

## A pintura como arte

CLARICE FERREIRA DE SÁ

- WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.

*A pintura como arte*, de Richard Wollheim, cujo prefácio fornece dados sobre a origem da própria publicação e também sobre o histórico de seu autor, originou-se de um curso ministrado em 1984 na National Gallery de Washington – uma série de palestras para público que talvez o próprio Wollheim chamasse de suficientemente sensível e bem informado.

O tema escolhido foi tanto a conversão de materiais da pintura em um meio como a percepção do modo como esse meio é manipulado para criar determinado significado. A fim de chegar a esse resultado, Wollheim tenta compreender a experiência artística diante das obras que observa e, para tanto, considera essa experiência uma atividade intencional do artista. Pressupõe que toda grande arte possui natureza humana universal comum ao artista e ao público, sendo dessa maneira que o observador diante da obra poderia, então, captar a intenção do artista.

Percebe-se ao longo da leitura do texto que o autor se mostra um observador dos detalhes nas obras, tornando-as uma sequência narrativa e um entrelaçamento de textos e imagens. Quando faz a análise formal de obras, logo a utiliza como associação a algum dado psicológico na percepção do próprio quadro. Exemplo disso é a análise de *Ascânio alvejando o cervo de Sílvia*, em que considera a paleta utilizada por Poussin ênfase ao caráter sombrio e ameaçador presente na obra. Outro exemplo é *Paisagem com Polifeno*, do mesmo pintor, cuja cor ele associa a um aspecto psicológi-

co da imagem reafirmando uma crítica ao puro formalismo. Nesse caso, afirma que o monocromatismo na representação da natureza aparece na imagem como força sinistra e absorvedora.

O livro é dividido por assuntos tais como o espectador diante da obra e a intenção do artista, textualidade e apropriações, bem como a metáfora e o corpo. Wollheim observa pinturas e a elas acrescenta descobertas da psicologia e hipóteses da psicanálise, partindo da obra de arte para tirar conclusões diretas e acreditando sempre na busca da intenção do artista. Essa busca se realiza, segundo o autor, nos limites da filosofia exercida com sensibilidade e não através do campo da história da arte.

Nesse sentido, Wollheim faz uma série de críticas tanto ao método quanto às linhas de estudo do que se convencionou chamar de história da arte. Começa afirmando que o estudo objetivo de uma arte deveria intitular-se crítica e não história da arte, pois esta última expressão limitaria ao entendimento histórico o fato de a arte vincular-se a uma tradição. Segue criticando outra tradição, a de explicar a arte sociologicamente, e cita os exemplos de Timothy James Clark, quando trata de Courbet em associação ao socialismo, e Francis Haskell. Embora manifestando admiração pela erudição de ambos, o autor não considera que eles tenham problematizado o estudo da arte: o primeiro por deixar as explicações fora do alcance do leitor; o segundo, por considerar o fato não muito plausível de que todas as obras de arte possuam função social. Wollheim também refuta o positivismo, comparando-o com doença contagiosa e finaliza suas críticas ferrenhas com a exposição de outra tradição: a estruturalista e pós-estruturalista, que prometeria novos métodos para o exercício da crítica de arte.

O autor deixa bem claro os métodos a que se opõe, mas também expõe o que utilizou no estudo das pinturas, o *connoisseurship*, que classifica como a ciência da atribuição, somado à psicologização da arte. Afirmando ser necessário colocar os olhos para trabalhar diante da obra, valoriza o trabalho do pintor e despreza a pura contemplação.

Richard Wollheim nasceu em Londres em 1923 e atuou como professor de filosofia na Inglaterra e também nos Estados Unidos. Publicou também *A arte e seus objetos* (1980), *O fio da vida* (1984) e *Sobre as emoções* (1999). Assim como em *A pintura como arte*, essas obras mostram sua preocupação com a análise psicológica dos fatos. Não se considera historiador da arte, mas filósofo.

## Cem, Sem, Imagens

EDITH MAGNAN

- *Dubbing*, de Pierre Hughe (Maison de la Culture d'Amiens, 2007);
- *If 6 was 9*, de Eija-Liisa Ahtila (Musée d'Art Contemporain de Marseille, 2007);
- *Central*, de Dominique Gonzalez-Foerster (Centre Pompidou, 2002)

A distância constitutiva entre imagem e narrativa é um espaço de elaboração, uma espécie de montagem, e pode dar lugar a uma multiplicidade de composições, de encontros, de pontos de vista. Esta resenha analisa e explora três vídeos contemporâneos: *Dubbing*, realizado por Pierre Hughe, projeção de vídeo, 120', 1996, que participou de Extension vídeo, Corps et Figures, exposição na Maison de la Culture d'Amiens, França, de 5.4.2007 a

3.7.2007; *If 6 was 9*, de Eija-Liisa Ahtila, projeção de vídeo 10', 1995, apresentado em L'art d'une vie, Roger Paillhas, Musée d'Art Contemporain de Marseille, França, de 2.12.2006 a 7.4.2007; *Central*, de Dominique Gonzalez-Foerster, projeção de vídeo, 10', 2001, exibido em Cinémas, Rendez-vous – l'actualité des cinéastes de notre temps, em 28 de outubro de 2002, Centre Pompidou, Paris, França.

Esses trabalhos tomam forma com o espectador, propondo-lhe participar da montagem, da elaboração de uma narrativa. O espectador é convidado a reatuar, a interpretar e a dublar. Ele compõe com diferentes trechos e realiza outra ficção, outra montagem, no sentido cinematográfico do termo.

Com a montagem o espectador reúne partes a princípio isoladas, para em seguida formar um todo. A montagem estabelece uma forma de conjunto e influencia o aspecto que tomam os diferentes elementos uns em relação aos outros. Nessas práticas de vídeo contemporâneo, o roteiro é substituído por um dispositivo ao qual o espectador pode se identificar e se projetar. Os trabalhos apresentados experimentam a noção de distância, intervalo, na e pela montagem. Pelo dispositivo o espectador participa da elaboração de uma narração, atuando, personificando – quem, entretanto, fala? quem é o anfitrião do filme?

Nesses três exemplos, falarei sobre a voz em *off*, caso particular do *off*, que é, por definição, o que permanece no contracampo, fora do enquadramento da imagem. Esse espaço dito “à margem” é aqui suscitado, integrado ao conjunto do trabalho.

### Colocar em forma – *Dubbing*, Pierre Hughe

As realizações apresentadas em seguida são trabalhos de caráter narrativo, a meio caminho entre

o cinema, no sentido ficcional do termo, e o documentário, sobre o real. O trabalho é concebido como colaboração, partilha. O artista seria apenas aquele que organiza a “forma”?

Quinze atores, filmados em plano fixo, estão reunidos num estúdio de gravação. Durante toda duração de um filme esses intérpretes tentam ler de modo sincrônico diálogos que desfilam na tela. O filme proposto é uma produção americana traduzida em francês. Durante essa sessão de dublagem cada um espera seu momento de intervenção. O vídeo final é um plano-sequência sobre os intérpretes com duração igual à do filme original.

O texto desfilando de modo mecânico pode ser visto pelos espectadores. O trabalho do intérprete projetado leva em consideração as hesitações, as emoções que percorrem esse grupo e seu ambiente. O filme é invisível, o espectador escuta vozes. Ao ler o texto, o espectador ocupa o lugar de destaque do intérprete, dubla o filme com sua própria voz. Pode ler a legenda, analisar as diferentes interpretações dos 15 intérpretes, para em seguida recompor, montar o filme em seu imaginário. Os atores dublam um filme que nos é invisível, o espectador dubla um ator pelo viés da legenda que passa. “O visitante [dirá Emmanuelle Lequeux] torna-se aqui ator de uma realidade enquadrada, mas não aprisionada. Ele se torna recitante de um roteiro por vir. Ele mergulha não num percurso, mas num mil-folhas de tempo e espaço.”<sup>1</sup> Ele constrói um terceiro filme no interstício deixado entre a voz e o corpo dos dubladores. Essa distância aqui suscitada entre som e imagem sugere outra construção, outra montagem, cujo espectador seria o intérprete. Por esse processo de releitura, o artista coloca em cena o cinema mental pelo qual o indivíduo dá forma à própria experiência. O espectador realiza a dublagem, ele reencena o movimento praticado pelos intérpretes na sala de gravação: ele narra.

Esse processo de releitura, *esse roteiro por vir*, esse *off*, esse contracampo, aqui tomado tal como desenvolvido em *Dubbing*, de Pierre Hughe, é trabalhado como uma trama narrativa nas realizações de Eija-Liisa Ahtila. A narração, vale dizer, é apresentada como impossível linearidade, como narração posta à prova pela intermediação de sons, de legendas e de imagens.

### Montagem do *off* – *If 6 was 9*, Eija-Liisa Ahtila

Eiija-Liisa Ahtila, artista finlandesa, começou a explorar as possibilidades de narração nos anos 90. Pelo uso do *flash-back*, de telas múltiplas ou vozes superpostas, ela trata da complexidade das relações e realiza filmes que qualifica de “dramas humanos”. Neles desenvolve uma intriga interpretada por atores profissionais. São trabalhos que requerem intensa atenção e dos quais é difícil conservar lembrança precisa ligada ao próprio dispositivo. Há algo de imediato. A artista tenta retrair visualmente uma percepção espacial e temporal modificada e em seguida traduzir em termos audiovisuais os processos insólitos do pensamento.

Em *If 6 was 9*, há três projeções, com alto-falantes posicionados embaixo das telas permitindo a delimitação de cada uma. A artista utiliza diferentes pontos de vista de uma mesma cena; tais capturas, tais imagens são projetadas simultaneamente. O espectador, para descobrir as três telas, deve encostar-se na parede em frente, e muitas vezes sentar-se no chão. Eija-Liisa Ahtila trabalha com a projeção e seus ritmos de aparições; às vezes uma tela ou até o conjunto delas permanece escuro, restando apenas as legendas e os sons.

O elemento motor desta peça *If 6 was 9* é uma noite entre moças e o que reencontramos ao longo da sequência. Cada uma das atrizes participantes dessa noite se apresenta à objetiva e evoca um momento de sua vida íntima. A operação plástica do tríptico é o que estrutura a instalação. A artista

decompõe a montagem e elabora suas formas específicas de tensão, especialmente por intensificada distribuição de imagens. O tríptico funciona como impossível linearidade, como um sobressalto de eventos. Reencontramos uma estrutura de oposições, seja pela fragmentação da imagem, seja pela decalagem entre o ponto de vista e a temporalidade: os enquadramentos e os contracampos são desse modo multiplicados. A noção de conjunto é aqui mal acabada, lidamos com pequenos trechos, amostras, num banco de dados. Eija-Liisa Ahtila narra de modo não linear através de múltiplas vozes simultâneas e desenvolve procedimento de personagem, narrador, *off*: este em sua totalidade física e psíquica se recolhe do fluxo da estória e de seu ambiente. Ele só está presente pelo viés dessa voz em *off*; assim se constrói um monólogo interior em que a narrativa não é mais fechada sobre si mesma. Tal contracampo permite perceber aproximações, contiguidades e choques que se produzem no interstício, no afastamento, entre duas imagens. O *off* seria aqui como uma topografia “(...) alguma coisa que se deve atravessar, não se trata de simples vista panorâmica. Cada um a atravessa de modo diferente, recolhe os indícios de sua escolha e os religa uns aos outros, formando uma narrativa em suma”.<sup>2</sup> O espectador coleta, adiciona suas intonações pessoais e participa assim da realização.

A montagem inclui uma ação provocada de maneira direta ou indireta. É uma intervenção, voluntária, involuntária, enquadrada ou fora do campo: é “uma ação de montar, de levar para cima”,<sup>3</sup> a montagem eleva, oferece alguma coisa. O termo montagem significa igualmente “uma ação pela qual se juntam peças para pô-las em funcionamento; é um arranjo, uma reunião, uma disposição, uma associação...”.<sup>4</sup> A montagem inclui um resultado: ela se propõe como constituição de um todo. Pela montagem, o que opero, ocasiono e coloco em evidência é o movimento.

## Um *off*gerador de história? – *Central*, Dominique Gonzalez-Foerster

Através desse interstício do duplo, do múltiplo, cria-se um novo tipo de “personagem *off*” algumas vezes experimentado e redefinido sobretudo nos trabalhos propostos por Anna Sanders Films.

Criada em 1997 por Charles Meaux, Pierre Huyghe e Philippe Parreno, Anna Sanders Films SARL é uma sociedade de produção cinematográfica que permite estabelecer real relação com o campo do cinema e oferece os meios de trabalhar com ele. Os criadores da Anna Sanders Films fundaram essa sociedade de produção com a ideia utópica de fazer “um filme para o sujeito sem imagem”. De fato, um grande número de *clips* produzidos tem essa particularidade de apresentar paisagens, mais precisamente “momentos de paisagens”.<sup>5</sup> Em 2001, Dominique Gonzalez-Foerster, artista francesa, realiza *Central*, um filme produzido por Anna Sanders.

Plano fixo de dez minutos, manhã no porto de Hong Kong, uma silhueta feminina. Vestida de negro, filmada em contraluz, ela se destaca da paisagem. De costas o olhar voltado para a baía, ela espera. Viajantes passam. Em voz *off* o espectador pode escutar um comentário autobiográfico em cantonês, legendado em inglês: uma jovem veio reencontrar seu irmão que ela não vê há seis meses. Será a mulher aquela que fala pelo viés da voz em *off*?

É o começo de um dia, a jovem observa. Nessa espera, ela pode identificar-se a essas silhuetas que povoam o porto ou se projetam nos prédios. O monólogo descreve o despertar do cais e sua atividade crescente. O filme é uma construção que aprofunda a espera do espectador. A paisagem aqui gera a história: “o ato de filmar e de olhar a paisagem não significa colonizá-la, trazê-la a si, trazê-la a algo conhecido ou defini-la com palavras e formas nossas, mas permite deixá-la fora de

si, à frente.”<sup>6</sup> Essa jovem mulher de costas se apresenta da projeção, ela não é mais do que uma sombra: a artista mostra o contrário do olhar voltado para si. O fundo é colocado em primeiro plano, Dominique Gonzalez-Foerster coloca em relevo a história que um cenário pode contar. Nossa percepção de uma intriga toma aqui uma forma completamente outra.

O espaço da voz *off*, seu ponto de vista, permanece indeterminado e termina por tornar-se improvável. A artista, no conjunto de seus trabalhos, explora a ideia de cinema permanentemente elaborado e próprio a cada indivíduo. Os filmes de Dominique Gonzalez-Foerster são concebidos como banco de momentos, como amostras coletadas, fragmentos a *ficcionar*.

Esses três trabalhos apresentados suscitam a participação do espectador, sendo sua colaboração através do dispositivo decerto provocada. Eles desenvolvem e experimentam um contracampo subjacente. A narração parece estar em suspenso, e o suspense “por vir”. O *off* seria a distância, a sensação de distância, não aquela do espaço, mas a do lugar do ser. A imagem e sua forma de narrativa aparecem como perpétua ausência, desde sempre lá, em devir ou diferida.

Tradução Inês de Araújo

#### NOTAS

- 1 Emmanuelle Lequeux, Pierre Huyghe: les derives de la fiction. *Beaux Arts*, n. 260, 2006: 66.
- 2 Éric Troncy, Dominique Gonzalez-Foerster & Huyghe & Parreno: l'image en questions. *Beaux Arts*, n. 174, 1998: 50.
- 3 <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/montage>.
- 4 <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/montage>.
- 5 <http://www.annasandersfilms.com/societe.html>.
- 6 Stéphanie Moisdon Trembley. *m.m.m. (moments, mondes, modernités)*, *Points ligne plan, cinema et art Contemporain*. Paris: Leo Scheer, 2002: 102.

## Sergio Rodrigues. Um designer dos trópicos

GLORIA COSTA

- Exposição realizada na Caixa Cultural, Galeria 3, Rio de Janeiro. 10 ago. 2010 a 19 set. 2010.

Refletir sobre Sergio Rodrigues. Um designer dos trópicos nos traz compreensão sobre como, na trajetória da modernização do mobiliário nacional, a questão da construção da identidade brasileira esteve em evidência no cenário do design entre as décadas de 1950 e 1970 com reflexos perceptíveis nos anos posteriores. Realizar a conexão entre a produção do arquiteto e designer Sergio Rodrigues (1927) e a natureza tropical foi a tônica utilizada pelas curadoras Veronica Rodrigues e Marta Micheli na retrospectiva do design de mobiliário criado pelo artista desde a década de 1950.

Proposta como uma verdadeira viagem no universo do mobiliário, o percurso da mostra se fez como linha curva que delinea o perfil do território brasileiro em um mapa.

Adentramos o universo dos móveis, esses “deuses domésticos”, seguindo também a narrativa pictórica apresentada como pano de fundo para a mostra. Apoiados sobre um tablado ou às vezes suspensos como móveis – posição que afasta bancos e cadeiras da função de mediadores entre sujeito e espaço, vinculados à experiência do corpo –, os móveis, personagens principais, habitam o espaço como num cenário, favorecendo sua contemplação. Oferecem-se ao olhar.

Se o “(...) sotaque português, a face imberbe dos nativos, o suor brilhante dos escravos”<sup>1</sup> nos remete a um Brasil que se vê recém-descoberto, descortinado pelo europeu, os “Jangadeiros, pedras brutas, transparentes horizontes”<sup>2</sup> mostram ou-

tro, aquele que criou história própria anos mais tarde. Verdadeiros testemunhos do desenvolvimento do design de mobiliário no Brasil, os móveis, mais do que atores, contam histórias. Da tradição lusitana importada, longa foi a trajetória do mobiliário nacional para alcançar o reconhecimento em instâncias além-mar.

Do banquinho de leiteira nordestino sai a inspiração para o banco *Mocho*, de 1954. A viagem não para por aí: seguem-se a poltrona *Mole*, de 1957, a poltrona *Chifruda*, de 1960, o baú *Baez*, já em 1978, e tantas outras peças que revelam a grandiosidade da obra do arquiteto-designer do móvel.

Da mata nativa retira-se a madeira, a nossa madeira cuja paleta de cores alcança variabilidade que a muitos inspira. Das experiências pioneiras no processo de modernização do mobiliário nacional de Joaquim Tenreiro, passando pelas experimentações de Oscar Niemeyer, Carlos Millan, Lina Bo Bardi e outros que compartilhavam o desejo de conceber um mobiliário que respondesse aos novos anseios do mercado e se integrasse às novas propostas arquitetônicas, como o próprio Sergio Rodrigues, a riqueza da matéria-prima nativa foi o ponto alto de suas obras.

Buscando o resgate da tradição moveleira, a plasticidade e a maleabilidade das madeiras locais estão presentes nas formas orgânicas, suaves, delgadas ou mesmo robustas das peças criadas por Sergio, em grande parte trazidas para a mostra.

Entre bancos, cadeiras, mesas e poltronas, chegamos na *Mole*, que se mostra, sim, como a rainha da corte brasileira do reinado do mobiliário moderno nacional. Momento de parar e refletir...

Ela “poltrona matrona, molenga, mole”<sup>3</sup> nos convida ao relaxamento. Com a *Mole*, Sergio recriou o móvel robusto da tradição ibérica, com sintaxe moderna, aliada ao uso da madeira genuinamente brasileira.

Como numa corte, a *Mole* se presta ao rei, que segura não o cetro, mas algo que o faz relaxar ou que o convida à socialização. Coube “como uma luva” no jeitão do carioca, na irreverente Ipanema dos anos 50.

O diferencial dos móveis elaborados por Sergio e expostos em sua loja galeria *Oca*, inaugurada em 1955, estava relacionado, entre outros aspectos, ao tratamento artesanal, às condições materiais e técnicas de produção, à exclusividade e à singularidade, cujo resultado se dilui nessas e em outras exposições e nas premiações que legitimam sua obra.<sup>4</sup>

É no cenário da cosmopolita Rio de Janeiro que Sergio cria uma nova tipologia para o assento. Um sentar largado, que antecipa os anos 60, momento dos movimentos de contracultura, de busca de liberdade de expressão, de uma arte desinstitucionalizada, de um Brasil das experimentações de Geraldo Barros, um Brasil da Nova Objetividade...

Num momento singular de inserção do artista na produção, em territórios de limites permeáveis, como na arquitetura, na publicidade, no design gráfico e industrial, Sergio manifestou o desejo do novo, ao mesmo tempo em que buscava inspiração nas raízes de nossa cultura.

De cenário em cenário descortina-se uma página da nossa história. A mostra se apresentou como um convite para reflexão e para a possibilidade de leitura dos significados desses objetos que vão além de sua materialidade.

#### NOTAS

1 Fragmento de texto da curadora Veronica Rodrigues para o catálogo da exposição: 5.

2 Idem, ibidem: 27.

3 Idem, ibidem: 17.

4 A poltrona *Mole*, é o primeiro objeto de design brasileiro que ultrapassa fronteiras, recebendo premiação no Concorso Internazionale del Mobile, realizado em 1961 na cidade de Cantu, Itália. A cadeira foi comercializada pela empresa ISA com o nome de *Sheriff*.

## Sobre o ofício do curador

LUIZA INTERLENGHI

- Ramos, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

Na primeira coletânea brasileira sobre curadoria – tema central para a arte contemporânea – ideias, indagações e ensinamentos de oito profissionais de perfis distintos permitem discernir horizontes e variados contornos do campo implicado nesse ofício. Abrem-se, então, enfoques históricos, práticos, teóricos e exemplos vivos dessa atividade que, nas duas últimas décadas, se confunde e rivaliza com a prática do artista. A publicação acolhe essa multiplicidade e seus vínculos com a própria história da arte.

Se o contexto expositivo remonta à criação, no Renascimento florentino, da Galeria Uffizi, sugere-se que apenas no século 19, com a recusa de Courbet em alinhar suas pinturas com as de outros autores e gêneros, haja um marco moderno da curadoria. Com o Pavilhão do Realismo (1855), o artista criou o contexto de observação de suas obras. Já se tratava, então, da recepção da obra de arte – fator decisivo na atividade do curador.

Nos primeiros Salões parisienses, mantido o formato dos gabinetes de curiosidades, a arrumação dos quadros pautava o olhar. A revisão por Rejane Cintrão daquelas montagens, assim como das inovações que as sucederam, prima pela densidade histórica e destaca o pioneirismo das exposições de Alexandre Dorner no Museu de Hanover. A configuração espaçada e didática das obras além da ênfase no contexto histórico por ele concebidas deu as bases para que Alfred Barr adotasse e difundisse no MoMA (1929) um novo padrão de montagem, já em um museu exclusivamente dedicado à arte moderna.<sup>1</sup>

A importância concedida por Cintrão à montagem (para o que contribuem os clássicos de Brian O’Doherty e Mary Anne Staniszewski) será desafiada por outros autores, como Cauê Alves, que

discute a proximidade entre a curadoria e a crítica. Está claro que a recepção da arte norteia o trabalho do curador, mas a exposição, afirma, sustenta uma totalidade aberta que viabiliza “infinitas possibilidades de sentido” da obra. Esses são os termos, encontrados por ele em Merleau-Ponty, que definem a historicidade viva da própria cultura, solo em que toda a arte está instaurada. Se o campo é amplo, é o caráter reflexivo da curadoria que risca provisoriamente seus limites com o mercado, as instituições e o espetáculo, e persegue a própria temporalidade da arte.

Novo comportamento do Museu de Arte Contemporânea (1974) de Walter Zanini é exemplo histórico da instauração de um *fórum* vivo no tradicional *museu-templo* (com suas coleções permanentes). Antes mesmo que o vocábulo curador tivesse sido adotado, Zanini retomou criticamente o museu e ampliou, por meio de sorteio e loteamento do espaço para exposições temporárias, seu acesso a jovens artistas, convocando todos para o debate.<sup>2</sup> Algo desse experimentalismo curatorial, é revisitado no projeto apresentado pela artista Mabe Bethônico para o Edital Mais Museus 2010 do MinC, em que propõe a criação de um “museu-laboratório”. Tramado a partir da localidade em que se inscreve, o Museu das Águas Acima, critica a função da instituição, com base nas ideias de abrangência social, política e artística.

A curadoria como atividade experimental e de pesquisa, noção que permeia a coletânea, é discutida especialmente por Glória Ferreira, para quem essa atividade seria tanto da ordem da crítica como da história. E posto que responde ao modo como as práticas artísticas e as formulações sobre a arte se tornaram transitivas, a curadoria questiona as narrativas lineares que tradicionalmente orientam o conhecimento histórico, propondo para a história parâmetros alternativos. Esse seria seu caráter inovador, inseparável de uma postura autoral e criativa, que, segundo Ferreira, porém, não seria propriamente artística.

A coexistência de diversas possibilidades da curadoria abre indagações a serem endereçadas aos

que postulam marcos delimitadores da atividade curatorial. Por exemplo, consideradas as premissas que distinguem curador e artista, em que medida propostas, como a do Museu das Águas, que se aproximam da crítica institucional de Fred Wilson e Andrea Fraser, seriam propriamente curatoriais? Como pensar projetos limiares, híbridos ou aqueles em que artistas-curadores participam das coletivas que organizam? Como e para que separar essas práticas?

Outro aspecto contundente é o dos limites de atuação do curador nas galerias que disputam com as instituições a centralidade na circulação da arte contemporânea. Qual o lugar do curador na relação entre arte e mercado? Consideradas negativamente no âmbito da pesquisa, do museu e, em parte, do fazer artístico – já que voltadas para o lucro – as galerias, pondera Paula Braga, podem contribuir para o campo cultural. Na galeria, a condição de mercadoria da arte é temporária, pois as obras seguem para coleções particulares ou públicas. É possível supor, com a autora, que um ciclo, nos moldes dos mercados internacionais, tenderia a se consolidar no país. A vinculação de curadores a galerias brasileiras seria, então, fator de emancipação cultural do mercado. O aprendizado recíproco de ambos, finalmente, beneficiaria a relação da obra com o público – uma hipótese a ser considerada com cautela.

Enquanto alguns teorizam sobre o tema, a proposição, por Tadeu Chiarelli, de um artigo seguido por seu duplo, porém, para estrangeiros, negocia um contexto próprio na publicação – já um exemplo de postura curatorial e crítica. Descrevendo obras, relacionando-as entre si, posicionando-as no contexto social e desafiando a validade e a precisão de conceitos identitários amplamente aceitos pela sociedade – em duas versões –, *Como explicar arte contemporânea brasileira para o público internacional* elucida a importância da comunicabilidade de um projeto de curadoria. Por outro lado, a “tradução” de conceitos e análises de obras demonstra o quanto o trabalho curatorial implica pesquisa e reflexão.

Desde a década de 1990, há programas acadêmicos internacionais para a formação de curadores, e a profissionalização se expressa nos elevados percentuais de oferta de trabalho. Cristiana Tejo destaca o aspecto laborioso da profissão, idealizada por muitos. Como a formação em curadoria, já existente no país, parece ir além do ensino formal, é na *persona* de destacados profissionais, como o brasileiro Paulo Herkenhoff e o suíço Hans Ulrich Obrist, que Tejo encontra exemplos de formação independente.

Acessível a todo leitor, a coletânea permite ainda que se abram trilhas inesperadas entre os textos apresentados. A observação atenta mostra aspectos da curadoria mantidos à margem, como, por exemplo, a ligação entre uma pesquisa independente (às vezes desconsiderada por profissionais de museus) que contribuiu para moldar o perfil de uma coleção institucional.<sup>3</sup>

A história, a crítica, o experimental, a gestão de coleções (particulares ou institucionais) e a dimensão aberta da cultura – todos – participam do ofício do curador. O esforço por pensar essa prática contribui para o campo ampliado da arte, pois cada vez mais a prática artística se aproxima da curadoria, tomada em seu sentido mais ousado e crítico.

#### NOTAS

**1** Em *El Lissitzky L'Espace des Abstraits pour le Musée Provincial de Hanovre 1927/1928* Beatrix Nobis examina as convicções evolucionistas e modernas de Dornier além do caráter inovador de sua visão didática do museu. As exposições que organizava eram acompanhadas de impresso explicativo. Ele também incentivou a integração de jovens artistas ao museu e criou espaços diferenciados para cada contexto artístico sendo um exclusivamente desenhado por El Lissitzky para a arte moderna. Nobis, B. In *L'art de l'exposition*. Paris: Éditions du Regard. 1998.

**2** No Rio de Janeiro os Domingos da Criação no MAM (1971), organizados por Frederico Morais, já haviam aberto o museu à participação do público.

**3** A primeira nota do ensaio de Tadeu Chiarelli informa que a pesquisa inicial para o projeto apresentado no ensaio foi para artigo em revista estrangeira e curadoria independente realizada no Centro Cultural São Paulo.