



ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



História da Arte em uma perspectiva institucional: exposições e visibilidade

Ana Maria Albani de Carvalho

UFRGS - PPG Artes Visuais. CBHA

Resumo: Nas duas últimas décadas, de modo mais pontual, o lugar e a função da história da arte como discurso e conhecimento privilegiado sobre a produção artística vem sendo tema de debate entre os próprios historiadores da arte. Os fundamentos deste embate vinculam-se tanto aos novos aspectos de ordem sistêmica, decorrentes das transformações na lógica econômica e política mundial e suas repercussões no campo da cultura, quanto no âmbito das atuais relações entre a produção de conhecimento e as antigas fronteiras e especificidades disciplinares das ciências entre si e das artes. Nossa proposição procura refletir sobre o aparente protagonismo da exposição e da curadoria no contexto acima delineado, tendo como foco as relações entre estas formas de atuação no circuito institucional e suas relações com a história da arte, enquanto discurso e forma de conhecimento específico sobre arte.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Exposição. Regimes de visibilidade.

Abstract: In the two last decades, more specifically, the place and function of the art history as a discourse and privileged knowledge on artistic production has been the theme of debate among the art historians. The fundamentals of this encounter are attached both to the new systemic order aspects, due to the transformations in the economic and political logics and their repercussions in the field of culture, as in the scope of nowadays relations between the knowledge development and the elder boundaries and disciplinary specificities between sciences among themselves and art. Our proposition seeks to reflect on the apparent protagonism of the exhibition and curatorship in the context drawn above, having as focus the relations between these forms of action in the institutional circuit and their connections with art history, as discourse and form of specific knowledge on art.

Keywords: Contemporary art. Exhibition art. Regime of visibility.

As últimas duas décadas constituem um período ainda próximo para que possamos fazer mais do ensaiar considerações sobre as tendências, as linhas de força e os movimentos - sociais, culturais, estéticos - que moldam a atual configuração do campo artístico. A observação de algumas modificações aparentes na lógica de funcionamento do sistema de arte, no entanto, indica que é

possível - e mesmo necessário - considerarmos o período de modo atento, especialmente se pretendermos refletir de forma criteriosa sobre as “direções e sentidos da história da arte” na emergência de uma era “pós-epistemológica”.¹

O cenário artístico atual, marcado por interações em escala global, pelo trânsito de informações em redes digitais, pelo protagonismo assumido pelo mercado e pelas “múltiplas inserções sociais dos artistas”,² curadores, críticos e outros agentes, aponta para uma remodelação nas modalidades de produzir e difundir a arte. Estamos em um momento no qual se torna necessário, ao mesmo tempo, identificar as novas configurações de forças que conformam - ou desestruturam - o que ainda denominamos como campo da arte e indagar sobre o impacto que produzem sobre o fenômeno artístico na atualidade, suas instituições e agentes.

De forma bastante pontual, neste momento, tenho interesse em refletir sobre as condições (locais) nas quais operam os diferentes “regimes de visibilidade” e entender o papel desempenhado pela exposição de arte contemporânea neste cenário, com especial atenção às interações e aos tensionamentos gerados pelo trabalho de curadoria e pelo *design* expositivo.

¹ SMITH, Marquad. “Estudos visuais, ou a ossificação do pensamento”. *Revista Porto Arte*: Porto Alegre, v. 18. N. 30, mai. 2011, pág. 43-62. Porto Alegre: Instituto de Artes, PPGAV, UFRGS. Embora extrapole os limites do presente artigo, julgo pertinente apontar para a situação de contemporaneidade, verificada nas universidades brasileiras, entre a criação de cursos de graduação em História da Arte, com sua perspectiva de especificidade quanto a objetos e metodologias, em contraponto à consolidação internacional dos Estudos Visuais, com suas propostas “interdisciplinares, cross-disciplinares, multidisciplinares e transdisciplinares”.

² CANCLINI, Néstor García. *A Sociedade sem Relato. Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: EdUSP, 2012. p. 29.

Como fundamento metodológico, parto do princípio de que não é produtivo aplicar pura e simplesmente os parâmetros de análise gerados a partir da observação de determinados contextos a outros circuitos, estruturados segundo lógicas de funcionamento diversas. Em resumo, as premissas e relações de causalidade entre fenômenos observáveis em um meio artístico que dispõe de longa tradição, com um sistema institucional consolidado e articulado às instâncias de produção e de crítica, assim como um mercado de arte diversificado ancorado em um significativo contingente de público, sejam colecionadores profissionais ou não, nem sempre se adaptam ao estudo de outras realidades nas quais tal estruturação não funciona nos mesmos moldes. As pressões sobre a profissionalização de artistas e demais agentes, decorrentes do advento do mercado de arte em larga escala ou o perfil globalizado das coleções museológicas, para mencionar apenas duas questões a guisa de exemplo, devem ser redimensionadas, caso nosso foco de investigação seja um circuito de arte de porte mais regionalizado, como Porto Alegre ou outras cidades brasileiras equivalentes.

Durante o período assinalado no início deste artigo, observou-se que as exposições de arte contemporânea adquiriram maior visibilidade, não somente entre seu público específico. De modo mais acentuado desde a década de '90, tanto no cenário internacional quanto nacional, temos visto a exposição tornar-se o principal objeto de interesse, em muitos casos em detrimento das obras individualizadas ou de seus criadores, seja do ponto de vista da mídia e dos

meios de divulgação, seja da parte dos próprios artistas e demais profissionais que configuram o campo artístico. Por outro lado, a existência de uma literatura crítica - incluindo a abordagem histórica - ainda não é proporcional ao aparente interesse despertado pelo tema e à necessidade de entendermos os mecanismos que conformam o papel assumido pelas exposições temporárias no tensionamento das diversas instâncias e forças que configuram o campo artístico na contemporaneidade.

Seguindo esta proposta, a noção de “regimes de visibilidade”³ revela-se produtiva. Sua utilização permite refinar a crítica sobre as estratégias adotadas pelos diversos agentes - sejam artistas, curadores, diretores de instituições, colecionadores, marchands, patrocinadores, entre outros “operadores do espetáculo”, com recursos suficientes para produzir efeitos nos jogos entre *ver e ser visto, mostrar/ocultar*, disputados na arena cultural contemporânea.

Visibilidade, nestes termos, remete aos *modos de ver* considerados pelo viés do *fazer sentido* e não como “mera presença diante do olhar”. Os diversos componentes do dispositivo expográfico, para além de sua dimensão técnica, artística ou poética, constituem um ato de geração de sentido. Nos termos desta abordagem da exposição, as opções curatoriais, a disposição das obras no recinto de exposição, passando pela escolha da iluminação, pelas

³ CAETANO, K.E., REICHMANN LEMOS, A. “A Margem do Olhar, a Margem da Imagem - regimes de visibilidade na fotografia documental”. *Razón y Palabra*. Vol. 12, n. 59, out-nov. 2007, México. Disponível: <<http://www.redalyc.org/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=199520703018>> Consultado em 18 de outubro de 2012.

cores das paredes e a presença/ausência de textos (e seu teor) no recinto da galeria, são percebidas como uma tomada de posição em sentido político para o campo da arte, parte de um trabalho de *fazer olhar*.

Interrogar-se sobre os regimes de visibilidade que presidem ou configuram as exposições - em seus diversos níveis, desde a eleição do curador por parte da instituição promotora de uma exposição temporária, seja uma bienal ou outro tipo de mostra, passando pela curadoria propriamente dita, pela expografia, pela edição de imagens e textos no catálogo e nos sites que difundem a mostra - significa indagar sobre o que nos tornamos ao contemplar, não somente a obra que se apresenta diante de nós, mas também os modos e as implicações de como tal presença se dá a ver.

Seguindo esta linha de pensamento, um aspecto desta reflexão reside na importância conferida aos modos de espacialização das obras e proposições artísticas, especialmente se considerarmos a produção desde a segunda metade do século XX. Na medida em que as relações entre as obras e o espaço (isto é, as diferentes modalidades de espacialização) assumem o caráter de problemática artística, mais significativa se torna a questão da exposição e dos registros (documentais, das mais variadas ordens) referentes às disposições estéticas e artísticas dos criadores em relação às formas de montagem. Mais uma vez, neste cenário, as relações entre artistas e curadores ganham relevância. Assim como a questão do arquivo e do estatuto de determinados

textos, imagens, mídias - vistos em certos momentos como registro, como dado, como fonte de pesquisa, em outros como documento de trabalho e ainda em outros, como objeto de fruição estética. Nesta situação, considere-se a presença de croquis, esboços, projetos de instalações e de obras *site-specific*, fotografias de *performance* e de montagens de exposições, que são expostos na galeria e/ou integram as edições de imagens dos catálogos.

Entendo a exposição como um “sistema interativo”⁴ no qual articulam-se em diferentes patamares de complexidade, as obras e seus criadores, seus discursos e os discursos de curadores, de críticos, das próprias instituições e mesmo de seus patrocinadores. A disposição das obras segundo um determinado circuito de visitação, assim como a edição de textos e imagens nas publicações que registram/documentam a exposição. Todos estes elementos participam da formulação de *pactos de consumo* e interpretação construídos entre os propositores de uma exposição - artistas, curadores, museógrafos, diretores de museus - e os visitantes, conectando o circuito obra/lugar/público. Neste ponto, coloca-se a questão: em que medida a articulação entre o argumento curatorial e o *design* expositivo opera como mediador ou como problematizador nos processos de visibilidade das proposições artísticas encarnadas nas obras? E ainda: tornar-se visível para quem? Como e em quais circunstâncias? Visível para o público composto pelos pares? Pelos colecionadores profissionais e pelo

⁴ GUASCH, Anna Maria (ed.). *Los Manifiestos del Arte Posmoderno - textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Akal, 2000.

mercado? Temos em conta que não basta *estar em exposição para tornar-se visível*.

Nestes termos, o carácter recorrente de determinadas associações entre obras, ideias, artistas, vão fixando, através de sua reiterada exposição, um carácter de *presença*, atingindo uma posição hegemônica no campo das ideias e verdades sobre o que seja arte legítima e o que seja legítimo em arte. O oposto pode ser igualmente verdadeiro, no que diz respeito ao silenciamento, às exclusões, ao que permanece oculto nas Reservas Técnicas ou nas letras pequenas das (hoje) extensas fichas técnicas que informam sobre os integrantes das equipas de trabalho, responsáveis por conceber, organizar, produzir e mediar uma exposição.

Falar em mercado de arte no atual contexto, envolve refletir sobre o impacto da globalização econômica sobre o campo artístico. Este enfoque coloca vários questionamentos sobre quais são as *condições de visibilidade* da produção artística no contexto de uma economia que se tornou globalizada em termos de integração produtiva, das finanças globais, da troca de mercadorias, em menor grau no que se refere à mobilidade de mão de obra e de modo algum quanto aos centros decisórios, isto é, quanto aos centros de poder.

Ressalto que a noção de poder é empregada aqui na acepção elaborada por Giddens, como a “capacidade de intervir no mundo, ou abster-se de tal intervenção, com o efeito de influenciar um processo ou estado específico de coisas”.⁵ Ou seja, tanto o mundo do mercado de arte,

⁵ GIDDENS, Anthony. *A Constituição da Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 17.

quanto o mundo dos pares - os círculos de reconhecimento, legitimidade e consagração, formados por artistas, pelos historiadores da arte, pelos críticos - tem seus próprios regimes de poder⁶. Um e outro envolvem formas de dominação, ambos podem ser extremamente perversos.

Embora a hierarquia vigente no sistema de arte - centrada em instituições e agentes do mundo anglo-saxão - não pareça afetada, novos atores surgem sob os holofotes, ainda que apresentados como categorizações genéricas, alicerçadas em estereótipos, tais como arte latino-americana, chinesa, russa, africana. Sob a força corrosiva do mercado capitalista/neoliberal, mesmo as obras que almejam um posicionamento crítico (em termos sociais, políticos, e da própria noção canônica de arte) tornam-se apreciadas por seu potencial efeito de “mídiação”. Citando Julian Stallabrass, podemos dizer que enquanto “as mercadorias tornam-se mais culturais”, a arte torna-se mais mercadoria⁷ e a condição para que um pensamento crítico e reflexivo tenha a força de agência torna-se cada vez mais rarefeita. Neste cenário, surgem novos protagonistas, enquanto antigos ocupantes do primeiro plano são deslocados para algum lugar no fundo

⁶ Artistas, historiadores, curadores e demais agentes que integram o que delimitamos como *pares* também fazem parte e atuam - em maior ou menor medida - no mercado de arte, seja o mercado *stricto sensu*, seja o que poderíamos considerar como mercado profissional. Porém, a distinção entre um “mundo do mercado” e um “mundo dos pares” e mesmo de um “mundo acadêmico”, assume um caráter operacional, na medida em que os critérios de reconhecimento e as modalidades de distinção não são exatamente os mesmos em cada um destes segmentos. Os regimes de visibilidade, noção que nos interessa no momento, também não. Em aparente diferença com os propósitos de autonomia da arte defendidos pelo discurso moderno, observamos na atualidade a ruptura das fronteiras que pareciam separar as lógicas de funcionamento entre estes mundos.

⁷ STALLABRASS, Julian. *Contemporary Art: a very short introduction*. Londres: Oxford, 2004. p. 55

da plateia. Por exemplo, este reposicionamento pode ser observado no caso da crítica de arte - em seu formato normativo ou mesmo no reflexivo - em relação ao modelo midiático de difusão de informações segundo os parâmetros da indústria do entretenimento.

Prosseguindo neste apontamento sobre as condições nas quais operam os “regimes de visibilidade” contemporâneos, vemos que a *internet* - e em sentido amplo, as novas tecnologias de trabalho com imagens e som - surge como um divisor de águas, não apenas no que tange às ferramentas de comunicação, mas especialmente no âmbito da produção de obras e proposições artísticas, afetando de forma radical as modalidades de recepção e circulação da arte.

As atuais condições tecnológicas aproximam o resultado visual de muitos trabalhos artísticos ao que pode ser observado nos produtos gerados pelo mundo do espetáculo: obras de grandes dimensões, imagens mnemônicas, formas arrebatadoras ou (pretensamente) chocantes, irônicas, divertidas. Imagens em alta definição, em um grau de nitidez não encontrado na vida cotidiana atraem a atenção do público em múltiplas exposições. Desde os anos 1990, a fotografia em grande escala - a cores, montada em *back-light*, com impressionante grau de nitidez - é um dos marcos referenciais estéticos, tanto no âmbito das políticas de exposições de museus e centros culturais, quanto sucesso de mercado. Os trabalhos de arte que empregam tecnologia digital, por sua vez, introduzem novas indagações sobre as práticas de acervo

museológico, expondo os limites do colecionismo e da noção de preservação centrada na integridade do corpo material da obra.

Outro movimento visível na cena contemporânea, diz respeito aos coletivos de artistas. Antes de prosseguir, julgo pertinente estabelecer algumas diferenciações, ainda que de forma resumida, quanto ao modo como a noção de “coletivo de artista” é empregada em relação à de autoria. Podemos identificar agrupamentos de artistas nos quais efetivamente encontramos a *autoria compartilhada*, situação na qual a noção de “coletivo” nos parece empregada de forma mais adequada. Em outros casos, artistas mantêm a autoria individual, mesmo que contem com a *colaboração* de uma equipe de assistentes ou técnicos específicos, situação corriqueira na área de *web arte*, *artemídia*, mas também em ateliês de pintura ou escultura. Por fim, encontramos os *espaços gerenciados por artistas*, que funcionam como mistos de ateliê, oficina de cursos, galeria e espaço cultural, desenvolvendo atividades que não resultam necessariamente em trabalhos de arte com autoria compartilhada.

Muitos fatores podem ser apontados como fomentadores para a opção de trabalhar em parceria no campo das artes visuais - tão marcado pela atuação individual. Especialmente entre os jovens artistas, cujas carreiras estão em processo de reconhecimento e consolidação, a atuação em parceria pode ser vista como parte de uma estratégia de sobrevivência em uma cena artística cada vez mais competitiva. Mais uma vez, convém

observar que em circuitos de arte com instituições frágeis ou em número reduzido e com um mercado pouco diversificado, tanto as formas de atuação com autoria compartilhada, quanto o gerenciamento de seu próprio espaço cultural podem funcionar - ainda que por períodos curtos de tempo - como tentativas de superar tal precariedade estrutural e ganhar maior visibilidade.

Analistas do cenário artístico contemporâneo - que falam a partir de suas posições localizadas nos centros hegemônicos, como Stallabrass -, argumentam que o problema talvez esteja no “excesso de visibilidade”, isto é, no modo como a diversidade cultural é reduzida ou transformada em mercadoria. Nesta linha de pensamento, o historiador britânico observa que, via de regra, as grandes exposições temporárias de arte contemporânea, especialmente as bienais, são “endereçadas a uma audiência cosmopolita de arte” em detrimento da população local.⁸ Antes de prosseguir, é necessário mencionar que o surgimento de novas bienais em cidades localizadas nos mais variados pontos do planeta é um marco referencial para a reflexão sobre as condições nas quais operam os regimes de visibilidade no campo artístico contemporâneo, o qual, dados os limites deste texto será apenas assinalado.

Ressaltando a questão do endereçamento das proposições curatoriais - e também artísticas - e tomando como referência o modelo proposto pelas bienais, é conveniente não confundir “espectador-modelo” com o visitante empírico. Dito de outro modo, o público visitante

⁸ STALLABRASS, op.cit. p. 24.

de uma bienal como a Mercosul, em Porto Alegre, ou a de São Paulo, ou ainda, a Documenta de Kassel e a Bienal de Veneza, terá seu perfil delineado pelo caráter mais ou menos cosmopolita da cidade-sede.

Considerando, neste caso, o exemplo da Bienal do Mercosul em Porto Alegre observamos os esforços de seus promotores em atingir um patamar internacional, não exatamente *global*. Sinalizando esta intenção, diferentes modelos de gerenciamento e curadoria foram testados, com o propósito de repercutir nos centros artísticos hegemônicos internacionais e nacionais. Por exemplo, através da contratação de curadores com currículos que correspondam ao requisito de internacionalização, ou convidando artistas para além dos limites geopolíticos demarcados pelo Mercosul. Neste embate, parte significativa dos agentes locais permanece *invisível*, sejam artistas, curadores, críticos ou outros especialistas nos diversos setores de trabalho que constituem um evento do gênero bienal.

Prosseguindo com Stallabrass, o ambiente no qual se movem os curadores das Bienais é “global e híbrido”, ainda que em seus discursos, tais agentes afirmem possuir genuíno interesse em escutar e consultar as “vozes locais”, sejam dos próprios artistas ou, em menor grau, de outros especialistas. Daí o que ele chama de “efeito homogeneizante” operado pelo “sistema de arte globalizado”, com seu mix de material local, linguagem cosmopolita e deslocamento constante.⁹ Mesma linha de

⁹ Ibidem, p. 28.

pensamento defendida pela pesquisadora Ana Fialho, ao afirmar que “artistas contemporâneos são aqueles que trabalham” (preferencialmente, vivem e trabalham) nos principais centros internacionais de arte¹⁰ - o mesmo se aplica em âmbito nacional e até regional, com as diferenças de escala - e produzem segundo a lógica estética vigente. Os demais podem até ser *convidados* para preencher a cota do discurso politicamente correto, mas dificilmente ocuparão uma posição no primeiro plano. Um exemplo, ainda com a Bienal do Mercosul em Porto Alegre: nas últimas edições os promotores tem tido a preocupação de incluir um curador-adjunto, ou um(a) assistente de curadoria, recrutado entre os jovens profissionais locais, cuja função não explicitada consiste em assessorar a curadoria geral - via de regra, um curador estrangeiro - sobre a produção local/regional ou em produzir eventos paralelos e geograficamente afastados dos locais onde ocorre a mostra principal, que contemplem tal produção artística.

Por fim, o cenário montado para a atuação profissional de artistas, curadores, historiadores ou críticos de arte no Brasil é marcado pelo impacto das concepções neoliberais sobre o funcionamento das relações e compromissos entre as esferas pública e privada. O modelo que combina editais públicos (isto é, ações decorrentes das políticas públicas de investimento em cultura) e leis de incentivos fiscais, tem entre seus efeitos perversos a submissão dos projetos artísticos/culturais à lógica de gestão de *marketing*

¹⁰ FIALHO, Ana Letícia. “As exposições internacionais de arte brasileira: discursos, práticas e interesses em jogo.” *Sociedade e Estado*. v. 20. N. 3. Brasília, 2005. P. 689-713. p. 705

elaborada pelas empresas potencialmente patrocinadoras. Nesse ambiente, artistas e demais agentes culturais devem se aprimorar, antes de tudo, no exercício do que Pierre Bourdieu apresentava como “tarefas ao mesmo tempo ridículas e desmoralizantes ligadas à promoção de sua própria carreira”.¹¹

Concluindo, as perspectivas - para alguns, sombrias; para outros, nem tanto - consideram a hipótese de que o ingresso triunfante e aparentemente definitivo de novos protagonistas e de uma outra configuração de forças, resultarão (ou já resultam) na dissolução do campo artístico enquanto tal, no sentido postulado por Bourdieu, isto é, como noção alicerçada na “autonomia relativa”, capaz de “afirmar e fazer reconhecer os critérios específicos de avaliação de seus produtos”, por sua vez assentados em regras estabelecidas essencialmente pela tradição específica, configurada através de uma categoria socialmente delimitada, no caso, a dos artistas e seus pares.¹² Resta saber, confirmada a hipótese, o que tal dissolução (ou então, nova configuração de forças) representará para o universo de objetos, agentes e instituições que prosseguirão vivendo e produzindo o que hoje (ainda) percebemos e avaliamos como Arte.

¹¹ BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 194.

¹² BOURDIEU, P. op.cit.

