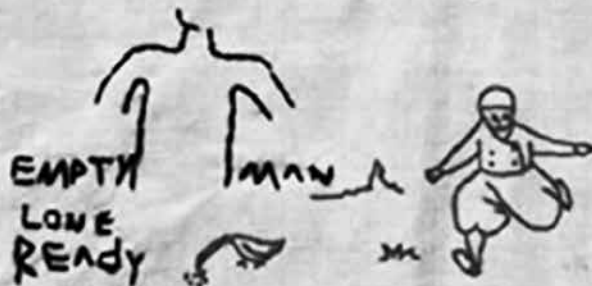


NO BOMBS
NO CASTLES ON SAND
NO DRUMS
IT'S ON ME



SALT, blood, SALIVE



NOTAS PARA UMA DELIMITAÇÃO DA NOÇÃO DE CURADOR COMO PRODUÇÃO DE INFRAESTRUTURA

Justo Pastor Mellado

arte latino-americana curador
infraestrutura história da arte

O autor expõe de maneira crítica as dinâmicas da produção artística da América Latina a partir dos anos 90, em um marco teórico livre da camisa de força dos agentes históricos da imigração. Propõe reescrever a história do “desejo de arte latino-americana” de um novo modo, não dependente da consolidação de carreiras ou de exposições de arte apreciadas pelo sistema institucional estabelecido ou pelos grandes investidores. Com isso, coloca o curador como um contraponto ao sistema da arte, que atua como produtor de infraestrutura cultural, empenhado na permanência de uma cena local. Assim, consegue estabelecer um conhecimento preciso que, por sua vez, se irá traduzir na expansão das influências sociais específicas, para além de opiniões preconceituosas e ideias preconcebidas.

O título deste texto reproduz as condições do aparecimento de um sintoma. A figura do curador pretende cobrir apenas um tipo de atividade que recentemente tem reorganizado os cargos no campo de batalha da designabilidade da arte. Assim, o curador absorve as limitações de um novo tipo de categoria de trabalho no espaço do museu, definindo, dessa forma, o estatuto da subordinação ou da independência institucional. A estabilidade de sua função, bem como a permanência de sua intervenção, será determinada pela consistência da referida instituição. Portanto, como figura agenciadora e como categoria de trabalho, o curador responde às demandas que as formações artísticas concebem em determinada

NOTES FOR DEFINING THE CONCEPT OF CURATOR AS PRODUCTION OF INFRASTRUCTURE | *The author displays in a critical manner the dynamics of the Latin American artistic production in since the 90s within a framework, which avoids the straight-jacket imposed by historical immigration agents. He proposes to rewrite the history of the “desire of Latin American art” in a novel way, not dependent on the consolidation of careers or on art exhibitions dear to the establishment or to big investors. In doing so, he places the curator as a contraposition to the art system, being a cultural infrastructure producer who strives for a permanence of the local scene. Thus, he attempts to establish an accurate knowledge that, in turn will translate into an expansion of specific social influences, beyond prejudicial standpoints or preconceived ideas.* | Latin American art curador infrastructure art history

José Leonilson, *Empty Man* (Homem vazio), 1991, técnica mista, 53x37cm

conjuntura. Demandas cujos modos de resolução dimensionam os graus de desenvolvimento e definem a posição dos agentes em cada formação (galerismo, colecionismo, ensino de arte, musealidade, crítica, etc.). Consequentemente, a fim de estabelecer a relação entre essas demandas e a especificidade contextual da figura do curador, farei o relato de uma “pequena história”.

A noção de “pequena história” tem ar pejorativo, pois remete a uma anedota, ou seja, àqueles eventos ou situações consideradas “menores” nas histórias gerais da arte.

As histórias da arte escritas para dar conta de práticas artísticas realizadas em cenas subalternas trabalham com a condição de ajuste e atraso referencial, a ponto de diminuir programaticamente o caráter de fenômenos que resultam decisivos no advento ou cancelamento de uma determinada dinâmica artística. O rebaixamento aponta o lugar e o valor de um signo relevante, justamente, por ter sido indicado como omissão. A história geral da arte foi pavimentada a partir de omissões reguladas por um princípio de analogia recorrente que passa por cima das considerações que as histórias locais da arte propõem a partir de sua subordinada (in)disposição. A partir, portanto, de uma aptidão para a disposição forçada, já condicionada pelas estratégias de transferência editorial e de promoção acadêmica de aparelhos universitários estado-unidenses em processos de legitimação epistemológica.

Delimito minha área de trabalho declarando a necessidade de reconstruir a história das preocupações e ocupações da denominada arte latino-americana, a partir de pelo menos três vertentes: anglo-saxônica estado-unidense, francesa e ibérica (para não dizer espanhola). Quanto a esta última, a denominação “latino-americana” passou a ser

substituída em algumas áreas pela apelativa controlada “arte ibero-americana”. Essas três vertentes se cruzam para estabelecer o latino-ibero-americano como espaço de relocação diferenciada de um conflito trazido “de longe”. Desse lugar longínquo teriam que se refazer os limites a partir da reconstrução analítica das redes de controle que cada vertente produz, através de suas políticas de assistência técnica na área da musealidade e da sustentabilidade de projetos curatoriais que o designam como limite de contenção. Assim, a história omitida é precisamente a história da configuração das três referidas vertentes. A situação da “arte latino-ibero-americana” não é designada, da mesma forma em inglês, francês ou espanhol.

Adiantarei o seguinte: só existe designação favorável quando são habilitados mecanismos apropriados de traduzibilidade, isto é, a intervenção textual (modificação) sobre um material de partida que é posto em condição traduzível. É nesse nível que acontece a revisão de títulos, realizada pelo tradutor anglo-saxão convertido em agente de migração.

A noção de “localidade” tem, como veremos, diferentes ressonâncias de acordo com o modelo colonial de referência. Importância, nas configurações atuais do cenário da arte, da condição pré-republicana dos cenários, ou seja, se foram sede de vice-reinos ou capitânias gerais. Então, o desconforto quanto ao estado dispositivo dos textos de origem afeta a definição de localidade produtiva de práticas cujo triângulo paradigmático (real/simbólico/imaginário) está ancorado em um inconsciente católico. Por essa razão, apelo para o reconhecimento de diferenças distintas entre zonas mais e menos barrocas, de forte ou fraco jesuitismo; de processos de construção estatal de maior ou menor densidade institucional no decorrer do século 19, em que se associa a constituição da

musealidade à formação republicana. Desse modo, pensar nas transferências informativas da arte do início do século 20 obriga a considerar o estado de receptividade institucional das vanguardas históricas e as modalidades de organização tanto de sua inscrição como de suas resistências.

Em 1992, Ivo Mesquita convidou-me para participar com um ensaio no catálogo do projeto curatorial denominado Cartografias. Minha colaboração foi intitulada O Efeito Winnipeg. É necessário relatar a “pequena história” desse título, para alinhar o sentido da sequência de títulos anteriormente exposta.

Winnipeg é a cidade canadense, cuja galeria de arte convidou Ivo Mesquita a trabalhar em um projeto de residência, o que resultou na concepção e produção de uma exposição, por assim dizer de “arte latino-americana”. Nesse projeto, a proposta de Ivo Mesquita sustentava o estatuto do curador como cartógrafo, ocupado em descrever as estratégias de produção de arte, revelando as formas de constituição das modernidades locais:

Pensar a arte na América significa propor uma confrontação das estratégias de produção artística com as políticas das instituições culturais. A plástica “latino-americana” é uma figura cujas condições de manifestação dependem do grau de articulação das instituições que produzem sua necessidade. O único modo de definir uma posição que abarque as peculiaridades dessa plástica é fortalecer as táticas institucionais transversais entre as múltiplas entidades que estão trabalhando na dissolução das novas formas de “primitivismo moderno”.¹

Quando me referi à necessidade de refazer a história das três vertentes, no início deste texto, referia-me precisamente ao que Ivo Mesquita aponta:

refazer a história das necessidades das instituições. Mas devo acrescentar um contraargumento: não se trata apenas de escrever sobre a produção de sua necessidade, mas retrazar a história do “desejo de arte latino-americana” que a instituição das três vertentes já mencionadas instaura.

Winnipeg é uma cidade, sede da Winnipeg Art Gallery. Ivo Mesquita avisara-me de que *winnipeg*, na língua aborígene, significa “águas sujas” ou “águas negras”.² Pareceu-me mais preciso ainda ao pensar em “águas sujas” e “pequena história”. Isso permite a sobreposição e a reversibilidade das noções envolvidas no jogo titular e tutelar, permitindo forjar as noções como “histórias sujas” ou “histórias negras” ou bem “pequenas águas”, obviamente estancadas. É assim que poderemos escapar da tutela que os agentes de imigração exercem sobre nossas produções de textos.

Certamente, sobre a história geral da arte, o projeto de Ivo era uma “pequena história”, ou seja, uma “história suja” da arte latino-americana. O conceitualmente estratégico do projeto é que ele não era representativo de quotas conceituais ou estilísticas, mas era costurado a partir dos diagramas das obras dos artistas por ele considerados.

Uma “história suja” chama outra “história suja”: *Winnipeg* também é o nome com o qual foi rebatizado o navio utilizado pelo governo republicano espanhol para transportar mais de dois mil refugiados do porto de Bordeaux (França) a Valparaíso (Chile). A chegada desse barco foi feita em meio a uma campanha xenófoba da imprensa da direita que concentrava sua artilharia na inconveniência de receber um contingente de “vermelhos”, que viria sujar — “winnipegizar” — a socialidade chilena. O barco atracou em Valparaíso no dia em que se deu início ao ataque alemão contra a Polônia.

Bem, nesse navio vinham alguns personagens que seriam chave para a modernização de certas práti-

cas culturais chilenas, particularmente o surgimento da escrita contemporânea sobre teatro e crítica das artes plásticas, a reforma da indústria gráfica e da decoração de interiores, a chegada da modernidade pictórica chilena, entre outros. Se a chegada do *Winnipeg* ocorreu em setembro de 1939, depois de uma década e meia, o efeito orgânico do já anunciado começava a se tornar visível na recomposição da cultura chilena contemporânea. Pareceu-me, então, de extrema necessidade vincular o nome da instituição que apoiou essa curadoria com o nome do navio que permitiu uma situação de chegada. O “efeito Winnipeg” faz sentido no Chile, porque pode-se contar com uma superfície institucional de recepção da inscrição chamada “efeito Winnipeg”, a saber, o aparelho universitário – o qual, na formação cultural do Chile entre 1940 e 1960, exerce a função de instituição hegemônica de recepção das transferências de conhecimento social. Nesse contexto, o “efeito Winnipeg” pode ser reconhecido como uma operação de produção de infraestrutura, porque permite a habilitação e legitimação de conhecimentos muito precisos, que, por sua vez, serão convertidos em complexos dispositivos de expansão de influências sociais específicas. Teremos, portanto, uma migração não desejada, fruto de uma derrota política de grandes proporções, que produz, como efeito, a recomposição construtiva de um cenário artístico. Isso é, propriamente, um efeito de transferência.

Sabemos todos que, no fundo, qualquer migração é o sintoma de uma derrota que afeta a condição de permanência de alguns agentes em sua terra de origem. Só haverá língua de origem ou língua de destino se forem asseguradas as condições mínimas de inscrição da transferência, ou seja, somente se atendidos os requisitos de garantia da traduzibilidade da língua de origem. No caso de Cartografias, o que foi subvertido foi a própria

condição da traduzibilidade, pondo em questão os equilíbrios subordinantes que acomodam a nitidez das projeções entre língua de origem e língua de destino.

Isso deveria permitir-nos renovar as histórias das migrações artísticas e os efeitos de retorno. A arte moderna tem sido um efeito consistente de cruzamentos migratórios. De fato, as histórias mais significativas são geralmente aquelas que reconstroem as des/locações. São, portanto, histórias de mal-estar relacionado a artistas que não podem ter acolhida em suas cenas de origem. Assim, a história das migrações da arte redefine as próprias histórias dos cenários locais. O desafio metodológico consiste em articular linhas de trabalho de pesquisa que enfatizem a dimensão das deteriorações de transferência e o modo como os artistas produzem as condições de seu regresso. Essa é uma história que faz falta. Entretanto, escreveu-se a história dos abandonos das cenas de origem em favor de um relato que busca o reconhecimento da arte latino-americana em uma posição de universalismo amplamente desejado.

No entanto, o desejo de reconhecimento universal está mais ligado a uma estratégia de promoção das instituições garantidoras do que a uma conquista analítica do trabalho de história feito nas cenas locais. Nestas últimas, a falta de história é diretamente proporcional à falta de recursos para sustentar e desenvolver pesquisa consistente. Portanto, parece contraditório sustentar um discurso de reconhecimento universalista de obras carregadas pelas condições em que foram feitas, ao mesmo tempo em que se soma a fragilidade institucional local da produção escrita. Em cada cena local, essa situação adquire características particulares que afetam de modo específico a relação entre o trabalho de história e a produção de exposições. Isso colocou em

marcha uma nova dinâmica na produção de exposições, uma vez que, desde o início dos anos 90, no Brasil, na Argentina, na Venezuela, na Colômbia, essas exposições começaram a questionar o estado geral da escrita da história. A tal ponto, que o curador desse tipo de exposições não podia adquirir o mesmo estatuto ou as tarefas de um agente que, sob o mesmo nome, trabalhara no campo das instituições legitimadoras externas. Precisávamos produzir uma definição específica para um curador que operava num terreno em que não havia infraestrutura cultural que permitisse afirmar a permanência de uma cena local. Foi então que produzimos a distinção entre o curador de serviço e o curador como produtor de infraestrutura.

No que consiste uma prática curatorial de serviço? De maneira muito simples, na edição local de um roteiro atribuído pelos critérios de validação das indústrias de exposições, como ramos da diversificação dos investimentos no terreno das imagens de marca — relativas ao fortalecimento da “ vaidade ” tanto dos Estados como das multinacionais, ou seja, a extensão museal da indústria do espetáculo. Trata-se, porém, de um tipo de extensão museal que pressupõe a existência de uma história museal consistente, que, desde a Revolução Francesa até o advento da modernidade plástica, considerou a história da arte moderna o paradigma do progresso do espírito humano. Haverá uma ruptura com o surgimento descritivo da arte contemporânea. Precisamente, a contemporaneidade significará assumir a consciência de que já não há mais progresso, no sentido de um laicismo heroico, mas a recondução à retaguarda arcaica da consolação. Sem dúvida, essa consideração foi possível porque esse segundo tipo de curador permitiu iniciar o combate às exposições de consolação, financiadas geralmente por grandes corporações que, por

sua vez, exibem em cada cena local a vaidade de seus investimentos.

Jean Clair, em texto³ particularmente útil para especificar na atualidade o estatuto do curador, lembra que, na Roma antiga, o curador era quem, habilitado pela autoridade religiosa e política, tinha a seu cargo a “ guarda ” (custódia) das imagens dos deuses. Não importava quais deuses, mas tinha que haver algum.

Coloquemos desta maneira: o progresso do espírito humano deverá localizar-se provavelmente na profusão edificatória dos museus, entidades paramuseais ou criação de centros de arte contemporânea na mesma “ linha de montagem ”, ao menos nas cenas de garantia de primeira ordem (Cidade Global). Estes últimos centros são laboratórios em que se produzem e testam as obras que, pela ação de agentes paramuseais se tornarão um lugar no museu, o museu como um lugar de memória, só possível em sociedades de infraestrutura museológica cujos roteiros de montagem já estão legitimados por uma historiografia canônica.

A noção de curador de serviço provém de algumas polêmicas sobre o estatuto da Cidade Global, no capítulo relativo aos serviços para a produção na ordem econômica da Cidade Global. Os serviços para a produção abrangem as seguintes áreas: finanças, assessoria jurídica e de gestão geral, inovações, desenvolvimento, design, administração, pessoal, tecnologia de produção, publicidade, limpeza, segurança e armazenamento. Além disso, um componente importante desses serviços para a produção é o conjunto diversificado de atividades, em que mercados de consumidores finais se misturam com mercados empresariais. A produção de uma exposição põe em curso um dispositivo complexo que combina um “ público específico ” com a atividade de mercados empre-

sariais que financiam os vários elos intermediários da cadeia, no trabalho de produção expositiva (empresas de transporte, seguros, *expertise* em conservação, embalagem, design, placas, gráfica, trabalho editorial, manufatura de suvenires, etc.).

Na indústria publicitária, a recomposição da imagem de marca das empresas envolve o estabelecimento de critérios de financiamento de exposições de prestígio que permitam deduzir impostos, colocando em execução normas de censura branca através de discriminações conceituais que estabelecem uma linha de (in)tolerância formal que separa a textualidade promocional do trabalho de história propriamente. O serviço para a produção permite montar operações de alta rentabilidade simbólica que reforça a vaidade de empresas (e, em alguns casos, dos Estados), fazendo concorrerem inovação tecnológica (indústria editorial), assessoria jurídica (dedução de impostos, seguros, etc.) e gestão cultural; quer dizer, reproduz a normalidade do sistema de produção de exposições de exportação, cuja itinerância termina por converter-se em “sistema” de referência e intervenção. Não poderia ser de outra forma, e não se conhece outro dispositivo para favorecer o intercâmbio de conceitos e de obras. Só que na negociação interna do “sistema da arte”, em uma formação artística determinada, o poder de alguns dos agentes resulta dominante, a ponto de não possuir contrapeso.

O curador de serviço trabalha para fortalecer as redes de consistência das corporações, na área específica em que atua a rentabilidade simbólica da marca. Nesse contexto, admito que a distinção entre curador de serviço e curador/produtor de infraestrutura deve satisfazer um imperativo dogmático, destinado a separar abruptamente estilos e estratégias de trabalho.

Este texto teve sua primeira versão em uma apresentação para um colóquio realizado em Guaya-

quil, em 2001 e captou, na época, o estado de uma discussão que tinha lugar próximo ao nosso trabalho. Em outubro de 2000 montei uma exposição⁴ sobre arte chilena entre 1973-2000 que levantou áspera polêmica com artistas históricos e seus críticos afins, justamente pelo papel de curador não subordinado a uma estratégia de consolidação de “carreiras” e que, pelo contrário, procurava ler nos diagramas das obras os elementos que permitissem periodizar e hierarquizar a produção de um cenário. Foi justamente a propósito desse trabalho que pus em circulação de forma sistemática as categorias de transferência e de densidade, como vetores na composição de um campo de produtividade suscetível de ser convertido em objeto de uma exposição. Nesse caso, a própria exposição tornava-se uma plataforma de pesquisa, na ausência de um plano de desenvolvimento no campo da história da arte. A curadoria questionava o estado de situação de uma historiografia que ainda não resolvia sua própria crise constituinte.

Em novembro de 2001, em um colóquio realizado em Santiago do Chile, Marcelo E. Pacheco⁵ reunia, a partir de sua perspectiva, a diferença entre serviço/infraestrutura da seguinte maneira: “Ao contrário do que acontece nos países do norte, a prática curatorial na América Latina e as curadorias de arte latino-americana devem atuar em um espaço com maior responsabilidade para a leitura e análise de suas próprias produções culturais.” E acrescentou: “Dentro do panorama atual de debate sobre questões metodológicas e epistemológicas da ação curatorial, muitas das aproximações aqui levantadas correspondem às ideias desenvolvidas por Justo Pastor Mellado, Luis Enrique Pérez Oramas e esse autor no simpósio *Representing Latin American/Latino. Art in the New Millenium: Curatorial Issues and Propositions*, Universidade de Texas, em Austin, outubro de 1999.”



José Leonilson, *Puros e Duros*, 1991, técnica mista 24x20cm

Parece-me justo mencionar as situações de enunciação dessas hipóteses, a fim de salientar que curador não designa um conceito estável, mas descreve uma categoria de operador que é determinada pela força edificante do trabalho de história em cada cena local.

Marcelo E. Pacheco, no texto já mencionado, inclui uma característica capital para compreender a natureza da conjuntura aberta por várias exposições que tiveram lugar no último quinquênio:

Neste cenário, a antinomia inicial história da arte versus prática curatorial começa a deslizar

em várias direções. Não se trata de substituição do velho pelo novo nem de uma disciplina por outra mais jovem. Tampouco se trata de uma transferência de funções, mas de uma nova ordem em que a história da arte, como tal, ainda não encontra a possibilidade de eliminar velhos preceitos, enquanto a prática curatorial parece disposta a aceitar o desvio de escritos e narrativas sem preconceitos.

O que Marcelo E. Pacheco põe em evidência é o fato de que em uma formação artística, a falta de história – atraso metodológico – propicia o efeito

causado pela inflação do papel exercido pelo jornalismo de arte. Isso ocorre nos cenários em que a prática da história da arte não está suficientemente estabelecida no aparato universitário (garantia da produção de conhecimento), de modo que o discurso validador dos jornais, torna-se o “discurso da história”, ou seja, na falta de vigilância teórica, o discurso jornalístico se excede na instalação de uma consistente “sordidez epistemológica” que afeta seriamente a percepção social do trabalho de história.

Nesse sentido, as curadorias de serviço nada fariam além de reproduzir as condições de fragilidade das formações artísticas “nacionais”. O que faz falta é a instalação de operações de produção de infraestrutura, porque permitem a habilitação e legitimação de conhecimentos que, por sua vez, serão convertidos em dispositivos complexos de expansão de influências sociais específicas. Em cada formação artística, em cada região, dependendo da consistência de suas instituições museológicas, haverá a possibilidade de realizar um diagnóstico das necessidades de investimento em infraestrutura.

Quando menciono infraestrutura refiro-me a algo mais do que uma edificação: trata-se da habilitação de dispositivos de coleta e inscrição, tanto das obras como de fontes documentais, destinadas a reduzir o atraso do trabalho universitário na história da arte, relativa à inscrição transversal do conhecimento produzido pela arte contemporânea, no sentido estrito, ou seja, aquela arte, aquelas obras que proporcionam o diagrama de acesso ao atraso analítico das histórias locais. Necessidade, em nossa região, de realizar os estudos comparativos que recolham o diagnóstico do estado da disciplina, mas no terreno de sua cartografia epistemológica. Neste ponto, recupero a experiência de Cartografias, a exposição de Ivo Mesquita, porque o esquema das obras por ele consideradas

é o que fornece os indícios que permitem a inter-relação, tanto das histórias atrasadas como dos discursos de serviço.

A título meramente ilustrativo de minha hipótese, recupero três artistas dessa seleção, alinhavados exatamente em torno da palavra alinhavo, que remete à costura, à delimitação de um objeto do vestuário e, finalmente, à representação problemática da corporalidade.

O que “produz problema” nessa representação? Produzir problema: indicar o *punctum* do complexo analítico desenhado (prefigurado) na obra. Por desenho aqui, entende-se a representação gráfica de uma escrita inconsciente (da obra). Nesse sentido, o título do projeto de Ivo, Cartografias, referia-se à letra arcaica marcada pelos itinerários de desejo de arte latino-americana, abrindo e aumentando o espaço semântico de sua inscrição contemporânea; quer dizer, na borda revertida da última década. Letra que aponta o brasão de corpo, que indica a imagem falante ou, dito de outro modo, em que o sujeito da enunciação institucional é obrigado a reconstruir a necessidade conceitual de sua aparição. Então, o curador como produtor de infraestrutura é aquele que deve subordinar-se a esse objetivo de recuperação do sintoma, das obras como sintoma das identificações em curso, inscritas sobre uma trama estratificada de determinações orgânicas, museologicamente determinadas. Precisamente porque, quando do nascimento de nossas repúblicas, a necessidade de escrever o quadro das vegetações nacionais tinha a ver diretamente com a estratégia científico-militar de cuja eficácia dependeria a edificação do Estado. Então, as curadorias de serviço se caracterizariam por reproduzir atualmente o darwinismo museológico que sustentava as estratégias de consolidação originária

dos sujeitos que durante o século 19 tiveram o privilégio de converter seus desejos privados em políticas públicas.

Como veremos, a distinção entre curador de serviços e curador produtor de infraestrutura é puramente simbólica, porque se expressa no terreno imaginário das instituições. O curador de serviço fala por intermédio da instituição. O curador de infraestrutura opera a partir da *dit-mension*,⁶ ou seja, a partir do enunciado de um jogo de palavras com o francês destinado a sustentar uma nova hipótese que visa encadear o avanço desse trabalho.

Escrevo “teoria menor” a partir do modelo do jogo com o francês, de modo análogo ao que fiz com as expressões “pequena história” e “história suja”. A noção de curador só pode ser trabalhada a partir da mobilidade de uma “teoria menor”, que considere a crítica de história o uso expressivo de um excesso “linguajeiro” que exerce o papel de gerador de ficção.

Na regulação compositiva deste texto, a incorporação de uma palavra fabricada com fragmentos de outras palavras, que ademais não provêm de uma mesma língua, não satisfaz às exigências do rigor acadêmico. A palavra *dit-mansão* corresponde a um falso trocadilho expressivo que faz convergirem significados que perturbam a analogia entre as condições de enunciação da arte latino-americana e as condições de seu reconhecimento de inscrição em uma morada (superfície de recepção). Em termos simples, a partir de e pelo desejo de casa.

Quando se constrói um museu, por exemplo, o que se está dando a ver é o “desejo de casa” da arte. Quando um arquivo é montado, o que é feito é trabalhar com a suposição da casa, mas a partir do desejo de mobiliário. Os documentos devem ser ordenados e classificados em metros quadra-

dos de estantes e armários. A estante refere-se a uma metáfora edificatória que se instala como desejo das instituições.

O simples fato é que, quando é feita a distinção entre o desejo de casa e o de arquivo, fala-se da dit-mensão. Esse neologismo traduz ao pé da letra a homofonia da palavra francesa *dimension* para produzir uma declaração mais aberta ainda: *dit-mension* (dita-mansão). Certamente expressa a dimensão de nossa empresa. Isso implica, desde já, um problema relacionado com a expansão da energia e suas condições de contenção. Mas há algo mais. Esse neologismo, por um lado, enfatiza o lugar do dito, e por outro, ressoa com a palavra *mansão*. No caso específico que me diz respeito, esse é o lugar a partir do qual se enuncia o desejo da nova diagramação de obras que alinhava, no caso, Ivo Mesquita, em Cartografias. Como se pudéssemos dizer que essa cartografia possui a dita-mansão que merece, a “mansão falada”, a “casa da linguagem”, a “casa da arte”. Mas, fala especialmente do lugar da menção (água suja/*winnipeg*), como se fosse o lugar da mentira (*mens*), afirmando, portanto, sua contrapartida: a verdade das obras. Por isso, o curador de infraestrutura é aquele em que o dito não pode estar separado do dizer; isto é, diz antes de mais nada a respeito das condições-de-fala das obras, registrando a edificabilidade do próprio lugar a partir do qual formula enunciação. Não basta mais enunciar; é desejável definir, na própria enunciação, as condições de sua enunciabilidade, ou seja, fazer relato de sua história de infraestrutura: a base econômica de suas determinações, no sentido de uma economia libidinosa comprometida no desejo institucional.

As três obras a que me refiro, num corte violento pela trama analítica da exposição projetada por



José Leonilson, *Leo Não Consegue Mudar o Mundo*, 1991,
técnica mista, 139x141 cm

Ivo, correspondem a Kuitca, Leonilson e Iole de Freitas. Existe entre essas obras um alinhavo inconsciente que me leva a fazer esse triângulo e reconhecer nele um diagrama que assinala a localização do dito e da mansão da obra. Mas o que eu faço é recuperar os ditos de outros, que, por sua vez, referem-se à dimensão das sombras projetadas pelas obras. É assim que descubro que Ivo Mesquita, para pavimentar a leitura das obras, recorre a textos de Lynn Zelevansky (Kuitca), Casimiro Xavier de Mendonça (Leonilson) e Paulo Venancio Filho (Iole de Freitas).

No catálogo de Cartografias, os textos formam parte de sua estratégia edificatória. Podemos identificá-los como textos de referência (de alguns autores sobre alguns artistas) e textos de glosa (de Paulo Herkenhoff). Nesse sentido, considerando a plataforma conceitual da 24ª Bienal de São Paulo, o próprio Paulo Herkenhoff publicou um glossário de termos delimitadores da nova cartografia da “arte latino-americana”. Tal glossário já estava considerado no glossário de Cartografias. É necessário entender a proposta curatorial da 24ª Bienal, passando por Cartografias, mas especialmente pela edição curatorial das IX e X Mostras de Gravura da Cidade de Curitiba, em 1993 e 1996. É no contexto de uma mostra de gravura deslocada⁷ que se me apresenta a antecipação do projeto que Paulo Herkenhoff edita para a 24ª Bienal.

Em todo caso, um dos blocos de palavras geradoras da 24ª Bienal é densidade plástica, noção emprestada de Discurso, Figura de J.F. Lyotard, que permite diminuir a variável dependente e analógica dos precursores, para abordar a singularidade das transferências artísticas em zonas do capitalismo tardio dependente. Isso levantava a necessidade de identificar com precisão o momento de maior densidade plástica dentro de uma formação artística particular – desde que,

naturalmente, seja garantido o valor metodológico da noção de densidade. No caso brasileiro, esse momento corresponde à edição do Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade (1928). Sob a hipótese da antropofagia e do canibalismo se colocaria em tensão a lógica das transferências artísticas. Adianto-me em formular que existem as transferências duras e as brandas, dependendo da consistência ou inconsistência das superfícies de recepção de inscrição. Um momento de densidade plástica estará condicionado pela força de sua superfície de recepção, ou seja, pela capacidade de reproduzir organicamente um corpo de conhecimento, sob certas condições de resistência como a insistência programática. Em outras palavras, pela existência de instituições de reprodução de conhecimento social, no caso chileno, o aparato universitário; em outros países pode ter sido a instituição museológica ou estruturas de mediação de outro tipo, como empresariais vinculadas a projetos culturais instituintes, como as bienais.

Nesse debate, a questão da densidade refere-se à sua reconstrução estrutural na história de uma transferência artística determinada, considerando as condições de densificação dos próprios relatos configuradores de história (*de natura fictionis*).

Em Cartografias, Ivo Mesquita seguiu de perto o diagrama proposto pelas obras, enquanto Paulo Herkenhoff se encarregava de delimitar o marco da polêmica. O Glossário nesse caso é mais do que um corpo de Notas à Margem no *corpus* do catálogo, mas um andaime que permanece ainda que a obra já tenha sido construída. Trata-se, por assim dizer, da exibição do processo da obra. Tanto do processo em termos de jurisprudência analítica como de procedimento metodológico. Acho que foi nessa perspectiva que Paulo Herkenhoff ensaiou seu método de edificação da 24ª Bienal de São Paulo. Quer dizer, fez o processo judicial

da história analógica usando para isso um estranho método jurídico, que consistia em assinalar julgamentos anteriores de casos semelhantes de transferência artística que o texto da lei não pôde prever na totalidade de sua singularidade. É a singularidade do escrito de Oswald de Andrade a que interpela a história analógica. A questão da descentralização de uma história do modernismo de hegemonia eurocêntrica não foi um efeito menor na recomposição da produção de história, ou seja, na infração do trabalho de história a partir da prática curatorial.

Como acabo de sustentar, o Glossário de Paulo Herkenhoff em Cartografias antecipa no método as notas para a formulação da 24ª Bienal. Deste modo, voltando a Cartografias, o que me resta é colocar em operação uma travessia local pelo território já balizado pela curadoria de Ivo Mesquita, determinada por um núcleo gerador tecnologicamente fundamentado. Já veremos de que tecnologias se trata. Por enquanto, vamos aos textos que fixam a atenção (e a tensão) da travessia:

Para 1989, encontrava-se pintando mapas de rodovias em colchões de camas reais, inscrevendo o mundo amplo e vasto de uma peça de mobiliário doméstico: universo de colisão. (Lynn Zelevansky).

Num momento em que muitos artistas brasileiros ainda estão fascinados com o gesto monumental, é um exercício estimulante descobrir a pequena escala e a intimidade das histórias pessoais de Leonilson. (Casimiro Xavier de Mendonça).

É difícil não ficar impressionado diante da grandiosidade dos trabalhos sem deixar de aceitar o seu valor. Não ficam a meio caminho, mas vão até o fim. Até suas

últimas possibilidades. Esgotam-se como um corpo cansado no qual brilha uma vitalidade permanente. A coordenação exata de todos os momentos: cortes, dobraduras, costuras nas quais mantém-se desde o início a presença de um gesto livre, autônomo e lúcido. (Paulo Venancio Filho)

Dessas três citações isolei três grupos de palavras que me parecem decisivamente geradoras de um novo suporte de trabalho analítico: mobiliário doméstico, pequena escala e cortes, dobraduras, costuras.

Não se trata dos mapas efetivamente desenhados nos colchões por Kuitca, mas do colchão que substitui o tecido de linho com chassi, emblema da pintura de sempre. O colchão remete a um elemento do mobiliário que é inalienável em um embargo. É algo, não embargável. Kuitca pinta sobre o não embargável, uns diagramas de fluxo que se convertem em único e grande pictograma referente às condições das travessias, viagens e migrações. Em nossas capitais e grandes cidades do interior, a colonização europeia do final do século 19 representou uma reestruturação radical da decoração de interiores, afetando a condição do mobiliário, como suporte objetual de novas subjetividades. O mobiliário define um modo de estar em casa. Kuitca descreve um modo de estar em casa, em pintura, ou seja, pondo em cena a espectralidade dos habitantes.

Breve comentário: não se trata das representações completas, cheias, que manifestam evidente horror ao vazio no muralismo mexicano, brasileiro ou chileno, em suas diferentes épocas. Nem tampouco da completude figurativa da pintura social argentina ou peruana que conhecemos. Dá no mesmo. Kuitca pinta a espectralidade do social, na pequena escala des-heroicizada

do quadro-colchão, em cuja superfície de recepção salta o imaginário.

A propósito da pequena escala, mencionada a partir da obra de Leonilson, a petição metodológica de Ivo aponta o desenhar dos diagramas das “pequenas histórias”, ou seja, as anedotas significantes reconstruídas na consideração do desmonte dos gestos heróicos que impulsionavam a história da arte no final dos anos 70. A petição refere-se não mais ao doméstico ou interior da casa, mas ao diagrama de gestos pessoais, de pequena escala, como reversão da história dos grandes relatos. Essa pequena escala é feita de cortes, dobras e costuras que sintomatizam as funções da coesão e do desejo de unidade da imagem dos corpos. Assim, as três palavras geradoras levam-nos a dois territórios: a casa e o corpo –, portanto, o desejo de instituição e a representação da corporalidade.

Isso pode ser sustentado a partir das considerações simbólicas do mobiliário, referente ao desejo de casa. Porém, as mesmas obras permitem outros itinerários transversais a partir da tecnologia da costura. Essa tecnologia obriga-nos a distinguir entre histórias de linha e histórias de corte. É o deslocamento desse modelo tecnológico o que nos colocará no caminho das estratégias operantes de representação da corporalidade. Certo é que tal representação é verificada tanto na fobia a ser representada como na histeria de sua extrema visibilidade; visibilidade destinada a garantir o desvio do olhar sobre os problemas reais que dificultam seu acesso. Nesse sentido, as condições de seu acesso estão inscritas nas condições de seu decesso. Deste modo, a linha é submetida às operações manuais nas quais intervêm uma agulha e determinada destreza para cumprir funções de alinhavo, pesponto e cerzido, entre outras.

Na década de 80, Eugenio Dittborn produz um livro de artista intitulado *Alinhavos e pespontos para uma poética das artes visuais*. Esse foi o suporte em que expunha seu método de trabalho. Por certo, insisto na operação preparatória da costura. Dittborn nesse momento preparava a borda de seus cortes com o objetivo de realizar a costura a título de um fechamento formal. Isso tinha precedente na obra de Catalina Parra *Imbunches*, apresentada em 1977 na Galeria Época, de Santiago, com um texto do próprio Dittborn. A natureza do *imbunche*⁸ – figura extrema do remendo, que se refere tanto a um boneco de pano com todos os seus orifícios costurados quanto a um sapo recheado com farinha de rosca e com lábios costurados que se joga no pátio de uma casa a cujos moradores se deseja o mal – permitia em 1977 fazer menção ao corpo remendado do país, figurado por Catalina Parra através de um mapa feito com pedaços de chapas radiológicas costuradas rusticamente umas às outras com linha grossa.

Faz sentido, nessa peça, intitulada *Mapa do Chile*, a homologação entre sutura, costura e traço gráfico. O que estava em jogo era a representação da corporeidade através da visibilidade de uma área em que a continuidade do corpo era ameaçada. A partir desse momento instalar-se-á no Chile um programa de trabalhos com linha, que enfatizará a fragilidade dos materiais de ligação. Por um lado, os alinhavos determinam uma estratégia de deterioração dos vínculos sociais e simbólicos, operando preferencialmente nas bordas. Posteriormente, a partir das bordas, haverá trabalhos que se concentrarão no bordado e no cerzido, dando lugar a estratégias diferenciadas de escrita e recomposição textual. O bordado remete às memórias conjugais que inscrevem o nome (monograma), na barra do lençol, cuja con-



José Leonilson, 34, 1991, técnica mista,
41x31cm

dição se desdobra em mortalha e santo sudário. Trata-se de escritos de filiação, enquanto no caso do cerzido trata-se de operações de restituição e remendo de áreas têxteis que sofreram significativa deterioração. O mais significativo do cerzido é que tenta recompor uma continuidade infringida, enquanto o bordado escreve um desenho à flor

da pele, fazendo “crosta de linha” sobre a superfície em reparação.

Isso não é exclusivo da plástica chilena. Apenas faço uma indicação da singularidade em que aparecem as histórias de linha. Na verdade, a presença de Leonilson em Cartografias assinala a transversalidade de sua reprodução em outra zona do he-

misférico. O que Leonilson introduz é o trabalho do desejo doméstico, de pequena escala, determinado por uma fatura tosca que denuncia seu não pertencimento ao métier da costura. O mais significativo é esse tosco, que permite afirmar o delírio sincopado de seu traço gráfico. Ao contrário, os bordados de Feliciano Centurion, artista paraguaio, sobre cobertores militares ou de emergência, remetem a outro registro, já que operam com uma noção de plenitude, de ocupação, sobre um suporte conotadamente diferente do que usa Leonilson; é como se disséssemos que Feliciano está “fora de casa”, enquanto Leonilson está “dentro de casa”. Como se pode ver, o significante casa é determinante para recuperar, inscrito, o significado das histórias de linha em suas singularidades.

Então, as histórias de linha são relativamente anteriores às histórias de corte. Estas últimas dão lugar a outra estratégia gráfica de representação, que difere da corporalidade, mediante o recurso aos padrões de corte e costura. Não se trata de se concentrar a atenção na homologação da sutura com a costura, mas sim de expor a substituição dos diagramas de corte de carne bovina pelos diagramas de corte de peças de vestuário. De qualquer forma, o que fica evidente é que o corpo é um complexo fragmentário, ou melhor, uma complexidade de fragmentos que se dá a ver como “objeto parcial” em uma conjuntura simbólica e em que a questão dos desaparecimentos de sujeitos cidadãos se instala como política de Estado. A recomposição gráfica nesse terreno não opera em relação ao traço, mas em função da ortopedia e da medição dos corpos. O que se chama, em corte e confecção, “tomar as medidas” é análogo à ortopedia gráfica de um curso de figura humana numa escola de arte.

Nesse mesmo sentido, os mapas de Kuitca expõem a “tomada de medidas” entre nomes de

lugares, ou seja, a medida da distância entre os nomes e os lugares. E, por falar em “medidas”, as costuras metálicas de Iole de Freitas navegam pelo espaço semântico instalado pelas histórias de linha e as histórias de corte, dessa vez referindo-se a sua contração formal sobre a monumentalidade heroizante da escultura brasileira em metal. Iole de Freitas se concentra em materiais metálicos nem rígidos nem pesados, mas flexíveis e leves (placas de cobre, arames, etc.), abrindo caminho a uma prática em que as noções de torção, flexão e amarração deslocam a noção de edificação, de levantamento, de marco.

Esses são os problemas cruciais que se desenvolvem nas formações artísticas da nossa região. O desejo de casa e a representação da corporalidade, como significantes de obra, e as histórias de linha e histórias de corte, como operadores de singularidade, permitem elaborar uma prática curatorial que corresponde a uma interpretação transgressora das censuras analíticas que põe em funcionamento a história da arte.

A meu ver, o trabalho de história não tem estado à altura dessas demandas. A figura do curador é simplesmente a que emerge a partir da posição de um sujeito que, em relativa autonomia institucional, tem podido estabelecer algumas condições temporárias de trabalho, permitindo a instalação de novos problemas, em um momento de desistência orgânica do trabalho de história. Entre esses problemas estão aqueles relacionados com a reforma da musealidade e a constituição de arquivos.

Se o trabalho de história localizado no aparato universitário não tem estado à altura, é possível pensar que existe uma musealidade de serviço que foi enfraquecida pela ausência de um trabalho de história que monitore e desmonte a

sordidez epistemológica dos meios jornalísticos. Musealidade que carece de fundos próprios suficientemente estabelecidos para desenhar um programa com autonomia, destinado a ser o espaço expandido de um laboratório para a produção; musealidade que vive convertendo-se apenas em espaço de exposição das itinerâncias de serviço. Nessa medida, a prática curatorial independente combate em duas frentes simultâneas: contra a musealidade de serviço, contra a história acadêmica. Adicionemos uma terceira frente: a narratividade dos meios. Muitos inimigos em uma frente tão estreita?

O projeto Cartografias foi editado em 1993 e montado em Winnipeg, Caracas, Bogotá, Nova York, Ottawa e Madri, terminando sua itinerância em 1995. Os problemas reconstruídos a partir “da casa” e “do corpo” têm emaranhado linhas de filiação formal, que terminaram por acelerar metodologicamente o trabalho da interpretação, elaborando um conhecimento cuja pertinência foi considerada relevante em várias exposições e inúmeras intervenções de curadores, provenientes em sua maioria do cone sul.

O ponto é que se tornou possível colocar em condições de visibilidade um enunciado que tinha sido mantido em suspenso: não é igual ser curador em Londres, Nova York ou Berlim e em uma de nossas capitais. O que torna especiais essas cidades, nossas capitais, é a repetição das condições de fragilização da musealidade e da instituição artística, causadas pelas agressivas políticas de reprivatizações e pela desistência analítica do trabalho de história.

Bem, essas têm sido questões que a prática da história da arte, em diversas formações artísticas, não tem incorporado a sua agenda. A questão é que carece de agenda. E isso é irremediável, a

menos que a prática curatorial lhe imponha uma, evidenciando conflito de significativas proporções, relativo à legitimidade das ações e de seus efeitos orgânicos. Sem dúvida, a prática curatorial de infraestrutura não é suficientemente forte para impor uma agenda setorial. Antes de mais nada produz anotações significativas na margem dos grandes relatos legitimadores, embora não ocupe posição marginal no sistema da arte.

A história da arte em nossa região está sofrendo crise metodológica e problemática que a prática curatorial produtora de infraestrutura colocou em evidência, precisamente porque a produção de um conceito curatorial cartográfico supõe o desenvolvimento de hipóteses que infringem o darwinismo das histórias analógicas. Desse modo, a prática curatorial seria aquela zona de produção de conhecimento que reconstrói as “pequenas histórias” da arte em suas condições de sobredeterminação institucional, afetando não apenas as “narrativas” que os agentes do sistema da arte produzem para converter suas ficções sindicais em influência social específica, mas também as “ficções” de sua própria habilitação.

Entre essas “ficções” podemos identificar as condições de produção de infraestrutura para o próprio trabalho de história a partir da exigência feita pelas estratégias de reorganização museal. Porque o fato de tomar a decisão de construir um museu em nossa região é uma intervenção no trabalho de história. Ocorre que se confunda construir um museu com edificar um museu. A edificabilidade tem relação direta com a exibição do processo de conversão de seu conceito, em suporte da interpretação da história. Nesse sentido, é muito provável que se construam museus, mas não que se edifiquem nem tampouco que se os edifiquem no sentido de educar. Educa, portanto e apesar de si mesmo, pelo simples fato de habilitar um lugar

como lugar para a memória regulada. Sempre a memória se regula. O museu é um dos agentes reguladores. O que o museu não faz é expor as condições de garantia da regulação exercida. É por isso que a prática curatorial, como dispositivo editorial em zonas de alto risco interpretativo, deve instalar no centro do debate a questão da condição de edificabilidade das histórias da arte.

Tradução Julie Brasil

Revisão Daniela Labra e Marília Palmeira

NOTAS

Originalmente apresentado, sob o título O curador como produtor de infraestrutura, no simpósio internacional Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil, em julho de 2001, em Guayaquil, Equador. Esta versão foi publicada a partir de 2002, na seção Ediciones Digitales de www.justopastormellado.cl.

1 Ivo Mesquita, *Cartographies* (José Bedia, German Botero, Marta María Pérez Bravo, María Fernanda Cardoso, Mario Cravo Neto, Juan Dávila, Iole de Freitas, Gonzalo Díaz, Carlos Fajardo, Julio Galán, Guillermo Kuitca, José Loenilson, Alfred Wenemoser, Nahum Zenil), Winnipeg Art Gallery, Biblioteca Luis Angel Arango Museu de Artes Visuais Alejandro Otero, National Gallery do Canadá, The Bronx Museum of the Arts, 1993.

2 Águas negras é uma das denominações para esgoto em diversos países hispânicos.

3 Jean Clair. *Le paradoxe du conservateur*. Paris: L'Échoppe, 1988.

4 *Historias de transferencia y densidad*. Chile Artes Visuales 100 años (1973-2000). Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2000.

5 Marcelo E. Pacheco. Campos de batalla... Historia del arte vs. Práctica curatorial. Ponencia, Simposio Teoría, Curatoría, Crítica, Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, 12, 13 e 14 de novembro de 2001.

6 O termo final do binômio francês *dit-mension* (a palavra *dimension* grafada incorretamente, unindo o espaço ao dito) e o espanhol *mansión* (mansão) são homófonos. Disso decorre o fato de Mellado grafar *dit-mansión*, outro neologismo que mescla francês e espanhol, e que optamos por apresentar na tradução para o português como "dit-mansão". (NT)

7 Justo Pastor Mellado. *Impugnaciones del grabado*: potencial de nuevas prácticas. Catálogo. Trienal Poligráfica de San Juan (Puerto Rico). San Juan: dezembro de 2004.

8 Na tradição popular chilena, *imbunche* é um ser maléfico e disforme, que possui o rosto virado para trás e anda sobre apenas uma perna, pois a outra permanece colada à nuca. Acredita-se que esses bruxos roubavam as crianças. A palavra também é utilizada como sinônimo de bruxaria. (NT)

Pastor Justo Mellado estudou filosofia na Pontifícia Universidade Católica do Chile. Mudou-se para a França entre 1974 e 1979, onde obteve o diploma de estudos avançados em filosofia na Universidade de Provence. Dirigiu em duas oportunidades escolas de ensino superior de arte e durante quatro anos foi membro do Conselho Metropolitano de Cultura em Santiago. Foi responsável por embarques chilenos às bienais de Lima, Cuenca, Mercosul, São Paulo e Veneza. Viaja pela Argentina e Chile realizando *workshops* e seminários, chegando a organizar pequenas estratégias diferenciadas para o desenvolvimento das cenas locais. Recentemente publicou o livro de crítica *Textos de Batalha (Metais Pesados)* e mantém página na web (www.justopastormellado.cl) destinada à análise de problemas de transferência e filiação na área de indenização em arte e política. Acaba de publicar o livro *Escrita funcional* e dirige o Parque Cultural de Valparaíso.