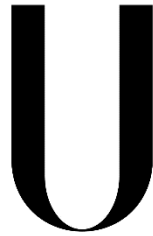


UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA

DISCURSO, INTERPRETAÇÃO E REPRESENTAÇÃO. O PAPEL DA
EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA NAS INSTITUIÇÕES CULTURAIS DE
ARTE CONTEMPORÂNEA

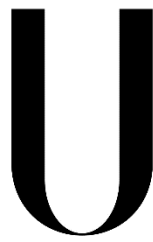
Juan Gonçalves

Dissertação

Mestrado em Museologia e Museografia

2015

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA

DISCURSO, INTERPRETAÇÃO E REPRESENTAÇÃO. O PAPEL DA
EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA NAS INSTITUIÇÕES CULTURAIS DE
ARTE CONTEMPORÂNEA

Juan Gonçalves

Dissertação orientada pela Professora Doutora Luísa Arruda e coorientada
pela Professora Doutora Luísa Santos

Mestrado Museologia e Museografia

2015

AGRADECIMENTOS

Às Professoras Luísa Arruda e Luísa Santos agradeço pela orientação, confiança e apoio, incentivando, sempre que possível, a liberdade de pensamento e espírito crítico.

Agradeço a todos os profissionais do Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado e do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, sem os quais a temática deste estudo não poderia ser devidamente estudada.

Agradeço também aos professores, colegas e amigos que, com sua participação, em muito contribuíram para o desenvolvimento deste estudo.

Pelo apoio incondicional agradeço à minha família.

RESUMO

O presente estudo assenta numa abordagem nacional, com enfoque na realidade local de Lisboa, sobre o papel das exposições temporárias nas instituições culturais de arte contemporânea, pretendendo examinar a realidade e dimensão destas no que corresponde, por um lado, à sua relação com as experiências museológicas, curatoriais e museográficas da atualidade e, por outro lado, com o meio social e cultural em que se desenvolvem.

Introduzindo algumas problemáticas e possíveis soluções que envolvem a complexa atividade das exposições temporárias – tais como o seu significado e papel – ,pretendemos uma aproximação prática, através de identificação e observação de estudos de caso, não descurando as bases teóricas para a compreensão das conexões mais abstratas que unem a arte contemporânea e a sua institucionalização.

Inicia-se, pois, um caminho para a compreensão do sistema simbólico que conecta através do discurso, da interpretação e da representação o impacto produzido pela exposição temporária, do que esta produz, e das suas formas de apresentação.

Esta investigação pretende apontar para uma possível construção de significado das exposições temporárias através de um aprofundamento das pesquisas sobre os estudos que procuram identificar e problematizar a relevância das inter-relações entre as competências da arte, das exposições e das instituições culturais de arte contemporânea.

Procurando delinear um retrato da situação atual e esboçar posteriores reflexões críticas, este estudo envolve uma abordagem cujo foco de interesse está no levantamento dos lugares expositivos da arte contemporânea em Lisboa – especificamente no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado (MNAC) e no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (CAM-Gulbenkian), que tendem a desenvolver a função expositiva de forma permanente e contínua.

Palavras-Chave:

Exposição Temporária; Instituição Cultural; Arte Contemporânea; Museologia; Curadoria

ABSTRACT

This study is based on a national approach, focusing on the local reality of Lisbon, about the role of temporary exhibitions in the cultural institutions of contemporary art, intending to examine the reality and scale of these corresponding in one hand, on its relationship to the experiences museological, curatorial and museographic of today and, in the other hand, with the social and cultural environment in which they develop.

Introducing some problems and possible solutions surrounding the complex activity of temporary exhibitions - such as their meaning and role - we pretend to achieve a practical approach through identification and observation of case studies, not forgetting the theoretical basis for understanding the abstract connections that unite the contemporary art and its institutionalisation.

This study starts up as a way of understanding the symbolic system that connects through discourse, interpretation and representation the impact produced by the temporary exhibition, what it produces and its forms of presentation.

This research aims to point to a possible construction of the meaning of temporary exhibitions through a deepening of research studies that seek to identify and discuss the relevance of the interrelations between art skills, the exhibitions and cultural institutions of contemporary art.

Outlining a picture of the current situation and outline further critical reflection, this study involves an approach whose focus of interest is the survey of the exhibition places of contemporary art in Lisbon - specifically the National Museum of Chiado Contemporary Art (MNAC) and the Centre Modern Art of the Calouste Gulbenkian Foundation (CAM-Calouste), which tend to develop expository function permanently and continuously.

Key Words:

Temporary Exhibition; Cultural Institution; Contemporary Art; Museology; Curatorial Practice

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO	1
Enquadramento, problemática e justificativa	1
Estado da arte	6
Metodologia	9
Organização da dissertação	10
2. SOBRE AS INSTITUIÇÕES CULTURAIS DE ARTE CONTEMPORÂNEA	11
2.1. Instituições artísticas culturais de arte contemporânea: o «novo institucionalismo» ..	11
2.1.1. Espaço museu.....	15
2.1.2. Espaço centro de arte.....	16
3. CARACTERIZAÇÃO DAS PRÁTICAS EXPOSITIVAS DE ARTE CONTEMPORÂNEA	18
3.1. Uma proposta de definição de exposição de arte contemporânea.....	18
3.2. A exposição permanente e a exposição temporária.....	24
3.3. Pensamento curatorial na arte contemporânea	28
3.4. A narrativa das exposições	31
4. DISCURSO, REPRESENTAÇÃO E INTERPRETAÇÃO DE UMA EXPOSIÇÃO . 35	
4.1. Discurso, Representação e Interpretação na produção de uma exposição	35
4.1.1 O Discurso baseado na estratégia.....	36
4.1.2 A Representação baseada no conteúdo	40
4.1.3 A Interpretação baseada no contexto.....	43
5. QUE PAPEL É DESEMPENHADO PELA EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA NAS INSTITUIÇÕES CULTURAIS DE ARTE CONTEMPORÂNEA? ANÁLISE DE ALGUMAS EXPOSIÇÕES – ESTUDOS DE CASO	48
5.1. Exposições temporárias no espaço museu (MNAC).....	50
5.1.1 Exposição <i>Toda a Memória do Mundo, Parte I</i>	50
5.1.2 Exposição <i>Eu e os outros. Coleção de Alberto Caetano</i>	54
5.2. Exposições temporárias no espaço centro de arte (CAM-Gulbenkian).....	58
5.2.1 Exposição <i>Daqui Parece uma Montanha</i>	58
5.2.2 Exposição <i>António Dacosta, 1914-2014</i>	62
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	67
6.1. Sobre os objetivos	67
6.2. Possíveis futuros desenvolvimentos	69
6.3. Nota conclusiva	70
BIBLIOGRAFIA	76

Índice de Figuras

Figura 1: Algumas das obras expostas no piso nr.º 1 da exposição <i>Toda a Memória do Mundo, Parte I</i> . MNAC, 2015.....	50
Figura 2: Algumas das obras expostas no piso nr.º 2 da exposição <i>Toda a Memória do Mundo, Parte I</i> . MNAC, 2015.....	50
Figura 3: Introdução feita pelo artista à temática da exposição <i>Toda a Memória do Mundo, Parte I</i> . MNAC, 2015	52
Figura 4: Um dos momentos no qual o visitante é convidado a interpretar e dialogar com o artista sobre algumas das peças da exposição <i>Toda a Memória do Mundo, Parte I</i> . MNAC, 2015	52
Figura 5: Sala do piso nr.º1 da exposição <i>Eu e os Outros</i> . MNAC, 2015.....	57
Figura 6: Sala do piso nr.º2 da exposição <i>Eu e os Outros</i> . MNAC, 2015	59
Figura 7: Disposição de algumas obras da exposição <i>Eu e os Outros</i> na parede do piso nr.º1 (simulação de um Wunderkammer). MNAC, 2015	58
Figura 8: Vista da exposição <i>Daqui Parece uma Montanha</i> na nave do CAM. CAM-Gulbenkian, 2014.....	59
Figura 9: Visitante e uma das peças da exposição <i>Daqui Parece uma Montanha</i> . CAM-Gulbenkian, 2014	60
Figura 10: Visitante a interagir com a peça <i>Encircled</i> , 2014, AVPD. CAM-Gulbenkian, 2014. CAM-Gulbenkian, 2014.....	62
Figura 11: Visualização de um dos núcleos da exposição <i>António Dacosta, 1914-2014</i> . CAM-FCG, 2014.....	64
Figura 12: Associação do papel de uma exposição temporária no espaço museu e espaço centro de arte entre o Discurso, a Representação e a Interpretação (Figura proposta por Juan Gonçalves)	73

Siglas e abreviaturas usadas

CAM-Gulbenkian – Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian

ICOM – *International Council of Museums*

MNAC – Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado

OAC – Observatório das Actividades Culturais

1. INTRODUÇÃO

Enquadramento, problemática e justificativa

No início do século XX, os movimentos de vanguarda denunciaram o caráter obsoleto da museografia, da hegemonia da tradição artística e da nula incorporação das novas tendências artísticas (Jiménez, 2010). Acompanhada por estes novos movimentos surge uma atitude revolucionária face à ideia de museu vivo e atuante, questionando o seu papel social, institucional e estético¹ (Layuno, 1997).

Assim, a ideia de uma instituição distante, aristocrática e focada em apropriar-se dos objetos para fins taxonómicos, deu lugar a uma entidade aberta, consciente da sua relação orgânica com o seu próprio contexto e «função social»². Esta transformação social assistida pelas instituições de arte – que se manifesta pela aparição de museus comunitários, ecomuseus, museus itinerantes, entre outros – é então evidenciada por vários autores, como Rivière, que observa que «fazer do museu uma instituição ao serviço da sociedade» é uma verdadeira revolução, relativamente à museologia tradicional (Rivière [1970] citado em Mendes, 2013:73).

Além de uma evolução sentida pela própria museologia, tais pressupostos foram traduzidos, também, na curadoria³. Juntamente com a renovação das linguagens, das

¹ O museu como instituição cultural artística que mostra o que lhe é contemporâneo possui os seus protagonistas no *Landesmuseum* de Hanôver, dirigido por Alexander Dorner, como posteriormente no *Museum of Modern Art* (MoMA) de Alfred H. Barr, devidamente coadjuvado por Phillip Johnson (Sardo, s/d). Terá sido, pois, numa viagem de ambos à Alemanha e à Rússia, em 1926, que se definiu a tipologia museológica, curatorial, científica e arquitetónica que produziu o desembaraço do espaço expositivo, a construção de uma narrativa espacial e a ideia de instalação que configuram a ideia atual de museu (Sardo, s/d).

² Segundo Hooper-Greenhill (1991) a «função social» dos museus é, na sua origem, muito clara e despojada de interpretações subjetivas por parte dos seus promotores. A autora descreve-a como inserindo-se em campanhas de educação cívica da população com contornos de formação mais pessoal do que propriamente pedagógica, ou seja, cognitiva, sendo assim os museus «[...] entendidos como instituições abertas a todos os que não tinham tido oportunidade de adquirir conhecimentos sobre o mundo que os rodeia» (*ibidem*: 91).

³ Segundo o nosso entendimento, o termo *museologia* poderá ser interpretado como a ciência que estuda o museu e tudo aquilo que lhe diz respeito e que remete, geralmente no dicionário, ao termo «museal». Podemos, assim, falar em departamentos museológicos de uma biblioteca (a reserva técnica ou os gabinetes de numismática), e ainda de questões museológicas (relativas ao museu). No que respeita a *curadoria*, e no que respeita à sua relação com coleções de arte, a origem da palavra é «curare», que significa tomar conta de algo. A ideia de curadoria, no seu início, surgiu associada a tomar conta de coleções, com todas as interpretações e mediações implícitas ao ato. Desde o final da década de 80, a partir do seu uso popular e repetido, a palavra curadoria passou a ser associada a uma larga panóplia de metodologias que abarcam o

fronteiras e da relevância social das práticas artísticas contemporâneas (Santos, 2014; Bourriaud 1998), o princípio do século pareceu assistir também a uma profunda renovação do método expositivo adotado pelo museu: tanto a forma de expor uma obra como a sua relação com o exterior seria um ponto fulcral para a conceção de um discurso específico (Hooper-Greenhill, 2001).

O formato eleito pelos artistas para dar a conhecer as suas obras seria então a exposição temporária que, a partir daqui, se converteria no grande paradigma museológico do século XX⁴. Desta forma, deu-se o surgimento de várias experiências expositivas com inovadoras montagens que, ao servirem de plataforma para evidenciar os conteúdos estéticos associados a novos planeamentos artísticos – tanto de um ponto de vista ideológico como formal –, encetaram novas formas de perceção por parte do público⁵ (Bolanõs, 2006).

Às instituições culturais de arte contemporânea – os museus, os centros de arte, as *Kunsthallen*, *Kunsthhaus*, dentro de uma vasta panóplia de novas denominações⁶ – pareceu, pois, importante representar, como primeiro traço definidor, a sua perenidade e perdurabilidade no tempo, vivendo, porém, a cada momento da sua história a necessidade de construir os seus sentidos no tempo concreto da sua existência. Desta forma, estas instituições podem revelar fortes entrosamentos com as condições sociais, culturais e económicas das conjunturas que atravessam, sendo portadoras de anacronismos, articulações, significados e constrangimentos que se prendem com o seu estatuto e duração num determinado tempo.

Tal situação ajuda-nos a entender como estas instituições – especificamente os museus e os centros de arte – vivem em permanente necessidade de produzir diálogos

pensamento e a apresentação da arte contemporânea mais do que trabalhar regularmente com uma coleção existente (Santos, 2015).

⁴ A exposição foi então um dispositivo fundamental da arte do século XX (Hooper-Greenhill, 1992). Podemos mesmo dizer um pouco mais afirmativamente que o século XX criou um novo dispositivo para a arte através dos modos de pensar e produzir a exposição temporária, com os seus sistemas de procedimento, os seus protocolos, as suas práticas e os seus espaços.

⁵ Segundo Bolaños, exposições como a de Malevich em São Petersburgo (1915), a *Primeira Feira Internacional Dadá* em Berlim (1920) ou o Espaço Proun de Lizzitsky (1923), foram, sem dúvida, algumas das melhores práticas que melhor adotaram este espírito de mudança, renovação e rebeldia.

⁶ Historicamente, a *Kunsthalle* é semelhante à *Kunsthhaus* (literalmente, «casa de arte»). Contudo, apesar de terem em comum o programa assente nas exposições temporárias, a não existência de coleção e as novas produções artísticas, a *Kunsthhaus* tende a desenvolver com alguma frequência atividades em torno dos artistas locais, além de simpósios e *workshops* (Sheikh, 2010). Adiante, no capítulo 2, iremos definir o espaço museu e centro de arte.

com a sua própria contemporaneidade, ao mesmo tempo que parecem condicionadas pelo peso específico da sua realidade física (edifício, coleção) que, sendo uma componente fundamental da sua afirmação, podem ser, e com frequência, fator de desajuste e desatualização (Marincola, 2006).

Assim, ao longo da sua existência, ao selecionarem, acolherem, catalogarem e exporem objetos, as instituições têm estabelecido discursos acerca do significado cultural das suas coleções que foram e são determinantes para a formação das memórias coletivas e para os modos como as sociedades lidam com o passado no presente (Hooper-Greenhill, 2000). Esses mesmos discursos favoreceram ativamente a formação de valores sociais, morais, políticos e ideológicos. Ao fazê-lo, as instituições passaram a ser tanto instrumentos de poder como de comunicação. De fato, sendo canalizada como uma das principais formas de comunicação e mediação, a linguagem expositiva é intrínseca às instituições patrimoniais, e poderíamos afirmar que as exposições nasceram para mostrar, expor, objetos segundo uma narrativa.

A clara provocação de Marincola: «Can we ever get beyond the essential conservatism of displaying works of art in conventional, dedicated spaces?» (Marincola citada em Smith, 2012: 250) conduz-nos a várias hipóteses de questionamento. De que forma as instituições culturais dedicadas à arte contemporânea devem/podem aproximar-se dos seus públicos? De que modo se articulam as linguagens expositivas e as narrativas museológicas na construção e representação de significados? Como podem apresentar objetos através de múltiplas interpretações? De que forma podem as interpretações, por si próprias, continuar a criar novos significados para as suas coleções? E quais são, ao certo, os critérios base inerentes ao pensamento e produção de uma exposição?

Tomando em consideração os atuais desafios suscitados pelas novas realidades políticas, sociais, artísticas e culturais que se consolidam, assim como pela crescente atitude crítica levada a cabo pelos espaços culturais dedicados à arte contemporânea - um crescente (auto)questionamento sobre as suas fronteiras, papéis, públicos e objetos (situação esta que contribuiu para gerar uma relativa crise identitária (Cameron, 1971) evidenciada pela obrigação que estas instituições apresentam ao tentarem resolver os seus problemas de definição e função) -, o presente estudo pretende fundamentar uma reflexão sobre o papel desempenhado pelas exposições temporárias nomeadamente através da análise teórica de três critérios que pretendemos apresentar como essenciais: o discurso,

a representação e a interpretação. De forma transversal, incitámos a justificação destes critérios através da observação de quatro tipologias que consideramos como essenciais para a exposição temporária: a exposição individual; a exposição temática; a exposição coletiva; e a exposição retrospectiva.

Nesta medida, e indo ao encontro da problemática por nós levantada, optámos por analisar a exposição individual *Toda a Memória do Mundo, Parte I* (11 de dezembro 2014 – 29 de março de 2015) e a exposição coletiva *Eu e os outros. Coleção de Alberto Caetano* (07 de julho de 2015 – 30 de agosto de 2015) referentes ao espaço museu; e a exposição temática *Daqui Parece uma Montanha* (05 de junho de 2014 – 21 de setembro de 2014) e a exposição retrospectiva *António Dacosta, 1914-2014* (17 de outubro de 2014 – 25 de janeiro de 2015) referentes ao espaço centro de arte. Além de serem exposições que ocorreram durante o período de construção deste estudo (outubro de 2014 – setembro de 2015), sendo assim por nós visitadas, uma das razões que se prende com a escolha destas foi a capacidade de se ajustarem e promoverem aquilo que iremos analisar no capítulo 4 como o discurso, a representação e a interpretação de uma exposição. Como tal, tomámos como base de estudo duas exposições temporárias realizadas no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado (MNAC) e duas exposições no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (CAM-Gulbenkian), pretendendo, pois, averiguar como estas instituições contextualizam paradigmas e funções que as justificam e as fundamentam, e como cada uma se define enquanto espaço contemporâneo, levando em observação as suas práticas e modelos referenciais.

Este desdobramento teórico sobre a categoria apresentada pretende demonstrar que a contemporaneidade encara o espaço expositivo como uma matéria sujeita à modelação e à reinvenção social. Os agentes que se responsabilizam pelas exposições – os diretores, museólogos, produtores, curadores, educadores e todos os elementos que constituem a equipa institucional⁷, incluindo os próprios artistas – desenvolvem e convertem atualmente os modelos de perceção e projeção da arte para (re)situar o «objeto

⁷ Segundo o Código Deontológico do ICOM (2004), a importância da equipa institucional e do seu estatuto (permanente ou temporário) variam de acordo com a dimensão do museu, das suas coleções e das suas responsabilidades, devendo ser tomadas medidas adequadas relativamente à conservação das coleções, acesso do público, serviços públicos, estudo e segurança.

museológico»⁸ e estender o vocabulário de referências espaciais⁹, recolocando-os no mundo vivido de e como forma de crítica, encontrando aí uma visibilidade social da arte (Bourriaud, 1998). Claro está que este novo vocabulário requer uma extensão da referência sobre o que é o espaço e a posição do sujeito nele, e uma interpretação crítica em relação à sua produção e reprodução.

Importa dizer algo sobre a forma como se construiu o interesse deste nosso estudo. Em primeiro lugar, partiu da ideia que a justificação do papel da exposição temporária através da análise do seu discurso, da sua representação e da sua interpretação, é um formato que, no nosso entender, não foi todavia objeto de suficiente análise e reflexão, não apenas por parte de estudos académicos como também por quem elabora os programas expositivos e as políticas das instituições culturais de arte contemporânea. Decorreu ainda, em segundo lugar, de, nas idas às instituições de arte contemporânea, sempre termos apreciado, de um modo intuitivo, o funcionamento destes espaços e, em especial, a maneira como as exposições temporárias possibilitavam uma nova vida aos museus, movendo públicos e aproximando obras. Advém, em última instância, do objetivo de melhor conhecer o papel daqueles que intervêm enquanto intermediários das exposições e que diretamente se relacionam com as práticas expositivas.

Apesar desta investigação centrar-se nos modos como através das exposições temporárias as instituições culturais se afirmam e se reinventam, não se pressupõe aqui que a identidade destas esteja relacionada com os tipos de relações que estabelecem com os seus objetos (crítica, discursiva, reflexiva e/ou ritualista) e nem que estas sejam as únicas relações estabelecidas. Pelo contrário, assume-se que a sua reinvenção situa-se, principalmente, na realização de uma política de conversação cultural entre muitos

⁸ Segundo André Desvallées e François Mairesse (2011), o termo «objeto museológico» é, por vezes, substituído pelo neologismo *musealia* (raramente utilizado), construído a partir do latim, com plural neutro: as *musealia*. Equivalente em inglês: *musealia*, *museum object*; francês: *muséalie*; espanhol: *musealia*; alemão: *Musealie*, *Museumsobjekt*; italiano: *musealia*. Passando-se da noção de objeto para a sua consideração ou questionamento enquanto elemento patrimonial, cultural e social (Mourão, 2010), adotamos para os efeitos deste estudo esta noção questionante de «objeto», que pode ser entendida como um elemento fundamental na produção de conhecimento e significação nas instituições culturais de arte contemporânea.

⁹ De certa forma, estas questões sobre a permeabilidade plástica do espaço são abordadas por Lefebvre, para quem é importante distinguir a «prática espacial», da «representação do espaço» e dos «espaços representacionais». Na primeira inseria-se o processo fluido de produzir e reproduzir o espaço, assim como a relação da sociedade como o mesmo. A representação do espaço consistia, em modo geral, na sua conceptualização, isto é, nos projetos urbanísticos dos engenheiros e de todos aqueles que contribuía para o seu planeamento e organização social. Os espaços representacionais constituíam-se de lugares vividos e das suas simbologias (Lefebvre in Matos, 2008: 152-153).

participantes e através da promoção de espaços para onde confluem uma série de dilemas, contradições e tensões em relação aos processos de seleção de produção de conhecimento.

De modo geral, o que aqui se sugere é uma averiguação que pretende revelar se, de fato, o papel desempenhado pelas exposições temporárias de arte contemporânea se constitui através de um processo dinâmico de (auto)afirmação e reinvenção institucional com o que estes processos implicam a nível social.

Estado da arte

Os estudos sistemáticos sobre exposições de arte são, na realidade, uma prática recente (Smith, 2012). Estes inscrevem-se na linha de trabalho dos denominados grupos de estudos de museologia e estudos curatoriais que tanto na Europa como no Reino Unido e nos Estados Unidos se constituíram como uma área de análise que aborda os museus desde perspetivas museológicas e curatoriais mas também, a partir de perspetivas sociológicas e políticas – sendo exemplo instituições que abordam estes estudos a Royal College of Art (Londres); a DeAppel (Amesterdão); a Yale University School of Art (Yale); a Parsons, The New School for Design (Nova Iorque); a Savannah College of Art and Design (Georgia); a Bard College (Nova Iorque); School of Visual Arts of New York (Nova Iorque); a Glasgow School of Art (Glasgow); entre outras.

Se é verdade que por um lado parecemos dispor de uma razoável quantidade de informação disponível sobre as práticas museológicas, museográficas e curatoriais das instituições de arte contemporânea, da qual se pode extrair uma série de ideias gerais sobre a problemática em estudo, constatamos, porém, que não é fácil obter uma imagem global sobre as razões pelas quais se efetuam exposições temporárias, sendo impossível generalizar dados provenientes de diferentes trabalhos de investigação, pois várias investigações parecem fornecer resultados contraditórios e muitas abordam questões relacionadas com objetivos muito focados numa pergunta de investigação.

Embora exista uma proveitosa produção de autores estrangeiros que se debatem sobre o campo abstrato das práticas museológicas, no campo específico das práticas expositivas e relacionais dos museus e da própria arte contemporânea, assim como dos mecanismos por estes adotados – especialmente quando nos referimos a aspetos relacionados com o discurso, a representação e a interpretação das exposições temporárias

–, existem estudos maioritariamente monográficos que ficam aquém de uma ampliação do debate neste âmbito.

Referente às instituições culturais de arte contemporânea valeram de suporte teórico as ideias de Peckham (2003) que, embora explorando questões que aproximam o património como uma ferramenta política, consegue reunir os principais teóricos que examinam as formas pelas quais o património é desafiado na sua contemporaneidade; Hall e Taylor (1996) onde, através de um artigo apresentado previamente em 1994 no «Annual Meeting of the American Political Science Association» e na conferência «What is Institutionalism Now?», em outubro do mesmo ano na University of Maryland, expõem o conceito de «novo institucionalismo», defendendo a sua valorização no que respeita à exposição de objetos nas instituições culturais; Sheikh (2010), que observa e interpreta a crítica institucional como uma prática artística, colocando em análise pontos como o papel da crítica e do universo institucional nos artistas, curadores e críticos de arte; e Anico (2008), que se debruça sobre as configurações dos museus na contemporaneidade, analisando a relevância social e cultural destas instituições enquanto protagonistas de processos de produção, representação e consumo de significados, no contexto de uma condição global pós-moderna.

No que respeita a teorização sobre as práticas expositivas de arte contemporânea as bases teóricas de maior relevância centram-se nos estudos de Smith (2012), onde o autor oferece uma análise em profundidade do território volátil da prática curatorial internacional e do pensamento ou visão que a sustenta, descrevendo ainda a forma como os curadores assumem hoje papéis que transcendem o campo das exposições, tratando assuntos como a criação de plataformas discursivas e realização de ativismo social e político, bem como o repensar do papel do espetador; Delicado (2009), que elabora uma reflexão sobre a noção de exposição permanente e exposição temporária; Marincola (2006), ao reunir um conjunto de ensaios dos principais curadores do mundo e historiadores de arte de forma a perceber quais as práticas e métodos que sustentam uma (grande) exposição; e Bourriaud (1998), cuja importância reflete sobre as variantes da prática artística e as possibilidades de interpretar esta prática através da sua relação com o social, no que designou de «estética relacional».

Sobre a temática do discurso e da representação serve como base de análise o conjunto de reflexões reunidas por Semedo (2008) sobre os conceitos de representação e

discursos propostos no colóquio «Museus, discursos e representações», no qual se mostra um conjunto de diversas perspectivas disciplinares de diferentes autores que cruzam abordagens e olhares múltiplos sobre a problemática das estruturas museológicas enquanto espaços de discursos e representações, e como estes mecanismos definem o que é ou não é apropriado no desenvolvimento das práticas em relação ao sujeito ou a um local de atividade social.

Ainda sobre o papel do discurso museológico encontramos o estudo de Faria (1989), o qual converge no sentido dos principais âmbitos do discurso sociológico dos museus, debruçando-se ainda sobre o enquadramento dos museus num contexto patrimonial e na sua relação com os centros urbanos, assim como estudos de visitantes, função social e relação entre museus e globalização, passando ainda pela relação entre museus e comunicação.

Sobre a questão da interpretação concentramos a nossa atenção na obra de Hooper-Greenhill (2000), onde a autora analisa a forma como os visitantes do museu interpretam as coleções, e como estas interpretações são influenciadas pela abordagem pedagógica feita pelo museu, perspetivando ainda sobre a questão das narrativas visuais, da diferença cultural e da construção de identidades; e Mourão (2010), que, embora se foque num estudo junto dos públicos de exposições sobre temas de Ciência, perspetiva perfeitamente algumas questões e pareceres apoiados em reflexões históricas, semióticas e sociológicas, articuladas com a prática da museologia, da musealização, da museabilidade e da comunicação pública.

Em suma, o paradigma de análise por nós adotado pretende remeter para uma análise sobre o fenómeno museológico, perspetivando as instituições culturais de arte contemporânea como um elemento privilegiado para o estudo dos processos de construção e negociação de significados, nomeadamente através das exposições temporárias.

Metodologia

No que respeita à metodologia decidimos elaborar uma investigação qualitativa exploratória, tendo como objetivo proceder ao desenvolvimento de uma dada realidade pouco e deficientemente estudada, levantando hipóteses de entendimento sobre essa mesma realidade (Marshall e Rossman, 1995). De igual forma, sendo a observação considerada como «um conjunto de utensílios de recolha de dados e um processo de tomadas de decisão» (Evertson e Green, 1996), adotámos ainda como método de investigação um sistema «narrativo» uma vez que a narração surge aqui como um sistema coletivo de *storytelling* no qual a performance das histórias é parte essencial na construção de sentido e pertença, possibilitando aos indivíduos o incremento das suas memórias individuais a partir da memória criada pelo institucional (Boje, 2001). Assim, o sistema narrativo baseou-se na elaboração de um registo teórico dos dados recolhidos, tendo sido este registo elaborado a partir do desenvolvimento de um conjunto de acontecimentos que decorreram num determinado período de tempo numa determinada localização. Igualmente recorreremos ao sistema descritivo de forma a auxiliar na análise retrospectiva das exposições temporárias ocorridas.

Ainda sobre o tema exposto, a pesquisa bibliográfica tornou-se uma ferramenta imprescindível no aprofundamento dos conceitos de instrumentalização da abordagem analítica. Como tal, além de uma pesquisa bibliográfica e de uma análise documental, realizámos, em paralelo, um estudo bibliográfico teórico-concetual sobre as práticas expositivas das instituições culturais de arte contemporânea, procurando relacionar os estudos de caso (as exposições apresentadas pelas instituições culturais) com as reflexões decorrentes desta pesquisa.

De modo geral, considerando a construção de um objeto de estudo exploratório, descritivo e explicativo, tendo como fonte de dados uma vasta revisão bibliográfica e como procedimento de recolha de dados uma pesquisa documental e bibliográfica, fundamenta por estudos de caso (Marshall e Rossman, 1995), é aqui exposta uma análise que permite esboçar um panorama sobre a dinâmica das exposições temporárias, refletindo ainda sobre a dinâmica da arte contemporânea e das instituições culturais, investigando de que forma os mais variados agentes respondem aos desafios contemporâneos, em plena época de transformações culturais e sociais.

Organização da dissertação

De forma a permitir uma clara percepção sobre este nosso estudo, decidimos estruturar de forma concisa e focada a presente dissertação, tendo por intuito partir de uma esfera geral e abrangente para uma outra mais evidenciada, indo assim ao encontro do nosso objeto de investigação.

No primeiro capítulo encontramos uma base introdutória ao estudo, apresentando o seu enquadramento conceptual e justificando a sua pertinência e problemática.

No capítulo seguinte é possível observar um parecer sobre aquilo que define atualmente uma instituição cultural de arte contemporânea, através da prática do «novo institucionalismo», elaborando de igual forma um enquadramento sobre o que entendemos por espaço museu e espaço centro de arte.

Avançamos para o terceiro capítulo onde nos centramos na caracterização das práticas expositivas de arte contemporânea. Encontramos aqui alguns dos aspetos centrais destes nosso estudo. São explorados temas referentes à definição de exposição de arte contemporânea, um esclarecedor parecer sobre os referentes que caracterizam uma exposição permanente e uma exposição temporária, um debruçar sobre o pensamento curatorial da arte contemporânea e um entendimento sobre a narrativa das exposições.

Já no quarto capítulo dedicamo-nos unicamente ao estudo dos três grandes referentes que definimos como constituintes de uma exposição, o discurso, a representação e a interpretação. Desta forma, dedicámos este capítulo inteiramente à capacidade de defender a hipótese de que a interação e o relacionamento destes três agentes condicionam e definem os contornos dos processos de planeamento estratégico na caracterização das exposições temporárias.

Analisados os suportes teóricos que suportam este estudo, no quinto capítulo encontramos desenvolvida a nossa grande questão de investigação - «Que papel é desempenhado pelas exposições temporárias nas instituições culturais de arte contemporânea?» -, onde se procede a uma caracterização dos contextos expositivos das instituições que foram objeto de estudo.

No sexto e último capítulo encontram-se as considerações finais, onde se sistematizam as principais ideias colhidas na realização do trabalho, ressaltando aspetos que não devem perder-se de vista quando se aborda o papel das exposições temporárias.

2. SOBRE AS INSTITUIÇÕES CULTURAIS DE ARTE CONTEMPORÂNEA

2.1. Instituições artísticas culturais de arte contemporânea: o «novo institucionalismo»

As instituições não são apenas estruturas físicas, são também lugares ou cenários que instituem, ou seja, que produzem determinadas relações e apresentam certas ideias e ideologias (Sheikh, 2010; Silva in Jürgens, 2011; Castoriadis, 2007). Desta forma, enquanto proposição ontológica, a sociedade deverá ser constantemente instituída pelas instituições, sendo estas capazes de elaborar uma distinção entre os imaginários sociais instituídos e imaginação humana particular, já que a imaginação individual «[...] está sempre circunscrita pela socialização das instituições sociais e pelas formas de instituir» (Sheikh, 2010:80).

Segundo Peckham (2003), ao fazer parte de redes simbólicas e não sendo estáveis nem fixas, as instituições culturais podem ser constantemente articuladas por dois polos: pela projeção – a partir da atribuição de significado(s) – e pela prática – através da sua operacionalização. Como tal, as instituições e as formas de instituir surgem como uma unidade, mas só o fazem através de uma *praxis* e de uma crença evidenciada. Uma instituição poderá instituir através de outras formas para além da sua programação, fazendo-o também através da sua produção espacial, nas relações sociais com o local de trabalho, na produção de subjetividade, na forma como entende o seu espetador e, em geral, através dos imaginários sociais instituídos – a prática instituinte parece ser, por outro lado, um conceito que em nada se opõe à instituição, mas escapa à institucionalização e à estruturação (McLuhan, Parker e Barzun, 1969; Moreira, 2010). De fato, um dos problemas de qualquer projeto revolucionário parece ser exatamente este: o de como implementar uma mudança radical, não só ao nível das significações e das sedimentações das instituições, mas também na própria forma de instituir, ou seja, na forma como se produzem novos contextos sociais.

Nem será necessário focar «grandes narrativas»¹⁰ (Boje, 2001) para detetarmos este enigma, que também se encontra mais próximo a partir das abordagens curatoriais

¹⁰ Boje (2001) defende que as «grandes narrativas» representam, resumidamente, preconceitos, ideias e práticas que as pessoas tomam como verdade absoluta, sem nunca colocar em questão a sua legitimidade, por outras palavras, «[...] is about the stories [as verdades] we tell ourselves» (*ibidem*: 6).

institucionais e nas tentativas de instituir de maneira diferente, especialmente entre 2000 e 2010 – modalidades que podem ser interpretadas como sendo históricas e, portanto, parte de uma história concetual e de uma genealogia de desenvolvimento institucional, especificamente ao fenómeno que podemos designar por «novo institucionalismo» (Hall e Taylor, 1996).

As instituições que a partir de certo momento passaram a ser regidas pelo «novo institucionalismo» – instituições maioritariamente da Europa do norte e ocidental – agrupavam-se devido a certas políticas institucionais e programas curatoriais, mas também em termos de localização geopolítica. De forma geral, pareciam ser de uma dimensão semelhante, obedecendo o tamanho – e até o próprio propósito das exposições – a certos parâmetros e, seguidamente, às expetativas em termos de números de visitantes e da receção do público em geral. Nenhuma destas instituições era, crucialmente, museu, pelo que não tinham obrigações em termos de história, coleção e arquivo, caracterizando-se como espaços especialmente dedicados à arte contemporânea, facilitando a sua experimentação (Sheikh, 2010).

Possivelmente, esta foi uma das razões para estes locais começarem a reconsiderar as suas atividades e a mudá-las de localização, em parte, com vista quer à produção quer à representação da arte contemporânea. Com o «novo institucionalismo»¹¹, o local da exposição passou a ser uma unidade de produção, concreta e metaforicamente, que produz novos trabalhos e projetos artísticos, mas também novos temas e formas de interagir com a arte – de certa forma as instituições passavam a ser parte laboratório, parte academia, sendo menos necessária a típica função de sala de exposições (Hall e Taylor, 1996).

Se esta era, de fato, uma nova função para a instituição e, logo, para as suas formas de instituir, passariam a ser outras formas e espaços institucionais já existentes a serem usados como modelo, sobretudo aquelas instituições que observavam os seus públicos como constituintes em vez de simples espetadores. A «nova» instituição da arte foi assim gerada como um tipo de híbrido que produziria não só novas formas de criação, reflexão e contemplação da arte, mas, e talvez mais importante, novas relações sociais. Podemos

¹¹ Segundo Faria (2002), no cerne desta perspetiva analítica defende-se o potencial transformador das instituições, sendo estas capazes de influenciar o meio social que as rodeia. Deste modo, o foco do «novo institucionalismo» propõe que os estudos políticos privilegiem como unidade de análise as instituições, uma vez que os processos por elas criados podem estruturar de diferentes formas a vida social e política de uma determinada comunidade.

afirmar que a instituição passou a ser um modelo para a sociedade e não somente parte desta (Hooper-Greenhill, 1992).

A instituição artística devia ser, resumidamente, verdadeira e totalmente democrática. Contudo, estas pretensões para a instituição e para a concepção dos seus constituintes não alteraram em nada o papel do espectador e o modelo de recepção aplicado. Embora a arte tivesse vivenciado distintos modos de exposição, desmaterializado o objeto artístico, mudado do produto para o projeto e focado tanto as relações sociais quanto as estéticas, o modelo comunicativo aplicado pelas instituições permaneceu o mesmo, com o artista e a instituição a transmitirem o conhecimento a um público parcialmente anônimo (Anico, 2008).

Consequentemente, parece-nos claro que devemos pensar as formas como as instituições instituem e não observá-las apenas como elementos edificantes. A ideia de instituir sob a forma de fazer-exposições também deve ser investigada nestes termos, não apenas como um espaço ativo ou passivo, mas oscilando sempre entre estas duas categorias, criando assim um espaço de ressonância para o emprego simultaneamente positivo e negativo (Duncan e Wallach, 1980). Tal situação traz-nos de volta à questão da produção cultural contemporânea e do imaginário, de volta às práticas institucionais contemporâneas: que novas estratégias estão a ser criadas, que novos imaginários estão a ser produzidos?

De modo geral, a política dos objetos artísticos e da realização de exposições parece não residir apenas na intencionalidade dos artistas e na recepção do espectador, ou seja, em como as coisas são mostradas, mas também na forma como imaginamos aquilo que podemos representar ou pensar, incluir ou excluir, surpreender ou chocar, entreter ou ensinar (Campos, 2001, Cameron, 1971; Diogo, 1997). O mesmo poderá ser aplicado à institucionalização e socialização das instituições, cujo trabalho poderá ser visto como novos modos de instituir, produzir e projetar outras realidades e a possibilidade de autotransformação do mundo; como uma institucionalização que é produzida pela subjetividade em vez de produzir apenas subjetividade.

Trata-se, portanto, de mudar não apenas as instituições mas o modo como a própria sociedade institui; ou seja, perspetivar a capacidade desta em instituir a subjetividade e a imaginação de forma diferente. Segundo Sheikh (2010), tal observação poderá ser conseguida se alterarmos os formatos e as narrativas existentes, assim como o

hiato do espaço e a (re)escrita de histórias – ou seja, através de projetos de construção e desconstrução, e pela criação de novos formatos de comunicação, repensando todas as estruturas que pertencem aos programas expositivos. De igual forma, qualquer que seja a instituição e as suas formas de instituir, esta não deve ser compreendida como sendo unitária, mas dispersa – os seus modos de abordagem não têm de ser uniformes mas sim diferentes em escala, gramática e alcance (*idem*). Por último, a instituição e a exposição, e as suas respetivas formas de instituir, podem nem sempre estar em uníssono, mas por vezes podem ser invulgares, dissonantes ou até mesmo atonais (*idem*). Segundo o nosso parecer, em vez de observar esta situação como se de um problema se tratasse, é preferível observá-la como um potencial, um espaço de ressonância – entre museólogo, curador, artista e instituição, naturalmente, mas também entre produtor e público, arte e sociedade em geral – e como espaço de possibilidade de criação de significados.

Assim, segundo o nosso entendimento, o labor da instituição poderia ser descrito em termos da sua própria articulação, ou seja, através da sua produção, do seu posicionamento e da forma como emerge tendo as práticas expositivas temporárias um papel fundamental nesta articulação. Acreditamos, ainda, que uma instituição, ou uma produção institucional, poderá imaginar um público de forma a produzi-lo, originando, desta forma, um mundo à sua volta, um horizonte. Por mais pequena que uma instituição possa ser, estas são sempre estruturas do possível, simultaneamente oportunidade e obrigação (Sheikh, 2010).

Entre as múltiplas dinâmicas performadas pelas instituições culturais de arte e que constituem a sua identidade, este estudo foi então desenvolvido com base nas funções museológicas e curatoriais das instituições, procurando desvendar uma função transversal que refletisse a administração/conservação/gestão de bens culturais e a sua exposição/divulgação. De notar que há diferenças entre o papel desempenhado pelos museus e pelos centros de arte relativamente ao papel destacadamente expositivo das galerias de arte e das *Kunsthallen*¹².

¹² Além das referidas questões museológicas e curatoriais, uma das razões que nos motivou a estudar os museus e centros de arte passou também pelos anos da sua existência - as *kunsthallen* são muito mais recentes, em especial no contexto nacional que é o contexto abordado no nosso estudo - assim como pela constante preocupação e compromisso social que ambos espaços demonstram ter perante os seus públicos ao trabalharem continuamente na gestão dos seus acervos (Karp, 1992b; Hooper-Greenhill, 1991; 1992), situação esta não evidenciada pelas *Kunsthallen* ou galerias de arte, uma vez que não possuem uma coleção própria.

Independentemente da sua definição, acreditamos que a escolha destes dois espaços institucionais reflete o objetivo deste nosso estudo em estudar o papel das exposições temporárias, mais ainda quando nos aproximamos do seu discurso, representação e interpretação. Desta forma, observamos as instituições de arte contemporânea como lugares onde ativamente se propõem projetos que tentam comunicar e interagir, de modo útil e ativo, com uma determinada comunidade¹³, apoiando-se na questionação e encorajando a descoberta de soluções para as mais diversas questões na contemporaneidade¹⁴.

Embora acreditemos que o foco desta análise não se circunscreva numa definição das instituições culturais de arte contemporânea mas, como observámos, na forma como estas instituem, optámos por considerar a necessidade de justificar e enquadrar neste ponto o entendimento sobre aquilo que poderá ser compreendido como o espaço museu (2.1.1) e o espaço centro de arte (2.1.2). Contudo, os nossos objetivos não passam pelo estabelecer de uma aceção absoluta ou avaliação sobre as questões conceptuais que definem um museu e um centro de arte mas antes sobre as bases ou princípios que aproximam estes espaços enquanto instituições do domínio social.

Será precisamente sobre esta visibilidade, proporcionada pelos museus e centros de arte na cultura contemporânea que nos debruçamos neste estudo, tentando definir dentro deste contexto o papel das exposições temporárias que, no nosso entendimento, delimitam não só diferentes conceções de cultura, como também reconhecidas mudanças nos paradigmas museológicos e curatoriais.

2.1.1. Espaço museu

A definição do ICOM/UNESCO é a referência e a base da pluralidade das abordagens ao setor museológico. Trata-se de uma definição que tem evoluído desde 1946, na necessidade de uma maior precisão e abrangência. Assim, segundo a versão de 2007 (21.^a Assembleia Geral em Viena), o museu é «uma instituição permanente sem fins

¹³ Para o efeito deste estudo, considerámos a definição de «comunidade» de Varine (1987), que reflete a comunidade como um grupo que partilha um mesmo território e um conjunto de elementos simbólicos, consciente das afinidades e diferenças que os caracterizam, assim como das relações de conflitos com o seu meio ambiente, social e político, cujo futuro é parcialmente comum.

¹⁴ Esta intervenção cultural significa o envolvimento da população no processo de fruição e criação cultural, nomeadamente através da apropriação do seu próprio património. Estes fatores começaram a ser apresentados como parte integrante de alguns projetos museológicos nos quais a cooperação, o dinamismo, a responsabilidade e a capacidade de intervenção são fatores-chave (Semedo, 2008).

lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite»¹⁵.

A partir desta definição, e sem nunca descurar a sua missão e vocação, perspetivamos o espaço museu como instituição que terá de ter uma visibilidade pública, tendo ainda que cumprir regularmente os seus propósitos de expor e transmitir conhecimento, cumprindo o seu compromisso com as dinâmicas culturais, económicas e políticas em que se encontra, devendo estar, como tal, fundamentalmente envolvido no tecido social onde se insere.

Estabelecido o formato da exposição como um ato discursivo do seu próprio funcionamento, o museu deverá assumir a exposição temporária como um elemento portador de uma determinada narrativa, sendo esta linha de abordagem, segundo o nosso parecer, particularmente proveitosa no que respeita à elaboração de programas curatoriais com enfoque na mediação, pelas ligações possíveis a outras obras expostas ou da coleção e ainda a questões relevantes ao momento social atual.

Enquanto elementos culturais, o espaço museu pode assinalar o ensejo do imaginário social ao refletir, na sua conceção e programação, continuidades e reflexões relativas às políticas urbanas em que se posicionam, o que nos permite, assim, esboçar nesta nossa investigação, uma perceção mais aproximada sobre o discurso, a representação e a interpretação das suas exposições temporárias, como veremos nas exposições abordadas nos subcapítulos 5.1.1 e 5.1.2 deste estudo.

2.1.2. Espaço centro de arte

Não existindo um órgão de representação máxima que possa possibilitar uma definição exata de centro de arte optámos, nesta situação, por nos basear, em primeira instância, na definição adotada enquanto missão (na sua apresentação institucional) do CAM¹⁶. Segundo a sua aceção, o centro de arte pode ser entendido como uma instituição cultural que está vocacionada para preservar, investigar e tornar acessível ao maior número possível de pessoas a coleção à sua guarda.

¹⁵ Cf. ICOM (2007), «Definição de Museu», [consultado em 05 de junho de 2015]. Disponível em: http://www.icom-portugal.org/documentos_def,129,161,lista.aspx

¹⁶ Cf. Sítio eletrónico oficial do CAM, [consultado em 15 de junho de 2015]. Disponível em: <http://cam.gulbenkian.pt/CAM/pt/OCAM>

Outra definição interessante, e que decidimos aprofundar adiante, é apresentada por Beltrame e Figueroa (2002), «Un museo y un centro cultural [de arte] no son instituciones idênticas». Para estes autores, dependendo da sua localização geográfica (grandes cidades ou pequenas províncias) as suas diferenças tendem a ser mais acentuadas, afetando tanto a produção artística como as suas condições e *standards* de difusão. Adotando a definição de museu proposta pelo ICOM, os autores defendem que um centro de arte é uma produção recente, que advém da criação de um novo modelo cultural que teve de acompanhar as mudanças institucionais, tentando assim alcançar uma maior liberdade e flexibilidade na sociedade contemporânea¹⁷.

Contudo, assim como o espaço museu tem vindo a adquirir a partir dos influxos da «Nova Museologia»¹⁸, ao marcar uma importante renovação no exercício do poder em relação à dimensão institucional da cultura, esta concetualização sobre o centro de arte parece demonstrar que este é um espaço que adquire o estatuto de uma política pública social. Desta forma, tanto o espaço centro de arte como o espaço museu poderão ser vistos como instrumentos de reflexão social¹⁹.

Tendo em análise os objetivos do nosso estudo – que se prendem com o sentido das exposições temporárias em espaços como o centro de arte e o museu e de acordo com os estudos de caso selecionados – fez sentido procurar a diferenciação, em linhas gerais, do centro de arte e do museu. Contudo, apesar de procurarmos definições/ diferenciações sobre estes dois espaços, deparamo-nos com distinções muito ténues. No entanto, a literatura por nós percorrida sugere que as diferenças se prendem naquelas acima enumeradas.

¹⁷ Ainda segundo Beltrame e Figueroa, enquanto espaço institucional, a maior visibilidade do centro de arte se deve ao investimento em grandes programações e eventos internacionais, assim como ao desenvolvimento de áreas expositivas progressivamente mais ecuménicas e democráticas.

¹⁸ O termo surgiu pela primeira vez em 1958, por parte dos norte-americanos G. Mills e R. Grove, sendo porém popularizado na década de 70 por André Desvalleés. A mesa redonda celebrada pelo ICOM, em Santiago do Chile, em 1972, viria a propor um novo conceito de ação dos museus: o museu integral, destinado a proporcionar à comunidade uma visão de conjunto de seu meio material e cultural. É então fortemente reforçada a função social do museu e o caráter global das suas intervenções (Anico, 2008).

¹⁹ No que respeita à reflexão social, a Declaração de Caracas, resultado do Seminário de Estudos Museológicos realizado entre 16 de janeiro a 6 de fevereiro de 1992, desenvolveu uma avaliação crítica sobre o percurso do museu, reafirmando este como uma «forma de comunicação entre os elementos do triângulo - território, património, sociedade -, servindo de instrumento de diálogo, de interação das diferentes forças sociais, económicas e políticas; um instrumento que possa ser útil na sua especificidade e função ao «homem indivíduo» e «homem social», para que este possa enfrentar os desafios que vêm do presente e para o futuro» (Horta 1995: 32-35).

3. CARATERIZAÇÃO DAS PRÁTICAS EXPOSITIVAS DE ARTE CONTEMPORÂNEA

3.1. Uma proposta de definição de exposição de arte contemporânea

Principiamos este capítulo com a dificuldade em definir duas das noções essenciais em torno das quais este nosso estudo se organiza, a noção de exposição e a noção de arte contemporânea. Embora a reflexão sobre estas questões seja imprescindível, não acreditamos que as suas grandes potencialidades estejam na procura de uma resposta e muito menos de uma pretensiosamente categórica, exata ou universal para a questão o *que é expor arte contemporânea?*

Derivando do latim *expositio*, o termo exposição possuía o sentido figurado de explicação, o sentido literal de uma exposição e o sentido geral de exibição. Já no século XVIII, em França, a palavra *exhibition*, referindo-se à exibição de obras de arte, tinha igual sentido ao termo inglês, embora o uso francês da palavra *exhibition* referente à apresentação de arte fosse, mais tarde, conferido ao termo *exposition*. Em francês, o termo *exposition* distingue-se parcialmente do termo *exhibition*, tendo este último, atualmente, um sentido depreciativo no contexto francês (Desvallées e Mairesse, 2011).

Por volta de 1760, o mesmo termo *exhibition* podia ser utilizado em francês e em inglês para designar exposições de pintura. Contudo, em francês, o sentido da palavra, de certa maneira, degradou-se ao longo do tempo, passando a designar as atividades que apresentavam uma clara ostentação aos olhos da sociedade na qual se desenvolviam as exposições²⁰. É, então, nesta perspetiva que a crítica das exposições se faz de forma menos especializada, já que ela rejeita aquilo que, segundo a mesma, não advém de uma exposição – e, por transnomação, da atividade de um museu – mas de um espetáculo, com um caráter comercial muito acentuado (*idem*).

Atualmente, os termos *exposition* (em francês) e *exhibition* (em inglês) - assim como o termo em português *exposição*, – têm o mesmo sentido, parecendo ser aplicado tanto ao conjunto de coisas de naturezas variadas e formas distintas, expostas ao público, quanto às próprias coisas expostas e ao lugar onde acontece essa manifestação (Davallon,

²⁰ Este também é o caso dos derivados «exibicionista» e «exibicionismo», em português, que se referem, de maneira ainda mais específica, a atos desadequados.

1986).

Nesta perspetiva, cada uma dessas aceções parece definir conjuntos até certo ponto diferentes, já que a exposição poderá ser entendida tanto como o *conteúdo* como o *lugar* onde se expõe (do mesmo modo como algumas instituições culturais de arte aparecem como função mas também como edifício), não se caracterizando assim pela arquitetura do espaço, mas pelo lugar *per se*, visto de maneira geral²¹.

O espaço de exposição, nesta perspetiva, define-se, então, não somente pelo conteúdo ou pelos seus suportes, mas também pelos seus utentes – visitantes²² ou membros da equipa de profissionais da instituição²³ –, ou seja, pelas pessoas que entram no espaço específico e participam da experiência geral da exposição. Desta forma, o lugar da exposição apresenta-se como um lugar específico de interações sociais, em que a ação é suscetível de ser avaliada (Hooper-Greenhill, 2000). É isso que propicia o desenvolvimento de pesquisas de público ou de receção, assim como a constituição de um campo de pesquisa específico ligado à dimensão comunicacional do lugar, mas igualmente o conjunto das interações específicas no seio deste espaço, ou ainda, ao conjunto de representações que este pode evocar.

Sendo resultado da ação de expor, a exposição apresenta-se atualmente como uma das principais funções de qualquer museu que, segundo a última definição do *International Council of Museums (ICOM)*, «têm o dever de adquirir, preservar e valorizar seus acervos, a fim de contribuir para a salvaguarda do património natural, cultural e científico»²⁴. A partir deste ponto de vista, a exposição aparece como uma

²¹ Ao aparecer como umas das características das instituições culturais ligadas à arte contemporânea, a exposição constitui um campo nitidamente mais vasto, uma vez que ela pode ser desenvolvida por instituições com fins lucrativos (galerias de arte, entre outros) ou sem fins lucrativos (museus, centros de arte, entre outros). Ainda no que respeita à exposição da arte contemporânea, esta pode ser organizada num espaço fechado, aberto ou *in situ*, ou seja, sem deslocar os objetos. Partindo ainda da sua necessidade e/ou impacto, a exposição de arte contemporânea é muitas das vezes analisada, promovida e experienciada através do aprofundamento das questões que são suscitadas a partir do contexto social, cultural, geográfico e económico em que ocorre.

²² A investigação no seio dos utentes dos museus diferencia, em geral, diversos segmentos específicos de visitantes, ou seja, grupos de visitantes relativamente homogéneos e distintos de outros, definidos a partir de características específicas. Os principais perfis destacados pelos *museum studies* são: a) as famílias; b) os estudantes e professores dos estabelecimentos de ensino, c) o visitante; d) o turista; e) nichos de público com características frequentemente minoritárias como os reformados, os deficientes ou os imigrantes (Andrade, 2012: 159-161).

²³ Equipa que realiza os acondicionamentos técnicos requeridos para cada exposição, como a instalação elétrica para a iluminação, o desenho e execução (ou adequação) de vitrinas e painéis, pinturas, entre outros.

²⁴ Cf. *Código Deontológico dos Museus*, [consultado em 15 de fevereiro de 2015]. Disponível em: http://www.icom-portugal.org/multimedia/CodigoICOM_PT%202009.pdf

característica fundamental destas instituições, na medida em que este é observado como o local por excelência da apreensão do sensível pela apresentação dos objetos à visão (Hooper-Greenhill, 2004). A exposição fundamenta-se, como tal, como o meio mais geral de comunicação do museu, compreendendo as políticas educativas e de publicação.

Recorrendo a tal processo, o visitante é colocado na presença de elementos concretos que podem ser exibidos pela sua inerente importância ou por evocarem conceitos ou construções mentais. Se o museu pode ser definido como um lugar de «museabilidade» e «musealização»²⁵ (Andrade, 2010), por conseguinte a exposição aparece como a «visualização explicativa de fatos ausentes pelos objetos, assim como dos meios de apresentação, utilizados como signos» (Schärer [2003] citado em Desvallées e Mairesse, 2011).

A exposição, quando interpretada como o conjunto de algo exposto, compreende, tanto os objetos do museu, ou «objetos autênticos», quanto os substitutos (moldes, réplicas, cópias, fotos)²⁶. Compreende ainda o material expográfico adicional (suportes de apresentação, vitrines ou divisórias do espaço), os suportes de informação (textos, filmes ou multimédias), e a comunicação²⁷. A exposição, nessa perspectiva, funciona como um sistema de comunicação particular, fundada sobre os «objetos autênticos» e acompanhado por outros artefactos que permitem ao espetador melhor identificar a sua significação (McLuhan, Parker e Barzun, 1969). Nesse contexto, cada um dos elementos

²⁵ Segundo Andrade (2010), a «museabilidade» significa o conjunto das condições económicas, sociais, políticas, culturais e discursivas que possibilitam a «musealização», sendo então a «musealização» o processo de tradução de um produto, prática ou atividade (uma descoberta, um texto, um objeto, um acontecimento) por um profissional ou equipa de museu, numa dada figura de comunicação pública (uma exposição, uma notícia, um evento público), apresentada a um público de não-especialistas, como os visitantes de um museu.

²⁶ Os museus têm uma abordagem centrada nos objetos, o que os distingue de outras instituições de educação e lazer (Gob e Drouguet, 2003). De fato, os objetos numa exposição de um museu são a verdadeira razão para a sua existência, sendo estes, ou a coleção dos mesmos, que irão determinar o método e condições de exposição e interpretação (Delicado, 2009; Hall, 1987). Talvez a característica mais óbvia e mais determinante dos museus é, então, a presença necessária de objetos dentro deles, coisas que pela sua presença reclamam um estatuto particular – único, significativo, representativo (Silverstone, 1998).

²⁷ Assim como diferem também as condições no que se refere ao material que acompanha as exposições e o material de divulgação em geral, atualmente, com o auxílio de profissionais especializados e de verbas previstas, tem havido um impulso na qualidade dos catálogos e publicações produzidas. Se até pouco tempo os catálogos só podiam ser produzidos com imagens referenciais de outras obras dos artistas, sendo escassos os aspetos específicos da exposição, hoje já podemos contar com a produção de catálogos lançados na abertura das exposições onde já aparecem imagens das obras no espaço expositivo, constituindo um registo de maior qualidade e fidedignidade sobre a exposição. Quanto aos textos, críticos ou de apresentação, há muito que estão incorporados como elementos indispensáveis que acompanham as exposições. O título da exposição e um breve texto colocado na parede fazem hoje parte do modelo de produção de qualquer exposição com uma montagem minimamente profissional.

presentes no cerne da exposição podem ser definidos como *expôt*²⁸. Neste contexto, não se trata de reconstituir a realidade que não pode ser transferida a um museu (um «objeto autêntico», num museu, já é um substituto da realidade e uma exposição tem a função de abrir e propor imagens análogas a essa realidade), mas de comunicá-la por esse dispositivo.

Neste sentido, o termo «exposição», difere do termo «apresentação», já que o primeiro corresponde, se não a um discurso físico e didático, então, ao menos, a um amplo complexo de itens colocados à vista, enquanto o segundo pode evocar a exibição de bens em âmbito mercantil, que se pode dar de modo passivo, ainda que em ambos os casos um especialista seja necessário para se alcançar o nível de qualidade desejado (Cameron, 1986; Bismarck, 2011). Ambos níveis – a apresentação e a exposição – permitem precisar as diferenças entre cenografia e expografia²⁹. No primeiro caso, o cenógrafo parte do espaço e tende a utilizar os *expôts* para «preencher» esse espaço, enquanto no segundo, o curador de exposições parte dos *expôts* e realiza pesquisas sobre o melhor modo de expressão, a melhor linguagem para fazer com que eles «comuniquem»³⁰.

O largo campo constituído pelas respostas formuladas à questão do «mostrar» e do «comunicar» permite o esboçar de uma narrativa³¹ e de uma tipologia de exposições que se pode criar a partir dos meios utilizados (objetos, textos, imagens, ambientes, recursos digitais), a partir do caráter histórico ou lucrativo da exposição (que, segundo Desvallés e Mairesse (2011), se pode caracterizar pela exposição de pesquisa; exposição *blockbuster*; exposição espetáculo; e exposição comercial³²) e a partir da conceção geral

²⁸ No *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (2011), André Desvallées e François Mairesse apresentam o termo *expôt* como uma unidade elementar da exposição, a exemplo do *exhibit* usado na língua inglesa. Não tendo uma clara tradução para português o termo será mantido em francês. Numa exposição, os *expôts* funcionam como signos (semiologia), e a exposição apresenta-se, frequentemente, como um processo de comunicação unilateral, incompleto e suscetível a interpretações divergentes

²⁹ Segundo André Desvallées e François Mairesse (2011), a expografia visa a pesquisa de uma linguagem e de uma expressão fiel que traduzam o programa científico de uma exposição. Como tal, o profissional responsável pela expografia deverá aferir relações formais para expressar o conteúdo proposto pela curadoria.

³⁰ Essas diferenças de expressão tiveram variações ao longo do tempo, segundo o gosto e a moda, e em função da importância respectiva dos agentes que no espaço operaram (*designers*, decoradores, cenógrafos, museólogos). Tais variações ocorrem, ainda, dependendo da função das disciplinas e da finalidade de pesquisa.

³¹ Segundo o historiador americano Hayden White, as histórias não são vividas, são narradas. A própria noção de história será assim uma prática discursiva, uma modalidade específica da representação, baseada na narrativa (Dias Costa, 1995).

³² Embora os autores não definam estes conceitos de exposição, consideramos a exposição de pesquisa como um método de investigação orientado para o melhor conhecimento de um determinado tema ou

do museógrafo (expografia do objeto, da ideia ou do ponto de vista), sendo ainda possível anexar a toda esta gama de possibilidades a implicação, cada vez mais marcante, do visitante como observador (Hooper-Greenhill, 2000; Marincola, 2006).

Numa realidade atual, o desenvolvimento das novas tecnologias possibilitou a produção de museus virtuais, assim como a realização de exposições que, através da «interatividade»³³, podem ser visitadas recorrendo aos suportes digitais. Contudo, mais do que observar a «exposição digital»³⁴ como simples concorrente dos formatos tradicionais de exposição, é preferível que o seu desenvolvimento influencie os métodos atualmente empregues nos espaços expositivos (Rico, 2014).

Embora sejam indispensáveis alguns critérios que isolarão o conjunto designado como «contemporâneo» da totalidade das produções artísticas³⁵, adotámos, para efeitos deste nosso estudo, o entendimento que nos é dado por Sardo (2010). Segundo o autor, a arte contemporânea baseia-se, em traços determinantes, nos seguintes eixos: na desagregação da importância da imagem em função das preocupações genericamente conceptuais³⁶; na quebra da tradição dos elos entre a arte e a manufatura, sabendo que o parecer industrial dos objetos artísticos se liga a uma «desierarquização» dos processos

observação podendo estar intimamente ligada ao valor informativo ou científico dos objetos; a exposição *blockbuster* como aquela que atinge grande popularidade ou sucesso; a exposição espetáculo como aquela que se destina unicamente ao divertimento do público; e a exposição comercial quando se trata de uma mostra vinculada ao valor mercantil dos objetos expostos.

³³ Segundo Andrade (2010), a «interatividade» entende-se como a relação entre um sujeito e um objeto digital. No caso interativo do museu, significa o diálogo entre o visitante e o dispositivo digital.

³⁴ Mais do que utilizar o termo «exposição virtual» (que designa, mais precisamente, uma resposta potencial à questão do «mostrar»), é preferível recorrer aos termos «exposição digital» ou «ciberexposição» para evocar essas exposições particulares que se desenvolvem em formatos virtuais (Rico, 2006). A «ciberexposição» será pois a prática de aprendizagem e conhecimento de uma exposição «através dos meios digitais [...] ocorrendo no ciberespaço e no cibertempo» (Andrade, 2010: 20).

³⁵ Consideramos que estes critérios não podem ser procurados apenas no conteúdo da obra, na sua forma, na composição, no uso deste ou daquele material, nem ainda na sua participação num determinado movimento considerado vanguardista. Na verdade, se assim fosse, seríamos ainda confrontados com a dispersão, a pluralidade incontrolável do tempo presente. Parece-nos imprescindível ter uma estrutura que funcione com invólucro ou recipiente que possibilite, por um lado, distinguir a arte contemporânea e o que não lhe pertence, e, por outro, reunir as suas várias manifestações de acordo com uma determinada ordem (numa sequência temporal classificada como «neo», «pre», ou «trans»). Ainda segundo Smith, «the category of «contemporary art» is not a new one. What is new is the sense that, in its very heterogeneity, much present practice seems to float free of historical determination, conceptual definition, and critical judgment» (Smith, 2012: 143).

³⁶ Este quadro teórico não se cinge ao advento da *Conceptual Art*, no qual o vocábulo e a apropriação da filosofia analítica avocam um papel predominante, mas a todos os processos convocados de «desmaterialização». Esta expressão empregue por Lucy Lippard (1981) refere-se a um propósito global no processo em detrimento do objeto, ou na ideia em detrimento da imagem.

criativos³⁷; na constante redefinição do que pode ser entendido como arte³⁸; e no aparecimento de uma noção alargada de performatividade³⁹.

Analisados isoladamente os termos «exposição» e «arte contemporânea» é chegado o momento de propor uma definição de «exposição de arte contemporânea». Sendo certo que qualquer exposição de arte contemporânea realizada permite incorporar novas visões sobre uma observação ou um tema⁴⁰; inovar em linguagem para alcançar um discurso acessível a determinados públicos; atrair novos públicos, que normalmente não visitariam um museu de tipologia «não artística»⁴¹; e gerar atividade e expectativa (Smith, 2012); no nosso parecer, qualquer exposição de arte contemporânea será, realmente, tanto a sua ilustração como a sua crítica, existindo, em todo o caso, uma ambivalência entre ambas.

Muito mais do que uma crítica social e artística em si, qualquer exposição de arte contemporânea deverá partir ao encontro dos recursos secretos do mundo, das coisas positivas mas escondidas, dos elementos de libertação que ainda estão por nascer, mas sem nunca descurar as suas orientações contemporâneas e a sua importante crítica qualquer exposição de arte contemporânea deverá ter, pois, uma visão futura (Marincola, 2006).

³⁷ Esta perspetiva está particularmente presente, por formas diversas, na *Pop Art* (particularmente nas telas serigrafadas de Andy Warhol e na sua produção oriunda do ateliê que nomeou, sintomaticamente *Factory*), como na *Minimal Art*. Neste segundo caso, sobretudo em artistas como Donald ou Dan Flavin, existe uma utilização de componentes e de uma estética industriais e a adoção de uma metodologia de projeto adjacentes à arquitetura e ao *design*.

³⁸ Seja através de processos exógenos (ou seja, da saída da arte para fora de si mesma pela adoção de metodologias originárias das ciências humanas), bem como uma propensão endógena (isto é, de extensão do artístico e aprofundamento da arte tida em sentido amplo) - como se verifica nas obras de Dan Graham ou de Ed Ruscha.

³⁹ Que tanto está ligada ao desenvolvimento de diversas formas de *body art* e de *performance* - como acontece com Valie Export ou Marina Abramovic -, como ao uso de processos fotográficos e filmográficos de documentação de ações ou eventos performativos que nunca comportam a presença física do espectador - como é o caso de Urs Luthi, Jurgen Klauke, Dan Graham ou Helena Almeida.

⁴⁰ Os temas escolhidos para as exposições temporárias integram-se geralmente na área disciplinar dos museus em questão, num sentido mais restrito ou mais alargado. Esta prática pode também constituir uma reorientação estratégica do museu, promovendo exposições de arte como forma de reforçar o prestígio e notoriedade da instituição, mas em detrimento da coleção de cariz mais técnico e da própria exposição permanente.

⁴¹ Explorando assim as relações entre a arte e as restantes áreas sociais, científicas e históricas (Beetlestone *et al.*, 1998).

3.2. A exposição permanente e a exposição temporária

As exposições são, por definição e segundo vários autores, a atividade principal dos museus e a sua ferramenta para transmitirem informação ao público (Gob e Drouguet, 2003). Desta forma, a musealização de qualquer objeto cultural far-se-á, principalmente, pela conceção e apresentação ao público destes mesmos objetos através de exposições quer permanentes quer temporárias⁴².

A maioria dos museus apresenta pelo menos uma exposição permanente, que exhibe, geralmente, o principal acervo da instituição e materializa o discurso que esta veicula para o público. Assim, a exposição permanente tende a ser de elaboração demorada, abrangente, dirigida a um público recorrente, correspondendo à função de educação e traduzindo o programa do museu (Rivière, 1989).

A multiplicação de exposições pode ainda ser consequência da estrutura polinucleada dos museus⁴³, um tipo de organização museológica em crescimento⁴⁴ e que tende a ser mais frequente nos museus municipais, ecomuseus e museus industriais.

A existência de uma exposição permanente torna-se uma mais-valia para a instituição, já que consegue atrair um fluxo regular de público, nomeadamente as visitas escolares, que procuram uma síntese de conhecimento sobre determinada matéria⁴⁵

⁴² Além da caracterização das exposições sugeridas por Desvallées e Mairesse (cf. página 21 deste estudo), no que se refere à classificação das exposições de acordo com as funções socioculturais e objetivos, podemos destacá-las segundo Delicado (2009) em quatro grandes áreas: a) Simbólica, cujo objetivo é a glorificação religiosa e política, patente em todas as civilizações e culturas. Este tipo de exposição aposta no valor de ostentação dos objetos (tesouros, raridades); b) Comercial, que se liga ao valor da mercadoria dos objetos expostos; c) Documental, referente ao valor documental, informativo e científico dos objetos. (museus, ecomuseus, instituições que divulgam o conhecimento através das exposições); d) Estética, que promove o valor artístico das obras e dos objetos.

⁴³ Entende-se por museu polinucleado aquele que é composto por um núcleo-sede e por mais polos/extensões dependentes de uma mesma estrutura. Por norma, os museus polinucleados resultam de uma reflexão em torno da valorização patrimonial de um dado território, pretendendo promover a salvaguarda e valorização *in situ*. Exemplo de tal é o Museu de Lisboa, que se constitui por cinco núcleos: o Palácio Pimenta, o Teatro Romano, o Santo António, o Torreão Poente e a Casa dos Bicos. Cinco espaços distintos, com valências e objetivos complementares, que partilham uma mesma missão e identidade (Cf. Sítio eletrónico oficial do Museu de Lisboa, [consultado em 10 de outubro de 2015]. Disponível em: http://www.museudelisboa.pt/sobre_about.html).

⁴⁴ Segundo o «Observatório das Actividades Culturais» (OAC), só entre 2000 e 2003 o número de museus polinucleados e Portugal cresceu de 101 para 121 e o número de polos museológicos de 191 para 253 (OAC, 2005: 26).

⁴⁵ Alguns museus sem exposição permanente optam por a conceber, como é o caso do Museu Nacional de História Natural e da Ciência, que apresenta quatro exposições permanentes dirigidas preferencialmente ao público escolar: duas no departamento de zoologia, sobre ecossistemas e sobre coleções naturalistas, e duas no departamento de mineralogia e geologia, sobre dinossáurios e minerais (Delicado, 2009).

(Delicado, 2009). Noutros casos, a ausência de uma exposição permanente não se deve à estratégia própria do museu mas sim aos constrangimentos do espaço ou meios, pretendendo-se criar uma assim que possível⁴⁶.

As exposições permanentes tendem a manter-se por um longo período de tempo, acompanhando, em alguns casos, toda a longevidade da instituição. Se no caso dos museus de menor dimensão tal dever-se-á, possivelmente, à escassez de fundos e de pessoal qualificado para conceber uma nova exposição, noutros casos esta é uma opção estratégica, destinada a preservar um património que é próprio museu⁴⁷. Em outros museus opta-se pela renovação periódica da exposição permanente, introduzindo novas peças, novos núcleos ou variando na sua apresentação/disposição. Além de fazer renascer o interesse do público⁴⁸, tal prática permite atualizar os conteúdos do museu com uma informação mais rigorosa (*idem*).

Não obstante, alguns museus oferecem uma clara resistência ao termo «exposição permanente», elegendo o termo «exposição de longa-duração»⁴⁹. Tal termo pressupõe que a exposição tem uma duração finita, sendo retirada ao fim de alguns anos e substituída por outra.

No que respeita as exposições temporárias, estas representam um princípio que vigora desde os primórdios dos museus públicos, sendo uma forma de comemoração de eventos ou personalidades (Hooper-Greenhill, 1992). Podendo ser exposições temáticas, retrospectivas, individuais ou coletivas – como iremos analisar no capítulo 5 deste estudo –, estas exposições podem ser baseadas em peças que habitualmente se encontram em reserva, em peças emprestadas por outras instituições ou ainda por peças, existentes ou comissariadas/novas produções, de artistas plásticos convidados a expor.

Independentemente da tipologia, qualquer uma destas exposições tende a ter uma cenografia mais «dramática», visto que se destina a ser vista uma única vez (Alexander,

⁴⁶ Como sucede no Museu Nacional de Arqueologia, que apresenta dois pequenos núcleos expositivos permanentes: «Antiguidades Egípcias» e «Tesouros da Arqueologia Portuguesa».

⁴⁷ Tal situação é observada no Museu de Física da Universidade de Coimbra, cuja exposição permanente reproduz na exatidão as peças, o mobiliário e organização do Gabinete de Física setecentista e oitocentista.

⁴⁸ O interesse do público será, De fato, um fator importante no que respeita a maximização do número de visitantes. Dependendo da afluência do público, a divulgação do museu poderá aumentar, sendo assim possível reunir financiamento para novas atividades e para a conceção de exposições próprias (Delicado, 2009).

⁴⁹ Servindo de exemplo o Museu da Ciência da Universidade de Lisboa, o Museu Municipal de Coruche, o Museu da Chapelaria e o Museu do Mar Rei D. Carlos.

1972). De forma transversal, as exposições temporárias asseguram a rotatividade das coleções, permitem o desenvolvimento aprofundado de um ou vários temas, apoiam as novas produções, contribuem para divulgar o museu e diversificar o seu público e geralmente incrementam as receitas de bilheteira (Gob e Drouguet, 2003; Rivière, 1989).

Se a conceção das exposições permanentes é regrada pela definição de fundo dos objetivos e do discurso central do museu (ainda que geralmente muito limitada pelo acervo existente), já a realização das exposições temporárias dependerá, fundamentalmente, da disponibilidade do espaço⁵⁰ e dos recursos e condições – nomeadamente de domínio financeiro e político - para as preparar, assim como da própria estratégia do museu (Gob e Drouguet, 2003).

Por outro lado, a escolha dos temas para as exposições temporárias será também um grande fator de decisão, integrando-se esta deliberação numa lógica mais complexa o que se refere à programação museológica (Delicado, 2009). Assim, esta escolha pode tanto resultar da vontade deliberada de abordar em maior detalhe um determinado tema (com foco nas produções artísticas, as escolhas refletirão, inevitavelmente e se pensarmos a arte enquanto sistema social⁵¹, sobre o mundo correspondente ao existente no momento da produção da obra de arte), como integrar-se numa estratégia continuada, podendo ainda responder a situações mais fortuitas: a oferta de uma coleção, uma proposta externa, a disponibilidade de exposições no mercado internacional e o seu custo⁵² (*ibidem*).

⁵⁰ O conceito abstrato de espaço sempre revelou uma formulação política e, como tal, a significação de uma imagem institucional. Ao longo da história das instituições culturais – dos museus, dos centros de arte, dos auditórios experimentais aos teatros – foi sempre possível compreender as sucessivas aproximações políticas à criação e à difusão artística, conhecendo a relação entre o programa, o espaço concebido, e os modos da sua receção por parte de criadores e dos públicos. No que concerne à evolução do conceito «espaço» dentro do espectro museológico, seria apenas a partir da rutura com a museologia clássica que se ditaria a criação e a imposição do aclamado *white cube*, ficando este continuamente cristalizado pelo modelo institucional do *Museum of Modern Art of New York* (MoMA). Situava-se assim um modelo referencial que colocava em causa uma introversão do pensamento museológico: o espaço descontextualizava-se do quotidiano urbano, gerando uma ambiente pretensamente idílico e/ou neutro.

⁵¹ Ao interpretar a sociedade como um sistema social, Luhmann (1998) defende que os sistemas sociais têm como operações básicas as comunicações, que por sua vez produzem outras comunicações, que, porém, não existem no ambiente, mas sim apenas na sociedade, enquanto sistema comunicativo global, onde sistemas parciais, também ditos «sistemas funcionais», aparecem como ambiente uns para os outros. Assim, o ponto de partida da abordagem de Luhmann sobre a sociedade é pois a constatação de que cada tentativa de descrever a sociedade acontece dentro da sociedade. Sendo assim, a teoria da sociedade como descrição da sociedade é auto-lógica, isto é, a descrição da sociedade tem que incluir uma descrição da própria teoria, que é a base da descrição da sociedade.

⁵² Os custos das exposições temporárias podem ser atenuados no caso das exposições itinerantes, que são apresentadas em diversos museus ou espaços. Tal situação é potencializada pela existência de redes, pela cooperação entre museus com outras entidades, ou pelo patrocínio de exposições por parte de empresas ou associações (Delicado, 2009).

Quanto a sua durabilidade, e como o próprio nome sugere, as exposições temporárias têm uma periodicidade variável. Se alguns museus têm um programa regular, de várias exposições por ano, outros promovem as exposições ocasionalmente, quando encontram condições propícias (comemoração de um evento, oferta de uma coleção, disponibilização de uma exposição itinerante). Outros ainda não realizam quaisquer exposições temporárias, quer por falta de meios, quer por política própria da instituição, sendo assim grande parte do investimento do museu dirigido para a exposição permanente.

Mais raras são as situações em que as exposições temporárias são as únicas oferecidas pelos museus⁵³. Porém, perante tal situação, algumas instituições optam por abrir progressivamente as reservas ao público que, ao serem sistematicamente organizadas como galerias de estudo, permitem um acesso visual à totalidade das peças, contribuindo para o seu estudo e documentação⁵⁴. Uma outra realidade são os museus que estão temporariamente fechados ou que ainda não conseguiram assegurar uma abertura regular ao público e que se socorrem das exposições temporárias para divulgarem a sua existência ao público.

Outro critério de interesse no que respeita às exposições será o público, com a intenção de maximizar o número de visitantes. As novas formas de refletir as audiências procuram traduzir o caráter da relação entre museus e públicos, que se quer dinâmica, através da implementação de estratégias pedagógicas e comunicacionais diversificadas, reconhecendo a multiplicidade de características sociais existentes atualmente, bem como atendendo às atitudes culturais dos diversos públicos. Perante esta situação, os museus de arte contemporânea procuram organizar a um ritmo regular exposições temporárias, alternando a sua natureza entre sínteses gerais, nacionais e internacionais, apresentações de coleções e apresentações monográficas⁵⁵.

⁵³ Tal situação pode ser observada tanto no Museu Municipal de Loures como no Museu Nacional de Etnologia, cujo projeto inicial previa uma exposição permanente e ao qual dos diretores subsequentes se têm mantido fiéis.

⁵⁴ Esta situação é colocada em vigor pelo CAM, no qual, através de uma visita aos seus bastidores, é possível conhecer as cerca de 11 mil obras guardadas nas suas reservas. No nosso parecer, esta intenção – que permite conhecer os bastidores das obras em exposição e saber mais sobre a sua conservação, inventariação e movimentação – é recomendável caso o cumprimento dos critérios da programação do museu tenha em atenção os sistemas acauteladores para as obras em reserva, tendo em consideração a sua fragilidade.

⁵⁵ Podemos, ainda, refletir sobre os intervalos entre as exposições, os tempos destinados às montagens e reorganização dos espaços e a cedência de espaços expositivos para outras atividades. Inúmeras são as

Resumindo, poderíamos definir uma exposição como a articulação de um discurso narrativo – como poderemos ver no subcapítulo 3.4. deste estudo –, através de objetos, pelo que a integração dos técnicos de educação, como agentes especializados em processos de comunicação e aprendizagem, nas equipas que realizam estes projetos está tão justificada como a dos conservadores, na qualidade de peritos que conhecem as temáticas e os conceitos que se pretendem transmitir.

As instituições culturais dedicadas às práticas expositivas tendem a ser observadas como um local onde confluem coleções e públicos que se devem comunicar entre si. Como tal, a instituição museal aparece como dotando-se de objetivos sociais e culturais ativos, que por vezes são autodenominados «missão cultural» ou «educativa», onde o processo de comunicação referente a variados tipos de públicos revela-se central (Hooper-Greenhill, 1992; Andrade, 2010).

As exposições são pois um ponto-chave de uma relação entre dois polos: a instituição e os seus públicos; e muito especialmente aquelas que estão ligadas ao desenvolvimento das políticas educativas e sociais, devendo estas representar um papel fundamental como mediadoras desta relação, para que a transmissão de conhecimentos, valores e comportamentos se produzam de maneira tangível e, por tanto, eficiente.

3.3. Pensamento curatorial na arte contemporânea

Atualmente, o termo contemporaneidade – observado pela sua complexidade que inclui a saturação do presente com múltiplos passados, assim como memórias e expectativas (Smith, 2012) – é significativamente mais poderoso do que a determinação histórica como uma simples definição da vida contemporânea⁵⁶ (*idem*). É então, a partir deste ponto de vista, que algumas concessões das práticas expositivas contemporâneas – e em primeira instância, da arte contemporânea –, tendem a ser desafiadas, entre estas o

instituições que não preenchem toda a sua programação com exposições, optando por um calendário mais folgado e incorporando outros eventos culturais em parcerias com outras instituições e/ou entidades. Outras seguem um caminho mais individualizado, com uma programação completa, ocupando assim ao máximo a sua capacidade expositiva – o que varia muito de acordo com as condições específicas de cada lugar, como o agenciamento financeiro e as possibilidades da equipa técnica que opera o espaço.

⁵⁶ Segundo Smith (2012), esta é uma das razões pelas quais não nos podemos considerar «modernos». Acrescenta, porém, que não devemos cair em erros anacrónicos, dado que estas qualidades da contemporaneidade não estão confinadas apenas aos dias de hoje, tendo ocorrido ao longo dos tempos específicas formas de contemporaneidade.

papel atuante do curador⁵⁷.

Os debates em torno do papel do curador são complexos quando, às práticas curatoriais, são anexadas questões como a viabilidade da exposição e da própria instituição, parecendo esta servir como plataforma não apenas dos artistas, dos públicos, das ideias e dos interesses, como também dos próprios curadores⁵⁸ (*idem*). De forma crescente, o papel do curador é «less engaged in upholding and institutional mandate than trying to transform it» (*ibidem*: 249), experimentando pois processos, funções, estruturas e hierarquias, numa relação expansiva com o universo internacional da arte e das instituições, entre o campo independente e institucional⁵⁹ (Fowle, 2007).

O assumir, por parte do curador, de uma posição crítica requer uma atitude consciente que reconheça o impacto da sua intervenção na exposição, e que tende a explorar uma clara leitura singular da prática expositiva em questão. Assim, de uma leitura crítica e de questionamento partimos para uma interpretação particular, que sendo totalmente distinta da primeira, confere ao curador um posicionamento de «curador-autor», posição assumida por Heinich⁶⁰.

O trabalho a que esta autoria se refere não será apenas interpretado pelos aspetos físicos/materiais da exposição, mas sim pela produção não material que se direciona prioritariamente à produção, gestão e distribuição de significados (Bismarck, 2011). As próprias definições de «exposição» e «expor» - como visto no subcapítulo 3.1 deste estudo - integram-se neste conceito de produção: se por um lado a exposição é um meio de expressão, ela valida-se pela necessidade de expressar o seu autor, o que implica no

⁵⁷ Obviando que a atuação base do curador - de selecionar, organizar e apresentar - seja em si de caráter crítico, dado que são escolhas pessoais que advêm da sua interpretação da prática artística, tal posição não admite obrigatoriamente um caráter crítico (MacDonald, 1998; Smith, 2012). Ainda segundo Smith, «curating can be reflexive: much of it already is; it could become more so» (Smith, 2012: 254).

⁵⁸ É no centro deste debate que, em 1968, Marcel Broodthaers abre na sua casa-atelier da Rue des Pepinière, em Bruxelas, a *Section XIXe Siècle* do seu *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*. Durante exatamente um ano este espaço tornar-se-á cenário e corpo de uma narrativa de caráter ficcional. De fato, muito mais do que uma proposta meramente estratégica de crítica institucional, a complexidade deste projeto - que irá durar com diversas configurações até 1972 -, abre espaço para uma reflexão mais profunda sobre a própria ontologia da arte num momento de aparente crise (Leal, 2003).

⁵⁹ Fowle reconhece, mas rejeita, a divisão entre dois campos: o campo independente da arte e o campo institucional. Insiste, pois, que «the institution is now not just the museum but a whole industry that has grown up around exhibition making» (Fowle, 2007:34).

⁶⁰ A autora defende que não é a mera realização de uma tarefa que torna o curador *autor*, mas, sim, a singularidade da sua produção. Como tal, o crescente número de exposições temporárias, apresentando mostras monográficas, históricas, geográficas, temáticas e/ou multidisciplinares, reforçou o papel e a especificidade da curadoria no sentido do curador como autor (Heinich, 1996).

próprio a obrigação de dizer algo sobre a sua prática expositiva que justifique a sua conceção - algo que essa prática não diga já por si.

A curadoria está ainda ligada à noção de revelar - tornando acessível algo subjacente -, implícita do ato de expor. Por outro lado, expor refere-se a tornar algo suscetível, o que implica que a exposição cria algo novo que é imediata e simultaneamente apresentado e valorizado pelo público (Smith, 2012). Neste sentido, parece-nos existir uma dupla exposição: na primeira, aquele que pretende expor expõe a sua prática ao curador, ou seja, à sua crítica e interpretação; na segunda, o curador expõe essa mesma ideia, tornado a sua leitura suscetível a avaliação pública.

Selecionar qualquer obra de arte e incorporá-la sob distintas narrativas são atividades que requerem a presença de pensamentos curatoriais (Heinich e Pollack, 1996). Uma ideia curatorial – uma exposição, um tema, o modo como o espetador será envolvido, o posicionamento das obras – será, de fato, uma genuína contribuição para a apreciação das obras de arte envolvidas. Na realidade, as recentes práticas curatoriais partilham a exigência do envolvimento do visitante, seja através do seu carácter físico/presencial ou intelectual, propondo, assim, uma reflexão moderada sobre determinada prática artística, tentando, ainda, comunicar valores e conceitos abstratos (Bismarck, 2011).

Neste sentido, as práticas curatoriais tendem a ser também uma forma de abertura, alargando ou expondo ao exterior a discussão de conceções normalmente exclusivas a círculos especializados. O pensamento curatorial abarca muito mais do que simples gestos retóricos, conhecimentos e alardeadas demonstrações de exposição, e tal é demonstrado pelo crescente interesse das profissões orientadas estritamente para as experiências curatoriais, pelo número de livros, jornais e artigos relativos à curadoria e pelo aumento do número de cursos que lhe dizem respeito (Silva in Jürgens , 2011).

A história das exposições, e das próprias instituições, não termina com as obras dispostas na parede, com a programação delineada, com a publicação do catálogo ou com o seu registo fotográfico. Muito mais será necessário se o desejado for desenvolver e manter uma prática curatorial reflexiva.

Uma das sugestões a considerar nesta situação será «the curators keeping detailed records of every stage of their thinking and planning and to read statements of how the previsualized exhibitions, including how these ideas changed during the hang» (Smith,

2012: 255). Esta seria então uma forma de conhecer não apenas uma parte do processo curatorial, como também o próprio sentido adotado pelo curador em relação às expectativas dos vários públicos que podem visitar a exposição.

Será, pois, através da articulação daquilo que é que posicionado como a essência e a forma primordial do «discurso visual»⁶¹ (Jiménez, 2010: 214) que se torna possível o diálogo entre a exposição e o público. Tornar esta prática real será, pois, essencial para o desenvolvimento do pensamento curatorial contemporâneo. Nenhuma destas formulações será relacionada unicamente com a história ou crítica da arte *per se*, sendo também formulada com a história e a teoria da curadoria e do planeamento de exposições.

Sendo verdade que «[...] every exhibition demonstrates that curators reflect on circumstance, wrestle with ideas, develop research programs, and spark insights» (Smith, 2012: 254), acreditamos que, de modo geral, o pensamento curatorial relativo à arte contemporânea deverá suportar as ideias, os interesses e a reflexão crítica dos artistas, responsabilizando-se ainda pela situação em que é concebido: social, cultural ou politicamente.

3.4. A narrativa das exposições

Partindo da ideia que «the choice of objects collected, their placing in groups or sets, and their physical juxtaposition construct conceptual narratives [...] (Hooper-Greenhill, 2000: 77), podemos discernir que um dos principais objetivos de uma exposição será comunicar através desses mesmos objetos, construindo através de «práticas narrativas»⁶² um discurso que produza conhecimento⁶³.

⁶¹ Segundo Jiménez (2010: 2014), «La exposición, como entidad significativa en sí misma, forma parte de un discurso visual que nace las relaciones entre las obras expuestas, y el espacio que las contiene, así como con todo el conjunto de factores físicos (iluminación, carteles, color muro) y no físicos (propaganda, textos, rótulos). El principal objetivo de toda exposición es crear una narración que traduzca los contenidos en ideas claras mediante el lenguaje expositivo».

⁶² Apesar da aparente ausência da narrativa nos cânones críticos do modernismo, o fim do século XX assistiu a uma explosão de interesses pelas designadas «práticas narrativas» que se estenderam por campos tão múltiplos como a literatura, as ciências cognitivas e a arte. Tendo como origem a «narratologia», esta abordagem tem como base a noção que a vida é, ela própria, constituída narrativamente, ou que a realidade, para poder ser pensada, necessita de ser ficcionada (Todorov, 2006).

⁶³ Esta preocupação em transmitir conhecimento, promovendo a emergência de propostas que se caracterizam pela atribuição de uma posição central do indivíduo e da comunidade, por alterações nas linguagens museográficas, transformações no esquema de comunicação e pela adoção de uma visão global e interdisciplinar dos fenómenos socioculturais, em articulação com o alargamento do conceito de património, advém do modelo de museu herdado pela modernidade (Anico, 2008).

Partindo da transversalidade de conhecimentos presentes num determinado espaço expositivo⁶⁴, torna-se possível a composição/apresentação de uma construção narrativa, escolhida com um critério ou uma intenção concetual prévia, para que o público possa estabelecer, a partir dos elementos da exposição e das suas experiências, um entrelaçar de sentidos que possibilitem a produção de significados.

A importância da narrativa como dispositivo epistemológico organizacional deriva, segundo Boje (2001), da tendência que temos em contar histórias. Assim, o conhecimento da narrativa de uma exposição poderá estar baseado no suposto que cada um de nós dará sentido a exposição através de uma sequência integrada de histórias pessoais. Desta forma, a análise da narrativa, como uma perspectiva dentro da análise do discurso como interação social, parte da premissa que as realidades sociais são socialmente construídas (Berger e Luckman, 2001), ou seja, que derivam da interação social que pode ser facultada de forma quotidiana pela própria organização. Assim sendo, as narrativas podem ser socialmente construídas e reproduzidas de tal forma que podem contribuir à transmissão do conhecimento, às crenças e às atitudes ideológicas, normas e valores organizacionais (Boje, 2001).

Desta forma, a discursividade, principalmente retórica e imbricada com a narrativa, passa a ser um aspeto crucial de qualquer instituição cultural de arte (Hooper-Greenhill, 2000). Tal situação ocorre com a criação das obras e dos discursos dos artistas, a arquitetura dos espaços e o desenho ou seleção dos objetos e equipamentos utilizados na exposição, existindo, a cada nova exposição, uma transformação do lugar, modificando, sempre que necessário, os processos, produtos, resultados, narrativas e modos de comunicação.

Pelas características da produção contemporânea da arte, nos seus variados desdobramentos a partir de meados do século XX, é possível alcançar a ideia de que os lugares institucionais de exposição tendem a ser cada vez menos «institucionais» e menos formais, dando abrigo às novas formas de relação surgidas a partir do movimento de rutura com os suportes tradicionais da arte e da sua aproximação⁶⁵ (Smith, 2012).

⁶⁴ Tendo como temática a arte contemporânea partimos da compreensão de que um lugar expositivo é configurado através de uma série de ações e processos que envolvem a arte, o *design*, a arquitetura, a museografia e a expografia, além de todas as questões ideológicas, económicas, simbólicas e de gestão que possam surgir (Moreira, 2010).

⁶⁵ Desta forma, os espaços expositivos estarão, na era contemporânea, mais próximos das estéticas evidenciadas na década de 60, por artistas como Joseph Beuys, Claes Oldenburg ou Ligia Clark e Hélio

Ainda sobre a questão social da arte, não podemos deixar de referir a clara importância do papel da «estética relacional» de Bourriaud (1998) e que se demonstra presente na narrativa de muitas das exposições de arte contemporânea. Com esta denominação, Bourriaud afirma que a arte tem, por base, uma ênfase nas relações humanas, em especial nas trocas entre indivíduos, como forma de constituição de sociabilidades. Assim, e extrapolando para o domínio da exposição, trata-se de criar uma espécie de intervalo no qual as obras de arte não são objetos que acabam em si próprios mas momentos de sociabilidade. Por outras palavras, na estética relacional, estamos num domínio de trocas particulares que é estabelecido a partir das instruções, ou dos objetos produtores de sociabilidade, propostos pelo artista.

Seguindo o ideário levantado pelo modernismo de Duchamp, o ambiente e o espectador conquistam um espaço privilegiado no trabalho dos artistas, principiando um maior empenho em ocasionar novas relações espaciais⁶⁶. Desta forma, as obras, as formas e o espaço onde as exposições se materializam assumem um novo estatuto, a partir das novas relações propostas em relação à dualidade do sujeito-objeto e da própria narrativa das exposições⁶⁷. Tal observação é evidenciada por Oiticica, ao afirmar que na sua «exposição participativa»⁶⁸ o visitante já não pretende resolver a sua contradição em relação ao objeto pela pura contemplação, implicando a necessidade da participação do público na obra de arte (Oiticica in Ferreira e Cotrim: 2006).

Desta forma, julgamos estar amplamente teorizado e justificado ao longo da história da arte que a cultura dos museus e das exposições, no seu sentido mais amplo, possibilita um terreno que oferece múltiplas narrativas de significados, passando a ser

Oiticica, no qual o processo de criação artística e o seu aspeto social passou a ser enfatizado em detrimento do produto finalizado, a obra de arte

⁶⁶ A postura diante dos espaços institucionais do sistema de arte, a partir das vanguardas modernistas, sofreu uma reversão. Num primeiro momento deu-se uma refração - devido à descrença na capacidade da instituição em acolher a arte e as propostas dos artistas contemporâneos sem anular a sua liberdade de expressão e a criação, de modo oposto ao espaço público e aberto, que seria «neutro», que daria, em largos passos, caminho a um momento mais atual de cooperação e procura de equilíbrio entre os agentes dos sistemas de arte, dentro de um contexto mais abrangente que compreende as indústrias culturais e a cultura inserida numa economia de mercado (Anico, 2008).

⁶⁷ O desenvolvimento da exposição enquanto mecanismo cultural não foi indiferente a criação artística, já que os artistas começaram a produzir, a partir de dois modos, obras para situações expositivas bem particulares: ou como intervenções num determinado espaço - o que acaba por tornar o espaço objeto da intervenção -, ou como conceção da questão expositiva enquanto narrativa central da arte (Sardo, s/d).

⁶⁸ Esta ideia de «exposição participativa» contribuiu para uma série de transformações no campo da arte, bem como nas práticas expositivas, sendo que muitas foram as formas de exploração da extensão dos limites ou barreiras da arte tradicional (Moreira, 2010).

identidades construídas através de negociações entre o «eu» e o «outro» em infinitas e múltiplas camadas⁶⁹, sem nunca descurar que cada indivíduo alberga o seu próprio museu, a sua própria existência e experiência.

Ultimando este ponto, e simultaneamente o capítulo em si, observamos que o trabalho desenvolvido pelas instituições culturais de arte contemporânea parece ser encarado como um ato político⁷⁰ que constrói e veicula determinados textos culturais, organizados sob a forma de «uma narrativa, parte de um discurso que representa em si mesmo um elemento de uma teia de significados mais complexos» (Vergo, 1989:46). Desta forma, a abordagem textual e o «contexto interpretativo»⁷¹ (Semedo, 2006), destas instituições remete para o modo como os significados são construídos, bem como identificar e analisar a natureza das relações de poder presentes nestes contextos, incidindo as narrativas e as condições e contextos específicos da sua produção (Morley, 1992).

A abordagem narrativa das exposições parece pois procurar o modo como os significados culturais são construídos no âmbito de práticas sociais e relações de poder, concetualizando as práticas museológicas e curatoriais com acontecimentos sociais e políticos, inspirando-se nas teorias de Foucault sobre a «governamentalização» e a relação «poder-conhecimento»⁷² (Foucault, 1970, 1980).

⁶⁹ Nesta medida, segundo as teorias da construção de narrativas de Hooper-Greenhill, «museological narratives are embedded in other social narratives and while museums and collections generate specific stories that are unique to the particular museum, at another level they have deep connections and are themselves partly formed by stories that are written elsewhere» (Hooper-Greenhill, 2000: 77).

⁷⁰ Esta dimensão política é transversal, estando presente não só nos discursos oficiais que são veiculados na esfera pública, mas também num conjunto diversificado de elementos, como a arquitetura e organização do espaço (distribuição das salas de exposição, de descanso e zonas de lazer), os sistemas de classificação utilizados, a escolha das temáticas expositivas, a seleção das estratégias expositivas, a definição de atividade de animação ou a produção de materiais de divulgação, pelo que se torna importante analisar todos estes aspetos de modo a identificar os pressupostos e intencionalidades subjacentes, e relacioná-las com lógicas e racionalidades políticas mais vastas (Macdonald, 1998).

⁷¹ O termo «contexto interpretativo» refere-se à localização em termos sociais de um determinado discurso. A título de exemplo, podem ser desenvolvidos argumentos a partir da relação do museu com o exterior, podendo se relacionar com diferentes posicionamentos do produtor (proveniência institucional, género, ...) (Semedo, 2006).

⁷² As teorizações de Foucault em torno de conceitos como discurso, poder-conhecimento ou sujeito, constituem a influência mais significativa no estudo dos museus desde finais da década de 1980, ao promoverem uma reconceptualização da relação entre poder e conhecimento, do estatuto da verdade e da subjetividade, contestando uma noção linear e progressiva da história em favor de uma «história efetiva», numa abordagem de rejeição de imposições cronológicas, de estruturas sequenciais e que privilegia as diferenças, as ruturas e as descontinuidades (Anico, 2008).

4. DISCURSO, REPRESENTAÇÃO E INTERPRETAÇÃO DE UMA EXPOSIÇÃO

4.1. Discurso, Representação e Interpretação na produção de uma exposição

Desde sempre coube ao museu, como função primordial, recolher e preservar património e testemunhos, assegurando a sua conservação e a permanência ao longo dos tempos. Contudo, o lugar do museu sofreu evoluções sensíveis ao longo dos últimos anos. Hoje em dia estamos longe da noção de «depósito de obras de arte» que caracterizou os primórdios da iniciativa museológica e que, de alguma forma, moldou a conceção mais tradicional de museu ainda no século XX (Cameron, 1971).

Sendo verdade que a função de salvaguarda patrimonial se manteve como base do museu, à qual se foram associando novas funções educativas e outras funções sociais, é também verdade que nas últimas décadas os museus têm vindo a ser confrontados com vários desafios que questionam a sua forma de organização, a sua atitude perante a sociedade, a forma de olhar as coleções e a maneira de se darem a conhecer aos públicos. Inevitavelmente, esta necessidade de conseguir mais e melhor visibilidade impõe alterações na forma como os museus pensam, na forma como se apresentam e na forma como comunicam (Faria, 1989).

Desta forma, ao paradigma do museu como entidade centrada na salvaguarda das coleções e dos testemunhos, sucede o paradigma do museu como entidade comunicadora, interventiva, apostada na divulgação, capaz de uma programação a que não são alheias as frequentes exposições temporárias, com capacidade de alcançar novos públicos e idealmente com capacidade para captar de forma continuada o interesse dos media e suscitar, também, o apoio dos mecenas⁷³ (Semedo, 2008).

No nosso entender, embora este estudo esteja focado nas exposições temporárias, qualquer exposição deverá apresentar um discurso no qual, através da representação dos objetos num «cenário público», seja motivada uma interpretação por parte dos seus utentes. Assim, e perante o posicionamento de uma exposição temporária, parece-nos

⁷³ Esta mudança de paradigma obriga a ajustar e reforçar as competências internas do museu, aliando às tradicionais competências do museólogo novas competências no domínio da programação, do *marketing*, da comunicação, agregando especialistas no domínio dessas novas linguagens (Marincola, 2006).

imprescindível a presença de um discurso baseado na estratégia, de uma interpretação baseada no seu contexto e de uma representação baseada no seu conteúdo, que, como veremos nos seguintes pontos, possibilitam algumas das suas fórmulas compreensíveis.

4.1.1 O Discurso baseado na estratégia

As instituições culturais de arte simbolizam elementos centrais nas agendas políticas, face à sua competência de definir, efetivar e questionar a identidade cultural de grupos sociais (Faria, 1989). Este pressuposto parece aplicar-se com particular relevância aos museus e aos centros de arte e, por conseguinte, às várias exposições nestes espaços realizadas.

Neste aspeto, as exposições temporárias podem representar um discurso multivocal e híbrido que advém das instituições de arte que as apresentam, sendo constituídas por uma narrativa expositiva que procura debater diferentes momentos de forma distinta e em separado (Marincola, 2006). Desta forma, as ideias e os valores patentes atuam, frequentemente, como uma estratégia promotora por parte das instituições, incitando um paradigma de identidade primordial, baseado na existência de uma comunidade em constante movimento, plena de autenticidade e distinção (Faria, 1989).

Visando uma validação cultural da identidade social, e recorrendo aos discursos potenciados pelas instituições de arte é possível propiciar às comunidades novas formas de pertença (Semedo, 2008). Na verdade, quando as identidades culturais e sociais se tornam inconstantes ou efémeras, existe um vasto espectro de recursos maioritariamente simbólicos que podem ser utilizados na construção de novos discursos, sendo, pois, os esforços em dotar as comunidades de autenticidade e individualidade potenciados pela exposição (*idem*). Nesta medida, a exposição adotará, então, uma posição intimamente ligada à «rede social semântico-lógica do museu»⁷⁴ (Andrade, 2010).

Assim, constata-se que a representação do local também se socorre de uma grande

⁷⁴ Segundo Andrade (2010), esta rede enquadra-se nos métodos de apresentação do conhecimento no âmbito das redes sociológicas que sublinham as relações semântico-lógicas existentes entre os conceitos subjacentes às frases de um texto produzido por um sujeito de enunciação (um texto sobre uma exposição, a título de exemplo).

diversidade de «património»⁷⁵ como forma de promover um diálogo efetivo entre as culturas e grupos sociais que marcam a sua presença nos novos territórios da pós-modernidade (Semedo, 2008).

Podemos antecipar que as instituições de arte são instituições relacionais, que refletem e influenciam o seu ambiente, sendo a sua sobrevivência dependente da sua estratégia em se adaptarem a contextos em mudança e da sua capacidade de negociarem essa mesma mudança. Isto implica, assumidamente, um discurso atualizado que se fundamente nas possibilidades inerentes às exposições temporárias, o que, de certa forma, propicia na «redefinição e a reinvenção da identidade dos museus e o abandono de um conjunto obsoleto de valores herdado do seu passado institucional» (Anico 2008: 68).

Ainda referente ao discurso baseado na estratégia, importa avaliar a relação entre museu, exposições e comunidade. Será através do discurso (como estratégia) que as exposições constroem o museu e este por sua vez a comunidade? Ou constrói a comunidade o museu e define este as suas exposições, refletindo posteriormente a sua estratégia discursiva? Para muitos investigadores, a identificação de uma comunidade prende-se com o reconhecimento e a partilha de características comuns, que, com frequência, se encontram radicadas numa história, cultura e paisagem partilhadas (Hooper-Greenhill, 2001; 2004; Lidchi, 1997). Nesta perspetiva, a comunidade constrói o seu património, cabendo aos museus, entre outras, a função de apoiar o sentimento de comunidade através da representação de uma identidade e de um património compartilhados, neste caso as exposições (Barata, 2000). Esta dualidade sugere que a comunidade necessita da sua história e identidade, preservadas e interpretadas nos museus, e os museus, por sua vez, carecem que a população reconheça o seu valor e justifique a sua presença (Appadurai, e Breckenridge, 1992).

Com o conceito de «comunidade» a assumir-se como relevante para as instituições museológicas, questões sobre acesso, participação e comunicação tornaram-se preocupações regulares dos técnicos dos museus⁷⁶ (Semedo, 2008). A designação de

⁷⁵ Neste sentido, o património é mais do que um legado do passado, assumindo o papel de produto do presente, apropriado por diferentes grupos sociais como um instrumento capaz de criar novas referências identitárias, que geram um sentido de pertença a um sítio particular (Prats, 1997).

⁷⁶ O desenvolvimento de novas modalidades de relacionamento entre museus e comunidade atribui um ênfase crescente às comunidades no estudo dos museus, conferindo-lhes maior protagonismo no que concerne ao *empowerment* de grupos e indivíduos, muitas vezes mediante a apresentação de versões alternativas da história e da identidade que contestam os discursos dominantes, e que terá conduzido a uma redefinição das práticas museológicas (Karp, 1992b).

comunidade teve um impacto significativo na profissão museológica e na natureza das atividades diárias do museu, tais como colecionar e expor, bem como na forma que os museus veem o público⁷⁷. Assim, num contexto global em que a identidade coletiva é crescentemente representada pela presença de uma cultura (um modo de vida distintivo, uma tradição, uma forma de arte, um ofício), os museus fazem sentido, tornando-se necessário um diálogo paritário e uma colaboração ativa entre as várias comunidades, mediante uma partilha de conhecimentos e de poder que beneficia ambas as partes e se concretiza, com frequência, em processos de tradução cultural (Hooper-Greenhill, 1992).

Numa sociedade contemporânea, a experiência e as expectativas dos visitantes são tão importantes quanto as dos curadores (Fowle, 2007; Heinich e Pollack, 1986; Obrist, 2014, Smith, 2012). Simultaneamente, os museus são espaços que contribuem para a vitalidade das comunidades locais, inclusivamente, onde as pessoas podem debater as mudanças e evoluções da sociedade (Jameson, 1984; Nuno, 1992).

Neste contexto, a análise da própria definição de comunidade ilustra as dificuldades que os museus enfrentam quando a tentam definir - começando com a consideração de identidade e a importância que os objetos icónicos se revestem para o próprio sentimento de comunidade, abrindo o debate às potencialidades e limitações que os objetos possuem enquanto agentes de formação da identidade, no seio da comunidade (Semedo, 2008). Salienta-se que mesmo em cidades de média ou menor dimensão, a natureza da comunidade que os museus visam servir é difícil de estabelecer, verificando-se que as cidades com estas características podem ser introspetivas e reflexivas (*idem*).

Correntemente, o papel e a relevância dos museus se prendem com a construção de novas formas de diálogo propiciadas pelas exposições temporárias (Paiva, 2002) e de participação dos públicos, sendo necessária a existência de reciprocidade, constituindo-se redes de recursos e geradoras de fóruns de partilha (Karp, 1992a). Neste âmbito, os museus, e principalmente a partir dos seus discursos expositivos, podem, em potencial, assumir-se como um espaço de comunicação e de ação performativa (Cameron, 1986).

⁷⁷Atualmente, a questão da comunidade é central na avaliação dos museus, sendo muitas vezes questionado a utilidade do museu para a sua comunidade, se esta está totalmente representada através das coleções ou se o museu é capaz de identificar as suas necessidades. Frequentemente, não é a quantidade de visitas que é importante para o sucesso do museu, mas a maior diversidade de visitantes, a natureza da experiência do visitante e o impacto do museu na localidade em que se encontra (Faria, 1989).

Neste sentido, os discursos socioculturais⁷⁸ fazem parte de uma política museológica cuja representação resulta de determinadas relações de poder, possibilitando analisar o papel dos museus/exposições na produção de conhecimento social (Lidchi, 1997). Se a necessidade de formar públicos não é contestada, as estratégias para concretizar este objetivo têm-se mostrado diversificadas, bem como o entendimento do termo, que pode ser visto sob uma perspectiva de aumento do número de visitantes ou de diversificação dos mesmos (Gomes e Lourenço, 2009: 22). Posto isto, as exposições temporárias parecem ser constatadas como formas diferenciadas de comunicar com os públicos, ora assentes num modelo unívoco de transmissão de conhecimentos, ora em formas mais interativas de comunicar, apelando à participação e ao envolvimento dos indivíduos, colocando em ênfase uma «opinião pública»⁷⁹ mais participativa sobre os seus consumos comunicativos, mas também, e ao mesmo tempo, sobre a sociedade em geral.

Com base nas estratégias implementadas pela instituição e através do discurso adotado, as exposições temporárias parecem então converter-se num instrumento de intervenção social, cultural e político.

Desta forma, segundo o nosso parecer, o discurso de uma instituição cultural poderá ser entendido como as práticas e as metodologias por esta empregues de forma a comunicar com os seus públicos, dando-lhes a conhecer os seus valores, os seus conhecimentos e significados. A exposição temporária, como entidade significativa em

⁷⁸ Sendo o património interpretado como uma construção simbólica e ideológica, sujeitada a influências da esfera histórica, política e social, no seio das quais os significados culturais são produzidos e, essencialmente, interpretados (Molyneaux, 2002; Prats, 1997), não nos podemos esquecer que neste âmbito, o discurso sociocultural surge de forma fundamentada nos referenciais culturais, com a capacidade de produzir e reforçar um sentimento partilhado de ligação e pertença a um local, tempo ou comunidade (Karp, 1992b). Nesta situação, as práticas culturais – como as exposições –, bem como as coleções e a documentação de fragmentos da cultura material, podem ser vistas como estratégias concebidas para informar as pessoas dos legados culturais.

⁷⁹ Segundo Andrade (2010: 49-50), existe uma tipologia sucinta das formas de «opinião pública» que se distingue, em termos de conteúdos e objetivos inerentes, à emissão de opinião: a «opinião pública local», ou seja, a tomada de posição sobre os problemas de dimensão local ou quotidiana; a «opinião pública nacional», isto é, um modo opinativo de expressão acerca das questões pertinentes ao nível de um país ou de um Estado-nação; a «opinião pública global», entendida enquanto julgamento a respeito de discussões de cariz internacional ou supranacional. Ainda no que concerne ao plano formal, metodológico e procedimental, ou seja, aquele relativo aos meios de difusão, consumo e comunicação da informação, e em particular quanto às gerações tecnológicas dessa publicitação, é possível destringir outras três grandes formas de opinião: a «opinião pública intersubjetiva», forjada pelos cidadãos em co-presença ou de modo imediato; a «opinião pública mediática», aquele que se exerce através dos *mass media* clássicos, ou modernos, como o jornal, a rádio e a televisão; e a «ciber-opinião», conjunto de enunciados emitidos no seio das diversas atividades passadas nas redes de consumo e comunicação da informação (*Internet*, *Intranet*, entre outras), como as *web pages*, os grupos de discussão, as *mailing-lists*, o correio eletrónico ou as redes sociais.

si mesma, forma parte do discurso que nasce das relações entre a instituição, as obras expostas, o espaço que as contém e o público que as observa.

Acreditamos, pois, que o principal objetivo de qualquer discurso será possibilitar uma narração que traduza com clareza as ideias da linguagem visual⁸⁰ de uma exposição, não devendo tomar o poder dos espetadores mas sim lhes proporcionar recursos que incrementem a sua liberdade de pensamento. Como tal, o público não será apenas o recetor do discurso museológico mas também o seu principal protagonista.

4.1.2 A Representação baseada no conteúdo

O museu, enquanto instituição de arte, parece impor uma contínua interrogação e discussão de cada umas das representações do mundo que nele estão reunidas.

Na atualidade, qualquer esforço de reflexão sobre as práticas culturais referentes às instituições de arte insere-se no campo de saber mais abrangente da teoria cultural contemporânea, envolvendo tanto uma análise sob o ponto de vista museológico como uma análise da cultura no seu sentido mais vasto, enquanto resultado de práticas estéticas (Semedo, 2008). Desta forma, influenciada pelo relativismo pós-moderno, a teoria cultural contemporânea tende a analisar a cultura sob uma perspetiva pluralista. Isto significa que se estudam «culturas» e não «Cultura» e que, com frequência, são focadas as diferenças culturais. Neste âmbito, os museus e centros de arte surgem como um campo de interesse, pois tratam-se de instituições que ativamente procuram expor múltiplas culturas (Karp, 1992b).

Referente aos objetos culturais, as experiências e as práticas rotuladas de «pós-modernas»⁸¹ podem ser bastante diversificadas, indo desde as artes ditas plásticas até a arquitetura. Este tipo de mudança, que começou a ser notada nos trabalhos de Jean Baudrillard (1929-2007) e de Jean-François Lyotard (1924-1998), gerou uma série de derivativos do termo «pós-moderno», uma família de designações que inclui a «pós-

⁸⁰ Segundo Mourão (2010), o museu ocupa, no espaço da cultura visual, um lugar de destaque. O uso predominante da linguagem visual nos museus é determinante no momento de fazer do espaço museográfico um lugar de experiências, um lugar onde ocorre um relacionamento emocional entre os visitantes e as peças em exibição.

⁸¹ Entendemos por «pós-modernas» todas as práticas historicamente periodizadas depois da modernidade com a sua respetiva configuração social e cultural (Harvey, 1989; Jameson, 1984), e o pós-modernismo como o modo particular de teorizar as condições políticas, sociais e culturais que caracterizam a contemporaneidade (Bauman, 1992; Huyssen, 1986).

modernidade», a «pós-modernização» e o «pós-modernismo», por vezes, de utilização confusa e variável.

No âmbito da reflexão sobre as instituições culturais de arte, mais concretamente sobre a diversidade de representações, a definição de pós-modernidade interessa no sentido em que se pretende chamar a atenção para as mudanças que tiveram lugar na cultura contemporânea em termos de alterações nos modos de teorizar, apresentar e divulgar trabalhos de carácter artístico, intelectual e académico (Cameron, 1971; Castoriadis, 2007; Duncan e Wallach, 1980). Em simultâneo, destacam-se mudanças mais amplas na esfera cultural envolvendo os modos de produção, consumo e circulação dos bens simbólicos, que, por sua vez, podem articular-se e relacionar-se com as transformações ocorridas nos equilíbrios de poder e nas interdependências entre os grupos e as frações de classe de vários níveis (MacDonald, 1998). Também é relevante referir as mudanças nas práticas quotidianas que, na sequência do abordado, deram lugar a diferentes formas de sistemas de significação e a novos meios de orientação e estruturas de identidade⁸² (Featherstone, 1990: 104).

O conceito de «pós-museu»⁸³ (Hooper-Greenhill, 1992), neste cenário, traduz um conjunto de novas conceções que assinalam o avanço para um futuro positivo e otimista para estas instituições, visto que uma das suas dimensões se prende com uma compreensão mais aberta do complexo relacionamento entre cultura, comunicação, aprendizagem e identidade, permitindo uma nova abordagem às audiências do mesmo (Hooper-Greenhill 2007). Um segundo aspeto, igualmente relevante, liga-se com a promoção de uma sociedade mais justa e equitativa, defendendo-se que a cultura trabalha para representar, reproduzir e constituir identidades e que este fato acarreta um sentido de responsabilidade ética e social (Cameron, 1986).

Neste âmbito e considerando o acima exposto, a reflexão sobre as formas de

⁸² Neste contexto, Zygmunt Bauman sugere que o presente período de «tardia», «alta», «líquida» ou «pós» modernidade se caracteriza por incontáveis e incompletos processos de modernização, marcados pela ausência de temporalidade nos produtos, nos valores e nas relações sociais, aos quais o campo cultural não é alheio (Bauman, 1992). Este cenário conduziu a profundas transformações no relacionamento dos museus com os seus visitantes, cada vez mais percecionados como consumidores ativos da oferta cultural dos museus e, estes últimos, progressivamente transformados em centros de informação (Anico, 2008).

⁸³ O «pós-museu» aposta num processo integrado de comunicação dinâmico, caracterizado por uma abordagem integrada e construída que reconhece a importância da inclusão de várias vozes, bem com a influência exercida pelas interpretações e significações pessoais, e que transforma a experiência humana na base da investigação e da comunicação (Hooper-Greenhill 1992).

representação leva-nos a considerar, primordialmente, que uma exposição é um sistema estratégico de representações que otimiza todos os elementos nesta presentes (Greenberg *et al.*, 1996). Do mesmo modo, a renovação das filosofias e das práticas museológicas no que respeita as exposições temporárias têm direcionado as instituições culturais num progressivo percurso que assume um papel social cada vez mais central nas suas abordagens.

De modo transversal, parecemos estar perante um reconhecimento crescente da centralidade da cultura em relação às questões de identidade, ponderando-se o significado da representação e o poder dos símbolos e objetos enquanto veículos de significados, com o potencial de materializar identidade e o poder de invocar alinhamentos culturais e sociais (Hooper-Greenhill, 2007).

A este nível, importa também refletir sobre o conteúdo já que este pode ser tratado como uma prática radicada nas relações sociais, podendo ser os processos de representação constituídos, em parte, como elementos do imaginário cultural, não devendo ser percebidos ou percecionados como neutrais (Foucault, 1980). Neste sentido, quando se considera o público como «um conjunto de utilizadores» (Andrade, 2010: 45), estes tornam-se efetivamente participantes de um longo processo de aprendizagem de vida comum e potenciais produtores das suas próprias representações no museu – o conhecimento contextualiza-se, inscreve-se em espaços discursivos, segundo modos, estilos de representação (Mourão, 2010). O visitante deixa de ser um espectador neutro que regista e mede as relações das coisas dentro de um espaço racional, mas um corpo vivo, ativo.

Desta forma, o «discurso museológico»⁸⁴ tende a passar de uma constante preocupação com a «poética da exposição» para uma preocupação com a «política da representação» (Karp, 1992b). Esta «poética expositiva» remete, pois, para o modo como os museus comunicam significados através da utilização de esquemas de representação que, em última instância, se designam a legitimar determinados conteúdos ou narrativas no âmbito de contextos discursivos alargados (Anico, 2008).

Assim, as exposições temporárias de arte contemporânea, no que respeita à sua

⁸⁴ O «discurso museológico é aqui observado como a competência e as performances de escrita e leitura relativamente à informação cultural, apresentada, por vezes, de um modo híbrido, num contexto museológico (Andrade, 2010:43).

representação, parecem participar estrategicamente na ativação, formulação e conformação das identidades políticas, culturais e sociais das instituições culturais em que se apresentam, podendo também criar uma correspondência desta representação no domínio local em que se concebem, quer seja no âmbito nacional como no âmbito regional, pelo que resulta importante estudar e perceber a sua articulação como o meio envolvente. Desta forma, através do seu conteúdo, a exposição temporária parece constituir-se, num dado momento, como um elemento representativo – ou seja um sistema que organiza as suas representações com o intuito de otimizar todos os seus elementos constituintes – podendo, assim, ser adotada pela sua comunidade, permeabilizando os seus próprios projetos de vida locais⁸⁵.

4.1.3 A Interpretação baseada no contexto

As instituições culturais de arte são um bom exemplo de simbiose complexa, ao integrar dois grandes componentes: a «exposição» (que abarca o exibido e o percurso) e o «interpretante» (aquele que interpreta continuamente o exposto) (Mourão, 2010: 65). Cada uma destas componentes se pode constituir por ícones (representações), índices (existentes) e símbolos (conceitos e valores socialmente partilhados)⁸⁶, transformando a sua qualidade ao passar do exposto à interpretação, produzida esta última na mente do «interpretante»⁸⁷ (*idem*).

O termo interpretação, em filosofia, remete para as formas como os indivíduos fazem sentido das coisas, estando este processo centrado na atividade mental do sujeito (Hooper-Greenhill, 2000). Nas instituições de arte, no entanto, o termo parece possuir um

⁸⁵ Segundo Hooper-Greenhill (1991), a necessidade que as comunidades sentem de organizar elementos que ajudem a construir uma identidade local, esteja ela ligada ou não a um território, justifica a criação contínua e até a intensificação da produção de novas representações (ou conteúdos) por parte dos museus, sobretudo de âmbito local.

⁸⁶ Na sua especificidade, o museu multiplica cada um destes componentes. De forma geral, caberá à instituição proponente as operações que intervêm para a produção, utilização, identificação e valorização destas mesmas componentes, cabendo ao diretor do museu as operações que interferem com o desenho e contexto da sua exibição, assim como a planificação do que quer comunicar e as atividades participativas ou complementares (Mourão, 2010).

⁸⁷ Ao «interpretante» cabem as operações de identificação do objeto exibido, operações que intervêm no seu reconhecimento e interferem na sua interpretação. O efeito de sentido que em cada caso se produz provirá do concurso, da mente do interpretante (o visitante), de diversos efeitos de sentido originados nas propostas comunicativas que se lhes oferecem: sequência de objetos (naturais e/ou artificiais e no interior destes: referentes e/ou representações) destinados à contemplação; discursos verbais (escritos e/ou orais) destinados a interpretação; hipertextos (verbais e/ou visuais) destinados predominantemente à informação; e o âmbito espacial (salas de exposição e/ou interação) destinado a ser contentor e propósito (*idem*).

outro significado, sendo a sua definição mais alargada. Neste contexto, a interpretação da exposição constitui a forma como a exposição é desenhada de modo a permitir a compreensão das ideias que pretende transmitir e na capacidade das instituições em criar ligações entre o objeto e o visitante através de pontos de ligação entre ambos⁸⁸ (*idem*).

Ocupando, no espaço atual da cultura visual, um lugar de destaque, ao reunir o visível e o divisível de uma cultura, estas instituições podem então ser definidas, antes de mais, como «um *lugar*, uma bacia atractora a partir da qual o sistema interpretativo categoriza as suas entradas» (Mourão, 2010: 51). Nesta medida, o seu dispositivo expositivo poderá ser tratado como o lugar de «inscrição de instâncias de enunciação» no qual as estratégias enunciativas são interpretáveis como relatos de manipulação (fazer ir, fazer conhecer, fazer ver, fazer experimentar). Como tal, embora o dispositivo enunciativo seja aqui um espetáculo mimético que exige a submissão passiva e admiração, as instituições de arte praticam também a «rarefação do referente», e logo do seu sistema não só de representação como também de interpretação (*idem*).

Ainda segundo Mourão (2010), a análise semiótica destes espaços far-se-á não só através do estudo dos cortes epistemológicos, a partir das operações da sua (re)definição, como também através de processos de «dessemantização» e de «ressemantização» sucessivos: instalar um objeto de arte no discurso expositivo seria o equivalente a virtualizar o seu valor de uso (ritual, tecnológico) e a inscrevê-lo dentro de um programa da construção de valores cognitivos ou estéticos⁸⁹. Nesta medida, parece ser possível construir a partir de uma série de exposições realizadas nestas instituições uma posição interpretativa particular que será entendida, parcialmente, como parte integrante da política museológica da instituição. Assim, toda a prática museológica parece corresponder, afinal, a uma interpretação daquilo que é exposto – uma interpretação que ultrapassa, de longe, a simples situação comunicativa da leitura ou escrita de uma mensagem

⁸⁸ Não podemos deixar de referir a importância da crítica da arte no que respeita à interpretação. Segundo Calabrese (2015), a crítica da arte como interpretação estaria ligada à expansão de um mercado burguês da arte, ao aparecimento dos «movimentos» artísticos com uma poética concreta e vocação de militância cultural e, finalmente, à divulgação do produto estético nas culturas que, a partir do século XVII, poderia ser definida, com maior ou menor exatidão, como «de massas».

⁸⁹ Nesta perspetiva, as instituições culturais de arte vivem do conflito entre a «dimensão hermenêutica» (pesquisa e interpretação: os objetos são signos de determinados factos históricos) e a «dimensão estética» (a receção é guiada a partir do ponto de vista de alguns princípios de interesse: beleza, enigma, entretém) (*ibidem*: 65).

Segundo Hooper-Greenhill (2000), o significado dos objetos é inseparável do seu contexto de exposição, sendo então sujeitos a uma interpretação por parte dos visitantes. Os museus e centros de arte contribuem para a compreensão destas perspectivas teóricas, pois permitem visualizar os processos de construção dos significados, constituindo locais privilegiados para explorar conceitos decorridos da teoria cultural, devido à sua missão de identificar, diferenciar e classificar.

Por outro lado, algumas coleções abordam inevitavelmente os gostos e os interesses, bem como, conseqüentemente, as interpretações de quem as coleciona e raramente se constituem com o propósito de serem totalmente interpretativas (Hooper-Greenhill, 2000). Resultante de tal, algumas instituições poderão possuir coleções de qualidade excepcional pouco decifráveis a uma audiência mais alargada. Desta forma, o modo como uma seleção de objetos é exposta ao público reflete o pensamento dos responsáveis pelo processo expositivo – curadores e/ou museólogos⁹⁰ –, normalmente provenientes de um contexto social particular e de abordagem académica. Conseqüentemente, este tipo de exposição pode não comunicar eficazmente com uma audiência «não especializada», já que os visitantes, por sua vez, trazem as suas experiências e percepções para a exposição, construindo variados significados pessoais que podem ser bastante diferentes das intenções dos organizadores da exposição (Smith, 2012).

Seguindo este raciocínio, as instituições de arte demonstram bastante interesse no processo de interpretação e contextualização de significados pelos visitantes (MacDonald, 1998). Este posicionamento conduziu, inclusivamente, a novas formas de investigação. Os modelos de investigação controlada, de tipo laboratorial, utilizados para os primeiros estudos de visitantes foram substituídos por paradigmas mais naturalistas,

⁹⁰ Embora exista alguma imprecisão no que respeita à definição dos termos «curador» e «museólogo» decidimos aqui adotar as definições de Desvallées e Mairesse (2011). Segundo os mesmos, o termo «museólogo» pode se aplicado a qualquer profissão museal e, em particular, aos consultores responsáveis por estabelecer um projeto de museu ou por realizar uma exposição. A profissão define-se, primeiramente, num quadro socialmente determinado e não por definição do acaso, não constituindo, como tal, um campo teórico: um museólogo pode se intitular um historiador da arte ou um biólogo por profissão, mas ele também pode se considerar – e ser socialmente aceito – como um profissional da museologia. Já o termo «curador» é interpretado como o pesquisador de uma coleção e, em consequência, aquele que define o conteúdo da exposição. Outro aspeto será considerar o curador como aquele que integra todas as ações em torno da coleção ou do objeto museológico: aquisição, pesquisa, conservação, documentação, comunicação (exposição e educação). Nesse sentido, todos aqueles inseridos nesse processo são curadores.

influenciados pela sociologia e pela etnografia, bem como por uma agenda de investigação mais aberta (*idem*). Neste âmbito, uma das primeiras ferramentas de análise prende-se com o estudo dos processos interpretativos utilizados pelo público.

Podendo ser correto asseverar que os visitantes constroem significados utilizando uma série de estratégias interpretativas, a verdade é que a interpretação criada é pessoal, relacionando-se com estruturas mentais existentes, com o padrão de ideias sobre o qual se baseiam outras interpretações das experiências ocorridas ao longo da vida. Este processo, complexo em si mesmo, também se determina por ser um processo social, pois é influenciado pela família, pares, amigos e colegas, formando uma comunidade de criadores à qual o indivíduo pertence (Hooper-Greenhill, 2000). A interpretação aqui originada não deixa ainda de ser política, já que poderá sofrer a influência da classe social, do contexto cultural do indivíduo/visitante.

Este processo interpretativo constitui, de certa forma, o modo de compreender uma determinada experiência, de explicar ou compreender o mundo para o próprio ou para outros. Nos museus e centros de arte, esta interpretação é criada a partir de objetos e do local em si, envolvendo um encontro entre o passado, o presente e a representação dessa realidade, ou seja, o contexto (Hooper-Greenhill, 2000).

Neste âmbito, nos museus e centros de arte, parte da interpretação é feita para o visitante. Contudo, este não é um recetor passivo, mas conduz o seu próprio processo de construção de significados, socorrendo-se da sua experiência e contextos próprios, bem como do seu conhecimento adquirido. Assim, o conjunto de significados construído dependem da relação entre passado e presente, possuindo a interpretação um âmbito temporal relacionado com o seu posicionamento na história e na cultura (Hooper-Greenhill, 2004). Este processo poderá depender das «experiências»⁹¹ anteriores de cada indivíduo, pois o conhecimento possui uma base social e cultural, que se reflete na interpretação de cada sujeito e do seu lugar no mundo. Verifica-se que a estratégia interpretativa de cada visitante determina o significado dos objetos, estabelecendo formas de olhar o mesmo (Hooper-Greenhill, 1996).

⁹¹ A «experiência» do visitante dos museus pode ter uma influência notável na sua vida quotidiana, antes e depois da ida à exposição, e inclusive definir a sua própria identidade. Esta experiência e identidade associadas são moldadas pelo público a partir de estratégias de decisão e de produção de significado, preferências pessoais de lazer, construção da própria memória, identificação com os outros visitantes, entre outros (Andrade, 2010).

Mais recentemente, o afeto tem vindo a ser conhecido como uma importante ferramenta para alcançar a participação da audiência no processo de criar interpretações (Gob e Drouguet, 2003). No contexto museológico e expositivo, tem-se vindo a explorar a importância dos objetos pela sua capacidade de invocar memórias e envolvimento sensorial. Neste contexto, os objetos expostos constituem-se como forças produtivas, capazes de acionar mecanismos de memória e de funcionar como veículos para o conhecimento. De modo geral, estes parecem possibilitar o campo da evocação, sugerindo um diálogo aberto entre o objeto e o sujeito.

Se é sabido que as obras surgem em contextos históricos e sociais determinados, resultam também vital compreender que não se ficam amarradas nem cristalizadas no âmbito em que foram realizadas, mas sim que se ativam sempre que alguém as interpreta. O seu significado é atualizado cada vez que alguém as interroga, cada vez que alguém as aborda (Didi-Huberman, 2011). Esta propriedade de ativação deve ser tida em conta e deve ser potenciada por quem planifica e organiza qualquer exposição. Neste sentido, uma exposição terá de constituir-se num espaço que faculte o conhecimento, uma forma visual que cruze fronteiras entre o saber argumentativo e a obra de arte (*idem*). Face a este cenário, as instituições de arte e as exposições parecem constituir-se num contexto que interpreta públicos e objetos, evocando estruturas narrativas diversas e provocando diferentes situações dialogantes, em que interagem conhecimentos de níveis e conteúdos vários.

Uma vez estabelecido o formato da exposição como um ato interpretativo, assumimos o seu funcionamento como sendo portador de ideologias. Não obstante, a própria prática curatorial que concebe o formato expositivo como uma instância em processo, aberta e autocrítica, ser perfila, na nossa opinião, como uma possibilidade mais direcionada e propícia para a produção de significados e, assim, interpretações, que não se consolidam e cerram na conformidade de discursos monolíticos.

De modo geral, acreditamos que a interpretação provida pela exposição temporária deverá recorrer ao contexto pessoal do visitante para que este possa construir a sua própria experiência e conhecimentos. O uso destas ferramentas poderá então contextualizar o visitante no espaço expositivo, criando atmosferas ilusórias que o permitem perceber de distintas maneiras aquilo que é exposto, possibilitando, numa mesma medida, a perceção do seu papel no âmbito da exposição temporária.

5. QUE PAPEL É DESEMPENHADO PELA EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA NAS INSTITUIÇÕES CULTURAIS DE ARTE CONTEMPORÂNEA? ANÁLISE DE ALGUMAS EXPOSIÇÕES – ESTUDOS DE CASO

As instituições culturais de arte contemporânea tendem a desenvolver as mais diversas atividades, nomeadamente pedagógicas, constituindo todas elas formas e processos de comunicação que permitem assentar a sua relação com os visitantes (Hooper-Greenhill, 2000). Contudo, a exposição será o meio que envolve mais vozes e perspetivas sobre um determinado assunto: «[...] *The production of events and exhibitions as conjoint dynamic processes enables the incorporation into the museum of many voices and many perspectives*» (*ibidem*:152)

Podendo as exposições temporárias ser pensadas e produzidas especificamente para um espaço (*site specific*⁹²) ou pensadas com uma narrativa própria e num espaço que as recebe⁹³, focamos a nossa atenção para as instituições culturais de arte contemporânea enquanto espaço museu e espaço centro de arte, como observado respetivamente nos subcapítulos 2.1.1. e 2.1.2 deste estudo.

Ao longo dos pontos propostos pelos capítulos anteriores, tentamos explorar e analisar as diversas narrativas museológicas e curatoriais respeitantes a forma como as exposições temporárias se têm constituído e reproduzido, tratando de revelar os pressupostos em que se alicerçam os argumentos implícitos no seu discurso, na sua representação e na sua interpretação. A partir deste momento, a nossa abordagem pretende prender-se pela forma como as exposições temporárias permitem a produção de um mecanismo particular que se relaciona com o poder e a produção de identidades e subjetividades, tentando perceber a forma como certos aspetos são representados, como se pensa acerca deles e como se praticam e estudam.

Assim, tentando compreender o modo como as exposições apresentam a arte contemporânea, optou-se por analisar não apenas a materialidade das exposições, os objetos físicos que a compõem e a sua aparência, como também a combinação dos

⁹² Segundo Pinheiro (2010), embora as formas contemporâneas da arte produzidas para um determinado lugar tendessem a optar pela efemeridade, a arte *site-specific* foi inicialmente produzida segundo uma natureza (mais ou menos) permanente. De forma lata diz-se que a arte é *site-specific* quando realizada em função de um determinado sítio, tendo em conta as características físicas e as dinâmicas sociais do mesmo.

⁹³ Podendo este espaço ser localizado em museus, casas da cultura, centros de arte, bibliotecas, centros educativos, praças, parques, entre outros

diversos elementos que, no nosso entender, caracterizam a própria definição da exposição temporária – entre o seu discurso, a sua representação e a sua interpretação.

Sendo então este estudo uma reflexão sobre as exposições temporárias – caracterizadas transversalmente pela sua duração e mobilidade –, tivemos de nos direcionar, em igual medida, numa abordagem às mesmas a partir do seu conteúdo, centrando-nos, pois, no relato de quatro tipos essenciais de exposição: a exposição individual; a exposição temática; a exposição coletiva; e a exposição retrospectiva⁹⁴. Nesta medida, e indo ao encontro da problemática por nós levantada, optámos por analisar a exposição individual *Toda a Memória do Mundo, Parte I* e a exposição coletiva *Eu e os outros. Coleção de Alberto Caetano* referentes ao espaço museu; a exposição temática *Daqui Parece uma Montanha* e a exposição retrospectiva *António Dacosta, 1914-2014* referentes ao espaço centro de arte.

Embora outras tantas exposições pudessem aqui ser relatadas, acreditamos que o nosso interesse em perceber o papel de uma exposição temporária residiu, de forma transversal, nos estudos de caso aqui analisados, não apenas pelo seu carácter atual como também pela criatividade, impacto e dinâmicas subjacentes aos mesmos. Assim, embora fundamentada por um suporte bibliográfico, a análise aqui traçada resulta da observação das exposições por nós visitadas durante o período de 2014-2015 e do nosso claro parecer sobre a função das mesmas, não descartando ainda a importância do contacto informal por nós mantido com os curadores e alguns dos artistas representados nas exposições.

Não sendo esta uma análise exaustiva⁹⁵, já que a descrição minuciosa de cada exposição *per se* resultaria em material suficiente para produzir uma monografia ao tema dedicada, considera-se, no entanto, ser razoavelmente representativa daquilo que nos propomos estudar: o papel das exposições temporárias nas instituições culturais de arte contemporânea.

⁹⁴ Independentemente da sua tipologia, as exposições não se excluem nem são incompatíveis entre si. Como será possível constatar pela análise das exposições aqui relatadas, apesar de traçarmos uma distinção entre as diferentes exposições temporárias, podemos afirmar que, segundo o conteúdo apresentado, as exposições temporárias podem abarcar mais do que uma caracterização (por exemplo, exposição individual-temática).

⁹⁵ Para uma análise minuciosa sobre as exposições aqui analisadas recomendamos a leitura dos catálogos, das brochuras, das entrevistas e dos artigos relativos às mesmas, podendo ainda recolher informação nos *websites* das próprias instituições.

5.1. Exposições temporárias no espaço museu (MNAC)

5.1.1 Exposição *Toda a Memória do Mundo, Parte I*

EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA INDIVIDUAL

Artista: Daniel Blaufuks

Duração da exposição: 11 dezembro 2014 - 29 março 2015

Curadoria: David Santos

As exposições individuais tendem, por norma, a mostrar a obra recente de um artista ou recolher alguns dos seus trabalhos mais significativos, nomeadamente através de exposições retrospectivas.

Motivada por um universo referente ao Holocausto, a exposição *Toda a Memória do Mundo, Parte I* permitia ao visitante percorrer três espaços diferentes do MNAC: o Piso 0, onde era exibido um filme sobre Terezín (*As If*, de 2015, de 4h35m), uma biblioteca de consulta com alguns livros de Blaufuks e de autores que são referências importantes para o artista – encontrando-se aqui também algumas fotografias de objetos e ainda uma estátua de um cavalo com um homem que pega numa mulher em movimento – e ainda uma ampla sala de exposição onde se apresentou um conjunto de 22 molduras da mesma dimensão, cada uma com um conjunto associado, como «Piles of golden teeth and stocks of poor quality soap» (v. Figura 1 e 2).



Figura 1: Algumas das obras expostas no piso nr.º 1 da exposição *Toda a Memória do Mundo, Parte I*. MNAC-MC, 2015

Fonte: Arquivo pessoal



Figura 2: Algumas das obras expostas no piso nr.º 2 da exposição *Toda a Memória do Mundo, Parte I*. MNAC-MC, 2015

Fonte: Arquivo pessoal

A ideia de memória constituía nesta exposição uma espécie de refúgio onde o artista procurava, segundo as suas próprias palavras «seguir um percurso de formas diferenciadas de olhar, de variações sobre a mesma temática, colecionando e selecionando imagens de assuntos idênticos ou de palavras-chave similares e arranjando - as em formas visuais» (Blaufuks in Santos, 2014). Nesta perspetiva, Blaufuks deixava clara a questão da narrativa nesta sua exposição, atuando, pois, como um agente e negociante da história. Os seus relatos, ora fílmicos ora literários, adotavam um discurso que nascia do real, de histórias vividas, de misérias do quotidiano, num diálogo permanente entre as memórias individuais e as coletivas:

All my exhibitions, my films and my books equate these connections, between the literature of exile and travel photography, personal memory and collective memory, between the memory of the journey and the journey through the memory (Blaufuks, 2008).

Se por um lado coube ao curador a preparação da exposição, já Daniel Blaufuks conseguiu retirar da investigação minuciosamente científica e filosófica as razões interpretativas da sua exibição pública, reencontrando um meio de abordar os seus temas e personagens (v. Figura 3). Neste encontro, o papel da interpretação ficou assente, já que o espetador - ou o intérprete, se assim o quisermos -, ganhou uma posição mais propícia de mediador discursivo de uma história que lhe poderia pertencer (v. Figura 4).



Figura 3: Introdução feita pelo artista à temática da exposição *Toda a Memória do Mundo, Parte I*. MNAC, 2015

Fonte: Arquivo pessoal

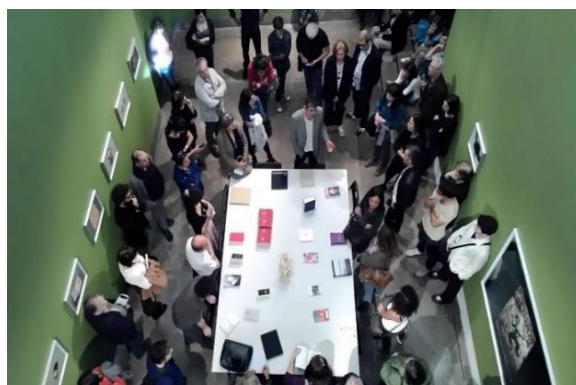


Figura 4: Um dos momentos no qual o visitante é convidado a interpretar e dialogar com o artista sobre algumas das peças da exposição *Toda a Memória do Mundo, Parte I*. MNAC, 2015

Fonte: Arquivo pessoal

Neste contexto, a interpretação desta exposição temporária foi acompanhada pelo ponto de vista do artista: a mostra passava a ser bem mais do que uma apresentação artística, tornando-se, também, uma clara análise crítica do autor sobre o tema. Assim, através do interesse do artista em dar a conhecer a sua perspetiva sobre uma realidade que lhe é particularmente familiar, a exposição parece ter possibilitado a encenação de um relato, como se de uma peça teatral se tratasse, onde o artista abandona o papel de protagonista e adota a posição de observador – observa uma «memória coletiva» e corporiza-a através da exposição. Como tal, o discurso (a estratégia) promovida pelo museu enquanto espaço institucional refletiu uma preocupação para uma determinada problemática social, transformando-se então num centro de expressão da dinâmica social que trabalha a partir de referentes como a memória.

Como será fácil deduzir, o que se acaba de explicitar adquire todo o sentido se for equacionado o que se referiu anteriormente acerca das exposições temporárias, já que o valor de uma exposição, enquanto documento, representação ou recordação, depende da informação em torno do seu conteúdo e da sua constante interpretação por parte do público.

Indo ao encontro do nosso objeto de investigação, acreditamos que a exposição *Toda a Memória do Mundo, Parte I* assumiu, acima de tudo, um papel social, convocando os sujeitos sociais a refletirem sobre um passado e um presente com o potencial transformador que este ato de reflexão implica. Tal fundamento aproxima-se do conceito da «Nova Museologia» que, como observado no subcapítulo 2.1.1 deste estudo, teve como princípios não se dirigir exclusivamente aos objetos a conservar ou a exibir a um público, mas sim aos sujeitos sociais. Desta forma, o museu pode ser perspetivado como um meio de celebração onde a argumentação se constrói e os debates públicos podem ser estabelecidos.

Consequentemente, a valoração de testemunhos antigos ou correspondentes a períodos da vida social já ultrapassados por parte de uma instituição cultural dedicada à arte contemporânea, aparentam corresponder à atenção e tensão postas na procura atual de objetos, na sua recolha, aquisição, para complementar uma série, ou uma coleção, que possam documentar um aspeto da cultura, um preenchimento de lacunas ainda existentes. Esta categoria de tempo nos museus, com mostras contemporâneas sob uma temática sociológica e antropológica, com uma metodologia que implica recolha, análise e

interpretação de material de arquivo, parecem assim propor uma relação de pertença a um território e a construção de um discurso identitário.

Através da sua representação (o conteúdo), o princípio de participação desta exposição poderá ser considerado como um direito aliado a qualquer visitante em participar nos processos de identificação, construção e definição dos conceitos, dimensões e significados de uma realidade histórica e cultural de um determinado coletivo. O conteúdo ajuda, desta forma, a ilustrar circunstâncias e partilha de valores que permitem transmitir o pulsar mais vivo e aleatório da vida das sociedades em cada momento em que pode ser captada; sendo também aquele que permite construir narrativas e descobrimentos onde passam a contar mais as pessoas, as personagens, os sujeitos e as suas vivências do que os próprios objetos. Ainda no que respeita as narrativas, segundo Boje (2001), o poder destas prende-se com o desenvolvimento das interações sociais já que é através das mesmas que as pessoas apreendem e interpretam as suas experiências de vida e transmitem cânones culturais que modelam as suas ações.

A partir do referido, e ao analisar a exposição de Blaufuks, entendemos a narrativa como uma forma de conhecimento, que tem uma origem social e histórica que se prende aos marcos interpretativos e que forma parte de uma determinada cultura. Será então, através desta narrativa, que se desencadeiam processos de interação social, onde não só se desenrolam atos mas também se expressam valores e se constroem significados⁹⁶.

Sobre o discurso adotado, pareceu ser claro que o museu vive em cada momento da sua história a necessidade de construir os seus sentidos no tempo concreto da sua existência. Por isso, como qualquer instituição, o museu tanto pode revelar fortes entrosamentos com as condições sociais, culturais e económicas das conjunturas que atravessa, como ser portador de anacronismos e desarticulações que se prendam com um acontecimento de longa já acontecido. Tal situação ajuda-nos a perceber como o museu vive em constante necessidade de produzir diálogos com a sua própria contemporaneidade, sendo esta uma componente fundamental da sua afirmação enquanto instituição social.

⁹⁶ Por outras palavras, além de contar e interpretar determinadas ações, a narrativa permite a construção de realidades sociais, entre o narrador (neste caso o artista) e aqueles que ouvem (os seus públicos), formando ambos parte real de uma história. Assim, durante a narração, se contam acontecimentos, se fazem apreciações pessoais, se negociam significados e se aplicam valores morais, considerados como legítimos para os membros de uma comunidade (Boje, 2001).

Toda a Memória do Mundo, Parte I recolheu num só espaço uma parte de uma memória, através de uma leitura individual pelo coletivo, e demonstrar que o espaço expositivo é um meio de armazenar memórias e mantê-las vivas, contribuindo, de igual forma, para a ideia que os museus seguem caminhos para a sua aproximação do modelo de fóruns, sítios de encontro, de diálogos, de debates e ações museológicas comprometidas com a memória, com o património e a mudança social.

Repensando critérios de exposição e comunicação, esta mostra propôs aos visitantes territórios abertos de múltiplas possibilidades de interpretação, assentes em fatos que não se esgotam, mas antes complexificam o seu entendimento e fruição simbólica. Assim, ao interpretarmos o papel desta exposição, qualquer imagem ou relato permite-nos reinventar outras realidades, outras ideias, outras memórias. De certa forma é esse também o papel das exposições individuais enquanto representação.

5.1.2 Exposição *Eu e os outros. Coleção de Alberto Caetano*

EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA COLETIVA

Artistas: Albuquerque Mendes; Álvaro Lapa; Ana Isabel Miranda Rodrigues; Ana Jotta; André Gomes; Ângelo de Sousa; António Carneiro; António Poppe; António Sena; Arlindo Silva; Bartolomeu Cid dos Santos; Carlos Correia; Dan Flavin; Daniel Blaufuks; Diogo Evangelista; Eduardo F. M.; Eurico Gonçalves; Francesco Clemente; Gaëtan; Gonçalo Pena; Ilda David; Joaquim Bravo; Joaquim Rodrigo; Jonhathan Borofsky; Jorge Martins; Jorge Molder; Jorge Pinheiro; Jorge Queiroz; José Júlio de Souza Pinto; José Loureiro; José Luís Neto; José Pedro Croft; José Tagarro; Luís Paulo Costa; Luísa Correia Pereira; Luísa Ferreira; Manuel Rosa; Margarida Gouveia; Mário Cesariny; Mário Eloy; Miguel Ângelo Rocha; Fernando Calhau; Miguel Rio Branco; Nikias Skapinakis; Noé Sendas; Paula Rego; Pedro Cabrita Reis; Pedro Calapez; Pedro Casqueiro; Pedro Sousa Vieira; Rosa Ramalho; Rui Chafes; Rui Sanches; Salette Tavares; Sarah Affonso; Sofia Areal; Ti Guilhermina; Vítor Pomar

Duração da exposição: 07 julho 2015 - 30 agosto 2015

Curadoria: Adelaide Duarte, Alberto Caetano e Raquel Henriques da Silva

Por definição, as exposições coletivas tendem a reunir num determinado espaço e numa mesma exposição obras de vários artistas.

Na exposição temporária *Eu e os outros. Coleção Alberto Caetano* – que representou a primeira exposição dos «Amigos do Museu» MNAC a decorrer na sala dos

fornos – foi possível observar detalhes de uma coleção particular que se enquadrava no arco temporal do próprio museu, cuja curadoria pareceu não obedecer a cronologias nem a movimentos estéticos, tirando antes partido das afinidades artísticas, temáticas e formais que as próprias pinturas, gravuras e esculturas sugeriam, explorando ainda uma fugaz contraposição entre a arte popular e a arte erudita. Através desta seleção de obras feitas pelo colecionador pareceu existir um diálogo e um confronto entre artistas que, por vezes, de forma inusitada, nos dão interpretações interessantes sobre as suas obras.

No que respeita ao discurso apresentado pela instituição, ao trazer para o seu interior coleções particulares de arte moderna e contemporânea, o museu atuou como um interlocutor entre as valências público e privadas, demonstrando uma clara preocupação em negociar a abrangência do seu discurso institucional. Nesta perspetiva, o agente privado, o colecionador, pode ser visto como um agente de intermediação entre a ação comunitária e a instituição museológica, na relação de apropriação e de interpretação de códigos de identidade coletiva, tendo por finalidade a promoção do desenvolvimento coletivo de âmbito sociocultural.

Algumas das características mais interessantes desta exposição passaram, possivelmente, pela sua heterogeneidade, nomeadamente pela permeabilidade demonstrada pela mesma em dialogar não apenas com as peças que a compunham como também com os objetos da própria coleção do museu; pelas formas de contextualização e interpretação sugeridas pela proposta curatorial; e, sem dúvida, pela contribuição sobre as reflexões a respeito do papel relacional do museu com a sua sociedade. Intitulando-se *Eu e os outros*, a seleção de obras feita pelo Alberto Caetano, pareceu esboçar a relação particular do próprio colecionador (o «eu») como os outros (os «artistas»), e posteriormente o resultado da relação destes com o visitante. De fato, podendo o museu ser observado como uma das componentes ideológicas da estrutura social, a sua relevância e pertinência poderá estar dependente de um enquadramento adequado ao contexto social a que se refere.

Como supracitado no capítulo 4 deste estudo, o lugar onde ocorre a exposição tende a ser um lugar único e particular de interações sociais, no qual as ações, os pensamentos e as ideologias são suscetíveis de ser avaliadas. É esta ação que permite um desenvolvimento gradual do discurso do museu, o qual se vai anexando a capacidade comunicacional e curatorial do lugar expositivo, primando a importância do conjunto de

representações que aqui poderão ser transmitidas. Sob o ponto de vista curatorial, parece-nos claro que a atuação conjunta dos curadores nesta exposição merece um ponto de destaque já que, perante uma mostra coletiva, existiu uma espécie de hibridação de discursos de forma a permitir uma maior descodificação e visibilidade dos objetos aqui reunidos (v. Figura 5 e 6).

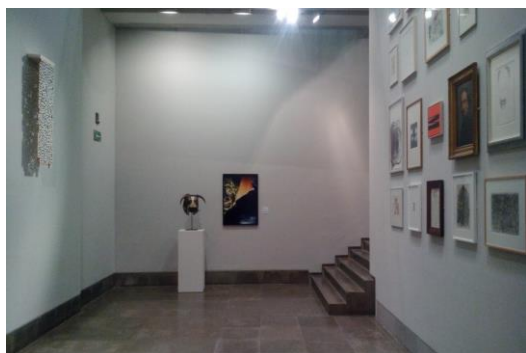


Figura 5: Sala do piso nr.º1 da exposição *Eu e os Outros*. MNAC, 2015

Fonte: Arquivo pessoal

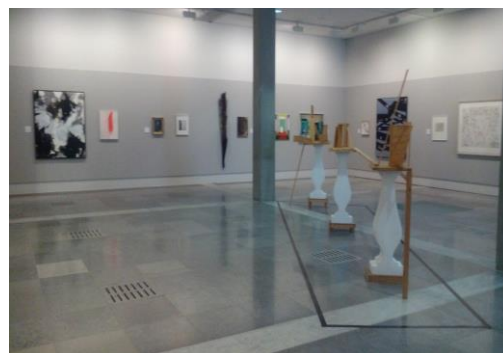


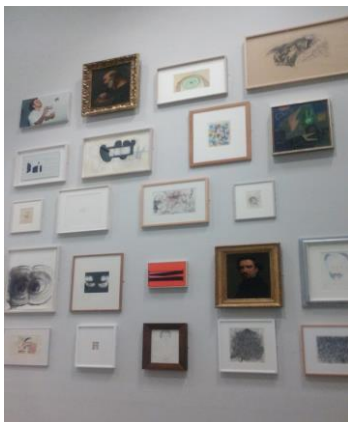
Figura 6: Sala do piso nr.º 2 da exposição *Eu e os Outros*. MNAC, 2015

Fonte: Arquivo pessoal

Remetendo para a questão da narrativa, como observámos anteriormente no capítulo 3 deste ensaio, parece existir neste específico caso uma maior exigência por parte dos curador na função especial de construir uma narrativa que mantenha em constante simbiose as obras e produções de diferentes artistas, sem descurar, ainda, o parecer individual do colecionador, o ponto de vista coletivo do público e a própria coleção do museu. Assim sendo, todo este processo parece ser otimizado através da melhor compreensão das relações e variáveis que envolvem a materialização das exposições, podendo ser a discursividade, principalmente retórica e imbricada com a narrativa, um aspeto crucial de qualquer instituição cultura ligada à arte contemporânea.

Não obstante, acreditamos que uma das funções desta exposição passou também por examinar os processos tradicionalmente envolvidos nas práticas curatoriais e a maneira pela qual estas se definiram historicamente em contraposição à prática colecionista dos conhecidos *Wunderkammer* - ou seja, certa parte da museografia desta exposição correspondia a uma intencionalidade de base de representar o carácter diversificado das peças em si, unidas, contudo, por fins semelhantes: a ordenação intelectual dos objetos ao longo de uma das paredes parecia ser o resultado de uma criação

da criatividade «divina», presidida, posteriormente, pela organização «humana» da coleção como um todo (v. Figura7).



*Figura 7: Disposição de algumas obras da exposição *Eu e os Outros* na parede do piso nr.º1 (simulação de um *Wunderkammer*). MNAC, 2015*

Fonte: Arquivo pessoal

Nesta medida, pareceu existir um discurso histórico por parte da instituição que apelava as origens institucionais da curadoria, a renegociação do papel do curador durante o modernismo e algumas perspetivas contemporâneas sobre a curadoria independente. Da mesma forma, pareceu estar claro a valorização no campo museal do social, mostrando-se como as práticas expositivas atuais são utilizadas numa perspetiva de transformação, sendo pois as exposições organizadas a partir do objetivo de tornar atual a vida social, sem perder os seus referentes culturais, que é aquilo que a caracteriza.

Como observado no subcapítulo da narrativa das exposições, o social passa assim a ser valorizado em relação aos conteúdos museológicos, às formas de acessibilidade/metodologias de trabalho e destinatários e/ou participantes do processo museológico.

Sob este ponto de vista, observamos como atualmente os projetos de exposição pelos curadores contribuem de forma ativa na produção de trabalhos críticos e artísticos, auxiliando não apenas na consolidação de determinadas técnicas e linguagens contemporâneas, como também na capacidade de suscitar no visitante a construção, desconstrução e reconstrução de múltiplas interpretações que nunca se anulam entre si, mas que, através do seu contexto, possibilitam uma maior emancipação do pensamento.

Sendo um tributo a todos os colecionadores que aceitam o desafio da partilha, esta

mostra acabou por representar uma metáfora alusiva à forma singular como um colecionador privado se relaciona com os artistas, em cumplicidades estéticas e afetivas, mas também à forma como através de uma exposição temporária, o museu desenvolve a sua estratégia discursiva, tentando manter, sempre que possível, as suas portas abertas para a exposição de coleções que enriquecem não apenas o conhecimento dos seus públicos como também o conhecimento da instituição sobre a sua missão, vocação e objetivos.

5.2. Exposições temporárias no espaço centro de arte (CAM-Gulbenkian)

5.2.1 Exposição *Daqui Parece uma Montanha*

EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA TEMÁTICA

Artistas: AVPD (Aslak Vibæk e Peter Doessing); Ann Louise Overgaard Andersen; Claudia Larcher; Dalila Gonçalves; Gregor Graf; Jeppe Hein; Katharina Lackner; Miguel Palma; Nuno Cera; Tove Storch

Duração da exposição: 05 junho 2014 - 21 setembro 2014

Curadoria: Luísa Santos

As exposições temporárias temáticas organizam-se, por norma, a partir da reunião de vários trabalhos artísticos num tema comum e transversal, com possíveis constelações subtemáticas. O tema, que pode ser uma observação ou uma preocupação do agente responsável pela exposição (o museólogo, o curador ou o artista), abarca então a reunião dos seus intervenientes (nesta situação, os artistas) numa constelação que traduz visualmente aquilo que é pretendido pelo tema, havendo, pois, uma partilha de preocupações e observações, consciente e/ou inconscientemente, entre o agente responsável pela exposição com os artistas e entre os próprios artistas.

Reunindo numa exposição onze artistas contemporâneos oriundos de três pequenos países europeus – Áustria, Dinamarca e Portugal – a mostra *Daqui Parece uma Montanha* debruçou-se sobre a analogia participativa da própria existência: a experiência de um país pequeno com um vizinho maior; as temáticas do parecer e do ser; e a eterna procura de uma realidade aparentemente melhor. Desta forma, a representação (o conteúdo) e a interpretação (o contexto) daqui resultantes pareceram concorrer para uma

abordagem que se situava além do próprio tema, situando-se sim entre uma observação social e humana, reproduzida visualmente nesta exposição coletiva.

Percorrendo o *hall*, a nave e a sala A e B do CAM, e observando com atenção cada vídeo, cada fotografia, cada desenho e cada instalação, aferimos que a representação de múltiplas realidades (representação pelas obras) trabalhadas sob um ponto de vista possibilitou ao visitante uma interpretação intimamente ligada ao contraste (v. Figura 8), remetendo para indícios de um campo comum que parecia extravasar qualquer limite espacial, fosse este um país, o próprio espaço expositivo ou o confronto com o corpo (v. Figura 9). Um contraste sobre aquilo que é, aparentemente, maior do que nós (uma montanha, um país, uma fronteira); o contraste entre a imaginação e a realidade (uma hipótese e um fato cultural, política ou social); e o contraste entre a ânsia pelo desconhecido e a necessidade de um local seguro (um ponto de partida, um ponto de chegada) (Santos, 2014).



Figura 8: Visitante e uma das peças da exposição *Daqui Parece uma Montanha*. CAM-Gulbenkian, 2014

Fonte: Arquivo pessoal



Figura 9: Vista da exposição *Daqui Parece uma Montanha* na nave do CAM. CAM-Gulbenkian, 2014

Fonte: Arquivo pessoal

Ultrapassando quaisquer valores estéticos, esta exposição parece ter ido ao encontro de dois pressupostos essenciais: a interpretação e a narrativa.

Como observado no capítulo 4 deste estudo, a interpretação permite criar um universo de significados sobre uma determinada forma de viver, trabalhar e entender o mundo, situação esta que a própria sociedade reconhece através de um processo de autorreconhecimento. Assim, esta mostra sugeriu uma interpretação sobre o papel ativo das práticas expositivas temporárias na construção e promoção de um discurso que realça a importância e relevância da arte contemporânea como símbolo de progresso,

desenvolvimento e identificação da própria sociedade, sendo correto que «uma observação mais atenta permite um paralelo com a condição humana e a construção de uma série de dicotomias que a caracterizam» (Santos, 2014).

Não obstante, a narrativa aqui presente pareceu partir, primeiramente, do próprio conceito criado pela curadora. Podendo o trabalho do curador desenvolver-se pelo menos em duas frentes: na análise crítica da obra e do seu contexto de produção, e na recepção dessa obra pelo visitante (Smith, 2012), nesta exposição a curadora aparentou criar numa nova obra em si, uma expressão da visão do mundo que estimulou a reflexão tanto do público e dos artistas como da própria instituição em si, apontando caminhos e colocando novas questões.

Não se tratando apenas de reunir trabalhos sob uma mesma temática, esta mostra foi mais além, ao narrar, sob um ponto de vista sociológico, realidades sociais, económicas, culturais e políticas vividas em diferentes países com histórias partilhadas.

Assim, a existência desta exposição sob um ponto de vista categoricamente sociológico pareceu confirmar, em certa medida, uma nova configuração da atuação do curador nos espaços institucionais, oferecendo ao mesmo o desafio e a oportunidade de se tornar um verdadeiro agente social, percebendo-se, neste tipo de estratégia empregue, a construção de uma dimensão reflexiva e concetual dentro do percurso das próprias exposições temporárias. Tal situação encaminha-se pois para o fundamento do subcapítulo 3.3 onde, através do pensamento curatorial da arte contemporânea, examinamos a ideia que a atividade curatorial na atualidade desenvolve-se mais além do que simples gestos retóricos, conhecimentos e alardeadas demonstrações de exposição.

Consequentemente, acreditamos que a participação do curador foi balanceada por uma prática que levou em consideração não apenas os objetos apresentados pela exposição *per se*, ou seja onde o curador «creates artistic value through the art of selection and through the introduction of new custodial narrative» (Ventzislavov, 2014: 83), como também por uma preocupação sobre o papel do visitante – sobre a sua participação e entendimento.

Partindo do meio tridimensional constituído pelos objetos à disposição, esta exposição demonstrou ser um formato expositivo adequado que, em tentativas de compreender e, portanto, tratar com equidade e abertura a multiplicidade de verdades culturais ideologicamente marcadas, contribuiu para um atravessar do espaço

sociocultural.

Na verdade, ultrapassar horizontes limitados, ampliar e enriquecer o pensamento do visitante, satisfazer o desejo de transparência e compreensão, assim como proporcionar pleno acesso as ideias dos artistas, foi um fator amplamente promovido nesta exposição temática, sendo, pois, o próprio visitante convidado a interagir com as peças expostas⁹⁷, valorizando-se, desta forma, uma interpretação vivenciada pela participação física (v. Figura 10).



Figura 10: Visitante a interagir com a peça *Encircled*, 2014, AVPD. CAM-Gulbenkian, 2014

Fonte: Arquivo pessoal

Demonstrou-se, pois, ser possível o levantamento, identificação, divulgação, valorização e reconhecimento de uma realidade por parte de uma comunidade, sendo aqui a participação uma questão central no desenvolvimento deste projeto. Consequentemente, através da participação, esta exposição pareceu responder às questões que existem fora do espaço expositivo da instituição, dando às pessoas instrumentos para melhor as entenderem e tornando-as então mais interventivas.

Um outro ponto de interesse foi o próprio discurso adotado pela instituição e posteriormente corporizado pela exposição, que permitiu que àquela se deslocasse para outras possibilidades, ocasionando uma melhor visão sobre a proposta da instituição em apresentar discursos diversificados e a necessidade de se partir de comparações para entender as diferenças e o caráter relacional e construído das próprias noções que permeiam o (nosso) pensamento e entendimento. Encontramos assim um fundamento

⁹⁷ Entre as peças que possibilitavam esta participação física do visitante destacamos a de Jeppe Hein (*Cage and Mirror*, 2011), de Ann Louise Overgaard Andersen (*This is Goodbye*, 2014), de Katharina Lackner (*Slide*, 2009-13) e dos AVPD (*Encircled*, 2014).

para o subcapítulo 2.1 quando teorizamos que as instituições de arte fazem parte de redes simbólicas e, como tal, não são estáveis nem fixas, podendo ser constantemente articuladas tanto pela sua projeção como pela sua prática, tendo sempre em atenção o seu posicionamento perante a comunidade em que se inserem.

Fator de distinção foram ainda os modelos perceptivos, experimentais e críticos que esta mostra tratou de patentear, um papel «relacional» (Bourriaud, 1998) que colocou em tónica a funcionalidade social que a arte contemporânea poderá ter através da sua exposição, ação e participação: «[...], relational art would be an initiative to fight the outcomes of alienation and normalization, which are characteristic to the modern and contemporary worlds» (Bourriaud referido em Santos, 2014: 22).

Assumiu-se, pois, a possibilidade de uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e o seu contexto social, mais do que a afirmação de um espaço simbólico autónomo e privado. A narrativa desta exposição permitiu, desta forma, perceber e interpretar acontecimentos que, a partir da seleção e escolha de obras e artistas, se anexam ao discurso da instituição, fundamentando o seu papel enquanto elemento social, político e cultural.

Em suma, a exposição *Daqui Parece uma Montanha* possibilitou o traçar de diferentes expressões num mesmo território; território este que se foi construindo no espaço expositivo através do contributo individual de cada visitante e que no final conseguiu ser habitado e percorrido por todos, aproximando realidades paralelas que se ligam em pontos comuns, deslocando conceitos, práticas e fatos.

5.2.2 Exposição *António Dacosta, 1914-2014*

EXPOSIÇÃO TEMPORÁRIA RETROSPETIVA

Artista: António Dacosta

Duração da exposição: 17 outubro 2014 - 25 janeiro 2015

Curadoria: José Luís Porfírio

Por definição, uma exposição é reconhecida como retrospectiva quando é desenvolvida com o objetivo de mostrar, o mais exhaustivamente possível, as obras referentes à carreira de um artista. Desta forma, uma exposição retrospectiva inclui, por

norma, obras de todos os períodos do protagonista da exposição, organizadas, geralmente, por ordem cronológica – situação esta que permite ao visitante observar a evolução do artista entre diferentes estilos e modificações.

Recordando o centenário do nascimento de António Dacosta (1914-1990), a exposição *António Dacosta 1914-2014* procurou dar a conhecer um conjunto de obras do artista, reunindo obras inéditas e/ou menos conhecidas através de núcleos perfeitamente circunscritos no tempo com outros em que diferentes tempos se cruzavam.

Iniciando pela posição do curador na organização da exposição, este pareceu possibilitar a adoção de uma posição crítica em relação ao conteúdo expositivo: um comportamento unificador que aparentou se apropriar das distintas produções, tentando encontrar pontos em comum com o objetivo de definir uma tendência, evoluindo, posteriormente, para uma outra atitude cujo objetivo foi praticamente o oposto, o de confronto ou questionamento entre as produções. Nesta perspetiva, e como examinado no subcapítulo 3.3. deste estudo, observamos a preocupação do curador em apresentar um trabalho que não se condicionou a interpretação dos aspetos físicos/materiais da exposição, mas sim pela produção não material que se direciona prioritariamente à produção, gestão e distribuição de significados, convidando o visitante a refletir e dialogar sobre e com a exposição, quer fosse através de um carácter reflexivo e aberto ou de uma tomada de posição categórica.

Na realidade, além de trazer alguns elementos da esfera privada para um espaço público – como a representação do Coelho da Alice no País das Maravilhas que ornamenta a estação do metro do Cais do Sodré –, uma das grandes características desta exposição temporária residiu no fato de, ao contrário de muitas outras exposições retrospectivas que são organizadas por um marco cronológico, destacar-se pela sua organização através de núcleos – situação esta que favorecia, de certa forma, uma sensação de liberdade no visitante, parecendo instituir no mesmo uma interpretação mais aproximada com as obras do artista (v. Figura 11).

Desta forma, e como verificado no subcapítulo 2.1. deste estudo, observamos como as abordagens curatoriais institucionais e as tentativas de instituir de maneira diferente podem ser interpretadas como sendo históricas e, portanto, parte de uma história concetual e de uma genealogia de desenvolvimento institucional, especificamente ao

fenômeno do «novo institucionalismo»⁹⁸ (Hall e Taylor, 1996). De forma geral, a própria instituição parece obedecer a dimensão e ao propósito da exposição; e seguidamente às expectativas em termos de números de visitantes e da receção do público em geral.



Figura 11: Visualização de um dos núcleos da exposição António Dacosta, 1914-2014. CAM-FCG, 2014

Fonte: Arquivo pessoal

Sendo criados com funções objetivas⁹⁹, os centros de arte podem ser, na verdade, fundamentalmente dialéticos, servindo tanto como estrutura que conserva o passado, quanto lugar de celebração e promoção de ressurreições, embora profundamente mediados não só pelos olhos dos seus profissionais como também pelos olhos do observador. Assim, no que respeita a interpretação desta exposição, parece-nos correto asseverar que a obra de Dacosta retomou e reavivou referências que foram do entendimento das vanguardas nacionais às reflexões de fundo sobre a história da arte, situação esta que permeabilizou também um entendimento não só sobre a própria coleção permanente do CAM, com também sobre a própria missão da instituição.

Ao apresentar uma exposição retrospectiva, o museu pareceu questionar sobre a memória social e os processos de reconhecimento da sua comunidade – como observado no subcapítulo 2.1.2 deste estudo –, tornando-se também um instrumento que permite àqueles que estão preocupados com a construção do presente negociarem e articularem, de forma consciente, uma nova relação com o passado¹⁰⁰.

⁹⁸ Cf. Página 12 deste estudo.

⁹⁹ Segundo Mendes (2013) as funções de um museu são objetivas, podendo-se agrupar do seguinte modo: a) reunião/aquisição de coleções ou objetos do âmbito do património cultural e da própria cultura material; b) a sua salvaguarda e conservação, com o intuito de minorar os inevitáveis efeitos de deterioração causados pelo tempo, inclusive por meio de conservação preventiva; c) divulgação e exibição do respetivo património; d) educar e recrear, através de exposições e de outras atividades desenvolvidas.

¹⁰⁰ Segundo o nosso entendimento, uma instituição de arte contemporânea não se deverá preocupar apenas com o trabalho desenvolvido pelos artistas atuais, devendo mostrar de igual forma uma preocupação em

Esta espécie de negociação cultural parece significar, pois, uma relação com o transitório, com a vida e inevitavelmente com a morte. Significa que o museu pode e deve ser um espaço e reflexão sobre a subjetividade, a memória, o alargamento da noção de património, a construção do presente, a identidade e a alteridade; e transformar-se num espaço de celebração, não apenas do passado, mas sobretudo do presente, do moderno, do pós-moderno, da história e do sujeito.

Muito mais do que uma simples questão de identidade artística, ao recolher num mesmo espaço obras provenientes do seu acervo e de outras entidades privadas, o CAM permitiu que a exposição *António Dacosta, 1914-2014* tivesse uma expressão vinculada no conhecimento. Um conhecimento que assentou não só na forma de adquirir, encontrar, organizar e apresentar informação, mas também, e, inevitavelmente, na forma de pensar não apenas no próprio trabalho do artista como também no próprio espaço social no qual vivemos – através dos princípios, conexões, assunções, justaposições, descobertas e experimentos que produzidos e que perduram ao longo dos tempos.

Como observado no capítulo 4, e retomando o discurso adotado pelas estruturas museológicas, as operações de carácter expositivo parecem ser uma espécie de metalinguagem, ou seja, elas não são capazes de fazer com que o património, os objetos, expostos comuniquem, sendo sim capazes de comunicar sobre eles. Daí que, como demonstrado pela organização em núcleos desta mostra¹⁰¹, o papel de uma exposição passe não apenas pela simples exposição dos objetos, mas sim pela tentativa de tornar inteligíveis as relações entre eles e propor hipóteses sobre os seus significados para os visitantes que os evocam e/ou veem.

Por outro lado, parece ter existido também uma reformulação do conteúdo exposto que teve em consideração os usos sociais da comunidade, ou seja, não existiu apenas uma atitude de contestação e de simples resgate histórico sobre a obra do artista, havendo sim

estudar e exibir trabalhos de artistas cujas vanguardas marcaram a história da arte, assentando um olhar sobre as suas obras de forma a registar possibilidades que as transportem de um tempo passado para um contexto presente, no qual possam ter lugar novas possibilidades de existência.

¹⁰¹ Principiando com uma clara evocação da obra mais visível do artista: o coelho de *Alice no País das Maravilhas* o principal conteúdo da exposição convidava o visitante a interpretar cinco grandes núcleos que refletiam as características mais precisas da obra do artista. Os dois primeiros, *Cena Aberta* e *Crise Mitológica*, eram os únicos estritamente cronológicos, situando o surgir do pintor surrealista entre 1939 e 1942 e da crise que se lhe seguiu, que leva à interrupção da prática da pintura. O restante percurso seria, pois, temático, iniciando-se com *Sul*, lugar de uma poética onde geografia, memória e imaginação se combinavam, *Séries*, com trabalhos organizados em núcleos temáticos, e que conduziriam ao *Alfa* e *Ómega final*, de acentuado contraponto entre obras de tempos bem diferentes (s/a,2014).

um propósito mais abrangente e complexo de como a sociedade poderia se apropriar deste conteúdo. Tal situação comprova o ponto por nós analisado no subcapítulo 3.4. quando expusemos a ideia que as características da produção contemporânea da arte, nos seus variados desdobramentos a partir de meados do século XX, possibilitou a ideia de que os lugares institucionais de exposição tendem a ser cada vez menos «institucionais» e menos formais, ou formatados, dando abrigo às novas formas de relação surgidas a partir do movimento de rutura com os suportes tradicionais da arte e da sua aproximação.

Através da análise desta exposição alcançamos a ideia que o museu é um espaço de transfigurações que já não vive refugiado no conceito de que os objetos têm valor por si mesmo e que aquilo que tem a fazer é simplesmente conservá-los, estudá-los e dá-los a ver como se de uma evidência se tratasse. Como observado no subcapítulo 4.1.1, o discurso adotado por este espaço é outro, existe uma atenção crescente em tratar com maior acuidade o seu conteúdo, tratando de transpor uma interpretação tangível que alcance os seus visitantes.

A exposição é vista então como o resultado da experiência individual do visitante que a observa; dos conhecimentos e da sensibilidade que são convocados e articulados; e também dos contextos específicos em que são apresentados, conjunturas políticas, sociais culturais, e outros fatores externos à própria vida e programa do museu. É pois a partir deste desmultiplicar de possibilidades provenientes dos objetos e da sua exposição e dimensão que o museu pode e deve construir os princípios dinâmicos da sua ação.

Assim, tendo em conta a preocupação em apresentar uma exposição retrospectiva, o museu torna-se uma ferramenta mais inclusiva através do uso de estratégias metodológicas que visam desenvolver o conhecimento atual de uma determinada realidade social, política e cultural outrora decorrida, através da gestão dos seus próprios recursos – obras, espaços expositivos, pessoal qualificado –, visando a salvaguarda dos valores que caracterizam a sua identidade e atividade.

Confrontada com o desafio daquilo que é uma exposição retrospectiva e aquilo que pretende projetar, com a exposição *António Dacosta 1914-2014* vinculou-se a ideia que as instituições culturais de arte contemporânea se apresentam como instituições guardiãs de uma memória coletiva, participando, pois, de forma ativa na construção e representação do presente e do futuro com o intuito de legitimar universos simbólicos, mediante a exposição do património em contexto público.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

6.1. Sobre os objetivos

A presente dissertação tinha como objetivo averiguar o papel da exposição temporária nas instituições culturais de arte contemporânea, tanto no campo específico da museologia como no meio sociocultural mais abrangente.

Com este estudo pretendia-se compreender, pois, o papel da exposição enquanto produto artístico e cultural, explorando o seu potencial como instrumento mediador de contacto entre instituição, público e produção artística.

O estudo percorreu uma lógica de aproximação à exposição ao iniciar-se com uma breve análise descritiva do seu enquadramento conceptual, fornecendo posteriormente uma visão sobre as suas práticas variantes, que se particularizam e articulam progressivamente com o seu contexto e essência.

O primeiro momento de pesquisa focou-se nas condições que decorre a prática expositiva, tendo em consideração o seu desenvolvimento e variantes, bem como as particularidades do seu contexto cultural e disciplinar, focando algumas das situações que caracterizam o «objeto» exposto. Através de uma análise a partir do discurso, da interpretação e da representação esta aproximação inicial permitiu desmistificar algumas pressuposições em torno das práticas expositivas que, ao reduzirem a exposição à simples mostra de «objetos», pareciam não denotar a sua verdadeira intencionalidade, suprimindo assim o seu potencial enquanto elemento de crítica, meio de expressão e partilha com o público.

A aproximada relação que a exposição temporária assume perante a contemporaneidade e o lugar em que é produzida parece confirmar o seu carácter enquanto representação cultural. Nesta medida, através da análise da literatura e das exposições aqui observadas, concluímos que a multiplicidade de formas que a exposição evoca, a sua contextualização e caracterização representam atualmente um reflexo das condições, desenvolvimentos, mutações e novas formas de colocar em prática os experimentos contemporâneos em relação com a sociedade e cultura vigentes.

Sendo esta uma área em expansão, foi necessário uma abordagem transversal ao termo «exposição», sendo o estudo da exposição temporária aprofundado através das

valências adjacentes à arte contemporânea. Considerando a complexidade desta tipologia expositiva, ela afigura-se como um caso relevante, dado que permite examinar as relações entre todos os agentes do projeto expositivo – nos quais se destacam os artistas, curadores, museólogos – e a relação entre eles com o espaço e os objetos, colaborando para construir uma estrutura de uma narrativa legível ao público.

O aprofundamento da caracterização e investigação acerca da exposição temporária foi efetuado através da análise de estudos de caso, que providenciou um complemento à abordagem teórica. Por sua vez, o contacto direto com as exposições aqui referidas – na categoria de visitante – constitui-se como uma fonte de informação e ponto de partida inestimável para a reflexão do tema em estudo. Enquanto momento de cruzamento entre a reflexão bibliográfica e a visitação das exposições, acreditamos que os estudos de caso possibilitaram uma compreensão mais clara da natureza e do potencial da exposição temporária, do seu cariz público, não só em termos de visitação, como também das intenções dos seus autores em relação àquele momento de contacto, que pretendem colaborativo e participativo.

Verificámos que a exposição temporária foi sendo alvo de múltiplos objetivos, desempenhando inúmeros papéis além da simples mostra de obras; entre a apresentação de projetos e ideias com relações sociais (*Daqui parece uma Montanha*); a contestação crítica e celebração ideológica de uma memória coletiva (*Toda a Memória do Mundo, Parte I*); como mote para o conhecimento e divulgação de coleções (*Eu e os outros. Coleção de Alberto Caetano*); ou ainda como elemento que possibilita a revisitação e a consolidação da memória (*António Dacosta, 1914-2014*), estas são possibilidades de uma vasta panóplia em que a exposição temporária assume várias dimensões que, por vezes, se cruzam entre si: históricas, políticas, antropológicas, performativas.

Na realidade, a partir do discurso do seu autor (a estratégia), da representação do exposto (o conteúdo) e o modo de interpretação face o propósito da exposição (o contexto), certo é que as mostras aqui analisadas validaram a ideia que as múltiplas potencialidades de uma exposição temporária não se esgotam, podendo ser as suas possibilidades muito mais alargadas e estudadas, podendo estas, de certa forma, conviver com a pluralidade, fragmentação, heterogeneidade, complexidade, incertezas ou simulações de transitoriedade da sociedade contemporânea.

No que respeita ao discurso, a representação e a interpretação, a incursão

conceptual possibilitou uma maior evidência sobre a estreita relação que a exposição e a arte contemporânea têm vindo a ter, conseguindo ter uma evolução paralela não só com o desenvolvimento do discurso das instituições culturais como também com a própria sociedade. Sendo aqui a exposição observada como uma representação das instituições que as organizam e, assim, dos valores do seu tempo, é apenas expectável que esta relação se manifeste de forma clara, ou seja, que a interpretação daqui resultante represente momentos de contacto entre a especialidade da disciplina abordada e o seu lugar numa dada cultura ou sociedade.

A hipótese de estudar o papel da exposição temporária centrada no discurso, na representação e na interpretação, foi introduzida neste estudo como uma proposição teórica, que responde à problematização do assunto aqui tratado, podendo constituir-se, contudo, outras tantas abordagens práticas à temática analisada (entrevistas, inquéritos, entre outros). De fato, encarar o fundamento da exposição temporária permitiu superar algumas barreiras, nomeadamente o seu posicionamento perante o público, problema apontado por vários profissionais do setor cultural (museólogos, curadores, artistas), devido à dificuldade de transmissão da mensagem que é pretendida comunicar; do grau de complexidade aqui inerente; e da abstração de alguns conceitos que a mesma lida, contribuindo, por vezes, para uma visão pouca explícita e/ou esclarecedora.

A exposição temporária não se limita apenas à apresentação imediata de um conjunto de obras, aproximando-se mais a um método de apresentação que colhe um conjunto de estímulos, sugestões subtis, que pretendem contribuir para que o sujeito construa a sua própria experiência, estabelecendo uma interação que parte de dentro do museu e se liga ao sujeito, de forma pessoal e particular.

6.2. Possíveis futuros desenvolvimentos

Consequente da revisão do estado da arte e em conjunto com as ilações e observações deste estudo, segundo o nosso parecer, a partir da presente investigação, acreditamos ter levantado e apontado algumas diretrizes que nos permitem conhecer, entender e valorizar, através do discurso, da representação e da interpretação, o papel de uma exposição temporária nas instituições culturais de arte contemporânea.

Desta forma, e de modo a propor uma continuidade a teorização aqui apresentada, gostaríamos de desenvolver futuramente um estudo que aprofundasse, a título de exemplo, as relações de poder das instituições culturais de arte contemporânea. Parecendo encontrar-se num cruzamento de tensões sobre quais os agentes sociais e políticos que controlam o seu funcionamento e quais as vozes que transmitem a sua própria narrativa institucional, tentaríamos refletir através desta proposta de investigação sobre o poder social e político de uma instituição cultural de arte contemporânea, tomando em conta aspetos como a caracterização da sua envolvente geográfica, económica, política e social. Tal estudo passaria, certamente, por uma ampliação das metas e objetivos dos dispositivos culturais dedicados à valorização, exposição e divulgação da arte contemporânea, desenvolvendo e promovendo a reflexão crítica, a qualidade de vida, a participação e a ação autónoma e integradora dos indivíduos, grupos e comunidades.

De modo geral, as reflexões aqui alcançadas se expandem *ad infinitum* como as possibilidades de cruzamento dos dados e referências com outras informações, propondo outras tantas comparações. Importará, de futuro, seguir também uma metodologia capaz de situar o contexto histórico e a própria origem cultural das exposições temporárias, assim como um análise entre o discurso institucional e o discurso curatorial – que podem apresentar diferentes graus de coincidência ou tensão entre si –, sendo estes fatores que concorrem para a observação das instituições culturais como estruturas moldadas por diversos interesses políticos, económicos e sociais, permeabilizando a sua «mundialização e popularização» (Janeira e Nascimento, 2010:92)¹⁰².

6.3. Nota conclusiva

Foi entre instituição, obra, exposição e público que neste estudo nos deslocamos. O universo aqui analisado foi um retrato diminuto de um quadro maior, que se repete e apenas se multiplica na medida em que ampliamos a abrangência das investigações, ampliamos o círculo territorial e iniciamos a traçar estudos comparativos.

¹⁰² Segundo estas autoras, uma das possíveis hipóteses para compreender tais fatores implica um recuo aos séculos XVII e XVIII, em vista a perceber de que maneira a exibição para um público empenhado, ou as formas de manipulação hábil de circuitos fúteis – ao associar a demonstração divertida, os *salons éclairés* e os Gabinetes de Curiosidades – concorrem para uma globalização da comunicação pública. Esta mundialização teria raízes remotas nos Descobrimientos-Renascença, radicando-se ainda no Iluminismo-Enciclopedismo (Janeira e Nascimento, 2010).

Como observado no capítulo 2 da presente investigação, ao permeabilizar um convívio entre diferentes ideologias, observamos que tanto o espaço museu como o espaço centro de arte não se consolidam como locais «neutros», ultrapassando os limites físicos da instituição e assumindo uma clara importância no contexto cultural em que se inserem, revelando um caráter crítico e social ativo. A partir desta perspectiva, para além de se tratarem de instituições que realizam a musealização, ao transformar objetos em testemunhos autênticos de uma determinada realidade, elas próprias são elementos que sentem o apelo e a necessidade de se constituírem como um serviço orientado para os seus públicos, constatando que para alcançar este objetivo é necessário, primeiramente, uma melhor compreensão das suas práticas e dos seus papéis, originando o desenvolvimento de novas competências e valências mas, também, o estabelecimento de novas prioridades orientadas para a conceção de renovadas políticas, práticas e projetos museológicos e curatoriais, onde, segundo o nosso parecer e como analisado por este estudo, se encontram destacadas as exposições temporárias.

Consequentemente, ao refletir sobre o capítulo 3 desta pesquisa, asseveramos que as práticas expositivas aqui investigadas são por nós vistas como um processo discursivo, o que envolve a reiteração de normas, de convenções, de práticas significativas historicamente e culturalmente localizadas mas também com um processo reflexivo, o que envolve agência e disrupção crítica no fluxo do pensamento e da ação. Neste âmbito, as exposições temporárias constituem-se como ferramentas essenciais no processo de criação de significados, um veículo para a transmissão de ideias e de valores. Do que observámos, a partir do contexto cultural em que se desenham, as exposições temporárias assumem-se como interpretação e representação num determinado discurso.

De fato, a exposição temporária parece valorizar e aceitar a experiência de cada sujeito – já que, como observado no subcapítulo 3.4. deste estudo, a narrativa das exposições permite interpretar que cada indivíduo traz consigo o seu próprio museu, cada pessoa é formada, preenchida e constantemente influenciada por impulsos sendo, consequentemente, representativo de um lugar, de uma idade, de uma geração – e, inconscientemente, cada sujeito procura transparência e coerência, levando-nos tal situação ao papel do museólogo, do curador ou do artista. Não obstante, a tomada de consciência desta realidade prestada pelo papel da narrativa das exposições potencia a

capacidade do espaço museu e do espaço centro de arte em negociar e criar novas identidades, valores e entendimentos, promovendo experiências culturais únicas, que permitem à sua audiência construir ativamente os seus próprios significados e interpretações.

Assim, e como teorizado no capítulo 4 e observado no capítulo 5 deste estudo, entre uma exposição individual (*Toda a Memória do Mundo, Parte I*), coletiva (*Eu e os Outros. Coleção de Alberto Caetano*), temática (*Daqui Parece uma Montanha*) ou retrospectiva (*António Dacosta, 1914-2014*), assumimos o papel das exposições temporárias como um meio de atuação e reinvenção do discurso das instituições culturais de arte contemporânea pelas quais, através das convenções, escolhas e decisões implícitas às representações e interpretações consequentes ao ato de expor e comunicar, se tornam acessíveis, construindo, questionando e afirmando a sua identidade, possibilitando, pois, um ciclo aberto que se relaciona e valida em si (v. Figura 12).

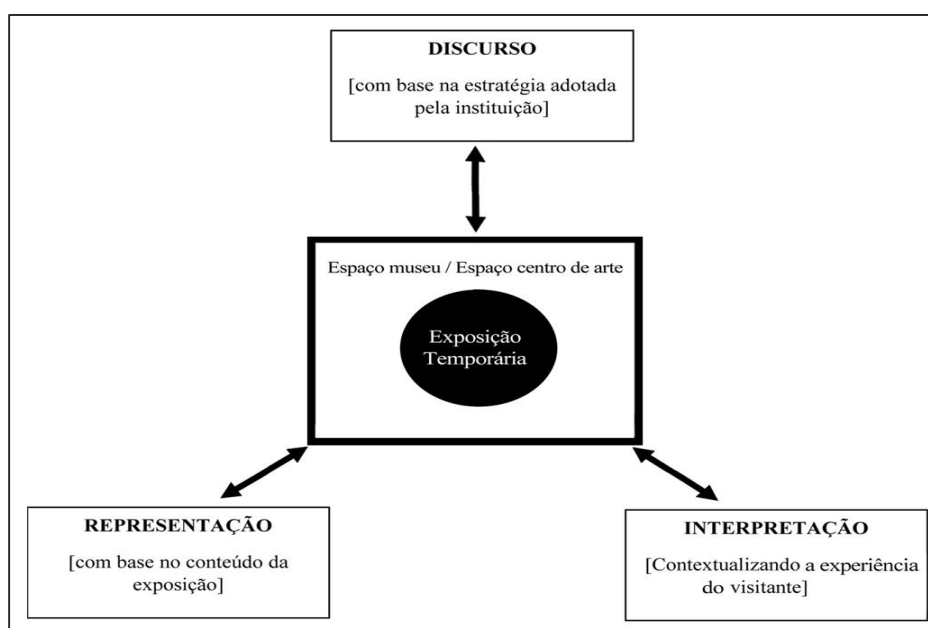


Figura 12: Associação do papel de uma exposição temporária no espaço museu e espaço centro de arte entre o Discurso, a Representação e a Interpretação (Figura proposta por Juan Gonçalves)

Através das suas exposições temporárias, as instituições culturais de arte contemporânea parecem espelhar uma constante auto análise, a partir do seu próprio núcleo interior, num processo de construção permanente, apresentando a capacidade de

se relacionar com o seu exterior e de reavaliar o seu processo, em debate com a comunidade, apresentando uma dinâmica museológica preocupada tanto com a participação ativa dos públicos como com a interpretação e a experiência de vida de cada indivíduo, possibilitando a construção de concessões, descrições pessoais ou feitos sociais mediante os seus discursos. Desta forma, e segundo este nosso estudo, acreditamos que as exposições temporárias nascem do discurso projetado pela instituição de arte contemporânea, sendo a sua representação um elemento de extrema importância no que se refere a interpretação vinda dos seus públicos.

Certo é que no atual comportamento das estruturas museológicas, as tradicionais ações de recolha, preservação e educação como fomento à contemplação, deram lugar a um novo foco, a uma nova preocupação que prioriza o social, as pessoas, as ideias, em relação com os diferentes contextos de produção e consumo social, como fomento e alicerce para a discussão, diálogo e compreensão ativa do presente. Nesta medida, a vertente de exposição na atividade de qualquer espaço museu ou espaço centro de arte insere-se na sua área de comunicação e incorpora nas suas práticas algumas das especificidades inerentes à sua própria constituição, decorrente das suas características e presentes na relação entre os processos de investigação, preservação e comunicação patrimonial que lhe são próprios.

Perante esta consideração poderemos assumir que as exposições temporárias, tal como as próprias instituições, não são um fim em si mesmas. Representam, sim, um meio onde o ato expositivo se apresenta à sociedade como um instrumento de renovação sempre útil ao seu desenvolvimento, quer através da divulgação dos seus processos de produção de conhecimento ou simplesmente através da apresentação dos produtos finais desse processo, possibilitando, conseqüentemente, o entendimento das exposições temporárias como uma diversidade de atributos formais, históricos, sociais, políticos e inclusive estéticos que dão significado à sua existência.

O entendimento sobre o papel das exposições temporárias permitiu, pois, o reconhecimento deste estudo como um tema de interesse atual, no qual a convergência entre as práticas artístico-culturais, da museologia e da própria curadoria assumem um palco de intercâmbio entre ideias e decisões. Deste contexto, decorre tanto o interesse nos modos de expor a cultura, como a necessidade do corpo técnico e dos decisores das

instituições refletirem sobre a mudança de ênfase do objeto alvo de curadoria para os contextos sociais e culturais que geram o seu próprio significado.

Assim, e como constatado pelas referências bibliográficas apresentadas, este estudo incluiu um crescente campo de conhecimentos empíricos, sustentados por teorias decorrentes de outros campos das ciências sociais e da teoria cultural, cujo desenvolvimento abarcou uma observação própria, adaptada à complexidade e à singularidade do seu âmbito de aplicação, constituído por um contexto geográfico, cultural e social específico, o de Lisboa.

Embora as exposições temporárias possam estimular o retorno de visitantes ou a conquista de novos segmentos de público, propiciando a geração de receitas e a divulgação da própria instituição (como observado no subcapítulo 3.2 deste estudo), acreditamos que o grande potencial desta categoria de exposições reside, especialmente, na aproximação de fundamentos que permitem conhecer e valorizar a sociedade onde atuam, visando dar resposta a novos e complexos desafios, parecendo assim comprovar a preocupação social evidenciada tanto pelas instituições culturais de arte contemporânea como pelo próprio ideário artístico tomado por alguns artistas. Assim sendo, talvez seja possível observar estas instituições como espaços abertos e convidativos, entre experiência, partilha e representação de identidades, onde a interação é mais importante que a integração, e a variedade mais importante que a conformidade.

Seja pela riqueza das suas coleções ou ensaiando novas configurações que confrontam os discursos disciplinares unidirecionais, como observámos no capítulo 5 qualquer instituição de arte contemporânea deverá recorrer as exposições temporárias, não apenas pelo «ruído provocatório» que estas ecoam como também pela fragmentação e multiplicidade das culturas contemporâneas que exigem, socorrendo no invento de novas museografias.

Desta forma, acreditamos que deveriam ser levados em consideração parâmetros nos quais as exposições temporárias consigam assumir uma atividade prioritária, devendo as instituições culturais de arte contemporânea assumir, em consequência, uma reflexão consciente sobre as políticas expositivas a desenvolver. Neste contexto é ainda imprescindível que os agentes culturais, seja qual for o seu campo de especialização, tenham uma formação sólida, ampla e continuada sobre as práticas expositivas e não apenas sobre a montagem de exposições: desde a construção do discurso até a

formalização do seu conteúdo, tendo em conta tanto objetos como destinatários. Não obstante, torna-se também importante adquirir hábitos de trabalho em equipa num contexto que facilite a produção de dinâmicas de trabalho caracterizadas pela transversalidade.

Ao adotar princípios de flexibilidade e transversalidade não podemos acomodar a tarefa da exposição temporária num único papel. Desde a participação, a cooperação e a partilha, as exposições temporárias têm igualmente por funcionalidade permitir uma maior diversificação da programação museológica, incentivando a ideia que as instituições culturais de arte contemporânea se tornam atrativas não pela sua similaridade mas pela sua diversidade. Nesta medida, as exposições temporárias indicam que cada instituição é um microcosmos definido pelas fronteiras da sua missão que, ao organizar sistematicamente exposições, incute significado social, cultural, artístico e político à sua existência. Desta forma, as exposições temporárias revelam ser um importante exercício nestas instituições, nomeadamente no que respeita as suas problematizações, críticas, experimentações e transformações. Através do discurso, da representação e da interpretação, e observando os estudos de caso por nós analisados, acreditamos que o sentido figurado pelas exposições temporárias demonstra que tanto o espaço museu como o espaço centro de arte não são locais neutros, sendo sim um marco físico e sociocultural que exerce uma ação sobre a comunidade onde se inserem.

De modo geral, foram aqui lançados alguns pontos para reflexão, a partir dos dados pesquisados, que podem e devem ser acrescidos de outros, no intuito de promover outras inferências e reflexões, considerando os cruzamentos possíveis. Neste primeiro momento de recolha de informações e observações, procurámos ver os aspetos de forma transversal, conhecer um pouco de cada instituição referente aos estudos de caso, iniciando, posteriormente, a captura de significados e a compreensão sobre aquilo que torna as exposições temporárias práticas legitimadas, através de um ponto de vista que abarca o discurso, a representação e a interpretação como aspetos que, segundo o nosso parecer, permitem observar as instituições culturais de arte contemporânea como locais onde reside o permanente desafio de promover o diálogo entre informação, lazer e conhecimento, traduzindo uma parte considerável do seu esforço na adequação e reconhecimento da sociedade contemporânea.

BIBLIOGRAFIA

Andrade, P. (2010), «A museabilidade e a literacia da ciência: consumos, cidadania e cultura», in P. Andrade (coord.) *Museus, Públicos e Literacia Científico-Tecnológica*. Lisboa: Colibri.

Anico, M. (2008), *Museus e Pós-Modernidade*. Lisboa: Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas.

Appadurai, A. e Breckenridge, C. (1992), «Museums are good to think: Heritage on view in India», in I. Karp et al. (eds.) *Museums and Communities. The politics of Public Culture*. Washington and London: Smithsonian Institution Press.

Barata, A. (2000), «Um património com afecto. Uma identidade assumida», in A. P. Assunção e J. Anico, *Histórias da Fábrica de Loja de Sacavém*. Loures: Departamento Sociocultural.

Bataille, G. (2004), «Museum», in M. Carbonell (ed.) *Museum Studies*. London: Blackwell Publishing.

Bauman, Z. (1992), *Intimations of Postmodernity*. Oxford: Polity Press.

Beetlestone, J. G. et al., (1998), «The science Centre Movement: contexts, practice, next challenges», in *Public Understanding Culture*, 7.

Beltram, C. e Figueroa, J. (2002), «¿Será un museo o un centro cultural?» in *Pagina12* [consultado em 15 de outubro de 2015]. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-4313-2002-04-23.html>

Berger, Peter e T. Luckmann (2001), *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Blaufuks, D. (2008), *O Arquivo*. Lisboa: Vera Cortês.

Boje, D.M. (2001), *Narrative Methods for Organizational and Communication Research*. London: Sage.

Bourriaud, N. (1998), *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les Presses du Reel.

Brigola, J. (2000), *Coleções, Gabinetes e Museus em Portugal no Século XVIII*. Tese de doutoramento em História. Évora: Universidade de Évora.

Bismarck, B. (2011), «Curatorial criticality», in *On curating*, 9, [consultado em 15 de janeiro de 2015]. Disponível em: https://robinwallisatkinson.files.wordpress.com/2013/02/vonbismarkbeatrice_curatorialcriticalityont_47535.pdf

Bolanõs, M. (2006), «El museo y la vanguardia: pequeña historia de una rebelión en três episódios», *Artes, la revista*, n.º 12. Medellín, Universidad de Antioquia.

Calabrese, O. (2015), *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa: Arte & Comunicação.

Cameron, D. F. (1971), «The museum, a temple or the forum», *Curator: The Museum Journal* 14 (1).

Cameron, D. (1986), «A viewpoint: the museum as a communication system and implications for museums education», *Curator*, vol. 11.

Camacho, M. C. (1999), *Renovação Museológica e Génese dos Museus Municipais da Área Metropolitana de Lisboa. 1974-1990*. Dissertação de mestrado em Museologia e Património. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

Campos, J. (2001), *Parceria entre Escola-Museu: Para a criação de um centro de recursos interactivos e promoção da educação museológica*. Dissertação de mestrado em Ciências da Educação. Lisboa: Universidade Católica.

Castoriadis, C. (2007), *Figures of the Thinkable*. Stanford: University Press.

Costa, M. (1996), *Museus e Educação: Contributo para a história e reflexão sobre a função educativa dos museus em Portugal*. Dissertação de mestrado em Ciências da Educação. Coimbra: Universidade de Coimbra.

Código Deontológico dos Museus, [consultado em 15 de fevereiro de 2015]. Disponível em: http://www.icom-portugal.org/multimedia/CodigoICOM_PT%202009.pdf

Delicado, A. (2009), *A Musealização da Ciência em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Desvallées, A. e Mairesse, F. (dir.) (2011), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris: Armand Colin.

Dias Costa, M. S. (1995), *Sobre a Teoria da Interpretação de Paul Ricoeur*. Lisboa: Edições Contraponto.

Didi-Huberman, G. (2011), «La exposición como máquina de guerra», *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, IV, [consultado em 15 de junho de 2015]. Disponível em: <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=449>

Duncan, C. e Wallach, A. (1980), «The Universal Survey Museum», *Art History*, vol. 3, nr.4.

Evertson, C. e Green, J. (1986), «Observation as inquiry a method» in D. Lapp e D. Fisher (ed.) *Handbook of research and teaching*. London: Routledge.

Faria, M. L. (1989), *Avaliação da eficácia do discurso museológico. Um estado sociológico sobre os públicos e a Experiência global da vida*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica e Tropical.

_____ (2002), «Etapas e limites da globalização da cultura institucional: os museus», in C. Fortuna e A. Santos Silva (orgs.) *Projecto e Circunstância. Culturas Urbanas em Portugal*. Porto: Afrontamento.

Featherstone, M. (1991), *Consumer Cultural and Postmodernism*. London: Sage.

Foucault, M. (1970), *The order of things. Archaeology of the Human Sciences*. London: Tavistock.

_____. (1980), *Power/Knowledge*. Brighton: Harvester.

Fowle, K. (2007), «Who Cares? Understanding the Role of the Curator Today» in Rand, S. e Kouris, H. (ed.) *Cautionary Tales: Critical Curating*. London: Apexart.

Galluzi, P. (2000), «New technologies and the objects of science: reflections on the use of multimedia», in Lindquist (ed.) *Museums of modern science*. Canton: Watson Publishing International.

Gob, A. e Drouguet, N. (2003), *La museologie – Histoire, développements, enjeux actuels*. Paris: Arman Colin.

Gouveia, H. (1997), *Museologia e Etnologia em Portugal. Instituições e Personalidades*. Tese de doutoramento em Antropologia. Área de Museologia. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

Greenberg, R., Ferguson, B. e Sandy N. (eds.) (1996), *Thinking about exhibitions*, London and New York: Routledge.

Horta, M.L.P. (1995), «Semiótica e Museu» in *Cadernos de Ensaios: estudos de museologia*. 2. Rio de Janeiro: IPHAN.

Jiménez, C. (2010), «El Discurso Expositivo del Museo desde Contextos Pedagógicos», *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, vol. 5. Madrid: Facultad de Educación, Sección Departamental de Didáctica de la Expresión Plástica.

Hall, Peter. A. e Taylor, Rosemary C. (1996), «Political Science and the Three New Institutionalisms», [consultado em 24 de fevereiro de 2015]. Disponível em: http://edoc.vifapol.de/opus/volltexte/2011/2782/pdf/dp96_6.pdf.

Harvey, D. (1989), *The condition of Postmodernity: Na Enquiry into the origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell.

Heinich, N. e Pollack, M. (1996), «From Museum curator do exhibition auteur: inventing a singular position» in Greenberg, R.; Ferguson, B., Airne, S. (orgs.) *Thinking about exhibitions*. London: Routledge.

Hooper-Greenhill, E. (1991), *Museums and the Gallery Education*. Leicester: Museum Studies, Leicester University Press.

- _____. (1992), *Museums and the Shaping of Knowledge*. London: Routledge.
- _____. (2000), *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London and New York: Routledge.
- _____. (2001), *The rebirth of the Museum*. Copenhagen: Danish Museums Training Institute.
- _____. (2004), «Changing Values in the Art Museum: Rethinking Communication and Learning», in M. Carbonell (ed.) *Museum Studies*. London: Blackwell Publishing.
- Huyessen, A. (1986), *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture. Postmodernism*. Minneapolis: Indiana University Press.
- _____. (1995), *Twilight Memories. Making Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge.
- ICOM (2007), «Definição de Museu», [consultado em 05 de junho de 2015]. Disponível em: http://www.icom-portugal.org/documentos_def,129,161,lista.aspx
- Jacobi, D. (1998), «Communiquer pour l'écrit dans les musées», in Schiele e Koster (ed.) *La revolution de la muséologie des sciences*. Lyon: Universitaires de Lyon.
- Jameson, F. (1984), «Postmodernism. Or the cultural logic of late capitalism», *New Left Review*, 146.
- Janeira, A. L. e Nascimento, A. (2010), «A Mediação do Saber Científico Veiculada pelo Museu» in P. Andrade, (coord.), *Museus, Públicos e Literacia Científico-Tecnológica*. Lisboa: Colibri.
- Jürgens, S.V. (2011), «Luís Silva - Kunsthalle Lissabon» in *Arte Capital*, [consultado em 12 de março de 2015]. Disponível em <http://www.artecapital.net/entrevista-128-luis-silva-kunsthalle-lissabon>
- Karp, I. et al. (eds.) (1992a), *Museums and communities. The politics of public culture*. Washington and London: Smithsonian Institution Press.
- Karp, (1992b), «Other cultures in Museum Perspective», in Karp, I. e Lavine, D. (eds.), *Exhibiting Cultures: The poetics and politics of museum display*. Washington and London: Smithsonian Institution Press.
- Layuno, M. A. (1997), «Exponerse o ser expuesto (La problemática expositiva de las vanguardias históricas)», *Espacio, tiempo y forma*, VII. Madrid: UNED.
- Leal, M. (2003), «A verdade da mentira. O museu como dispositivo ficcional na obra de Marcel Broodthaers», *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 32, Lisboa: Relógio de Água.

Lidchi, H. (1997), «The poetics and politics of exhibiting other cultures», in S. Hall (ed.) *Representation. Cultural representation and signifying practices*. London: Thousand Oaks.

Lippard, L. (1981), «Hot Potatoes: Art and Politics in 1980», in *Block 4*, [consultado em 05 de maio de 2015]. Disponível em: <http://www.mariabuszek.com/ucd/ContemporaryArt/Readings/LippardHotPotatoes.pdf>

Lira, S. (2002), *Museums and Temporary Exhibitions as a Mean of Propaganda. The Portuguese case during the Estado Novo*. Tese de doutoramento em Museum Studies, Department of Museum Studies. Leicester: University of Leicester.

Lopes, J. T. (2000), *A cidade e a cultura. Um estudo sobre práticas culturais urbanas*. Porto: Afrontamento/Câmara Municipal do Porto.

Luhmann, N. (1998), *Sistemas sociais: lineamientos para una teoría general*. Barcelona: Anthropos.

MacDonald, S. (1998), «Exhibitions of power and powers of exhibition: an introduction to the politics of display» in S. MacDonald (ed.) *The politics of Travel and Leisure*. London: Routledge.

Marincola, P. (org.) (2006), *What makes a great exhibition?* Philadelphia: Center for Arts and Heritage.

Marshall, C e Rossman, G.B. (1999), *Designing Qualitative Research*. 3.^a ed. California: Sage Collins.

Matos, S. A. (2008), *Espaço*. Montemor-o-Novo: Oficinas do Convento.

Mcluhan M., Parker H., e Barzun J., (1969), *Le musée non linéaire. Exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée*. Lyon: Aléas.

Mendes, J. A. (2013), *Museus e Educação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Molyneux, B. (2002), «Introduction: the represented past» in P. Stone e B. Molyneux (eds.), *The Presented Past. Heritage, Museums and Education*. London and New York: Routledge.

Moreira, D. C. (2010), *Sobre o lugar expositivo: um olhar crítico sobre os espaços de exposição de arte contemporânea em Porto Alegre*. Bacharelato em Artes Visuais - História, Teoria e Crítica de Arte. Porto Alegre: Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Morley, D. (1992), *Television, Audience and Cultural Studies*. London: Routledge.

Mourão, J. A. (2010), «A representação da Ciência em vista à sua apresentação pública» in P. Andrade, (coord.), *Museus, Públicos e Literacia Científico-Tecnológica*. Lisboa: Colibri.

Neves, J. (1996), *Museus Industriais em Portugal (1822-1876): Sua concepção e Concretização*. Dissertação de Mestrado em Museologia e Património. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

Nuno, C. (1992), *Património Cultural e Desenvolvimento Local: o «Projecto de Mértola»*. Dissertação de mestrado em Planeamento Regional e Urbano. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa.

Observatório das Actividades Culturais e Instituto Português de Museus (2005), *O panorama museológico em Portugal (2000-2003)*. Lisboa: OAC, IMP/RPM.

Obrist, H. U. (2014), *Ways of curating*. New York: Penguin Books Ltd.

Oiticica, H. (1962), «A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade» in Ferreira, G. e Cotrim, C. (orgs.) (2006), *Escritos de artista. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar.

Paiva, M. C. (2002), *Museus e Dinâmicas de Inovação. A exposição temporária como proposta de turismo cultural*. Dissertação de mestrado em Museologia e Património Cultural. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Peckham, R. (2003) (ed.), *Rethinking Heritage. Cultures and Politics in Europe*. London and New York: IB Tauris.

Pereira, M. (1999), *O Museu Etnográfico da Sociedade de Geografia. Modernidade, Colonialismo, Alteridade*. Tese de doutoramento em Antropologia. Lisboa: Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa.

Pinheiro, G. (2010), «Site Specific Art», in *Dicionário Crítico de Arte, Imagem, Linguagem e Cultura*, [consultado em 05 de novembro de 2015]. Disponível em: <http://www.artecoa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemArte&Menu2=ArteVidaEMeio&Filtro=112&Slide=112>

Prats, L. (1997), «L'avenir du passe. Les muses en mouvement», *Le Debat*, nr.12.

Primo, J. (2000), *Museus Locais e Ecomuseologia: Estudo do Projecto para o Ecomuseu da Murtoza*. Dissertação de mestrado em Museologia. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

Porto, N. (2002), *Modos de Objectificação da Dominação Colonial: o caso do Museu do Dundo 1940-1970*. Tese de doutoramento em Antropologia. Coimbra: Faculdade de Ciências e Tecnologias, Universidade de Coimbra.

Rico, J. C. (2006), *Manual práctico de Museología e Museografía y técnicas expositivas*. Madrid: Silex.

_____. (2014), *Museos Virtuales. Las posibilidades de una nueva tecnologia*. Madrid: JCR21OFFICE Editions.

Rivière, G. H. (1989), «Présentation», in *La muséology seon Georges Henri Rivière*. Paris: Dunod.

(s/a), (2014), «Retrospectiva comemorativa do centenário do nascimento de António Dacosta», [consultado em 06 de junho de 2015]. Disponível em: <http://www.gulbenkian.pt/inst/pt/Agenda/Exposicoes/Exposicao?a=4924>

Santos, L. (2015), «Tensão e Liberdade», [consultado em 15 de novembro de 2015]. Disponível em: <http://contemporanea.pt/NOVEMBRO2015/tensaoeliberdade1/>

_____. (2014), «Daqui Parece uma Montanha» (Brochura da exposição). Lisboa: CAM-FCG.

_____. (2014), *Art, Cultural Studies and Project Management in a Multidisciplinary Approach for Social Change. Project Morrinho as a critical case-study*. Tese de Doutoramento. Frankfurt and Berlin: Europa-Universität Viadrina, Faculty of Social and Cultural Science.

Sardo, D. (s/d.), «Entre a Elegância da *Faktura* e a Energia do Evento», [consultado em 10 de maio de 2015]. Disponível em <http://www.emptycube.org/espaco/espaco.html>

_____. (2014), «Toda a Memória do Mundo, Parte I», [consultado em 03 de março de 2015]. Disponível em: <http://www.museuartecontemporanea.pt/pt/programacao/18>

_____. (2010), «Arte Contemporânea», in *Dicionário Crítico de Arte, Imagem, Linguagem e Cultura*, [consultado em 05 de maio de 2015]. Disponível em: <http://www.artecoia.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemArte&Filtro=94&Menu2=OrigensDaArte&Slide=94>

Schärer M. R. (2003), *Die Ausstellung – Theorie und Exempel*, Munique: Müller-Strate.

Semedo, A. (2006), «Práticas narrativas na profissão museológica: estratégias de exposição de competência e posicionamento da diferença» in A. Semedo e T. Lopes (coord.), *Museus, Discursos e Representações*. Lisboa: Edições Afrontamento.

Sheikh, S. (2010), *Performing the Institution(al)*, vol. 2. Lisboa: Kunsthalle Lissabon.

Silva, V. (1996), *Do Antigo Observatório Astronómico da Escola Politécnica e da sua Musealização*. Dissertação de mestrado em Museologia e Património. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

Silverstone, R. (1998), «The media is the museum: on objects and logics in times and spaces», in Durant (ed.) *Museums and the public understanding of science*. London: Science Museum

Smith, T. (2012), *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International.

Tarantino, M., *et al* (1992), *Intervenções do público e do privado*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Todorov, T. (2006), *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspetiva.

Varine, H. (1987), *O tempo social*. Rio de Janeiro: Eça Editora.

Ventzislavov, R. (2014), «Idle Arts: Reconsidering the Curator», *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, vol. 72. California: American Society for Aesthetic.

Vergo, P. (1989), «Introduction», in P. Vergo (ed.) *The New Museology*. London: Reallion Books.