> Após visitar uma série de exposições que apresentavam a obra de Lygia Clark em nível de circuito internacional, a pesquisadora sentiu necessidade de reagir contra a lógica mercantil midiática que estava reduzindo a obra a objetos fetichizados. Na visão de Rolnik, o circuito que captou a obra da artista dez anos após a sua morte, conferia-lhe agora o

papel que a própria Lygia havia previsto para os artistas no início da instauração do capitalismo cultural: eles seriam “os engenheiros dos lazers do futuro, atividade que em nada afeta o equilíbrio das estruturas sociais” (ROLNIK, 2007, p. 2). Segundo a pesquisadora, apesar de algumas exposições buscarem conjugar documentos ao que restou dos objetos e registros da obra, as proposições e ações da Lygia continuavam a serem apresentadas em sua “mera exterioridade” (*Ibidem*, p. 3). A sensação ao visitar tais exposições era de adentrar um *arquivo morto* – “reliquias de um passado destinadas a ser reverenciadas e definitivamente categorizadas pela história da arte” (ROLNIK, 2006, p. 9).

O interesse da pesquisadora passou a ser, então, explorar a obra de Lygia com o intuito de captar o “seu poder de diálogo com a contemporaneidade, contaminando seu campo problemático e participando, assim, do esforço coletivo no sentido da invenção de respostas para os dias de hoje”.<sup>6</sup> (*Ibidem*, p. 3). Ainda que o projeto de Rolnik se diferencie dos anteriormente citados, concentrando toda a pesquisa na poética de uma artista e não em um conjunto de trabalhos, a pesquisadora cita por diversas vezes em seus textos, o intuito de contribuir para o debate sobre as formas de retomada de práticas experimentais, julgando “tarefa incontornável” (*Ib.*, p. 9) pensar ações que possibilitem a aproximação ao pensamento dos artistas propositores.

Para isso, não bastava recorrer aos documentos, aos registros, aos objetos que na prática terapêutica de Lygia já não tinham sentido se não na experiência do receptor; eles não traduziriam a “memória dos corpos que a vivência das propostas de Lygia Clark afetara” (ROLNIK, 2007, p. 4). Para fazer jus a tal prática, que explorara tão profundamente a questão da alteridade, e restituir sentido aos vestígios da obra, Suely Rolnik foi ao encontro daqueles que participaram da *Estruturação do Self*, proposição que marca a fase final da obra de Lygia, quando a artista passou do campo artístico ao clínico concentrando-se na relação direta com seus clientes. Foram realizadas 66 entrevistas cinematograficamente registradas no Brasil, França e Estados Unidos, conduzidas por Rolnik e basiladas no trabalho clínico que desenvolveu desde os anos 70, em Psicoterapia e Análise Institucional. A partir disso, foi montada por meio de um convite do Musée de Beaux-Arts de Nantes a

exposição *Somos o molde. A você cabe o sopro. Lygia Clark: da obra ao acontecimento*, com curadoria de Suely Rolnik e Corinne Diserens, apresentada no museu citado em 2005 e Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2006.

O arquivo foi amplamente utilizado, sendo que nas exposições foram deixados à disposição do público 138 objetos, uma instalação e farta documentação audiovisual e fotográfica das ações da artista, somados a objetos originais e réplicas para manipulação. O diferencial desse projeto, contudo, foi basear-se na extensa pesquisa de Rolnik e conjugar ao arquivo, os vídeos das falas dos participantes, buscando que a potência da obra de Lygia continuasse a retumbar hoje a partir dos corpos que foram seu primeiro abrigo:

Se confiarmos na veracidade das vivências descritas [...] e as lermos com toda a atenção necessária – já que doravante é a memória de tais momentos vividos durante a Estruturação do Self que compõe a via de acesso por excelência nos permitindo conhecer este trabalho – somos confrontados à densidade invisível de uma intensa circulação de fluxo entre os corpos e as coisas. (*Idem*, p. 13)

Rolnik e Diserens lançaram mão de novos registros, vídeos marcados pela distância temporal, pela rememoração dirigida, mas, sobretudo, pelo transbordar da experiência vivenciada. É interessante notar que essa maneira de apresentar a obra de Lygia está relacionada intimamente com a própria poética da artista, para quem não tinha sentido trabalhar sem a troca, a interlocução direta com o outro. Com a exibição dos vídeos produzidos pela curadoria, o público passa a ocupar essa posição de interlocução direta com o desdobrar das sessões conduzidas por Lygia, com as marcas presentes ainda hoje naqueles que vivenciaram as proposições:

Os filmes impregnavam de memória viva o conjunto de objetos e documentos expostos de modo a restituir-lhes o sentido: isto é, a experiência estética, indissociavelmente clínica e política, vivida por aqueles que participaram destas ações e do contexto onde elas tiveram seu lugar. Minha suposição era que só desta forma a condição de *arquivo morto* que caracteriza os documentos e objetos que restam dessas ações poderia ser ultrapassada para fazer deles elementos de uma memória viva, produtora de diferenças no presente. (*Ibidem*, p. 7)

Assim surge uma sobreposição de arquivos – referentes ao passado e presente – que ao ocuparem em um mesmo espaço expositivo, dão conta de uma estratégia

curatorial diversa às já apresentadas nesse texto. Para além das diferenças, o fato é que todas as exposições analisadas chegavam à mesma pergunta como parte do discurso curatorial: “como apresentar hoje trabalhos já inacessíveis?”. Enquanto em *L’Informe* esse era o ponto de chegada da reflexão dos curadores, manifesto no texto final do catálogo, nas exposições *Vestígios* e *Lygia Clark: da obra ao acontecimento* representava apenas o ponto de partida. Na primeira, a estratégia recorrente do arquivo foi adotada e encarada como solução; na segunda, o arquivo e os registros foram considerados, mas novos caminhos foram sendo pensados a partir da pesquisa, levando a invenção de estratégias outras. Como se a recorrência de um modelo e o olhar crítico sobre ele produzisse novos jeitos de pensa-lo. Ao arquivo de registros e vestígios passados, somou-se um segundo arquivo de memórias presentes, permitindo que “a obra sendo a mesma possa sempre se diferenciar, mudando de natureza a cada vez que manipulada, engendrando novos fantasmas de si mesma” (COSTA, 2008, p. 395).

Analisando, comparando, opondo estratégias e discursos curatoriais referentes a projetos ligados a um mesmo tipo de produção, encontram-se os momentos em que se produzem os desacordos, que podem conduzir a novas intuições e argumentos. E se posso testar aqui, em linhas breves, o que seria o procedimento de recuradoria, propondo a partir de alguns exemplos uma possibilidade de análise histórica das exposições, é porque a própria prática curatorial dá conta de pensar, anteriormente, a recuradoria no sentido de desafiar os modos recorrentes de exercer a prática curatorial, para perseguir a diferença com novas abordagens, argumentos, discursos. O conceito de Terry Smith serve, assim, para dar conta de práticas que estão continuamente em construção. No processo cada vez mais rápido de teorização da arte, que parece se exercer com cada vez menos distanciamento histórico, a recuradoria motiva a tatear e registrar o que é ainda construção, mas já é ruína.

---

## Notas

<sup>1</sup> Conforme discussão do 1º Encontro Internacional de Curadoria que ocorreu no Centro Cultural São Paulo em 2010, na prática curatorial atualmente somam-se as funções de educador artista, crítico, jornalista, diretor e produtor. Consultar em: [http://www.forumpermanente.org/event\\_pres/encontros\\_international-curatorial-encounter/relatos-1/curadoria-uma-profissao-sintoma](http://www.forumpermanente.org/event_pres/encontros_international-curatorial-encounter/relatos-1/curadoria-uma-profissao-sintoma)

<sup>2</sup> No original, em inglês: The methods of art history fail to explain the transition from artwork, with is given place in history and its survival in a collection, to art projects that are ephemeral and badly documented. (BELTING, 2013, p. 184). Tradução da autora.

<sup>3</sup> Trecho original, em inglês: “How could we have presented a happening without casting it in concrete? (...) How could we have shown an infinite overproduction without instantly betraying and limiting it?”. Tradução da autora.

<sup>4</sup> Alunos que integraram o Laboratório de Curadoria e realizaram a montagem e produção da exposição: Evelyn Sue Kato, Givago Rodrigo Labaki Gonçalo, Gleice Noda, Gustavo Affonso, Josie Berezin, Luciana Wolf, Pedro Vasconi, Priscila de Queiroz, Rachel Amoroso de Sara Martinez-Sarandeses.

<sup>5</sup> O projeto de construção de memória em torno da trajetória de Lygia Clark foi desenvolvido de 2002 a 2007, com o intuito de “criar condições para a reativação da contundência da obra em sua volta ao terreno institucional da arte” (ROLNIK, 2007).

<sup>6</sup> Um questionamento muito próximo desse é o ponto de partida escolhido por Lucy Lippard para pensar a curadoria da exposição *Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*, realizada de setembro de 2012 a fevereiro de 2013, no Brooklyn Museum em Nova York. Na exposição, Lippard propõe retomar e rerepresentar documentações e registros da arte conceitual, orientada pela pergunta: Por que os trabalhos de arte documentados aqui são de algum interesse hoje? Consultar em: <http://www.blouinartinfo.com/news/story/803539/celebrating-six-years-critic-lucy-lippards-seminal-conceptual>.

## Referências

BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea; WEIBEL, Peter (orgs.) *The Global Contemporary and the Rise of the New Art Worlds*. Cambridge: The MIT Press, 2013.

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. **Formless. A User's Guide**. Cambridge: MIT Press, 2000.

BRETT, Guy; MACIEL, Kátia [orgs] *Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

CHIARELLI, Tadeu. *Grupo de Estudos em Curadoria*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999.

COSTA, Luiz Cláudio. *Registro e arquivo na arte, disponibilidade, modos e transferências fantasmática de escrituras*. Florianópolis: 17º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2008.

FLÓRIDO, Marisa; BRITO, Ronaldo. Há um colapso e um rearranjo entre imagens e relatos, entre o expor e o significar. In: *Revista Arte & Ensaios*. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes UFRJ. Rio de Janeiro, nº 27, 2013.

MAIER, Tobi (org.) *Vestígios – memória e registro de performance e site specific*. São Paulo: Biblioteca do Museu de Arte Moderna, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: Estética e política*. São Paulo: EXO experimental (org.) Editora 34, 2009.



---

ROLNIK, Suely. *Lygia Clark: da obra ao acontecimento*. Nós somos o molde. A você cabe o sopro. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. *Memória do corpo contamina museu*, 2007. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/pt> . Acessado em 25 de maio de 2014.

SMITH, Terry. *Thinking Contemporary Curating*. Nova York: Independent Curators Internacional, 2012.

### **Paula Luersen**

Doutoranda em Artes Visuais – História, Teoria e Crítica, pelo PPGAV – UFRGS. Bolsista CAPES. Coordenou por dois anos o espaço de arte Quiosque da Cultura, localizado em Gravataí (RS). Mestre em Artes Visuais (Universidade Federal de Santa Maria). Graduada em Artes Visuais Licenciatura (Universidade Federal de Pelotas).