

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



D I S P E R S ã O
C U R A T O R I A L

sónia veiga borges

MESTRADO EM ESTUDOS CURATORIAIS

2014

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA

D I S P E R S ã O
C U R A T O R I A L

MESTRADO EM ESTUDOS CURATORIAIS

DISSERTAÇÃO ORIENTADA PELO PROFESSOR JOSÉ ANTÓNIO B. FERNANDES
DIAS E PELO CURADOR JÜRGEN BOCK

Açores | 2014

resumo

A abordagem curatorial assumida discursivamente neste trabalho tem como objectivo destabilizar e dirimir algumas concepções correlacionadas com este campo para promover uma reflexão sobre a produção curatorial e delinear uma dispersão curatorial orientada para a urgência de produção plural de criticalidade e de subjectividade.

Palavras-chave: curadoria, cultura, enunciação, representação, identidades, arte, exposição, sujeito.

abstract

The curatorial approach discursively assumed in this work has as objective to undermine and destabilize some conceptions co-related to this field to promote a reflexion on the curatorial production and to trace a curatorial dispersion directed or aimed to the urgency of plural production of criticality and of subjectivity.

Keywords: Curatorship, culture, enunciation, representation, identities, art, subject.

dedicatória

Em memória de Catarina Oliveira, de Nika Bohinc e de Paula Massano.

agradecimentos

Presta-se uma homenagem a alguns seres excepcionais, espécie de nebulosas terrenas. Uma palavra primeira do coração é lançada nos braços dos pais, José e Rita Borges, que são araucárias absolutas e constantes.

Uma segunda palavra entreabre-se dirigida aos amigos, com toda a possível candura desincorporada: António G., António P., família Costa (todo o meu afecto àquela que é a minha família-ancoradouro: Bruno, Carolina, Francisco e Leontina), família “Prudêncio” (de acolhimento em Lisboa: Filipe F., Loubhaba B. e Tiago F.), família Silva (Cristina e Luís), Filipa R., Isabel C.-R., João S. aka Blake, Jorge P., José N./B., Luís S., Márcia M., Marta T., Miguel C., Patrícia C., Paula R., Pedro A., Rrose/Rose Sélavy, Rafael B., Ricardo B., Rita J., Rui P., Sandra S., Sofia A. e Tânia F..

Ao Carlos B. e ao Mário C. pelo incentivo e o apoio incondicional na produção deste trabalho.

Uma última palavra rasante é dirigida, sentados a bombordo do Queen Mary II, ao lado de Glissant, no alinhamento de um pôr-do-sol invertido, a: José António B. Fernandes Dias e Jürgen Bock, espécie de seres geológicos, de uma verticalidade vertiginosa. A submersão e dispersão nas linhas do rizoma se deve a vós, mas mais do que o contributo implícito na produção teórica que circula literalmente neste trabalho, o movimento mais importante que foi co-partilhado, foi o de auscultação do mundo. E pode-se então cortar as amarras no porto e, já em alto mar, crescer.

[epígrafe visual]

Fountain by R. Mutt

Photograph by Alfred Stieglitz



THE EXHIBIT REFUSED BY THE INDEPENDENTS

["Fountain" (1917), R. Mutt (Marcel Duchamp), fotografia de Alfred Stieglitz in "Remaking the readymade", Image Object Text, Ann Jones - Art and Writing, 2.7.2012, <http://imageobjecttext.com/tag/alfred-stieglitz/>, URL consultado a 27.09.2013.]



[Registo documental e visual da performance "Electric Dress" (1956), de Tanaka Atsuko. Autor não identificado. "Electric Dress", Wiki Educator, http://wikieducator.org/Electric_Dress, URL consultado a 27.09.2013.]



00:00

✦ *Le Chinoise*, Jean-Luc Godard, 1967
" "
"

" "
"

KODWO ESHUN This is CONVERSATION 1. Today's date is 3rd February 2009, 5:09pm. Present at Conversation 1 at 42 Osbaldeston Road are Anjalika Sagar, Will Holder, Anna Colin, Emily Pethick and Kodwo Eshun. The idea is that these conversations begin to excavate the archival constellations from which the *Otolith Trilogy* (2003-2009) emerges. This is the first of five conversations that will be recorded; Will is going to translate moments from these recordings into images to be printed on pages and arranged in sequences on five storyboards displayed during Part 1 at Gasworks. These storyboards will constitute the material for the book.



Haroun



IL FAUT CONFRONTER
LES IDÉES VAGUES AVEC
DES IMAGES CLAIRES

IL FAUT CONFRONTER
LES IDÉES VAGUES AVEC
DES IMAGES CLAIRES

IL FAUT CONFRONTER
LES IDÉES VAGUES AVEC
DES IMAGES CLAIRES

"Thinking our way out of
the (political) depression of 2003."

09:00

Coco Fusco

La Chinoise, Jean-Luc Godard, 1967

"

"

The Otolith Group in conversation, 3rd Feb 2009

moderated during that time.

KE 9/11 was received as a license by American neoconservatives to impose their will on the world; Britain's compliance with that imposition obliged all of its inhabitants to think through what kind of responses might register the situation. It seemed important to find forms capable of attending to the depths of the depression of that moment and to find ways of rendering this condition visible, audible and shareable.

EP In *Otolith I*, you do not directly address those questions. How did you translate those aspects into what became *Otolith I*?

AS We wanted to assemble a work that would produce an emotional response, that would immerse the viewer inside these emotional states. People found it very moving to

[Fotogramas do filme "La Chinoise" (1967), de Jean-Luc Godard, onde a frase *Il faut confronter les idées vagues avec des images claires* é reordenada numa narrada visual e textual in THE OTOLITH GROUP; HOLDER, Will (ed.), et al, *Long Time Between Suns. The Otolith Group*, Stenberg Press, Belgium, 2009, pp. 68/1 e 71/4.]



[Exibição da instalação "Pronome" (2001), de Ana Vieira. Sem identificação do autor da fotografia ou da proveniência institucional. "*****", :Ilhas, <http://ilhas.blogspot.pt/2011/02/blog-post.html>, URL consultado a 27.09.2013.]



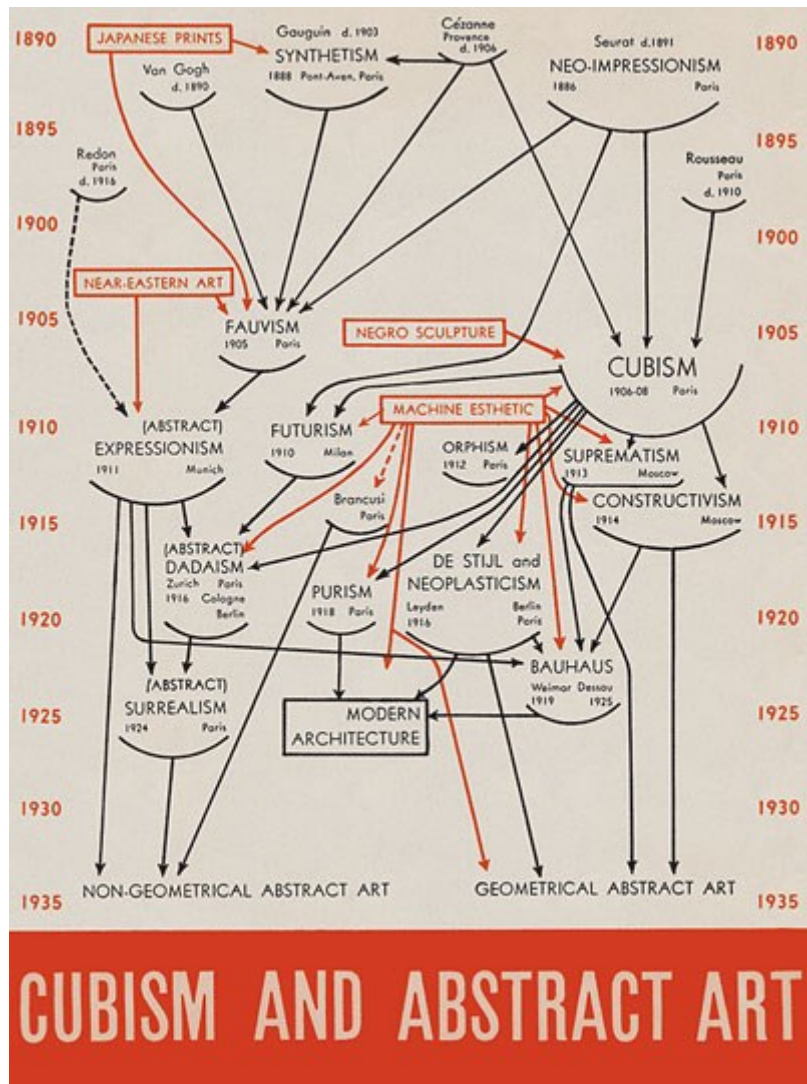
[Joseph Beuys numa mediação discursiva. Autor e data da fotografia não identificados in BEUYS, Joseph, *Cada Homem um Artista*, 7 NÓS, Porto, 2011, p.180.]



["Isla en la Isla" (1993), Gabriel Orozco, Tumblr, <http://snowce.tumblr.com/post/26945905471/gabriel-orozco-isla-en-la-isla-island-within-an>, URL consultado a 27.09.2013.]



[Imagem da obra de Ângela Ferreira, intitulada "Maison Tropicale" (2007), de autoria de Bruno Ramos, tirada de um ângulo interno no âmbito do espaço expositivo, no âmbito da representação portuguesa na 52ª edição da Bienal de Veneza, em 2007 in BOCK, Jürgen (ed.), et al, *Maison Tropicale Ângela Ferreira*, Instituto das Artes/Ministério da Cultura, Lisboa, 2007, pp. 86 e 87.]



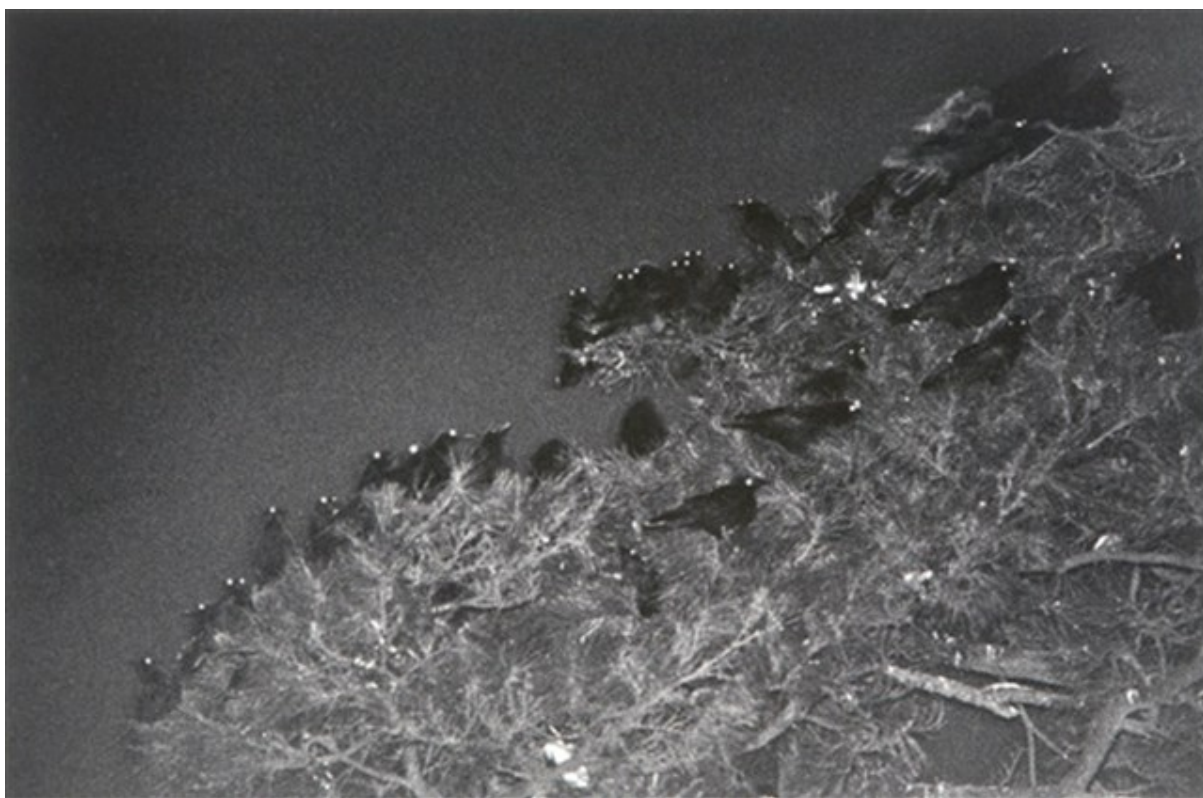
[Diagrama de Alfred H. Barr, Jr. Intitulado "Evolution of abstract art" (1936) in FOSTER, Hal, "Contemporary Extracts", e-flux Journal, # 12,1.2010, <http://www.e-flux.com/journal/contemporary-extracts/>, URL consultado a 20.02.212.]



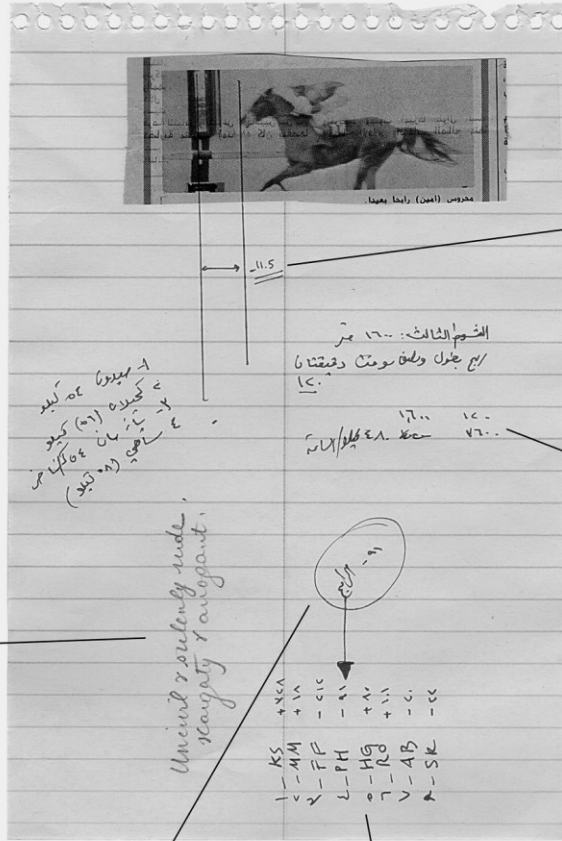
["Abaporu" (1928), Tarsila do Amaral in Tarsila,
http://www.tarsiladoamaral.com.br/versao_antiga/images/JPG/ABAPORU50.jpg, URL consultado a 27.09.2013.]

MONDRIAN OWNS GEOMETRY
POLLOCK OWNS DRIPPINGS
HOCKNEY OWNS CALIFORNIA
BEUYS OWNS FELT
JOHNS OWNS THE FLAG
LICHTENSTEIN OWNS COMICS
WARHOL OWNS POP
SCHNABEL OWNS CROCKERY
MUNCH OWNS DESPAIR
ERNST OWNS GLUE
KLEIN OWNS BLUE
CESAR OWNS COMPRESSION
ARMAN OWNS ACCUMULATION
OLDENBURG OWNS RUBBER
RUSCHA OWNS WORDS
NITSCH OWNS BLOOD
JUNE PAIK OWNS TELEVISION
BASELITZ OWNS UPSIDE DOWN
KIEFER OWNS GERMANY
OPALKA OWNS NUMBERS
KAWARA OWNS THE CALENDAR
MANZONI OWNS SHIT
FONTANA OWNS HOLES
DUCHAMP OWNS EVERYTHING
GILBERT OWNS GEORGE
KOONS OWNS KITSCH
HIRST OWNS THE PHARMACY
SOULAGES OWNS BLACK
BOTERO OWNS FAT
RAYNAUD OWNS TILES
SHERMAN OWNS HERSELF
SERRA OWNS STEEL
BOLTANSKI OWNS MEMORY
RYMAN OWNS WHITE
FLAVIN OWNS NEON
JUDD OWNS SHELVES
HOLZER OWNS SLOGANS
MALEVICH OWNS THE SQUARE
CALDER OWNS MOBILES
BALTHUS OWNS LITTLE GIRLS
LONG OWNS THE LAND
BOETTI OWNS TAPESTRY
VILLEGLÉ/ROTELLA OWNS TORN
HALLEY OWNS CELLS
PICASSO OWNS THE CENTURY
MC CARTHY OWNS TRASH
ORLAN OWNS PLASTIC SURGERY
FLEURY OWNS SHOPPING
FLANAGAN OWNS RABBITS
PRINCE OWNS JOKES
BUREN OWNS STRIPES
CHRISTO OWNS WRAPPINGS
TINGUELY OWNS MECHANICAL

[Poster "Art History", de Vuk Vidor, sem identificação do ano. In "Art History Poster", Design Milk, <http://design-milk.com/art-history-poster/>, URL consultado a 27.09.2013.]



[Obra sem título, de 1978, de Masahisa Fukase, Kanasawa. In "Masahisa Fukase "Ravens"", Jihazazhi, <http://blog.jiazazhi.com/2010/12/masahisa-fukase/>, URL consultado a 27.09.2013.]



Distance Between Horse and Finish Line:

- 11.5

Race Distance:
1600 m.

Winning Time:
2:00

Average Speed:
48 km/hr.

Description of the Winning Historian:
Uncivil and sullenly rude.
Haughty and arrogant

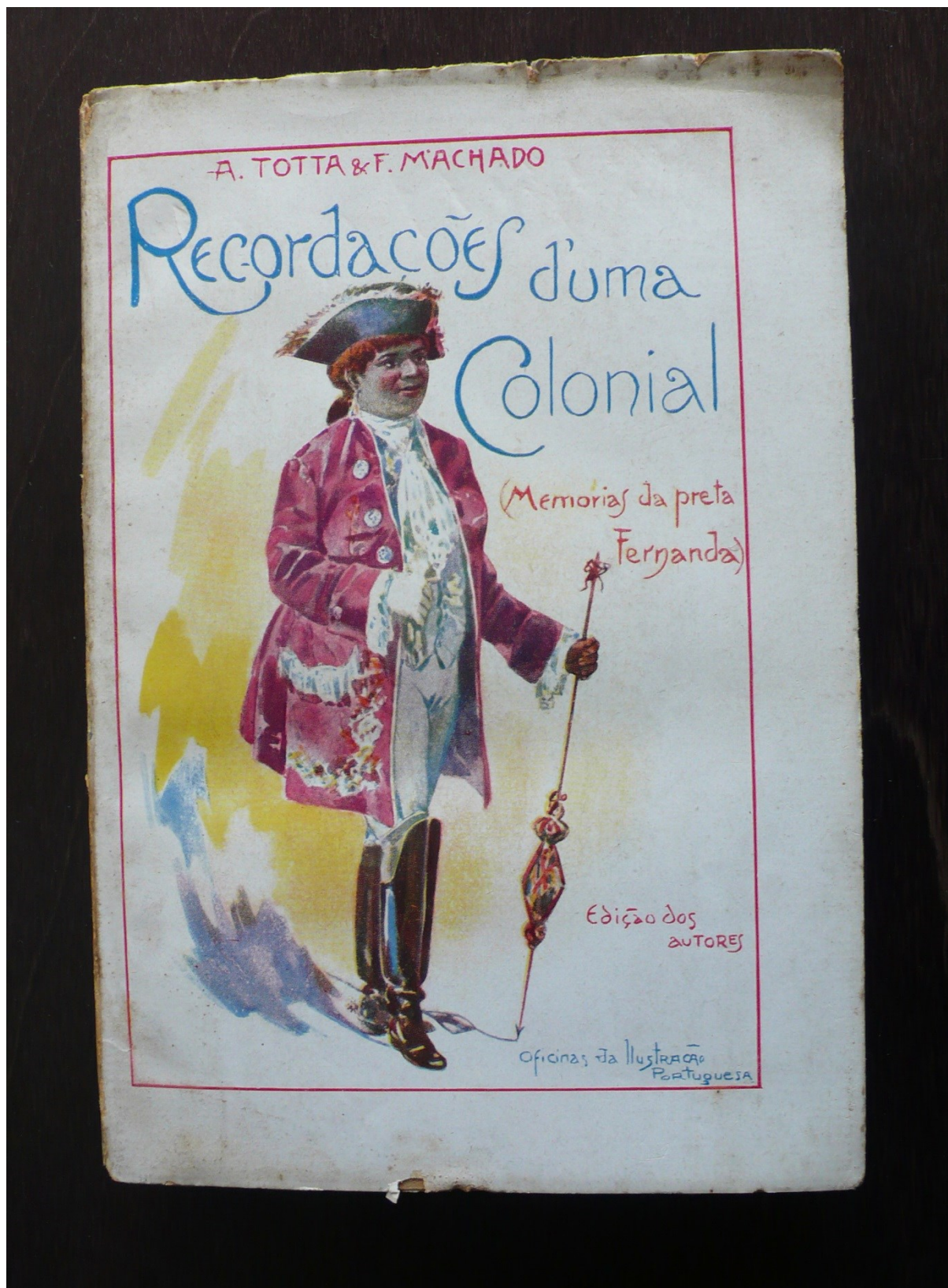
Uncivil & sullenly rude,
Haughty & arrogant.

Historians' Initials and Bets:

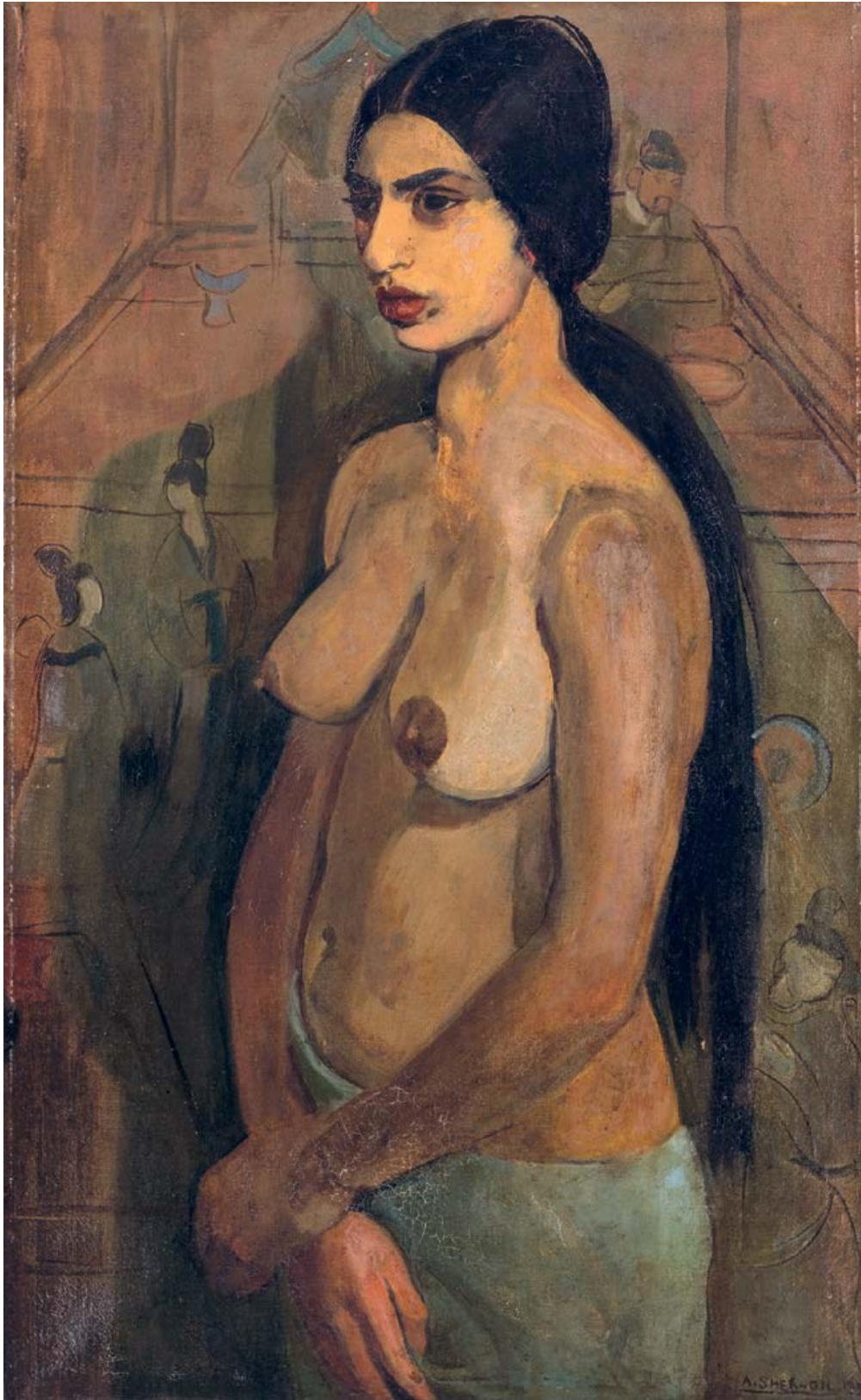
1. KS +328
2. MM +018
3. FF -212
4. PH -091
5. HG +080
6. RO +101
7. AB -020
8. SK -022

Winning Historian / Time:
PH - 91

[“Notebook Volume 72: Missing Lebanese wars _ plate 131 (detail)”, The Atlas Group em colaboração com Fadl Fakhoury e Walid Raad, 1975–1990 /1996, in LEE, Pamela, “My Enemy/My Friend”, Grey Room, n.º 24, Grey Room, Inc. and Massachusetts Institute of Technology, Spring 2006, pp. 100–109, p. 107.]



[Capa do livro *Preta Fernanda, Recordações d'uma Colonial*, de Fernanda do Vale, pseudónimo de Preta Fernanda, aliás Andresa do Nascimento, ou da dupla A. Totta & F. Machado (não é consensual a autoria do livro), publicado em 1912. Aguarela de Alberto de Sousa. "Recordações d'uma Colonial, 1912", The Ressabiator, <http://ressabiator.wordpress.com/2011/09/03/recordacoes-duma-colonial-1912/>, URL consultado a 27.09.2013]



["Self Portrait as Tahitian" (1934), Amrita Sher-Gil in FLORES, Patrick, "First Person Plural. Manifestos of the 1970s in Southeast Asia", pp. 224-271, p. 244, in BELTING, Hans; BIRKEN, Jacob; BUDDENSIEG, Andrea; WEIBEL, Peter (eds.), et al, *Global Studies. Mapping Contemporary Art and Culture*, Hatje Cantz, Alemanha, 2011.]



[Espaço da exposição internacional da Trienal de Luanda, situado no Hotel Globo, no centro da cidade de Luanda, SOSO_Globo, 2006 in Idem, Ibidem, p. 253.]



[Fotograma de Babu Khan, fazedor de corantes, no filme "Life in Loops, a Megacities Remix" (1998), de Michael Glawogger, in Idem, *Ibidem*, p. 246.]



[Imagem da intervenção artística de Fred Wilson, preconizada através do projecto "Mining the Museum", em 1992, no Maryland Historical Society in "Fred Wilson", flyover - Art in the American Outback, http://www.artsjournal.com/flyover/2009/10/fred_wilson.html, URL consultado a 27.09.2013.]



[Registo da performance "Artifact Piece" (1987), de James Luna, We Belong All Together, <http://onlycolorandlight.tumblr.com/page/3>, URL consultado a 27.09.2013.]



[Imagem intervencionada da vista da exposição "Magiciens de la Terre" (1989), contendo "Red Earth Circle" (1989) de Richard Long e "Yam Dreaming" (1989) da comunidade Yuendumu, fotografia de Deidi von Schaewen in "Exhibition Histories, Exhibition Histories Series", Afterall, <http://www.afterall.org/books/exhibition.histories/exhibition-histories>, URL consultado a 26.12.2013.]



[*"Spiral Jetty"* (1970), de Robert Smithson, desconhece-se o autor da fotografia, "File:Spiral-jetty-from-rozel-point.png", Wikipedia, <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Spiral-jetty-from-rozel-point.png>, URL consultado a 27.09.2013.]

7odi NOTE

XIV piano piece for David Tudor 4

diagrama del 1969
edizione pianistica: 87.37859

6

1 { S
M
P

2 Basso
Moto

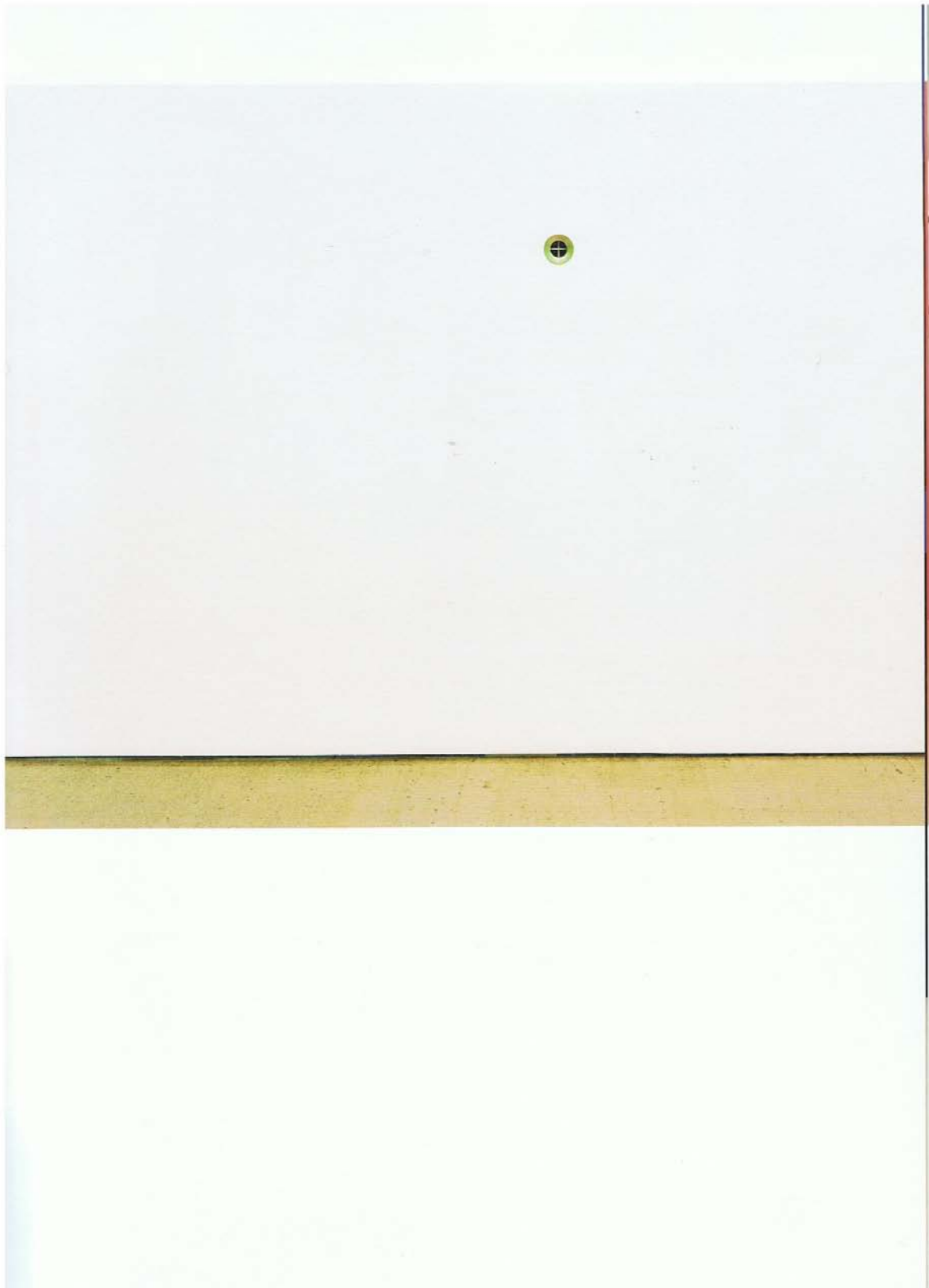
3 sequenza
frequenza
timbro
durata
intensità

4 piano

5 piano

SYLVANO BUSSOTI

[Representação do rizoma, de Sylvano Bussoti in DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix, *A Thousand Plateaus: Capitalism And Schizophrenia*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987, p. 3.]



(Imagem do espaço expositivo e de obra “Ralo” (1954) de Robert Gober no âmbito da exposição de Heimo Zobernig na Fundação Calouste Gulbenkian in BOCK, Jürgen, CLARK, Martin (org.), et al, *Heimo Zobernig e a Coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian* [/] *Heimo Zobernig and the Tate Collection*, Fundação Calouste Gulbenkian/Tate, Lisboa e St Ives, 2009, p. 23.]

Eu não quero ficar preso a nenhuma posição. A minha posição é a ausência de posição.

Marcel Duchamp

*[I don't want to be pinned down to any position. My position is the lack of a position in SCHWARZ, Arturo, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London, 1969, p. 194]*

Se começarmos pelo todo, isso é ser de esquerda. Quer dizer que podemos chamar e ter em consideração que essas questões são as que têm de ser resolvidas. (...) A maioria pressupõe um padrão. Isso é um padrão vazio.

Gilles Deleuze

[If we start by the whole that is it to be from the left. It means that we can call and consider that those issues are the one to be solved. (...) Majority supposes a standard. That's an empty standard. Transcrição de "L'Abécédaire. Gilles Deleuze" (produzido em 1988/9 e lançado em 1996), realizado por Pierre-André Boutang in "# Deleuze /// Episode 3: What is to Be "From the Left"", The Funambulist, <http://thefunambulist.net/2011/06/21/deleuze-what-is-it-to-be-from-the-left/>, URL consultado a 12.1.2012]

ÍNDICE

| | Pág. |
|--|------|
| o cindir de uma introdução desviante | 1 |
| I – a dissolução dos indicadores da certeza | 6 |
| 1. o monólogo da enunciação e o incómodo da representação na <i>era do consentimento</i> | 7 |
| 2. as retóricas da diferença: as políticas das identidades | 10 |
| 3. o intervalo por percorrer <i>para o dentro</i> : a relação | 11 |
| 4. do des-esvaziamento da manipulação ou do percorrimto do intervalo | 14 |
| II – a escavação de narrativas: uma revisitação da história da arte, curatorial e expositiva e do conceito de arte ou da fantasmagoria latente nas histórias de outros | 17 |
| 1. um salto no escuro: parcialmente enterrado | 22 |
| 1.1. pequeno tratado sobre a “ <i>precariedade das referências</i> ”, as rupturas, as deslocções e os desvios | 26 |
| 1.1.1 “métodos de recusa”: a representação | 26 |
| 1.1.2. a “ordem cínica”: as sobreposições de conversões do outro | 35 |
| 1.1.3. o poder do objecto/fragmento, da colecção, da política da acumulação e da preservação, da exibição e de inculcação da enunciação: “um <i>locus</i> de significado” exterior | 44 |
| III – dispersão: a constelação curatorial | 58 |
| 1. o perímetro percebido: o escoamento do pensamento | 59 |
| 2. <i>a terra entre dois sistemas solares</i> : a constelação curatorial | 66 |
| 2.1. a curadoria como negociação na zona de contacto | 67 |
| 2.2. a curadoria rizoma | 69 |
| 2.3. a curadoria menor | 70 |
| 2.4. a curadoria tradução | 71 |
| 3. <i>finalmente não somos de ninguém</i> : a dispersão curatorial | 73 |
| o refluxo ou da reverberação do pensamento | 76 |
| artigos entrevistas textos | 78 |

| | |
|--------------------|----|
| bibliografia | 86 |
| catálogos | 90 |
| sítios da Internet | 91 |
| sonografia | 93 |
| filmografia | 94 |

o cindir de uma introdução desviante

Não se detecta na prática curatorial contemporânea uma matriz única e fixa, mas múltiplas curadorias, gradações curatoriais, onde não é possível discernir o fora e o dentro, o núcleo duro e intocável, mas que antes emergem do próprio exercício disperso e tenaz da pluralidade. E também não se trata de confinar o conceito hermeticamente, como se fosse possível contê-lo ou paralisá-lo num processo de exumação consentâneo, porque a curadoria não se restringe a um território absoluto, estável e convergente. Pelo contrário, o que este exercício académico despreza - não por aversão, em detrimento ou até mesmo por supressão de outras curadorias - é o achatamento curatorial, visando deliberadamente quebrar e decompor formas, perscrutando antes as possibilidades que se podem gerar a partir de marcos de dispersão e de instabilidade, ancorados na condição de vulnerabilidade, expondo por inerência a própria condição curatorial e conferindo-lhe um campo de significação que se assume como subjectivo e pessoal.

A curadoria, enquanto forma de produção cultural, é uma articulação temporária e frágil da contemporaneidade, um *modus* e um espaço de aparição abstracto e transitório de formas de conhecimentos¹ autónomas e críticas, que descarta e recusa a cumplicidade da autoridade e da manipulação curatoriais de absorção de uma subjectividade tolerante, condicionada e subordinada e da inércia do sujeito, ou seja, a escravatura obtusa da domesticação da subjectividade e a privação do sujeito, que importam rechaçar.

Assim, entende-se que a curadoria consiste numa tentativa de travessia e ao mesmo tempo de destranque das lógicas inerentes, transcendendo uma mera genealogia desta prática, que importa reverter, não para a estabilizar numa linearidade ou táctica de desambiguação, mas porque a prospecção e intromissão

¹ Expressão intencionalmente empregue no plural, no seguimento das pisadas de Avery F. Gordon, que referencia o conceito de pluralismo de conhecimentos elaborado por Munir Fasheh in HAGHIGHIAN, Natascha Sadr, "Sleepwalking in a Dialectical Picture Puzzle, Part 1: A Conversation with Avery Gordon", e-flux Journal, # 3, 2.2009, <http://www.e-flux.com/journal/sleepwalking-in-a-dialectical-picture-puzzle-part-1-a-conversation-with-avery-gordon/>, URL consultado a 16.07.2012. Sobre a não correspondência entre pensamento e conhecimento e a desconstrução do mito da produção de conhecimento associado à produção de arte contemporânea, consulte-se, respectivamente, os artigos: SHEIKH, Simon, "Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research", Art&Research, Volume 2., N.º 2, Spring 2009, <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/sheikh.html>, URL consultado a 28.11.2012, e GROYS, Boris, "The Weak Universalism", e-flux Journal, #15, 4.2010, <http://www.e-flux.com/journal/the-weak-universalism/>, URL consultado a 2.10.2011.

nas dinâmicas de afirmação, de resistência e contestação curatoriais permitem mapear a corrosão, os estados de transição e as transacções da prática curatorial, religando-as a outras dimensões inter-relacionadas, para desencadear um descentramento e uma rearticulação do próprio *aparatus* curatorial e das condições em que se activa. É deste campo de intrusão e de deslocação curatorial na esfera da imagem, da palavra, do som, da exibição, da relação e do pensamento e, paralelamente, nas hierarquias e nas divisões fractais que se estabeleceram, que se poderão atenuar determinadas aderências e permitir que coalesçam, a partir da própria “margem de indeterminação”, formas curatoriais plurais, uma negociação das convenções e da prática curatorial e, por conseguinte, destabilizar os seus modos de produção.

A concepção, a incorporação e o posicionamento da curadoria na arte deu-se num sistema pré-concebido, ideológico e espacialmente delimitado, profundamente marcado por relações de poder, tendo-se tornado cúmplice de uma narrativa homogénea, auto-referencial e de rarefação, não só por recrudescer de uma posição de enunciação dominante, mas também porque se acomodou a determinadas construções parcelares, formatos e padrões de produção, de consumo, de circulação, de distribuição, de apresentação e de fruição da arte que nunca colapsaram, permanecendo entalada em determinados marcadores, (re)produzindo-se uma curadoria parcial que verteu para a arte uma exibição da dependência, da subordinação, da distinção e da exclusão.

Ainda que se tenha deixado absorver pela opacidade da arte, a curadoria pode no entanto demarcar-se desse sistema auto-contido, monolítico e agregador, e extrair formas compostas, de tráfico e de ressonância porque, para que possa ocorrer uma recalibração, será necessário expor o regime de pensamento, as implicações, os equívocos, os pressupostos e as convenções que coabitam no âmbito da interferência tácita da curadoria. A curadoria estende-se muito para além da mera ratificação de um objecto artístico.

Aquilo que aqui se propõe, nesta abordagem curatorial, corresponde por isso a um esboço precário, cuja intenção seminal é a de reflectir de um modo abstracto sobre cenários sobre um campo de possibilidades, reactivando o que foi previamente re-sintetizado, mas tomando simultaneamente a grelha de onde se disseminou a

prática curatorial como excêntrica e dúctil, para que, desprendida desse encapsulamento, a partir de um modo crítico, a curadoria possa precisamente formar-se no decurso do processo em si e traçar os contornos do que se pode insinuar. Preconiza-se uma curadoria des-filiada e agrávica, que visa a reciprocidade na relação interindividual, com o objectivo de provocar no(s) sujeito(s) uma alocução autónoma da subjectividade, para diluir a heteronomia da criticalidade que a contemporaneidade impõe.

A intenção latente no âmago do fragmento curatorial² que se articula neste exercício académico não é tanto a de reclamar um território discursivo ou de essencializar uma curadoria, mas de puxar o fio para que se solte o nomadismo indisciplinado do pensamento. É por isso que a dispersão curatorial se manifesta perante um processo maior de deslocamento que agrega uma diversidade dimensional que extravasa o campo meramente artístico. Esta dissertação, e por inerência o conceito de multicuradoria em que se sustenta, comporta uma constelação *de conexões*, um estado de circulação rizomático, conforme postulam Deleuze e Guattari³.

Esta dispersão curatorial também é indissociável da relação e da necessidade de se reflectir sobre os enviesamentos das relações interculturais e do percurso e do conceito de arte que se estabeleceram, e o modo como estas questões se reflectem na curadoria e no *modus expositivo*, ou até noutras formas de contacto no contexto artístico, não para determinar uma fixação numa unidade retrospectiva ou causal, mas para alcançar um estado de comprometimento de uma curadoria do devir e travar, ou pelo menos amenizar, as ameaças do “*não-ser*” do sujeito denunciadas por Judith Butler⁴, que tendem a acentuar-se ferozmente nos dias que correm.

Há que conceder ainda um espaço textual preliminar para a metodologia, que assenta na investigação de carácter qualitativo. As fontes de informação aqui usadas são oriundas de diversas instâncias do campo dos conhecimentos, abrangendo desde os *inputs* teóricos contemporâneos, mas também temporalmente

² Não existe uma metacuradoria.

³ O rizoma é uma proposta de um sistema epistemológico, a-centrado, interconectado, heterogéneo, aberto à alteridade e à multiplicidade, por oposição ao fundacionalismo, ou seja, à hierarquização, proposto por aqueles autores in *A Thousand Plateaus: Capitalism And Schizophrenia*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987.

⁴ PAGÈS, Claire; TRACHMAN, Mathieu, “Une Analytique du Pouvoir. Entretien avec Judith Butler”, *La Vie des Idées*, 4.12.2012, <http://www.laviedesidees.fr/Une-analytique-du-pouvoir.html>, URL consultado a 28.8.2013.

mais remotos, da área artística, passando pela linguística, ciência política, semiologia, filosofia, antropologia, estudos culturais e *queer*, entre outras nomenclaturas disciplinares. Se foi consultada bibliografia especializada no domínio das artes, não menos relevante foi a incursão mais abrangente efectuada no campo da cultura, o qual raia as restantes áreas acima referidas e outras não citadas, estabelecendo-se um agenciamento pluridisciplinar, o qual foi necessário para consolidar o *corpus* da produção teórica que se entreabre aqui, para banir a instalação em compartimentações parasitas e também para escapar à estruturação predominante do pensamento nas ciências sociais e humanas - que ainda está preso, segundo Roland Barthes, ao “*superego da evolução, da história, da filiação, etc.*”⁵ -, e dar lugar ao “*pensamento do descontínuo*”⁶, que se espelha inclusive no próprio conceito preconizado de curadoria polissémica, embebida na ordem de uma *open endness*⁷.

Ainda que este trabalho se tenha furtado a um escopo, no sentido de delimitar o seu campo de intromissão intelectual, no que concerne às suas convenções formais, preserva-se uma estrutura formal -subtilmente deformada curatorialmente através do exercício disperso de produção curatorial que se exerce aqui, num *modus* assumidamente discursivo, imagético e sonoro, na qualidade de *interfaces* do pensamento-, que assenta em três partes intercomunicantes (é o ser rizoma), não só em termos temáticos, mas também porque agitam um reajustamento de escalas e de camadas narratológicas, em que a narrativa maior corresponde à cultura - apreendida aqui no sentido antropológico -, com as questões que interessa escrutinar ao nível da interculturalidade, nomeadamente a relação na qual o poder de enunciação, da representação e da identidade são estruturantes. Dessa narrativa maior, destaca-se uma narrativa intermédia, ou uma camada ou escala menor, que produz a primeira ampliação de um segmento que está implícito no conceito de cultura, que é o de arte(s), com a respectiva correlação com os domínios curatorial e

⁵ In *O Grão da Voz*, Edições 70, Porto, 1982, p. 128. Avery F. Gordon reforça essa ideia, quando afirma que *É ainda difícil enfraquecer a sobreposição, sem reproduzir a divisão, a dualidade, um dos mais persistentes legados do pensamento civilizacional do Ocidente [It's still hard to peak of the imbrication without reproducing the splitting, the duality, one of the most persistent legacies of Western civilizational thinking.]* In “Who’s there?: Some Answers to Questions About Ghostly Matters”, 2007, <http://www.averygordon.net/writing-haunting/whos-there/>, URL consultado a 15.07.2012. Previamente, Michel Foucault, na obra *The Archeology of Knowledge* em que aborda a história do discurso, também alude ao abandono do discurso sobre a unidade ou a continuidade da história.

⁶ *Ibidem*, p. 128.

⁷ Um resquício talvez de transposição do conceito de *obra aberta* de Umberto Eco para a curadoria.

expositivo, seguindo-se o último movimento descendente, que corresponde à mais intensa ampliação de um sub-segmento, que é a curadoria, onde se veicula a proposta de um conceito disperso e oscilante, à semelhança da Constelação do Cruzeiro do Sul⁸, ou seja, o de uma curadoria múltipla, permanecendo uma certeza inabalável que muitas questões ficarão por responder, mas que se espera que outros as tomem como suas, dando continuidade ao fluxo e ao refluxo da circulação da produção de conhecimentos.

⁸ Que só pode ser observada ao Sul do Equador.

I – a dissolução dos indicadores da *certeza*⁹



[Fotograma de "Otolith I" (2003), The Otolith Group in DEMOS, T J, "Moving Images of Globalization", Grey Room, 37, Grey Room, Inc. and Massachusetts Institute of Technology, Fall 2009, pp. 6–29, p. 17.]

⁹ Referência a Claude Lefort, citado por Chantal Mouffe in EXPÓSITO, Marcelo, "Pluralismo Artístico e Democracia Radical. Diálogo de Chantal Mouffe com Marcelo Expósito", http://marceloexposito.net/pdf/exposito_mouffepluralismoartístico_por.pdf, URL consultado a 3.11.2010.

1. o monólogo da enunciação e o incómodo da representação na era do consentimento¹⁰

Temos de ser censores impiedosos de nós próprios.

John Maus¹¹

A cultura é um conceito encriptado e ambíguo, porque assenta numa construção, na formulação de um modo de representação que convergiu predominantemente, segundo Homi Bhaba¹², numa cultura de enunciação que configurou, por um lado, relações de poder assimétricas, com diferentes ordens de discurso, e, por outro lado, a ideologia da identidade, a qual se traduz em representações ou equivalências parciais, centradas na diferença. Clifford Geertz também reforça essa enunciação narratológica, reconhecendo a cultura como um sistema semiótico, de textos¹³. Enquanto que as relações de poder disfuncionais executaram uma performance de expansão, acompanhada em simultâneo por um processo de transdução - aqui remete-se para a passagem do estado-nação para o império, no sentido tecido por Negri e Hardt¹⁴ -, induzidos pela intensificação do fenómeno da globalização, a ideologia da identidade foi “acondicionada”, inversamente, em modos de exclusão e de confinamento.

Com o imperialismo atlântico, preconizado numa primeira fase por Portugal e Espanha, a expansão marítima inflectiu uma dilatação espacial, graficamente convertida durante o renascimento europeu num regime de representação, centrado na perspectiva e, posteriormente, nas coordenadas do regime cartesiano. O resíduo destas inscrições espaciais, ao mesmo tempo que se ampliou, delimitou também os vectores da curadoria na contemporaneidade, fornecendo-lhes uma moldura ou grelha, uma narrativa de sobreposições, de supressões e de aglutinações ideológicas e espaciais, convergentes no pensamento ocidental, que Descartes

¹⁰Título traduzido da faixa “Age of Consent” do álbum dos New Order, “*Power, Corruption & Lies*”, editado em 1983 pela Factory Records.

¹¹ [*We Must Become the Pitiless Censors of Ourselves*]. Título do álbum, publicado em 2011, pela Ribbon Music, nos Estados Unidos da América, e pela Upset the Rhythm, no Reino Unido.

¹² In “Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse”, October, Vol. 28, The MIT Press, Spring 1984, pp.125 - 133.

¹³ In *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York, [1973] 2000.

¹⁴ No livro *Empire*, os autores revelam que a globalização já não se processa ao nível estatal, mas de forma desintegrada e descentralizada, traduzindo-se na dissolução das fronteiras físicas e territoriais definidas do enquadramento ideológico do estado-nação, o qual, apesar de vigente, concorre, ou melhor conforma-se dentro do campo de acção de outras estruturas indefinidas, descentradas e invisíveis, com um alcance global. NEGRI, Antonio; HARDT, Michael, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts & London, 2000.

reforça com a afirmação de um logos de enunciação ao proclamar *Penso, logo existo*¹⁵, pré-determinando e fixando a arte e o sujeito num ponto, no centro unitário difusor de enunciação.

Jorge Luís Borges exarcebou literariamente a fetichização das políticas de representação, subjacente às inscrustrações espaciais e ideológicas acima referidas, quando descreve que os cartógrafos de um império eram de tal modo perfeccionistas na elaboração de um mapa do seu território, que acabaram por precisar de um mapa tão extenso quanto a área do próprio império¹⁶. Neste enquadramento, os mapas foram também agentes de inculcação de uma representação concêntrica, convencionalizada - que direciona o ângulo de legibilidade porque indica a forma como devem ser lidos -, e de visibilidade da autoridade e do *status* de soberania, inter cruzando-se com a produção do espaço, embuído de subjectividade mas também de ideologia, na concepção formulada por Henri Lefebvre¹⁷.

Por seu turno, Heidegger também fixa a centralidade da representação no pensamento ocidental no ensaio *The Age of the World Picture*¹⁸, nomeando a época moderna como a era da representação, onde o mundo é reduzido a uma imagem. A representação neste ordenamento ideológico é um *site-specific* compacto de indexações e de justaposições, de delimitação cultural, embuste que Glissant denunciou ao referir-se às *Culturas do Um*¹⁹. De facto, o discurso ocidental conteve hermeticamente a alteridade através da representação, como refere Chantal Mouffe. Na obra *Diferença e Repetição*, Deleuze²⁰ esclarece que a representação pode conter modos de subordinação da diferença, sendo que a diferença é corrompida quando é construída pela oposição e negação do mesmo, ou seja, a diferença divergente não é sustentável na representação quando recai sobre essencialismos redutores associados à identidade, pelo que se pode afirmar que a representação

¹⁵ [*Je pense, donc je suis*] in *Discours de la Method.*, Mozambique, Philosophiques, 2001, p. 41.

¹⁶ Referência literária contida in MARTINS, Sergio Bruno, "Hélio Oiticica: Mapping the Constructive", *Third Text*, 24: 4, 2010, pp. 409 - 422, p. 418.

¹⁷ in *The Production of Space*, Blackwell Publishing, [1991] 2007.

¹⁸ Trata-se de um ensaio publicado in HEIDEGGER, Martin, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, Garland Publishing, Inc, New York and London, 1977, pp. 115-154.

¹⁹ [*Cultures of the One*]. "For Opacity" in MOSQUERA, Gerardo, FISHER, Jean (ed.), Artist project by Francis Alÿs, et al, *Over here, International Perspectives on Art and Culture*, New Museum of Contemporary Art/Mit Press, New York/Cambridge, Massachusetts, 2004, pp. 252- 256, p. 253;

²⁰ Columbia University Press, New York, 1994.

subordinada remete para a precariedade, para uma representação corrompida, subalternizada e danificada.

A representação compromete-se com outra forma de dominação, que Manuela Ribeiro Sanches designa como de *crença na transparência mimética*²¹, penetrada através da apropriação e da reconfiguração unilaterais da diferença. Na *mimesis*, o poder colonial inculcou uma imitação forçada - nalguns casos, não deixou de ser mesmo transgressiva - dos ideais ocidentais, mas também uma identificação fracassada, porque decorre da incompletude, uma identidade afirmativa e distintiva no ocidente e amputada do outro, porque falha na conformação total no sujeito de enunciação, reforçando-se a inferiorização. O Mapa Cor-de-Rosa, traçado pelas potências imperiais no âmbito da Conferência de Berlim, que ocorreu em 1884, é uma metáfora visual da mimética colonial, de um mundo parcial criado espacialmente à imagem do sujeito de enunciação, que alivia espacialmente a sua zona de conforto e que impõe ao outro uma forma de ordenamento e de contenção e uma imagem de si no mundo, ou seja, uma espécie de reflexo perverso, adverso à simultaneidade de observação, é o que Mary Louise Pratt designa de “expressões auto-etnográficas”²².

Hoje, está ainda por concretizar a evacuação da representação de dependência, do controlo da narrativa, porque permanece uma “reciprocidade desigual”²³, os decalques ontológicos. Actualmente, a globalização, que não é mais do que *conjunto vasto de processos dialécticos*²⁴, sobrepõe o primado do económico sobre o primado do sujeito, acentuando-se o fosso entre pobres e ricos e a desumanização ou des-substancialização do ser, numa era em que a colonização se estende e se pratica de uma forma cada vez mais velada, denominada por Aimé Cesaire de “paracolonial”²⁵. Falta ainda distanciar a representação do seu referente ou abrir o espectro da representação para uma dimensão mais plural, dado que o

²¹ “Vulnerabilidade, Espaços e Construção de Fronteiras” in Fundação Calouste Gulbenkian (ed.), et al, *Podemos Viver sem o Outro? As Possibilidades e os Limites da Interculturalidade*, Fundação Calouste Gulbenkian, Tinta-da-China, Lda, Lisboa, 2009, pp. 155-176, p. 164.

²² In *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Routledge, Londres, 1992, p. 7.

²³ CLIFFORD, James, “Museus como Zonas de Contacto” in GREEN, Renée (org.), et al, *Negociações na Zona de Contacto*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2003, pp. 225 – 256, p. 229.

²⁴ [*vast ensemble of dialectical processes*] in Jean and John Comaroff citados por STUPPLES, Peter, “Visual Culture, Synthetic Memory and the Construction of National Identity”, *Third Text*, 17: 2, 2003, pp. 127 – 139, p. 134.

²⁵ In “Culture et colonisation”, *Présence Africaine*, VIII, IX, X, September-Novembre, 1956, Paris, 190–205.

que mudou foi apenas a variação do timbre da voz de enunciação e falta ainda a concretização da dispersão dessa voz indeterminada e dissimulada no império.

2. as retóricas da diferença: as políticas das identidades

“Diferença” é uma dimensão derivada de uma multiplicidade processual aberta. (...) “Diferença” é uma batida retro. É a batida de fundo na expressão criativa da repetição: “diferença” definida como um conjunto de seres que foram, julgados de uma distância comparativa para serem instâncias particulares do mesmo ser em oposição a outros seres que foram. A retórica da diferença – apesar de (ou por causa de) – a sua suspeição de sons modernos de protesto da radicalidade, apenas contém a dimensão retro do processo pós-moderno: a repetição oposicional do mesmo. É tarde. Mas não demasiado: moderno tardio (como o retorno do sublime acompanhamento das retóricas da diferença)

Brian Massumi²⁶

Da citação acima inscrita pode-se aduzir que a(s) identidade(s) é/são como um código transmutável e em expansão. No entanto, a identidade nem sempre foi - e continua a não ser - reconhecida como tal, em termos das suas qualidades. O consumo da diferença foi feito - e tem sido feito - sem se questionar a sua origem, persistindo equívocos identitários. E muitos foram - e são - os que pactuam com essa narrativa prescritiva, porque a identidade, como diz Stuart Hall, *é sempre parte da narrativa, a identidade existe sempre dentro da representação*²⁷.

É assim que têm sido produzidos, consoante a propriedade, a fonte e a posição de enunciação, os diversos outros, ou seja, nas palavras de Trinh T. Minh-ha *dos outros inapropriados*²⁸: o outro selvagem, o outro exótico, o outro primitivo, o outro

²⁶ [*“Difference” (...) is a derived dimension of an open-ended processual multiplicity. (...) “Difference” is a retro beat. It is the back-beat of repetition in creative expression: “difference” defined as a set of having-beens, judged from a comparative distance to be particular instances of the same becoming as opposed to other having-beens. The rhetoric of difference—in spite of (or because of)—its suspiciously modern-sounding protestations of radicality, only grasps the retro dimension of the postmodern process: the oppositional repetition of the same. It is late. But not too: late modern (like the return of the sublime accompanying rhetorics of difference)*] in MASSUMI, Brian, “Involuntary Afterword”, *The Canadian Review of Comparative Literature*, Vol. 24, N.º 3, January 1998, http://www.anu.edu.au/hrc/first_and_last/works/crclintro.htm , URL consultado a 1.5.2013.

²⁷ [is always part a narrative, identity exists always within representation]. “Old and New Identities, Old and New Ethnicities”, in KING, Anthony D. (ed.), et al, *Culture, Globalization and the World System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, University of Minnesota Press, Minneapolis, [1997] 2000, pp. 41 - 68, p. 49.

²⁸ [*the inappropriate/d other*]. MINH-HA, Trinh T., “Not You/Like You: Post-Colonial Women and the Interlocking Questions of Identity and Difference” in GORDON, Deborah (ed.), *Feminism and the Critique of Colonial Discourse*, *Inscriptions* 3-4, Center for Cultural Studies , University of California, 1988, http://culturalstudies.ucsc.edu/PUBS/Inscriptions/vol_3-4/minh-ha.html, URL consultado a 28.11.2012.

híbrido ou *in-between*, o outro nómada, o outro diaspórico, o outro económico, o outro pós-colonial, o outro terrorista, etc (não existem nomenclaturas inocentes). Poder-se-ia afirmar que a obsessão ocidental com a diferença cultural fez com que a fetishização pelos objectos encontrados, os *objects-trouvés*, se convertesse numa recollecção de *sujets-trouvés*.

Esta torção das identidades, que hospeda relações de poder e de distinção, é síntese de batidas discursivas ou de não-textos cuja linguagem foi interrompida, corresponde ao que Chantall Mouffe designa de *sistemas fechados de diferenças*²⁹, em que a diferença é definida pelo direccionamento da alteridade e de falsas essencializações. Quer-se com isto dizer que a remissão do outro para um enquadramento cognitivo categórico consiste num processo de reificação da diferença, pelo seu ordenamento hierárquico e inscrição localizada, contendo a identidade que, na realidade, é transicional, múltipla e permeável, ou seja, o sujeito profuso começa sempre num *locus* exterior: o sujeito está no outro, que é o mesmo, é a diferença e a repetição simultânea e recíproca, o multitema, a batida retro, o eco que rebate de horizonte em horizonte, como transparece das palavras de Barthes: *A esta ideia de um sujeito unitário, prefiro o jogo do caleidoscópio: dá-se um abanão, e os vidrinhos colocam-se numa ordem diferente*³⁰ ou, como diz Glissant, a identidade é a passagem da unidade para a multiplicidade³¹.

3. o intervalo por percorrer *para o dentro*³²: a relação

Nós compreendemos melhor o mundo se estremecermos com ele. (...) o mundo também estremece através das relações que estabelecemos uns com os outros.

Édouard Glissant ³³

Nos interstícios da geografia, da história, da enunciação, da diferença e da identidade aloja-se a relação, que pressupõe o espaço de transacções com toda a

²⁹ In "Citizenship and Political Identity", October, 61, Summer 1992, pp. 28 - 32, p. 28.

³⁰ In *O Grão da Voz*, p. 201.

³¹ No documentário "Édouard Glissant: One World in Relation" (2009), realizado por Manthia Diawara, refere: *Toda a diáspora é a passagem da unidade para a multiplicidade. Isto é importante em todos os movimentos do mundo [Every diaspora is the passage from unity to multiplicity. This is important in all the movements of the world]*.

³² Título do álbum dos Dead Can Dance, de 1994, editado pela 4AD.

³³ [*We understand the world better if we tremble with it. (...) the world also trembles through the relations that we have with each other*] in DIAWARA, Manthia, "Édouard Glissant. One World in Relation".

variação de opacidade e de transparência. Neste horizonte intercultural³⁴, no espaço emergente do próprio movimento, ocorrem interações na zona de contacto, que Mary Louise Pratt não associa à integralidade dos estratos da interculturalidade, mas a uma interculturalidade negativa ou desigual. Apropriando e deformando um pouco o conteúdo do conceito daquela autora, assumem-se as relações interculturais como negociações na zona de contacto, comportando simultaneamente horizontes negativos e positivos.

A zona de contacto e os horizontes atrás mencionados têm correspondência no que Deleuze e Guattari definem como as “deslocações horizontais” que ocorrem na “superfície plana”, que remete para fronteira e espaço, e na “*superfície estriada*”, na qual se insere a distinção e a transição. Portanto, ambas as superfícies valem isoladamente e ao mesmo tempo contêm entre si um *impetus* para a não conformidade. Neste cenário, pode-se mencionar as migrações internacionais ou as diferentes formas ou intensidades que o capitalismo tem assumido, fenómenos que tendem a homogeneizar o espaço pela sua configuração global.

Por seu turno, o controlo ou a manipulação abstractas ou materiais da diferença têm induzido a neutralização da diversidade cultural e a mercadorização da diferença, encenada pelo “diálogo intercultural”, gerido através de interferências institucionais, imbuídas de um “espírito multiculturalista” de “celebração da diversidade cultural”, que podem dualmente nivelar ou diluir essa diferença cultural ou ainda desvirtuar e acentuar a diferença pela sua afirmação, quando, como sugere Manuela Ribeiro Sanches, *O exótico torna o próximo distante, tolerável, quando reduzido a mero enfeite multicultural*³⁵, fornecendo-se uma moldura para o enviesamento e a distorção da alteridade através de uma enunciação decalcada do neo ou para-exotismo, extraída do contexto dos gabinetes de curiosidades.

Interligadas às dinâmicas de negociação na zona de contacto, destacam-se ainda as negociações da violência e das fronteiras. No plano do horizonte negativo dos contactos interculturais, ao nível da fronteira, para Deleuze e Guattari, o ser mais do

³⁴ A referência às relações que se estabelecem entre diferentes culturas e às mútuas influências e transacções que ocorrem entre si, tem sido feita através de diversos termos, como transcultural e multicultural, mas a (des)autora deste trabalho adopta o termo intercultural por considerar que é o que melhor reflecte o encontro, atendendo à origem semântica da palavra, porque multicultural parece remeter para múltiplas culturas e o termo transcultural para uma sobreposição de diversas interculturalidades, que é transcendida.

³⁵ “Vulnerabilidade, Espaços e Construção de Fronteiras”, p. 160.

que histórico é geográfico. Assim, a fronteira contém uma importância simbólica, ideológica, física e geográfica. Enquanto Glissant refere que o que importa não são as fronteiras, mas a significação que se atribui às mesmas, Nuit Banai enfatiza que, ao nível da fronteira, ocorreu uma transição do estado-nação para o estado-fronteira, enquadrando essa mudança no contexto da arte e das exposições internacionais de arte, como sejam a Documenta e a Manifesta, contentores ideológicos que reforçam o conceito de estado-nação e de identidade colectiva, nomeadamente da identidade europeia, perfurando o conceito de fronteira física, o que, de certa forma, se conforma com a des-territorialização implícita no conceito de império concebido por Hardt e Negri, ao mesmo tempo que actuam como agentes da globalização.

Passando para outro horizonte ambíguo e não menos incómodo, pode-se dizer que a violência é um estertor de espaços ou narrativas de subordinação: a violência de não-ser e do não-ser político (Butler e Mouffe), a violência do condicionamento (Barthes) e do domínio (Mouffe), a violência da desigualdade (Butler e Chantall), a violência da imagem e da comunicação de massas (The Otolith Group/Eshun e Barthes), a violência do colectivo (Barthes e Mouffe), a violência de estrangulamento do imaginário, da transparência e da arte (Glissant)³⁶, a violência da árvore (Deleuze e Guattari), a violência das zonas de silêncio (Mosquera)³⁷ e de outras que não se esgotam nesta *assemblage*. De todas as violências acima sussurradas apenas em razia, e dada a sua relação com o campo de enfoque deste trabalho, é pertinente passar rente ao muro da violência da arte repelida por Glissant, violência múltipla e visível no valor das obras no mercado da arte, que fere e é um insulto à desumanidade dos que vivem na precariedade. Violência à qual se aliam outras: a violência da acumulação e do não acesso e a violência associada à representação, a do original e a da cópia, que Marcel Duchamp e Marcel Broodthaers ironizaram com o *ready made* e o Musée de l'Art Moderne, Département des Aigles (1968).

³⁶ Da transparência em por oposição ao direito à opacidade e sobre a arte o autor relça a violência do valor económico das obras de arte no mercado.

³⁷ MOSQUERA, Gerardo, "Some Problems in Transcultural Curating" in FISHER, Jean (ed.), et al, *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Kala Press in association with the Institute of international Visual Arts, London, 1994, pp. 133 - 139, p. 133.

4. do des-esvaziamento da manipulação ou do percorrimto do intervalo

O que tem de mudar hoje não é a razão, a racionalidade ou a religião, mas o imaginário. (...) Mas temos uma consciência colectiva. O que é? É o imaginário do mundo, a forma como vemos e sentimos o mundo. (...) aqueles que tremem quando o mundo está trémulo, aqueles que estremeçam com os tremores do mundo. (...) isso é o “imaginário”. (...) as imaginações mudam! (...) Nós vemos o horizonte através da nossa imaginação; (...) a única forma de perceber o horizonte é através do nosso “imaginário” que cria os contornos das ilhas ou das cidades e, conseqüentemente, a realidade dos arquipélagos.

Édouard Glissant³⁸

Esperanto e *desideratum* são duas palavras fortes que pulsam. Sonho também. São como “poesia pagã”³⁹. De acordo com o livro *O Viajante Magnífico*, do escritor Yves Simon, foi o imaginário que fez o homem transitar para a condição de bípede, no momento em quis alcançar as estrelas no céu. E a mesma situação pode ser transposta para a parte inicial do filme “2001: Odisseia no Espaço”, de Stanley Kubrick.

Este alívio e desanuviamento espacial e mental do ser humano no campo do imaginário, ancorado no horizonte (estriado e plano ao mesmo tempo), ou seja, na transição, que é o mesmo que dizer na relação com o mundo, com as pessoas, com os objectos inanimados, com outros seres e na esfera individual é, em si mesmo - como se se configurasse um espaço emergente da deslocação das placas tectónicas - um espaço de potencialidades de *peut être*, conforme enuncia Judith Butler⁴⁰, e daí advém também a necessidade de se trabalhar de dentro e não de fora da diferença, no *modus operandis* referido por Miwon Kwon, de constelação em constelação, de texto em texto e de pessoa em pessoa, *uma (...) ao lado da outra*⁴¹, que significa a diferença na repetição, no sentido deleuziano, em que não há uma indexação e apropriação hierarquizadas dos elementos entre si e em que, de acordo

³⁸ [What has to change today is not reason, rationality or the religion, but the imaginary (...) But we have a collective unconscious. What is it? It's the world's imaginary, the way we see and feel the world. (...) those who tremble when the world is quivering, those who shudder when the world is shivering. (...) that is the “imaginary”. (...) imaginations do change! (...) We see the horizon through our imagination; (...) the only way of really perceiving the horizon is through our “imaginary” which creates the contours of islands or cities, and consequently the reality of archipelagos.] in DIAWARA, Manthia, “Édouard Glissant. One World in Relation”.

³⁹ Tradução da faixa “Pagan Poetry” do álbum “Vespertine”, de Björk, lançado em 2001 pela One Little Indian.

⁴⁰ PAGÈS, Claire; TRACHMAN, Mathieu, “Une Analytique du Pouvoir. Entretien avec Judith Butler”.

⁴¹ [one (...) next to the other] in KWON, Miwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge, Mass., 2002, p. 166.

com Gerardo Mosquera e Jean Fisher, os discursos são importantes, não na diferença, mas da diferença. E então, talvez, se possa abrir algo no horizonte e ir mais longe no plano do imaginário, do amparo das multiplicidades na multidão.

Se Hardt e Negri localizam a acção na seguinte premissa *Se os mecanismos do poder funcionam [no império], então será simplesmente necessário atacar o poder de todos os sítios, de todos os contextos locais*⁴², Robert Reich avança com o conceito de “desigualdade para todos”⁴³, uma vez que o estado de igualdade não se configura, num futuro próximo, exequível, e Barthes alude a um pensamento de não poder, fora desse sistema.

Mouffe preconiza uma cidadania democrática radical, em que ao contrário de Reich não advoga que se deva ceder na qualidade política do sujeito através de um decréscimo da intensidade da igualdade do cidadão. Aceitando-se esta premissa, corrobora-se a cumplicidade dessa dialéctica do esvaziamento liderada pelo capitalismo exarcebado. Mouffe não abdica da igualdade de direitos e exige o tratamento igualitário dos outros, na qualidade de pessoas iguais e livres. No âmbito do reequacionamento, da negociação na zona de contacto da construção e de uma interpretação de um discurso democrático radical, que empola as relações sociais que têm subjacente uma ideologia do domínio, estas têm de ser questionadas para que os princípios de liberdade e igualdade se possam formar sem filtros e estancamentos.

Mouffe está também alinhada com a metáfora do caleidoscópio identitário de Barthes, particularmente quando sublinha que esta negociação deve passar pela articulação de um conjunto de posições de sujeito, destacando a importância e a vitalidade da esfera individual, mediante um processo de negociação de equivalências, viável apenas pela co-enunciação em superfícies discursivas. São possibilidades que se configuram nessa zona de contacto, enfatiza ainda a autora - que se podem conectar ao conceito de “potencialidades” de Agamben⁴⁴, que concilia e permite a multiplicidade sem manipulação, e que designa a capacidade ou estado de não não ser, que se conjuga simultaneamente com o oposto, ou seja, de

⁴² [If the mechanisms of power function [no império], then it will simply be necessary to attack power from everywhere, from every local context] in *Empire*, p. 211.

⁴³ Reivindicação invocada no âmbito do documentário “Inequality for All”, de Jacob Kornbluth, de 2013.

⁴⁴ In *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, Stanford University Press, Stanford, 1999.

se ser na história, em que as potencialidades têm uma estreita correlação mútua com o *reset* operado pela actualidade, um resgate de uma possibilidade que não foi concretizada previamente -, as quais podem ser representadas no dissenso através da negociação discursiva e ser, desse modo, reactivadas.

Se Saskia Sassen afirma a necessidade de reconfiguração da globalização, não renegando a sua existência, mas aceitando-a, ou seja, assumindo-a através de outra significação, a globalização terá de se reconfigurar para gerar uma globalização horizontalizada⁴⁵.

No seu conjunto, estas proposições correspondem a uma reconfiguração das condições de enunciação e de desvio da grelha, que recusam visões escatológicas da humanidade e que, pelo contrário, traçam possibilidades ou potencialidades de devires e que estremecem com o mundo também. São narrações das dissonâncias ou dos equívocos da contemporaneidade e esferas de contestação que não se intimidam com o intervalo, mas que o percorrem, sem excepção, refugiando-se no predicado (e na liberdade subjectiva e crítica do mesmo) e na dialéctica discursiva do sujeito. A dialéctica difusa destes autores não escapa a um padrão ainda por encaixar, mas confirma que *há, talvez do outro lado uma grande “língua” do imaginário humano*⁴⁶. Foi o que disseram também, entre outros, nas dobras da realidade, em diferentes superfícies, tempos e modos, do rizoma, Joseph Beuys, Duchamp e Glissant. São ventilações de vozes no imaginário. E são repetições com a e da diferença.

⁴⁵ Referência à autora in Raqs Media Collective, “Digressions from The Memory of a Minor Encounter” in WINDERLINDEN, Barbara; FILIPOVIC, Elena (ed.), et al, *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 2005, pp. 85 - 92, p. 86.

⁴⁶ In *O Grão da Voz*, p. 41.

II – a escavação de narrativas: uma revisitação da história da arte, curatorial e expositiva e do conceito de arte ou da fantasmagoria latente nas histórias de outros



[Imagens de diversos ângulos, bem como de pontos de entrada e de saída -na acepção deluze e guattaraiana-, da deposição espacial e textual da obra "Sem título" (2004), de Heimo Zobernig, no âmbito da exposição assumida curatorialmente por Jürgen Bock in BOCK, Jürgen, CLARK, Martin (org.), et al, *Heimo Zobernig e a Coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian* [/] *Heimo Zobernig and the Tate Collection*, Fundação Calouste Gulbenkian/Tate, Lisboa e St Ive, 2009, pp. 30, 31, 38-41.]

0. preâmbulo oculto (ou da diferença na repetição) ou a rendição deliberada da visibilidade

o que quer que nós vejamos como sendo exibido pressupõe este gesto

Marcel Duchamp⁴⁷

Se o movimento anterior do pensamento aqui vertido correspondeu a um dos gestos da pintura, de dilatação plástica e abstracta do campo de visão e da relação com o mundo – um espaço que transborda a tela e que é óptica e textualmente preconizado, ao nível representacional, por Monet, com o quadro dos nenúfares-, neste corpo de texto importa reproduzir um dos gestos de Pina Bausch, o de desaceleração da velocidade do movimento, detendo o pensamento nalguns fragmentos do movimento dentro do dilatado campo do conceito de cultura, induzindo-se intervenções intencional e textualmente orientadas e precisas, que permitem aferir a aderência instável e particular de películas espessas dessa narrativa maior da cultura que são as micro-narrativas da arte e da curadoria, inter-relacionadas com a narrativa das exposições, nas quais importa percorrer narrativas contíguas, equívocas ou dissonantes.

Como refere Glissant, a incerteza e a indeterminação não constituem uma fraqueza, pelo contrário, assinala o autor, *expande a nossa mente para formas inesperadas e complexas (...) em oposição ao pensamento sistemático. (...) Esta tentativa poética é mais importante do que as categorias e as conclusões fixas e definitivas*.⁴⁸ Por isso, é importante quebrar e desapropriar discursivamente a arte e a curadoria, percorrer as suas margens de indeterminação e ao mesmo tempo as repetições. Assim, a submersão teórica maior justifica-se para consolidar os estratos e sub-estratos de pensamento subsequentes, tornando-se a enfatizar que o objectivo destas inscrições não é o de paralisar a arte e a curadoria numa narrativa filiada e inscrita em dicotomias, mas antes o de um movimento mental de *back forward* e, simultaneamente, de “futuro anterior”, expressão de Jean Mathee⁴⁹.

⁴⁷ [*whatever we see as being exhibited presupposes this gesture*] in GROYS, Boris, “The Weak Universalism”.

⁴⁸ [*it opens our mind to unsuspected and complex forms (...) opposed to a systematic thinking. (...) The poetic of this endeavour is more important than the categories, fixed and definitive conclusions*]. Transcrição de DIAWARA, Manthia, “Édouard Glissant. One World in Relation”.

⁴⁹ THE OTOLITH GROUP; HOLDER, Will (ed.), et al, *Long Time Between Suns. The Otolith Group*, Stenberg Press, Belgium, 2009, pp. 21/88.

No filme “Handsworth Songs” (1986), dos Black Audio Film Collective, o narrador, em modo de voz *off*, adverte para o confronto com uma narrativa paralela, não incluída no arquivo das histórias dos outros⁵⁰, sujeitos de enunciação de, portanto, uma narrativa danificada e de uma representação tecida sobre opressão, parcial. Esta narração *site*-enraizada no ocidente e encenada através de interpelações emana uma fantasmagoria ainda não repelida, de que o colectivo londrino acima se apropria, dando a conhecer as narrativas excêntricas, assumindo-se como sujeito de enunciação e conferindo visibilidade às narrativas excluídas. O passado e o futuro são aqui importantes e o gesto de “soltar” a fantasmagoria não deixa de relevar a desactivação da autoridade ou do domínio que se instalam na sua origem no plano discursivo, para além de que a conjugação destas temporalidades viabiliza a multiplicidade, mapeia potencialidades e/ou (re)activa “espaços pré-públicos”⁵¹ ou privados e de enunciação que nunca o foram. Estas interconectividade e potencialidade, que se desfaz de um ordenamento diacrónico, estão retidas na seguinte expressão de Walter Benjamin, na sua formulação do conceito de história, que corresponde a um *salto do tigre para o passado*⁵², e que Slavoj Žižek captura sinteticamente do seguinte modo *esta conexão auto-restabelece-se na forma imediata de um curto-circuito paradigmático*⁵³.

Importa também realçar, quer ao nível da arte, quer ao nível da curadoria e, por conseguinte, do contexto expositivo, os “estados de excepção”, definidos por Agamben, que correspondem a uma negociação que se estabelece na zona de contacto, em que um elemento cultural é projectado no espaço negativo da vida de outros, um espaço emergente da zona de contacto em que a vitalidade do contacto reside na proibição de visibilidade.

Não deixa de ser pertinente observar os horizontes positivo e negativo associados aos estados de excepção - o que evidencia a importância da posição na construção da identidade -, interligados, por seu turno, com os campos da arte, da curadoria e das exposições, nomeadamente com as condições de produção da arte, a

⁵⁰ Okwui Enwezor numa conferência de revisão da 11ª edição da Documenta (2002), tece esta relação com o filme acima referido, in “Revisiting documenta 11, 2002”, d documenta-conference, 18.9.2009, http://www.documenta.de/index.php?1694&L=1&day=2&video=06_Enwezor_Vortrag.flv&title=Revisiting%20documenta%2011,%202002, URL consultado a 31.8.2010.

⁵¹ BUTLER, Judith, “Judith Butler - From Performativity to Precarity”, public lecture at Panteion University, on 17 December 2009, <http://vimeo.com/11521534>, URL consultado a 28.2.2012.

⁵² [*tiger's leap into the past*] citado por Bruno Martins, “Hélio Oiticica: Mapping the Constructive”, p. 421.

⁵³ [*this connection reinstates itself in the form of an immediate paradigmatic short circuit*] ibidem, pp. 421-422.

acentuação da diferença na produção artística e os estados de aparição da enunciação artística. Glissant identifica no movimento das diásporas o movimento mais importante do mundo, porque a história da humanidade foi movida pelas diásporas⁵⁴. De outro prisma, Demos realça o potencial e a singularidade do exílio na modernidade⁵⁵, associando as condições de produção de arte com o exílio dos artistas que, atravessando o Atlântico para escaparem à grande guerra, encontraram condições de enunciação livre, noutra margem, embora nalguns casos com consequências reais de perda da sua produção artística. Duchamp é invocado como artista paradigmático desse contexto, o qual, na condição de nómada forçado, rearticula artisticamente e ao nível de inscrição de significado, esse movimento de travessia e de deslocação com a criação dos museus portáteis, que continham reproduções, miniaturizadas, das suas obras de arte.

Uma questão que é transversal a todas estas cadeias de pensamento é a urgência da subjectividade na contemporaneidade, e que tem assumido proporções significativas no campo da arte, pela exploração de novas configurações de inter-subjectividade ou de uma co-subjectividade, mesmo em condições de precariedade. É precisamente este gesto que o filme dos The Otolith Group “*Nervus Rerum*” (2008) concretiza exemplarmente, porque, entre outros aspectos, não fala pelo outro, emana sim as condições de produção de subjectividade e de privação de liberdade dos sujeitos, mantendo intacta a sua opacidade, que se manifesta como um acto de resistência política, evitando uma acumulação de estados de violência no campo de refugiados de Jenin, na Palestina, onde há pessoas que nascem, crescem, vivem integralmente as suas vidas e morrem naquele solo (fronteira dentro de uma fronteira).

Interconectando este preâmbulo, textual e sistematicamente des-territorializado, com a epígrafe visual deste trabalho, e prosseguindo na incursão fantasmagórica acima aludida, não deixa de ser pertinente estabelecer uma ligação entre o diagrama de Barr, sobre a evolução da arte abstracta e a reivindicação de autoria e, por conseguinte, de “posse” de diversas qualidades artísticas inscritas no *poster* de

⁵⁴ DIAWARA, Manthia, “Édouard Glissant. One World in Relation”.

⁵⁵ DEMOS, T J, “Duchamp’s Boîte-en-valise: Between Institutional Acculturation and Geopolitical Displacement”, Grey Room, 8, Grey Room, Inc. and Massachusetts Institute of Technology, Summer 2002, pp. 6 – 37.

Vuk Vidor. Ambos os registos documentais comunicam entre si, no sentido que fixam o poder de enunciação na arte no contexto do pensamento ocidental.

Estas narrativas corroboram a afirmação de Stuart Hall, quando se refere a um dos efeitos consequentes da globalização no domínio da arte, com a consagração das exposições internacionais, mas que também é aplicável neste caso em particular de *Disparidades de acesso, de visibilidade*.⁵⁶ Neste contexto, o gesto do diagrama de Barr também é replicado por Arnold Bode, coadjuvado no plano teórico por Werner Haftmann, na conceptualização e concretização da primeira edição da Documenta em 1955, que marcaria a sua linha ideológica, em que a arte do outro é exposta publicamente no edifício icónico desta exposição internacional, o Fridericianum - o primeiro museu público iluminista no continente europeu, que, em estado de ruína, se converteu no domicílio e na sede de implantação espacial da Documenta -, como “introdução” à arte contemporânea.

Não deixa por isso de ser interessante a leitura que Araeen faz do modernismo, para elucidar a usurpação da arte do outro, que espelha, parcialmente, o efeito mimético de indução de um complexo de inferioridade. Picasso não se apropriou da arte do outro, não fez decalques, pelo contrário, o que fez foi o mapa no sentido rizomático, ou seja, transpôs a bidimensionalidade das máscaras africanas para os quadros, que passam também a emanar essa dilatação e inculcação espacial do objecto, mantendo-se a singularidade e a distinção de dois “*media*” (pintura e escultura) diferentes, de duas dialécticas de representação diferentes (quadro e máscara), com interferência no espaço e inscrição de significado diferentes, ao mesmo tempo que consegue manipular a mesma linguagem em sistemas diferentes.

Neste enquadramento, de exclusão de narrativas, preconizada discursivamente pela história “oficial” e pelos seu(s) sujeito(s) de enunciação, não deixa de ser interessante o encadeamento textual com o campo sígnico da epígrafe visual deste trabalho, estabelecido por via da imagem produzida pelo Atlas Group em colaboração com Fadl Fakhoury and Walid Raad, intitulada “Notebook Volume 72:

⁵⁶ [*Disparities of access, of visibility*], citação de artigo conjunto com Michael Hardt, “Changing States: in the Shadow of Empire” in TAWADROS, Gilano (ed.), et al, *Contemporary Art and Ideas in an Era of Globalisation*, Institute of Visual Arts, London, 2004, pp. 129 - 139, p. 133.

Missing Lebanese wars _ plate 131 (detail)” (1975–1990 /1996), e que se intersecta com as duas representações visuais acima referidas, que integram também esta epígrafe visual, contestando a filiação e a determinação da história, ou melhor, as construções discursivas legitimadas pela versão da história validada ideologicamente e pelas relações de poder.

Do mesmo modo que neste exercício académico se intercalam sistemas e fontes de pensamento diversificadas, mas interligadas (são as multiplicidades), ao mesmo tempo que se pede ao leitor que perfaça a leitura do texto mediante *back forwards* textuais e visuais, que têm, inerentemente, diferentes temporalidades, geografias, modos de legibilidade e de ordenação, o que denuncia, de certa forma, o grau de variação de instabilidade de construção de significado, das condições de enunciação e de intertextualidade, remetendo todos estes processos imbricados para um estado rizomático: o que se pede é que se arranquem as árvores, que se recuse o regime de autoridade da genealogia, a estabilização de sentido e a conformação da história do passado com a história do futuro, e se privilegie, ao invés, a transição na relação e as multiplicidades, isto é, que se jogue “O Jogo do Mundo” de Julio Cortázar, como se reproduz neste compartimento textual, mas com diferença na repetição, conforme instiga Deleuze. Porque tudo pode ser (como pronuncia Eshun, talvez não seja tarde demais). E tudo vale (que se libertem os fantasmas).

1. um salto no escuro: “parcialmente enterrado”⁵⁷

Cruza galáxias feridas que intersectamos

William S. Burroughs⁵⁸

O sentido ocidental plano de arte é um conceito transsubstanciado, ou seja, que se toma substancialmente como o corpo de outro(s) corpo(s), como se houvesse uma fidelização seminal da representação, a qual, por seu turno, gera ausências e representações escasseadas na história da arte, pela imposição de uma narrativa única.

⁵⁷ Expressão que se toma “emprestada” da designação de uma obra de Robert Smithson, “Partially Buried Woodshed” (1970).

⁵⁸ [*Cross wounded galaxies we intersect*] de “Cross the Wounded Galaxies”, *The Soft Machine*, citado em THE OTOLITH GROUP; HOLDER, Will (ed.), *Long Time Between Suns. The Otolith Group*, p. 161.

Aristóteles descreveu criticamente a importância da queda e das ruínas, para que possa ocorrer o “levantamento” ou a insurgência da verticalidade desse plano colapsado, à semelhança de Fénix, e, nesse enquadramento e dentro do contexto específico da arte, a alteridade total possa desprender o monocentrismo da sua história. Por isso, torna-se importante olhar para a arte e perceber que ela, além de ser discursiva - e, por conseguinte, de se estabelecer discursivamente através de negociações da relação, ou seja, de representações - é, simultaneamente, um regime normatizado, no âmbito do qual se estabelecem negociações de poder nos pontos de contacto, onde a produção de ausência e de invisibilidade gerou, nalguns casos, uma condição de não não-ser, negativa, de alguma produção artística, cuja capacidade de enunciação foi silenciada. Talvez certas formas narratológicas não sejam específicas de certas culturas, mas das relações de poder que se instituem por intermédio de contextos culturais específicos. Nesse enquadramento, Judith Butler assinala que: *já actuamos num sistema de normas, de convergência de normas (...) em que as normas nos excedem – nós actuamos no âmbito delas*. Esta autora também incita a que se dê um salto no escuro: *contesta as normas dominantes*⁵⁹.

Neste “jogo” de contestação e de subversão do regime de normas artístico, ou neste *jogo de cenários” de textos*⁶⁰ (repetindo-se novamente as mesmas palavras de Barthes) – não foi o que Duchamp fez, quando contesta e subverte o sistema da arte e o conceito de arte, a partir do próprio sistema, no âmbito da exposição da Sociedade Internacional de Artistas⁶¹, que ocorreu em Nova Iorque, em 1917, com a exibição e ao mesmo tempo rejeição pública do urinol (isto é, de “*Fountain*”), que foi efectivamente exposto, só que num local escondido, tendo passado despercebido aos “espectadores” e ao mundo da arte, ou seja, o urinol foi duplamente legitimado institucionalmente como obra de arte pela sua aceitação e pela sua tímida exibição pública, cuja única prova do “crime” e evidência da sua existência naquele contexto (que a ractifica como obra de arte), ainda que num estado *ready-made*, mas agora incorpóreo - porque desapareceu -, foi emulsionada e desmaterilizada, reduzindo-se a uma imagem *still life*, fotografada por Alfred Stieglitz. A arte pode ser mapa e não

⁵⁹ [we act already in a system of norms, of a convergence of norms (...) were norms exceeds us – we act within them. (...) contest de dominant norms] in “Judith Butler - From Performativity to Precarity”.

⁶⁰ BARTHES, Roland, *O Grão da Voz*, p. 112.

⁶¹ Que o artista integrou, não só nessa qualidade, mas também como elemento da comissão, que validava a aceitação das obras da exposição.

decalque, no alinhamento rizomático de Deleuze e Guattari, isto é, que se tente negociar um sistema heteronormativo ou a intersecção de diferentes sistemas, sem imposição de uma narrativa dominante, mas orientada *para o dentro*⁶².

Ainda dentro do regime de normas do sistema da arte é possível distinguir os sub-regimes, os quais, por seu turno, agregam, sub-subregimes. Não se está a efectuar uma alusão a movimentos, géneros, estilos, etc., mas a outras questões muito menos lineares e contínuas, em que se considera pertinente deter o olhar. Por exemplo, no cinema, como diz Barthes, *há também sub-códigos: há filmes para certos meios, e cuja estrutura muito deve a este ou aquele meio*⁶³, enquanto que nas ditas artes visuais, que deixaram há muito de o ser, porque são também sonoras, performáticas, digitais, etc.. Um exemplo disso é a instalação sonora de Florian Hecker, “Articulação” (2012), “exposta” em 2012 no Lumiar Cité, com curadoria de Jürgen Bock, que explorava a margem de indeterminação do conceito de quimerização do filósofo Reza Negarestani, que se situa entre o território da linguagem e da não-linguagem-, há uma produção artística que se esforça, conforme refere Alain Badiou, dentro da ideologia do império, por conferir visibilidade ao que, do ponto de vista do império, não existe⁶⁴. É o que os The Otolith Group fazem com o filme “Nervus Rerum” ou a obra de Gabriel Orozco, escondida no preâmbulo oculto. Por seu turno, enquanto que o vestuário do ocidente é exibido publicamente através de museus de design (de moda) ou do traje, o vestuário de tribos ancestrais - que possui inerentemente uma carga simbólica, espiritual e nalguns casos ritualística, que ultrapassa, amplamente, o conceito ocidental de consumo de vestuário -, é exibido publicamente como artefacto ou artesanato produzido pelo outro, destituindo-se-o da sua funcionalidade, pela reificação condicionada de significado, inflectido pelo acto de musealização. Na produção curatorial, também persiste uma curadoria do entretenimento, como assinala acima Barthes, que se decalca de um determinado contexto, reflectindo-o, e que produz para esse contexto, reproduzindo-o inclusive ao nível das relações de poder, podendo-se neste caso referir, no âmbito de um

⁶² [*Toward the within*], dos Dead Can Dance.

⁶³ In *O Grão da Voz*, p. 41

⁶⁴ In “Fifteen Theses on Contemporary Art”, Laboratory for Visual Arts, <http://visualartslab.wordpress.com/2009/10/22/alain-badiou-15-theses-on-contemporary-art/>, URL consultado a 20 de Novembro de 2010.

trabalho também realizado nesta edição do mestrado, o fascínio curatorial de alguns projectos pela diversidade cultural, que exploram cultural, turística e exoticamente a diferença, “empolando-a” e destacando-a – conforme se pode aferir nas palavras de Trinh T. Minh-ha, *não desejamos mais que apagues a tua diferença. Exigimos, pelo contrário, que a lembres e afirmes*⁶⁵ – através de diversas manifestações artísticas (concertos, espectáculos de dança, etc), sob o pretexto já aludido do *slogan* “*todos diferentes, todos iguais*”, ao mesmo tempo que essa mesma diversidade cultural, que é “celebrada”, é despejada e afastada destas zonas, em virtude dos processos de gentrificação consecutivos que aqueles lugares estão a sofrer, para instalar a classe média ou em nome de um turismo cultural dito “sustentável”, que quase nunca reverte a favor das populações locais (des-localizadas para outras zonas, geralmente para as periferias), podendo-se ainda referir a colocação de câmaras na via pública para assegurar a “segurança” das ruas e das pessoas que aí vivem (ou que pretendem aí instalar-se), que constitui, na realidade, uma ameaça real à privacidade das mesmas e um achado económico para o tecido empresarial da área da imobiliária.

Torna-se por isso premente revirar o arquivo da história da arte e os fantasmas das histórias dos outros que a instituíram, pela exclusão de narrativas paralelas e dissidentes, porque o arquivo, elucida Foucault, é um sistema geral de formação e de transformação de “*statements*”, e os “*statements*” da história da arte correspondem a uma narrativa de construção de significação retrospectiva e de novos enquadramentos referenciais, ou seja, de estados de “futuro anterior”.

Pelos motivos acima expostos, os pressupostos da arte e da história da arte, onde se incluem a curadoria e as exposições, merecem ser contingencialmente questionados na sua liminaridade e revistos, porquanto o reconhecimento de fronteiras e de formas de exclusão, na zona de contacto da arte, podem facilitar tentativas de erradicação, de descentralização e de construção de novos significados, pela negociação de tais pressupostos, de uma posição anti-essencialista.

⁶⁵ [we no longer wish to efface your difference. We demand, on the contrary, that you remember and assert it.] in *Women Native Other. Writing Postcoloniality and Feminism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1989, p. 89.

1.1. pequeno tratado sobre a “precariedade das referências”⁶⁶, as rupturas, as deslocações e os desvios

o exílio do nosso desejo de uma liberdade não-sacrificada

Herbert Macuse⁶⁷

Agamben refere que, na contemporaneidade, assiste-se a um esvaziamento dos signos culturais, designando esses signos esvaziados de “sinais débeis”⁶⁸. Pode-se dizer que, na narrativa da história da arte, que é uma história falsa ou incompleta, porque é um monólogo discursivo, esse esvaziamento ocorreu com diferentes intensidades, através de construções categóricas articuladas com estabilizações hierárquicas e genealógicas, posições relativas e dicotómicas e o poder de enunciação concêntrico, que definem o que é ou não arte através de uma narrativa feita de marginalizações e que se consolidou através de uma versão da história da arte que foi instituída.

Portanto, neste enquadramento, interessa perscrutar tanto as histórias previamente mencionadas, em termos de defasamentos, equívocos, estados de excepção e de potencialidades, como também o arquipélago de rupturas, deslocações e desvios.

1.1.1. “métodos de recusa”⁶⁹: a representação

Um pintor admite usualmente que tem pontos de referência. Ele segue de ponto em ponto.

Na realidade ele é um escravo de pontos de referência.

Marcel Duchamp⁷⁰

Persistindo na escavação de narrativas, que são estratificadas, a representação, constitui um dos “sinais débeis” mais fortes do arquivo da arte. E, como já foi

⁶⁶ BARTHES, Roland, *O Grão da Voz*, p. 111.

⁶⁷ [*the exile of our longing for non-sacrificial freedom*] citado por Kodwo Eshun in ESHUN, Kodwo, “The Exile of Our Longing. Notes Toward a Position”, *Vertigo*, Volume 2, Issue 7, Autumn-Winter 2004, <http://www.vertigomagazine.co.uk/showarticle.php?sel=bac&siz=0&id=333>, URL consultado a 10.03.2011.

⁶⁸ [*weak signs*]. Alusão a este conceito, correlacionada com o domínio das artes, tecida in GROYS, Boris, “The Weak Universalism”.

⁶⁹ [*methods of refusal*] in GILLICK, Liam, “Claiming Contingent Space”, Text for book *Curating with Light Luggage*, Revolver/Kunstverein München, Kunstverein München, 2003, <http://www.liamgillick.info/home/texts/light-luggage>, URL consultado a 21.4.2012.

⁷⁰ [*Usually a painter confesses he has landmarks. He goes on from landmark to landmark. Actually he is a slave of landmarks.*] in JUDOVITZ, Dalia, *Drawing on Art: Duchamp and Company*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2010, p. 52

ênfâtizado, a representação sob a opressão é uma representação inválida ou inacabada, porque se produz da vulnerabilidade e da subordinação do sujeito, ou seja, é uma representação contingente desigualitária e destituída de liberdade, é Kobena Mercer que fala do “*burden of representation*”⁷¹. Este incomódo complexo é realçado de outro primas porque a representação impõe-se na ausência do objecto, podendo-se transpor a mesma asserção para a ausência de diversos sujeitos de enunciação, bem como dos correlativos objectos na história da arte, que contribuíram para que algumas representações se sobrepusessem a outras, porque, no âmbito de uma “globalização axial”, subsistem ainda “zonas de silêncio”, conforme refere Gerardo Mosquera, nas quais os curadores têm um grau de interferência bastante acentuado e gerador de exibição de representações inscritas curatorialmente como exóticas ou neo-exóticas do outro no campo da arte, ou seja, de relações de poder.

É Duchamp que, de uma posição privilegiada de enunciação - porque se encontrava nos centros de produção e de difusão da arte da época -, inflinge uma cisão perturbadora no regime de representação, ao antecipar-se ao velcro de validação e legitimação institucional da arte, cortando com a representação, antecipando o valor da arte antes da sua mercadorização com o *ready-made*. Não deixam de ser também interessantes as destabilizações que Duchamp conseguiu provocar no sistema da arte através, por um lado, do *ready-made*, nomeadamente, com o conceito de autoria e a dicotomia entre cópia e original numa obra de arte - conceitos que são inexistentes nalgumas das produções e manifestações culturais não ocidentais, e que teve repercussões incomensuráveis ao nível da exploração da diferença, por parte do poder colonial, com a criação e nomeação de, segundo Simon Sheikh, uma *Cultura da cópia, do desvio, da repetição e da simulação com diferentes noções de fidelidade*⁷², que, no ocidente, eram todas as outras culturas -, e, por outro lado, da implicação do sujeito no acto criativo, que se torna sujeito co-enunciador, incluído na co-representação, gerando-se uma intertextualidade.

⁷¹ MERCER, Kobena, “Black Art and the Burden of Representation”, *Third Text*, vol. 4:10, Spring 1990, pp. 61-78.

⁷² [*Culture of the copy, deviation, repetition and simulation with different notions of fidelity*] in “Marks of Distinction, Vectors of Possibility: Questions for the Biennial” in FILIPOVIC, Elena Filipovic; HAL, Marieke van; OVSTEBØ, Solveig Øvstebø (ed.), *The Biennial Reader: An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, Hatje Cantz, 2010, pp. 150 - 163, p. 153.

Como artista pós-duchampiano, Beuys leva mais longe a desmaterialização da arte preconizada por aquele - fá-lo discursivamente mediante o acto de nomeação do objecto, antes de o ser institucionalmente e pela implicação do sujeito na construção de significado -, deslocando-a de uma forma mais focalizada para a subjectividade do sujeito através da célebre frase: "*everyone is an artist*", o que de certa forma é um reconhecimento da capacidade de emancipação de enunciação do sujeito e da produção de criticalidade que lhe é inerente.

Esse reconhecimento e implicação da subjectividade crítica do sujeito, e a intertextualidade que emana do mesmo, constituem um pressuposto da exposição que entreabre este capítulo intitulada "Heimo Zobernig e a Colecção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian [/] Heimo Zobernig and the Tate Collection", com curadoria de Jürgen Bock, que preconizou uma escavação de narrativas da arte: a narrativa da história da arte, a narrativa da Fundação da Calouste Gulbenkian e da Tate, e a fusão das duas, a narrativa do poder da exibição e do poder da instituição, a narrativa de reconciliação com o modernismo, a narrativa excluída (como um dos quadros da colecção pessoal do Calouste Gulbenkian, exposto pela primeira vez naquela exposição, que institucionalmente não cabia nos parâmetros do que a mesma define como arte), a narrativa dos arquivos, narrativa de não condicionamento institucional da criticalidade (que escoam as narrativas instituídas por um ralo), a narrativa da colecção, da acumulação e da posse, entre outras camadas narratológicas. A exposição acima referida é uma performance mental de posições, de inflexões de multiplicidades de posicionamentos, não reguladas ideologicamente, isto é, uma performance de delegação de *empowerment* do sujeito, não concedida, mas negociada e em que se pede ao sujeito que suba à arte, ao plinto da arte, isto é, que desactive o plano superior de inscrição das obras no espaço, ou seja, a performance da sacralização da arte distante do receptor, e se desalinhe e se rearticule, consoante a posição que decidir livremente adoptar, num perpétuo movimento de estados de transição: poder de co-enunciação singular e múltiplice. Com a disposição e a configuração das cadeiras naquele espaço, e a sua conjugação entre si, o que Zobernig faz é deixar espaços no texto para o sentido: que se desprendam as pregas da intersubjectividade e de uma subjectividade descontínua, mas também co-participada.

Recuando um pouco atrás no horizonte textual, com aqueles gestos Duchamp des-territorializa duplamente dentro do sistema da arte o conceito *per se*. É neste sentido que o imaginário referido no final do primeiro capítulo é importante, porque permite ver, por exemplo, para além de sistemas, de fronteiras e de categorias e cria a possibilidade de um significado emergente, que escoar e extravasa, como na imagem da obra “Ralo” (1954) de Robert Gober - na mesma exposição acima referida e inscrita visualmente na epígrafe visual, que institucionalmente é uma inscrustação assinalável que “dispara” contra e “fura” os anais de uma “história” sincronizada na sua origem -, as paredes do museu, as paredes do pensamento e da enunciação condicionadas (sim, que se deitem abaixo os muros e que se escreva nas paredes).

Estes gestos de deslocação foram igualmente determinantes na representação estabelecida noutra esfera da arte, indissociável também da capacidade de enunciação, a curatorial, em que dentro de um contexto de arte validado pelo ocidente, a exposição, que se assume igualmente como instrumento de inculcação e de estruturação do significado da arte, e do que é excluído desse conceito, se equipara a um arquivo temporário. Outra deslocação ocorreu na curadoria através da acção dos artistas, que eram, antes da figura do curador ou do comissário se estabilizar, profissionalizar e estender para fora do contexto institucional museológico e passar a “interferir” em galerias, espaços privados da organização civil e outros espaços não convencionais de arte, os principais agentes de montagens de exposições e os que exploraram, instituíram e quebraram muitos dos procedimentos e convenções curatoriais e expositivas.

A partir de 1850, o começo das grandes exposições internacionais ou mundiais, promovidas em pavilhões ou em salões, entre Londres e Paris, serve não só para demonstrar as potencialidades e o grau de “progresso” e de desenvolvimento de cada país no campo industrial, das artes ou da ciência, sendo uma mostra de visibilidade na esfera da soberania, como também por configurar exposições de grande porte, que estão na origem das exposições internacionais actuais, eram orientadas para o consumo de massas, pela grande afluência de público. Aí se estabeleciam critérios, como o de divulgação das “conquistas” científicas, que reforçava esse cunho de propaganda colectiva da ideologia do estado-nação;

predominando inicialmente no campo específico das artes uma cacafonia visual e relativamente arbitrária de objectos - que correspondia, de certa forma, à organização herdada dos gabinetes de curiosidades, isto é, um *modus* expositivo *trouvé* -, onde as obras eram organizadas alfabeticamente pelo nome dos autores, sem articular as correntes e os estilos, ao mesmo tempo que começam, primeiro, por expor artistas reconhecidos, os quais, entram no mercado da arte por via da institucionalização, e, gradualmente, começam também a assumir-se como veículos de difusão da produção artística emergente, produzida nos “centros produtores e difusores de arte” – que, actualmente, estão a sofrer uma reconfiguração com a entrada em força, no mercado da arte de, por exemplo, a China e os designados “países emergentes”, como a Índia, o que significa que, não só na arte, mas também noutros vectores ideológicos, a supremacia da ideologia ocidental começa já a evidenciar sinais de desarticulação e, eventualmente, de desactivação, para se configurar outra hegemonia, que se suspeita que se localizará mais para leste na Europa, para o Oriente, com a China, por exemplo, e para o Sul, com o Brasil e alguns países africanos⁷³ -, conciliando também em si a apresentação de obras de ruptura.

A primeira exposição temporária, independente e individual foi criada por Gustave Coubert em 1850, em Paris, não só como gesto político e afirmativo, fora do contexto do mercado institucionalizado da arte, mais concretamente, através da montagem de uma tenda⁷⁴ no espaço público, mas também como a primeira consciencialização e conceptualização consciente e estruturada do espaço expositivo, atribuindo-lhe outro espectro de significação. O artista apresentou, num espaço alternativo ao oficial, uma exposição em que, pela primeira vez é anunciada na parte exterior do espaço expositivo, ou seja, no espaço público, a “qualidade”

⁷³ A este nível, na série apresentada na RTP 2 “O Tempo e o Modo Convida” (2010/2011), da realizadora portuguesa Graça Castanheira, foi exibido um documentário muito pertinente sobre o actual processo de desmantelamento e de destronamento do pensamento e do posicionamento geo-estratégico ocidental, e da sua substituição correlativa oriental, em que o processo é assumidamente liderado pela China e já começa a assumir contornos muito concretos e visíveis, não só na esfera artística, como também na esfera económica, financeira, social, política, etc, e que está devidamente articulada com as próprias dinâmicas da globalização e enceta uma espécie de paracolonização industrial, tecnológica, entre outros domínios, à escala planetária. Neste enquadramento, são também interessantes as configurações dos blocos emergentes, que aliam, por exemplo, a Índia com a China, quando sempre se reflectiu se esses blocos não seriam constituídos, a título de exemplo, pelos países do sul (as antigas denominadas “periferias”), como o Brasil e a Índia, porque se considera que a aliança da Índia à China, conduzirá necessariamente a um posicionamento hierárquico destes países entre si, liderado pela China, ao passo que outras possibilidades se configurariam com o Brasil e a Índia, países que partilham um passado e uma condição comuns, o de colonizados.

⁷⁴ A reconfiguração do próprio espaço expositivo, aliada à arquitectura, também é paradigmática ao longo da história expositiva.

desta manifestação cultural e é identificado o seu enquadramento ideológico, o Realismo; são vendidos bilhetes; os quadros são alinhados ao nível da visão do olhar do espectador, acompanhados das respectivas legendas, que identificam os títulos das obras e é trabalhada a sequencialidade, espacial e narrativamente, pela combinação das obras e do espaço das obras entre si, em articulação com as características do próprio espaço expositivo.

Pouco depois, também em Paris, nomeadamente em 1863, é criado o Salão dos Recusados - do mercado da arte, validado pelos respectivos júris -, que é quem faz “a história”, e que funciona paralelamente ao salão oficial, embora controlado pelo poder público. As obras eram dispostas segundo o critério da dimensão e manifestasse, pela primeira vez, a preocupação por parte do poder político (por decisão de Napoleão) de submeter ao escrutínio público a decisão de validação da arte. Esta exposição teve maior afluência de público do que o salão oficial oponente, causada pelo escândalo que o quadro de Manet acima referido causou, tendo-se também evidenciado o quadro de James Whistler, “Symphony in White, No. 1” (1861-2) – outro olhar mais próximo e profundo do sujeito feminino -.

As reconfigurações do e no espaço expositivo passam a ser recorrentes e intensificam-se a partir de então: Nadar (pseudónimo de Gaspard-Félix Tournachon), fotógrafo e colecionador de arte impressionista, realiza ainda no século XIX exposições no seu estúdio, em Paris; são criadas sociedades anónimas de classes artísticas (por exemplo, dos pintores impressionistas), que contêm o pagamento de quotas que conferem o direito à exposição pública, sem mediação de um júri; em 1902, a exposição Cessação Vienense correspondeu a uma exposição internacional também marcante, em que o edifício da exposição integra as obras (esculturas); o modelo dos salões de arte é exportado para o outro lado do atlântico, para Nova Iorque, e surge o Armory Show, em 1913, que acolhe uma embaixada de artistas europeus⁷⁵ e gera, pela primeira vez, um discurso sobre a exposição, uma narrativa orientada para a abstração, que privilegia, mais do que do que a estratégia expositiva e a montagem, a formulação de um conceito que define a linha do olhar, com a combinação de estilos diferentes, e uma narrativa da história da arte subjacente também (com exclusão da narrativa da pintura realista, do

⁷⁵ Picasse, Ducham, Kadinsky e Amadeu de Sousa Cardoso são alguns exemplos dos 300 artistas seleccionados, tendo sido expostas um total de 1200 obras.

expressionismo alemão ou dos futuristas), com impacto considerável na produção artística dos Estados Unidos da América, sobretudo, das décadas de vinte e trinta desse século; o incremento do coleccionismo, das exposições e de criação de galerias de arte acabaria por acentuar outro contexto de recepção no mercado da arte: dos artistas e dos colecionadores; no âmbito da exposição futurista 0.10, que se realizou em S. Petersburgo, em 1915, o artista Vladimir Tatlin, com “Corner Counter Relief” (1915), inculca a obra na parede, ou seja, esta resulta da sua interferência física com a arquitectura do espaço expositivo; entretanto, as paredes do espaço expositivo começam a ser pintadas, para ressaltar ou destacar as obras, são introduzidas dinâmicas de modelação do espaço, como a utilização de elásticos, para mediar a relação das obras com o espaço e a deslocação do sujeito no espaço expositivo, mas também para explorar a própria fisicalidade no acto de recepção artística. É também Duchamp que se intromete a este nível no espaço expositivo, na Exposição Internacional do Surrealismo, em 1938, na Gallerie de Beux Art, em Paris, que foi não só inaugurada com uma performance, como também contou com sacas de carvão penduradas no tecto do espaço expositivo, tendo sido disponibilizadas também lanternas aos visitantes da exposição, para facilitar a exploração e deslocação do sujeito nesse espaço e proporcionar o visionamento das obras de arte, bem como a conjugação destas com o espaço expositivo; o design do espaço desenvolve-se ao serviço da leitura da obra; o espaço expositivo passa a integrar dinâmicas de outros campos artísticos, como o cinema, a performance e o teatro; os catálogos instituem-se, para além de veículo comunicacional, como uma extensão temporal das exposições (são também outras representações) e começam-se a instalar alguns conflitos no espaço expositivo, porque alguns artistas recusam-se a pactuar com os mecanismos das indústrias culturais, que querem um produto de consumo, sendo que essas tensões ascendentes no ponto de contacto expositivo conduziram à sua corrosão e dos espaços institucionalizados e públicos da arte, culminando com a criação de movimentos artísticos, como o da *land art*⁷⁶, que procura, entre outros aspectos, escapar à determinação do contexto de legitimação institucional da arte e pressupõe outra relação da obra com o espaço e com o tempo, das condições de recepção, de visibilidade, desactivando os mecanismos expositivos na obra.

⁷⁶ É neste enquadramento que surge a “Spiral Jetty” (1970), de Robert Smithson, constante da epígrafe visual deste trabalho.

No entanto, há que se destacar outras deslocações pontuais que foram determinantes na organização do espaço expositivo, sendo que uma delas ocorreu com a simples deslocação e inscrição espacial de um quadro, no âmbito da já referida exposição 0.10. Numa pequena sala, não só o espaço converge na obra, como também a obra agrega o espaço (dupla representação), insinuando-se como o protótipo do objecto-instalação. No espaço que lhe foi concedido nesta exposição colectiva, Kasimir Malevich movimenta o espaço, movimenta a obra, no movimento dúplice e interdependente entre estas duas constantes, movimenta a temporalidade pela captura da sua duração, a duração de alcance de um quadro e do seu alinhamento estruturante com as restantes obras, sem molduras, com a intenção subjacente de se fundirem no espaço e interagem entre si numa espécie de movimento devoluto, porque refluem naquele quadro em particular. Está-se a falar do simples e icónico “Quadrado negro sobre fundo branco” (1915), fixado num canto do espaço expositivo, no mesmo sítio onde, por uma questão de preservação, eram colocados os ícones russos. Aquele quadrado é um olho que convoca o olhar, que o intercepta no espaço e no tempo e o mantém refém.

Na Rússia, surge El Lissitzky, que foi um percussor no espaço expositivo. Para este artista o próprio espaço expositivo é uma obra e elege-o como tema seu e escreve, literalmente, o espaço no contexto expositivo, concebendo-o como cenário, ou melhor, concebendo o próprio espaço em si, criando um espaço e não um ambiente para a arte, construindo uma outra dimensão no mesmo lugar físico. O artista evidencia no seu trabalho, concretizado em diversos espaços e contextos expositivos, de pequena e grande dimensão, na esfera pública e privada, em diversos contextos (instituições de arte⁷⁷, exposições industriais, pavilhões, movimentos artísticos e revolucionários, regimes políticos) e instâncias geográficas, a extracção da trimensionalidade do espaço, das formas do movimento e das diferentes intensidades e da gradação de luz; a criação de um espaço agrávido, mas também de um espaço de transparência e de transferência visual e um espaço plástico, em que a dinâmica visual e sensorial são essenciais, interpenetrando uma articulação fílmica do espaço, o que é demonstrativo dos diferentes tipos de espaço que concebeu, primeiro com o conceito de espaço instalação, depois com o espaço cinematográfico e, mais tarde, com o espaço plástico, que modela a composição do

⁷⁷ A exposição “Caminho da Vitória” (1942), no MoMA, foi considerada o expoente máximo da sua carreira.

espaço com a obra - há uma eminente relação conceptual com o objecto artístico -, intersectando o espaço com outros mecanismos e dinâmicas provenientes da arquitectura (que vai “beber” na Bauhaus) e de outros campos artísticos (fotografia, teatro, etc), à imagem do constructivismo russo, não só através da regulação do ritmo de sequência, que imprime o ritmo de todo o espaço, mas também pela selecção rigorosa das superfícies, para salientar a textualidade do espaço; põe também em diálogo as dinâmicas dos movimentos artísticos com as características do próprio espaço; inverte relações, emoldurando, por exemplo, uma moldura, ou então removendo-a; exerce também uma manipulação de volumes e de escalas para aumentar ou diminuir o espaço, para imprimir modelação no espaço; com a parceria que estabeleceu com Frederick Kiesler há uma exploração intensa dos suportes expositivos, instituindo-se uma permeabilidade entre estes, o espaço expositivo e as próprias obras (surtem *displays* suspensos, enquanto volumes no espaço, e há uma unidade entre a obra e as estruturas, removendo também, por exemplo, a condição fixa da obra); cria a dialéctica da montagem no espaço expositivo, por exemplo com a criação de panoramas, e é também com ele que o catálogo ganha outra dimensão; e toda a acção é orientada para a recepção no sujeito, para onde a circulação e movimento convergem, mediando a circulação através dos percursos que têm em consideração o seu bem-estar na interacção com a obra, dentro do espaço expositivo, em termos de conforto da relação com a arte - onde até os assentos constituíam um pormenor indispensável para o acolher na experiência do espaço expositivo -, e cuja intervenção no espaço expositivo é solicitada para se formar um espaço completo – por exemplo, criou uma malha de rede que permitia ao visitante observar a obra de diversos ângulos, incluindo por baixo -, porque o espectador não vê a obra, mas compromete-se e concorre para a visão da própria obra, ou seja, experiência e obra tornam-se unidas e indivisíveis no espaço.

Há, no entanto, um denominador comum a todas estas mutações, todas se concentram no hemisfério Norte.

1.1.2. a “ordem cínica”⁷⁸: as sobreposições de conversões do outro

há instantes em que tudo parece claro – em que tudo está cheio, tudo sem problemas. Nesses instantes já não há ciência – ou, se quiser, está consumada a ciência. Mas noutras alturas nada é evidente, só existem lacunas, atos de fé, incertezas; só se vêem por todo o lado farrapos e objectos irreduzíveis.

Paul Valéry⁷⁹

Tendo à frente o olhar confrontador da figura principal no quadro “Le Dejeuner sur l’Herbe” (1836), de Édouard Manet, é importante reflectir um pouco mais densamente sobre a conversão artística do outro, ou seja, da representação do outro na arte e da sua produção artística e/ou manifestações estéticas e culturais, marcada pela distância, como identifica Miang Tiampo⁸⁰. A referência a manifestações estéticas e culturais é assumidamente ambígua, porque a “catalogação” subjacente ao regime normativo da arte não contempla determinadas assunções estéticas e culturais, de que emanam formas artísticas que não se encaixam nas categorias da arte. A título de exemplo, pode-se mencionar as danças ritualísticas de diversas tribos, que podem ser ocidentalmente enunciadas de folclore, mas que tocam diversos pressupostos da performance, ou reformulando, diversos pressupostos da construção lexical “performance” já pré-existiam em tais manifestações culturais de expressão corporal.

Este processo de conversão fez-se também discursivamente ao abrigo da definição e da reclamação ocidentais de uma “autenticidade” associada ao grau de exotismo na arte do outro, de que os *objects-trouvé* exibidos nos gabinetes de curiosidades que surgiram a partir do século XIV, eram bastante representativos, bem como as exposições internacionais do início do século XX, que tinham um cunho vincadamente nacionalista, imperialista e colonialista, ao exhibir a *culture/sujet-trouvé* e que eram um reflexo, de acordo com Araeen, das compartimentações categóricas estabelecidas na Europa, no século XIX, baseadas nas teorias raciais que *viram as*

⁷⁸ Fragmento da letra da música “Can’t Hold Us”, de Macklemore & Ryan Lewis (feat. Ray Dalton), que integra o álbum “The Heist”, Macklemore LLC, 2012.

⁷⁹ Excerto de *O Sr. Teste* in FARIAS, Agnaldo; ANJOS, Moacir (org.), et al, *Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo: Há Sempre um Copor de Mar para um Homem Navegar*, Fundação Bienal de São Paulo, 2010, pp. 34 – 35.

⁸⁰ Em “Distância e Mobilidade: Para um Novo Entendimento do Modernismo” in Fundação Calouste Gulbenkian (ed.), et al, *Podemos Viver sem o Outro? As Possibilidades e os Limites da Interculturalidade*, Fundação Calouste Gulbenkian, Tinta-da-China, Lda, Lisboa, 2009, pp. 139 - 154.

*diferentes culturas como expressões de diferentes raças. A relação entre o particular e a sua cultura foi assim fixada ontologicamente, cultura como uma essência de uma raça que a produziu*⁸¹.

É precisamente aqui que se estabelece outra conversão artística da arte do outro, que foi estabelecida por via do mito da localização e de essencialização da arte do outro, com as construções categóricas geo-culturais abstractas, genéricas, unitárias e estereotipadas, da arte do outro, como a arte africana ou a arte latina, que entram em contradição com o *slogan* ocidental da universalidade da arte, que *projecta uma coerência interna à custa das profundas diferenças entre tradições individuais*⁸², são proposições parciais não universais, considerando o enquadramento referencial que lhes foi dado, que correspondeu a um processo de normalização e uniformização da produção artística, na tentativa de alcançar uma concepção e interpretação universais de arte; como também são corroborações de relações de poder associadas ao conceito de estado-nação e, por conseguinte, de afirmações de soberania e da visibilidade ou transparência dos estados, porque, de acordo com Trinh T. Minh-ha, *Nomear e confinar andam juntos*⁸³ – os The Otolith Group referem que a imagem serviu de instrumento de colonização⁸⁴ -, bem como de afirmação de regimes políticos e de ideologias, como aconteceu com o “modernismo ocidental”, que designou a arte do outro como a “arte primitiva” e aceitou a participação do outro no modernismo, pela enunciação reflexiva do modernismo do outro como derivativo do seu, e que transparece de uma forma muito clara nesta afirmação de Tabish Kahir: *artistas não-ocidentais que incorporam (...) técnicas europeias, temas ou materiais no seu trabalho, ainda assim continuam a ser vistos como arte derivativa. (...) Uma pressuposta inabilidade para desenvolver modernidades sustentáveis local e culturalmente.*⁸⁵

⁸¹ [saw different cultures as expressions of different races. The relationship between a particular and its culture was thus fixed ontologically; culture as an essence of the race that produce it] in “The Art of Benevolent Racism”, Third Text, 14: 51, 2000, pp. 57 - 64, p.60.

⁸² [projects internal coherence at the expense of profound differences within individual traditions] in Latislav Knester, “Is a Truly Global Art History Possible” in ELKINS, James (ed.), et al, *Is Art History Global?*, Routledge, New York; London, 2007, pp. 81 - 111, p. 93.

⁸³ [Naming and confinement go together] in “The Undone Interval. Trinh T. Minh-ha in conversation with Annamaria Morelli” in CHAMBERS, Ian; CURTI, Lidia, et al, *The Postcolonial Question: Common Skies, Divided Horizons*, Routledge, London/New York, pp. 3 - 16, p. 15.

⁸⁴ In *Long Time Between Suns. The Otolith Group*, p. 86.

⁸⁵ [non-western artists incorporating (...) European techniques, themes or material in their work nevertheless continue to be seen as derivative art. (...) Pedricated inability to evolve locally and culturally sustainable modernities.] in “Modernism and Modernity”, Third Text, 15: 55, 2001, pp. 3 - 13, pp. 8;10.

Não deixa de ser interessante analisar as representações “alternativas” ou “aculturalizadas” do outro na produção artística ocidental, podendo-se citar como exemplo a representação da Preta Fernanda que, em Portugal, entre a transição do século XIX para o século XX, foi dançarina, toureira, *chanteuse* de fado, prostituta, escritora, proprietária de um salão da época (frequentado por ilustres turistas, escritores e jornalistas), entre outros atributos, e que conviveu com grandes intelectuais e individualidades da época (ministros, corpos das forças militares, etc), por exemplo Eça de Queirós, com quem era visto publicamente e que não prescindia da sua companhia para assistir a eventos culturais no Teatro da Trindade, diz-se que para provocar a sociedade e a comunicação social. Nascida em Cabo Verde, em 1862, Andrêsa do Nascimento, ou seja, Preta Fernanda, surge ainda em finais desse século, em Lisboa, tornando-se *n'uma das mais conhecidas coccotes lisboetas*⁸⁶, tendo ficado inscrita nos anais da historiografia portuguesa e da arte pública portuguesa, pela sua aparição num monumento consagrado a Sá da Bandeira, criado por Giovanni Simiselli, em 1884, onde a crioula é representada plástica e tridimensionalmente com atributos femininos ocidentalizados (pela figura esguia e de traços suaves), na base da escultura e do monumento erguido em virtude do ultimato inglês e da captura do Gungunhana⁸⁷, correspondendo a uma elegia ou “celebração” da encoberta política abolicionista de Portugal - à figura daquele político, simbolizado num plano ascendente como o autor ou o herói dessa narrativa neo-colonial, adoptada mais por questões de conveniência económica, do que por razões humanitárias de reconhecimento da liberdade dos outros - através de um “monumento” hipócrita localizado ao lado do Mercado da Ribeira, no jardim designado de Praça D. Luís I. Não só Preta Fernanda é representada como figura mitológica nessa peça, como se insere simultaneamente como símbolo da Liberdade, à imagem de outras representações do género, ocidentais, desnuda e transportando um bebé nos braços, onde a sua origem “racial” e condição subordinada, ou seja, de colonizada, é apenas subtilmente detectada pela volumetria dos seios, dos lábios e pelos grilhões nos pés. Mas a prestação de Preta Fernanda na história da arte não se fica por aqui, porque ela participa num momento crucial das artes visuais em Portugal, quando, em 1917, já com 58 anos (antes de

⁸⁶ “A Preta Fernanda”, A Semana, <http://www.asemana.publ.cv/spip.php?article31896>, URL consultado a 16.09.2013.

⁸⁷ O último imperador do Império de Gaza, no território que é actualmente Moçambique.

morrer já na República), é das poucas pessoas que permanece na sala com Almada Negreiros, no âmbito da ruptura ideológica preconizada pela Conferência-Manifesto Futurista. O que torna Preta Fernanda uma figura interessante, não é só o facto de ter sido visualmente representada pelo colonizador, com a respectiva subversão das suas características físicas e de ter presenciado e participado num evento da história da arte, permanecendo ao lado dos que desbravavam discursivamente percursos estéticos alternativos em Portugal e que infligiram cisões numa determinada narrativa da arte no país, mas também o facto de nela se ter produzido também um sujeito enunciativo, que escreveu e publicou a sua autobiografia em 1912, num livro sintomaticamente intitulado *Recordações d'uma Colonial*, sob o pseudónimo de Fernanda do Vale, mas escrito por uma dupla designada de A. Tota e F. Machado, que corresponde a uma espécie de diário relatado das suas experiências de foro privado e íntimo, mas que também oferece um outro olhar sobre a sociedade lisboeta da época.

Por outro lado, no âmbito do modernismo “derivativo” do outro, destacam-se ainda os contributos dos artistas que produziam “mimeticamente” “arte primitiva”, espécie de “trapezistas sem rede”, ainda que dominando plena e contemporaneamente a linguagem plástica e os pressupostos artísticos desse contexto, consagrando um modernismo próprio e não de decalque do modernismo ocidental. É neste enquadramento que surge, em pleno período áureo do modernismo, nomeadamente na Índia - num período em que simultaneamente a produção artística feminina, tanto dentro como fora do contexto ocidental, constituía um outro dentro do contexto específico da arte -, a pintora Amrita Sher-Gil, que cria, em 1934, o quadro “*Self Portrait as Tahitian*” - e que comunga do mesmo contexto ideológico de Tarsila do Amaral no Brasil, associada ao modernismo, cuja representação visual destacada na epígrafe visual remonta a 1928 -, revelando um sujeito de enunciação colonizado, que, utilizando a narrativa de enunciação ocidental visual, estabelece com a mesma linguagem plástica, no mesmo contexto do modernismo - demonstrando que dominava perfeitamente ao nível plástico a contemporaneidade na sua produção artística -, a sua própria emancipação de enunciação. A utilização da narrativa de enunciação ocidental visual é intencionalmente manipulada pela artista porque se trata de uma reapropriação e de uma subversão dos pressupostos da apropriação representacional e visual do Paul Gaughin do outro, do primitivo

taitiano, povo “indolente” e “meigo”, que levou que este pintor abandonasse o contexto artístico ocidental e se dirigisse para as ilhas, para “reaver” o mito de uma “civilização pura e intocada”, por exemplo, pelo racionalismo.

Como a língua ou a identidade, a arte e a produção de arte também não são congénitas. No entanto, a narrativa imposta da história da arte, feita de supressões de outras narrativas, contradiz esta asserção porque, pegando no caso concreto da história árabe, ocultaram-se os contributos assinaláveis para a história da Grécia antiga ou para a história do conhecimento europeu, conforme assinala Araeen⁸⁸, considerando que o sistema de conhecimentos árabe produziu e estabeleceu os alicerces do mundo do pensamento moderno, podendo-se destacar o impacto da tradução do *Book of Optics* (conhecido também em latim como “*perspectiva*”), escrito no século XI pelo árabe Alhazen (Ibn al-Haytham), nos perspectivistas franciscanos, do século XIII, ou no renascimento, nas esferas da arquitectura e da arte, e que influenciou amplamente a formulação espacial das coordenadas cartesianas. A renegação de outros sistemas de pensamento, reduziu-os a uma coexistência de “vida despojada”⁸⁹.

Como forma-específica do ocidente, a arte escudou-se em padronizações que se condensaram na qualidade de “*reminders*”, no sentido conferido pelo pensamento derredeniano⁹⁰, acúmulos abstractos e oposicionais, como os de alta cultura e cultura popular, tradição e contemporâneo, artefacto e obra, reindexando pela distinção discursiva e colectiva, cumulativamente, não só o espaço geográfico, mas também as representações de outros elementos culturais que foram em si mesmas manipuladas ou tornadas periférias. É nas dobras e na oscilação destes marcadores que a conversão artística do outro foi mais tenaz, permanecendo essa inscrição intacta até à actualidade e refém de uma inércia do passado, na qual urge a recuperação de um outro sentido, porque se fez pela exibição do outro e da diferença ao abrigo de um universalismo dissimulado, conotado como um “sinais

⁸⁸ In “Preliminary Notes for the Understanding of the Historical Significance of Geometry in Arab/Islamic Thought, and its Suppressed Role in the Genealogy of World History”, Third Text, 24: 5, 2010, pp. 509 – 519.

⁸⁹ *Bare life*. Termo de Giorgio Agamben in *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford University Press, Stanford, 1998.

⁹⁰ In *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, Routledge, New York–London, 1994.

débeis”, de acordo com Boris Groys⁹¹. Este autor desmistifica o papel das vanguardas na legitimação dessas diferenciações pela enunciação de um universalismo que é falso, porque corroborou com a exposição do outro dentro do contexto da arte, de uma forma que permitiu que fosse apreendido como uma fidelidade representacional que, na realidade, corresponde a um decalque da representação da cultura de enunciação. Se, como já se referiu, na primeira edição da Documenta, a arte do outro foi exposta como introdução à arte moderna - à imagem do diagrama de Barr -, 57 anos depois, no âmbito da mesma exposição internacional, nomeadamente na última edição, reproduz o mesmo gesto com a intenção de transladação do monumento sagrado Chaco, localizado na Argentina, para o colocar na entrada do já referido icónico Fridericianum. Trata-se de um pedaço de meteorito que, para a nação dos Moqoit, assume uma dimensão espiritual, ligada ao lugar, o que, associado à cobertura mediática que este acontecimento teve, levou a que algumas vezes se tivessem manifestado publicamente sobre os motivos que levaram a recusar a cedência temporária daquele objecto, tendo de seguida a curadora justificado publicamente o posicionamento da Documenta sobre este assunto⁹².

Esta é uma faceta de *soft politic* da arte, em comparação com o que o mundo ocidental fez previamente, podendo-se citar, a título de exemplo, as exposições internacionais, promovidas pelas potências coloniais europeias, nos finais do século XIX, perpetuando-se até meados do século XX, por exemplo, em Lisboa, Paris e Londres⁹³, com a exibição de espécimes inanimados, vegetais, animais e humanos -

⁹¹ “The Weak Universalism”.

⁹² A 19.04.2013 era possível aceder à exposição do sociólogo Alejandro Martín López sobre este assunto no próprio sítio oficial da exposição, através do *link* <http://d13.documenta.de/#/research/research/view/el-chaco>, mas tendo-se tentado posteriormente em Setembro do mesmo ano, tal já não era possível, sendo que através de uma pesquisa efectuada naquele sítio também já não foi localizada a resposta oficial da Documenta. Aquele sociólogo alertou que *Acreditamos firmamente que este projecto implica uma atitude profundamente colonialista, em que o desejo dos artistas é o de se ligarem à riqueza e ao valores do Chaco. Em vez desta “transferência” do meteorito como uma espécie de “curiosidade cósmica”, seria preferível aos que têm o dinheiro e o prestígio procurar promover o valor do meteorito no seu local de origem.* [We firmly believe that this project implies a deeply colonialist attitude, wherein the artists’ desire is to link themselves with the wealth and valuables of the Chaco. Instead of this “transfer” of the meteorite as a sort of “cosmic curiosity,” it would be preferable for those who have the money and prestige to seek to promote the value of the meteorite within its place of origin.] in “El Chaco” Meteorite Pulled from Documenta 13 Program”, <http://blogs.artinfo.com/berlinartbrief/2012/02/04/%E2%80%99Cel-chaco%E2%80%9D-meteorite-pulled-from-documenta-13-program/>, Url consultado a 28.09.2013. Pode-se consultar uma entrevista feita sobre este assunto em “Banalidad de la dOCUMENTA 13: Entrevista a Dos Investigadores Argentinos de Campo del Cielo” <http://meteoritoelchaco.wordpress.com/tag/alejandro-martin-lopez/>, url consultado a 28.09.2013.

⁹³ Por exemplo, a Exposição Colonial e Indiana de 1886, em Londres, a Grande Exposição no Palácio de Cristal de 1851, em Paris, e em Lisboa a Exposição do Mundo Português, que se realizou em 1940, associada ao Estado Novo.

alguns destes não resistiram à exposição a doenças e às deslocações forçadas: “*aquelas águas não voltavam.*”⁹⁴ -, para reforçar a “pureza” da “raça” de enunciação e as relações de domínio nos campos simbólico e cultural, reforçando os conchaves étnicos. Desde então a geografia da arte mudou, pelas sucessivas reconfigurações que tem absorvido e o papel da curadoria tem, indubitavelmente acompanhado essas transliterações, sendo que, segundo Liam Gillick, o curador deve *assumir formalmente e de uma forma fria os territórios contestados de produção de arte*⁹⁵.

Um pouco mais próximo no tempo, Harald Szeemann preconizou uma curadoria independente, tanto em exposições de relativa dimensão como em múltiplas exposições internacionais, tendo-se tornado referencial com a criação de uma exposição tematicamente orientada, que firmou uma certa dinâmica curatorial contemporânea na Kunsthalle Berna: trata-se da mítica exposição “When Attitudes Becomes Form: Live in Your Head” (1969). Nesse momento, monumentos curatoriais ruíram porque, pela primeira vez, monta-se uma exposição condensada nas atitudes subjectivas do processo criativo dos artistas com trabalhou, exercendo uma curadoria assumidamente reflexiva, crítica e autoral, totalmente permeável à experimentação, ao mapeamento, tendo estabelecido uma curadoria-plataforma ou ancoradoura de uma profusão de linguagens artísticas e visuais, até mesmo de percorrimento de novas paisagens e territórios, articulando, rearticulando ou extravasando o espaço expositivo pela “acção” dos próprios objectos artísticos⁹⁶, porque também apostou em artistas desconhecidos do meio, que vieram a consagrar-se no sistema da arte – a rede de contacto do curador foi essencial para desencadear determinadas sinergias e cumplicidades entre os respectivos *peers*, artistas, críticos, etc. De facto, Szeemann legitimava artistas e arte -, porque do ponto de vista curatorial pressupõe também a ocupação dos espaços institucionais de um novo modo, desafiando aos artistas que *tomem conta da instituição*⁹⁷. Ao longo do seu percurso curatorial, Szeemann não só desenvolve o conceito uma curadoria geradora de formulações temáticas e conceituais, num estado de

⁹⁴ Reinaldo Arenas, extracto de *Antes que Anoiteça* in *Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo: Há Sempre um Copo de Mar para um Homem Navegar*, p. 30.

⁹⁵ [*taking over these formerly coolly contested territories of art production*] In “Claiming Contingent Space”.

⁹⁶ Já não se trata do acto apenas de pendurar quadros, mas de interferir literalmente no espaço expositivo.

⁹⁷ [*took over the institution*] in BIRNBAUM, Daniel, “When Attitude Becomes Form: Daniel Birnbaum on Harald Szeemann”, Artforum, Summer 2005, <http://www.radicalmatters.com/metasound/pdf/Harald%20Szeemann%20-%20When%20attitude%20becomes%20form%20-%20Daniel%20Birnbaum%20on%20Harald%20Szeemann.pdf>, URL consultado a 22.05.2013.

proximidade intenso com o próprio processo de criação artística - que acompanhava através de visitas regulares aos *ateliers* dos artistas. Naquela exposição, o curador aglutinou pela primeira vez artistas conceptuais e minimalistas, em que participaram nomes, muitos dos quais rompendo, com a sua prática artística, com muitas das convenções expositivas, podendo citar-se: Alighiero Boetti, Bruce Nauman, Carl Andre, Hanne Darboven, Hans Haacke, Jo Ann Kaplan, Joseph Beuys, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Richard Serra, Sol LeWitt e Walter De Maria. Pelos nomes elencados, é visível a desigualdade de género, sendo que é recorrente ao longo da história da arte estes estados de invisibilidade de determinadas minorias, como aconteceu no movimento artístico CoBrA (com algumas afinidades estéticas, dentro do contexto do modernismo, com a “arte primitiva”), o quase ocultamento na narrativa do mesmo dos contributos do sul-africano Ernest Mancoba⁹⁸.

Angela Dimitrakaki identifica, com a intensificação da globalização, uma transição da “política da representação” no sistema da arte pela advocacia de uma “*política do conhecimento*”, que está a abalar o primado da representação, extravasando o mero campo da arte e da cultura, atribuindo a Paulo Virilio a enunciação deste novo paradigma, quando afirma que *mesmo com a aceleração da história da arte, no início do século XX, que meramente antecedeu a compreensão eminente da figura, significado de toda a figuração, a aceleração da realidade contemporânea no século XXI... enfraquece toda a “representação” não apenas pictorial mas também arquitectural e especialmente teatral, em detrimento do palco da democracia representativa*⁹⁹, sendo que aquela autora reitera o que já foi previamente afirmado neste capítulo, em relação ao aumento do fosso entre os que têm acesso ou não à arte, dentro do enquadramento da representação, ou seja, referindo que, se até ao momento da transição acima destacada houve uma expansão da representação – o primeiro capítulo deste trabalho descreve em diversas secções essa dilatação, não

⁹⁸ Em 2011, a proponente deste exercício académico teve a oportunidade de visitar *in situ* o museu associado àquele colectivo, localizado na Holanda, tendo-se deparado, em 2010, com um *apparatus* expositivo, que perpetrava a narrativa de distancialização e de essencialização da arte do outro, quando emoldurada e exposta com a produção artística ocidental, podendo-se citar a título de exemplo, o facto de existirem legendas nas obras ocidentais com a identificação dos autores, títulos das obras e ano de produção das peças, e nas peças do outro as legendas remetiam apenas para a sua proveniência geográfica ou para o seu enquadramento temporal, replicando o gesto de esvaziamento de máscaras, de culturas, de enunciações, que já muitas outras exposições o tinham feito.

⁹⁹ [*even while the acceleration of art history, at the beginnings of the 20th century, merely prefaced the imminent outstanding of the figure, meaning of all figuration, the acceleration of reality contemporary with our 21st century...undermines all “representation”, not only pictorial or architectural but especially theatrical, to the detriment of the political stage of representative democracy*] citado in “Art Globalisation and the Exhibition Form”, Third Text, 26:3, 2012, pp. 305 - 319, p. 312.

só em termos relacionais, identitários, mas também no campo da arte -, estas novas circunstâncias pautam-se por uma restrição e contenção das possibilidades e de devires de representação, que atinge cada vez mais um maior número de pessoas, sendo que esse processo está a ser amplamente acelerado pelo império.

Do mesmo modo que esta crise da representação afecta os sujeitos e a arte, o mesmo acontece, segundo Dimitrakaki, com as lógicas da exposição, devido à sua correlação com a representação - previamente aqui focada -, o que leva a autora a perguntar-se se *será a exposição o modo ideal do “nosso” encontro com a arte?*¹⁰⁰. Estas questões serão retomadas no âmbito do próximo capítulo deste trabalho, porque o conceito de curadoria que se propõe parte também do mesmo espectro de configuração de potencialidades emergentes, com todos os riscos que o próprio conceito agambeniano de “potencialidades” comporta.

Noutra esfera, a política de acumulação e de preservação ocidental, conforme referencia James Clifford¹⁰¹, que já tinha degenerado na criação de gabinetes de curiosidades, em que os objectos do outro eram, de acordo com José Fernandes Dias¹⁰², trazidos na qualidade de fragmentos, faz-se acompanhar, no contexto ocidental, já no século XVIII, pela instituição como disciplina do conhecimento as belas artes, que se distinguem por contraposição às artes decorativas, correspondendo ao reconhecimento e distinção da obra de arte do espécime, como denotam Ruth Philips e Christopher Steiner, sendo que esta transferência cultural categorizada, filtrada pelo túnel da narrativa ocidental, resultou em formações discursivas auto-centradas que, como sublinha ainda aqueles autores, *revela mais sobre os que colecionam objectos do que aqueles que os produzem*¹⁰³. Foi este gesto também que Zobernig “encenou” performaticamente com a exposição atrás referida, correspondendo também a outra camada narratológica da mesma. É caso para se dizer, alicerçando-se nas palavras de Barthes sobre o “palco do mundo” e o

¹⁰⁰ [*is the exhibition the optimal mode of “our” encounter with art?*] in Idem, *Ibidem*, p. 313.

¹⁰¹ In CLIFFORD, James, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.; London, [1988] 2002;

¹⁰² In “Arte e Antropologia no Século XX: Modos de Relação”, *Etnográfica*, Vol. V(1), 2001, pp. 103 - 129.

¹⁰³ [*reveals more about those who collect objects than those who produce them*] citação de “Art, Authenticity, and the Baggage of Cultural Encounter” in idem (ed.), et al, *Unpacking Culture, Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California; London, 1999, pp. 3 - 19.

jogo de “cenários” de textos: levantem um, um outro aparece por detrás e assim por diante¹⁰⁴.

1.1.3. - o poder do objecto/fragmento, da colecção, da política da acumulação e da preservação, da exibição e de inculcação da enunciação: “um locus de significado”¹⁰⁵ exterior

Instalei a construção e ela pareceu bem-sucedida. Por fora é visível apenas um buraco (...) o buraco era muito o resto de uma das várias tentativas frustradas de construção, no final porém pareceu-me vantajoso deixá-lo destapado. (...) A mil passos de distância desta cavidade localiza-se (...) a verdadeira entrada da construção, ela está tão segura quanto algo no mundo pode ser seguro (...) e quem tiver vontade – é bom que se note, no entanto, que para isso são necessárias aptidões pouco habituais – pode invadi-la e destruir tudo para sempre. Estou bem ciente disso, e mesmo agora, no auge da vida, não tenho uma hora de completa tranquilidade, pois naquele ponto escuro do musgo eu sou mortal e nos meus sonhos muitas vezes ali fareja, sem parar, um focinho lúbrico. Pode-se achar que eu devesse realmente ter vetado a entrada (...) Mas isso não é possível, justamente a precaução exige que eu tenha a possibilidade de uma saída instantânea.

Franz Kafka¹⁰⁶

O corpo de texto acima inscrito, foi-o por ser literariamente evocativo do conceito de arte.

O poder da colecção, do objecto/fragmento, da política da acumulação e da preservação, da exibição e da inculcação da enunciação reincidiram noutra tipo de conversão do outro, mediante a compartimentação e instrumentalização divisa do artefacto/espécime e da obra de arte/objecto, que coabitam discursivamente na mesma universalidade desigual, que originou um dos maiores entalamentos na “arte”: se as obras ou objetos do ocidente são orientados para os museus etnográficos, de arte antiga, clássica, moderna, contemporânea, os artefactos ou espécimes são “escoados” para os museus etnológicos ou misturam-se ainda nos

¹⁰⁴ O Grão da Voz, p. 112.

¹⁰⁵ GILLICK, LIAM, “The Good of Work”, 2009, <http://www.liamgillick.info/home/texts/why-work>, URL consultado a 2.10.2012.

¹⁰⁶ Excerto de A Construção in *Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo: Há Sempre um Copor de Mar para um Homem Navegar*, pp. 180 - 181.

museus etnográficos, consagrados à secundarização da tradição¹⁰⁷, ou seja, estes objectos foram, segundo James Clifford, apreendidos e essencializados abstractamente como objectos etnográficos, tendo sido inventariados de acordo com duas categorias: como artefactos culturais (científicos) ou como obras de arte (estéticos). Em ambos os casos, o envolvimento comprometido dos curadores nestes processos tornou-os também protagonistas da textura da narrativa ocidental no campo da arte, pela validação da enunciação concêntrica do ocidente do outro, sendo que as acções de coleccionar e de expor são, simultaneamente, práticas culturais *site-specific* do ocidente – é preciso sublinhar que, noutros contextos culturais, a propriedade, por exemplo, é uma categoria inexistente.

Neste terreno movediço, da “curadoria do outro”, mais tarde, com as exposições internacionais de arte e com as exposições de carácter internacional nos museus, passa-se, na década de 90 do século passado, para a “curadoria do mundo”. Essa transição curatorial é visível, por exemplo, no âmbito da Documenta, que arrancou na sua 1.^a edição com a curadoria do outro, e que, na edição X (1997), dirigida curatorialmente por Catherine David, se reposicionou para a curadoria do mundo, tendo esta transição sido repartida entre a 10.^a e a 11.^a edições da exposição - na transição do século XX para o século XXI -, porque se a intenção subjacente à primeira era mapear a globalização, a da segunda foi narrar a globalização, o que se traduziu, por seu turno, numa maior representatividade e inclusão da produção e de artistas de diversas proveniências geográficas, linha ideológica que foi seguida em edições posteriores. No entanto, é importante esclarecer que, desde o início, a Documenta correspondeu a um *set* político da arte, com uma narrativa ininterrupta impregnada de nacionalismos, onde a nacionalidade e a representação (ou visibilidade) geográficas estiveram sempre latentes, por um lado, pela tentativa de conciliar uma concepção e interpretação universal de arte, mas também pelo alinhamento ideológico da Documenta com o contexto da Guerra Fria, que provocou um “desvio geográfico” de inclusão da produção artística associada à Cortina de Ferro e, por outro lado, pela vocação internacional preconizada pela Documenta, circunscrita na primeira edição ao hemisfério Norte, isto é, ideologicamente

¹⁰⁷ Conforme sinalizam as impressões de Rustom Bharucha: *De facto, as ironias aprofundam-se no encontro com este “passado” em museus de artesanato com um design especial, que inevitavelmente etnicizam a diferença cultural [Indeed, the ironies deepen as one encounters this ‘past’ in specially designed crafts museums, which inevitably ethnicise cultural difference]* in “Beyond the Box Problematizing the New Asian Museum”, Third Text, 14: 52, 2000, pp. 11-19, p. 15; 18.

orientada para o eurocentrismo¹⁰⁸. Na Documenta 2 (1959), Werner Haftmann condu-la em direcção ao transatlantismo, com a participação do meio artístico nova-iorquino, e adere assim à propaganda da abstracção. Embora a selecção de artistas se baseasse pela primeira vez em critérios estéticos, em detrimento de pressupostos nacionais, a sub-representatividade artística de África, Ásia, Austrália e da América do Sul manteve-se intacta durante décadas. Não obstante estas incoerências ideológicas, a Documenta metamorfoseou-se ao longo dos tempos, não só em termos dos modelos, formatos e narrativas expositivas, mas também ao nível da *praxis* curatorial, tendo sido inclusivamente pecurssora de algumas *nuances* curatoriais em termos da curadoria das exposições internacionais, com o acolhimento da curadoria independente ou curadoria de autor, na figura lendária de Harald Szeeman, no âmbito da Documenta 5 (1972), com o tema “Questionamentos da realidade - os mundos da imagem hoje”.

Portanto, a apropriação do exotismo, da produção de outros, no contexto da arte, pelo processo de normalização da diferença cultural nos museus ocidentais e no âmbito do contexto expositivo, incluindo as grandes exposições internacionais, estabeleceu aquelas estruturas como entidades de enunciação, nas quais se conjuga paralelamente negociações discursivas de outra ordem no campo da arte, por exemplo, de ideologias, como se viu no exemplo dado da Documenta. Nesse sentido, a “curadoria do mundo” correspondeu a uma curadoria de enunciação, de coerção e de domínio, por ter compactuado e ractificado uma versão unificada do conceito e de uma narrativa da arte e da diferenciação do objecto, da produção e da representação do outro nessa narrativa, distanciando, desfuncionalizando e perfurando outras narrativas sobrepostas e discrepantes, ou seja, reforçando uma “reciprocidade desigual”¹⁰⁹, que teve os seguintes impactos, conforme assinala Simon Sheikh: *a circulação do discurso do mundo internacional da arte, com o seu sistema de universalidades competitivas, bem como a competição de capital simbólico, de quotas de mercado e de monopólios e, por outro lado, as políticas*

¹⁰⁸ A primeira Documenta comporta um eurocentrismo interno, sendo que tal volumetria geográfica transparece hierarquicamente na exibição dos objectos artísticos e na selecção dos artistas, com predomínio acentuado de artistas provenientes do eixo formado pelo triângulo Roma/Paris/Berlim. Em virtude de omissões correlacionadas com a filiação nacional, inerente à condição de migrante de muitos artistas, a listagem de países participantes no programa oficial da exposição omitiu a presença de diversas nações.

¹⁰⁹ CLIFFORD, James, “Museus como Zonas de Contacto”, p. 229.

*locais e as exigências económicas de significado cultural e de supremacia*¹¹⁰. James Clifford sublinha que é indexado um valor relativo de produção aos objectos não ocidentais, sendo que este sistema pré-definiu os “contextos” nos quais [os objectos] *podiam apropriadamente pertencer e nos quais podiam circular*¹¹¹.

Nesse sentido, Thierry De Duve¹¹² identifica que o formato expositivo se estabeleceu massivamente como forma cultural dominante no sistema da arte, o que tem contribuído para a instrumentalização da própria arte, situando essa instrumentalização na esfera da transformação da arte numa forma mercadorizada, na acepção de Karl Marx, e no enquadramento da expansão da indústria de entretenimento, que se considera que foi exponenciada no pós-fordismo e pelas respectivas formas de trabalho imateriais associadas, conforme analisa Pascal Gielen¹¹³, sendo que outro aspecto que se julga que terá contribuído para essa forma relativa e quantitativa da arte foi o modo como arte foi e está a ser pedagógica, ideológica e demagogicamente explorada, não só no contexto das indústrias culturais e de entretenimento e da cultura de massas, mas também pelo próprio capitalismo, no contexto actual da globalização. Aquele autor situa o evento como um fenómeno associado ao espectáculo, que ganha contornos mais amplos e visíveis com a instituição da sociedade pós-fordista e, conseqüentemente, com a sociedade de consumo e a cultura de massas, com um *focus* localizado na arte e no património cultural (material ou intangível), porquanto se trata de uma fórmula assertiva e legitimada de construção de significação retrospectiva e de novos enquadramentos referenciais, à luz de referências já instituídas (por exemplo, a ideologia do estado-nação), cuja intensidade e repercussão dependem da intenção que está por detrás, ou seja, da possibilidade da sua instrumentalização. Não raras vezes, as dinâmicas que o evento induz - por exemplo, com intenções e simplificações redutoras pedagógicas - conduzem a uma simplificação e rarefacção

¹¹⁰ [the circulation of discourse of the international art world, with its system of competing universalities as well as competition for symbolic capital, market shares and monopolies and on the other the local political and economic demands for cultural significance and supremacy] in *Marks of Distinction, Vectors of Possibility: Questions for the Biennial*, p. 155.

¹¹¹ [the “contexts” in which they properly belong and between which they circulate] in *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, p. 223.

¹¹² In ‘The Glocal and the Singuniversal: Reflections on Art and Culture in the Global World’, *Third Text* 89, vol 21: 6, November 2007, pp. 681–688.

¹¹³ In *The Murmuring of the Artistic Multitude. Global Art, Memory and Post-Fordism*, Antennae Series, nº 3, Arts in Society, Amsterdam, 2009.

de conteúdos e conseqüente banalização, em detrimento de gerarem oportunidades efectivas de cada indivíduo assumir um percurso de afirmação de subjectividade.

Neste enquadramento, importa tecer algumas considerações sobre o que Tony Bennet designa como “complexo de exibição”¹¹⁴, que está intimamente correlacionado com o aparecimento dos gabinetes de curiosidades, que fetishizaram e legitimaram a prática de exibição de culturas, estabelecendo hierarquias ténues e uma ampla margem de “prospecção cultural” através da realização de exposições etnológicas, as quais, por seu turno, estão na origem da criação dos museus no século XIX e das exposições políticas, culturais e europeias coloniais do início do século XX, já mencionadas. Aquele complexo instituiu uma ordenação da diferença e desempenhou, de acordo com o autor, um *papel essencial na formação do estado moderno, bem como a sua função fundamental como conjunto de agências educativas e civilizadoras*¹¹⁵.

Estas características do “complexo de exibição”, mediadas no ponto de contacto, precisamente através das exposições, seja no contexto institucional ou das grandes exposições internacionais de arte, permanecem actualmente “instaladas” ou vigentes no formato expositivo, porque não só, segundo Angela Dimitrakaki, o acto expositivo prevaleceu por intermédio de um processo de *autonomização da exposição*¹¹⁶ no sistema da arte, mas também porque o formato expositivo permanece como o veículo principal para a apresentação da arte contemporânea no domínio das artes visuais, embora se detectem também características deste complexo noutras manifestações artísticas e/ou culturais no espectro mais amplo da arte contemporânea, por exemplo, na dança e na música, manifestações culturais que, em outras entidades colectivas culturais de enunciação, não são exibidas mas são participadas colectivamente, ou seja, não existe um “espectador” ou receptor passivo, e que no sistema da arte contemporânea não são consideradas arte. Nesse sentido, e intersectando o sentido do “complexo de exibição”, o pressuposto de que se pode criar uma exposição internacional de arte e exportá-la para diferentes pontos do globo, como a Documenta fez na sua última edição, adaptando-a apenas às características arquitectónicas do espaço expositivo, e não

¹¹⁴ In “The Exhibitionary Complex”, *New Formations*, 4, Spring, 1988, pp. 73 - 102.

¹¹⁵ [*pivotal role in the formation of the modern state as well as its fundamental function as a set of educative and civilizing agencies*] in *ibidem*, p. 79.

¹¹⁶ [*autonomisation of the exhibition*] in “Art, Globalisation and the Exhibition Form”, p. 308

em função das audiências locais heterogêneas, que possuem qualidades e mecânicas de agenciamento específicas.

Torna-se inevitável reflectir um pouco sobre as negociações que ocorrem no âmbito do ponto de contacto expositivo, se esse for o *medium* privilegiado para o estabelecimento de contactos no âmbito da arte, porque a curadoria encontra-se hoje dispersa por múltiplas curadorias, conforme se identificou de imediato na introdução deste trabalho, e o *media* do curador sofreu, à semelhança da arte e das artes visuais, um processo de expansão muito acentuado, tendo-se deslocado e expandido para a esfera de uma curadoria crítica, de uma curadoria discursiva, de uma curadoria de deambulação, de uma curadoria do pensamento e de outros tipos de curadoria, que não partem de um enunciado expositivo acrítico ou que não compactua com sulcos curatoriais “pedagógicos” ou embuídos de uma ideologia do espectáculo, como seja a prática comum e regular de uma curadoria *star system*. Existem variações desta tipologia curatorial, mesmo num país pequeno como Portugal. Ainda que se reconheça que tais projectos, no domínio das artes visuais, têm um reverso positivo, mais que não seja o de “aproximar” o sujeito do mundo da arte, denota-se uma exposição do sujeito a uma certa espectacularização da arte, tornando-o simultaneamente um espectador/receptor económico, podendo-se citar a exposição de Miss Dove no Lux Frágil, intitulada “O Dia Pela Noite” (2011), a primeira exposição antológica de Joana Vasconcelos no Centro Cultural de Belém, com a designação “Sem Rede” (2010), comissariada por Miguel Amado – que foi a exposição que, naquela instituição, “bateu” recordes de bilheteira, com um registo de 167 852 visitantes-, ou ainda, no Museu da Cidade de Lisboa, a exposição do mesmo curador, intitulada “A Filosofia do Dinheiro” (2010), que teve lugar no Pavilhão Branco do Museu da Cidade de Lisboa.

E tudo isto enquanto ocorre, pratica-se também curadorias que não passam pela domesticação do sujeito, conduzidas, por exemplo, por Bruno Marchand no espaço Chiado 8, propriedade de um banco, ou ainda em espaços gentilmente cedidos por mecenas privados, onde se consegue praticar uma curadoria em estado críptico e crítico, como acontece na Avenida da Liberdade, com o projecto curatorial da dupla constituída por João Mourão e Luís Silva, que instituiu a Kunsthalle Lissabon.

Porque já se teria advertido previamente, e desde o início deste corpo textual, para a necessidade de uma espécie de mapeamento de equívocos, e porque os mesmos são determinantes para acomodar uma reflexão crítica sobre as questões abordadas no parágrafo anterior, torna-se necessário percorrer os “*reminders*” referidos por Derrida e perceber que idiossincrasias se configuraram, porque estas facultam “pistas” e formam possibilidades de estados de devir, da perspectiva de um “futuro anterior”, com a respectiva possibilidade de redenção do passado implícita na mesma.

Nesse sentido, o acto de negociação, que ocorre sempre ancorado e é mediado pelas múltiplas colocações do sujeito, como já referido, e que é essencial para que se estabeleçam discursivamente equivalências directas e não parciais, não a partir do consenso, mas do dissenso (conflito), conforme preconiza Mouffe, deve ter em conta essas posições, porque são elas que determinam as negociações que, no campo da arte. E se é importante articular excessos, equívocos e multiposicionalidades, a conjugação de todos estes aspectos só se torna efectivamente imprescindível, se os mesmos, no âmbito do contacto que se estabelece, perceber que dinâmicas se instalam e que despotelam negociações, fruto do contacto em si em estado “puro”, ou seja, antes da sua interpretação ou apreensão subjectiva. Razão pela qual se torna relevante percorrer alguns dos pontos de contacto co-gerados pela curadoria para que se possa, então, estabelecer os pressupostos de uma “curadoria do devir”, que não bloqueie a diversidade cultural na arte e no contexto da arte – que é um ponto de contacto duplicado, seja qual for a arte e o media curatorial -, e que se estabelece simultaneamente como afirmação de negociação e de continuação perpétua desse processo de negociação.

Esses pontos de contacto em ebulição, ocorreram no seio das exposições, mas podem ser transpostos para outros *medias* curatoriais ou formas de “arte”, porque qualquer curadoria pressupõe a relação, os pontos de contacto dessa relação e as múltiplas posições do sujeito, com o contexto da arte e a própria arte. Assim, destacar-se-ão algumas exposições paradigmáticas e que contribuíram também para a estruturação do pensamento contido neste trabalho, considerando ainda o

que Dimitrakaki também salienta sobre a uniformidade da forma expositiva, reforçada pelo campo curatorial.

Referindo-se ao discurso interconectado com a diferença no contexto da arte, Ben Genocchio¹¹⁷ enuncia as três estratégias, associadas a uma fetishização do exotismo, que definem a arte de um determinado enquadramento geográfico como categoria no contexto expositivo - referindo-se especificamente à categoria da arte latino americana, mas que pode ser transposta para outras unidades essencializadas do mesmo género - implementadas pelas duas categorias de curadoria atrás referidas, identificadas por James Clifford e por Gerardo Mosquera. Se a primeira estratégia consiste na dramatização ou numa representação degradada pelo ocidente, citando como exemplo a arte primitiva, a segunda estratégia - ou, pode-se afirmar, narrativa - correspondeu a uma construção discursiva assente em posições opostas, que co-depende e resulta já de uma apreensão e interpretação, que induz uma redução das diferenças, pela agregação, podendo-se citar a arte do mundo “lusófono”¹¹⁸, de que é exemplificativa a exposição de António Pinto Ribeiro, produzida pelo Instituto Camões e apresentada em Brasília, Gemuce, Luanda, Maputo, Praia, Rio de Janeiro e São Salvador da Baía, entre 2006 e 2007, cujo projecto expositivo foi desenvolvido em regime de co-curadoria com Antônio Sérgio Moreira, nomeadamente no Brasil e em Gemuce, em Moçambique. O curador principal refere, a título exemplificativo, a celebração das culturas anglo-europeias no contexto artístico e cultural, enquadrando um certo tipo de arte latino americana que “encaixa” e é derivativa do cânone da arte moderna. A última estratégia assenta na exposição do híbrido e dos *in-betweens*, respectivamente, em que a própria exposição intercede uma inter-relação transcultural no âmbito do próprio contexto artístico, sublinhando ainda que poderá ocorrer nas três estratégias acima elencadas uma intersecção da homogeneização (o mesmo, pela semelhança, ou réplica como alude o título da exposição) ou da polarização (o outro, pela diferença), que pode conduzir a totalizações e ao reforço de binarizações autorizadas por um outro, correndo-se o risco de, curatorialmente,

¹¹⁷ In “The Discourse of Difference”, *Third Text*. 12: 43, 1998, pp. 3 – 12.

¹¹⁸ Sobre esta matéria, sugere-se a leitura do artigo “Curating contemporary art and the critique to lusophonie”, de Inês Costa Dias, que contém uma reflexão descritiva, analítica e crítica de um conjunto de exposições que se centram na exploração desta unidade geográfica plural e política, explorando-a curatorialmente de uma dimensão pós-colonial, e com base na construção, de acordo com a autora de “*Iusophone Other’s contemporary art*” (p. 29). Artigo publicado no âmbito de Arquivos da Memória, *Antropologia, Arte e Imagem*, N.º 8 5 - 6 (nova série), Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa, 2009, pp. 6 – 33.

se reificar a diferença, ou de, por outro lado, abandonar narrativas de políticas da imagem locais, perpetuando-se as “zonas de silêncio”, identificadas por Gerardo Mosquera. Dentro destes constrangimentos éticos curatoriais, correlacionados com a diferença, Liam Gillick também alerta para o facto de toda a arte assentar na diferenciação, independentemente da sua inscrição geográfica, esclarecendo ainda que - à semelhança do que defendem Butler e Lefèbvre, em relação à centralidade das relações sociais no seio das relações de poder e na construção do espaço, respectivamente -, os conflitos e as tensões que se geram no contexto da arte, relacionadas com diferenciações de díspares géneros, formas e intensidades, são também um reflexo das relações sociais¹¹⁹.

É Gerardo Mosquera que menciona a dualidade entre as “culturas curadoras” (ou “curadoria de enunciação”) *versus* “culturas curadas”¹²⁰ (“culturas curadas” ou “culturas receptáculo”), que correspondeu à expansão e contenção e intersecção de uma trans-curadoria e de uma des-curadoria e de uma curadoria de des-diferenciação ou ainda uma curadoria de exaltação da diferença, preconizada por uma curadoria de blocos ou de narrativas ideológicas e geo-estratégicas, do norte para o sul, do norte para o oriente, do centro para a periferia, da “civilização” para o estado de “subdesenvolvimento”, da colonização para a descolonização ou paracolonização, em suma, para o que o autor designa como “*curadoria invertida*”¹²¹, inflectida quer no centro de enunciação, quer desterritorializando-se, sempre dentro de um quadro de hierarquizações, e que também é reflexiva de um fluxo oposto ao que estava a ocorrer com a produção artística e os produtores de arte de diversos pontos do globo, que ocorria do sul para o norte, por exemplo, através da produção artística diaspórica.

Enquanto a arte contemporânea e, por conseguinte, a curadoria, se abriam à globalização, abriam-se também fissuras na abordagem à alteridade e surgem as primeiras exposições que abordam tematicamente a interculturalidade, mediante a concretização no âmbito do próprio contexto expositivo de um modo expositivo transcultural. As duas primeiras exposições que são citadas a fazerem-no são: “Primitivism: in the 20th Century Art” (1984), no MoMA de Nova Iorque, com

¹¹⁹ “The Good of Work”.

¹²⁰ [curating cultures] [curated cultures]. “Some Problems in Transcultural Curating” in FISHER, Jean (ed.), et al, *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, p. 135.

¹²¹ [*inverted curating*] in idem, *ibidem*, p. 135.

curadoria de Thomas McEvelly, e “Magiciens de la Terre” (1989), com curadoria de Jean-Hubert Martin, no Centro Georges Pompidou, em Paris. Ambas, segundo Hans Belting, corresponderam a *uma procura de um novo espelho, como que incorporado em qualquer outra cultura*¹²², com o intuito de estabelecer um diálogo, de uma perspectiva ocidental, com a arte dos outros, ou seja, tratam-se *per si* uma representação, que, conforme sinaliza James Clifford¹²³, representa a história da representação intercultural. Por outro lado, e no que concerne à exposição do MoMA, Hal Foster¹²⁴, referindo-se à “inter-relação” com a “arte primitiva”, nomeadamente à exibição da produção tribal no enquadramento institucional ocidental, assinala que não só esta produção é destacada dos seus referentes e coordenadas, fazendo-os recuar, referindo ainda que a sua integração na narrativa da exposição do MoMA corresponde a um processo de museificação da dimensão tribal e dos seus objectos.

Estas exposições, concebidas nos centros artísticos dominantes, e que foram absorvidas com apetência pelo mercado da arte, apenas duplicaram a relação das vanguardas com a produção artística des-territorializada e subalternizada dos outros, a arte “primitiva”, que Gerald Raunig ironiza, referindo que as vanguardas funcionavam universalmente como *mediadoras da libertação de outros*¹²⁵. Portanto, entre ambos os enquadramentos expositivos há um vertiginoso espaço discursivo que está ainda por explorar, entre uma realidade e outra, que não corresponde a uma recalibração das condições e das posições de representação, no campo da estética ou do conceito de arte, de forma a desafiar a ordem dominante.

Outra demonstração deste tipo de opacidade aconteceu muito recentemente com a Documenta, nomeadamente na edição de 2002, com a equipa curatorial de Okwui Enwezor, já refenciada neste trabalho. Apesar do gesto de des-territorialização da Documenta através das quatro plataformas discursivas localizadas em diferentes pontos do globo, o certo é que a quinta plataforma, que é a visual, regressa a Kassel, que continua, dentro do contexto do pensamento ocidental, a constituir o

¹²² [search for a new mirror, as incorporated in any other culture.] in “Exhibiting Cultures” in BUDDENSIEG, Andrea; WEIBEL, Peter (ed.), et al, *Contemporary Art and the Museum: a Global Perspective*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2007, pps 164 - 172, p. 168.

¹²³ “Museus como Zonas de Contacto”.

¹²⁴ “The “Primitive” Unconscious of Modern Art”, *October*, Vol. 34, MIT Press, Autumn 1985, pp. 45-70.

¹²⁵ [mediators of the liberation of others] in *Art and Revolution, Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, MIT Press, Semiotext(e), Los Angeles, 2007, p. 28.

contexto da arte do mundo na narração da globalização e do mundo pós-colonial que Okwui preceitua. No entanto, e apesar dos contributos positivos e interessantes que esta edição da Documenta teve, sobretudo em termos de produção de conhecimentos com as plataformas acima aludidas, existem alguns equívocos que se manifestaram na última plataforma, correlacionados com o conceito e o contexto da arte, neste caso a exposição, que merecem alguma atenção: apesar de Okwui identificar, na formulação curatorial deste projecto, a representação de um mundo pós-colonial ele despreza de todo o potencial, a criatividade dos mecanismos e das condições de produção de arte nesses mesmos meio e as suas formas de resistência, ao negar-lhes expressão nesta plataforma, quando “emoldura” a produção artística nos *white cubes* e *black boxes*, desenraizando-a totalmente do seu contexto de origem e nivelando-a com outras representações; a supremacia daqueles contentores expositivos de arte (*cube* e *box*), são utilizados como forma de mediar e de conciliar o mais neutramente possível o pluralismo dos *media* e das práticas artísticas. Neste campo, Araeen refere que o pensamento pós-colonial reforça as assunções dominantes com a criação do outro pós-colonial, o que ao nível institucional não só legitimou a sua apropriação, mas também a necessidade dos artistas de mostrar sinais da sua diferença¹²⁶, para poderem “infiltrar-se” na narrativa da cultura dominante, tendo-se gerado por esta via outro tipo de repercussão, o envolvimento direto dos curadores na inserção da arte produzida em diferentes pontos do globo no mercado de arte. Nesse sentido, o pós-colonialismo pode induzir uma segregação dos artistas em dois sentidos, quer por se conformarem com este estereótipo, quer por não se conformarem com o mesmo, podendo-se extrapolar o mesmo em relação à Documenta 11.

Em contraposição, Michael Hardt, identifica que *Um dos aspectos mais transformadores das últimas duas décadas tem sido a forma como a temática da representação visual tem sido massivamente reescrita das margens, dos que são excluídos; e esta é precisamente a disputa que está a ser jogada dentro do circuito global de produção cultural.*¹²⁷ . Esta viragem eclode também na Documenta devido

¹²⁶ “A New Beginning. Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics” in idem (ed), et al., *The Third Reader On Art, Culture and Theory*, Continuum, Londres, Nova Iorque, 2002, pp. 333 - 345, p. 341.

¹²⁷ [One of the most transformative things in the last two decades has been the way in which the thematics of visual representation have been massively rewritten from the margins, from the excluded; and this is precisely the contest being played out within that global circuit of cultural production.] in “Changing States: In the Shadow of Empire”, p. 134.

ao contributo, por um lado, de exposições que procuraram contrariar esta visão ocidentalocêntrica da arte dos outros, podendo-se citar a exposição “The Others Story” (1989), na Galeria Hayward em Londres, com curadoria de Rasheed Araeen, responsável editorial da revista Third Text, amplamente referenciada neste trabalho, e, por outro lado, das bienais periféricas, como a Bienal de Havana, criada em 1984.

No entanto, conforme se pôde verificar na alusão tecida sobre a última edição da Documenta, alguns traços destas práticas expositivas e curatoriais resistem e continuam instalados dentro do sistema, da história, da narrativa e do conceito de arte. E aqui, como aponta John Joughin, uma das chaves pode ser, precisamente, observar e analisar criticamente essas resistências - Rustom Bharucha propõe, a título de exemplo, que *podemos começar por desconstruir os legados coloniais e imperiais dos “antigos museus”, que permanecem perturbadoramente incontestados na prática actual*¹²⁸ - que se alojam na arte (no conceito, na narrativa, nas normas, nas categorias e em todos os contextos e domínios correlacionados em que se projecta e que agrega), para se partir de outros pressupostos mais plurais para o processo de negociação dessas resistências e fragilidades, em *modus* de vulnerabilidade e de exposição total e aberta à transição - elemento vital da relação, para se poder ir verdadeiramente “ao encontro de” num enquadramento de circulação plena, mas não condicionada, sendo que, neste campo, se equacionará e explorará, no âmbito do próximo capítulo as “*potencialidades*” no sentido conferido por Agamben, que a curadoria poderá descortinar como *performer* crítico de mediação e de negociação nas zonas de contacto em que se geram essas resistências, como forma de reactivar o seu potencial.

E se Rustom Barucha deposita os seus dilemas no contexto das instituições de arte, Liam Gillick expande ainda mais o campo potencial de perfuração, incluindo no domínio da curadoria, quando expõe as suas inquietações artísticas não no contexto do museu, mas do espaço público: *há espaços públicos que estão a ser tomados e ocupados por via de processos de semi-arte que necessitam de ser investigados mais minuciosamente. (...) a possibilidade de trabalhar num ambiente de contexto-denso como uma estação de metro ou uma praça, ou mesmo um edifício de escritórios é incrivelmente interessante porque te dá (...) uma audiência*

¹²⁸ [we can begin by deconstructing the colonial and imperial legacies of 'old museums', which remain disturbingly uncontested in actual practice] in “Beyond the Box Problematizing the New Asian Museum”, p. 18.

*desinteressada. (...) É talvez esta ideia de ligação entre audiência desinteressada e de certo modo a presença de arte re-marginalizada/re-factualizada que energiza ou torna estes espaços contingentes especiais.*¹²⁹.

Retendo a posse do silêncio protagonizado por John Cage, na música “4’33”¹³⁰, constituída pelos fragmentos de tempo de silêncio indicados no título, e dado que, no entender daquele compositor, o som está implícito no silêncio, porque até neste está latente o bater do coração¹³¹, e suspendendo nesse modo, por breves segundos, o pensamento que confluiu até este ponto textual, se, até meados do início deste século a sílaba tónica foi colocada nas diferenças associadas a geografias, neste momento, no âmbito do pós-fordismo, essa diferença permaneceu, mas deslocou-se para o outro económico e para o outro sujeito de não-representação e ainda para o outro precário, que se dispersou na qualidade também de ser-fragmento à escala planetária, porque coexiste em estados intermitentes, de constante rearticulação das posições do sujeito, incluindo de estados de opacidade e de transparência, na acepção glissantiniana, porque todos estão em situação de desigualdade, de falta de poder de enunciação plena, em estado de “não ser político”, nas palavras de Butler, e em estado de “vida despojada”, conforme denunciou Agamben, embora com diferentes intensidades e formas. Estes outros deixaram de ser o outro, são todos o mesmo (a repetição com diferença ou a diferença na repetição), porque se encontram em qualquer latitude, em qualquer cultura, em qualquer regime, ideologia e filosofia, com as respectivas multiplicidades, ainda que com limitações de enunciação, que são cada vez mais acentuadas no campo da representação.

Neste enquadramento, torna-se importante delinear uma curadoria horizontal, que não pressupõe uma linearidade conceptual absoluta sobre si - porque o conceito curatorial que se advoga é múltiplice -, nem a enunciação por qualquer tipo de diferenciação com que se depare - torna-se a enfatizar as palavras de Liam Gillick,

¹²⁹ [there are public spaces that are being taken over and being occupied by semi-art via processes that need to be investigated more thoroughly. (...) the possibility of working in a context-heavy environment like a subway station or a plaza, or even an office building, is incredibly interesting because it gives you (...) a disinterested audience. (...) Maybe it's this idea of the link between the disinterested audience and the somewhat re-marginalised/re-factualised art presence that energises or makes these contingent spaces special.] in “Claiming Contingent Space”.

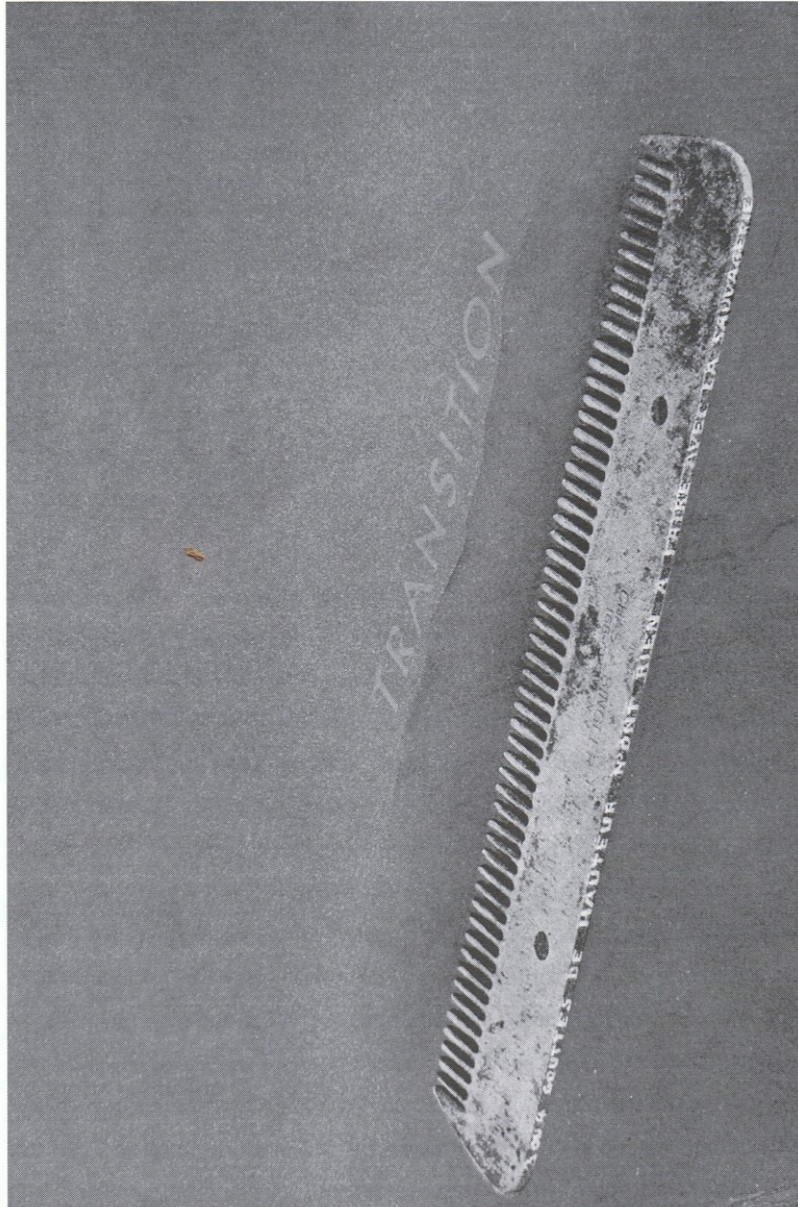
¹³⁰ In “Claiming Contingent Space”.

¹³¹ “John Cage About Silence”, Youtube, <http://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y>, URL consultado a 3.10.2011.

de que a diferenciação faz parte da arte, faz parte da relação. As questões prementes neste momento, já não se prendem com a diferença associada à identidade, mas com outras co-realidades, conforme mencionado no parágrafo anterior -, devendo partilhar um espaço de co-habitação discursiva com outras curadorias - porque são também determinantes as possibilidades e as multiplicidades de posições das curadorias -, que, em estado de transição, deve estar também disponível e permeável a concessões e negociações de posicionalidades, porque, de acordo com Gilane Tawadros, ocupar um espaço de diferença é desconfortável. Onde dantes líamos (e se fazia curadoria) da esquerda para a direita, talvez devêssemos começar agora a ler da direita para a esquerda?¹³², e, finalmente, deve ser uma curadoria ética, social e politicamente comprometida e desperta, considerando as configurações da contemporaneidade no contexto da globalização.

¹³² [*Where once we read (and curated) from left to right, perhaps we now need to start reading from right to left?*] in TAWADROS, Gilane, "Reading (and Curating) from Right to Left", Nafas, August 2009, http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2009/gilane_tawadros, URL consultado a 4.12.2011.

III – dispersão: a constelação curatorial



["Comb" (1916) de Marcel Duchamp, na capa de *Transition* 26 (1937) in BRENNAN, Marcia, *Curating Consciousness: Mysticism and the Modern Museum*, The MIT Press, Cambridge, Mass, 2010, p. 60.]

1. o perímetro percebido: o escoamento do pensamento

uma substância não-respirável pode ser dada como “viva”, e uma que seja respirável apresentada como morta, segurando um coelho morto, pondo mel na sua cabeça à medida que falava, calado, para o corpo. Ele [Beuys] escreveu: “ao pôr mel na minha cabeça estou claramente a fazer algo que tem a ver com pensar. A habilidade humana não é a de produzir mel mas de pensar, de produzir ideias. Desta forma o carácter de pensamento morto torna-se vivo outra vez, porque o mel é sem dúvida uma substância viva. O pensamento humano pode ser vivo também. Mas também pode ser intelectualizado a um ponto morto, e permanecer morto, e expressar a sua mortalidade em campos como o político ou o pedagógico (...) mesmo um animal morto preserva mais poderes de intuição do que alguns seres humanos com a sua racionalidade teimosa.

Rebecca Schneider e Beuys¹³³

O excerto acima transcrito verte um sentido crítico e de errância de pensamento, tangencial a diversas formas de pensamento mapeadas ao longo deste exercício, podendo-se remeter, a título de exemplo, para a última imagem da epígrafe visual, o “Ralo” (1954) de Robert Gober incrustado na parede de um museu, que escoam matérias ou substâncias de diversa ordem, ideológicas ou materiais, de sistemas e de categorias, como se, levantando uma redoma, e “implicado” num processo de taxidermia, aquele pequeno orifício escamasse e removesse a pele institucional, ou, invocando o sentido de um poema de António Maria Lisboa, *abrir-se o tecto para cair um garfo no centro da sala*¹³⁴, passando ao de rente um pente, que é, na representação de Duchamp - que funciona de interlúdio visual deste capítulo -, o elo que aglutina a espessura do todo às partes e vice-versa, ao mesmo tempo que filtra e dispersa a unidade tão convicta (inclusive do pensamento), e que representa uma forma de transição, processo necessário para que o sujeito possa reivindicar uma negociação activa na zona de contacto.

¹³³ [a non-breathing substance may be given as “live”, and a breathing one present(ed) as dead, holding a dead rabbit, put honey on his head as he talked, mute, to the corpse. He [Beuys] wrote: “In putting honey on my head I am clearly doing something that has to do with thinking. Human ability is not to produce honey but to think, to produce ideas. In this way the deathlike character of thinking becomes lifelike again. For honey is undoubtedly a living substance. Human thinking can be lively too. But it can also be intellectualized to a deadly degree, and remain dead, and express its deadliness in, say, the political or pedagogical fields. (...) even a dead animal preserves more powers of intuition than some human beings with their stubborn rationality”.]. Excerto do texto de Beuys intitulado “How to Explain Pictures to a Dead Hare” (1965), citado por Rebecca Schneider in “The Curate and the Service Economy”, *Frakcija Performing Arts Journal*, N.º 55, November 2010, pp. 62 - 67, p. 63.

¹³⁴ “Rêve Oublié”, Citador, <http://www.citador.pt/poemas/reve-oublie-antonio-maria-lisboa>, URL consultado a 22.20.2013.

Ao mesmo tempo, essa passagem e transmutação de estados desestabilizam as subvenções, as limitações e/ou os condicionamentos de pressupostos ou de sistemas inabaláveis, que é imperativo questionar para se abalar as configurações cristalizadas ou acumuladas de pensamento (ou de objectos) ou ainda as aparências suspeitas que lhe são inerentes, para que se desenlace e se faça a circulação de estados de transição. A questão já não se coloca no plano da substância que é viva ou não, ou que emana criticalidade, mas de como “escorre”, como se pode alcançar, por exemplo, numa das falas que entreabre o filme de Tom Tykwer, intitulado “Heaven” (2002) - e que é o elemento-chave, de ignição ou de activação do filme, como o mel na formulação de Beuys -, quando uma das personagens principais o diz em voz *off*: *quanto alto posso voar*¹³⁵, porque para este sujeito de enunciação do filme, já não se coloca sequer a impossibilidade de voar, a parada já subiu, porquanto importa quão alto se pode adejar o ser, ou, no caso de Beuys, a coalescência de formas de pensamento ancoradas na produção de um sentido crítico e de subjectividades. É restituir a vida ao pensamento neutralizado ou dormente, o despertar do sentido, não a concessão da sua resolução ou a sua revelação desvelada, porque, como Kodwo Eshun enfatiza, o que é determinante é a inauguração do sujeito¹³⁶ na esfera da arte. Que faça o sujeito autonomamente o sentido, que teça autonomamente a sua própria deliberação sem privação, sem se limitar a uma ordenação e determinação cognitiva¹³⁷, ou sem se reforçar a condição de precariedade e de desigualdade, quer no contexto expositivo (ou de outro qualquer, como um texto, um ritual, etc), quer no contexto do pensamento, na produção de representações, de reflexividades, de enunciações múltiplas do(s) sujeito(s) e/ou de intersubjectividades co-partilhadas, e de uma intertextualidade, se se considerar a arte, ou mais precisamente, a obra como texto, na acepção de Barthes¹³⁸.

Como se esticando o fio de mel, a dispersão curatorial no plano discursivo e conceptual, que se desprende das fendas (causadas pelas fricções das convenções

¹³⁵ [*Quanto alto posso volare?*] in TYKWER, Tom, “Heaven”, 2002.

¹³⁶ Referência no texto de Avery F. Gordon “Some Thoughts on Haunting and Futurity”, *Borderlands ejournal*, 10:2, 2011, pp. 1 - 21, <http://averygordon.net/files/GordonHauntingFuturity.pdf>, URL consultado a 15.7.2012, p. 8.

¹³⁷ Neste domínio importa estar desperto e atento relativamente ao articulado do racionalismo e o alcance das extensões do mesmo, incluindo no campo das artes, conforme revisto nos capítulos anteriores.

¹³⁸ “From Work to Text” in HARRISON, Charles; WOOD, Paul, et al, *Art in Theory 1900 - 2000. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, [2003 –new edition] 2009, pp. 965 - 970.

formais e contextuais), e se desloca dos modelos comuns, convenientes ou instituídos, é uma curadoria oscilatória e a-palíndrome, receptiva a transições, estados de intervisibilidade, e, paralelamente, disjunções temporárias¹³⁹.

O desmembramento desta curadoria desmultiplicada, que assenta numa constelação de conceitos, é importante para se expor o seu carácter processual polimórfico e a sua volatibilidade e amplitude conceptuais. Esta é uma curadoria inacabada porque não existem fidelidades, mas um amplo descampado onde se pode cair numa vala funda ou tropeçar em ausências profundas (ou “zonas de silêncio”), e, por isso, também é uma curadoria errática ou de escapismo das zonas de segurança ou de conforto. Ainda que possivelmente desamparada, esta curadoria não é servil ao pensamento perene ou rarefeito, como refere Beuys, e também não se faz por via da mera oposição ao *status quo* de um conjunto de aspectos já denunciados previamente. Ao menos que se tente configurar, com menos cinismo e sem proseletismos, condições de simultaneidade, tentando atenuar a força, por exemplo, da ameaça latente do cano de uma arma encostada às costas (ideológica ou física) ou da alienação sufocada da não existência política de alguns seres (em Lampedusa assistiu-se ao silenciamento de vozes por causa de um conceito atrofiado de fronteira) ou de uma existência nesse domínio falsa ou inerte (o campo de refugiados de Jenin).

Que se arrisque um reajustamento curatorial, mesmo que semelhante ao da constelação do Cruzeiro Sul, ou seja, intermitente e parcial em termos de exposição e de visibilidade, para que determinadas zonas de silêncio ou invisíveis possam reluzir de modo peculiar num espaço contingente, pautado por “*relações de reciprocidade extraterritorial*”, como sugere Étienne Balibar¹⁴⁰, de co-contemporaneidade, e por uma “*ontologia plana*”, des-hierarquizada ou des-subalternizada, descrita por Manuel DeLanda¹⁴¹, e se vislumbre um pouco mais da geografia humana, mesmo que assumindo com estes contornos uma aporia curatorial ou uma curadoria minoritária, exposta à deformação, à erosão ou a um percurso quixotesco, que tenta desbravar e encetar uma viagem pelo desconhecido,

¹³⁹ Porque importa também reter no plano curatorial o sentido “aberto” tecido por Eco.

¹⁴⁰ In *We, the People of Europe? Reflections on Transnational Citizenship*, Princeton University Press, Princeton & Oxford, 2004.

¹⁴¹ Manuel DeLanda, *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory And Social Complexity*, Continuum, New York, 2006.

explorando outras realidades ou práticas diferidas ou derogatórias, ou ainda uma reflexão sobre os desfasamentos da conformidade às normas estabelecidas, a distribuição e o acesso diferenciados à arte e o conteúdo prosaico deste termo, no âmbito do qual a curadoria se instalou. No fundo, o que se persegue não é um refreamento curatorial, mas recodificar pela destabilização o conceito no seu território (uma espécie de interpelação de “Blue in Green”, no estilo solto de Miles Davis¹⁴²), ainda agrilhado por relações de poder, e inerentes sublimações da diferenciação: o espaço curatorial ainda persiste saturado num sistema fechado. Carece, por isso, de uma certa desobediência à matriz.

O condicionamento da arte pelo *apparatus* curatorial, estabeleceu-se à sombra do iluminismo, de um programa educacional inflectido por concepções enraizadas em premissas nacionalistas, em que o dispositivo (na acepção foucaulteniana) expositivo, serviu de *interface* de controlo, de distribuição, de ordenação e de classificação de significado, e de reificação do objecto, e em que o sujeito coarctado na visão (e na subjectividade) pelo regime cartesiano, desloca a relação do corpo com a mente - que, para Simone de Beauvoir estão ligados de forma inextricável na produção da subjectividade que governa o sentido, ou seja, ambos são substâncias vivas na produção de pensamento, como o mel -, concentrando na mente a antecipação do sentido na deformação da coesão do objecto, que é confinado a um segmento de horizonte enclausurado, com planos delimitados e interfractais, à custa de outros excêntricos, removidos do campo de visão e da aparência total do objecto amputado, trazido, como sublinha Merleau-Ponty, como *object-trouvé*. Assiste-se à evacuação do mundo íntegro, para passar a ser um fragmento do mundo (como a mente despresa de um corpo, ou mundos da razão), um decalque, em que a distância que o corpo, ou melhor, a visão percorre é limitada em termos de movimento (que é a maturação da visão, esclarece o mesmo autor), porque menor, logo menos completo na captura de um sentido íntegro e do exterior, que é um prolongamento do sujeito. O pensamento, extraído com o corpo e a mente, é uma caixa de ressonâncias dos ecos do mundo, de experiências múltiplas do sujeito, e não das paredes expográficas do mesmo.

¹⁴² Faixa do álbum “Kind of Blues”, Columbia, 1959.

Em todo o caso, é diante do objecto, da exposição ao objecto (como a exposição do homem ao mundo e a outros corpos de pensamento), que a interferência curatorial começou por puxar um fio da distância, por via da alocação privilegiada do espaço e da instalação curatorial ao objecto, para induzir o movimento entre estes vectores e o sujeito, receptáculo de provimento de conteúdo, em que o contexto produzido não é destituído de um valor associado à exibição, um valor expositivo, que confere significação ao objecto pela sua transcodificação, sendo que essa negociação é mediada pela exposição do sujeito à obra. Portanto, no decurso do século XIX, o espaço expositivo começa a ser concreta e conscientemente intervencionado em função do objecto, para comunicar o objecto e expor o sujeito ao mesmo, facilitando a transliteração da qualidade do objecto para o sujeito, através da prática perpetuada de uma curadoria de dependência, ancorada no “complexo de exibição”, cujos procedimentos trouxeram ao espaço expositivo e validaram a condensação de espaço, - fruto da herança da visão representacional formatada da janela do mundo adveniente do renascimento, completada pelas coordenadas cartesianas -, um espaço destituído de exterior¹⁴³, ainda que parcialmente aberto. Assumindo-se que são as interações sociais que modelam o contexto político, espacial e artístico, conforme anuído no capítulo anterior, o mesmo pode ser extrapolado para o contexto expositivo (ou outro contexto artístico), porque as exposições, conforme sinaliza Angela Dimitrakaki, *podem ser criticadas mas não a forma expositiva*¹⁴⁴: o espaço expositivo não é inócuo porque produz significado (pode ser substância viva também).

A recepção da obra determina as condições de apreensão do seu significado e a sua função, como já tinham detectado Walter Benjamin ou Marcel Duchamp, ou seja, é da co-habitação da obra com o sujeito, e da sua inscrição ou deposição espacial, como acima reiterado, que emerge a possibilidade de recodificação do objecto, pelo agenciamento entre ambos os pólos, entre afirmação e/ou resistência com o objeto, completado apenas pela interpelação ou apropriação do sujeito, numa cadeia que não se quebra, mas que provoca um ricochete entre ambos, e cuja relação pode suscitar substânciasff vivas ou mortas (quer na obra, quer no sujeito), conforme denuncia Beuys.

¹⁴³ Cujo expoente máximo talvez seja o *white cube*, com a inserção do sujeito no lado do avesso da janela, mas dentro das grelhas do horizonte da mesma.

¹⁴⁴ [*may be criticised but not the exhibition form*] in “Art, Globalisation and the Exhibition Form”, p. 310.

O posicionamento que o sujeito decide adoptar nesta “*delimitação curatorial*”¹⁴⁵, a confrontação e o tempo de exposição à obra (à semelhança do processo de emulsão fotográfico), tudo é convertido em valor, sobrepondo-se em camadas (do valor expositivo, à mercadorização e conseqüente domesticação da obra), e que se estende agora à própria condição humana, ao ser económico, porque o gesto de olhar e a reflexividade são agora também, voluntária ou involuntariamente, formas de produção. Da esfera pública à esfera privada, ao comum esboçado pelos autonomistas, assiste-se a uma exploração intrínseca na esfera do indivíduo ou do colectivo em que, conforme sublinha Steve Shaviro, *A subsumção real não deixa qualquer aspecto da vida não colonizada*¹⁴⁶.

Ainda assim, nem tudo é neutralizado porque há uma curadoria que procura ultrapassar as orlas, ou que perscruta as suas protuberâncias, para expor a contradição e explorar a espessura do pensamento (e que quer que o sujeito salte da janela e se desprenda do horizonte suspenso da mesma também), porque forja uma mediação menos estreita e/ou uma atenuação da homogeneização dos padrões de consumo da arte, que tenta “puxar” o sentido, concedendo maior autonomia ou amplitude ao sujeito na elaboração da sua subjectividade (o que é senão a inscrição no espaço do quadrado preto de Malevich, deslocado do horizonte de alinhamento das obras?), que começa a desprender as obras das paredes do museu, como aconteceu com a curadoria independente de Szeemann, seguindo a escalada de escapismo a uma política de subjectivação subvencionada e às lógicas de consumo, inicial e continuamente conduzida pela mão dos artistas, de que Duchamp e a *land art* ou a *arte povera*¹⁴⁷ são exemplos. Se nos anos sessenta do século passado, a curadoria se uniu à arte conceptual e à crítica institucional para desestabilizar a heteronormatividade do sistema da arte, e nos

¹⁴⁵ KWON, Miwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, p. 141

¹⁴⁶ [*Real subsumption leaves no aspect of life uncolonized.*] in “Accelerationist Aesthetics: Necessary Inefficiency in Times of Real Subsumption”, e-flux journal, # 46, 6/2013, <http://www.e-flux.com/journal/accelerationist-aesthetics-necessary-inefficiency-in-times-of-real-subsumption/>, url consultado a 20.12.2013.

¹⁴⁷ Estes dois discursos artísticos partilham alguns pressupostos, como seja, a efemeridade da arte, a utilização de materiais instáveis ou degradáveis, processo incorporado intencionalmente nos próprios objectos artísticos, alinhadas com questões ambientais e de uma certa emancipação do próprio conceito da arte e do sujeito no contexto da arte, por não pactuarem com muitas das instrumentalizações preconizadas pelas instituições artísticas ou pelo sistema da arte, ou seja, elas tentam escapar às próprias lógicas do mercado da arte e tecem uma crítica institucional: se, no caso da *arte povera*, isso ocorre pela eminente degradação das obras, porque são instalações momentâneas de arte, logo, que os processos de museificação e conservação, e até o conceito de propriedade, não conseguem ou dificilmente poderão impedir ou “possuir”, a *land art* incorpora também alguns destes espectros, mas evade-se literalmente do contexto da arte, não só ao nível institucional, mas também da exibição, e do próprio “espectador”, encontrando refúgio em locais remotos, inacessíveis ao mercado da arte, até certo ponto.

anos noventa do mesmo século se procurou restaurar a desordem ou criar um *default* nesse mesmo sistema metonómico, com a exibição da produção artística das margens ou da diáspora (com todas as fragilidades que esta “abertura” comportou na perpetuação de certas formas de domínio, conforme se pode aferir no capítulo anterior), é da inter-liminaridade destes gestos curatoriais que se foram resgatando subjectividades alternativas, ou a sua reconfiguração, e maiores reivindicações no plano da produção e fruição culturais.

É um erro supor que, quando o mundo parece vendado à humanidade, se volatiliza na sua órbita vazio. Há urgência do sujeito. Que se interrompa esse estado suspenso, paisagem árida e desumanizada, para que, em vez do indivíduo recapturado pela alienação e um crescendo medonho de substância amorfa, possa antes ter espaço para a reconciliação e a rendição de sentido autónomo e crítico. Nessa condição de vulnerabilidade, há que se reflectir curatorialmente sobre a estruturação de formas de pensamento múltiplas, as relações que se estabelecem nos pontos de contacto, que transcendem o campo formal e a mera exibição da arte, para se explorar as possibilidades de estancar a des-subjectividade, a des-enunciação e a des-representação que ocorrem no sujeito do contexto do pós-fordismo, estabelecendo as inflexões provocadas ou que emergem pela acção da curadoria como superfícies reflexivas: textos abertos e multitextos.

Há uma multitude de concepções impregnadas na evocação da palavra curadoria e da aderência que cada sujeito traça da *praxis* curatorial. No entanto, é possível mapear um substrato comum na definição da curadoria (de uma curadoria não decorativa, não demagógica e não dogmática), desvinculada de uma identidade sólida e imutável, por parte de diversos autores: é uma prática orientada para o processo, subjectiva e que assume a forma crítica, sustentada na negociação, que produz e promove a circulação de significado cultural e de conhecimentos. Na delineação do conceito que Okwunodu Ogbechie tece, este situa a curadoria como contentor de agregação (de conteúdo, ou seja, de potenciação de significado), ao passo que Beatrice Von Bismark define-a como um posicionamento antecipatório. Para além de destacar que o *médium* de eleição no plano curatorial é o espaço de aparição ou de visibilidade, esta autora também denota que, na curadoria, duas tendências se têm acentuado: a conceptualização e a produção de contexto.

Deslaçando um pouco mais o termo, os The Otolith Group consideram que a curadoria é a exposição do pensamento, de uma estrutura ou de um espaço de pesquisa, cujos traços são detectados no contexto expositivo (ou de qualquer outro contexto no território artístico), que materializa esse processo prévio, abstracto e interno (espaço pré-público, mental, que ocorre na esfera individual).

Se pode transparecer que, por alguns momentos, domina uma inactividade curatorial obscena, uma curadoria truncada, que anula o sujeito, obstruindo-se-lhe a capacidade de produzir pensamento com trepidação, mas ao invés um pensamento unificado, por intermédio de uma mera transferência regulada, instrutiva, explícita e escasseada de criticalidade e de exigência - *se te podem dizer o que podes ver ou ler, segue-se que te podem dizer o que podes dizer ou pensar*¹⁴⁸ -, exigindo-se-lhe uma conformação total, “Étant Donnés”¹⁴⁹, torna-se a enfatizar que há curadorias. Nesse sentido, a mediação, que é inerente à condição curatorial, tem sido testada, amplificada ou corrompida - quebrando-se alguns dos automatismos instalados ou convencionados -, pelas combinações raras assentes na *assemblage* constelacional heterotópica, negociada discursivamente, que articula espaço, sujeito e obras e/ou formas de pensamento. É da antecipação conjugada com a prosmiscuidade ou reajustamento entre estes elementos, da intersecção da sua contengencialidade, informada pelas premissas curatoriais, que se estabelece na zona de contacto uma recolocação relacional, em que oscilam diferentes graus de opacidade e de autonomia, cuja modelação varia em função do grau de permeabilidade ou das interpenetração recíprocas, como se nessa inter-relação temporária se houvesse algo “parcialmente enterrado”, à espera de ser penetrado, ou como se se tocassem as sombras.

2. “a terra entre dois sistemas solares”¹⁵⁰: a constelação curatorial

Persegue o sonho oposto: aprende a criar um devir menor.

Gilles Deleuze e Félix Guattari¹⁵¹

¹⁴⁸ [if you can be told what you can see or read, then it follows that you can be told what you can say or think] Faixa “One Very Important Thought” do álbum “Electronica” dos Boards of Canada, editado em 1998, pela Warp Music.

¹⁴⁹ Designação incompleta de uma obra de Marcel Ducham, de 1946 - 66.

¹⁵⁰ [The Land Between Two Solar Systems]. Faixa do álbum dos Múm, intitulado “Finally we are no one”, editado em 2002 pela Fat Cat.

Na precipitação entre dois pólos há um espaço discursivo, a convocação da possibilidade de uma narrativa migratória, que se estabelece pela fricção daquelas instâncias entre si, da singularidade de sincronização de um contacto háptico, que implica uma deslocação e um toque. A mediação curatorial é a correia de ignição de indução do encontro, de um devir despojado de identidade na zona de contacto, ou seja, da transição da passagem da unidade à multiplicidade, como afirma Glissant, e que corresponde também à travessia do texto, preconizada por Barthes.

Entende-se também que a curadoria constelacional é uma prática sincrética, que agrega uma heterogeneidade multidimensional, uma *assemblage* de enunciações numa proposta, cuja auto-centralidade no modo individual se dispersa para potenciar, na qualidade de diálogo, as intensidades do encontro e da aparição indeterminada de sentido (passagens ou travessias), não como diplopia ou sentido aculturado, mas de um sentido desterritorializado e polissémico, uma dialéctica à deriva, vulnerável à formação discursiva de um ponto zero, que inaugura o sentido emancipado, sem coacção, precariedade ou dominação, isto é, contacto com diferença, que afirma a emergência e a intensidade de um pensamento, não necessariamente localizado no campo da representação, e não uma similaridade ou corroboração do mesmo.

Esta demarcação curatorial, assente numa cartografia abstracta de dispersão constelacional, é atravessada por direcções transversais que conectam uma multitude de conceitos equidistantes mas que se tocam, cujo alcance, intensidade, escala ou distância não interessam, nem a ausência ou a presença de cada segmento constitutivo é oposicional ou atenua o grau de coesão, o que é relevante desbloquear e apreender é a proliferação da sua trama, a sua volumosidade, o seu lastro e o que raia e se metamorforseia em cada deslocação, ou seja, o que articula: enunciações relacionais. O pluralismo de devires de enunciação.

2.1. a curadoria como negociação na zona de contacto

Não tomando o sentido hostil e desigual conferido por Mary Louise Pratt à *zona de contacto*, mas uma conotação descolonizada, de negociação des-hierarquizada, nos

¹⁵¹ [*Fashion the opposite dream: know to create a becoming minor.*] in DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix, "What Is a Minor Literature?", *Mississippi Review*, Vol. 11, No. 3, *Essays Literary Criticism*, University of Southern Mississippi, Winter/Spring 1983, pp. 13-33, p. 27.

planos espacial e narrativo, como define Renée Green¹⁵², quando a curadoria, enquanto processo, procura produzir um estado de encontro, de co-presença ou de diálogo numa zona de contacto, algo também emerge ou se desprende dessa deslocação confluyente e da sua intersecção. A interacção, o distúrbio ou ocupação temporária dessa zona de vulnerabilidade, extra-territorial e de passagem (descentramento), produz, por seu turno, a transformação do contacto e a desterritorialização do sentido original, tornando-se intersubjectivo: a recepção é um processo de produção de conhecimento parcial.

A negociação que a curadoria veicula não faz refém a posição do sujeito, mas também não é neutral porque as premissas curatoriais informam a zona de contacto, ou melhor, preenchem-na com uma forma de pensamento montada discursivamente (o contexto de recepção e as condições de legibilidade, por exemplo) e cujo corpo não é imunizado porque as combinações ou trajetórias dos seus traços constitutivos, ou a rede que constituem, são determinadas pela sua inter-relação com o discurso excêntrico (alienígena, esclarece Mikhail Bakhtin¹⁵³), ao qual se expõe e é permeável, pedindo correspondência ao evento articulado que eclode na estrutura do pensamento, mas não propriamente conformidade, uma implicação ativa do sujeito na construção de significado, por intermédio de uma transacção que é negociada curatorialmente na zona de contacto pela contiguidade dialógica de contextos (o contexto curatorial e o contexto alienígena).

O encontro mediado pela curadoria constelacional visa não a proximidade, mas uma negociação da autonomia de enunciação do sujeito: *apontando e encorajando diferentes formas de desconhecer, de desenquadrar e de não-pertencer*¹⁵⁴, uma origem segunda de significação, um sentido transmudado instável e plural, ou seja, curadoria como texto, fazendo-se uma analogia com a tese de articulação da obra como texto de Barthes, em que a produção do texto é um portal de disseminação do

¹⁵² “Introdução: Simpósio “Negociações na Zona de Contacto” in GREEN, Renée (org.), et al, *Negociações na Zona de Contacto*, pp. 15 - 21.

¹⁵³ *Bakhtin argumenta, nenhum discurso é totalmente meu, mas é sustentado na passagem do significado entre os falantes. [Bakhtin argues, no speech is wholly my own, but is sustained in the passage of meaning between speakers.]* HALL, Stuart; MAHARAJ, Sarat, “Modernity and Difference. A Conversation Between Stuart Hall and Sarat Maharaj” in CAMPBELL, Sarah; TAWADROS, Gilane (ed.), et al, *Annotations 6: Modernity and Difference*, Institute of International Visual Arts, London, 2001, pp. 36 - 56, p. 42.

¹⁵⁴ [to point out and to encourage the diferente kinds of unknowing, unframing and unbelonging]. Kodwo Eshun, no texto “On the Use and Abuse of Microgravity for Life, pp. 21 - 25 in *Long Time Between Suns. The Otolith Group*, p. 23.

significado, e não uma cadeia de equivalências dos referentes curatoriais. Quer-se que o sujeito se perca.

2.2. a curadoria rizoma

A instabilidade que a negociação na zona de contacto curatorial pressupõe, decorre também da sua dimensão rizomática, porque aquela qualidade reforça as possibilidades de co-habitação de sistemas diferenciados na sua multiplicidade (agenciamento), de antecipação de devires plurais de enunciação, e porque a heterogeneidade conceptual da constelação curatorial (rede) e a coexistência da diferença - implícita na zona de contacto e independentemente do *output* que decorre da mesma - reflectem o princípio rizomático de acomodação dinâmica das inter-relações, em permanente reconfiguração e vulneráveis aos fluxos e refluxos que proliferam da sua interconectividade, que não se coadunam com assumpções derivativas, fixas ou hierarquizadas - o mesmo vale para as condições de recepção do sujeito, ou seja, não pode haver uma deturpação da individualidade e da autonomia do sujeito -, ocorrendo, ao invés, uma fuga explícita aos pontos, como quem diz, dos marcadores, como preconizava Duchamp.

Neste exercício de curadoria desenraizada, de corpo rizomático sem órgãos, que não corresponde a um sistema auto-contido, mas a uma estruturação instável e nómada, são acolhidos estados transitivos, de passagem - por exemplo, do espaço normativo para o espaço marginal, ou do sistema do som, para o sistema da palavra, para o sistema da imagem, ou seja, das diversas possibilidades que o sujeito tem de poder subjectivamente apreender e dar forma -, que agrega entradas e saídas múltiplas, que refluem, é igualmente importante no domínio curatorial o extravasamento das linhas do rizoma (das disciplinas de conhecimento, por exemplo), o exercício de negociação múltiplas paragens temporárias na intersecção das linhas (de múltiplos posicionamentos) ou da sua travessia (no sentido bartheniano é a travessia estabelecida pela prática ou interacção da dialética textual que, no campo deste trabalho, revela o plural da curadoria), explorando-se concomitantemente, devido ao seu carácter polimórfico, o potencial de interligação a espaços periféricos, de resistência, de contestação ou precários¹⁵⁵. Por isso, a

¹⁵⁵ Os quais, de acordo com Giorgio Agamben, esvaziados de identidade, reúnem condições de formação ou de devir.

curadoria deve reagir de forma reajustada e comprometer-se com zonas de incerteza, desviantes ou frágeis, linhas de fuga, de forma a conceder criticamente visibilidade à condição de vulnerabilidade, para que se possa negociar e ampliar contextos de co-contemporaneidade, de co-enunciação e de capacitação de enunciação: as fracções podem ser representativas e no rizoma não existem totalizações.

2.3. a curadoria menor

Gilles Deleuze e Félix Guattari dão enfoque à produção literária de Franz Kafka, situando-a como uma forma de “literatura menor”, que se distingue pela enunciação desviante do dominante, do padrão. No entanto, a condição de devir menor é também uma forma de devir de enunciação colectiva pelas possibilidades de despertar de novos regimes de significação: a dispersão da curadoria menor são as enunciações plurilocalizadas.

Não pressupondo um modelo, o potencial da condição menor, transposto para a esfera curatorial, consiste na possibilidade de mapear formas marginais, oprimidas ou equivocadas, que são activadas do seu ponto de subdesenvolvimento (devir curatorial menor), através de uma não conformação, deformação ou transgressão das configurações pré-existentes ou convencionadas no domínio curatorial: *O que permanece interessante é a possibilidade (...) de um uso menor. Ser-se um estranho na sua própria língua.*¹⁵⁶ Nesse sentido, assume-se a necessidade, rarefacção e a pobreza da condição menor curatorial que contém um potencial de, desmembrando o consenso ou condições de dominação, desencadear mudanças diferenciais do imaginário.

O estado de devir menor não pressupõe unicamente as minorias, porque pode remeter também para o que é secundário no âmbito de uma determinação, como a quantidade de pessoas que vivem numa língua que não é a sua ou ainda a relação apática que uma ampla maioria estabelece com o contexto da arte, que o processo de des-subjectivação do sujeito reforça. Neste caso, como estilhaçar esse distanciamento ou alcançar uma forma de agenciamento com uma ampla massa

¹⁵⁶ [What remains interesting is the possibility (...) of a minor use. To be as a stranger in one's own language.] in DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, “What Is a Minor Literature?”, p. 26.

heterogéna marginalizada, cujas formas de produção de subjectividades podem não se coadunar com as formas de conhecimento específicas produzidas por aquele contexto? Neste enquadramento, a curadoria menor pode explorar e mediar a negociação da destabilização de determinadas propriedades, aparatos e dispositivos interiorizados e auto-regulados ao nível das condições diferenciadas de recepção ou da produção de novas formulações de contexto crítico ou de formas de linguagem comodificadas: trata-se de escolher um ponto de vista que possa abrir mais horizonte, ou seja, de criar condições que potenciem formação discursiva reflexiva e múltiplice.

2.4. a curadoria tradução

Chantal Mouffe di-lo: toda e qualquer ordem institui-se pela exclusão de outras, pela sua desvinculação das disparidades sistémicas. Como retorno ao que é excludente ou desviante, a curadoria menor não corrobora com a curadoria iconoclástica do sujeito, procura antes abrir espaços de emancipação do mesmo, recusando-se a permitir que se desvaneçam, que sejam corroídos ou que se entropiem como anátemas de não-ser.

Um espaço discursivo que produz auto-exclusões (linhas de fuga rizomáticas), como pele repuxada desse corpo, é a tradução. As dissonâncias da opacidade da tradução, enquanto categoria de alteridade e processo de exportação linguística, pelo estabelecimento de uma relação discursivamente negociada, prendem-se com dois aspectos interligados: um que belisca a fidelidade e a figura do exílio ou insular, o território do intraduzível.

Judith Butler afirma: *Se o espectro humano é para entrar na reformulação hegemónica da universalidade, uma língua entre as línguas tem de ser encontrada. Esta não será uma metalinguagem, nem será a condição a partir da qual todas as línguas funcionam. Será o trabalho da transacção e da tradução, que não pertence a nenhum sítio, mas é o movimento entre as línguas, que terá o seu destino final neste movimento em si. De facto, a tarefa não será a de assimilar o indizível no domínio do dizível com o objecto de o conter aí, dentro das normas de domínio existentes, mas de abalar a confiança do domínio, de mostrar o quanto equivocada é a sua reivindicação de universalidade e, a partir dessa equivocação, seguir os*

*cortes do seu regime, em direcção a versões alternativas de universalidade que estão erradas no próprio trabalho de translação.*¹⁵⁷

A curadoria neste terreno movente, assume-se como translativa, no sentido de detectar e negociar os equívocos do conceito de arte, as suas fronteiras, isto é, de expor os limites do discurso ou da ideologia dominante no campo da arte, para o destabilizar e esvaziar enquanto referente, abri-lo a essas exclusões e fazê-lo dispersar-se - fazendo destoar a irreduzibilidade normativa dominante e abstracta -, respondendo à des-visceralização de formas sub-desenvolvidas, à sua activação, de forma a produzir um sistema-rizoma aberto, momentaneamente extra-territorializado, que reflecta a inclusão de enunciações plurais ou de reivindicações não inscritas, mas também a própria rearticulação do conceito gerada pela concertação temporária coerente, verdadeiramente vulnerável, de equivalências directas das particularidades constituintes ou de cada nódulo, como preconiza Chantall Mouffe. De facto, opera-se uma flutuação de conceito ou a sua vacatura, fora de polaridades de exclusão (hierarquias, dicotomias, etc), na forma de agenciamento condicionado, porque se emana uma multiplicidade implicada, com espaço para a rotatividade de discurso e a deliberação de complexidades contingentes, ou seja, uma performatividade discursiva em que o discurso age para dar existência ao que designa. Trata-se de mobilizar a tradução para encontrar uma linguagem onde a reivindicação de enunciação de cada centro seja possível e em que os equívocos têm expressão na prática descentrada da tradução, podendo-se configurar o sentido planetário que Spivak propõe, que configura o pensamento pleno da alteridade. Nesse sentido, a curadoria tradução coaduna-se com o sentido etimológico da palavra tradução, que remete para passagem, ou seja, para a transição. O papel da curadoria tradução é de desencadear essa passagem, de criação de contexto de passagem, de destrancar a possibilidade de formações em

¹⁵⁷ *[If the spectrally human is to enter into the hegemonic reformulation of universality, a language between languages will have to be found. This will be no metalanguage, nor will it be the condition from which all languages hail. It will be the labour of transaction and translation which belongs to no single site, but is the movement between languages, and has its final destination in this movement itself. Indeed, the task will be not to assimilate the unspeakable into the domain of speakability in order to house it there, within the existing norms of dominance, but to shatter the confidence of dominance, to show how equivocal its claims to universality are, and, from that equivocation, track the break-up of its regime, and opening towards alternative versions of universality that are wrong from the work of translation itself.]* "Competing Universalities", in idem, Ernesto Laclau, Slavoj Žižek, *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues in the Left*, Verso, London, 2000, pp. 136-181, pp. 178-179.

aberto, de distribuição não diferencial de devires des-subordinados e des-precarizados.

3. *finalmente não somos de ninguém*¹⁵⁸: a dispersão curatorial

*vamos começar uma revista/para o inferno com a literatura/nós queremos sangue fresco/conspurado mas puro/fedendo fortemente e obscenamente sem medo/mas verdadeiramente limpo/entende o que quero dizer/não vamos estragá-lo/vamos torná-lo sério/algo autêntico e delirante/tu sabes, algo genuíno como uma marca/numa casa de banho/agraciados com vísceras e das entranhas/com graça*¹⁵⁹

e.e.cummings

A inclusão constitutiva de enunciação plural no âmbito da curadoria pode ser negociada mediante a exploração do conceito derrideano de apagamento (“*sous rature*”), um exercício de desvanescimento de significado unívoco ou absoluto, uma deambulação no abandono, distante de categorizações e de hierarquias, que resiste a replicações (ou que se façam com diferença). Embora, como refere Boris Groys¹⁶⁰, já em 1919, no texto “*On the Museum*” Malevitch se oponha à intervenção estatal na recuperação de colecções de arte antigas, porque acreditava que era impossível estabilizar qualquer imagem contra as mudanças históricas. Numa temporalidade mais recente, Rustom Bharucha coloca-se perante o cenário de dissolução do museu, situação que muitos artistas já teriam contornado previamente no decurso do século passado, mas o que é essencial neste processo diletante é que se tente negociar o choque de ausências, onde as possibilidades do desconhecido e de conexões e/ou de reconexões, de zonas intermédias, pode-se até mesmo afirmar de zonas colapsadas ou subtraídas, de irradiações de diferentes formas, são extensas.

Como uma espécie de antecâmara de despressurização, na negociação do conceito de arte o que deve compelir a dispersão curatorial é o distúrbio do centro

¹⁵⁸ Título de álbum dos Múm já referenciado, “finally we are no one”.

¹⁵⁹ [*let's start a magazine/to hell with literature/we want something redblooded/lousy with pure/reeking with stark and fearlessly obscene/but really clean/get what I mean/ let's not spoil it/let's make it serious/something authentic and delirious/you know something genuine like a mark/in a toilet/graced with guts and gutted/with grace*] Sem título, “E.E.Cummings Selected Poetry”, <http://xroads.virginia.edu/~ma05/dulis/poetry/Cummings/cummings2.html>, URL consultado a 2.1.2014.

¹⁶⁰ In “Becoming Revolutionary: On Kazimir Malevich”, e-flux journal # 47, 9/2013, <http://www.e-flux.com/journal/becoming-revolutionary-on-kazimir-malevich/>, URL consultado a 29.12.2013.

gravitacional e hermético, do seu núcleo duro de distinção, desvinculando-se como simulacro, sem seguir convenções, dispositivos ou formas de pensamento padronizadas, homogeneizadas ou automatizadas ideologicamente, perseguindo-se o que esteve sempre fora de alcance ou que se distanciou, zonas de não não-ser, bem como rotas de fuga do que já se conhece, deixando-as sucumbir ou contaminar pelas novas dinâmicas ou texturas que advêm da própria dispersão do conceito, para que se surtem refrações em diferentes modos e substâncias de enunciação, mesmo que tornando a própria mecânica de intermediação da curadoria obsoleta.

A insinuação de um sentido urgente da sua antecipação pode ser concretizada por horizontes inesperados ou desconvidados, indo-se ao encontro das cisões, dos equívocos prescrutinados ao longo deste trabalho, desde o modelo de representação, a contenção da associação inextricável entre contendor e conteúdo de arte, a esteticidade confinada, à política de exibição, a neutralização estática da “*box*” ou do “*cube*” e das formas de inserção do sujeito nestes contextos, a distanciação e a exaltação desequilibrada entre espaços de espaços de acumulação de obras de arte e artefactos, entre alta cultura e cultura popular, vernacular ou cultura etnicizada - inventários restritos de contenção ideológica -, original e cópia, os esquemas de produção e de recepção de arte, que se siga os espaços de resistência à instrumentalização (que se siga o rasto do equívoco de El Chaco) e de precariedade, e as condições e as propriedades de enunciação e, por inferência, de produção, terão de necessariamente reconfigurar-se, podendo-se equacionar outras formas de prolongar ou de distender as temporalidades e as espacialidades (incluindo ao nível do espaço público, explorando as fronteiras entre espaço e espaço público e as reconfigurações em curso) inerentes à zona de contacto, e de outras formas de narratologia, individuais ou colectivas, destacando-as das partições estagnadas entre corpo e mente, linguagem e não linguagem, resistência e domínio, sujeito e objecto, centro e periferia, global e local, aparição e privação, que são efeitos colaterais de espaços unificados, para se ceder espaço ao pensamento do descontínuo, à enunciação, à disseminação e à transição.

Trata-se de ir ao encontro e de promover uma travessia como se tudo acontecesse pela primeira vez, a primeira respiração após um coma induzido, em que a curadoria surge como um espaço de devir e de antecipação de diferentes linguagens,

trajectórias e paradigmas, uma circulação horizontal da arte, porque se se tratar de um mero modelo de reprodução de formas homogeneizadas ou de determinações seguras, sem se expor às contradições e dissolver a sua tributação enjaulada no charme de determinadas concepções, então a curadoria equivale a um “sinal débil”.

Há uma *matrix* curatorial que espelha modos alternativos do imaginário e que confere um investimento simbólico e crítico autónomo nos sujeitos contemporâneos, situando-se no âmbito do conceito desmultiplicado de curadoria que se propõe neste exercício, que não procura um desanuviamento crítico, mas antes a confrontação e a passagem por uma zona em que a curadoria não se pronuncia ou sanciona o sentido, mas activa e mobiliza essa zona descentrada, para que seja o sujeito deslocalizado a tecer o seu próprio sentido, traçado de novas formações desencadeadas pelo movimento de diferentes substâncias inseguras entre si (linhas rizoma), da sua infiltração ou contaminação, extraída da relação. Nesse sentido, os procedimentos curatoriais do projeto artístico de Ângela Ferreira da “Maison Tropicale” (2007), conseguem instalar-se numa zona marginal correlacionada com o tráfico do património cultural e com as próprias intercalações preconizadas por zonas de contacto, tal como também o consegue o projeto de Thomas Hirschhorn apresentado no âmbito da Documenta 11, pelo despotelamento de subjectividades transversais correlacionadas, por exemplo, com o acesso à arte, com a criação de zonas de interdição e zonas de trespasse. Em contraposição, o conceito curatorial subjacente à 24ª edição da Bienal de S. Paulo (1998), assume a antropofagia articulada discursivamente pelo ocidente, para efeitos de descentralização de enunciação de uma posição des-subordinada, tendo a intervenção curatorial sido diluída entre diversos curadores.

É determinante equacionar novas espécies de espaço (heterotópicos), formas inexploradas de interconexão entre pensamento/obras e sujeito, e da produção subjacente a esses elementos, e de outras temporalidades também. A multitude¹⁶¹ destas pré-inscrições curatoriais revela devires reflexivos, dentro e fora do sistema da arte.

¹⁶¹ No sentido de que não se conforma ao universal, é um desvio do padrão e que o redefine, conforme veicula Paolo Virno.

o refluxo ou da reverberação do pensamento

Há um único pensamento isolado a reter, que interessa cercar: a dispersão curatorial é em si mesma uma passagem, um apelo para a inscrição de novas formas de enunciação e de significado. Como diria Glissant, *O Obscuro não é o mesmo que o irreparável*¹⁶², e esta instalação curatorial recusa-se a aceitar que o sujeito está danificado, que a reflexividade e a criticalidade abandonaram o ser, e que essas dimensões estão amordaçadas ou são indelevelmente determinadas por manipulações de sugestões ou corroboração do pensamento curatorial, seria o equivalente a uma liberdade sufocada, de uma significação muda ou de uma subjectividade suplementar. É importante que se tente criar condições de enunciação, mesmo que o curatorial se faça a partir de um contexto de precariedade, porque é importante subscrever uma condição de nomadização, exposta a transfusões exteriores, para que surtam reconfigurações ou contaminações.

As condições de enunciação determinam a produção de enunciação, em termos de intensidade e de mutação, na qual o grau de transparência e de opacidade deve ser anuído autonomamente por cada sujeito. A formulação de formas de pensamento, de reflexividade e de criticalidade no âmbito da curadoria devem provir da negociação mediada pela *praxis* curatorial a partir de uma superfície que deve ser ponderadamente reflectida, porque é ela que vai determinar o ponto de inflexão das oscilações do sujeito, com um elevado grau de indeterminação (nesse sentido a curadoria é inacabada). Portanto, do ponto de vista do desvio curatorial que se advoga, que não é conceptualmente inocente, mapear os equívocos ou supressões, cuja envergadura nalguns casos não é limitada ou diminuta, pode ser uma forma de despoletar passagens para o inesperado, para o que se desconhece, para a antecipação de devires de escape ao *aparatus* de domínio e de conformidade, passagens da unidade para a multiplicidade.

Pior do que a passividade e a imposição curatoriais, é a perversidade da conformidade com a “superfície plana” - no sentido invocado por Gilles Deleuze e Félix Guattari -, entregar-se à neutralidade e à normatividade ténues e falaciosas da

¹⁶² [*The Obscure is not the same as the irreparable*] in “Édouard Glissant: One World in Relation”.

mesma, demitindo-se de a escamotear ou de a contestar, porquanto se impõe ao ser humano e o excede ao mesmo tempo. Este é um dos filamentos da interconectividade distorcida, excludente e desigual do processo de intensificação da globalização, ou das diferentes modelizações desse fenómeno, que é tudo menos inócuo e não invasivo na esfera do sujeito, e, nesse enquadramento - onde predominam hierarquias, ideologias e hegemonias impostas e dominantes, com a conviência, a validação e a legitimação ao nível institucional -, a curadoria pode dirimir essa obliteração para se configurar como espaço de perfuração e de transgressão dos resíduos ecuménicos dessa superfície.

Delimitar a curadoria é precisamente expor a sua ambiguidade. Nesse sentido, foi necessário perceber o que acontece na zona de contacto e o papel que a curadoria pode desempenhar no âmbito do contacto de contingências, sendo que a travessia estabelecida no conceito de arte e nas condições de produção, de exibição e de recepção da mesma, veio a revelar as fragilidades e as idiossincrasias que comportam e a potencialidade que irradia dos equívocos que estão ainda por confrontar ou rebater, por via não de uma intercomunicação com as formas de poder que lhes são inerentes, mas que passa pela desarticulação dessas forças pérfidas, pela construção de formas reflexivas que testem formas de não-poder, de não-exclusão. Uma curadoria polissémica deve ser vulnerável à alteridade e, por isso mesmo, a dispersão curatorial não é uma mas múltiplas curadorias.

artigos | entrevistas | textos

ARAEEN, Rasheed, "A New Beginning. Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics" in idem (ed), et al., *The Third Reader On Art, Culture and Theory*, Continuum, Londres, Nova Iorque, 2002, pp. 333 - 345;

ARAEEN, Rasheed, "Modernity, Modernism, and Africa's Place in the History of Art of Our Age", *Third Text*, 19: 4, 2005, pp. 411 - 417;

ARAEEN, Rasheed "Preliminary Notes for the Understanding of the Historical Significance of Geometry in Arab/Islamic Thought, and its Suppressed Role in the Genealogy of World History", *Third Text*, 24: 5, 2010, pp. 509 – 519;

ARAEEN, Rasheed, "The Art of Benevolent Racism", *Third Text*, 14: 51, 2000, pp. 57 - 64;

BADIOU, Alain, "Fifteen Theses on Contemporary Art", Laboratory for Visual Arts, <http://visualartslab.wordpress.com/2009/10/22/alain-badiou-15-theses-on-contemporary-art/>, URL consultado a 20 de Novembro de 2010;

BANAI, Nait, "From Nation State to Border State", *Third Text*, 27:4, 2013, pp. 456 - 469;

BARTHES, Roland "From Work to Text" in HARRISON, Charles; WOOD, Paul, et al, *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, [2003 –new edition] 2009, pp. 965-970;

BELTING, Hans, "Exhibiting Cultures" in BUDDENSIEG, Andrea; WEIBEL, Peter (ed.), et al, *Contemporary Art and the Museum: a Global Perspective*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2007, pp 164 - 172;

BENJAMIN, Walter, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" in HARRISON, Charles; WOOD, Paul, et al, *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, [2003 –new edition] 2009, pp. 520 - 527;

BENNET, Tony, "The Exhibitionary Complex", *New Formations*, 4, Spring, 1988, pp. 73 - 102;

BHABHA, Homi, "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse", October, Vol. 28, The MIT Press, Spring 1984, pp.125 - 133;

BHARUCHA, Rustom, "Beyond the Box Problematizing the New Asian Museum", Third Text, 14: 52, 2000, pp. 11 - 19;

BIRNBAUM, Daniel, "When Attitude Becomes Form: Daniel Birnbaum on Harald Szeemann", Artforum, Summer 2005, <http://www.radicalmatters.com/metasound/pdf/Harald%20Szeemann%20-%20When%20attitude%20becomes%20form%20-%20Daniel%20Birnbaum%20on%20Harald%20Szeemann.pdf>, URL consultado a 22.05.2013;

BISMARCK, Beatrice von, "Curatorial Acting: Art, Work and Education," in SEGGERN, Hille von; WERNER, Julia, GROSSE-BÄCHE, Lucia (ed.), et al, *Creating Knowledge: Innovation Strategies for Designing Urban Landscapes*, Jovis Verlag, Berlin, 2008, pp. 166–193:

BISMARCK, Beatrice von, "Curating Criticality – On the Role of Freelance Curators in the Field of Contemporary Art" in EIGENHEER, Marianne (ed.), et al, *Curating Critique*, Revolver, Frankfurt am Main, 2007, pp. 62 – 78;

BISMARCK, Beatrice von, "Unfounded Exhibiting: Policies of Artistic Curating," in MICHALKA, Mathias (ed), et al, *The Artist as ...*, Museum of Modern Art, Vienna, 2007, pp. 31 – 44;

BUTLER, Judith, "Competing Universalities", in idem; LACLAU Ernesto; ŽIŽEK, Slavoj, *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues in the Left*, Verso, London, 2000, pp. 136 - 181;

CÉSAIRE, Aimé, "Culture et colonisation", *Présence Africaine*, VIII, IX, X, September-Novembre, 1956, Paris, pp. 190 – 205;

DEMOS, T J, "Duchamp's Boîte-en-valise: Between Institutional Acculturation and Geopolitical Displacement", Grey Room, 8, Grey Room, Inc. and Massachusetts Institute of Technology, Summer 2002, pp. 6 – 37;

DEMOS, T J, "Moving Images of Globalization", Grey Room, 37, Grey Room, Inc. and Massachusetts Institute of Technology, Fall 2009, pp. 6 – 29;

DIAS, Inês Costa, "Curating contemporary art and the critique to lusophonie", Arquivos da Memória, Antropologia, Arte e Imagem, N.º 8 5-6 (nova série), Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa, 2009, pp. 6 - 33;

DIAS, José António, "Arte e Antropologia no Século XX: Modos de Relação", Etnográfica, Vol. V(1), 2001, pp. 103 - 129;

DIMITRAKAKI, Angela, "Art, Globalisation and the Exhibition Form", Third Text, 26:3, 2012, pp. 305 - 319;

DUVE, Thierry de, 'The Glocal and the Singuniversal: Reflections on Art and Culture in the Global World', Third Text 89, vol 21: 6, November 2007, pp. 681 – 688;

EL-BIZRI, Nader, "A Philosophical Perspective on Alhazen's Optics", *Arabic Sciences and Philosophy*, Cambridge University Press, Vol. 15, 2005, pp. 189 - 218;
ESHUN, Kodwo, "The Exile of Our Longing. Notes Toward a Position", *Vertigo*, Volume 2, Issue 7, Autumn-Winter 2004, <http://www.vertigomagazine.co.uk/showarticle.php?sel=bac&siz=0&id=333>, URL consultado a 10.03.2011;

EXPÓSITO, Marcelo, "Pluralismo Artístico e Democracia Radical. Diálogo de Chantal Mouffe com Marcelo Expósito", *Cadernos da Escola do Legislativo*, 5(9), Belo Horizonte, 5(9), Jul./Dez. 1999, pp. 75-87, http://marceloexposito.net/pdf/exposito_mouffepluralismoartistico_por.pdf, URL consultado a 3.11.2010;

FLORES, Patrick, "First Person Plural. Manifestos of the 1970s in Southeast Asia" in BELTING, Hans; BIRKEN, Jacob; BUDDENSIEG, Andrea; WEIBEL, Peter (eds.), et al, *Global Studies. Mapping Contemporary Art and Culture*, Hatje Cantz, Alemanha, 2011, pp. 224 - 271;

FOSTER, Hal, "Contemporary Extracts", *e-flux Journal*, # 12, 1.2010, <http://www.e-flux.com/journal/contemporary-extracts/>, URL consultado a 20.02.2012;

FOSTER, Hal, "The "Primitive" Unconscious of Modern Art", *October*, Vol. 34, MIT Press, Autumn 1985, pp. 45 - 70;

Frakcija *Performing Arts Journal* [Theme "Curating Performing Arts"], N.º 55, November 2010;

GARDNER, Anthony, "Which Histories Matter?", *Third Text*, Vol. 23: 5, September, 2009, 605 – 615;

GILLICK, Liam, "Claiming Contingent Space", Text for book *Curating with Light Luggage*, Revolver/Kunstverein München, Kunstverein München 2003, <http://www.liamgillick.info/home/texts/light-luggage>, URL consultado a 21.4.2012;
GILLICK, LIAM, "The Good of Work", 2009, <http://www.liamgillick.info/home/texts/why-work>, URL consultado a 2.10.2012;

GNOCCIO, Ben, "The Discourse of Difference", *Third Text*. 12: 43, 1998, pp. 3 – 12;

GORDON, Avery F., "Some Thoughts on Haunting and Futurity", *Borderlands ejornal*, 10:2, 2011, pp. 1 -21, <http://averygordon.net/files/GordonHauntingFuturity.pdf>, URL consultado a 15.7.2012;

GORDON, Avery F., "Who's there?": Some Answers to Questions about Ghostly Matters", 2007, <http://www.averygordon.net/writing-haunting/whos-there/>, URL consulado a 15.07.2012;

GREEN, Renée, "Introdução: Simpósio "Negociações na Zona de Contacto" in GREEN, Renée (org.), et al, *Negociações na Zona de Contacto*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2003, pp. 15 - 21;

GREENBERG, Reesa, "Identity Exhibitions: From Magiciens de la Terre to Documenta 11", *Art Journal*, Vol. 64, N.º 1, Spring 2005, pp. 90 - 94;

GROYS, Boris, "Becoming Revolutionary: On Kazimir Malevich", e-flux journal # 47, 9/2013, <http://www.e-flux.com/journal/becoming-revolutionary-on-kazimir-malevich/>, URL consultado a 29.12.2013;

GROYS, Boris, "The Weak Universalism", e-flux Journal, #15, 4.2010, <http://www.e-flux.com/journal/the-weak-universalism/>, URL consultado a 2.10.2011;

HAGHIGHIAN, Natascha Sadr, "Sleepwalking in a Dialectical Picture Puzzle, Part 1: A Conversation with Avery Gordon", e-flux Journal, # 3, 2.2009, <http://www.e-flux.com/journal/sleepwalking-in-a-dialectical-picture-puzzle-part-1-a-conversation-with-avery-gordon/>, URL consultado a 16.07.2012;

HALL, Stuart, "Old and New Identities, Old and New Ethnicities", in KING, Anthony D. (ed.), et al, *Culture, Globalization and the World System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, University of Minnesota Press, Minneapolis, [1997] 2000, pp. 41 - 68;

HALL, Stuart; HARDT, Michael, "Changing States: in the Shadow of Empire" in TAWADROS, Gilano (ed.), et al, *Contemporary Art and Ideas in an Era of Globalisation*, Institute of Visual Arts, London, 2004, pp. 129 - 139;

HALL, Stuart; MAHARAJ, Sarat, "Modernity and Difference. A Conversation Between Stuart Hall and Sarat Maharaj" in CAMPBELL, Sarah; TAWADROS, Gilane (ed.), et al, *Annotations 6: Modernity and Difference*, Institute of International Visual Arts, London, 2001, pp.36 - 56;

KHAIR, Tabish, "Modernism and Modernity", *Third Text*, 15: 55, 2001, pp. 3 - 13;

KNESTER, Latislav, "Is a Truly Global Art History Possible" in ELKINS, James (ed.), et al, *Is Art History Global?*, Routledge, New York; London, 2007, pp. 81 - 111;

LAMOUREUX, Johanne, "From Form to Platform: the Politics of Representation and the Representation of Politics", *Art Journal*, Spring 2005, Vol. 64, N.º 1, pp. 65 - 73;

LEE, Pamela M., "Boundary Issues: the Art World Under the Sign of Globalism – Critical Essay", *ArtForum*, Nov. 2003,

<http://www.thefreelibrary.com/Boundary+issues%3A+the+art+world+under+the+sign+of+globalism.-a0110913974>, URL consultado a 2.10.2012;

LEE, Pamela M., "My Enemy/My Friend", Grey Room, n.º 24, Grey Room, Inc. and Massachusetts Institute of Technology, Spring 2006, pp. 100 - 109;

LIND, Maria, "On the Curatorial", <http://doubleession.net/indexhibitv070e/files/lindthecuratorial.pdf>, URL consultado a 20.2.2011;

MARTINS, Sergio Bruno, "Hélio Oiticica: Mapping the Constructive", *Third Text*, 24: 4, 2010, pp. 409 – 422;

MASSUMI, Brian, "Involutionary Afterword", *The Canadian Review of Comparative Literature*, Vol. 24, N.º 3, January 1998, http://www.anu.edu.au/hrc/first_and_last/works/crclintro.htm, URL consultado a 1.5.2013;

MERCER, Kobena, "Black Art and the Burden of Representation", *Third Text*, vol. 4:10, Spring 1990, pp. 61 - 78;

MINH-HA, Trinh T., "Not You/Like You: Post-Colonial Women and the Interlocking Questions of Identity and Difference" in GORDON, Deborah (ed.), et al, *Feminism and the Critique of Colonial Discourse*, *Inscriptions* 3-4, Center for Cultural Studies, University of California, 1988, http://culturalstudies.ucsc.edu/PUBS/Inscriptions/vol_3-4/minh-ha.html, URL consultado a 28.11.2012;

MINH-HA, Trinh T.; MORELLI, Annamaria, "The Undone Interval. Trinh T. Minh-ha in conversation with Annamaria Morelli" in CHAMBERS, Ian; CURTI, Lidia, et al, *The Postcolonial Question: Common Skies, Divided Horizons*, Routledge, London/New York, pp. 3 - 16;

MOSQUERA, Gerardo, "Notes on Globalisation, Art and Cultural Difference", in *Rijksakademie van beeldende kunsten (ed.), Zones of silence*, Amsterdam,

2001, <http://www.proyectotrama.org/00/trama/ENGLISH/READ-ROOM/LIBRARY/mosqu-i.htm>, URL consultado a 17.12.2010;

MOSQUERA, Gerardo, "Some Problems in Transcultural Curating" in FISHER, Jean (ed.), et al, *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Kala Press in association with the Institute of international Visual Arts, London, 1994, pp. 133 - 139;

MOUFFE, Chantal, "Artistic Activism and Agonistic Spaces", *Art&Research*, Vol. 1, N.º 2, Summer 2007, pp. 1-5, <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/pdfs/mouffe.pdf>, URL consultado a 1.5.2012;

MOUFFE, Chantal, "Citizenship and Political Identity", *October*, 61, Summer 1992, pp. 28 - 32;

MOUFFE, Chantal, "Democracy or Agonistic Pluralism", *Political Science Series*, N.º 72, Institute for Advanced Studies, Vienna, 2000;

NETO, Maria Cristina, "Touradas" in LAHN, Didier (coord.), et al, *Os Negros em Portugal: Séculos XV a XIX*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa, 1999, pp. 172 - 174;

PAGÈS, Claire; TRACHMAN, Mathieu, "Une Analytique du Pouvoir. Entretien avec Judith Butler", *La Vie des Idées*, 4.12.2012, <http://www.laviedesidees.fr/Une-analytique-du-pouvoir.html>, URL consultado a 28.8.2013;

Raqs Media Collective, "Digressions from The Memory of a Minor Encounter" in WINDERLINDEN, Barbara; FILIPOVIC, Elena (ed.), et al, *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 2005, pp. 85 - 92;

SANCHES, Manuela Ribeiro, "Vulnerabilidade, Espaços e Construção de Fronteiras" in Fundação Calouste Gulbenkian (ed.), et al, *Podemos Viver sem o Outro? As Possibilidades e os Limites da Interculturalidade*, Fundação Calouste Gulbenkian, Tinta-da-China, Lda, Lisboa, 2009, pp. 155 - 176;

SANTANA, Francisco, “A Preta Fernanda”, Olisipo, n.º 17, Lisboa, Julho-Dezembro de 2002, pp. 189 - 191;

SANTANA, Francisco Santana; NETO, Maria Cristina, “A Preta Fernanda – Verdades e Mentiras”, Olisipo, n.º 18, Lisboa, Janeiro – Junho de 2003, pp. 76 - 80;

SHAVIRO, Steven, “Accelerationist Aesthetics: Necessary Inefficiency in Times of Real Subsumption”, e-flux journal, # 46, 6/2013, <http://www.e-flux.com/journal/accelerationist-aesthetics-necessary-inefficiency-in-times-of-real-subsumption/>, url consultado a 20.12.2013;

SCHNEIDER, Rebecca Schneider, “The Curate and the Service Economy”, *Frakcija Performing Arts Journal* [Theme “Curating Performing Arts], N.º 55, November 2010, pp. 62 - 67;

SHEIKH, Simon, “Marks of Distinction, Vectors of Possibility: Questions for the Biennial” in FILIPOVIC, Elena Filipovic; HAL, Marieke van; OVSTEBØ, Solveig Øvstebø (ed.), *The Biennial Reader: An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, Hatje Canz, 2010, pp. 150 - 163;

SHEIKH, Simon, “Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research”, *Art&Research*, Vol. 2, N.º 2, Spring 2009, <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/sheikh.html>, URL consultado a 28.11.2012;

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, “Acting Bits/Identity Talk”, *Critical Inquiry*, Vol. 18, N.º 4, Summer 1992, pp. 770 - 803;

STEINER, Christopher B; PHILIPS, Ruth B., “Art, Authenticity, and the Baggage of Cultural Encounter” in Idem (ed.), et al, *Unpacking Culture, Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California; London, 1999, pp. 3 - 19;

STUPPLES, Peter, “Visual Culture, Synthetic Memory and the Construction of National Identity”, *Third Text*, 17: 2, 2003, pp. 127 – 139;

TAWADROS, Gilane, "Reading (and Curating) from Right to Left", *Nafas*, August 2009, http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2009/gilane_tawadros, URL consultado a 4.12.2011;

URBANO, João; URBANO, Paulo, "Em Casa de Hermínio Martins – Entrevista por João Urbano & Paulo Urbano", *Revista Nada*, n.º 3, 2004, pp. 14 - 30.

bibliografia

ADORNO, Theodor W., *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*, Routledge, London, 1991;

AGAMBEN, Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford University Press, Stanford, 1998;

AGAMBEN, Giorgio, *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, Stanford University Press, Stanford, 1999;

AGAMBEN, Giorgio, *State of Exception*, University of Chicago Press, Chicago, 2005;

BARTHES, Roland, *O Grão da Voz*, Edições 70, Porto, 1982;

BEUYS, Joseph, *Cada Homem um Artista*, 7 NÓS, Porto, 2011;

BALIBAR, Étienne, *We, the people of Europe? Reflections on Transnational Citizenship*, Princeton University Press, Princeton & Oxford, 2004;

BELTING, Hans, Buddensieg, Andrea (ed.), et al, *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museus*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2009;

BRENNAN, Marcia, *Curating Consciousness: Mysticism and the Modern Museum*, The MIT Press, Cambridge, Mass, 2010;

BISMARCK, Beatrice von; SCHAFAFF, Jörn; WESKI, Thomas (ed.), et al, *Cultures of the Curatorial*, Sternberg Press, New York, 2012;

BUTLER, Judith, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Verso, London & New York, 2004;

CAMPBELL, Sarah; TAWADROS, Gilane (ed.), et al, *Annotations 6: Modernity and Difference*, Institute of International Visual Arts, London, 2001;

CLIFFORD, James, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.;London, [1988] 2002;

COOK, Sarah Cook; GRAHAM, Beryl, *Rethinking Curating*, The MIT Press, Cambridge, MA and London, 2010;

DELANDA, Manuel, *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory And Social Complexity*, Continuum, New York, 2006;

DELEUZE, Gilles, *Difference and Repetition*, Columbia University Press, New York, 1994;

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix, *A Thousand Plateaus: Capitalism And Schizophrenia*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987;

DERRIDA, Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, Routledge, New York–London, 1994;

DESCARTES, René, *Discours de la Méthode*, Mozambook, Philosophiques, 2001;

ECO, UMBERTO, *A Obra Aberta*, Difel, Lisboa,1962;

ENWEZOR, Okwui (ed.), et al, *Documenta 11, Platform 3: Créolité and Creolization*, Hatje Cantz, Ostfildern-Rui, 2003;

FISHER, Jean (ed.), et al, *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Kala Press in association with the Institute of international Visual Arts, London, 1994;

FILIPOVIC, Elena Filipovic; HAL, Marieke van; OVSTEBØ, Solveig Øvstebø (ed.), *The Biennial Reader: An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, Hatje Canz, 2010;

Fondazione Sandretto Rebaudengo (Torino); Walker Art Center (Minneapolis); Contemporary Arts Museum (Houston) (ed.), et al, *How Latitudes Becomes Forms: Art in a Global Age*, Walker Art Center, Minneapolis, 2003;

FOUCAULT, Michel, *The Archeology of Knowledge*, Routledge, London, 1989;

LEFEBVRE, Henry, *The Production of Space*, Blackwell Publishing, (1991) 2007;

LIND, Maria (ed.), et al, *Performing the Curatorial: Within and Beyond Art*, Stenberg Press, Berlin, 2012;

GEERTZ, Clifford, *The Interpretation of Culture*, Basic Books, New York, [1973] 2000;

GLISSANT, Édouard, *Poetics of Relation*, The University of Michigan Press, 1997;

GREEN, Renée (org.), et al, *Negociações na Zona de Contacto*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2003;

GREENBERG, Reesa; FERGUNSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy (ed.), et al, *Thinking about Exhibitions*, Routledge, New York, 1996;

HEIDEGGER, Martin, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, Garland Publishing, Inc, New York and London, 1977;

JOUGHIN, John; MALPAS, Simon, et al, *The New Aestheticism*, Manchester University Press, Manchester, New York, 2003;

JUDOVITZ, Dalia, *Drawing on Art: Duchamp and Company*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2010;

KOCUR, Zoya (ed), et al, *Global Visual Cultures An Anthology*, Wiley-Blackwell, Chichester, 2011;

KOCUR, Zoya; LEUNG, Simon (ed), et al, *Theory in Contemporary Art since 1985*, Blackwell, 2005;

KWON, Miwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge, Mass., 2002;

LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, Verso, London; New York, 1985;

MERLEAU-PONTY, Maurice, *O Olho e o Espírito*, Vega, Lisboa, 1992;

MINH-HA, Trinh T., *Women Native Other. Writing Postcoloniality and Feminism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1989, p. 89;

MOSQUERA, Gerardo, FISHER, Jean (ed.), et al, *Over here, International Perspectives on Art and Culture*, New Museum of Contemporary Art/Mit Press, New York/Cambridge, Massachusetts, 2004;

NEGRI, Antonio; HARTDT, Michael, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts & London, 2000;

O'NEILL, Paul; WILSON, Mick (ed.), et al, *Curating and the Educational Turn*, Open Editions, London, 2010;

PASCAL, Gielen, *The Murmuring of the Artistic Multitude. Global Art, Memory and Post-Fordism*, Antennae Series, nº 3, Arts in Society, Amsterdam, 2009;

PERRY, Gill; WOOD, Paul (ed.), et al, *Themes on Contemporary Art*, Yale University Press, 2002;

PRATT, Mary Louise, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Routledge, Londres, 1992;

RAND, Steven; KOURIS, Heather (ed.), et al, *Cautionary Tales: Critical Curating*, Apexart, New York, 2007;

RAUNIG, Gerald, *Art and Revolution, Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, MIT Press, Semiotext(e), Los Angeles, 2007;

RUGG, Judith; SEDGWICK, Michele (ed.), et al, *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Intellect Books, Bristol and Chicago, 2007;

SIMON, Yves, *O Viajante Magnífico*, Difel, D.L., Lisboa, 1989;

SMITH, Terry Smith, *Thinking Contemporary Curating*, Independent Curators International, New York, 2012;

VIRNO, PAOLO, *A Grammar of the Multitude. For an Analyses of Contemporary Forms of Life*, Semiotext(e) Foreign Agents Series, Semiotexte(e), Los Angeles, New York, 2004;

WINDERLINDEN, Barbara; FILIPOVIC, Elena (ed.), et al, *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 2005.

catálogos

BOCK, Jürgen (ed.), et al, *Maison Tropicale Ângela Ferreira*, Instituto das Artes/Ministério da Cultura, Lisboa, 2007;

BOCK, Jürgen, CLARK, Martin (org.), et al, *Heimo Zobernig e a Coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian [/] Heimo Zobernig and the Tate Collection*, Fundação Calouste Gulbenkian/Tate, Lisboa e St Ive, 2009;

FARIAS, Agnaldo; ANJOS, Moacir (org.), et al, *Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo: Há Sempre um Copor de Mar para um Homem Navegar*, Fundação Bienal de São Paulo, 2010;

MARTINS, António Alves (ed.), et al, *ECRU/ Narelle Jubelin*, Instituto de Arte Contemporânea, Lisboa, 1998;

THE OTOLITH GROUP; HOLDER, Will (ed.), et al, *Long Time Between Suns. The Otolith Group*, Stenberg Press, Belgium, 2009.

sítios da internet

“A Arte Responde à Crise”, Diário de Notícias Economia, 9.07.2010, http://www.dn.pt/inicio/economia/interior.aspx?content_id=1614249, URL consultado a 19.09.2013;

“Afluência a Exposição Surpreende Joana Vasconcelos”, Lusa, Diário de Notícias, 20.07.2010, http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=1622391&seccao=Artes%20PI%E1sticas, url consultado a 19.09.2013;

“A Preta Fernanda”, A Semana, <http://www.asemana.publ.cv/spip.php?article31896>, URL consultado a 16.09.2013;

“Art History Poster”, Design Milk, <http://design-milk.com/art-history-poster/>, URL consultado a 27.09.2013;

“Banalidad de la dOCUMENTA 13: Entrevista a Dos Investigadores Argentinos de Campo del Cielo” <http://meteoritoelchaco.wordpress.com/tag/alejandro-martin-lopez/>, url consultado a 28.09.2013;

“E.E.Cummings Selected Poetry”, <http://xroads.virginia.edu/~ma05/dulis/poetry/Cummings/cummings2.html>, URL consultado a 2.1.2014;

“El Chaco” Meteorite Pulled from Documenta 13 Program”, <http://blogs.artinfo.com/berlinartbrief/2012/02/04/%E2%80%99Cel-chaco%E2%80%9D-meteorite-pulled-from-documenta-13-program/>, Url consultado a 28.09.2013;

“Electric Dress”, Wiki Educator http://wikieducator.org/Electric_Dress, URL consultado a 27.09.2013;

“File:Spiral-jetty-from-rozel-point.png”, Wikipedia, <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Spiral-jetty-from-rozel-point.png>, URL consultado a 27.09.2013;

“Florian Hecker Articulação 25.09 - 25.11.2012”, Maumaus, http://www.maumaus.org/Maumaus/LC-FlorianHecker_files/FlorianHecker-1.pdf, URL consultado a 20.4.2013;

“Exhibition Histories, Exhibition Histories Series”, Afterall, <http://www.afterall.org/books/exhibition.histories/exhibition-histories>, URL consultado a 26.12.2013;

“Exposição de Joana Vasconcelos Conta já com mais de 178 Mil Visitas”, Lusa, Sapo, 13.08.2013, <http://sicnoticias.sapo.pt/cultura/2013/08/13/exposicao-de-joana-vasconcelos-conta-ja-com-mais-de-178-mil-visitadas>, url consultado a 19.09.2013;

“Fred Wilson”, Flyover - Art in the American Outback, http://www.artsjournal.com/flyover/2009/10/fred_wilson.html, URL consultado a 27.09.2013;

Graça Castanheira, <http://www.gracacastanheira.com/>, URL consultado a 2.06.2013;

Kunsthalle Lissabon, <http://www.kunsthalle-lissabon.org/>, URL consultado a 20.09.2013;

Magiciens de la Terre, <http://magiciensdelaterre.fr/>, URL consultado a 19.12.2013;

“Masahisa Fukase “Ravens””, Jihazazhi, <http://blog.jiazazhi.com/2010/12/masahisa-fukase/>, URL consultado a 27.09.2013;

“O Sá da Bandeira, a Preta Fernanda e um Milagre no Cais do Sodré”, Cócó Ranheta Facada, <http://fezesmucoenaifada.blogspot.pt/2005/10/o-s-da-bandeira-pretas-fernanda-e-um.html>, URL consultado a 15.9.2013;

“Preta Fernanda. A Mais Famosa Cabo-Verdiana dos Finais Séc. XIX”, Sapo Mulher Cabo Verde, <http://mulher.sapo.cv/actualidade/preta-fernanda-168202-0.html>, URL consultado a 15.09.2013;

Projeto Galeto, <http://projetogaleto.blogspot.pt/>, URL consultado a 27.01.2014;

“Recordações d’uma Colonial, 1912”, The Ressabiator, <http://ressabiator.wordpress.com/2011/09/03/recordacoes-duma-colonial-1912/>, URL consultado a 27.09.2013;

“Remaking the Readymade, Image Object Text, Ann Jones – Art and Writing, , 2.7.2012, <http://imageobjecttext.com/tag/alfred-stieglitz/>, URL consultado a 27.09.2013;

“Rêve Oublié”, Citador, <http://www.citador.pt/poemas/reve-oublie-antonio-maria-lisboa>, URL consultado a 22.20.2013;

Tarsila, http://www.tarsiladoamaral.com.br/versao_antiga/images/JPG/ABAPORU50.jpg, URL consultado a 27.09.2013;

Tumblr, <http://snowce.tumblr.com/post/26945905471/gabriel-orozco-isla-en-la-isla-island-within-an>, URL consultado a 27.09.2013;

We Belong All Togehter, <http://onlycolorandlight.tumblr.com/page/3>, URL consultado a 27.09.2013;

“# Deleuze /// Episode 3: What is to Be “From the Left””, The Funambulist, <http://thefunambulist.net/2011/06/21/deleuze-what-is-it-to-be-from-the-left/>, URL consultado a 12.1.2012;

“*****”, :Ilhas, <http://ilhas.blogspot.pt/2011/02/blog-post.html>, URL consultado a 27.09.2013.

sonografia

BJÖRK, “Vespertine”, One Little Indian, 2001;

BOARDS OF CANADA, “Electronica”, Warp Music, 1998;

DAVIS, Miles, “Kind of Blues”, Columbia, 1959;

DEAD CAN DANCE, “Toward the Within”, 4AD, 1994;

MACKLEMORE & RYAN LEWIS, "The Heist", Macklemore LLC, 2012;

MAUSS, John, "We Must Become the Pitiless Censors of Ourselves", Ribbon Music/Upset the Rhythm, USA/UK, 2011;

MÚM, "Finally we are no one", Fat Cat, 2002;

NEW ORDER, "Power, Corruption & Lies", Factory Records, London, 1983;

filmografia

Autor não identificado, "John Cage About Silence", Youtube, <http://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y>, URL consultado a 3.10.2011;

BLACK AUDIO FILM COLLECTIVE, "Handsworth Songs", 1986;

BUTLER, Judith, "Judith Butler - From Performativity to Precarity", public lecture at Panteion University, on 17 December 2009, <http://vimeo.com/11521534>, URL consultado a 28.2.2012;

CASTANHEIRA, Graça, "O Tempo e o Modo Convida", 2010/2011;

DIAWARA, Manthia, "Édouard Glissant: One World in Relation", 2009;

ENWEZOR, Okwui, "Revisiting documenta 11, 2002", d documenta-conference, 18.9.2009,

http://www.documenta.de/index.php?1694&L=1&day=2&video=06_Enwezor_Vortrag.flv&title=Revisiting%20documenta%2011,%202002, URL consultado a 31.8.2010;

KORNBLUTH, Jacob, "Inequality for All", 2013;

KUBRICK, Stanley, "2001: Odisseia no Espaço", 1968;

THE OTOLITH GROUP, "Nervus Rerum", 2008;

THE OTOLITH GROUP, "Otolith I", 2003;

TYKWER, Tom, "Heaven", 2002.