



Artigo Livre

*A Curadoria em Artes Visuais e a Produção de Conhecimento Artístico em Sociedade: o caso das residências de arte**

The Curatorship in Visual Arts and the Production of Artistic Knowledge in Society: the case of art residencies

Renata Azambuja**

¹ Recebido em: 10.04.2017.
Aprovado em: 28.08.2017. Uma primeira versão deste texto foi apresentada como trabalho final para a disciplina *Políticas e Economias do Simbólico* – PPGSOL/ICS/UnB, 1o semestre/2016.

¹ Doutoranda na linha de Teoria e História da Arte, no Departamento de Artes Visuais/IdA/UnB.
EMAIL: gontybs@gmail.com

Resumo este texto integra a pesquisa voltada para os estudos de doutorado cujo objetivo é o de investigar a curadoria em Artes Visuais no tocante ao tipo de conhecimento por ela produzida, tendo como subsídio para análise a residência artística, uma modalidade de gestão autônoma. Para fins deste artigo, busca-se traçar relações entre os estudos das Ciências Sociais (com enfoque nos estudos culturais) e o campo das Artes Visuais.

Palavras-chave: Curadoria; Gestão Autônoma; Ciências Sociais; Estudos Culturais; Artes Visuais.

Abstract this text integrates a research developed as part of the doctoral studies which aims to investigate the curatorial work in the Visual Arts, looking for the kind of knowledge that is produced within this framework. The locus of study is the artistic residency, a modality of autonomous management. In order to align the doctoral research and the purpose of the paper, investigations in the sociological field, mainly focused in the cultural studies, are intertwined with aspects of the analysis in art.

Keywords: Curatorship; autonomous management; Sociology; Cultural Studies; Visual Arts.



Introdução

Este texto é o quarto de uma série de textos produzidos para disciplinas cursadas durante o Doutorado e integra um conjunto de investigações voltadas para a elaboração da tese, visando averiguar o sentido da curadoria na atualidade, e as possibilidades e limites que surgem durante a prática curatorial em espaços de gestão autônoma e que afetariam lógicas e funcionamentos habituais ao circuito de arte. Por serem escritos que auxiliam o processo de construção de conhecimentos, estes artigos produzidos para disciplinas tomam certas liberdades associativas e interpretativas e, em nosso entendimento, funcionam de uma maneira próxima a um ensaio. Aqui, no caso, a liberdade está em colocar, lado a lado, as discussões sociológicas e aquelas relativas às artes visuais, tocando o campo da cultura com escritos que abordam a curadoria, mesmo tendo ciência de que a última é que se constitui como área composta por protocolos próprios, dentro do campo das artes visuais.

A entrada da Sociologia nesta investigação nos fornece mais uma dimensão de conhecimento para além dos estudos específicos da área de Artes, o que é algo bem-vindo dado o fato de ser a curadoria em Artes Visuais um campo de prática transdisciplinar, e a gestão autônoma, aberta em formato. O propósito, neste trabalho em específico, é compreender o sentido da gestão autônoma em Arte, nas discussões que envolvem a cultura, com o intuito de investigar a curadoria como produtora de

conhecimentos, entrelaçando questões levantadas em textos de referência em Artes Visuais e em Sociologia.

Muitas das questões levantadas a seguir são baseadas em hipóteses que surgiram da prática pessoal/profissional com residências de arte - uma das modalidades incluídas no rol das gestões autônomas - e das leituras de referência para a pesquisa de tese. Mesmo que sejam ainda elaborações em estágio inicial, reconforta-nos, ao relacionarmos arte e sociologia, sabermos que está se contribuindo para acrescentar algo a um panorama de estudos que, de acordo com uma pesquisa apresentada por Nathalie Heinich, ainda é incipiente, posto que a arte ainda é parcamente considerada como assunto para a produção sociológica. Assim ela apresenta a questão, buscando respostas para tal situação:

Uma investigação desenvolvida na Itália há alguns anos concluiu que somente poderia se considerar que 0,5% da produção sociológica origina-se da sociologia da arte. Esta comprovação convida-nos a realizar duas observações para situarmos-nos, desde o início, no centro do problema colocado por esta disciplina: de um lado, os critérios que delimitam suas fronteiras são especialmente flutuantes, de maneira que não é sensato chegar a um acordo sobre o que lhe pertence e o que não; por outro lado, de todos modos não é possível medir sua importância a partir de seu valor quantitativo, pois implica apostas fundamentais para a sociologia geral, cujos limites não deixam de questionar. (HEINICH, 2002, p. 5. Nossa tradução).

Entende-se, ao ler a afirmação acima, que o distanciamento que possa ser encontrado ao relacionar arte e sociologia decorre, em grande parte, das dificuldades em se estabelecer fronteiras claras



entre campos e em se conferir valor à arte como parte de seu objeto e método, o que parece ter se modificado na fase mais recente da sociologia, denominada por Heinich de *Sociologia da Pesquisa*, nomeada como a sua terceira e atual fase. Nesta etapa a autora defende um giro que tornaria a arte assunto mais efetivo para o estudo sociológico. Isso se daria ao se deslocar o foco da análise e crítica para além da obra de arte e dirigi-lo aos “(...) modos de recepção, das formas de reconhecimento e condição dos produtores” (HEINICH, 2002, p. 147).

Ao afastar-se da obra como o lugar por excelência da análise sociológica, que quer ter a arte como assunto, e ampliar-se o espectro investigativo para incorporar o outro que olha a obra e que a produz, coincidimos com o propósito deste texto que é o de considerar menos o fim do processo ou o já “feito” (o presente que conduz a um futuro certo) para discutir o que está se fazendo, i. e., muito mais o processo em si (o presente que conduz a um futuro incerto e sem nome), proporcionado pela escolha da residência como lugar para a análise. Isso significa tratar da arte por sua capacidade de ser plenamente no âmbito coletivo, ou seja, pelo que vem a ser a partir de uma conjunção de fatores que extrapola a instância individual, ao entendermos que estar no coletivo denota, como adjetivo, o que é “relativo ou pertencente a muitas coisas ou pessoas” e, como substantivo, “aquilo que remete a ou é de interesse de uma coletividade” (MICHAELIS online).

Nesse sentido, ocupar-se com a produção artística em residência significa discutir a formulação do artístico da produção bem como, para efeitos de nossa investigação, tratar, também, do significado da curadoria em um contexto desvinculado de um sistema que adota parâmetros afinados às políticas voltadas, primordialmente, à exibição e à comercialização da obra.

O que ocorre em residência é compartilhado tanto entre os artistas que estão produzindo no mesmo local, como também com a comunidade do entorno, onde o espaço se situa e, também, com outros agentes do circuito, formando uma rede, que é uma das finalidades previstas quando se abordam as iniciativas de gestão autônoma, proporcionando uma nova “coloração” ao estatuto do modos de produção, recepção e exposição da arte. Portanto, falar em produção artística e curatorial como parte integrante do escopo do cultural faz todo o sentido.

Convém esclarecer, a fim de dar prosseguimento a este texto, que, sendo a definição do conceito de cultura amplo e não consensual, tomamos como referência aqueles autores com os quais se avistou maior possibilidade de diálogo. Ao traçar relações entre arte, circuito e rede, considerou-se fazer uso do conceito de cultura que foi expresso por Stuart Hall, quando este buscou traçar vínculos entre cultura e representação. A representação é entendida por ele como parte de um “circuito de cultura” que envolve a produção, o consumo, a identidade, a regulação e a representação.



¹ Hall faz uso dessa expressão, que deriva da Filosofia, especialmente expresso por Ludwig Wittgenstein em suas *Investigações Filosóficas*, livro publicado pela primeira vez em 1953.

Portanto, mais do que compreender a cultura como um conjunto de coisas, há que se percebê-la “como um processo, um conjunto de práticas”. Assim ele justifica a sua importância:

A ênfase nas práticas culturais é importante. São os participantes em uma cultura que conferem significado às pessoas, objetos e eventos. Coisas em si mesmas raramente, ou nunca, têm um significado único, fixo e imutável. [...] Em parte damos significado às coisas pela maneira como as representamos. [...] A cultura, podemos dizer, está envolvida em todas aquelas práticas que não são simplesmente geneticamente programadas em nós, mas que carregam significado e valor, e que precisam ser interpretadas pelos outros de maneira significativa, ou que dependem do significado para que funcione de maneira efetiva. Cultura, nesse sentido, permeia toda a sociedade. É o que distingue o elemento humano na vida social do que é orientado biologicamente. Seu estudo sublinha o papel crucial do domínio simbólico no âmago da vida social. (HALL, 2003, p.3 – Nossa tradução.)

Assinalo aqui um único “senão” em relação a esta afirmação no tocante ao funcionamento efetivo das coisas para a arte: não há como sermos categóricos quanto à ideia de efetividade operacional para o significado, quando estamos levando em consideração os entrelaçamentos entre a produção de arte em residência. E isto pelo fato de que o processo, nesta situação, acaba por se tornar mais relevante do que a obra acabada, o que pode levar a um estado contínuo de embaralhamentos de sentidos, favoráveis ao desenvolvimento de potências poéticas.

Entretanto, ao introduzirmos a prática curatorial nesta equação, há um câmbio perceptivo que transforma a volatilidade dos sentidos, que são próprios das poéticas artísticas, em busca por sentidos que ecoem no âmbito da recepção, pois a curadoria -como agenciadora entre artista, obra e público(s) - depara-se com o desejo de tornar a produção um lugar de exercício de sentido e de interpretação para o público, provocando o pensar do outro a partir de uma determinada organização de significados derivados da arte com a qual a curadoria entra em diálogo (e que pode ou não, proporcionar entendimentos mútuos sobre o que vê, lê, sente ou vivencia).

Neste caso, faz sentido trazer Hall novamente à tona na medida que ele entende a cultura como lugar da comunicação, mesmo que encaremos com ressalvas essa busca por semelhanças de interpretação em dada cultura. O autor afirma que

Primeiramente, a cultura está preocupada com a produção e a troca entre significados – o ‘dar’ e o ‘tomar do significado’ – entre os membros de uma sociedade ou grupo. [...] Assim, a cultura depende de que seus participantes interpretem significativamente o que está acontecendo a sua volta, e ‘fazendo sentido’ do mundo, de maneiras mais ou menos semelhantes. (HALL, 1997, p.2. Nossa tradução).

A visão da cultura como um complexo de eventos e objetos que tomam forma para o(s) outro(s) a partir de significados que lhes são conferidos pelo(s) papel(is) que venham a desempenhar nos contextos em que estão inseridos em razão dos diversos “jogos de



² Podcast George Yúdice, “Cultural Studies and *The Expediency of Culture*, Rethought in Relation to Internet Platforms and Megadata” <http://cmsw.mit.edu/podcast-george-yudice-cultural-studies-and-the-expediency-of-culture-arethought/> Acesso em 25/08/2017.

³ Dominguez, V. R. Invoking Culture: The Messy Side of Cultural Politics. *South Atlantic Quarterly* 91, 1. 1992.

linguagem”¹ envolvidos, é de especial interesse em nossa pesquisa, considerando que estamos tratando de diferentes domínios com seus métodos e códigos. O presente texto procura relacionar os campos em questão, apostando em suas possibilidades de interseções.

Ponderando sobre a curadoria em relação às reflexões provenientes dos estudos culturais

Logo no início do primeiro capítulo de seu livro, *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*, George Yúdice faz uma afirmação que nos serve aqui para que possamos começar a pensar acerca do papel da curadoria sob a perspectiva que adota o cultural como uma medida para a pesquisa.

Ao afirmar que “o papel da cultura se expandiu de maneira sem precedentes ao âmbito político e econômico, enquanto as noções convencionais de cultura têm sido consideravelmente esvaziadas” (YUDICE, 2002, p. 23 – nossa tradução), Yúdice poderia muito bem – se considerarmos que esta expansão possa ser problemática (o que para o autor é uma dificuldade a ser assumida, já que ele vê a “cultura como um terreno de luta pelo poder interpretativo”²) – estar se referindo à banalização da curadoria na atualidade, tiradas as devidas proporções e as diferenças de contexto, o que não nos parece ser tão fora de propósito se considerarmos a curadoria como parte deste complexo que integra a “economia cultural”.

A curadoria tornou-se termo que para tudo serve, estando

associada a fazeres de esferas culturais diversas, como a culinária e a moda, por exemplo. Entrou no âmbito da “espetacularização”, termo usado com frequência para designar as práticas que estão ligadas aos efeitos e à construção de visibilidades que, para Sônia Salcedo – autora que dedica toda uma publicação para tratar do assunto –, teriam pouco a ver com dar “clareza (ao) “conteúdo exposto” e obedecer a “uma boa ética curatorial”, i. e., “garantir a integridade poética da obra, alimentada a partir do discurso que lhe é inerente e revitalizada mediante o discurso poético curatorial” (SALCEDO, 2014, p.33). Esta afirmação de Salcedo, por seu enfoque na obra e em suas propriedades e atributos, talvez destoe das preocupações mais abrangentes dos estudos sociológicos, mas nos serve como ponto de reflexão sobre o(s) sentido(s) da ação curatorial em conjunturas mais amplas.

A visão de Yúdice sobre a questão cultural e a de Salcedo sobre a curadoria em Artes Visuais endereçam suas preocupações para objetos diferentes, mas ambos parecem reclamar por uma pausa que possibilite a análise acerca das significações e valores que poderia-se dizer serem, também, da ordem do epistemológico. Mesmo quando Yúdice afirma, no texto em questão, não “concentrar-se no conteúdo da cultura” (YUDICE, 2002, p. 23), ou como ele coloca, parafraseando Virginia R. Dominguez³, de que sua preocupação é a de “centrar-se no que está se realizando social, política e discursivamente” (YUDICE, 2002, p. 40), o autor afirma que “a cultura enquanto recurso é o principal componente do que



⁴ Compartilho de um sentimento sobre o assunto que está posto em uma frase, que dá título a um trabalho de Hélio Oiticica, pertencente à Tropicália, e que é conhecido como um “projeto ambiental”, interpretado da seguinte maneira por Cauê Alves e Laura Alcapadini: “Que a pureza está num passado fantástico que explica a nossa origem, uma vez que o mito é uma narrativa simbólica; 2. Que pureza é uma representação idealizada e falsa, uma fábula que não diz respeito à realidade.” ALVES, C.; ALCAPADINI, L. Editorial. Revista ItauCultural. [online]. p.4.

⁵ O termo “registro”, neste contexto, é utilizado tendo como base uma ação própria de gravação, que diz respeito a um problema de descompasso entre a imagem que se pretende realizar e a falta de técnica para gravá-la corretamente, de modo que a imagem resulte nítida.

poderia definir-se como uma *episteme* pós-moderna” (YUDICE, 2002, p. 45). Não seria um desejo de retorno a um local originário, mas o entendimento sobre novo(s) lugar(es) que a cultura haveria começado a ocupar em meio a sua politização.

Nesta altura, imaginamos que caiba uma observação, antes que a afirmação acima sugira que se está pleiteando um lugar que seja o da pureza⁴, o da intocabilidade ou da homogeneidade. O que se está a buscar não é a curadoria como idealização ou trabalho alienado mas, muito pelo contrário: é procurar ir do encontro do seu registro⁵, que ocorre quando se procura um acordo entre “as partes” que estão agindo no processo; uma espécie de ajuste de aspectos conceituais e filosóficos que subsidiam intelectualmente a ação curatorial, com seus aspectos pragmáticos, vistos aqui como os que conferem concretude a este trabalho, proporcionando visibilidade à produção artística, tornando-a um evento público, e, dessa forma, fugindo da aleatoriedade e viabilizando uma prática mais consistente (o que não quer dizer busca por conhecimentos unívocos e absolutos).

Essa vontade de restabelecer sentidos para a cultura em meio aos efeitos causados pela globalização também se aplica para a curadoria, se pensarmos que a globalização tende a considerar a produção artística e toda a rede a ela apensa como um bloco, ou por perspectivas que atendam a determinadas demandas de mercado. Aqui talvez caiba uma pausa para inserir a reflexão de Nestor García Canclini sobre o assunto, alertando-nos sobre os dissensos

que cercam a noção de globalização e seus efeitos, ressaltando que é necessário

[...] distinguir, nos vários processos culturais, o que há de real e o que há de imaginário nessa ampliação do horizonte local e nacional. Deve-se diferenciar quem se beneficia nessa ampliação dos mercados, quem pode participar dele nas economias e culturas periféricas, daqueles que são excluídos dos circuitos globais. (CANCLINI, 2003, p. 29-30).

Podemos pensar que, na verdade, o que parece ser uma perda de um lugar, não o é de fato. O que ocorre são deslocamentos de lugar, dada a transmissão e circulação ávida de bens simbólicos e, em consequência, embaralhamentos de sentidos e novas fusões; algo que precisa ser mesmo avaliado em suas consequências. A cultura, como a curadoria, continuam existindo, mas a definição e o papel que lhes atribuí e conferiu atributos de valor em determinado âmbito ou momento histórico, ou ainda o contexto de aparição que possibilitou as suas existências, parecem ter ficado um tanto embaçados e fora de foco, gerando uma série de interpretações equivocadas ou mal-entendidos. Isto causa confusões ao pensarmos, por exemplo, na curadoria como ação que ocupa uma posição “de fato e de direito”, contribuindo para se vislumbrar melhor o mundo por meio da arte.

Yúdice aponta para esta questão, ao longo de seu livro, baseado na ideia de que a cultura passa a ser um recurso e que...

[...] se a invoca com o propósito de resolver uma variedade de problemas para a comunidade, que aparentemente só é capaz de reconhecer-se na cultura,



que a sua vez, perdeu sua especificidade. Consequentemente, a cultura e a comunidade estão presas a uma racionalidade circular, tautológica. (YUDICE, 2002, p.40. Nossa tradução).

Essa racionalidade, se presa a mecanismos de instrumentalização genéricos, impermeáveis a modos e práticas correspondentes aos objetos e sujeitos em dada situação, acaba tendo um efeito acachapante também para a curadoria, não somente para o desenvolvimento do trabalho em si, mas para a recepção deste trabalho, porque não podemos esquecer que a curadoria procura tornar as poéticas visíveis, não somente para que os públicos do meio a conheçam, como também para que vários segmentos da população possam a elas ter contato. Isso significa dizer que o lugar da curadoria implica pensar em como se inserir em contextos. A esse respeito, acho importante trazer para o texto reflexões procedentes da história da arte porque, mesmo quando estamos conversando sobre curadoria em relação à cultura, imaginamos também estar falando sobre contextos e negociações que tocam aspectos discursivos. Nesse sentido, transcrevo a fala do historiador de arte Yve Alain Bois, que declara:

O que eu não concordo é com a noção de que haja uma relação imediata entre o contexto social e a arte que é produzida. [...] Existe uma mediação, e devemos descobri-la. Não podemos fazer essa descoberta até que tenhamos uma forte análise estrutural do próprio trabalho, do modo como ele significa. E não é o referente que nos dará uma pista de sua significação. O significado não é o referente; ele é apenas o nível superficial. Ele é parte da estrutura do significado, mas a menos interessante de muitas maneiras, a menos

reveladora. O que é a significação estrutural? Como ela funciona? O que fiz em trabalhos mais recentes parte de uma concepção mais bakhtiniana do trabalho de arte se dirigindo ao contexto mais diretamente, como em um diálogo. (ALAIN-BOIS, 2006, p. 246).

Atrevo-me a parear a afirmação acima com a de Yúdice, quando se refere a um novo posicionamento da cultura como o de uma “luta pelo significado” para a cultura, quando ela se afasta das concepções fincadas na ideologia a favor da compreensão de que a...

[...] cultura consiste em um processo estratificado de encontro e não na propriedade de um indivíduo ou grupo, como no caso da ideologia. [...] Não é uma conquista da civilização, mas sim (o uso de) estratégias e meios pelos quais a linguagem e os valores das diferentes classes sociais manifestam um sentido particular de comunidade, e que se instala – mesmo que conflituosamente – no lugar que se abre esse complexo campo de forças chamado nação. (YUDICE, 2002, p. 111 – nossa tradução).

A curadoria em espaço de gestão: um dispositivo possível

Encarar a cultura como lugar de acionamento de estratégias e meios, tornando possíveis diálogos e confrontos que dão formatos às comunidades, conforme exposto acima, é estar em sintonia com a vocação de muitos espaços, denominados como de gestão autônoma, reafirmando assim, para efeitos deste artigo, a coerência em se buscar exercitar reflexões contando com a contribuição dos estudos sociológicos, possibilidade que também se avista na ementa



⁶ Essa perspectiva, levantada também por Ferreira mais a frente deste texto, me leva a citar um trecho de texto escrito para uma disciplina que tratou de arte e de política, onde apresentei a gestão autônoma pela perspectiva do pensamento de Mário Pedrosa, que buscou manifestações artísticas que reintegrassem a arte à vida social. Em um deles, já em uma fase mais recente de seu pensamento, ele explicita seu interesse pelo que chamou de “exercício experimental da liberdade”, ideia vinculada a experiências geradas pelas obras transitórias ou efêmeras como aquelas que estão “(...) no fundo mudando a figura da arte, a natureza da arte, o papel, a finalidade da Arte, e talvez mesmo, pondo em questão o seu sobreviver numa civilização em naufrágio, num mundo em vias de transformação imprevisíveis”. (PEDROSA, 1995, p. 284-285)

¹ Teoria e História da Arte. 2o semestre de 2016.

⁷ Teoria e História da Arte. 2o semestre de 2016.

do programa da disciplina Políticas e Economias do Simbólico, citada na nota 1 do presente artigo, ao se ler o seguinte questionamento:

Como se pode equacionar em termos empíricos, analíticos e interpretativos a questão das políticas do simbólico no momento em que se redefinem funções do Estado, sob a égide de uma governabilidade na qual tanto outros entes concorrem para o comando e coordenação das relações sociais, em escala macrossocial. Isto, quando se trata da regulação das heterogeneidades sócio-simbólicas das populações encerradas no território onde esses mesmos Estados exercem suas respectivas soberanias. Nesse sentido, interessa observar e discutir os circuitos de visibilidade e legitimação de práticas culturais e patrimônios (materiais e intangíveis), mas por considerar os temas da polissemia e do enfrentamento de narrativas em uma condição na qual a princípio teria vigência o monopólio do sentido legítimo exercido pelo ordenamento estatal nacional de poder. (FARIAS, 2017).

E o que seriam “espaços de gestão autônoma”? Uma definição, posta a grosso modo, seria o de serem lugares para o exercício artístico experimental.⁶ Para Kamilla Nunes, organizadora de uma das poucas publicações que tratam do assunto no Brasil, eles podem ser espaços privados geridos por artistas ou espaços vinculados a outras instituições de arte e geridos por outros componentes do meio artístico. Já para Ilze Petroni (2016, p. 81. Nossa tradução), são gestões que se:

“[...] auto-abastecem e que não se encontram subordinadas a uma instituição superior, seja no plano financeiro, seja no político-ideológico.

Responderiam, seguindo essa definição, exclusivamente à iniciativa privada ou à vontade de sujeitos que confluem para o objetivo de gerar espaços (de exibição, de comercialização, de formação etc) alternativos à institucionalidade tradicional e dominante (museus, galerias, grandes salas de exibição etc). Essa vontade subjetiva, assim mesmo, estaria vinculada a uma sorte de mal-estar frente à atuação para com a arte que leva adiante o âmbito estatal (público) e o comercial/mercantil (privado).”

É importante que se distinga a diferença das duas posições sobre qual seria o posicionamento dos espaços autônomos. Por um lado, Nunes fala a partir do lugar de quem mapeia informações sobre as diversas iniciativas brasileiras, que sabemos enfrentarem graves problemas para existirem e subsistirem. Assim, mesmo que buscando “burlar” uma determinada lógica dominante para poder exercer a liberdade criadora/inventiva, essas iniciativas precisam conformar-se dentro de certos contextos que não seriam considerados coerentes com esses objetivos. Por outro lado, Petroni organiza seu pensamento a partir da elaboração de um exercício teórico que envolve a busca por definições sobre os termos que estão em pauta nesse campo discursivo (autonomia, campo artístico, contemporaneidade).

Petroni integra um grupo, o Curatoria Forense, que vem refletindo e atuando sobre o tema na América Latina. Em um dos textos que foi escrito para uma disciplina⁷, onde o foco era apresentar um espaço de gestão autônoma em São Paulo, o Casa Tomada, foram introduzidas algumas questões levantadas pelo



⁷ Publicado em Encuentro de Gestiones Autónomas de Artes Visuales Contemporáneas, disponível em <http://curatoriaforense.net/editorial>

⁸ *Idem.*

Curatoria Forense. Tais questões foram encontradas em um texto que, apresentado durante a Segunda Semana de Arte Contemporâneo, ocorrida no Chile em 2013, reuniu o resultado de uma série de debates realizados desde 2011 sobre o tema “gestões autônomas” na Argentina e na Colômbia.

No elenco de hipóteses apresentadas, estão considerações acerca das distinções sobre artistas, coletivos de artista e gestão de arte; gestão de arte contemporânea e de cultura; gestões autônomas e gestões institucionais; gestões autônomas e cenas locais; sobre independência, autonomia e codependência; gestões autônomas e políticas públicas de cultura e arte.

Um dos pontos que é amplamente discutido pelo grupo⁷ e por outros gestores de espaços autônomos latino-americanos e, por isso merece atenção, é o que diz respeito ao conceito de “independência” presente em textos que refletem sobre o que significa falar em gestão autônoma, posto que, para a equipe do Curatoria Forense, o que está em jogo não é a “dominação e sua correlativa emancipação”⁸, pois não creem que haja alguma autoridade da qual devam se libertar e porque, além disso, acreditam:

[...] na co-dependência como um sistema de trabalho, de amizade e de desejo. Porque nós queremos e não necessitamos: mas conscientes de que isso não implica na subordinação a um manifesto, nem a supremacia aos objetivos de uns sobre os outros; que não forçaremos outros a encarar com nossos conceitos, porque para nós a arte contemporânea não é um exército nem uma

empresa, ainda que às vezes seja a via mais eficiente de executá-lo. Porque para nós é – nem mais, nem menos - um sistema de interrogação da realidade. (SEPULVEDA e PETRONI, 2011 – nossa tradução).

Essa situação de *intermezzo* entre o inscrever-se como “parte de um conjunto de práticas autônomas, governadas por políticas e dinâmicas intensivas, por processos não lineares e por um ideal de autogestão, liberdade e resistência.” (NUNES, 2013, p. 14) e o entender-se como espaços que “[...] cultuam a responsabilidade social como uma forma de resistência sabendo que suas ações não afetarão, em larga escala, os rumos do capitalismo neoliberal” (NUNES, 2013, p.41; p.42) constituem o cerne do que caracteriza os espaços de gestão autônoma que é o do funcionamento em sistema de compartilhamento e colaboração em rede.

A ideia de cooperação participativa é mais do que uma vontade de troca simbólica ou autorreferente: diz respeito ao desejo de responder a uma situação global esmagadora, em que as manifestações de arte diluem os contornos que as encerram dentro de concepções voltadas iminentemente para as práticas artísticas convencionais, que tratam das características singulares das imagens, e passam a tentar responder criticamente e de forma coletivizada a contextos associados às esferas política e econômica. Os projetos desenvolvidos por essa perspectiva são, segundo Grant H. Kester (2006: p. 31):

[...] uma forma de trabalho que é distinta do “trabalho” do individualismo possessivo. Seu objetivo não é a violenta extração de valor ou a



⁹ Sobre o ofício do curador. Alexandre Dias Ramos (org.). Porto Alegre, ZOUK, 2010.

supressão da diferença, mas uma co-produção (literalmente, co-labor) de identidade nos interstícios de tradições culturais, forças políticas e subjetividades individuais existentes. Esses projetos nos desafiam a reconhecer novos modos de experiência estética e novas grades para pensar a identidade através de trocas densamente texturizadas, hápticas e verbais que ocorrem nos processos de interação colaborativa. Eles nos convidam, a seu tempo, a reconsiderar a formação da subjetividade moderna.

E, afinal, como a curadoria estaria posicionada neste panorama?

Petroni não cita a curadoria propriamente dita, mas levanta questões sobre o campo de ação e discursividade no campo artístico, que atingem a curadoria atualmente e que nos servem como notes para iniciar a reflexão sobre o assunto. Ela conjectura sobre as possibilidades que permitem o “desmontar ou desconstruir a instituição-arte e a estrutura organizacional que garantem a sua sobrevivência” e constata que, desde que o campo artístico se configurou como um espaço social que “funciona segundo suas próprias regras do jogo, a trama de agentes e instituições [...] foi se complexificando e, em certa medida, se democratizando. Isto significa que o poder moderador, controlador e legitimador, que se encontrava concentrado em duas categorias sociais, claramente reconhecidas e distintas [...] foi se diversificando. Diz-se que suas sucessivas redistribuições descentralizaram os nós de seu exercício e execução” (PETRONI, 2016, p.73;p.74. Nossa tradução).

A ideia de diversificação do campo de arte coloca em xeque o significado original da curadoria, personificada pela figura do curador. Inaugurou sua entrada como ente na esfera pública em Roma, e o papel que lhe foi atribuído inicialmente, era o de representação e guarda, conforme lemos em texto de Vesna Madzosi (2013, p. 30;p.31. Nossa tradução):

[...] No caso das instituições e em instâncias legais, os curadores tomam conta de objetos valiosos, objetos que tinham um *status* de mais do que objetos, quase humanos, cuja existência era ainda importante para o funcionamento do sistema. Entretanto, o cuidado dos humanos não era médico ou humanitário, mas de cuidado de possessões materiais e herança.

Buscar posicionar a curadoria no panorama atual por meio das ocorrências que se dão no contexto da gestão autônoma, significa esmiuçar as partes que dão corpo ao ofício do curador. Podemos iniciar ponderando sobre o que seria esse “ofício do curador” – como chamou o historiador da arte Alexandre Dias Ramos, em livro homônimo⁹ - na atualidade e em que medida essa atividade pode existir em tais espaços.

No livro de Ramos, há dois textos em que se evidenciam as problemáticas que cercam a ação curatorial. Cristiana Tejo aborda a questão por intermédio da relação da curadoria com as instituições e com a cadeia produtiva da economia da cultura e se pergunta, haja vista o crescente interesse por esta atividade, se este é um sintoma de uma “real tomada de consciência de seu papel crítico e do



¹⁰ Texto escrito para Tópicos Especiais em Arte Contemporânea.

despertar do desejo de adentrar o mundo da arte ou é fruto de uma ilusão histórica que enxerga apenas o glamour e a posição de poder do curador” (TEJO, 2010, 150). Esse questionamento decorre de observações sobre as confusões que tem surgido em torno do papel do curador, que é usualmente percebido como o sujeito que organiza eventos, e não como um “indivíduo com capacidade crítica de reposicionar o nosso entendimento sobre arte num *tour de force* intelectual, espacial e visual” (TEJO, 2010, 154).

O texto da crítica de arte e curadora Glória Ferreira, presente na mesma publicação, também trata dessas mesmas questões, mas pontua com contundência o caráter experimental da curadoria, algo que nos interessa, particularmente, porque entendemos que a atividade curatorial, se percebida por essa perspectiva, pode ser potencializada quando é realizada em espaços de gestão autônoma, como a residência de arte, por exemplo. Assim ela escreve:

Guardando caráter autoral, [a curadoria] exige, ao lado de enfoques teóricos e pesquisas específicas, imaginação e criação e, assim, a marca de uma subjetividade, como bases de seu caráter ensaístico, em que se explicitam conceitos articulando a construção de sentidos e discursos. Trata-se, assim, de um trabalho experimental. Uma experiência de interação com a arte, mediação entre obra, espaço expositivo e público. Sua dimensão eminentemente pública requer que na relação com o espectador a informação vise à educação, porém como repasse de conhecimentos, sem desprezar jamais o encontro com a experiência estética.” (FERREIRA, 2010, p.138-139).

Falar em experimentação é discorrer sobre o processo de arte, cuja substância não está manifesta e está em contínuo desenvolvimento. Implica em abrir mais camadas de significação para a obra, o que resulta em maior complexidade e interesse para o estudo e o reconhecimento da obra de arte, dotando-a de valor para o público em geral e, em última instância, promovendo seu valor como parte integrante da memória social.

Considerações finais

O caráter experimental que, para Ferreira, é uma marca do trabalho curatorial surge, então, de modo ainda mais aprofundado em espaços que se definem a partir de um movimento colaborativo, algo que não é estranho ao pensamento artístico, mas que ainda merece investigações para a curadoria que, para os fins desta pesquisa, é tratada aqui mais como agenciadora do que como reguladora.

Nesse sentido, a curadoria passaria a operar não somente circunscrita à *poiesis*, colada à concretude que resulta daí, mas também perspectivada por uma conjunção de fatores, eventos e trocas subjetivas, gerando uma produção textual, a partir de narrativas entrelaçadas ao processo de invenção artística, que pouco tem a ver com determinadas convenções que mantêm a produção curatorial asséptica. Em tempos em que a “curadoria é um ato político” – de acordo com Marc Garrett, ativista dos movimentos coletivos de arte e comunidade na Web –, parece não haver mais



espaço para práticas que não busquem por alternativas para além do que se encerra dentro do “cubo branco”.

Em artigo também produzido para uma disciplina¹⁰, foram destacadas algumas ideias do crítico Mario Pedrosa que, já em 1970, previa o poder que teriam para o futuro desenvolvimento da arte, as produções que enfatizassem seu caráter experimental. Ele escreveu que as obras transitórias ou efêmeras seriam aquelas que estão “[...] no fundo mudando a figura da arte, a natureza da arte, o papel, a finalidade da Arte, e talvez mesmo, pondo em questão o seu sobreviver numa civilização em naufrágio, num mundo em vias de transformação imprevisíveis” (PEDROSA, 1995, p. 284-285).

Estas experiências, que prometiam ser transformadoras, estavam apoiadas sob um tipo de ação que focava menos a materialidade da arte, mas “estruturas perceptivas e situacionais” (PEDROSA, 2004, p.355), modalidade que Pedrosa intitulou de “arte ambiental” (assim denominada anteriormente por Hélio Oiticica para nomear o seu próprio trabalho) que estaria associada, por sua vez, ao espectro do que também, por ele, foi designado de “arte pós-moderna”.

Há, sem dúvida, um longo caminho a percorrer, a fim de avolumar a discussão em torno da curadoria como articuladora, como mediadora de sentidos e de públicos, e como produtora de novas textualidades, conduzindo a uma transformação, tanto nos modos de fazer, quanto nos seus modos de discursos. O circuito de

arte definitivamente se ampliou e se tornou mais complexo, além de estar atravessado por tensões que o colocam, e a seus agentes, em uma espécie de “curto-circuito”, que deixam aspectos de sua estrutura à mostra, o que provoca a mudança do tipo de produção que está, cada vez mais, voltada, conscientemente, para a sua recepção e, em consequência, visando os efeitos de sua articulação com a experiência em sociedade.

Referências

AZAMBUJA, Renata. *Exercício experimental da liberdade, gestão autônoma e residência: articulando presentes com Mario Pedrosa*. 10f. Trabalho apresentado como requisito parcial para aprovação na Disciplina Tópicos Especiais em História da Arte 1, Departamento de Artes Visuais/IdA, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

_____. *Sobre a casa tomada: uma aproximação descritiva*. 10f. Trabalho apresentado como requisito parcial para aprovação na Disciplina Teoria e História da Arte, Departamento de Artes Visuais/IdA, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

ARTE mobilidade sustentabilidade. *Cadernos Sesc_videobrasil*, São Paulo, caderno 2, 2006. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/publicacoes/caderno/02>> Acesso em: 03 dez. 2017.

BOIS, Yve-Alain. Ideologias da forma. *Novos Estudos/CEBRAP*, São Paulo, n. 76, p. 237-240, nov. 2006. Entrevista. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n76/13.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2017.



CANCLINI, Néstor Garcia. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003. 223 p.

DEL CASTILLO, Sônia Salcedo. *Arte de expor: curadoria como exopoesis*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2015. 224 p.

FARIAS, Edson. Programa da disciplina Políticas e Economias do Simbólico do Departamento de Artes Visuais/IdA, Universidade de Brasília. Brasília, 2017. Texto digitalizado. 14 p.

FERREIRA, Glória. Escolhas e experiências. In: RAMOS, Alexandre Dias (Org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre, ZOUK, 2010. p. 137-148.

HALL, Stuart. Introduction: the work of representation. In: *Representation: cultural representations and signifying practices*. London, Sage, 2003. p. 1-11.

HEINICH, Nathalie. *La sociologia del arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2002. 128 p.

KESTER, Grant H. Colaboração, arte e subculturas. Cadernos Sesc_videobrasil. *Arte mobilidade sustentabilidade*, São Paulo, caderno 2, 2006. Disponível em: <http://communitybasedpractices.pbworks.com/f/Kester-collaboration_art_and_subcultures.pdf>. Acesso em: 03. dez. 2017.

MADZOSKI, Vesna. *Decuratoribus: the dialectics of care and confinement*. New York: Atropos Press, 2013. 44 p.

MICHAELIS: *Dicionário Brasileiro Da Língua Portuguesa*. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/coletivo/>>. Acesso em: 03. dez. 2017.

NUNES, Kamilla. *Espaços autônomos de arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Circuito, 2013. Disponível em:

<<http://editoracircuito.com.br/website/wp-content/uploads/2013/11/espacos-autonomos-web-11.pdf>>. Acesso em: 03. dez. 2017.

PEDROSA, Mario. A bienal de cá para lá. In: ARANTES, Otilia Fiores (Org.). *Política das Artes*. São Paulo: EdUSP, 1995. p. 217-284.

_____. Crise do condicionamento artístico. In: ARANTES, Otilia Fiores (Org.). *Política das Artes*. São Paulo: EdUSP, 1995. p. 117-138.

PETRONI, Ilze. Ejercicio de desmontaje: apuntes sobre gestión autónoma y el campo artístico contemporáneo. In: NORONHA, Marcio Pizarro (Org.). *Gestão em arte e cultura: residências, experimentos e clinicas sobre gestão e economias da arte e da cultura*. Porto Alegre: Editora Animal, 2016. 189 p.

RAMOS, Alexandre. *Sobre o ofício do curador*. Rio de Janeiro: Zouk, 2010. 171 p.

SEPULVEDA, Jorge T.; BUSTOS, Guillermina. Una pretensión libertadora y una predisposición de orden: gestiones autónomas de arte contemporáneo en America Latina. *Revista Arte da Cena*, Goiânia, v. 2, n. 2, p. 23-30, jan./jun. 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/43676/21857>>. Acesso em: 03. dez. 2017.

_____; PETRONI, Ilze. Algunas hipótesis sobre gestiones autónomas de arte contemporáneo. In: SACO2-SEGUNDA SEMANA DE ARTE CONTEMPORÁNEO, 2014, Antofagasta, Chile. Disponível em: <<https://issuu.com/colectivosevende/docs/saco2>>. Acesso em: 03. dez. 2017.

TEJO, Cristina. Não se nasce curador, torna-se curador. In: RAMOS, Alexandre Dias (Org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre, ZOUK, 2010. p. 149-163.



YUDICE, George. *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2002. 475p.