

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Artes - IdA
Programa de Pós-graduação em Arte
Área de Concentração: Arte e Tecnologia
Orientador: Prof. Dr. Sílvio Zamboni

Curadoria em Galerias Virtuais: **para uma exposição fotográfica**

Cinara Barbosa de Sousa

Brasília
2007

CINARA BARBOSA DE SOUSA

Curadoria em Galerias Virtuais: **para uma exposição fotográfica**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito à obtenção do título de Mestre em Arte.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia

Orientador: Prof^l. Dr. Silvio Zamboni

Brasília
2007

Cinara Barbosa de Sousa

**Curadoria em Galerias Virtuais:
para uma exposição fotográfica**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito à obtenção do título de Mestre em Arte.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia

Prof. Dr. Silvio Zamboni – UnB / Ida
Presidente

Prof. Dra. Suzete Venturelli – UnB / Ida
Examinador

Prof. Dra. Mariza Veloso Motta Santos – UnB / ICS
Examinador

Brasília
2007

*À cidade maravilhosa de Brasília
que me recebeu de braços abertos.*

*E a minha mente e ao meu espírito, sempre alertas,
sempre motivados e crédulos que coisas possíveis, nem
sempre fáceis, são realizáveis.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família pelo amor incondicional, apoio e paciência. Aos meus queridos André, pelo interesse, conversas e os livros de presente, e minha filha Marina, por uma certa medida de compreensão, pelos desenhos dedicados e pela alegria que me contagia. Ao meu orientador de mestrado Silvio Zamboni sempre atencioso e prestativo, com quem pude realizar interlocução, curadoria e amizade. Ao professor Antonio Fatorelli pelo apoio e incentivo para ingresso no mestrado. Às pesquisadoras e curadoras associadas Ângela Magalhães e Nadja Peregrino pela amizade, interesse e entrevista. Ao amigo Joaquim Paiva, colecionador de fotografia, pelo carinho, por me ajudar no momento de chegada à cidade de Brasília, pelos livros de presente e por me dar o prazer de documentar seu acervo fotográfico. À professora e curadora Marília Panitz pela simpatia, generosidade em compartilhar conhecimento, pelo empréstimo de livro e entrevista. À curadora Luiza Interlengui pela entrevista e convivência nos primeiros passos dessa pesquisa. A Pisco Del Gaiso, Flávio Rodrigues, Pedro Agílson e Pedro Meyer. Ao meu amigo e parceiro Christus Nóbrega pela amizade sempre presente, pelo *design* da galeria e pela troca de conhecimento. A Cláudia Sanz pelo apoio. Agradeço a todos os professores da UnB com quem pude estudar, desenvolver minha pesquisa e meu crescimento intelectual. E a todos os amigos de curso que estiveram presentes nessa jornada.

Cinara Barbosa

RESUMO

Curadoria em Galerias Virtuais: para uma exposição fotográfica é uma pesquisa que investiga o significado e aquilo que perfaz a prática de curadoria de arte. Procura esboçar uma sistematização com intuito de criar parâmetros para a criação de exposições virtuais. Nesse sentido, buscou-se investigar de que forma, no ambiente de web, o curador poderia contar com elementos estruturais para o exercício de um fazer criativo e autoral. Nesse caso, a fotografia serve como um fio condutor para reflexão sobre essas potencialidades. Foram analisadas algumas galerias fotográficas e realizados exercícios descritivos sobre algumas possibilidades de apresentação de imagens. Para tanto foi feito o cruzamento de informações, segundo os curadores, acerca de seu papel, e sobre as considerações específicas do ambiente virtualizado.

PALAVRAS-CHAVE: curadoria, galerias, exposições, virtuais, fotografia.

ABSTRACT

Curatorship in Virtual Galleries this is a piece of research that investigates the meaning and substance of the practice of art curatorship, particularly for a photographic exhibition. It seeks to outline a systematization, with the intention of creating parameters for setting up virtual exhibitions. To this end, it has investigated how the creator may, within the scope of the Web, use structural elements to make something creative and authorial. In particular, photography acts as a connecting thread for reflection on these potentialities. Certain photographic galleries have been analyzed and some possibilities for the presentation of images described. For this, information was gathered from various curators on their role and on the specific considerations needed for a virtualized space.

KEY WORDS: curatorship, galleries, virtual exhibitions, photography.

LISTA DE IMAGENS

1. Andy Warhol, Brillo Box	21
2. Alex Vallauri, Acrobatas	24
3. Long March Project, Estudo sobre recortes de papel no município de Yanchuan	38
4. Long March Project, The Miniature Long March - Qin Ga	38
5. Joana Vasconcelos, A Noiva	39
6. Sebastian Friedam, Família e Doméstica,	41
7. Exposição coletiva Fancy Dance	42
8. Barbara Kruger, Sem título	49
9. Dumb Type, Love/Sex/Death/Money/Life	52
10. Dumb Type, Love/Sex/Death/Money/Life	52
11. http://fotosite.terra.com.br , Seção Portfolios	63
12. http://fotosite.terra.com.br , Seção Portfolios	63
13. http://fotosite.terra.com.br , Seção Portfolios	63
14. http://fotosite.terra.com.br , Primeira página	64
15. http://fotosite.terra.com.br , Página da biografia	64
16. http://fotosite.terra.com.br , Página do ensaio	64
17. http://fotosite.terra.com.br , Detalhe ampliado	64
18. Modelo anterior, Primeira página	65
19. Modelo anterior, Página da biografia	65
20. Seqüência de páginas do modelo anterior	65
21. Modelo em slide show	65
22. Slide show	65
23. Eustáquio Neves, Primeira página	66
24. Eustáquio Neves, Página de seqüência	66
25. Mário Cravo Neto, Primeira página	66
26. Mário Cravo Neto, Página de seqüência	66
27. http://www.photosynt.net , Primeira página	67
28. http://www.photosynt.net , Segunda página	67
29. http://www.photosynt.net , Fotogaleria	68

30. Seção Ensaio, Primeira página	68
31. Página de entrada de um dos ensaios.....	68
32. Seção pé na estrada.....	68
33. Detalhe da entrada de uma das mostras.....	68
34. Seção Murais de Exposição, Primeira página	69
35. Detalhe da entrada de uma das exposições.....	69
36. http://www.telemar.com.br/museu/expofoto/ , Página inicial.....	69
37. Paulo Jares, Urbano	70
38. Fios e idéia de movimento através de efeitos de fusão.....	70
39. Paulo Jares, Claridade nua.....	71
40. Paulo Jares, Rua.....	71
41. Pedro Karp Vasquez, A Partida.....	72
42. Pedro Vasquez, Fusões.....	73
43. Pedro Vasquez, Os Poderes Humanos.....	74
44. Zone Zero, Página de entrada	74
45. Zone Zero, Página de entrada da seção portfolio	75
46. Páginas de entrada da galeria	75
47. Entrada do ensaio de Lúcio Carvalho.....	75
48. Lúcio Carvalho, Subdivisíveis.....	76
49. Marcelo Correa, Feira dos sentidos.....	76
50. Marcelo Correa, Feira dos sentidos.....	77
51. Patrícia Gouvea, Portfolios.....	78
52. Patrícia Gouvea, ensaios.....	78
53. Projeto Arte/Cidade.....	81
54. Local de intervenção.....	81
55. Cássio Vasconcelos, Fragmentos de panorâmica	81
56. Martin Chambi, O gigante de Paruro.....	87
57. Martin Chambi, Campesinas de Quiquijana.....	88
58. Waltercio Caldas, Entardecer	88
59. Rodrigo Braga, Fantasia de Compensação	92
60. Lúcio Carvalho, Subdivisíveis.....	93
61. Laura Messing, Juego de Niños.....	93
62. Nicholas Kahn e Richard Selesnick, City of Salt	94

63. Nicholas Kahn e Richard Selesnick, City of Salt	94
64. Nicholas Kahn e Richard Selesnick, City of Salt	94
65. Joan Fontcuberta, Paisagens sem memória	95
66. Joan Fontcuberta, Paisagens sem memória	95
67. Exposição labiríntica	96
68. Pablo Garber, Exposição Amrik.....	98
69. Gaudalupe Miles, Exposição Amrik.....	98
70. Egbert Mittelstadt, Elsewhere.....	100
71. Emmanuel Carlier, Temps Morts	100
72. Do it.....	105
73. Are You Meaning Company.....	105
74. André Vilaron, Por trás de todas as coisas	107
75. Exercícios de fragmentação da imagem	108
76. Fragmento de foto.....	108
77. Guy Tillim, Leopold and Mobutu	109
78. Pieter Hugo, The Hyena People of Nígeria	109
79. Mauro Restiffe, Empossamento e Carpet.....	109
80. Patrícia Gouvea, Imagens Posteriores	113
81. Reportagem fotográfica panorâmica	114
82. Gordon Cheung, Endgame e Black sun.....	115
83. Quadro de entrada.....	116
84. Tela de propriedades do arquivo	117
85. Detalhe de tela de propriedades do arquivo	117
86. Hubert Robert, Grande Galeria do Louvre	118
87. Tela inicial da exposição Imagens do Século Passado	119
88. Seqüência de aproximação do quadro.....	120
89. Esquema da exposição.....	121
90. Quadro e resultado de busca.....	121

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
SEÇÃO I CURADORIA	
1.1 O fim da arte: a era do curador?	17
1.2 O olhar através da escuta	23
1.2.1 Conservador de museu x curador	25
1.2.1.1 Mostras de arte: a Bienal de Veneza e a Documenta de Kassel	28
1.3 O curador contemporâneo	31
1.3.1 Questões recorrentes à prática curatorial	35
SEÇÃO II ESPAÇO DE EXPOSIÇÃO	
2.1 Nada acontece tudo se passa	44
2.1.1 O meio é virtual: do simulacro das mídias ao virtual	46
2.1.1.1 Sorria, você está sendo filmado	49
2.2 O diverso nos mundos virtuais: interatividade, espaço e tempo	53
2.2.1 Interagir ou não interagir	55
2.3 Espaços de exposição: era uma vez... a arte de pois da arte	56
2.3.1 Galerias e exposições virtuais	59
2.3.2 Galerias em sites	62
SEÇÃO III PERSPECTIVAS CURATORIAIS EM EXERCÍCIOS DESCRITIVOS	
3.1 O criador de exposições	80
3.2 Edição e curadoria	84
3.3 Catálogo	89
3.4 A questão do conceito para o curador	91
3.5 O curador como autor	101
3.6 A exposição por interface	112
SEÇÃO IV A TRAMA DENTRO DA TRAMA OU O CASO DE UMA EXPOSIÇÃO IMAGINÁRIA	
4.1 A exposição Imagens do Século Passado	118
4.2 Apresentação de conceito e exercício de autoria	122
CONCLUSÃO	125
BIBLIOGRAFIA	128
ANEXOS	
Imagens da Exposição... ..	146
Fonte das Imagens	150
CD (Exposição Imagens do Século Passado)	

INTRODUÇÃO

Vive-se, sobretudo desde a última década do século XX, em meio a uma sociedade imersa nos efeitos da tecnologia de conteúdo computacional. Uma das questões para se pensar a atualidade decorrente desse momento diz respeito à exploração e às ferramentas utilizadas no ambiente em rede existente na *World Wide Web*. É verdade que, se por um lado, muito se tem falado acerca desse *virtual*, por outro, também é correto constatar que há muito ainda a explorar sobre as possibilidades de sua construção, arraigada ainda em parâmetros a partir de atividades cuja experiência primeva veio se erigindo no campo, por assim dizer, do *real*. É no sentido de investigação e exploração desse espaço que se aplica esta pesquisa acerca da curadoria para montagem de galerias virtuais de fotografia.

Pode-se dizer, grosso modo, que a prática curatorial visa, entre outras questões, à montagem de exposições que são mostradas em espaços públicos, dentre eles, museus e galerias. Depreende-se daí, portanto, que há uma série de afazeres até chegar ao momento da vernissagem, como seleção de obras, expografia, levantamento de recursos, contratação de seguro e divulgação, só para citar alguns. Todas as tarefas podem ser administradas pelo curador, mas algumas delas também podem ser desenvolvidas por coordenadores específicos como o *design* de montagem, o produtor e o captador de recursos.

No âmbito de uma exposição virtual para a *web*, no entanto, algumas urgências entram em cena, enquanto outras desaparecem. A curadoria aplicada ao sistema em rede levará em conta requisitos de sobremaneira interligados ao espaço de exposição *virtual* da galeria, que invalidam algumas prerrogativas da exposição de moldes habituais. Uma das inúmeras possibilidades para curadores pode ser inclusive a afirmação da autoria, questão valorada e muito discutida no circuito curatorial contemporâneo. Dessa forma, é significativo fazer um percurso de desvelamento acerca dessa prática analisando em que medida se realiza, de que forma se dá e quais as questões que suscita.

Nesse sentido, para uma melhor disposição das partes que compõem este trabalho, fez-se, uma divisão por seções, sendo que na primeira seção procurou-se esboçar um panorama histórico

da atividade curatorial, bem como definir o que vem a ser curadoria na atualidade. Sendo a produção de arte e o artista materiais de trabalho para a atuação do curador, buscou-se aí algumas pistas para sua conceituação. Nesse ínterim, portanto foi pertinente destacar como em meio às transformações ocorridas na arte e na história da arte a partir do moderno, que por sua vez se desenrolaram vinculadas às re-organizações mundiais do sistema econômico-político-social, engendraram, entre outras questões, o processo de internacionalização da arte, a solidificação do mercado e do sistema de legitimação arregimentado por *connoisseurs*.

Em meio à escassa bibliografia sobre o assunto, procurou-se interpretar as possíveis definições para o termo *curadoria* aplicado às artes plásticas, identificando o momento em que a figura do curador toma vulto, tornando-se ele mesmo um agente legitimador da arte, em oposição ao papel de conservador de museu que até então detinha. Dessa forma, destacou-se como acontecimentos o crescimento das exposições temporárias, a remodelação organizacional da Bienal de Veneza e o surgimento da *Documenta* de Kassel que, na opinião do curador René Block, é tida como sendo o primeiro trabalho realmente de curadoria, realizado pelo artista Alfred Bode.

De outro modo, também buscou-se uma contextualização da prática curatorial no contemporâneo, utilizando-se para tanto da opinião dos próprios curadores para se alcançar o entendimento desse fazer, no que se chamará, por ora, de segundo momento da prática curatorial. Neste instante surge na área a noção de autoria, a idéia de conceito, a eleição de temas, a escolha de artistas e parceiros, o exercício da autoridade e tipos de curadoria. Procurou-se portanto esboçar as questões recorrentes mencionadas pelos curadores ou que apareceram com insistência no material pesquisado. A partir daí foi possível acercar a construção do fenômeno do curador e da curadoria como uma atividade que se constitui e ocorre no contemporâneo diante da hibridização da arte.

A segunda seção foi destinada a tratar das questões relativas ao virtual, mas não só com o intuito de entendê-lo, ou como questão técnica, mas sobretudo de percebê-lo pertinente como conceito ou tema curatorial. Assim, após os devidos esclarecimentos para tratar de pontos julgados inevitáveis, como as diferenciações de abordagens de cunho filosófico ou de senso comum, propôs-se abordá-lo pelas referências atribuídas a ele por seus pensadores. Pois ora o virtual é identificado na designação de uma sociedade de controle, partícipe de um sistema

globalizado, como possível desdobramento do simulacro oriundo dos sistemas de comunicação de massa; ora é visto como modelo de transformação para ascensão da sociedade. De todas as maneiras, entende-se que ambas perpassam por temáticas como técnica, sociedade, ideologia e cultura.

Após o levantamento de definições acerca dos mundos virtuais e da interatividade, reportou-se ao espaço computacional em rede para se fazer um levantamento das *salas de exposições virtuais* e de como a *web* é utilizada para a colocação de acervos de arte, de museus e de galerias. Assinalou-se no entanto, a existência de um tipo de curadoria do ambiente *on line* propriamente dito, diferente do que se propõe nesta pesquisa. Perpassando esta fase, identificou-se questões relativas ao ciberespaço, por meio da análise de galerias em determinados *sites* de fotografia a fim de constituir as possibilidades de curadoria nesse segmento.

Com relação às perspectivas curatoriais abordadas na terceira seção, partiu-se para a exploração de modalidades de curadoria com perfis identificados como: *seqüência rígida, flexível, imagem labiríntica, movente, caleidoscópico, coleção por download, sensorial ou estimulativa, auto-licenciadas, pan-virtual e por busca*. Levou-se em consideração a relação *visitante* e, ou, *usuário* e especificidades da fotografia, como as questões de edição; e da curadoria, condizente com os conceitos. Para os perfis evitou-se propositadamente exemplos com ilustrações de imagens fotográficas para não gerar uma pré-determinação equivocada na relação em que tal trabalho só estaria adequado àquele perfil.

Por fim, na última seção discutiu-se a exposição *Imagens do Século Passado*. A idéia posta em questão é a de verificar a experimentação do exercício da autoria por parte do curador na utilização de ferramentas e contingências do espaço virtual.

O objetivo central desta dissertação foi propor a análise do fazer curatorial aplicado à montagem de exposição para galerias virtuais tendo como objeto a fotografia. A escolha deste objeto se deu em parte à ausência, em princípio, de tridimensionalidade, materialidade de elementos plásticos e seqüência narrativa linear como os contidos em gêneros como escultura, pintura e *performance*, entre outros. Entendeu-se que os objetos dessas produções precisam do registro fotográfico e, ou videográfico para serem apresentados em galerias virtuais, e estimulam talvez a tendência a fidelização da reprodução da obra, mais do que ocorreria com a imagem plana fotográfica. Assim, a curadoria ficaria restrita à seleção, não permitindo o livre exercício de

intenção autoral. Além disso, contou também, para essa eleição, minha atuação profissional como curadora, pesquisadora e produtora no campo da fotografia, bem como o envolvimento em atividades de revisão de *portfolio* em festivais e eventos dessa área.

Nesse sentido, a pesquisa levantou possíveis modos de atuação do curador a partir de alguns questionamentos que deviam ser feitos. Afinal, do que se trata exatamente a curadoria? O que é o curador? Qual é seu papel e qual sua relação com o artista? Quais suas atribuições e do que ele é capaz? Seleciona as obras de arte para promover a sua própria visão ou apresenta o que está sendo desenvolvido? Qual o tamanho do seu poder? Pode criar? Como lida com o espaço em que apresenta as diferentes obras?

Depois disto, no âmbito da investigação, procurou-se entender o espaço virtual em rede o suficiente para poder realizar a curadoria fotográfica.

A prática curatorial tal qual se apresenta na contemporaneidade é um campo recente de pesquisa. Deste modo, poucas são as publicações sobre o assunto, sendo que a maioria encontra-se em língua estrangeira. Assim sendo, embora não fosse o intuito discorrer sobre a história da curadoria em sua essência, e ou inventariar a atividade em suas etapas, modelos e categorias, levantou-se material nesse aspecto para melhor compreensão do tema. Muitos dos livros encontrados estão, em sua maioria, sob o formato de entrevistas com curadores internacionais. Percebeu-se, como disse a historiadora da arte Martha Ward, que não há uma pesquisa histórica empírica sistematizada da arte a partir do moderno e que, além de fazê-la, é preciso também pensar de que forma esta deverá ser contada. (FERGUSON; GREENBERG; NAIRNE, 2000: 451).

Tendo em vista que o campo da curadoria tem um sentido que muitas vezes escapa, com muitas perguntas que ainda precisam ser feitas, buscou-se apontar pistas, estabelecer conexões e definições circunstanciais de modelos de curadoria no esforço da contribuição com algum tipo de sistematização. Realizou-se uma identificação minuciosa de questões que apareciam com frequência nas entrevistas da bibliografia utilizada. Assim, enxergou-se, em um primeiro momento, aquelas referentes à autoridade do curador, sua relação com o artista e seleção de obras, as parcerias e a criação de conceitos e temas. Subseqüentemente a isso, percebeu-se que ao construir a idéia da exposição, seu conceito e seu tema, os curadores apontavam reflexões nas quais podiam-se basear para pensar a arte ou trabalhar com ela, produzindo com isso um

pensamento. Essas apreensões do mundo à sua volta se tornariam temas ou perspectivas de pesquisa, como por exemplo, acerca do sistema globalizado, de migrações populacionais recentes e de projetos artísticos de caráter coletivizado e sem autoria única.

Para complementar, foram eleitos alguns *sites* de fotografia e analisadas as formas de apresentação de suas exposições fotográficas, bem como realizadas algumas entrevistas com seus coordenadores. A intenção foi a de tentar contribuir, novamente, com algum tipo de sistematização, com base no material analisado. De maneira alguma se pretendeu estipular categorias e métodos como certos ou definitivos. O resultado e as propostas curatoriais para a galeria virtual de fotografia são investigações nas quais não foram utilizadas ilustrações, tendo em vista que estas poderiam se tornar restritivas. De modo geral, pôde-se reunir informações, ora esparsas, ora sutis, tecendo uma linguagem para pensar uma possível curadoria coadunando-se virtual e fotografia.

SEÇÃO I - CURADORIA

A produção de arte e o artista são o material de trabalho para a atuação do curador. Assim, precisou-se levar em conta que a diversidade artística contemporânea imprime a real necessidade de reflexão. Talvez mais que em outros tempos, pois a sua motivação produtora não está baseada no interesse em construir cânones como outrora. Portanto, uma exibição de peças calcada na linearidade cronológica e de viés evolucionista da narrativa, nos dias de hoje, e, em certas circunstâncias, parece ter caído em desuso. Nesse sentido, com o intuito de realizar o que se propôs, ou seja, em parte tentar compreender um pouco da trajetória dessa atividade e sobretudo investigar quais as prerrogativas em que se calca esse fazer, entende-se que seja necessário tecer algumas considerações acerca da arte, no que diz respeito a sua apreensão pelos *connoisseurs* e, a partir dela, como irromperá a figura do curador, na acepção de sua essência quando de sua ascensão na contemporaneidade.

1.1 O FIM DA ARTE: A ERA DO CURADOR?

A era da arte começa quando certos objetos começam a ser pensados em termos estéticos (DANTO, 2006). De Giorgio Vasari, no século XVI, passando por Clement Greenberg, no século XX, muito se construiu por meio de narrativas da arte. Aquele, narrador do renascimento, entendia a arte como mimética. A maestria de sua realização seria obras que aprimorassem a imitação da realidade, sendo o começo da utilização da perspectiva um salto nessa direção. Greenberg, considerado um dos grandes teóricos do modernismo, procurou analisar como a arte

chegou até esse momento. Para ele, a pintura deveria mostrar os limites e os meios da própria pintura.

As narrativas teóricas deixam entrever o caráter fundador e o desenvolvimento da história da arte que, em um momento de sua trajetória, esteve sobretudo voltada a analisar e catalogar objetos, acumular informações, fundar repertórios e instituir o que deveria estar em acordo com seus cânones; e, em um segundo momento, predisposta ao desenvolvimento de linhas de elaboração crítica, sujeitas ao seu tempo e hora, que vêm na arte uma própria forma de pensar.

Para Arthur C. Danto, a era da arte deveria ser entendida como o momento em que certos objetos começariam a ser pensados em termos estéticos e não da aparição da produção da arte em si (2006). Ainda em Danto, o contexto é que determina sua existência historicamente, fazendo que em alguns momentos algumas obras sejam possíveis enquanto outras não.¹ Questionável ou não tal formulação, o que é significativo destacar é a importância do entendimento do papel daqueles que detêm o poder e a autoridade de eleger e legitimar o que se constitui ser em uma *boa ou má arte* e, assim, fazê-la ou não reconhecida ao mundo, sustentando-se, por sua vez, em critérios por demais subjetivos que refletem um amálgama de conhecimento e gosto? Quem sabe.²

Em todo o transcorrer da história até hoje, esses especialistas, por assim dizer, podem ser definidos como sendo: historiadores, críticos pesquisadores, conservadores de museus, jornalistas críticos, *marchands* (e o mercado de arte), artistas e, mais recentemente, curadores. Vale complementar que colecionadores são um caso à parte pois, de maneira geral, se reportam de forma variada para consulta a todos os outros. De onde se depreende que todos se constituem legitimadores, mas não especialistas.

É nesse sentido que se torna significativo lembrar que a constituição da *crítica* de arte moderna exerceu um papel determinante na divulgação, consagração e consolidação do modernismo (BUENO, 2001: 144), tendo em vista que a crítica tradicional e o público se

¹ Em seu posfácio Virginia H. A. Aita comenta essa questão indagando o que torna *50 cm3 de ar de Paris*, de Marcel Duchamp – simplesmente uma ampola de vidro vazia – uma obra de arte em 1919, e objetos arqueológicos, como máscaras aborígenes deixarem o museu etnográfico do *Trocadero* para o museu de arte (DANTO, 2006: 271).

² A história de Greenberg por exemplo, está repleta de anedotas sobre seus métodos de validação artística. Ao visitar o ateliê de um artista, permanecia de costas, sem ver nada, até o momento em que a obra estivesse no lugar certo para ser mostrada e então dizia: “Bata me!” (DANTO, 2006: 99). O momento da visão e da formação do juízo deveria então resultar incontestes e um aval para jovens artistas.

mostraram incapazes de assimilar as transformações estéticas que eram apresentadas ali. É a partir da década de 1930 que se configuraria um grupo de intelectuais identificados com a produção em curso.

Como essa arte era um fato novo, os críticos não possuíam formação específica na área, indo de historiadores e filósofos, como Greenberg e Harold Rosenberg, ao enciclopedista Giulio Argan, passando por jornalistas de formação variada. Raymonde Moulin identifica dois grupos de críticos naquela função: um, dos historiadores da arte e dos conservadores de museus; outro, dos críticos profissionais (MOULIN apud BUENO, 2001: 145). Estes prestaram-se não só um papel de intermediários culturais entre o movimento moderno em ascensão e o público, mas também, por meio de sua atuação, contribuíram para a fundamentação do mercado de arte dessas obras.

Segundo Maria Lúcia Bueno (2001:159), o mercado de arte moderna passou a se organizar a partir do século XIX em torno de princípios que levavam em conta a inovação, a autenticidade como unicidade, e a autoria como expressão do gênio criador. No decorrer do seu desenvolvimento, orientou-se a deter o monopólio do gosto, que era produzido pelos *connoisseurs*³ e pela mídia. Depois, a partir do início do século XX, começou a se fortalecer nos Estados Unidos e se consolidou em âmbito internacional nos anos 50. É justamente após a Segunda Guerra, quando algumas grandes coleções foram à venda, que o mercado de leilões ampliou e firmou sua atuação no setor artístico. A autora descreve o evento como cercado de muita publicidade, um comércio de alto luxo para todos aqueles de poder aquisitivo e voltado para raridades, “com significação restrita na área de artistas vivos”. (Ibidem: 166).

Em 1957 ocorreu a valorização dos impressionistas e pós-impressionistas, com muitas vendas em leilão. Basil Goulandris, armador grego, comprou por 2,65 milhões de dólares (atuais), uma natureza morta de Gauguin.⁴ Enquanto isso, a arte contemporânea que aí despontava ficava restrita à comercialização em pequenas galerias. O mercado que trabalhava com a vanguarda já vinha atuando de maneira distanciada, como um segmento restrito e distintivo; preocupado com o consumo anárquico, refrangia-se à popularidade e à mídia excessivas. Mas uma aparição de Jackson Pollock em 1949, à *Revista Life*, em matéria intitulada

³ A autora aplica o termo à artistas, *marchands*, críticos, historiadores e colecionadores.

⁴ Até então as maiores cifras tinham sido pagas em 1910, em Paris, pela Maison Druot (valor não informado); em 1912 uma pintura de Degas por 1,57 milhão de dólares e em 1914 uma pintura de Picasso por 11.500 francos. Ainda em 1957 ocorreram outros leilões milionários utilizando-se de estratégias de *marketing* ostensivas. (BUENO, 2001: 167).

Is Jackson Pollock the greatest living painter in the United States?,⁵ fez com que a galerista Betty Person vendesse toda a produção do autor e o alçasse ao sucesso, fazendo com que entre 1949 e 1951 computasse a venda de 35 telas e guaches. (BUENO, 2001:177).

O crescimento do mercado de arte ocorre, sobretudo, a partir da solidificação da própria sociedade americana, impulsionada pela cultura de massa, pela desterritorialização e fluxo de capitais. O que chama a atenção é como esse mercado irá se constituir como legitimador. Nesse caso é ele que irá dizer o que é ou não arte, formulando seus próprios conceitos e estratégias, mesmo que por ora embasados criticamente, apesar de subordinado aos seus métodos. Sua consolidação quanto à arte contemporânea coincide, no entanto, com a profissionalização do artista, pois para pertencer ao mercado era preciso cumprir regras. (BUENO, 2001).

Outro ponto importante atrelado à própria implementação desse mercado diz respeito à organização de coleções de arte e o processo de internacionalização. É no início da *Gilded Era* (1870), nos Estados Unidos, que se firmou a ação de colecionadores e a construção de museus como o *Boston Museum of Fine Arts* e o *Metropolitan Museum of Art*, de Nova Iorque (voltado para arte moderna). Mais tarde, já na primeira metade do século XX, esses milionários foram substituídos pelos proprietários de corporações como a *Standard Oil*, de J.D. Rockefeller, e depois por aqueles preocupados também nessa formação por meio de uma atuação à frente de galerias e mostras, como foi com Peggy Guggenheim.

A socióloga Vera Zolberg elabora uma tipologia de colecionadores baseada em duas dimensões, quais sejam, “a situação social dos agentes e sua direção presumida e o tipo de gosto que exprimem através da escolha que efetivam” (apud BUENO, 2001: 180). A primeira diz se são herdeiros ou arrivistas, e a segunda, diferencia conformistas de inovadores. São quatro as categorias: tradicionalistas, imitadores, excêntricos e *haute marginaux*. Estes, detentores de uma marginalidade criadora, segundo a autora, remetem aos colecionadores de arte de vanguarda⁶ – em meio a um mercado possível comercialmente pela comunicação –, que agiam na formulação de novos critérios, tendo em vista que essa tendência artística quebrava com normas e apontava

⁵ Arthur C. Danto menciona que o artigo avalizava e atribuía o julgamento à Pollock, a um crítico intelectual de Nova York, no caso Greenberg. (2006: 78).

⁶ “O mercado de vanguarda operava com os artistas agrupados em categorias e as galerias dividindo o espaço de atuação e se auto-identificando a partir delas: *pop-art*, minimalismo, arte conceitual, *post-painterly*, *op-art*, *earth art*, hiper-realismo, *process art*” [...] e ainda *performance*, filme, vídeo, *decorative*, *narrative* e *popular image painting* e instalações. (BUENO, 2001: 229).

no caminho do que seria convencionado chamar de arte contemporânea. Aliás, a *Pop Art* mesma foi propagandeada como sendo o *resgate do verdadeiro espírito da modernidade*, na campanha ideológica defendida pelo *marchand* Leo Castelli no texto do catálogo da Bienal de Veneza de 1964, acerca do artista Robert Rauschenberg.

É na modernidade que se funda a ruptura da cultura normativa, a aproximação da arte com a vida e o processo de automização do olhar, pois “a visualidade deixou de ser conduzida por modelos preestabelecidos – como as normas da perspectiva clássica – para desenvolver-se afinada como o olhar de cada artista” (BUENO: 2001: 21). Para Arthur C. Danto, é sobretudo com a *pop art* na década de 1960 que a arte começa o seu fim. E *Brillo Box* de Andy Warhol seria o exemplo crucial para o autor do que chama de *questão da indiscernibilidade de idênticos na arte*. Pois, embora Marcel Duchamp tivesse levado objetos comuns para o espaço artístico, o autor não considera aí o começo do fim. A grande diferença está no caráter contestatório presente em criações como *A Fonte*, ao contrário do que vê em Warhol.



Fig. 1 Andy Warhol, *Brillo Box*, 1964

FONTE: http://www.artchive.com/artchive/W/warhol/warhol_brillo_box.jpg.html

Para Danto, a *Pop Art* não almeja protestar. A rebeldia parece estar a serviço de ratificar o lugar comum e o que o rodeia. O artista, nesse caso, é múltiplo em atuação: pintor, escultor, escritor, cineasta, fotógrafo, etc. Mesclam-se estilos e gêneros de arte e materiais, e revelam a fragilidade de critérios para conceituar o que seja arte. A qualidade deixaria de ser uma questão

de estilo para passar a ser uma questão de obras. A produção artística continua a existir, mas diante da profusão, fusão e hidridização de estilos e gêneros, tornar-se-ia complicado fazer explicações, aplicar correlações, enfim, designar, por meio de manifestos e narrativas, os processos e a arte.⁷ Assim, de acordo com o autor, o desafio para o crítico é atribuir um valor a cada obra, além das relações com o que já existe.

É consenso que movimentos como da *Pop Art* e tendências diversas como a *Land Art*, a performance e as instalações desafiaram a construção da narrativa. A intenção artística não desejava estar presa a um objeto, podendo demonstrar-se ou vir à tona, por exemplo, no contexto relacional em que estava. Parece que, assim, mais do que nunca, o artista passou de fato a exercer o papel de visionário, de intérprete da realidade imagética de sua época. Em um momento, o artista produziu levando em conta a obrigação com métodos e técnicas, e a história da arte, por meio de seus pesquisadores, os catalogava e os denominava. Em outro instante, a mídia, críticos de jornais e especialistas de galerias particulares a serviço de um mercado tentavam diagnosticá-la, produzindo um parecer.

Até aqui falou-se sobre a fundação de uma obra de arte em seu contexto, de alguns dos intermediadores entre a arte e o mundo, que legitimam a obra e a noção que se tem dela, do mercado de arte, de críticos, e de como isso se dá de forma efetiva na era moderna. Assim, também falou-se de como todo esse arcabouço irá originar uma espécie de anomia da arte ecoando no contemporâneo. Eis o que interessa, o que se passa, então, diante da pluralidade e diversidade da expressão artística no que diz respeito não mais à montagem de acervos, mas quando das organizações temporárias (bienais, salões e festivais), interessadas não mais em retrospectivas históricas, mas em mostrar as transformações do contemporâneo. Quem está apto como especialista nessa empreitada?

⁷ Trata-se do fim de um tipo de arte que pode ser compreendida pela história da arte. O que impera para o artista é a liberdade de seguir qualquer estilo ou gênero artístico. Para Danto, assim como Hegel, a arte tornar-se-ia auto-consciente, filosófica, deixando de fazer história. Quer dizer, se a era da arte começa quando certos objetos passam a ser pensados em termos estéticos, ela pára de haver quando a produção da mesma deixa de ser coerente de forma consciente. Danto retoma um conceito de Hegel de que para a apreciação das obras de arte devem ser seguidos dois aspectos: o conteúdo da arte e o meio de apresentação. Deste relacionamento resulta a própria obra.

1.2 O OLHAR ATRAVÉS DA ESCUTA

Em 1972, a *Documenta de Kassel*,⁸ sob curadoria do suíço Harald Szeemann,⁹ teve, pela primeira vez, o foco em um tema específico. O lema *Questionamento da realidade – os mundos da imagem hoje* propunha pensar o que então caracterizava a arte contemporânea e os critérios que a norteavam. A denominação da mostra sugeriu um direcionamento, *a priori*, já antecipando o que se veria e, sobretudo, o que se estava propondo ao público pensar ali.

É Szeemann quem fala de um certo *look through the ear*,¹⁰ o olhar através da escuta (tradução nossa) para emitir o que, na verdade, é mais um lamento por conta da necessidade de intermediações para explicar a arte. É uma metáfora que ilustra como o ponto de vista e a opinião dos curadores servem como ponte na relação entre obra e espectador. O ideal seria talvez que nada disso fosse preciso, e que a obra de arte pudesse ser mostrada sem intermediadores. Mas, o fato é que na organização de uma exposição de arte, seja contemporânea ou de perfil histórico, há vários personagens e agentes presentes. Além do artista, existem produtores, patrocinadores, diretores de instituições, críticos de arte e proprietários de coleções. No entanto, é o curador quem pode exatamente *dizer*, ou melhor, é dele a voz que dá o tom geral do discurso da exposição.

O que ocorre é que, atualmente, o cargo de curador ganhou uma grande projeção, chegando a ser tão importante ou a ter tanto *status* quanto o artista. A dimensão é tanta que na exposição *2080*, inaugurada em 2003, no Museu de Arte Moderna (MAM), de São Paulo, com 49 obras de 37 artistas que foram referências nas artes visuais entre 1983 e 1987, além de mostrar a

⁸ A exposição de arte contemporânea *Documenta*, ocorre na cidade de Kassel desde o ano de 1955, e surgiu com o intuito de dar lugar às vanguardas artísticas excluídas ou destruídas durante a Segunda Guerra pelos nazistas, que a consideravam como *arte degenerada*. Foi idealizada pelo artista Alfred Bode e pelo historiador de arte Werner Haftmann.

⁹ Harald Szeemann (1933-2005) nasceu em Bern, Suíça. Criou a denominação de curador independente. Foi curador independente ao organizar a mostra *When Attitudes Become Form: Live in Your Head*, exibida em Berna (Suíça), Krefelt (Alemanha) e Londres (Inglaterra) e que lhe deu notoriedade internacional. Foi ainda curador da *Documenta 5*, em Kassel. Organizou a exposição itinerante *Happennig and Fluxus* (1970-71). Criou em 1980 a mostra *Aperto* na Bienal de Veneza (KUONI, 2001: 169), e disponível em: <http://www.mapadasartes.com.br/setoresnn.php?not=1¬id=28>

¹⁰ No prefácio do livro *Foci – Interviews with ten international curators*, o crítico de arte Barry Schwabsky lembra essa observação feita pelo curador.

geração 80, uma questão levantada foi a própria figura do curador. Felipe Chaimovich, curador da exposição, aproveitou para lembrar o que aconteceu, pois, segundo ele, 2080 não pretendia ser meramente uma remontagem do que já foi feito. O curador disse pegar “as idéias curatoriais da época, sem correr o risco de anacronismo”.¹¹ Seu objetivo é, guardadas as devidas proporções, discutir a figura da pessoa controladora e editora da exposição ligando-a à década que se consagrou como sendo a do curador.¹²



Fig. 2 Alex Vallauri, *Acrobatas*, 1982, Exposição 2080
 FONTE: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1585,1.shl>

Da mesma forma, a 50ª Bienal de Veneza, em 2003, teve como tema o controverso título de *Sonhos e conflitos – a ditadura do espectador*. A mostra sofreu dura análise das críticas internacionais e italiana, que se refiram a ela como *a ditadura dos curadores*, justamente o contrário do que o curador disse pretender realizar.

Francesco Bonami,¹³ curador e organizador geral da 50ª edição de Veneza, disse que o que procurou fazer foi abandonar a fórmula das megaexposições em curso desde os anos 60, definidas por uma tese curatorial única da visão onipresente do curador que, segundo ele, não cabe mais no mundo fragmentado em que vivemos. Em sua concepção, tentou promover uma mudança da visão ditatorial do curador/organizador das mostras, dando ao observador a chance

¹¹ *A Década de 80 não foi perdida*. Disponível em: http://www.speculum.art.br/module.php?a_id=291

¹² LAGNADO, Lisette. *Intuito educativo predomina em exposição do MAM-SP sobre a arte brasileira dos anos 80*. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1585,1.shl>

¹³ Foi diretor do Museu de Arte Contemporânea de Chicago, é membro do conselho permanente da *Manifesta* (Eslovênia) e da *Trienal de Yokohama* e diretor artístico da *Pitti Immagine de Florença* (KUONI, 2001: 32); e Disponível em: http://www.investarte.com/site/scripts/noticias/ibienal_veneza.asp.

de ser o ditador de sua própria imaginação, de seu tempo e experiência. Para isso, dividiu a bienal em complexos temáticos que chamou de *ilhas no meio de um grande arquipélago*.¹⁴

É interessante notar que, nos dois exemplos de exposições citadas anteriormente, dadas as suas diferenças, ambas colocam como questão, senão diretamente como temática, pelo menos como elo de ligação, a discussão acerca do papel do curador e das práticas curatoriais. Reflete, portanto, sobre o papel de vulto em que se transformou o curador na intermediação entre obra e público. Mas o que faz e como age um curador? E o que constitui uma curadoria?

1.2.1 CONSERVADOR DE MUSEU X CURADOR

Curador e curadoria têm significados originais no campo jurídico. No latim (HOLLANDA, 1996) é *curatore* – pessoa que tem, por incumbência legal ou judicial, a função de zelar pelos bens e pelos interesses dos que por si não o possam fazer (órfãos, loucos, toxicômanos, etc). Mas fora do campo jurídico também tem a acepção de ser o curandeiro, aquele que cura. Mais tarde, passou a ser usado também nas artes plásticas. O curador de arte seria então o responsável pela organização e manutenção de acervo de arte em museus e galerias. Poderia ser um *marchand*, um galerista, um crítico de arte ou um produtor de arte que toma a responsabilidade da organização e manutenção do acervo de um artista plástico falecido ou, quando vivo, incapacitado por algum motivo que impeça a administração de sua obra. Via de regra, é um profissional com profundo conhecimento da obra do artista. Mas mesmo esta definição já sofreu mudança.

¹⁴ Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG58967-6011-270,00.html> - matéria; e <http://www.labiennale.org/it/biennale/storia/recenti/it/7817.1.html>.

A crítica de arte e curadora independente Carin Kuoni¹⁵ traça um pequeno inventário da variação do sentido da palavra de acordo com algumas línguas. No inglês americano é dita *curator*, mas no alemão seria *ausstellungsmacher*, algo como um realizador de exposições. Na França é *commissaire*,¹⁶ ou seja, um termo cujo significado leva em conta o quadro institucional de atividades do curador. Em inglês britânico é *keeper* e *conservator*, ambos enfatizando o papel de zelador do curador (KUONI, 2001: 12). No entanto, de acordo com o curador Harald Szeemann, a esta função cabe ser tudo, “servidor, inventor, autor, tudo em uma única pessoa”.¹⁷ Portanto, curador seria o conhecedor de um tema ou um artista, o possuidor das ferramentas e predicados para fazer uma determinada curadoria, mas como é entendida hoje, não se restringiria a esse modelo.

Pode-se dizer que o curador tem uma versão¹⁸ histórica que o colocou por um tempo na posição do mantenedor de acervo ou conservador de museu, sendo este o local apropriado para ao público no acesso aos objetos da história das civilizações e da arte. Assim, costuma atuar na figura anônima do organizador, arquivista, museólogo ou diretor da instituição, que deveria mostrar suas obras permanentes. Era usual exibir estas de forma didática, educativa e acadêmica, com uma organização cronológica ou de estilos, no sentido de traçar assim uma trajetória e uma evolução.

Nathalie Heinich e Michael Pollak (2000: 232), apontam alguns passos do processo de profissionalização da carreira de curador na França. Segundo os autores, isso primeiro ocorreu ainda sob o antigo regime, por meio da criação e autonomização na função de cuidar e conservar o acervo das coleções reais. Depois, durante a Revolução, veio a fundação de museus e o aumento do número de postos dessa atividade. E, por fim, com a criação da Escola do Louvre, em 1882, proporcionando a regulamentação no recrutamento e critérios de competência que acarretaram sua oficialização. Com isso foi outorgado o título de curador aos membros do corpo de curadores dos museus do país, estabelecida a regulação ética da profissão e a implementação de órgãos de controle, como a associação geral dos conservadores das coleções públicas, criada

¹⁵ Diretora do *Vera List Center for Art and Politics*. Organizou exposições no *Independent Curators International* – ICI, de 1998 a 2003, e foi diretora da organização cultural *The Swiss Institute*, em Nova Iorque, de 1992 a 1997. É editora do *Energy Plan for the Western Man: Joseph Beuys in America*, e *Words of Wisdom: A Curator's Vade Mecum*. Disponível em: http://www.generalstudies.newschool.edu/alumni/02a_newsletspr04.pdf

¹⁶ Acrescenta-se que na Espanha, curador também é chamado de comissário.

¹⁷ Disponível em: <http://www.mapadasartes.com.br/setoresnn.php?artig=1&texid=7>

¹⁸ Não se deseja aqui posicionar o mantenedor de museu e acervo como a origem do papel do curador, embora momentaneamente essa relação sirva a título de ilustração. Mais adiante será retomado o assunto.

em 1922, o Conselho Internacional de Museus, de 1946 e, ligado a este, o Conselho Internacional dos Museus de Arte Moderna.

Para os autores, é papel dos curadores, além de cuidar dos acervos e da apresentação da herança cultural, principalmente o de enriquecer o patrimônio da instituição com a aquisição de trabalhos contemporâneos que resistam ao tempo e à moda. (FERGUSON; GREENBERG; NAIRNE, 2000: 233).¹⁹

No que diz respeito à atuação do curador na apresentação de obras, Martha Ward explica que o uso moderno da palavra *exposição* desenvolveu-se na França, entre os séculos XVII e XVIII, prestando-se a especificar o ato de colocar algo à apreciação pública, não sendo restrito às artes (FERGUSON; GREENBERG; NAIRNE, 2000: 454). Pode-se arriscar a distinguir, com base no que a autora relata,²⁰ dois campos de exibição, o das exposições temporárias e o das de coleções de museu.

Apesar da palavra curador, desde sua oficialização, ter sido colocada em uso no que diz respeito às obras de arte, no âmbito museológico não constitui como certa sua validade de sentido nos moldes de hoje. Ou seja, a atuação do curador na atualidade o coloca como um fenômeno do contemporâneo. Ele faz parte de um processo da própria arte, que acabou por redefinir tanto suas características e atribuições quanto sua origem.

Como explicado no começo desta seção, a partir do moderno se deram alterações da ordem do conceito da arte, que, por sua vez, aconteceram em meio a transformações históricas (político-econômico-social) e tecnológicas na sociedade. Entre elas faculta-se citar os diversos desdobramentos que ocorreram desde o advento da fotografia, passando pela Segunda Guerra Mundial, o fluxo de capitais,²¹ os deslocamentos viabilizados pelos sistemas de meios de transportes, o impulso na atividade do turismo e até a disseminação dos meios de comunicação de massa.

¹⁹ O tempo em questão, quer dizer no sentido da durabilidade relativa a sua significância e não de relativa conservação.

²⁰ A autora não distingue formalmente essas áreas mas as deixa entrever.

²¹ E a conseqüente internacionalização da arte e o crescimento do mercado de arte. Pois “o novo mundo da arte não teria se efetivado não fosse o desenvolvimento de uma nova situação cultural nos Estados Unidos – um país de tradições emergentes – que forneceu um público para o impressionismo e construiu um campo para a arte moderna”. (BUENO, 2001: 30).

Nesse sentido, é preciso considerar o surgimento do curador de arte em decorrência do panorama desses acontecimentos e da ascensão e fomento do circuito de exposições de arte. Pois, de todas as tarefas que caberiam a ele (salvaguardar, enriquecer coleções, pesquisar e expor), é na apresentação ao público que demonstra certa singularidade, incremento de seu estatuto (HEINICH; POLLAK, 2000: 235) e poder decisório. De guardiões do patrimônio “são hoje freqüentemente, com os museus de arte contemporânea (as bienais e as exposições), os interventores imediatamente contemporâneos da criação, diretamente implicados na avaliação e interpretação das obras propostas pelos artistas”. (LEENHARDT, 2000: 22).

As transformações na forma como a arte passa a se apresentar, a partir do moderno, impele um novo modelo de exibição, que coloca em desuso formatos anteriormente calcados no cronológico ou na sistematização por estilos. A construção de novos espaços orientados para esse gênero exige, não mais um conservador de museu, mas um curador em consonância com a produção universal. Nesse ínterim, abre-se um campo de trabalho paralelo, possibilitado pelas mostras temporárias. Desse modo, torna-se válido observar, como um dos possíveis pontos de transição dessa trajetória, a mudança de perspectiva na seleção de obras ocorridas na Bienal de Veneza e na fundação da *Documenta de Kassel*, pois, tendo em vista que as Bienais funcionariam como política multinacional para a consagração moderna (BUENO, 2001: 149), é nesse âmbito que os curadores começaram a se destacar na sua função de *orquestrador* em oposição ao de conservador de museu.

1.2.1.1 MOSTRAS DE ARTE: A BIENAL DE VENEZA E A DOCUMENTA DE KASSEL

A Bienal de Veneza data de 1895, e foi possibilitada pelo desenvolvimento industrial do norte italiano. Seguindo o modelo das grandes exposições mundiais, celebrava a unificação italiana (BUENO, 2001: 149). A instituição manteve uma linha calcada na arte tradicional de

acordo com os cânones das Academias de Belas-Artes até 1942. Somente no pós-guerra, sob a tensão da guerra-fria, passou a ter interesse pela arte moderna “como símbolo da liberdade e do progresso que os países desejavam representar” (Ibidem, 149). Reabre em 1948 exibindo os precursores modernos, ainda na perspectiva do conceito de exposição como apanhado e em retrospectiva, como uma forma também de resgate do tempo e pagamento de dívida com a história da arte. Embora houvesse uma predominância francesa,²² o expressionismo abstrato americano pôde ser apreciado pela iniciativa de Peggy Guggenheim, que exibiu sua coleção ao público em mostra paralela ao evento.

Em 1960 a Bienal já era um espaço reformulado em concordância com as transformações da ótica de internacionalização do mercado de arte, tornando-se portanto um dos principais termômetros para a consagração de obras de arte.

Oficialmente, o expressionismo abstrato americano começou a participar da Bienal com pequenas representações em 1958 e 1960, sendo que a premiação favoreceu os europeus até 1962 (BUENO, 2001: 158). Em 1964 já era óbvio o interesse em operar manobras para a valorização de artistas pertencentes a esse quadro. É nesse período que ocorre uma modificação no sistema de seleção, que pode ser o começo da reformulação que propiciará – juntamente a outros acontecimentos – o contexto para o surgimento do *curador*. Segundo Bueno (2001: 190), a equipe composta por 35 membros de países selecionados pela organização é substituída por um comitê de especialistas de reconhecido valor internacional: Argan, Read, Soby, Grohaman. Representavam os principais museus modernos, tendendo a contemplar o que circulava nessas instituições e dando ênfase à *arte contemporânea*. Assim, naquele ano é premiado o artista americano Robert Rauschenberg, depois de ampla campanha²³ para esse fim.

Torna-se importante pontuar que é com a referência de Veneza que se criou a Bienal de São Paulo em 1951, prevalecendo ainda o padrão francês, com intuito de colocar essa parte das Américas em contato com o “circuito internacional” (BUENO, 2001:151). Sobre essa época, Bueno

²² A arte moderna francesa teve prioridade com a organização de programações didáticas por meio de dois núcleos. Um nacional, dedicado aos contemporâneos, e outro internacional, destinada aos consagrados. Essa hegemonia permaneceu até 1956.

²³ Foi determinante a atuação de Leo Castelli, apoiado pela política para a cultura e as artes do Governo Kennedy. Entre outras estratégias o *marchand* conseguiu com que primeiro fossem escolhidos parceiros na delegação para organização; acionou galerias e colecionadores e, com a seleção, conseguiu que seus artistas expusessem nos principais lugares como a Documenta de Kassel, a Tate Gallery em Londres, o Museu de Arte Moderna, de Paris e a Bienal de Veneza. (BUENO, 2001: 192).

destaca que nos anos 50 os artistas dividiam com a crítica especializada o “reconhecimento dos pares”, tendo inclusive uma pequena participação em júri, pois:

até então, a maior parte dos representantes das correntes plásticas contemporâneas emergia por intermédio de grupos e movimentos. O crescimento do número de produtores, o aprofundamento da desterritorialização nas artes e da segmentação da linguagem levaram a uma extinção gradativa dos movimentos, como regra de revelação das novas expressões. Desde então – com a modernidade se consolidando e a autonomização do olhar se realizando plenamente –, a tendência dominante eram artistas isolados trabalhando em torno de problemáticas comuns. Nesse contexto, o sistema *marchand*-crítico consolidou-se como principal instrumento de consagração e revelação dos novos artistas que emergiam agrupados e identificados a partir de rótulos como *pop-art* e minimalismo, difundidos pelos agentes do mercado. (BUENO, 2001: 153).

A *Documenta de Kassel*, na Alemanha, é definida por René Block, diretor do *Kunsthalle Museum Fridericianum*, em Kassel, na Alemanha, como sendo o primeiro trabalho realmente de curador, empreendido pelo artista Alfred Bode, que definiu o caráter dessa mostra e das próximas três exposições (KUONI, 2001: 28). A mostra foi criada por Bode junto com o historiador da arte Werner Haftmann, em 1955, destinada também a reparar a história, tanto pela necessidade de contato com o moderno, quanto pela destruição de obras de vanguarda pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial.

A primeira *Documenta*, que é quadrienal, tinha sobretudo a intenção de reintegração política e visava transformar Kassel, de uma cidade universitária destruída pela guerra, em símbolo de uma nova era. Mas, desde sua estréia, não ficou restrita ao interesse de artistas e especialistas alemães e internacionalizou-se rapidamente. Entre as características, também requeriam o caráter retrospectivo (mas com destaque ao período proibido de 1920 a 1930); mantinham uma evidência francesa, mas, diferentemente, foi aplicada uma descentralização, levando as exposições para outras cidades do país. Arrisca-se a dizer que sua repercussão e sucesso ocorreram devido ao interesse emergente pelo contemporâneo, e sob a égide da reconstrução e do novo.

1.3 O CURADOR CONTEMPORÂNEO

A demanda da produção contemporânea exigiu novas formas de apresentação, espaços condizentes com projetos às vezes radicais e ou efêmeros, e conhecimento para uma interpretação subjetiva embasada, mas livre de narrativas fechadas. Desse modo é que se dá de fato o aparecimento do *fazedor de exposições*. A ele não cabe pensar a arte e construir um pensamento por meio dela. Para Carin Kuoni (2001), o curador de exposições de arte contemporânea não é um fenômeno novo, mas uma vocação que tem se desenvolvido principalmente no último século.

Dessa forma, também contribuem para a existência do curador a atuação das gerações de artistas-organizadores-curadores, principalmente na Europa a partir da década de 1960. Nesse sentido é que se deu, entre os anos 60 e 70, a propagação de feiras, eventos diversos e a criação das mais variadas formas de galerias para exibição de arte, realizadas com ampla estratégia de divulgação por meio de assessorias de imprensas, ao mesmo tempo em que os museus avançavam em um processo de estagnação do qual só vieram a se recuperar na última década do século XX. Os novos espaços passaram a ter uma frequência de público estimulado por uma programação sazonal e montagens que contemplavam as novas aplicabilidades exigidas por uma arte híbrida e experienciada.

Mas, para Peter Funken,²⁴ a carreira de curador *free-lance* surge principalmente no início dos anos 1980, devendo-se ao aumento de demanda pela mediação da arte. Ocorreu como conseqüência de um clima econômico favorável na sociedade que a valorizou. Funken explica que muitos curadores começaram profissionalmente como críticos, para desenvolvimento de uma pequena especialização que servisse de passagem para organizar exposições. (TANNERT; TISCHLER, 2004: 23).

Para Alice Creisher e Andréas Siekmann²⁵ foi dado ao papel mediador do curador uma prioridade parecida com as dos donos de galeria e do mercado de arte nos anos 80. Segundo eles, isto se deve em parte à tendência de autopromoção daqueles que ansiavam por credibilidade para com as produções independentes do mundo da arte (TANNERT; TISCHLER, 2004: 36).

²⁴ Curador independente e crítico de arte alemão.

²⁵ Ambos são artistas e críticos de arte americanos.

Nesse sentido, entende-se o fenômeno do curador como oriundo da era da hibridização da arte do exercício das montagens de exposições. Não se trata somente de uma reformulação das atribuições de sua atividade, como se a partir desse momento tivesse ocorrido uma mudança na profissão. Não. Pois, tão clara quanto a existência ainda do mantenedor de acervo, é também a idéia de que se tornou inviável chamá-lo de curador, já que curar passou a significar um fazer da ordem do arranjar e do criar, a partir das peças do contemporâneo. É neste que o curador atua de sobremaneira. É por meio dele que pode tornar-se também autor.

Dessa forma, entende-se que o papel do *curador* experimenta seu surgimento a partir dos anos 60, propiciado pelos acontecimentos das exposições temporárias; com a fundação da *Documenta de Kassel* e as transformações na Bienal de Veneza; diante da pluralidade do fazer artístico e da hibridização da arte; e impulsionado pelas tendências globalizantes, vindo a se tornar um fenômeno a partir dos anos 80 e a se firmar na década seguinte.

Para o crítico de arte americano Barry Schwabsky,²⁶ curador é alguém que “arruma coisas” colocando-as juntas, mas que, nesse sentido, leva em conta tanto tudo que é antagônico, quanto compatível, à primeira vista. O que é importante avaliar é como *as coisas* se adequam juntas e como é o ambiente criado pelas diferenças entre as coisas. (THEA, 2001: 9).

Permite-se dizer, assim, que tendo em vista a concretização dessa atividade de forma independente, possibilitada tanto por novos espaços que não só museus, quanto por apoios econômicos, ela irá paulatinamente exigir um comprometimento e uma consciência cada vez maior do curador com as etapas e o entendimento dessa atividade. Assim, se por um lado esse papel ainda é praticado, ora por críticos, ora por representantes (curadores) de museu ou historiadores da arte, por outro também é verdade que o mercado passou a exigir uma maior disponibilidade e formação.²⁷

A partir daí a especialização tanto prática quanto formal (acadêmica), na área curatorial, possibilitou autonomia e segurança suficientes para propostas diferenciadas e inovadoras de ocupação e exibição, em espaços desobrigados de sua função primordial, mas confiantes do

²⁶ O crítico de arte é autor de *The Widening Circle: Consequences of Modernism in Contemporary Art*.

²⁷ Os cursos de formação são sobretudo estrangeiros. Entre eles pode-se mencionar o do *Bard College* (Nova Iorque) e o *Royal College* (Londres). No Brasil há cursos esporádicos e palestras como os do Grupo de Estudos em Curadoria do MAM (São Paulo). Em agosto de 2006 a UniBrasil (Curitiba) abriu um curso de especialização em crítica de arte e curadoria (disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/cursosese seminarios/archives/000830.html>)

engajamento profissional. É o caso do projeto *Corridors*, do curador chinês, radicado na França, Hou Hanru,²⁸ que se utilizou do corredor de 5m x 1m de largura de seu apartamento em Paris para montar exposições. Segundo o curador, ao deparar-se com o lugar, percebeu a viabilidade de um projeto para abrigar exposições que juntariam a oportunidade de discutir os espaços sociais em relação com espaços individuais (THEA, 2001: 39).

Nesse sentido, as exposições hoje podem ser de um outro quilate do que somente sobre um gênero, tendência, panorama artístico, ou sobre autores e épocas. Embora às vezes controversa, a curadoria pode se dar pela escolha de tema e orientação. Como uma intuição acerca do mundo. Numa perspectiva em que cabem diversas interpretações ligadas e mantidas, como já foi dito antes, por uma sutil e embasada subjetividade.

Para o curador Harald Szeemann, com as exposições é possível mostrar uma idéia pessoal, biográfica e utópica (THEA, 2001:18). Sob sua curadoria, a 49ª Bienal de Veneza, ocorrida em 2001, teve como conceito o tema *Platéia da Humanidade*. A seleção das obras foi feita com base na busca por dramas do dia a dia que se referiam ao social, à ecologia, às novas tecnologias e às paixões. O pavilhão Itália, normalmente destinado à produção italiana, foi ocupado de uma outra forma. Ao centro do espaço foi colocada a obra *O Pensador*, de Rodin, e à sua volta diversas representações do homem nas culturas africanas, latino-americanas e asiáticas. Espetacularização ou conceito artístico?

Para Chus Martínez “o curador deve saber o que lhe interessa”.²⁹ É necessário que saiba quais os discursos que pretende colocar em jogo e como estruturar as exposições. Assim, ele evita “um desfile de obras” e propõe uma análise das perguntas que certas práticas artísticas suscitam.

Há várias motivos a considerar no que diz respeito à luz direcionada para a figura do curador. Uma delas diz respeito ao seu poder de decisão. É ele quem decide e defende seus arranjos, por mais gratuitos que possam ser. Todos desejam saber o que diz, como alinhava as idéias por meio dos trabalhos e artistas escolhidos, e se há – por que não? – alguma polêmica envolvida.

²⁸ Hou Hanru nasceu em Guangzhou, China e desde 1990 mora em Paris. É membro do comitê global consultivo do *Walker Art Center*, Minneapolis, EUA. Como curador organizou diversas exposições entre elas a do pavilhão Francês da Bienal de Veneza em 1999 (THEA, 2001: 137).

²⁹ Curadora da Sala Rekalde (Bilbao-Espanha) disponível em: http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.event_pres/workshops/folder.2005-06-20.3748870081/oficina_chus/

De acordo com Catherine Thomas (2002: 9), a extensão de palavras usadas para descrever o que é curador é vasta: “zelador, facilitador, negociador, comunicador cultural, agitador cultural” (tradução nossa). E todos esses entendimentos sobre curadoria implicam em formas de troca social que são muitas vezes desconhecidas. Já para Rosa Martínez,³⁰ essa prática dá a chance de trabalhar em diálogo com o artista para co-produzir uma nova realidade e se relacionarem juntos em um novo contexto (THEA 2001: 79).

Para a crítica de arte Carolee Thea³¹ (2001:12), enquanto artistas e seus trabalhos fornecem elementos de uma paisagem cultural, curadores são mediadores criativos que absorvem, organizam e alimentam informações na rede de desenvolvimento dos sistemas de exposição que são as bienais, feiras de arte, museus (ou centros culturais) e projetos culturais.

De acordo com Adriano Pedrosa,³² o curador tem sido cada vez mais chamado para executar vários papéis. É um como um agente que negocia e chama interlocutores e instituições de diferentes níveis. Outra questão a que se refere diz respeito ao próprio conhecimento. Ou seja, certo tipo de prática curatorial associada ao que chama de *projects*, que vai além das exposições. Explica que estas não são mais um mero mostruário em uma galeria, já que palestras, seminários e conferências têm se tornado habituais. Nesses casos, a exposição não é mais o foco principal. (THOMAS, 2002: 36 et seq.).

Uma das conclusões a que se pode chegar, até o momento, é que o curador contemporâneo apresenta o seu entendimento de arte inicialmente por meio de exemplos. Assim, a exposição é um exemplo de um conceito sobre arte. A junção de artistas e dos trabalhos que realizam, mesmo que díspares em técnicas e aparentemente incongruentes, deve propor um discurso uníssono com a proposta. Podendo ser, inclusive, a de mostrar, no exagero de elementos opostos, a idéia de pluralidade ou hibridização que as obras emanam.

³⁰ Rosa Martínez foi co-curadora da Bienal de Veneza de 2005. É curadora-chefe no Museu de Arte Moderna de Istambul, Co-curadora da 1ª Bienal de Moscou e Curadora-associada do Magasin 3, em Estocolmo, na Suécia. Foi Diretora-artística da 5ª Bienal Internacional de Istambul e é co-curadora da Bienal de São Paulo de 2006. Disponível em: http://bienalsaopaulo.globo.com/fundacao/institucional/fund_quemsomos.asp

³¹ Também é curadora e contribui para a revista *Sculpture Magazine*. (THEA, 2001: 141).

³² Foi curador-adjunto e Editor de Publicações da 24ª Bienal de São Paulo (1998), Co-curador da 27ª Bienal de São Paulo (2006) e Curador responsável por exposições e coleção do Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte (2001-2003). Entre seus projetos estão: *F[r]icciones (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2000-2001, com Ivo Mesquita)* e *Farsites: Urban Crisis and Domestic Symptoms in Recent Contemporary Art (InSite-05, San Diego Museum of Art, Centro Cultural Tijuana, 2005)*. É Curador da Coleção de Paisagens de Paulo A. W. Vieira (Rio de Janeiro) e da Coleção Teixeira de Freitas (Lisboa, Portugal). Disponível em: http://bienalsaopaulo.globo.com/fundacao/institucional/fund_quemsomos.asp

É assim que as escolhas e propostas dos curadores às vezes podem ser mal compreendidas e, ou, pouco acertadas. Foi o que ocorreu durante a Bienal de São Paulo de 1985, sob curadoria da jornalista e crítica Sheila Leirner. Pela primeira vez, um tema havia sido proposto para o evento, *O homem e a vida*, que teve na expografia *A Grande Tela* uma proposta arriscada. Segundo a curadora, a intenção foi de aglutinar as obras de grande formato, em corredores extensos, enfileiradas uma atrás das outras. No seu ponto de vista essa expografia estaria apropriada a destacar a linguagem artística da época, que era contrária à *caixa branca* pertinente às décadas anteriores. Na visão dos artistas e de alguns visitantes, no entanto, tudo não passou de uma forma de exibição que gerava um grande desconforto e equívoco, mas que pela primeira vez marcava a imposição de uma autoria curatorial. (PÓLO, 2004: 26).

Uma proposta de curador, portanto, está baseada no que normalmente se costuma chamar de *conceito*. Assim, é possível ter a intenção de mostrar uma tendência artística ou uma percepção da arte e do mundo por parte de quem a faz. É desse modo que a exposição *ArteFoto*, que estreou no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), do Rio de Janeiro, em 2002, com curadoria de Ligia Canongia, quis, ao mesmo tempo, abarcar o resgate histórico e fazer um recorte fundando um discurso preciso sobre a fotografia. Ou seja, sobre o primeiro tópico, a exposição esteve preocupada em organizar historicamente as experiências artísticas que levavam em conta a fotografia como expressão e *suporte* desde 1940. Já no que diz respeito ao segundo tópico, tratava-se de reconhecer na fotografia a busca de expressão para pensar a arte e, ao mesmo tempo, colocar o que a distinguiria de uma outra foto, de conteúdo jornalístico ou de caráter ensaístico documental.

1.3.1 QUESTÕES RECORRENTES À PRÁTICA CURATORIAL

No decorrer dessa pesquisa pôde-se perceber questões recorrentes nas diversas entrevistas presentes na bibliografia utilizada, no que tange à problematização nas relações de trabalho do

curador e, também, sobre as temáticas que levam em conta para a criação de exposições. Não é intenção analisar minuciosamente cada um dos pontos, mas apenas apontar, como se disse, as questões que são insistentemente mencionadas pelos entrevistadores e apresentadores, ou citadas espontaneamente pelos curadores. Dessa forma, elas servem como um esboço no empenho do entendimento do que o curador deve levar em consideração para realizar seu trabalho.

Como foi dito anteriormente, o campo da curadoria tem um sentido que muitas vezes nos escapa. Há muitas perguntas a serem feitas e não necessariamente respostas, mas outras perguntas podem ser propostas para uma melhor reflexão sobre o assunto. Assim, foi possível avistar no decorrer da pesquisa, por meio da fala de curadores, questões que problematizavam sua atuação, ou questões da arte pelas quais são orientados. Fez-se, portanto, um esforço minucioso com o intuito de identificar nesses discursos o que poderiam ser pistas para que fossem estabelecidas conexões e, por que não, definições circunstanciais quanto aos temas e categorias de curadoria. Tudo com intuito de colaborar com algum tipo de sistematização.

Nesse sentido, no que diz respeito às relações de trabalho dos curadores contemporâneos, as questões mais comentadas e identificadas nessa pesquisa tratam sobre a autoridade exercida pelo curador; o método para seleção de artistas e obras; as parcerias que estabelece; a eleição de temas pelos quais se orientam para pensar a exposição; e o tipo de orientação da exposição na construção de um conceito. A partir daí, percebeu-se que ao construir a idéia da exposição, seu conceito e tema, os curadores apresentavam reflexões nas quais podiam se basear para pensar a arte ou fazer dela um pensamento.

O exercício do poder e *autoridade* por parte do curador ocorre tendo em vista que é o responsável por tomar as decisões de escolha de equipe, artistas, parceiros e por fazer a intermediação com instituições ou patrocinadores. Dessa forma, muitas vezes é julgado como ator de uma prática ditatorial em que impera sua vontade, soberana, sobre qualquer outra. A crítica é feita ao seu poder decisório, indaga se a proposta e a seleção estão a serviço apenas de um ponto de vista particular do curador sobre a arte, ou se a arte, ou tema em questão, estão sendo eficazmente representados.

Até que ponto a escolha se dá na limitação do conhecimento do que está sendo produzido, ou se realmente contempla a produção contemporânea pretendida? A atuação de chefia do

curador exige um comando que promove poder e prestígio, podendo em consequência ser tanto antipatizado quanto glorificado.

A curadora Barbara London³³ não crê que artistas, ou o público, estejam interessados em saber a opinião do curador. Mas sim em conhecer o que os artistas estão fazendo. Ela afirma que o trabalho de curadoria alcança sucesso quando desaparece por trás do que está sendo apresentado e ao mesmo tempo continua a ter uma visão intelectual. Ou melhor, dá liberdade e serve de guia. (THEA, 2001: 134).

Um dos pontos cruciais para a prática curatorial pois diz respeito à *seleção de artistas e obras*, demonstrando inclusive credibilidade, profissionalismo e também maestria do curador. Isto porque, tendo em vista a diversidade e grande produção de arte contemporânea, é significativo na importância do papel do curador descobrir novos artistas. Mas também prever, no valor contido ali, a potencialidade de uma existência longa. Essa questão se refere a como faz o curador para ter acesso ao que está sendo feito.

De forma geral são mencionadas como relevantes formas de sistema de pesquisa por parte do curador nesse quesito: a rede de contatos que sirvam como fonte (inclusive artistas); o acompanhamento de carreiras; a parceria com outros curadores que tenham domínio em segmentos muito específicos como, por exemplo, a arte produzida para Internet; a visita a ateliês e exposições; viagens de reconhecimento; e leitura de revistas de arte, jornais e catálogos de mostras.

Alguns curadores como Yuko Hasegawa³⁴ trabalham com artistas, a partir de seus conceitos, que criam trabalhos em função de um contexto. (THEA, 2001: 52). Outros trabalham de forma muito especializada e focam o interesse estritamente em descobrir artistas jovens ou marginalizados, que sejam contra o formalismo e estejam em busca de inovações. Outros ainda centram a pesquisa em torno de artistas de países em desenvolvimento; naqueles que desenvolvem projetos – trabalhos de difícil produção ou até irrealizáveis – ; trabalhos em grandes escalas; aqueles que se resolvem ou se completam com a ação do espectador; que utilizam a tecnologia e promovem a interatividade; e a *new media*. (THEA, 2001).

³³ Curadora de vídeo do MOMA (Nova Iorque) e do projeto *on line* Time Stream. Disponível em: <http://www.moma.org/exhibitions/2001/timestream/index.html>

³⁴ É curadora do museu de Arte Contemporânea de Kanazawa, Japão. Foi curadora da Bienal de Istambul (2001) e é professora de História da Arte na *Tokyo National University of Fine Arts and Music*. (THEA, 2001: 138).

Sobre a identificação de autores e quais as fontes que vem utilizando para a organização da 27ª Bienal de São Paulo, intitulada *Como viver junto*, a curadora Lisette Lagnado diz que, embora não haja no projeto “representações nacionais”, tem procurado ouvir as indicações de especialistas de vários países (REVISTA FOTOSITE, 2006). Diz também que se utiliza de revistas, visitas a museus, galerias e mostras, além de entrevistar cada artista quando possível.

Já em relação ao mapeamento dos autores emergentes, diz que esperava que correspondesse à constituição da população brasileira. Assim, leva em conta a imigração japonesa, a vizinhança do Brasil com os outros países da América do Sul, o debate entre palestinos e judeus e a até mesmo a história da escravidão. Todavia frisa que “tendência” em arte é uma coisa que o curador deve evitar. (Ibidem).



Fig. 3 Long March Project,³⁵ *Grande estudo sobre recortes de papel no município de Yanchuan, 2004*, durante a 27ª. Bienal de São Paulo, 2006

FONTE: <http://www.longmarchspace.com/images/latinamerica/e-index.htm>



Fig. 4 Long March Project, *The Miniature Long March - Qin Ga*, 2002

FONTE: <http://www.longmarchspace.com/images/qinga/qigalongmarch/e-qinga.htm>

³⁵ O grupo, selecionado para Bienal de São Paulo 2006, realiza uma obra em cada parada da rota percorrida pelo exército de Mao Tse Tung.

Constituem como *parceiros* do curador: artistas, outros curadores, instituições, equipe de trabalho (montagem, produção, imprensa), instituições, patrocinadores, governos e empresas. O que é importante frisar é como se dará, efetivamente, o trabalho do curador, se individualmente ou estabelecendo a parceria por meio de co-curadorias. Essa experiência visa não só dividir o trabalho, mas sobretudo trabalhar amparado por linhas de atuação pois cada vez mais vem ocorrendo a especificidade curatorial. Assim, é comum um curador americano, por exemplo, trabalhar em parceria com algum outro do leste europeu, caso o interesse seja fazer uma representação da produção local em uma mostra maior. Ao se escolher um determinado curador se estará, portanto, escolhendo também uma proposta de atuação.

De acordo com isso, é que a 51ª Bienal de Veneza, ocorrida em 2005, ao escolher pela primeira vez duas mulheres, Rosa Martínez e María de Corral, como curadoras, estava querendo privilegiar a concepção de arte de ambas, mas também sinalizar para as questões de gênero pelas quais elas se preocupam ou que elas próprias poderiam simbolizar. Não parece pois, à toa, que a mostra tenha sido aberta com um candelabro feito de absorventes femininos, de autoria da portuguesa Joana Vasconcelos. Para Martínez, há muitas leituras da obra, “de como artistas trabalham com elementos da cultura popular, como se subverte a ideologia de que só a luz masculina ilumina, enfim, a polissemia da obra é muito ampla”. (CYPRIANO, Folha de São Paulo, 2005: 8 de junho: E 3).



Fig. 5 Joana Vasconcelos, *A Noiva*, 2001

http://www.iartes.pt/bienalvенеza2005/imagem_joana_vasconcelos.htm

Não se está afirmando, de maneira alguma, que a condição primeira do gênero ou da origem geográfica condicione a orientação curatorial. No entanto, para alguns curadores suas posições se transformam em reflexos de suas especializações, podendo caracterizar a verdade do seu trabalho.

Yuko Hasegawa afirma desprover da teoria dogmática do gênero, e critica o uso de uma exposição de arte para ilustrar uma questão desse tipo. Crê ela que a arte sempre transcende a esse discurso. Argumenta ainda que há temas que impedem o curador de ser neutro. No entanto, deixa entrever como um dos focos de sua atenção a integração e as relações de coexistência entre oriente e ocidente, e a desconstrução da idéia ocidental do indivíduo, como entidade centrada no ego. (THEA, 2001: 47).

Discorrer sobre os *temas* implica anteriormente falar de modelos de exposição. Sobre o que vêm sendo organizado por instituições culturais, Heinich e Pollak especificam como tipos de exposição as de caráter monográfico (centrado em um artista); podendo também ser histórico (sobre um período); geográfico (de uma região ou país); e temático ou enciclopédico, agrupando várias categorias de trabalhos como artes visuais, arquitetura, literatura ou música, e em torno de um assunto. São portanto, multidisciplinares. (FERGUSON; GREENBERG; NAIRNE, 2000: 236).

Embora, de acordo com a perspectiva atual, a curadoria constitua também uma autoria, podendo ser uma obra em si, pode-se, além desse modelo e com base no que foi ilustrado pelos autores anteriormente, especificar alguns segmentos de exposição, mais identificados com o formato de *produto cultural*.

Nesse sentido, as exposições podem também ser:

- Biográficas/monográficas: sobre um determinado autor, e que tem a intenção de traçar um panorama do artista, podendo ressaltar um determinado aspecto de seu trabalho ainda não apresentado. O caráter seqüencial é levado em consideração. Algumas vezes podem tratar de um artista falecido.

- Individual: autor vivo que idealmente trabalha na mostra em parceria com o curador. Este por sua vez atua como interlocutor para um artista e pensam juntos a seleção e a expografia.

- Coletiva: vários artistas muitas vezes ligados por um tema ou alguma identificação específica: arte eletrônica, fotografia etc. Assim, geralmente a organização é centralizada no coordenador ou curador.

- Temática: aborda um determinado assunto, como, por exemplo, *o corpo*, a violência etc. Ou por meio de um tema como *água*³⁶ orienta a linha de pensamento e a perspectiva que se quer tomar e os trabalhos apresentados.

O tema portanto deve ser considerado como pertencendo a cada um dos segmentos e por sua vez carrega um conceito embutido. Este irá tratar de uma orientação, das linhas de pensamento e embasamento da qual se vale o curador para selecionar obras e autores, avaliar e montar a expografia. As Bienais usualmente elegem um tema e, em volta dele, montam a conduta conceitual.



Fig. 6 Sebastian Friedman, *Família e Doméstica*, 2001

FONTE: Acervo da autora

Identificou-se nas entrevistas, constantes na bibliografia levantada, a recorrência a determinadas questões que constituem as preocupações por parte dos curadores em relação à arte e à sociedade. Pôde-se acrescentar que esses pensamentos, por assim dizer, vão determinar a orientação, a escolha de temas, a seleção de artistas, o perfil de sua especialização e sobretudo a construção do *conceito* que irão justificar. Enfim, servirão como defesa do trabalho curatorial.

³⁶ *Água* por exemplo foi o tema do Fotofest 2002, Festival de Fotografia de Houston, Texas, EUA, pertencente à organização mundial do Festival da Luz.

Entre os inúmeros assuntos mencionados, alguns falam sobre as impressões e demandas artísticas ou a visão do curador para elaboração de uma curadoria temática. Entre as preocupações demonstradas, percebeu-se abordagens acerca de assuntos como: globalização; interatividade; gênero; feminismo; condições sociais; exacerbação de idéias e consumo de informação; conceitos de *persona*; papel do cidadão (o abuso de poder); conceito de tempo; Internet; *Selfish expressions* (o corpo, sexualidade e individualidade); multiculturalismo; problemas da superpopulação; capital e materialismo; oriente x ocidente; fluxos migratórios populacionais etc.

De acordo com Yuko Hasegawa, há três elementos que desempenharam papéis-chave no progresso e desenvolvimento da civilização do século XX, e cada um conduziu a problemas de superpopulação e poluição: o homem (ou o individualismo como uma atitude da era moderna); o dinheiro; e o materialismo (ou o capitalismo em uma economia global). Os novos caminhos do milênio devem ser buscados para assegurar a sobrevivência espiritual e material que naturalmente conduzirá a novos aspectos da coletividade: consciência, inteligência e eco-existência. Segundo a curadora, será essa a reflexão cabível no século XXI. (THEA, 2001:43).



Fig. 7 Exposição coletiva, *Fancy Dance*, Artsonje Museum, Seoul, Korea, 1999³⁷

FONTE: http://artsonje.org/new_eng/exhi/l_exhi_1999.asp

Rosa Martínez crê que, tendo em vista o montante de informações em que vivemos, os artistas acabam processando-as rapidamente e produzindo muito ruído. O curador agiria então

³⁷ A curadora Yuko Hasegawa propõe com a exposição *Fancy Dance* o conceito de visão nova para o século XXI. Aponta não só os caminhos da arte nesse século mas promove uma compreensão mais profunda das culturas coreanas e japonesas da arte. Mostra trabalhos de artistas da nova geração e promove a relação das duas culturas. Entre os artistas estão: Dumb Type, Kazuhiko Hachiya, Ideal Copy, Maywa Denki, Mariko Mori, Motohiko Odani, Takeharu Ogai + Ai Ogawa, Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa, Yutaka Sone, Toshiaki Takayasu, Miwa Yanagi, flow, Shinya Tsuji.

como um editor, amparado por critérios estéticos e políticos, habilitado a eleger as mensagens mais significativas para interpretar o mundo. Funcionaria, assim, como um filtro nesse ruído. (CYPRIANO, Folha de São Paulo, 2005: 8 de junho: E 3).

De todas as maneiras deve-se considerar o curador como alguém que, mesmo atuando de forma independente, sempre estará atrelado a alguma instituição ou grupo para o qual estará desenvolvendo seu trabalho. Logo, tanto a temática que deseje abordar, quanto as obras que precise incluir em seu projeto, dependerão dos arranjos administrativos e financeiros da afinidade de visão com os parceiros que viabilizam a estrutura da mostra. Quando um curador inicia um trabalho de pesquisa e montagem, precisa construir o seu conceito, eleger artistas e obras que podem representá-lo. A partir disso, busca defender a concepção elaborada para montagem de suas exposições em bienais, feiras de arte, museus, centros culturais, galerias e até mesmo na *world wide web*.

Depois de realizada a contextualização e organização do pensamento na pesquisa identificou-se o curador portanto como um fenômeno do contemporâneo, a partir da ascensão e fomento do circuito de exposições de arte e tendo, entre outras questões, assim como apontou Arthur C. Danto em relação ao crítico, também a possibilidade de atribuir um valor a cada obra, além das relações com o que já existe. Posto isso, serão analisadas na seção seguinte algumas salas de exposição existentes no ambiente virtual, procurando perceber, além da questão técnica e seus mundos virtuais, as análises e críticas ao virtual inclusive como perspectiva de conceito curatorial.

SEÇÃO II - ESPAÇO DE EXPOSIÇÃO

2.1 NADA ACONTECE TUDO SE PASSA³⁸

Com a implementação da Internet e da *World Wide Web* deu-se início à construção do endereço *on line*. Assim, em um primeiro momento, foi a vez de instituições corporativas como bancos ou empresas de bens de consumo criarem versões virtuais e resignificarem seus estabelecimentos para o ciberespaço.³⁹ Hoje, não só são possíveis e acessíveis⁴⁰ ferramentas disponíveis na *web* para criação de páginas, como pertencer a esse espaço é necessário para manter-se em comunicação e se fazer existir em meio a *blogs, fotologs, flickr, skype, msn, chats* e até mesmo jogos. Com ressalvas, poderia-se dizer que faz parte do próprio “sentido de existência”.⁴¹ Pois, nesse espaço, criamos comunidades ligadas por um interesse que ultrapassa o limite geográfico e físico e é habilitada muito mais pela afinidade do que propriamente pela identidade.⁴² É a insurgência da cultura da simulação, que ocupa na Internet um lugar de destaque. Um ambiente de limites frágeis entre real/virtual, animado/inanimado, eu unitário/eu múltiplo. (TURKLE, 1997: 12).

Com a entrada na era da informática, ocorrida sobretudo a partir da década de 1980, no caso de centros de investigação, e para o grande público a partir da década de 1990 (BURGOS, (2004: 37-41), é que o mundo passa a viver sob a égide do que aqui irá se chamar de *parâmetro do virtual*. Um exemplo disso pode ser entendido em uma busca simplificada na página do

³⁸ VIRILIO, Paul *in* Bomba Informática (1999: 24)

³⁹ Termo criado pelo escritor Willian Gibson em seu livro *Neuromancer* de 1984.

⁴⁰ Por “acesso” entende-se aqui somente os diversos mecanismos dentro da *Web* que permitem a criação e/ou disponibilizam espaço para páginas pessoais ou formas de comunicação. Não se deseja dizer portanto, que o acesso à Internet seja irrestrito e fácil.

⁴¹ Jean Baudrillard utiliza essa expressão em referência aos meios de comunicação. Acrescenta que “em toda parte a socialização mede-se pela exposição às mensagens midiáticas. Está dissocializado, ou é virtualmente associal, aquele que está sub-exposto aos *media*” (1991: 104).

⁴² O que ocorre no ciberespaço é que há culturas diferentes vinculadas por afinidades profissionais, preferências etc e não há uma identidade nacional localizada.

Google digitando a palavra virtual.⁴³ Entre o resultado de 979 milhões de opções estão horóscopos, bibliotecas, educação a distância, universidades, centros esportivos, museus de informática, museus de arte, livrarias, centros culturais, comércio eletrônico, incubadoras, hospitais, atlas e até mesmo um braille entre outros, todos com o complemento *virtual*. Grosso modo, para todos ali que participam e fazem a cultura da *web*, virtual é estar conectado, é estar no ciberespaço.

O paradigma do virtual, portanto, fala sobre o real a partir daquele. Devido à aplicação dessa palavra, designada a assumir a representação de sentido de, primeiro, tudo que seja *on line* (assimilação corriqueira do senso comum e ampliada pelos meios de comunicação), e, depois, *off line*, mas sempre via computadores. É em contato com ele, que, às avessas, passa-se a pensar as diversas realidades. Ou seja, é o surgimento do seu perfil tecnológico que faz urgente não só o seu entendimento, mas o do próprio sentido do real em relação ao seu significado.

De acordo com Pierre Lévy (1999: 47), o sentido do virtual tem três tipos de abordagens. Uma técnica, uma de senso comum e outra filosófica. O que o autor vem falando, sobretudo a partir da reflexão da história da técnica no processo de hominização, é que, nesse caso, o virtual, filosoficamente falando, não se opõe ao real. O seu contrário é o atual.

Nesse sentido, a imagem de um real de feição material, concreta e física, que se oporia à imaterialidade que configuraria a abstração pertinente ao virtual, é condizente com um sentido corrente, que imagina e tem como parâmetro o palpável. Para o autor, seguindo um caminho apontado por Deleuze,⁴⁴ o virtual deve ser considerado como algo que existe em potência, “um complexo problemático”, podendo ser um acontecimento (a linguagem e a virtualização do presente), um objeto (a técnica e virtualização da ação), ou uma entidade (o contrato e a virtualização da violência) e que pede uma resolução que gera a atualização. (LÉVY, 1996).

Quer seja o virtual um veículo multimídia ou, como prefere Lévy (1999: 65), de *horizonte unimídia multimodal* (real eminente, não físico, nunca presente), a emergência da análise do virtual impetrada pelo autor como um movimento de heterogênese (devir outro) do humano é, antes de tudo, uma defesa contra o ataque às tecnologias de informação, suas ramificações e constituintes: internet, *www*, virtual, digital, imagem de síntese, imagem numérica, realidade

⁴³ Busca realizada em 19 de junho de 2006.

⁴⁴ Pierre Lévy recorre a distinção feita pelo filósofo Gilles Deleuze no livro *Différence et répétition*, entre possível e virtual.

virtual, *cyborgs*, *hipertextos*, computadores etc. É relevante destacar que, concomitante à avassaladora transformação promovida pela cultura *cyber*, sobretudo em meados da década de 1990, um público, paulatinamente tornado usuário, em várias partes dos continentes e de forma global, passou a ter acesso a ela de fato. Passou portanto a viver computacionalmente. A dar-se conta das potencialidades aí existentes e ter tocada sua subjetividade. Afinal, do que tudo aquilo poderia ser capaz? *Computadores fazem arte?*⁴⁵ É nesse ambiente que tomou vulto a divisão iniciada tempos atrás entre tecnofóbicos e tecno-utópicos. Uma disputa que é uma versão repaginada do que Umberto Eco havia chamado de apocalípticos e integrados.⁴⁶

O virtual da informatização tem um quê de *deja vu*. Agora são os processos de sedução da mídia eletrônica que estão na berlinda. Os críticos ao modo de comunicação *um-todos* dos *mass media* podem não ter o que questionar diante da participação efetiva do método *todos-todos* que a rede expõe. Mas, se refugam nesse ponto, é só para mais adiante atacar o virtual como algo enganador.

Analisou-se a seguir a dimensão subjetiva e conceitual que a implementação dos processos virtuais vêm originando e suas possíveis interpretações.

2.1.1 O MEIO É VIRTUAL: DO SIMULACRO DAS MÍDIAS AO VIRTUAL

Para Lúcia Santaella (2004: 77) são seis as eras culturais a título de contextualização da cibercultura, a “oral, escrita, impressa, de massas, das mídias e digital”. Diante disto, embora possam

⁴⁵ *Computadores fazem arte* é título da música da banda pernambucana Chico Science (1966-1997) e Nação Zumbi. Durante a década de 1990 lançaram movimento mangue *beat*, originalmente chamado de mangue *bit* (referindo-se à memória dos computadores). O grupo utilizou não só do cenário da internet e demais referências computacionais em suas criações como também dos mecanismos eletrônicos para fazer música e da comunicação virtual para divulgá-la: “Computadores fazem arte, Artistas fazem dinheiro. Computadores avançam. Artistas pegam carona. Cientistas criam robôs. Artistas levam a fama”, de Fred Zero Quatro no disco *Da lama ao caos* (1994).

⁴⁶ Umberto Eco discute no campo da comunicação as posições dos que eram contra, e outros nem tanto assim, à Indústria Cultural, e à cultura de massa. Marca a herança e resquícios do pensamento crítico frankfurtiano.

existir outros prognósticos para pensar o proposto aqui, acredita-se na relevância de se considerar alguns acontecimentos e desdobramentos do virtual como *sintoma*.⁴⁷ Dessa forma, arriscou-se a estipular quatro valores de análise que repercutiram no horizonte do pensamento após as transformações pós-revolução industrial e, conseqüentemente, no desenrolar das eras da imprensa e das massas, e que ganharam novo fôlego na época do digital. A saber: técnica, cultura, ideologia e sociedade. Sendo que essas abordagens vem ocorrendo na ordem de preocupação, tanto das competências teóricas de pesquisas acadêmicas, quanto na de organismos e partícipes da sociedade, que tomam e realizam suas impressões, como é o caso de curadores e artistas.

Walter Benjamin fundou para a obra de arte a noção de aura e de *hic et nunc* ao falar das *técnicas* de reprodução em série. Pois, afinal, não é a iminência da perda que faz surgir o sentimento de valor no objeto perdido? Dessa forma, fez perceber, através dos mecanismos técnicos do cinema e da fotografia – que além de tudo pretendiam-se como possibilidades artísticas – como era inerente à arte o caráter de autenticidade e unicidade. As transformações impostas por aquelas técnicas conformavam, na concepção Theodor Adorno e Horkheimer (1985), a industrialização da cultura, um caso de exploração comercial e vulgarização, usando-a como ferramenta de dominação *ideológica* em favor do capital. A produção baseava-se no pastiche levando em conta o que o público já o tinha em seu repertório. Sendo ou não um *conceito-fetiche*,⁴⁸ o fato é que tal formulação chamou a atenção para as mudanças sociais e comportamentais por meio de formas de entretenimento julgadas palatáveis.

De acordo com essa concepção, o que ocorria era o prolongamento do expediente em sessões em massa e o hábito da obrigação do divertimento para disseminação de ideologias e propagação do poder de grupos econômicos. Para os autores (ADORNO; HORKHEIMER, 1985: 133), “o entretenimento não seria a mera antítese da arte, mas o extremo que a toca”. Não haveria nada de novo nesse lazer e sim, padronizações de estruturas ratificatórias, de regulação moral. Não haveria estímulo à crítica ou à reflexão, apenas alienação. Enquanto isso, outros poderiam dizer *e quem se importa*.

⁴⁷ Tomou-se emprestado a palavra e o sentido do conceito de história de Aby Warburg que crê na História da Arte como uma memória errática de imagens que voltam como *sintomas*, não se trata da continuidade do tempo cronológico. Há um passado que não constitui um tempo concluído. GUERREIRO, Aby. Disponível em: <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/aguerreiro-pwarburg/index.htm>

⁴⁸ Umberto Eco aplica o *conceito-fetiche* para falar acerca de termos de impacto que juntem duas categorias contrárias e que assim despertam sentimentos antagônicos. Trabalha com o sentimento, não com a razão. São emblemáticos e muito usados na imprensa.

É verdade que, considerando a cultura como mecanismo mercantil e ideológico, essa, a cultura de massa, ganha uma valoração pela e para a *sociedade*. Afinal, há um mercado e haverá uma real necessidade de cultura? Ou trata-se apenas de diversão? O fato é que nem interessa mais se esse valor foi construído e hoje, se é dependente de divertimentos culturais que nada significam, além de preencher um vazio ou matar o tempo. Mas sim, que relacionamentos são construídos e têm interesses comuns exatamente aí e na arte, mesmo que não se faça uma distinção muito clara entre uma e outra pelo senso comum.

Para a filósofa Hannah Arendt, a cultura diz respeito aos objetos e é um fenômeno do mundo. Já o entretenimento relaciona-se com pessoas e é um fenômeno da vida. Portanto, o que irá diferenciá-los refere-se ao caráter de funcionalidade e durabilidade. “Um objeto é *cultural* na medida em que pode durar; sua durabilidade é o contrário mesmo da funcionalidade, que é a qualidade que faz com que ele novamente desapareça do mundo fenomênico ao ser usado e consumido” (ARENDR, 1999: 260). E assim são as obras de arte – um fenômeno do mundo público assim como a política –, superiores nesse sentido de permanência.

Se, para Marshall McLuhan (1999: 72), o “meio é mensagem”,⁴⁹ para Lévy (1999: 113), o que está implícito no virtual é o valor do universal que carrega, pois “essa mídia tende à interconexão geral das informações, das máquinas e dos homens [...] a mensagem dessa mídia é o universal, ou a sistematicidade transparente e ilimitada”.

No entanto, é significativo pontuar que a polarização entre *neo-luddites* (pessimistas para com a tecnologia) e *tecno-utópicos* (otimistas e crédulos inclusive na obsolescência do corpo), capaz de originar os pretendentes à neutralidade (tecnorealistas), discute a técnica e o virtual senão como numa relação de consequência, pelo menos em paralelo às mudanças engendradas pela globalização. Logo, o virtual não é parte exclusiva do técnico-informático. Pois a “realidade virtual” não é tanto a navegação no ciberespaço das redes, mas antes a “amplificação da espessura ótica das aparências do mundo real”. (VIRILIO, 1999: 21).

⁴⁹ Significa que as consequências sociais e pessoais de qualquer meio – ou seja, de qualquer uma das extensões de nós mesmos – constituem o resultado do novo estalão introduzido em nossas vidas por uma nova tecnologia ou extensão de nós mesmos. Os meios como extensões de nossos sentidos, estabelecem novos índices relacionais, não apenas entre os nossos sentidos particulares, como também entre si, na medida em que se inter-relacionam. (MCLUHAN, 1999: 21; 72).

Entender as críticas proferidas à desrealização, assim como a argumentação de defesa – esse presente cotidiano da história humanidade, como julga Lévy –, requer atentar para questões e conceitos que não se pretende analisar minuciosamente aqui, pois se afastaria do objetivo da pesquisa. No entanto precisam ser mencionados como acontecimentos contemporâneos entre si, que perpassam ou são perpassados pelo virtual. Falamos do mundo globalizado, dos fluxos de riqueza e poder, da fragmentação simultânea, da instantaneidade e do pós-moderno na sociedade de controle.



Fig. 8 Barbara Kruger, *sem título*, exposição na Mary Boone Gallery, Nova Iorque, 1991⁵⁰
 FONTE: http://www-tc.pbs.org/art21/artists/kruger/img/BK_3.jpg?mii=1

2.1.1.1 SORRIA, VOCÊ ESTÁ SENDO FILMADO

Manuel Castells (2003: 8) apontou três processos independentes que inauguraram uma nova estrutura social predominantemente baseada em redes. Foram elas “as exigências de uma economia flexível e globalizada; as demandas da sociedade por valores da liberdade individual e da comunicação aberta; e os avanços extraordinários na computação e nas telecomunicações possibilitados pela revolução microeletrônica”.

⁵⁰ O trabalho da artista, fotógrafa e design americana Bárbara Kruger utiliza elementos gráficos, fotos em preto e branco e de texto de propaganda aludindo ao repertório imagético de uma sociedade exposta à linguagem da imprensa e da propaganda. Combina fotomontagens e *slogans*. Manipula, se apropria e propõe uma reformulação semântica desse material para falar de relações sociais distorcidas produzidas pelas desigualdades de gênero, classe e raça. Foi ganhadora do prêmio Leão de Ouro, na 51ª Bienal de Veneza sob curadoria de María de Corral e Rosa Martínez.

Para Fredric Jameson (2004: 62) o que ocorre, no entanto, é uma espécie de “paranóia high-tech”⁵¹. Não se trata apenas de um caso de determinação na vida societária ou na produção cultural proporcionada pela tecnologia. Sugere, portanto, que as representações de uma rede computadorizada de comunicações figuram como distorções hipnóticas e fascinantes de algo maior, que é todo o sistema mundial do capitalismo multinacional. De acordo com o autor, a solidificação da terceira fase do capitalismo capacita-se através da informação globalizada e virtualizada. Nesse pós-modernismo, tudo passa a fazer parte do sistema. Tudo vira do avesso para servir à mídia. Esta que parece ser o último paradeiro do conceito da *verdade* da civilização, pois é por meio dela que questões pertinentes à educação e ao exercício da cidadania, historicamente vinculadas a uma ideologia de esquerda, passam a figurar, a fim de uma suposta consciência apenas individual. Por fim, esta descrição diz respeito à análise da formação da *sociedade de controle*, dos *espaços lisos desterritorializantes* e da *servidão maquínica*⁵² propostos por Gilles Deleuze, em que o essencial é a linguagem digital da cifra (a senha), pois:

não há necessidade de ficção científica para se conceber um mecanismo de controle que dê, a cada instante, a posição de um elemento em espaço aberto, animal numa reserva, homem numa empresa (coleira eletrônica). Félix Guattari imaginou uma cidade onde cada um pudesse deixar seu apartamento, sua rua, seu bairro, graças a um cartão eletrônico (dividual) que abriria as barreiras; mas o cartão poderia também ser recusado em tal dia, ou entre tal e tal hora; o que conta não é a barreira, mas o computador que detecta a posição de cada um, lícita ou ilícita, e opera uma modulação universal (DELEUZE, 1990: 219).

Em sua análise, Deleuze fez a distinção entre as sociedades disciplinares, situadas em um período que vai do século XVIII até a Segunda Grande Guerra, objeto de estudo de Michel Foucault, e o surgimento de uma sociedade dita controlada.⁵³ Esse período marcaria também a passagem da modernidade para a contemporaneidade. A alteração da investida do controle leva em consideração a subjetividade do indivíduo marcada pela experiência transitória. Trata-se da interpenetração dos espaços, a ausência de limites definidos e a implementação de um tempo

⁵¹ Em sua análise acerca do pós-modernismo, o autor refere-se à questão da totalidade impossível que se quer representar, com a noção de um computador global incapaz à cognição humana. (JAMESON, 2004: 62).

⁵² Este conceito foi desenvolvido em conjunto com Félix Guattari *In Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Editora 34, v. 5. Rio de Janeiro.

⁵³ No artigo intitulado *Post-Scriptum sobre as Sociedades de Controle*, Deleuze explica que controle é nome que William Burroughs (escritor *beat* americano) “propõe para designar o novo monstro”, Foucault reconhece o que se aproxima e Paul Virilio (1990: 220) também analisa as formas rápidas de controle ao ar livre.

contínuo. O indivíduo não pertence a nenhuma identidade e ao mesmo tempo pertence a qualquer uma. Está amarrado à formação permanente e portanto nada pode concluir. Nessa sociedade do *work in progress* pessoal, o essencial é uma senha que dê acesso à informação. Todos estariam à mercê da vigilância por aparatos tecnológicos de consistência virtual.

Nota-se, até aqui, que, para alguns autores, o processo de virtualização do mundo é o espelho de uma liberdade vigiada, do rastreamento a todo momento, e da solidificação de um sistema de dominação de controle, disfarçado por meio da falsa inclusão, tanto na prática da participação cidadã, quanto na de intenção *alternativa*, ou seja, de burlar o instituído. Para André Parente (1999: 101), no entanto, “como a câmera escura para a sociedade do espetáculo, o panóptico para a sociedade disciplinar e a televisão para a sociedade pós-industrial, a realidade virtual é o dispositivo que melhor representa o papel das novas tecnologias da imagem na sociedade contemporânea”. Ainda de acordo com Parente, alguns vêem na realidade virtual o lado negativo de uma imagem sem referente. Para Pierre Lévy (1996: 23), o virtual não é *coisa* de agora pois o primeiro grau de virtualização se deu com a invenção de novas velocidades.

Segundo Sherry Turkey (1997: 31), o computador é o *objeto-cifra*⁵⁴ do pós-modernismo. Ele atinge as relações dos indivíduos e as formas de pensar acerca de nós próprios. Mas o faz através de uma interface opaca que não sugere que seja conhecida sua estrutura subjacente. Termos como *descentrado*, *fluido*, *não-linear* e *opaco* caracterizam esse conceito e opõem-nos à visão modernista calcada no linear, no lógico, no hierárquico e de profundezas compreensíveis. Dessa maneira, passou-se de uma cultura modernista do cálculo para uma pós-modernista da simulação. O mundo que se apresenta no escritório/arquivo da interface é tão pouco palpável, quanto real em sua existência em si. Da mesma forma, segundo Geoffrey Batchen (apud SANTAELLA, 2004: 77) “o ciberespaço representa a possibilidade de um avanço distintivo e definitivo para além da era moderna e que, nele, o pós-modernismo encontrou finalmente uma face que lhe é própria”.

Mas não seria a experiência virtual parte do *devir-outro* (heterogênese) do humano? E, uma condição da humanidade em seu caminho constituinte? Sendo assim, no decorrer da criação do seu legado, noções de tempo e espaço passariam a ser determinadas a partir da linguagem, da técnica e de formas de sociabilidade (LÉVY, 1996). Assim, na era virtual e do relacionamento de ciberespaço, presencia-se a diluição da mídia de massificação e do interesse pela individualização

⁵⁴ A autora faz referência também aos *objetos-cifra* de Freud, os sonhos e de Darwin, os animais.

coletivizada. Ao mesmo tempo que histórias pessoais são documentarizadas e divulgadas na rede, também só passam a existir em dependência da assistência e da história do outro. As comunidades seriam então pequenos organismos individuais e o indivíduo consciente de sua especificidade.

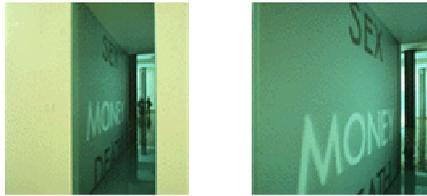


Fig. 9 Grupo Dumb Type, *Love/Sex/Death/Money/Life*, 1999⁵⁵

FONTE: <http://dumbtype.com/>



Fig. 10 Grupo Dumb Type, *Love/Sex/Death/Money/Life*, 1999

FONTE: <http://dumbtype.com/>

Para André Parente (1999: 104):

Se a experiência do ciberespaço está destinada a nos transformar, não é porque ela vai substituir a realidade por uma realidade cibernética, uma realidade simulada, mas porque o ciberespaço é uma inegável lembrança do fato de que somos condicionados para, desde muito cedo, ignorar e negar que nossa subjetividade é, por si só, uma simulação hiper-realista.

Nesse sentido, a vivência do virtual é demasiado real. As tecnologias digitais pertencem ao real, estão contidas nele, o que por si torna inviável sua substituição completamente. (COUCHOT, 2003: 175).

⁵⁵ Dumb Type é um grupo multimídia japonês, composto de cinco integrantes centrais e alguns membros temporários. Segundo a curadora Yuko Hasegawa não há espaço para manifestação de características individuais no grupo. Para ela a colaboração artística serve como exemplo para um direcionamento da sociedade que procura estar interconectada e produzindo uma consciência coletiva. Como ilhas em um arquipélago. Ao mesmo tempo individuais e coletivas. (THEA, 2001: 43).

No que tange à prática curatorial, o virtual provoca, devido a sua bi-lateralidade subjetiva e objetiva (filosófica e tecnicamente), interesses igualmente diferentes. Um ponto, o primeiro, diz respeito às construções conceituais que podem ser feitas em derredor da situação virtualizada. Ou seja, trata das questões já mencionadas acerca dos fluxos de informação, da estruturas globalizantes e das novas formações sociais, que podem ser abordadas de maneira igualmente crítica pelo curador, só que talvez mais em relação aos arranjos gerais pelos quais passa o mundo, e menos com foco no teor de culpabilidade do sistema virtual, pois este é parte de uma estrutura maior, que é a sociedade. O outro ponto trata da determinação técnica como mecanismo, ferramenta e recurso de trabalho, seja como forma de acompanhar uma tendência inevitável das formas de produção, seja como forma de utilização para se pensar o novo, em novas formas de apresentação.

2.2 O DIVERSO NOS MUNDOS VIRTUAIS: INTERATIVIDADE, ESPAÇO E TEMPO

A essa altura, cumpre destacar algumas considerações distintivas sobre que o denominam-se *mundos virtuais*, *realidade virtual*, *ciberespaço* e *interatividade*, a fim de se posicionar em relação ao que se propôs e entender como galeria virtual.

De acordo com Lemos (apud de PAULA, 2004: 41), o ciberespaço pode ser entendido, primeiramente, a partir da definição de Willian Gibson como “um espaço não físico formado por um conjunto de redes de computadores através das quais todas as informações circulam”. Ou, de outro modo, como “o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias digitais” (LÉVY apud de PAULA, 2004: 42).

Em sua análise, Douglas de Paula explica que, sobremaneira, o conceito gira em torno dos termos *redes* e *mundos virtuais*. Contudo, ressalta que André Lemos não subjuga a condição de

estar no ciberespaço à conexão na rede mundial propriamente. No entanto, no que diz respeito aos mundos virtuais, para de Paula (2004: 42), a diferença irá ocorrer entre o que significam a “digitalização de virtualidades sensoriais e informacionais”, ambientes simulados e imagens de síntese tridimensionais.

Dessa forma, Suzete Venturelli (2004: 102) considera a realidade virtual como a técnica de interface em que existe um ambiente tridimensional, podendo ser imersiva – a dos ambientes virtuais – ou, teleimersiva – a dos mundos virtuais implementados na Internet com linguagem de modelagem (java 3d ou VRML). Assim, a “realidade virtual é percebida por meio de mundos virtuais” (de PAULA, 2004: 41).

Retomando André Parente (1999: 103), “os dois principais sistemas de realidade virtual são os sistemas de visualização de imagens (realidade virtual, ambiente virtual e realidade artificial) e os sistemas de comunicação em rede (ciberespaço)”. Laymert Garcia dos Santos (1999: 113) define a realidade virtual como “a geração de um mundo a partir de uma relação homem-máquina, um mundo criado artificialmente, que o usuário, depois pode *habitar*”.

No entanto, para Pierre Lévy (1999: 145), os mundos virtuais constituem tanto os sistemas *off line*, CD-ROMs por exemplo, como os sistemas *on line*, acessível pela rede, abertos à interação, transformação e conexão com outros mundos. Não há motivos para opô-los. Mas deixa margem para consideramos, como mundo virtual, um documento de texto digitalizado (de PAULA, 2004: 42).

Com o intuito de esclarecer os espaços em que as artes visuais contemporâneas de caráter computacional têm se posicionado, de Paula opta por definir como espaços computacionais qualquer interface gráfica interativa que possa figurar na tela do computador sendo aí inclusive o ciberespaço (Ibidem: 43). Para isso, leva em conta, como definição, o ciberespaço sob a condição da interconexão mundial de computadores; a realidade virtual na concepção de Venturelli, como imagens de síntese tridimensionais e interativas; e a ressalva de André Lemos para as realidades virtuais que não estão em rede, seja mundial ou não.

É significativo mencionar também as configurações que assumem as categorias do espaço e tempo na construção dos *espaços computacionais* que têm como modalidade principal o desprendimento do aqui e agora (LÉVY, 1996: 19). A *não presença*, idéia ilustrada por Michel Serres, e etérea materialidade que acomete a experiência digital, gera um nomadismo que se

potencializa no ciberespaço. Sendo este um grande computador geral, ocupado por grupos que se formam por afinidade e que pertencem a um espaço que não é passível de ser designado (é um outro lugar e lugar nenhum), em que as distâncias são invisíveis e que lida com um tempo alongado, reversível e fragmentado que é o próprio tempo computacional. (VENTURELLI, 2004: 100).

Feitas as colocações, entende-se que, no âmbito da curadoria, o virtual assume duas possibilidades. O curador pode se utilizar de ferramentas computacionais (programas e sistemas) para trabalhar a imagem digital, fazendo fusões, cortes, gerando movimento, etc. e exibi-las em CD-ROMs, projeções ou ciberespaço. Ou, preparar o material tendo como finalidade as especificidades deste. O virtual é portanto, neste caso, não só o espaço computacional, mas o mundo mesmo virtual da organização, conceituação e apresentação do material.

No entanto, ao colocar em questão o espaço de uma galeria virtual, entende-se que a condição de pertencimento ao ciberespaço, ou seja, à conexão mundial, passa a existir. Porém, não é obrigatória a utilização de elementos condicionantes à conexão, como, por exemplo, comandos interativos que exijam ou dependam da ação do visitante⁵⁶ para a criação da obra. A curadoria, nesse sentido, ora requeria argumentações essencialmente virtuais de cunho digitais, ora de cunho *on line*.

2.2.1 INTERAGIR OU NÃO INTERAGIR

É ponto pacífico entre estudiosos da arte computacional reconhecer as *performances* e *happenings* surgidas no berço da contracultura dos anos de 1960, como formas originárias de interação do espectador à obra artística. Nessa época, os eventos estimulavam os sentidos físicos e psicológicos e requeriam uma estética da desmaterialização (VENTURELLI, 2004: 74).

⁵⁶ Aplicar-se-á o termo visitante ao invés de usuário, por entender-se que compete mais adequadamente ao caso da galeria.

Falarmos em interatividade hoje é quase uma condição para uma obra de viés tecnológico. Pois, afinal, se é um recurso possível e genuíno, porque não utilizá-lo?

De acordo com Venturelli (2004: 77), num sistema interativo coexistem diferentes interações e elas podem fazer parte de um mesmo sistema. A autora explica ainda que um sistema assim pode ser estático (responde sempre da mesma maneira ao ser acionado); dinâmico (responde de forma distinta a cada diferente momento do acionamento); autônomo (cria suas próprias regras, condicionada ao tempo, sua existência depende das interações ocorridas). Dessa forma, “a criação de um sistema é inerente à criação de uma obra interativa. O domínio de tal atuação se dá determinantemente na posse do tempo presente”. (DOMINGUES, 2002: 45).

De Paula (2004: 47) propõe o entendimento do termo interação no que diz respeito aos espaços computacionais em três relações: máquina-máquina (interações de processamento interno para permitir o funcionamento ao ligar); homem-máquina (troca entre usuários interfaces sensório-motoras: *mouse*, teclado etc); e homem-homem (por meio da conexão por pelo menos dois computadores). Entende-se, assim, por interatividade a condição da ação como condição *a priori* para determinação do efeito na obra, enfim, para que ela aconteça.

Dessa forma, tratando-se do projeto de curadoria para uma galeria virtual de fotografia, caso a interatividade ocorra, deve ser prevista mais como uma estética da própria obra. O trabalho deverá suportar adequadamente a proposta. Ao ser utilizada, deve-se levar em consideração a pertinência ao trabalho, e estar condizente com a interpretação e julgamento do artista e do curador.

2.3 ESPAÇOS DE EXPOSIÇÃO: ERA UMA VEZ... A ARTE DEPOIS DA ARTE

Originalmente, cabe aos museus e galerias de arte a exposição de uma obra para dar visibilidade pública ao trabalho artístico de um certo autor. As galerias comerciais, visando a

divulgação e a comercialização de seu *casting*, e os museus, como sendo um espaço dedicado à memória e ao patrimônio, mas que também se pretendem um lugar para a fruição estética e para a educação do gosto.⁵⁷ Além deles, os salões e bienais de arte são exemplos de eventos temporários que permitem a aproximação entre público e objeto artístico; entre visitante e espaço de exposição.

Com o surgimento da *web* e a corrida de ocupação desse território, conforme citadou-se anteriormente, os museus passaram a disponibilizar uma base de dados, com o registro digitalizado de parte de seus acervos. Alguns, como o museu do Louvre (Paris), chegaram a mostrá-los em forma de exibição de *Virtual Reality Modeling Language* (VRML).⁵⁸ De repente, foi como se toda a arte do mundo pudesse estar disponível a todos, em qualquer hora, dia e lugar.

Saliente-se, porém, que essa nova realidade de existência virtual passou a ser o campo de experiências artísticas, chamando a atenção para a emergência de exibição dessa produção, bem como a preservação da história desse ciberespaço, em particular, por parte de museus e curadores. Estes se depararam com uma nova realidade emergente, inconstante e auto-substitutiva, dada sua impermanente materialidade *on-line*. Pois o que um dia foi posto na rede poderia não ser encontrado no outro dia.

O *Museu Walker Art Center*, que existe desde o século XIX, é hoje uma referência de instituição inovadora a constituir não só um espaço de galerias de trabalhos digitais e de natureza virtual, como por dar início a uma coleção. O *New Media Initiatives* foi fundado em 1996 por Steve Dietz para dar espaço às artes digitais, originando a *Gallery 9*,⁵⁹ com diversas seções. O *Walker* possui ainda uma coleção digital e assim realiza ao mesmo tempo a legitimação desse segmento em junção à arte contemporânea e permite a sobrevivência no espaço originário. É, por assim dizer, uma galeria virtual de trabalhos virtuais.

⁵⁷ De acordo com o Estatuto do Conselho Internacional de Museus (ICOM), em seu Artigo 2º, § 1º “o museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento e aberto ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e exhibe para finalidades do estudo, da instrução e da apreciação, evidência material dos povos e seu ambiente”. (Definição adotada em Assembléia Geral em Copenhagen, em 1974). Disponível em: <http://www.icom.org.br>

⁵⁸ VRML é uma linguagem que permite a criação de ambientes virtuais tridimensionais por onde se pode passear e visualizar objetos. Em um museu virtual nesses moldes a intenção é que o usuário possa explorar experiências similares as vividas em um museu real. A visita virtual do museu do Louvre está disponível atualmente na seção Panoramas. Disponível em: <http://www.louvre.fr>

⁵⁹ Disponível em: <http://gallery9.walkerart.org>

O interesse pelos desdobramentos artísticos do *mundo paralelo* entrou na rota de festivais e passou a fazer parte do circuito de mostras tradicionais. A 24ª Bienal de São Paulo (1998), sob curadoria de Paulo Herkenhoff, foi a primeira a incorporar esse segmento. Com uma curadoria calcada no conceito operacional da *espessura do olhar* de Jean-François Lyotard, em *Discours*, pretendeu-se, segundo o curador, atingir a idéia de densidade, pois “a espessura não deveria estar apenas na arte (muito menos seria sua ilustração como *tema*), na ação dos curadores mas sobretudo, na instituição”.⁶⁰ A idéia de integração apostou no risco que exige a não espacialização em salas e também em parcerias curatoriais. Ricardo Ribenboim, Ricardo Anderáos e Mark Van de Walle foram os curadores da exposição de *web art* e fizeram notar a implosão colocada pela Internet acerca das noções de autoria. Para eles, a *web* é fruto do uso indiscriminado de referências.⁶¹

A arte produzida para o ciberespaço exige um tipo de curadoria muito específica, não sendo esta o que pretendia-se, desde o início, abordar nesta pesquisa. Diz respeito a trabalhos de *web art* e *net art*⁶² que se distinguem pelo protocolo *on line* utilizado.

O que se torna significativo colocar é como as formas de manifestações artísticas amparadas em novos campos de experimentos, por meio da tecnologia computacional e digital, vêm agora somar-se às questões da história da arte e acabarão, assim, por conduzi-la por novos caminhos. Além da diversidade de estilos da arte contemporânea, *web* e *net art*, têm-se inúmeras codificações, como a arte transgênica, a robótica, o e-vídeo, e realidades virtuais.

É possível que haja na criação artística do ciberespaço os mesmos paradigmas de experiência historicizados que tiveram origem em outros campos mais sedimentados como a pintura, a literatura ou, até mesmo, uma experiência mais primitiva, como a da espacialização de ambientes físicos aos quais estamos habituados e, talvez, automaticamente reproduzimos. Nos referimos a como as interfaces se arranjam como uma casa com porta de entrada, saída, caixa de correio para recebimento de mensagens e quartos que são caminhos para especificidades temáticas. Além disso, talvez a própria reflexão por parte de pesquisadores para identificar o que é, em essência, esse meio que vem se construindo, também acabe se reportando a referências

⁶⁰ Disponível em: <http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal>

⁶¹ Disponível em: <http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/web/ricardo>

⁶² “[...] a web arte enfatiza mais a interação e o diálogo com o espectador, como pode ser avaliado nos mundos virtuais tridimensionais tele-imersivos. A net arte por outro lado, apropria-se de recursos de banco de dados para criar trabalhos participativos, cujo conceito principal está voltado para a construção de obras coletivas, a partir da interatividade dos sistemas artísticos criados. Nos dois casos a interação e a conectividade são fundamentais para que se estabeleça a obra plenamente”. (VENTURELLI, 2004: 96).

reconhecíveis.⁶³ Pois, diante do novo, buscamos o que está à mão, em nosso próprio repertório, a fim de classificarmos e sentirmos seguros.

2.3.1 GALERIAS E EXPOSIÇÕES VIRTUAIS

Para Fábio Oliveira Nunes, “a maioria dos *sites* que levam a designação *arte* na Internet são chamados galerias virtuais”.⁶⁴ É possível encontrar desde diversos tipos de obras de arte, técnicas e materiais de pinturas, a instalações, que são mostradas “por meio de imagens fotográficas, desenhos ou ambientes virtuais”.

Nunes organiza os *sites* em três grupos distintos: “os de instituições culturais, os pessoais de artistas e aqueles de internautas que admiram obras de arte”.⁶⁵ Segundo o autor, as instituições culturais disponibilizam na rede, de forma geral, seus acervos e exposições já realizadas, com textos explicativos ou críticos. São colocados por meio de divisão por páginas ou salas. Há também modelos criados no sistema VRML (*Virtual Reality Modeling Language*) ou em 360° (*Java - Livepicture*) que, como foi comentado anteriormente, permite comandos por parte do visitante para circulação entre os trabalhos, com a intenção de reconstituir no ciberespaço a experiência de adentrar em uma sala.

Para Gilberto Prado, os *sites* se dividem entre os de divulgação, em que a referência é o trabalho existente em museus e galerias; e os de realização de eventos e trabalhos na rede, que

⁶³ Afinal, seria ou não a arte postal então uma das primeiras manifestações artísticas a tratar da comunicação em rede? “A arte postal encontra suas origens em movimentos como Neo-Dadá, Fluxus, Novo Realismo e grupo japonês Gutai, formado no fim dos anos 50, antecipando grandes mudanças que viriam a ocorrer no mundo das artes ocidentais, como o *happening* e *action painting*. O ano de 1963, data de fundação da *New York Correspondence School of Art* pelo artista Ray Johnson, pode ser considerado a *data de nascimento* da arte postal” (PRADO, 2004: 259). As diferenças entre a arte postal e a comunicação em rede dizem respeito à tecnologia dos meios eletrônicos em suas particularidades como a velocidade de comunicação para longas distâncias; a instantaneidade, os suportes imateriais, o tempo real, a interatividade, e, ainda, a dissolução da autoria e a ubiquidade.

⁶⁴ Disponível em: <http://webartenobrasil.vilabol.uol.com.br/home.htm>

⁶⁵ *Ibidem*

mostram criações que foram produzidas e pensadas para a internet e que dependem dela para existir.⁶⁶

Com base nas definições propostas por Nunes e Prado analisar-se-á mais adiante alguns *sites* que têm como assunto a fotografia, a fim de se estabelecer possíveis conexões. No entanto, antes, disto, exige-se esclarecer os critérios de seleção dos *sites*.

Os *sites* escolhidos, além de tratarem sobre fotografia de maneira geral, embora com abordagens diferenciadas entre si, apresentam algum tipo de mostra. Pode-se dizer que as páginas a exibem de forma seqüencial, assemelhando a uma exposição tradicional, como de quadros lado a lado e, às vezes, com algum texto de apresentação. E, dentro de *links* identificados por categorias – fotógrafos e assuntos; ou seções – exposições e *portfolios*. Pode-se dizer, por enquanto, que contêm galerias virtuais de fotografia.

Alguns dos *sites* são revistas eletrônicas. Contém notícias variadas sobre o assunto, informações e seções sobre cursos; concursos; mercado; lançamento de equipamentos e livros; artigos de especialistas (pesquisadores ou fotógrafos); *links* para páginas de fotógrafos, empresas ou *sites*; classificados; exposições, ensaios, entrevistas e/ou *portfolios*. Entre eles estão:⁶⁷ *Photos* (<http://photos.uol.com.br/>); *Banco da Imagem* (<http://www.bancodaimagem.com.br>) e *Fotosite* (<http://fotosite.terra.com.br>).

Outros condensam as funções de banco de imagens e agência fotográfica. Dessa forma, pode-se classificar as páginas que tratam sobre fotografia no que diz respeito ao seu conteúdo e propósito como sendo: *revistas eletrônicas*; *revistas portais*; *banco de imagens*; *agências*; *páginas pessoais de fotógrafos*; e *galerias*.

As *revistas portais* são aquelas que fazem um apanhado de tudo o que há na *web*. Não há conteúdo. Funcionam como um grande catálogo em *hyperlink*. Assim, é possível chegar às relações de: *agências*; *bancos de imagens*; *cursos*; *fabricantes*; *fotografia digital*; *fotógrafos*; *galeria*; *instituições*; *laboratórios*; *lojas*; *oficinas*; *portais*; e *revistas*. Exemplo *Portal da Foto* (<http://portaldafoto.com.br>).

⁶⁶ Ibidem

⁶⁷ Estes exemplos servem apenas como ilustração das classificações. Não se propôs a fazer um levantamento do que há na *Web* sobre cada categoria ou analisar quais os mais relevantes. Atemo-nos antes aos que contêm galerias significativas para nossa investigação.

Os *bancos de imagens* são destinados à venda de fotos *on line* para uso comercial. As imagens podem ser encontradas por sistema de busca por tema, como *Crianças*, ou por meio de tópicos já estabelecidos pelo *site*. Aparecem lado a lado e em diversas páginas. Alguns também são agências e, dada a localidade geográfica, apresentam uma realidade e assuntos especializados. É o caso da *Lumiar*, de Recife (<http://www.lumiaronline.com.br>). Outros exemplos: *Stock Brazil* (<http://www.stockbrazil.com.br>), *Corbis* (<http://pro.corbis.com>) e *Brasil Imagem* (www.brasilimagem.com.br).

Os *sites* de *agências* fotográficas são voltados para a prestação de serviços. Contêm galerias com *portfolios* de trabalhos comerciais, podendo apresentar um trabalho dito autoral de cada profissional e, nesse sentido, confundem-se com os *sites* que são *páginas pessoais de fotógrafos* visando à divulgação do trabalho individual. Como exemplo de agência estão a *Foto in Cena* (<http://www.fotoincena.com.br/producoes.htm>); a *Lumiar* (www.lumiaronline.com.br) e, como de página pessoal, a da fotógrafa da agência *Foto in Cena*, *Débora 70* (<http://www.debora70.com.br/>).

Os *sites* que são, em sua essência *galerias* exibem ensaios fotográficos comprometidos com uma linguagem distinta da foto comercial. Poderia-se entendê-los como voltados para a exibição de formas expressivas imagéticas. Entre alguns deles, pode-se citar o *Expofoto* (<http://www.telemar.com.br/museu/expofoto>) e o *Zone Zero* (<http://www.zonezero.com>).

Antes de prosseguir, é preciso fazer um breve esclarecimento sobre as diferenças de conteúdo e aplicação da fotografia como forma de expressão. Para tanto, aplica-se as distinções propostas pelas curadoras e pesquisadoras de fotografia Ângela Magalhães e Nadja Peregrino. Para as especialistas, a fotografia expressiva pode ser desenvolvida em linhas como as da fotografia documental, conceitual, experimental e autoral. (CURSO, Ucam: 2002).

As autoras explicam ainda que a fotografia documental é guiada pela importância do contexto cultural, social e político. A conceitual por sua vez tem ênfase na idéia, enquanto que a experimental trata-se de uma pesquisa estética ou técnica. E, por fim, a autoral, que é a exploração de uma unidade temática e formal dentro do corpo do trabalho de uma exposição ou de um livro.

Dessa forma, é em volta desses estilos de fotografia expressiva que gira o material que irá ser alocado nas *galerias*, ou em seções específicas dentro de *sites* de fotógrafos-artistas, ou de *revistas eletrônicas*. Mas que não pertencem ao espaço de banco de imagem.

Acrescente-se que os *sites* que contêm ou são galerias e que interessam a essa pesquisa são, a exemplo do que definem Prado e Nunes, de divulgação de trabalhos fotográficos expressivos e não galerias virtuais, individuais (*páginas pessoais*) ou de uma instituição virtual (um coletivo como a *revista eletrônica*).

Posto isso, ressalta-se que os *sites* citados anteriormente contêm fotos dispostas de modo seqüencial, com intuito, conteúdo e estética diferentes entre si. No entanto, apesar do espaço parecer uma galeria, preferiu-se a denominação *vitrine* ou *mostruário* para aqueles vinculados ao uso comercial (venda e prestação de serviços). A esse mesmo espaço nos *sites* pessoais costuma-se denominar *portfolio*. Sobre a definição e importância de distinção entre seções que são galeria e *portfolio* fez-se a análise das páginas selecionadas: *Fotosite*, *Photosynthesis*, *Expofoto* e *Zone Zero*.

2.3.2 GALERIAS EM SITES

O *Fotosite*⁶⁸ é uma revista eletrônica brasileira de fotografia, com pessoa jurídica sediada em São Paulo. É um espaço destinado a trabalhos fotográficos ditos, no meio, como autorais, ou, ainda, de caráter ensaístico, e que possui uma galeria dentro da seção intitulada *portfolios*.

Na primeira página dos *portfolios* são mantidos, conforme a *home*, as informações à esquerda, com todas as seções, e à direita, com publicidade. Na parte central, está a galeria com as imagens propriamente. Acima, há sempre uma chamada de destaque com algum fotógrafo que foi incorporado ao acervo recentemente. Abaixo dessa foto, em destaque, seguem pequenas fotos

⁶⁸ Além do site há cerca de um ano está sendo publicada uma revista de mesmo nome cujo conteúdo é de acesso exclusivo.

com recorte panorâmico e abaixo de cada uma delas os nomes dos autores conforme pode ser visto a seguir:



Fig. 11 Seção *Portfolios*

FONTE: <http://fotosite.terra.com.br>



Fig. 12 <http://fotosite.terra.com.br>, Seção *Portfolios*

FONTE: <http://fotosite.terra.com.br>

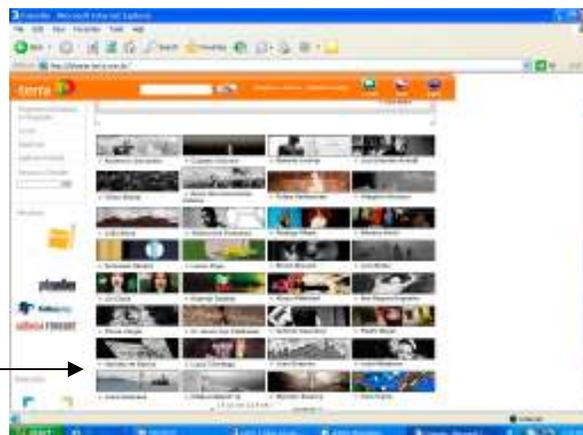


Fig. 13 Seção *Portfolios*

FONTE: <http://fotosite.terra.com.br>

detalhe da seção *portfolios*

Clicando no nome do fotógrafo conduz-se diretamente para a sua galeria de fotos. Há diferentes modelos de exibição. Predomina o estilo que aparece já na primeira página: um texto de apresentação do ensaio em questão (síntese), *links* com os títulos: síntese, biografia e ensaio. Ao lado, as miniaturas das fotos. Nessa parte são apresentadas cerca de 15 fotos, que aparecem conforme são clicadas pelo usuário/visitante como mostrado no exemplo da página seguinte.



Fig. 14 <http://fotosite.terra.com.br>, Primeira página Fig. 15 <http://fotosite.terra.com.br>, Página da biografia
 FONTE: <http://fotosite.terra.com.br>

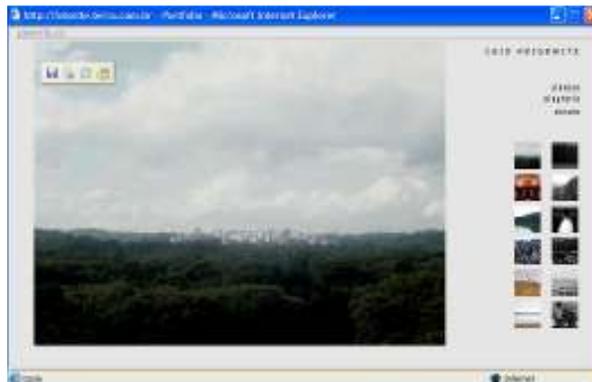


Fig. 16 <http://fotosite.terra.com.br>, Página do ensaio
 FONTE: <http://fotosite.terra.com.br>

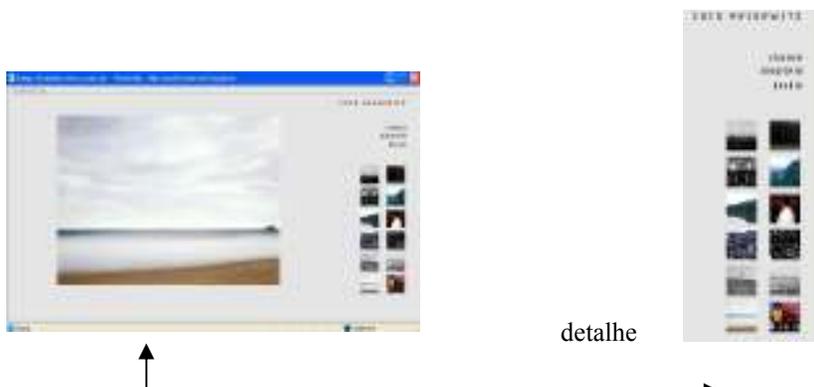


Fig. 17 <http://fotosite.terra.com.br>, Detalhe ampliado
 FONTE: <http://fotosite.terra.com.br>

Outro modelo de criação, anterior ao primeiro exemplo.



Fig. 18 Modelo anterior, Primeira página



Fig. 19 Modelo anterior, Página da biografia

FONTE: <http://fotosite.terra.com.br>



Fig. 20 Sequência de páginas do modelo anterior que aparecem conforme vão sendo clicadas

FONTE: <http://fotosite.terra.com.br>

Mas há também modelos mais antigos no formato de *slide show*.

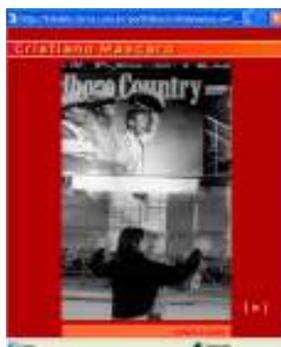


Fig. 21 Modelo em *slide show*, Primeira página

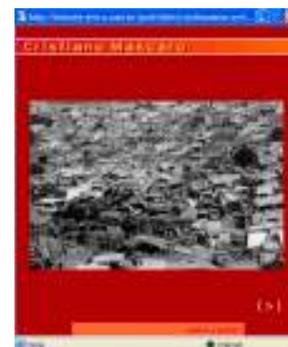


Fig. 22 *Slide Show*, Página de sequência das fotos

FONTE: <http://fotosite.terra.com.br>



Fig. 23 Eustáquio Neves, Primeira página



Fig. 24 Eustáquio Neves, Página de seqüência

FONTE: <http://fotosite.terra.com.br>



Fig. 25 Mário Cravo Neto, Primeira página



Fig. 26 Mário Cravo Neto, Página de seqüência

FONTE: <http://fotosite.terra.com.br>

De acordo com Pisco Del Gaiso,⁶⁹ sócio-fundador do *Fotosite*, a escolha dos fotógrafos para participação na galeria se dá, principalmente, devido a algum acontecimento, o lançamento de um livro, uma exposição, um prêmio ou uma data comemorativa. Mas, também, por convite a algum profissional importante para a fotografia e que não conste no *site*. Ou, ainda, por material enviado e por contato direto com a equipe. Gaiso não considera sua atuação como uma curadoria, mas uma edição. Esclarece que a seleção do material é realizada em parceria com o fotógrafo, com quem discute a triagem. Diz ainda, que a intenção do *site* é ser um grande inventário da fotografia brasileira oportunizando o alcance mundial da rede.

O *site* carioca *Photosynthesis e papo furado*, criado e coordenado pelo fotógrafo Flávio Rodrigues, ex-sub-editor de fotografia do *Jornal do Brasil* durante dez anos, foi um dos pioneiros e mais importantes *sites* à época de sua criação, em 1998, ao inaugurar de fato uma comunidade

⁶⁹ PISCO DEL GAISO. Entrevistador: a autora. São Paulo/Brasília 15 jul. de 2006. Entrevista concedida por telefone.

nacional de relacionamento no ciberespaço, tendo a fotografia como afinidade. Não é à toa que ainda hoje apresente em sua primeira página uma estatística geográfica de seus participantes.⁷⁰



Fig. 27 <http://www.photosynt.net>, Primeira página



Fig. 28 Segunda página

FONTE: <http://www.photosynt.net>

Em seu texto de fundação, Flávio Rodrigues afirma que a proposta do *Photosynthesis e papo furado* leva em conta a difusão de conceitos, e que “criar uma lista para discutir fotografia é decorrência direta da agilidade na troca de idéias, via Internet”.⁷¹ Dessa forma, diz que o foco, entre outros, é “permitir a exposição de fotos como se estivéssemos em uma galeria de arte. A intenção será sempre exaurir no campo das idéias, os critérios que levaram os autores a produzir suas fotos”.⁷²

É desta forma que foi um dos primeiros *sites* brasileiros a trabalhar com essa idéia de exposição. Há três tipos de galerias, a saber:

30cá Fotogaleria destina-se à exibição de fotos e à submissão de críticas, que, como dizem, é o *terreiro do açoite*. Divide-se em temas como fotos genéricas, imagens digitais, fotos de publicidade e nus.

⁷⁰ Dentre os fotógrafos participantes há: profissionais (78,82%) e amadores (21,18%). E nos Estados: Bahia (3,95%); Brasília (4,41%); Minas Gerais (5,26%); Paraná (6,58%); Rio de Janeiro (18,68%); Rio Grande do Sul (6,38%); São Paulo (31,25%); Santa Catarina (3,75%); e outros (19,74%). (Cadastro, 28/06/06).

⁷¹ Disponível em: <http://www.photosynt.net>

⁷² *Ibidem*



Fig. 29 Fotogaleria

FONTE: <http://www.photosynt.net>

Outra galeria é intitulada *Ensaio*. Faz parte de uma seção chamada *Ao pé da letra* que contém oito sub-seções com entrevistas, artigos, opiniões, uma galeria menor chamada *Pé-na-estrada* e a galeria *Ensaio*.



Fig. 30 Seção Ensaio, Primeira página

FONTE: <http://www.photosynt.net>



Fig. 31 Página de entrada de um dos ensaios



Fig. 32 Seção pé na estrada

FONTE: <http://www.photosynt.net>



Fig. 33 Detalhe da entrada de uma das mostras

Outro exemplo é a chamada *Murais de Exposição*. É a única a justificar-se como *local para exposição de ensaios fotográficos*. Logo, trata-se do espaço no *site* destinado a trabalhos autorais e expressivos, documentais ou não.



Fig. 34 Seção Murais de Exposição, Primeira página

Fig. 35 Detalhe da entrada de uma das exposições

FONTE: <http://www.photosynt.net>

Não encontrou-se nenhum modelo em *slide show*, persistindo o sistema de texto de apresentação e fotos miniaturizadas que são abertas à medida que são clicadas.

O *site* carioca *Expofoto – mostra virtual de fotografia*⁷³ tem cinco anos de existência. É uma galeria virtual de fotografia dentro do *site* do Centro Cultural Telemar. Foi criada por uma proposta do seu coordenador, Pedro Agilson, para dar sobrevida a uma exposição sua, realizada no Museu do Telefone, que foi, em seguida, fechado para obras.



Fig. 36 <http://www.telemar.com.br/museu/expofoto/>, Página inicial

FONTE: <http://www.telemar.com.br/museu/expofoto>

ensaio recente

ensaios anteriores

⁷³ <http://www.telemar.com.br/museu/expofoto>

Diferentemente dos *sites* analisados anteriormente, é fundamentalmente uma galeria. Não contém nenhuma outra informação além dos ensaios de cada fotógrafo, texto de apresentação e fotos. Permitindo-se assim afirmar que possui um conceito de exposição em galeria.

Na página de entrada (à esquerda), clicando-se sobre a imagem do ensaio à direita tem-se acesso à exposição.



Fig. 37 Paulo Jares, *Urbano*

FONTE: <http://www.telemar.com.br/museu/expofoto>

Trecho que corre em movimento

Ao entrar por exemplo no ensaio do fotógrafo Paulo Jares, aparece na seqüência⁷⁴: título; nome no fotógrafo; um quadro em branco; e imagens de fios que sugerem a idéia de movimento através de efeitos de fusão. O quinto quadro é de imagem fixa com opções, à esquerda, para retornar e, à direita, para acesso às informações mostradas no sexto quadro.

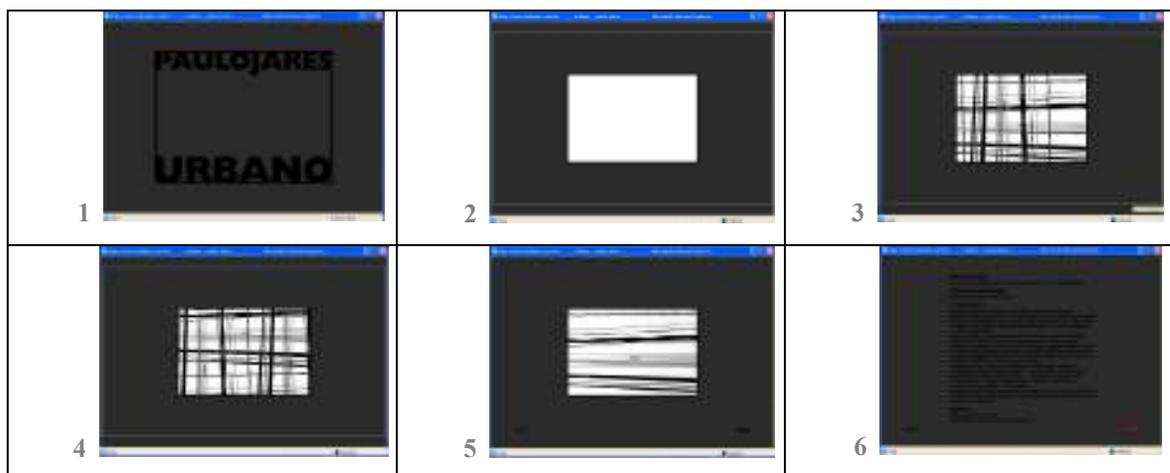


Fig. 38 Fios que sugerem a idéia de movimento através de efeitos de fusão

FONTE: <http://www.telemar.com.br/museu/expofoto>

⁷⁴ Tivemos dificuldades na captura de uma imagem anterior ao quinto quadro contendo o seguinte texto: 10:00, Ruído. Dessa forma, nos quadros seguintes o texto seguirá como legenda.

Não é necessário clicar no item *info*. Este só fica disponível enquanto o *mouse* permanece sobre o ícone. Essa seção contém tópicos de como usar o sistema de acesso às imagens, sobre o fotógrafo, créditos e *link* para comentários. Ao mover o cursor, volta-se ao quinto quadro para a procura do elemento de passagem (dito no modo de usar) às imagens seguintes.



Fig. 39 Paulo Jares, *Claridade nua*

FONTE: <http://www.telemar.com.br/museu/expofoto>

passagem

O ícone *modo de usar* informa o procedimento para que, com o *mouse* circulando sobre a foto, descubra-se a passagem para fotos seguintes, enquanto podem ser vistos detalhes específicos por meio de movimentos e *zoom*, na seqüência a seguir:

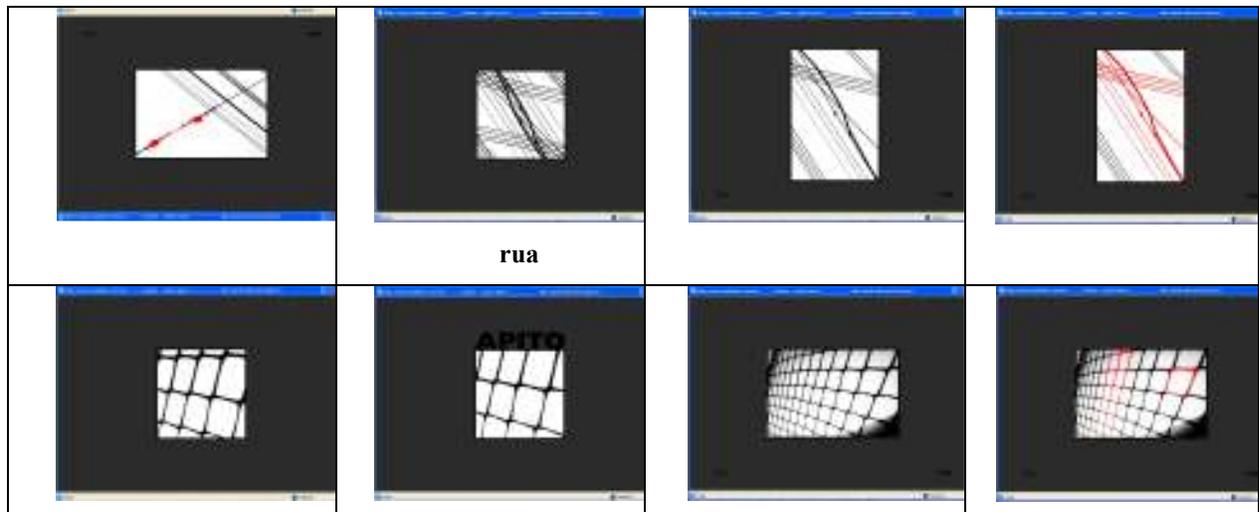


Fig.40 Paulo Jares, *Rua*

FONTE: <http://www.telemar.com.br/museu/expofoto>

O próprio coordenador Pedro Agilson é quem faz a programação. Utiliza o *software* editores de imagens *Adobe Photoshop*, *Macromedia Flash* e o *Macromedia Dreamweaver* para colocar na rede.⁷⁵ Sobre a seleção e seqüência do material na galeria diz que procura realizá-las junto ao fotógrafo e que, na maioria das vezes, “recebe carta branca, mas sempre com o receio da interferência na expressão do outro”.⁷⁶ Sobre se considera seu trabalho uma edição, uma curadoria ou uma coordenação explica que:

existe uma curadoria ao explorar certas vertentes fora da linha principal de trabalho de algum fotógrafo. Com outros, apenas uma edição ligeira. Curador do Firmo⁷⁷? Como pode ser? Do Pedro Vasquez, por exemplo, recebi o projeto de um livro com um discurso visual sofisticadíssimo já pronto. Editar o quê?! Ou seja, cada caso é um caso.

Acerca da questão de edição de fotos, questão que considera-se de extrema importância para a curadoria em fotografia, veja-se o caso da exposição *Espiral* de Pedro Karp Vasquez.

Primeiramente, no entanto, observe-se como se dá a apresentação geral e o processo de passagem e fusão das imagens.

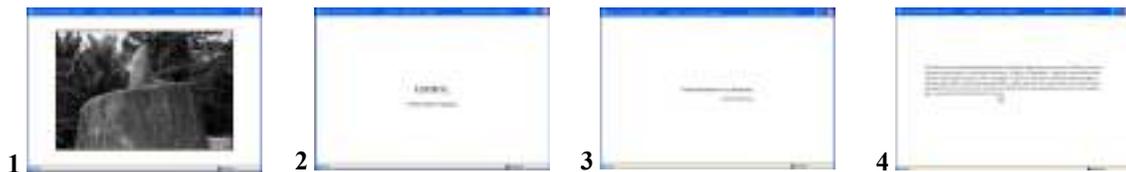


Fig. 41 Pedro Karp Vasquez, *A Partida*
 FONTE: <http://www.telemar.com.br/museu/expofoto>

A exposição começa com a imagem do espiral (1), seguida de textos: título (2), citação de Emily Dickinson (3) e texto explicativo com três passagens (4) – no quadro mostramos somente a primeira. A exposição possui 19 divisões temáticas⁷⁸. A primeira delas é intitulada *A Partida*. A seguir, as fusões:

⁷⁵ AGILSON, Pedro. Entrevistador: a autora. São Paulo/Brasília 30 jul. de 2006. Entrevista concedida por *e-mail*.

⁷⁶ Idem

⁷⁷ Refere-se ao fotógrafo Walter Firmo.

⁷⁸ Ou outros temas são: os poderes humanos, as sombras e as ilusões, os perigos da jornada, a mão que indica o caminho, o caminho certo, a espera e a hora de agir, o castelo, os sinais do caminho, a ascensão, lição dos animais, a montanha sagrada, a pirâmide, o vazio, o portal, a iluminação, olhos de ver, visões do paraíso e vida nova.

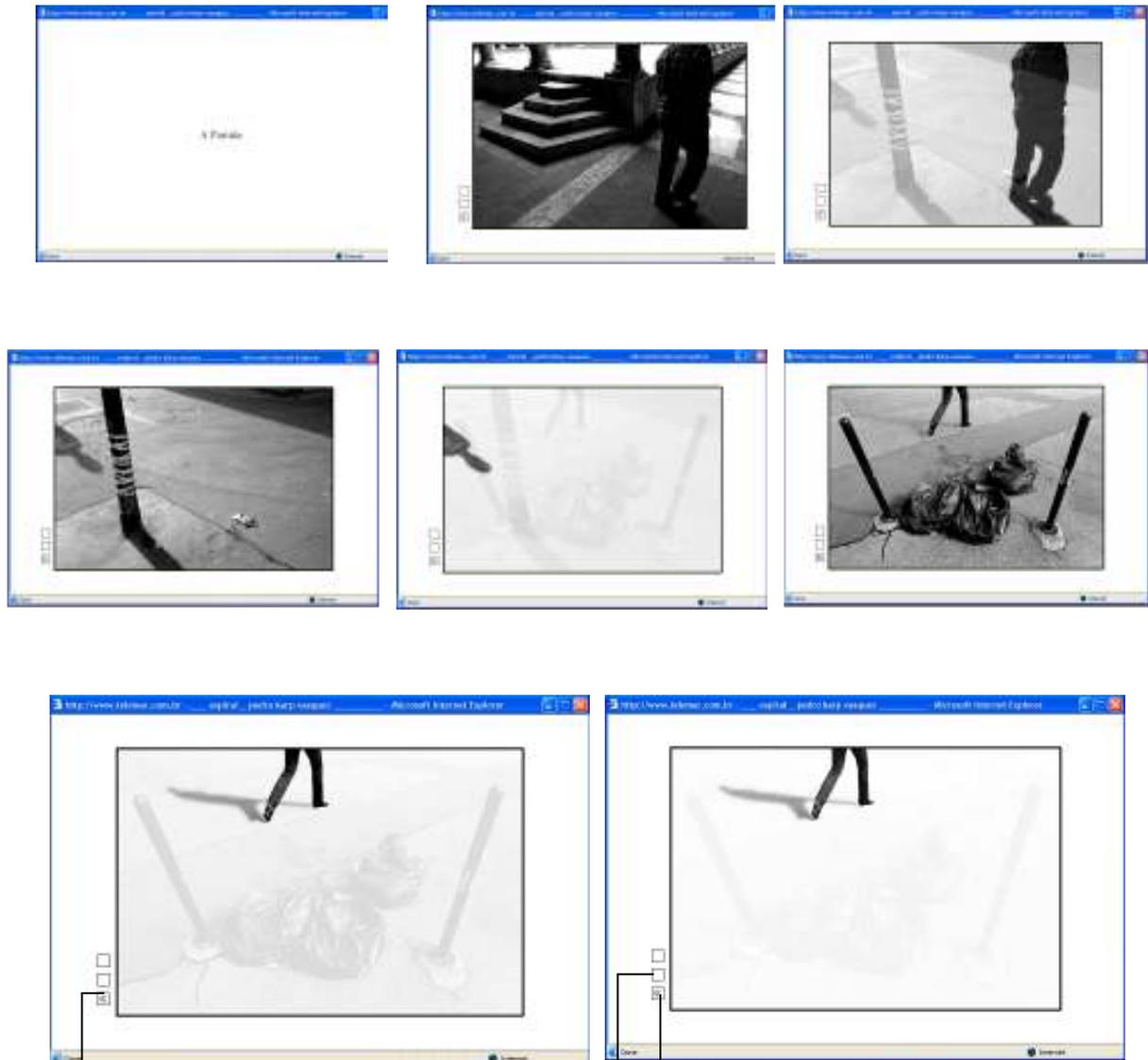


Fig. 42 Pedro Vasquez, Fusões

FONTE: <http://www.telemar.com.br/museu/expofoto>

Item explicativo sobre o modo de usar

Link para retorno

Texto sobre o fotógrafo

Veja-se a seguir a edição da seção seguinte, *Os Poderes Humanos*:



Fig. 43 Pedro Vasquez, *Os Poderes Humanos*
 FONTE: <http://www.telemar.com.br/museu/expofoto>

O *site* é o que mais se aproxima de modelo de proposta exclusiva de galeria virtual com curadoria levando em conta ferramentas do digital. Se o que é exibido não depende exclusivamente do sistema *on line* para existir, dado que o que está ali poderia acontecer em um CD-Rom, pelo menos se busca a cumplicidade do visitante, na navegação, ao fazer com que procure a passagem para as imagens seguintes.

O *site* de origem mexicana *Zone Zero*, publicado em inglês e espanhol, foi citado pelos entrevistados anteriores como referência de uma página de relevância internacional da fotografia autoral. Pode-se atribuir essa repercussão em parte à divulgação realizada por seu idealizador e coordenador, Pedro Meyer, nos diversos festivais de fotografia que participa pelo mundo, atrelados ao *Festival da Luz*.⁷⁹



Fig. 44 Zone Zero, Página de entrada
 FONTE: <http://www.zonezero.com>

⁷⁹ O *Festival of Light* é uma colaboração internacional de mais de 22 festivais de fotografia em torno do mundo, entre eles o *Fotofest* (Houston, EUA); *Encuentros Abiertos* (Buenos Aires, Argentina); *PhotoEspaña* (Madrid, Espanha); *FotoSeptiembre* (Cidade do México, México), *Mois de la Photo* (Paris, França) e os brasileiros *FotoRio* (Rio de Janeiro) e *FotoArte* (Brasília).

As seções destinadas às exposições de fotografias são chamadas de *portfolios* e galeria. A seção *portfolios* é justificada como um espaço que surgiu devido à grande quantidade de trabalhos recebidos e que, dessa forma, não é possível exibir no sistema da galeria pois não cobre as necessidades editoriais dos coordenadores do portal. Assim, não há uma curadoria realizada por eles. Essa parte é classificada por categorias como *paisagem*, *retrato*, *nus*, *experimental*, *vários* e *fotografias de rua*, mas os trabalhos fotográficos também podem ser localizados pelos nomes dos fotógrafos com os seus respectivos países de origem.



Fig. 45 Zone Zero, Página de entrada da seção *portfolio*
 FONTE: <http://www.zonezero.com>



Fig. 46 Páginas de entrada da galeria



Fig. 47 Entrada do ensaio de Lúcio Carvalho

FONTE: <http://www.zonezero.com>

A parte da galeria trata das exposições propriamente ditas. Não estão classificadas, mas divididas em três tipos de busca: por descrição da obra (sem foto); por descrição da obra com foto; e pelo nome do autor. Sendo que, nas duas primeiras opções, os trabalhos aparecem na

ordem daqueles publicados mais recentemente e, nos autores, segue o padrão de ordem alfabética.



1

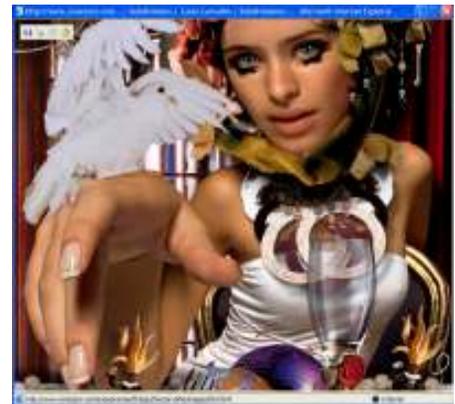


Fig. 48 Lúcio Carvalho, *Subdivisíveis*, fotos ampliadas
 FONTE: <http://www.zonezero.com>

Passando o *mouse* sobre as fotos que correm no quadro 1, surge um quadrado branco, que, clicado, permite o acesso à foto ampliada.

Outra exposição:



Página de entrada.



Página de exibição das fotos com efeito sonoro.

Fig. 49 Marcelo Correa, *Feira dos sentidos*. Páginas de entrada e exibição das fotos com efeito sonoro
 FONTE: <http://www.zonezero.com>

Ao clicar na tampinha a foto aparece



Fig. 50 Marcelo Correa, *Feira dos sentidos*
 FONTE: <http://www.zonezero.com>

Os trabalhos de cada autor são mostrados levando-se em conta as especificidades do tema. São diferentes entre si, embora quase todos mantenham o padrão básico de conteúdo: texto de apresentação/fotos. Mas, no *ZoneZero*, ainda se pode ter som.

Feita a análise dos *sites* de fotografia que apresentam formatos de galeria passar-se-á a alguns questionamentos.

Entende-se que uma galeria virtual de fotografia é um recurso para *divulgação* de trabalhos artísticos e/ou expressivos. É bem verdade que, por pertencerem ao ciberespaço, alcançam repercussão planetária, não restringindo-se às condicionantes físicas de localização de uma galeria convencional existente em qualquer cidade. Qualquer um, em princípio, pode se fazer conhecer a todos que estejam em conexão. Além do que, cada vez mais a língua inglesa age como um regulador de entendimento, já que vem sendo usada como uma segunda opção de além da pátria, permitindo um efetivo canal de contato. No entanto, vale destacar que, como se viu, as galerias englobam tanto os *portfolios* quanto os trabalhos ditos autorais, sendo que, às vezes, ambos se confundem. O que acabará por distingui-los será, portanto, o perfil da página.

No *Fotosite*, os trabalhos pessoais estão na seção *portfolio* e sabe-se que não se trata de material comercial, porque, primeiro, está clara a proposta da página, e também porque não há dúvida que essa parte cabe ao *banco de imagem* e *agência* contidos no *site* em outra seção. Todavia, pode-se tomar como um outro exemplo, a página pessoal da fotógrafa e artista Patricia Gouvêa, que estabelece como segmentos diferentes *portfolio* e o seu trabalho artístico autoral. Na página da escola de fotografia *Ateliê da Imagem*

(http://www.ateliedaimagem.com.br/quem_somos.php), que coordena, mostra fotografias de seu *portfolio* profissional, incluindo fotos de eventos, alguns ensaios documentais e um trabalho autoral. Em sua página pessoal (<http://www.patriciagouvea.com>), criada mais recentemente, Patrícia Gouvêa apresenta as imagens já com os títulos dos trabalhos autorais – *Imagens Posteriores*; *Fenda*; *Corpo significante*; e *MAC* – e abaixo as qualificadas como séries documentais.



Fig. 51 e 52 Patrícia Gouvea, *portfolios* e *ensaios*, respectivamente

FONTE: http://www.ateliedaimagem.com.br/quem_somos.php e <http://www.patriciagouvea.com>

Entende-se *portfolio* como sendo, de maneira geral, uma ferramenta destinada a conter os mais significativos trabalhos executados por um profissional. Leva em conta, portanto, as especificidades originais, nas quais o trabalho existe de fato. O *portfolio* fotográfico pode ser feito de imagens impressas (cópias), ou ser virtual.⁸⁰ A problematização é que, no caso do objeto, a fotografia, é ela mesma sua própria forma de apresentação. Isto nos faz perguntar o que diferenciaria uma *coisa* de outra? O que faz uma foto ser artística, expressiva e autoral, em um momento, e, em outro, ser jornalística ou publicitária? Por enquanto, pode-se arriscar que, tanto o espaço em que está, como a forma com que é mostrada, assim como seus elementos intrínsecos (assunto, enquadramento, etc.) são elementos que auxiliam na identificação. Como esse assunto por si só requer uma discussão profunda, que remete inclusive às origens da fotografia, abster-se-á de penetrar nesse campo. Pretende-se, não obstante, abordar na seção seguinte os tópicos relevantes referentes à curadoria de fotografia.

⁸⁰ Nesse caso ainda devem ser consideradas as versões: CD-Rom, site pessoal, e-mail dirigido, ou o próprio computador, normalmente laptop.

O que torna importante depreender, com a análise realizada até o momento, é que, no caso específico de *sites* cuja designação seja fotografia, e que contenham exposições, deveria se considerar uma distinção mais efetiva entre a seção chamada *portfolio* e outra que constituiria a galeria virtual. Aquela poderia conter imagens de trabalhos, coberturas jornalísticas, publicitárias e etc. e a esta caberia trabalhos artísticos. Nesse sentido, entende-se que, no segmento do *virtual*, a prática curatorial poderia vir a ser uma ferramenta importante, realizando, inicialmente por meio da seleção, uma diferenciação entre as diversas perspectivas de trabalhos fotográficos, como também vindo a valorizar e realçar a expressividade e a aprimorar o conceito.

SEÇÃO III - PERSPECTIVAS CURATORIAIS EM EXERCÍCIOS DESCRITIVOS

3.1 O CRIADOR DE EXPOSIÇÕES

O trabalho de curador, em princípio, é dar visibilidade a trabalhos artísticos e os fazer circular. Viu-se porém, no decorrer desta pesquisa, como as transformações na história da arte, entre elas o crescimento das exposições temporárias e a aquisição de formação profissional na área para além do âmbito museográfico, acabaram por estimular o surgimento do curador como a figura do orquestrador. Isso porque surge uma outra demanda além do papel de cuidar de acervos e exibi-los. O curador, *criador de exposições*,⁸¹ ascende diante da multiplicidade da arte contemporânea, em que formas, gêneros e materiais se inventam e reinventam – por meio de citações à própria arte – e que, assim, passam a pedir uma cartografia que, embora esteja baseada em períodos artísticos, é capaz de engendrar, a partir da arte de uma forma geral, ligações que dela ora vêm se desprender, à guisa de propor conceitos.

Somadas à realidade da arte contemporânea, o curador passou também a ter possibilidades de se auto-propor por meio de outros espaços de exposição, que não somente o dos museus. Assim, surge a demanda para mostras em galerias, centros culturais, bienais e exposições temporárias alocadas em lugares desobrigados dessa função em sua origem, podendo, nesse caso, acontecerem proporcionadas por patrocínio de iniciativa privada e, ou intermediadas por leis de incentivo e de isenção fiscal.⁸²

⁸¹ Os sociólogos Nathalie Heinich e Michael Pollak (2000) utilizam esse termo para sinalizar o curador quando do fenômeno das exposições temporárias.

⁸² No Brasil foi determinante, para o crescimento de exposições e projetos culturais e conseqüentemente a prática curatorial, a implementação de leis de incentivo, como a Lei Rouanet, e a criação de diversos espaços culturais. No Rio de Janeiro se deu, do fim dos anos de 1980 para 1990, também como forma de preservação de patrimônio histórico: Centro Cultural Banco do Brasil, Espaço Cultural Correios, Casa França-Brasil, Centro Cultural Justiça Federal, Centro Cultural Light. Além destes há ainda: Instituto Itaú Cultural e Estação Pinacoteca (São Paulo), Centro Cultural Banco do Brasil, Espaço Caixa Cultural (Brasília); Centro Cultural Usina do Gasômetro (Porto Alegre); Centro Cultural Dragão do Mar (Fortaleza); Casa das 11 Janelas (Belém) entre outros.

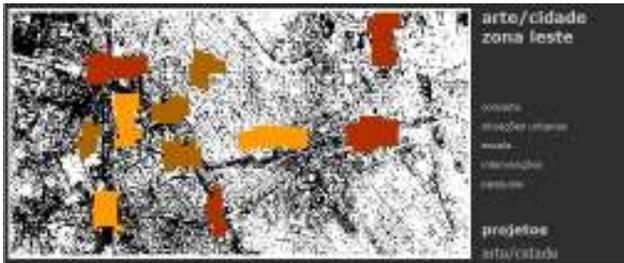


Fig. 53 Projeto Arte/Cidade, 2002⁸³

FONTE: <http://www.pucsp.br/artecidade/indexp.htm>



Fig. 54 Local de intervenção Projeto Arte Cidade

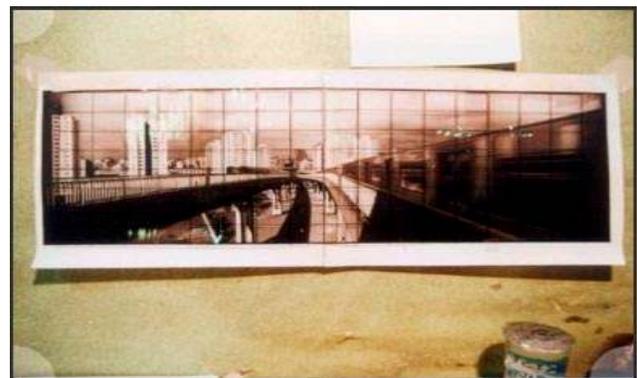
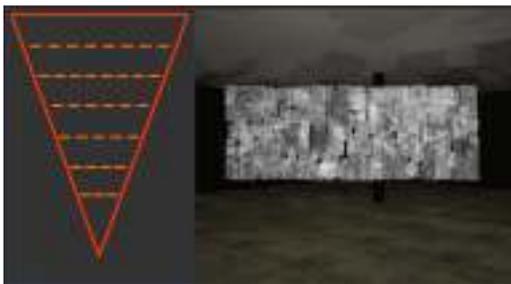


Fig. 55 Cássio Vasconcelos, Fragmentos de panorâmica, 2002⁸⁴

FONTE: http://www.pucsp.br/artecidade/novo/cassio_int.htm

⁸³ Projeto ocorrido em uma área de cerca de 10 km², na região leste de São Paulo, em um imenso galpão até então inexplorado do Sesc Belenzinho, onde funcionava a fábrica têxtil Moinho Santista. Disponível em: <http://www.pucsp.br/artecidade/indexp.htm>

⁸⁴ Nesse trabalho o fotógrafo Cássio Vasconcelos instalou uma grande imagem fotográfica da Estação Brás, com área de projeção final de 2,70 metros por 8 metros, segmentada em 67 partes que, vistas isoladamente, pareciam registros desconexos, sem ligação uma com a outra. Ao se posicionar em determinado ponto da sala, o observador via a união de todos os fragmentos, constituindo uma única cena: uma área do metrô avançando em direção ao fotógrafo, com vários prédios ao redor e a região central ao fundo. Foram inúmeros cálculos matemáticos, 67 fotos, suspensas por fios quase imperceptíveis e distribuídas em cinco planos. A cada plano, as fotos tinham as dimensões ampliadas, proporcionais à visão monocular. O primeiro plano estava a 2,80 metros do observador; e o último a 11 metros. A localização do ponto de fusão não foi sinalizada. O visitante deveria descobrir por conta própria. De acordo com o fotógrafo, é desse mesmo modo que é a região leste, “difícil de vê-la como um todo”. Disponível em: http://www.pucsp.br/artecidade/novo/cassio_int.htm

Viu-se como, durante esse percurso recente, o curador vem atuando de maneiras diversas, na perspectiva de prováveis modelos de exposição (biográficas/monográficas; individuais; coletivas; temáticas) e locais de exibição. Conclui-se, portanto, que ele pode atuar como aquele que seleciona e edita, diante da exposição do legado de um artista; ou como aquele que media e orchestra, diante da pluralidade das novas produções da arte contemporânea; e, ainda, como aquele que cria, utilizando a obra de arte como instrumento e tendo em mente o ambiente da mostra, tornando-se autor.

No caso do virtual, da mesma maneira, o curador tem, diante de si, modos de atuação. Um, diante das ferramentas computacionais à mão para fazer uso em seu trabalho na edição e preparação visando a apresentação da fotografia. Como foi dito, pode ocorrer, além do ciberespaço, em suportes como CD-Rom, por meio de projeções fotográficas etc. Desse modo, com base no material original, o curador tem no virtual um facilitador na manipulação das imagens, mas de maneira alguma é o criador delas.

A outra atuação é diante do virtual que constitui a *web*. Podendo ser editor, selecionando previamente o material, mas deixando à cargo do visitante/usuário a escolha ao acesso a cada obra, que poderá selecionar *clitando* aleatoriamente. Como orquestrador, faria com que, para maior segurança do entendimento do material, e ainda levando em consideração sua heterogeneidade (gênero, material, assunto, autores, etc), a seqüência das obras fosse pré-definida, sem opção de escolha de trajeto ou estando alocada em conjuntos de seções com títulos explicativos. Ou ainda, podendo mesclar o material artístico com as questões pertinentes ao ciberespaço exercendo, dessa forma, a autoria.

Todavia, sendo editor ou orquestrador, o curador acabará, inevitavelmente por, se utilizar de alguma ferramenta que diga respeito ao ciberespaço, tendo em vista que o local da mostra de seu trabalho estará no *espaço* virtual, apesar de não ser o seu foco. Já a curadoria autoral levará em conta *a priori* todos os elementos, como instrumentos para configurar uma concepção particularizada.

Sobre as questões pertinentes ao ciberespaço, compreende-se aquelas referentes: à interatividade (possibilidade de intervenção); à não-linearidade; à instantaneidade (transmissão em tempo real); à experimentação de percepções simultâneas dos sentidos pela estimulação; ao hipertexto (produz a possibilidade de escolha, não linear); à imaterialidade (referente ao

ciberespaço); ao alcance mundial; à reprodutibilidade infinita (proporciona cópia infinita e inexistência de original podendo-se copiar, alterar e gerar um outro modelo); e a ubiqüidade.

A análise de possibilidades de curadoria para a galeria virtual aqui investigadas considera sobremaneira o ciberespaço. Entende-se que as questões de virtualização como forma de ferramenta poderão ser uma condição para o artista em relação à obra, mas para a curadoria é um recurso que, embora dinâmico, deve ter a utilização atrelada ao bom senso e à parcimônia para com o objeto e autor.

Ao curador caberá dessa forma, de maneira ampla, fazer propostas. Quando cria, tornando-se autor, a proposta não será, no nosso caso, a imagem em si, mas a capacidade de gerar no público diversas formas de leituras, e de sugerir maneiras de pensar. Assim, a reflexão acerca das possibilidades de uma exposição virtual de fotografia se refere tanto os elementos da prática curatorial abordados até aqui, como também o modo de atuação em relação ao material e ao tema. Implica, da mesma forma, levar em consideração o ambiente do ciberespaço e suas peculiaridades, tendo em mente que os *estudos* podem assumir, conforme seja o caso, a face de um duplo virtual, seja como ferramenta, seja como espaço.

Uma das possibilidades de exercício de curadoria fotográfica no *espaço* virtual diz respeito ao controle da assistência no que tange à apreensão do discurso visual do material editado. Nesse sentido, a *seqüência rígida* presta-se como modelo no caso em que se prioriza o encadeamento previsto na edição das imagens, sendo que, para isso, impõe-se um trajeto de visitação. No virtual, a curadoria pode ter o controle sobre o *tour* de visualização da mostra, o que, na exposição convencional, requereria engenharias na expografia nem sempre eficazes.

Ao se editar um material fotográfico pensa-se tanto no conjunto do trabalho, quanto na relação de passagem de uma imagem para outra. E, por conseguinte, na leitura visual que o seqüenciamento proporcionará à exposição. Assim, em uma exposição individual, por exemplo, as imagens podem ser interligadas ora por combinação de elementos sutis presentes entre uma imagem ou outra, como formas, cores e assunto, ora por oposição completa desses mesmos elementos como estilo de ruptura entre blocos temáticos.

Na sala convencional, por mais que se edite uma seqüência de apresentação, o visitante tem a opção de se deslocar no espaço, podendo começar a vê-la de onde quiser, inclusive pelo fim. O controle é mais difícil. É verdade que o *design* de montagem, visando a preponderância do

tour concebido, poderia elaborar artificios para garanti-lo. Um exemplo seria a construção de longos e estreitos corredores, com grandes vazios entre as fotos, e, até mesmo, o uso de portas entre elas, controladas por *timing*, que liberariam a passagem após determinado tempo do visitante diante do quadro, em uma tentativa de garantir a atenção dirigida *uma a uma* à imagem.

No entanto, tal engenharia poderia assumir uma força discursiva conceitual maior do que a pretendida pelo curador. Afinal, o *cube branco* tem por si só sua dinâmica e sistemática para a assistência. Portanto, qualquer montagem excepcional carregaria em si carga emblemática suficientemente autônoma para dirigir o discurso. No virtual, o curador pode ter o controle de mostrar exatamente a seqüência pensada. Ou seja, apresentar de forma concisa a edição e, melhor, fazer com que realmente seja visualizada da maneira desejada.

3.2 EDIÇÃO E CURADORIA

Antes de prosseguir nas proposições de curadorias de galerias virtuais, faz-se necessário esclarecer aparentes contradições acerca da aplicação dos termos *edição* e *editor*.

A noção de editor, em relação à atribuição de curador e seu modelo, é diferente daquela utilizada quando da aplicação no campo da fotografia. O curador pode se posicionar como editor, como foi dito anteriormente, selecionando previamente o material, mas eximindo-se de fazer interferências ou recortes na obra, que não lhe sejam originários. Deste modo, procurará não gerar condicionamentos a partir de uma interpretação personalizada, e, sim, deixar o acesso livre para conexões do visitante, de acordo com seu repertório, considerando a fidedignidade à história da obra e do autor, sendo essa obra fotografia ou não. Age, portanto, como alguém que seleciona.

A edição fotográfica é um termo oriundo do fotojornalismo e define a função daqueles que trabalham sobre o material que irá ser publicado. O editor pauta-se na ótica daquilo que funcionará com força imagética suficiente para atrair a atenção do público, assegurando-se das

qualidades técnicas, e do interesse por parte do meio de comunicação no qual será veiculada a imagem.

Nesse sentido, segundo o fotógrafo André Dusek (apud PAIVA, 1989: 212), a edição diz respeito à utilidade que a foto terá, portanto há diferenças se vai para a parede ou para o jornal. De acordo com Orlando Brito (Ibidem), fotojornalista e ex-editor de fotografia da *Revista Veja*, “muitas vezes é preciso mostrar coisas que não se tem a sua frente para publicar [...] o problema não é a edição, mas a consecução, é conseguir as fotos [...] com o fotojornalismo o mais importante é o conteúdo, nem sempre a forma. Nem sempre o bonito é necessário”.

Para o fotógrafo Antonio Saggese (Ibidem: 213), o editor faz um trabalho de co-autoria. No caso da exposição de fotografia ou da organização de livro autoral, o editor pode servir como uma espécie de interlocutor na análise do material bruto. Desse modo, avista caminhos, faz contextualizações com a linguagem da fotografia, sua história e seus autores, para certificação do que realmente se deseja mostrar, tendo em vista que todo trabalho emana algo àquele que vê.⁸⁵

Seguindo essa orientação, em um ensaio, por exemplo, com fotos genéricas, centradas na estética do *instante decisivo*,⁸⁶ a presença de muitas imagens de caráter temático,⁸⁷ mesmo que contenham o discernimento sobre o momento fotografado, poderão gerar uma expectativa errônea. Ou seja, afastar-se da intenção de mostrar um universo próprio, calcado na idéia da força da *foto pela foto* e não pelo assunto. Pois, um elemento pode conter grande carga discursiva simbólica e atrair a atenção na leitura do todo: fotos de carnaval, de viagens, etc. O diferente disso seria quando os mesmos temas citados estão nas fotos mas não a tipificam. Ou, então, trata-se de um trabalho autoral exclusivo sobre um único assunto.

Ainda sobre importância da organização de repertórios fotográficos, vale a pena mencionar, a título de sistematização, como os *revisores de portfolio*⁸⁸ do *Fotofest* (Festival

⁸⁵ Entende-se que atuando dessa maneira o editor aproxima-se do trabalho de curadoria.

⁸⁶ No livro *Images à la Sauvette*, publicado em inglês sob o título *The Decisive Moment* (1952), Cartier-Bresson fala acerca da decisão do olho, que percebe o instante decisivo em que todos os elementos que compõem a cena em movimento se equilibram formando uma organização fotográfica. A eleição e consecução do instante não é fruto da causalidade mas de uma atitude do fotógrafo. Acerca do gênero da paisagem, Santos Zunzunegui (1994) fala da categoria da pontualidade, aspecto da temporalidade que se define como ausência de duração. Utiliza-se o significado de instante decisivo aqui como licença interpretativa no sentido de expressar aquelas imagens que não estão circunscritas a um tema específico.

⁸⁷ Por caráter temático significa dizer fotos de: tipos brasileiros, festividades populares e folclore ou carnaval.

⁸⁸ A revisão de *portfolio* nos festivais de fotografia atrelados ao Festival da Luz, é uma atividade com o objetivo de dar visibilidade aos trabalhos dos artistas e fotógrafos por meio do contato com diretores de festivais, museus, centros culturais, curadores, galeristas, colecionadores, pesquisadores e editores.

Internacional de Fotografia – Houston, EUA) tipificam a fotografia em gêneros, criando assim categorias discursivas (temas e assuntos) e definindo seus interesses em relação ao que desejam ou não conhecer para estabelecer contatos profissionais.

Em sua apresentação, a pesquisadora e curadora russa Irina Tchmyreva, do departamento de fotografia e projetos multimídias do museu de Arte Moderna de Moscou, participante da revisão de 2006, dizia estar interessada em trabalhos que explorassem a relação da fotografia com outros *media*, como também com a fotografia de arte contemporânea, propondo-se a ajudar fotógrafos a promoverem seus trabalhos, incluindo-os em exposições ou auxiliando-os na edição.⁸⁹ Enquanto R. Eric Davis,⁹⁰ diretor da *Deborah Colton Gallery* (Houston, Texas) dizia não ter interesse em revisar *portfolios* de nus, de paisagens tradicionais, *glamour*, flores ou arquitetura.

Encontram-se entre as designações por interesse do que se deseja ou não apreciar e estabelecer contato profissional, fotos: de arquiteturas; *fine-art*; preto e branco; cor; com processos do século XIX como cianótipo, *tintype*; neo-pictorialismo; fotografias criativas; paisagens; *cityscape*; documental; larga escala; abstrata; temas de nacionalidades: latino, árabe e etc; novas mídias; natureza; *portrait*; contemporânea; *still life*; *vintage objects*; digital; montagens; trabalhos político-sociais com abordagem conceitual; *work in progress*; fotograma; nu artístico; flores; fotojornalismo; banco de imagem; comercial; *fashion*; fotos de viagem (*tropical scenes and travel*), etc.

Com a chegada do sistema digital, tanto de tratamento quanto para captura da imagem, e a necessidade instantânea da informação, a atividade de edição perdeu a força na tarefa de avaliação técnica. Ou seja, sobre a análise da cópia em papel (ampliação) mais apropriada para melhor resultado de impressão. Ou, o tipo de corte que poderia ser executado sobre enquadramento original. Em substituição a esses métodos, intensificou-se mais a prática de seleção priorizando a urgência em atender a *informação em tempo real* dos *sites* de notícias. Assim, muitas vezes é o próprio fotógrafo quem edita ou pré-edita as imagens e as encaminha para a equipe de arte. Ou, ainda, envia as fotos para arquivos sobre determinada matéria em que o conteúdo é acessível ao editor do caderno.

⁸⁹ Disponível em: http://www.fotofest.org/ff2006/meetingplace_reviewers.htm#Harris

⁹⁰ Disponível em: http://www.fotofest.org/ff2006/meetingplace_reviewers.htm#Harris

No caso de uma exposição, a edição de fotografia faz parte também do trabalho de curadoria, podendo se confundir a ela. No entanto, entende-se que enquanto a edição atentaria para a seleção das fotos, seqüenciamento e diálogo entre as imagens, a curadoria se engarregaria, além dessas funções da expografia, também da montagem, do catálogo e da equipe de trabalho. Podendo ser, aí sim, em relação à obra, conforme foi exposto, mais presente como autor ou orquestrador, além da função de editor. Esta, tradicionalmente compatível ao ambiente fotográfico.

Nesse sentido, o curador, mais do que selecionar, faz propostas, pensa o material, propõe direções e, em nome de um conceito, não teme em *dessacralizar* o enquadramento original da imagem. O curador consegue, nesse caso, enxergar propostas além do fotógrafo e do editor, preocupados em preservar o instante original e a versão tradicional de exibição: moldura; *passe-partout*; e impressões em tamanho médio de 50 x 60cm com margem. No entanto, há trabalhos que permitem, por assim dizer, uma interferência maior, enquanto outros não.

A exposição *Martin Chambi – O Poeta da Luz*,⁹¹ é um exemplo de exposição cujo material estimula o trabalho de curadoria de editor, pois se trata do legado do fotógrafo peruano (1891-1973) que retratou os povos andinos e apresentou a beleza indígena de Cuzco sem exotismo – segundo *expertises* de fotografia.



Fig. 56 Martin Chambi, *O gigante de Paruro*, 1925⁹²

FONTE: http://www.terra.com.br/istoe/1761/artes/1761_olhos_da_raca.htm

⁹¹ A exposição *Martin Chambi – O Poeta da Luz*, ocorreu em Brasília, no Conjunto Cultural da Caixa e em São Paulo, na Pinacoteca do Estado em 2003.

⁹² Fotografado aos 52 anos, o homem de 2,10 m de altura e 150 kg virou figura-símbolo na galeria de tipos.



Fig. 57 Martin Chambi, *Campesinas de Quiquijana, Cusco, 1940*
 FONTE: <http://socrates.berkeley.edu/~dolorier/02.html>

Há pouco tempo, Martin Chambi veio a ter seu valor iconográfico reconhecido, sendo ainda pouco divulgado embora detentor de um trabalho de valor histórico arraigado. É um tipo de material com acervo coeso e também histórico. Portanto, pode sugerir uma curadoria editorial em que se preze pela representatividade do autor, preservando pormenores técnicos estilísticos como as ampliações em banho de ouro velho reproduzindo a tonalidade sépia-dourada que era utilizada pelo autor.

Já a exposição *ArteFoto*⁹³ demonstra um tipo de curadoria com um perfil de certa maneira histórico, pois traça um panorama da utilização da fotografia como forma de linguagem expressiva pela produção artística a partir da década de 1940. Porém, acaba revelando o caráter de orquestração. Pois o que transparece são as ligações estabelecidas entre a escolha do material, o cruzamento de linguagens, usos e estilos da fotografia atentando para o contemporâneo. É, de acordo com o que cabe a esse modelo, um *panorama*, e nunca a edição completa sobre o que existe do tema proposto.



Fig. 58 Waltercio Caldas, *Entardecer, em exposição ArteFoto*
 FONTE: <http://www.terra.com.br/istoe/1736/1736emcartaz.htm>

⁹³ A exposição, sob curadoria de Ligia Canongia estreou no Centro Cultural Banco de Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro, em 2002, e no ano seguinte, no CCBB de Brasília, como parte do *Festival de Fotografia de Brasília, FotoArte*.

O que tentou-se recuperar com essa digressão é a aplicação do termo edição como um trabalho que se soma à curadoria. No caso da fotografia, conta em certo grau o entendimento sobre enquadramento, luz, assunto, a história imagética da fotografia, critérios de paisagem, retratos, qualidade técnica do arquivo, que por fim, se justificam sempre sob a força discursiva e poética do conceito da obra. Logo, na prática da edição para uma exposição, leva-se em conta que a idéia de sequenciamento poderá ser mais facilmente demonstrada por meio de uma *seqüência rígida* no virtual, com uma curadoria que tanto pode ser de editor quanto de orquestrador. O *curador-editor* pode deixar livre o acesso para apreensão do trabalho do artista. O *curador-orquestrador* pode querer dirigir a atenção, fazendo predominar a edição, a seqüência definida, utilizando-se do recurso da imobilidade.

3.3 CATÁLOGO

Na exposição virtual não se entende como obrigatória a necessidade de existência de catálogo.⁹⁴ Este é uma peça para conferência e divulgação, garantindo, por assim dizer, a imortalidade do evento. É um registro oficial e público. Catálogo é a prova material que fica para a posteridade. Assim, a galeria na *web* é passível de conferência e *materialidade* enquanto estiver no ar.⁹⁵ E é, por si só, também o seu próprio catálogo. O que talvez seja preciso seria estimular o hábito, por parte do internauta, em fazer seu próprio arquivo e catalogação de acordo com suas preferências, além da que cabe ao responsável pela exposição *on line* para a preservação da memória da mostra.

⁹⁴ Normalmente, constam no catálogo o título da exposição, textos de apresentação, ficha técnica, logomarca de patrocinadores e, ou da instituição em que ocorre a exposição e fotos do trabalho.

⁹⁵ Considera-se que as questões relativas ao arquivamento do material, para garantir a história da galeria ou ainda da *web*, cabem ao coordenador da galeria, pessoas diretamente envolvidas ou a cargo de alguma instituição voltada para a preservação de manifestações do ciberespaço.

Não obstante, percebeu-se que uma das possibilidades para existência de catálogo seria a utilização dos próprios mecanismos eletrônicos. Dessa forma, o *catálogo eletrônico* seria uma versão editada da exposição para *download*. Ou seja, com textos, algumas fotos, e, ou outros acréscimos, como informações sobre o artista, o curador, curiosidades e *clipping*. Pronta para arquivamento no computador do visitante.

Outro tipo seria o catálogo em versão *impressa*, de desenho reduzido, visando a economia de impressão. Talvez, mais próximo do formato de *folder*, inclusive com indicação de dobras, contendo todos os textos e algumas imagens.

Outro ainda seria o catálogo por *tour* em que se teria o executável da exposição inteira. Este modelo parece ser o mais pertinente no que se refere ao modelo de *seqüência rígida*. Já no caso de uma exposição em que se exija a interação do usuário, ou fora do padrão rígido em questão, poderia ser viabilizada a gravação do *tour* executado pelo próprio visitante.

No que diz respeito aos textos explicativos da mostra como apresentação, título da exposição e ficha técnica,⁹⁶ entende-se que poderiam constar tanto no começo quanto no fim. No entanto, entende-se que a colocação ao término da mostra é mais condizente com a proposta conceitual em questão. Assim, o visitante, por sua cognição, percebe o discurso visual no que vê, mesmo não o tendo claro. A *seqüência rígida* facilitaria a emissão da mensagem da edição. O texto funcionaria como a certificação ou guia dessa apreensão. Dessa forma, o curador deve levar em conta que tipo de fruição intensiona atingir. Se a revelação e condicionamento antes ou depois da exibição das obras.

Nas exposições em salas convencionais, é de praxe que o material escrito esteja no começo da mostra. Note-se que, dada a espacialidade, conforme falou-se, o visitante poderá deixar para lê-lo depois, podendo se dirigir para uma obra específica antes disso, independendo mudá-lo de lugar. O trânsito é livre. No virtual, uma *seqüência flexível* é aquela que permitiria ao visitante escolher o que ver primeiro. Entende-se que diante das inúmeras ferramentas existentes, no complexo computacional e ciberespaço, esse modelo é simples e poderia estar mais adequado, atrelado a outros modelos que o sobrepujassem em termos de conceito. Ou seja, um modelo com som, interação, intervenção e etc, que tivesse, em certa medida, um quê de *seqüência flexível*.

⁹⁶ No caso do virtual a ficha técnica é reduzida. Basicamente seria artista, curador, *web design*, algum assistente e divulgador ou assessor de imprensa.

Apesar das possibilidades de catálogo apontadas anteriormente, considera-se de modo geral o formato *catálogo eletrônico* a mais versátil e de fácil adaptação às diferentes montagens da galeria e de prática curatorial, destacando-se como possível modelo padrão que deverá ser configurado em acordo com a criação da exposição. Qualquer outra versão deverá estar em consonância com o conceito da curadoria para cada trabalho.

3.4 A QUESTÃO DO CONCEITO PARA O CURADOR

Como já foi dito ao longo dessa pesquisa, a idéia da curadoria tem um sentido que escapa. Pois assume o caráter da subjetividade individual por curador e trabalho (*cada caso é um caso*). Apesar de serem frágeis formulações de tipos de curadoria de exposição de acordo com algum *modelo*, as perspectivas curatoriais apontam para o caminho da criação e organização de exposições multifacetadas,⁹⁷ definidas por um tema ou assunto, e, alinhavadas por um conceito. Ou seja, de uma maneira ou de outra, mais ou menos intensa, há sempre algum tipo de idéia de orientação que repercute. Tanto por parte de quem executa, o curador, como por parte de quem assiste, o expectador, especializado ou não. Falar do *conceito* faz parte da cena. Faz parte, portanto, da concepção atual de exposição. Exista ou não. Fazer curadoria também é pensar conceitos.

A idéia de conceito é uma questão cara à curadoria contemporânea porque é no binômio tema/conceito que se pode justificar a intenção curatorial, constituindo-se, a partir daí, a autoria. Assim, uma exposição de fotografia para uma galeria virtual pode ter como tema, por exemplo, o próprio virtual, as questões relativas aos processos de digitalização ou, ainda, apresentar como os artistas vêm lidando com as ferramentas tecnológicas (*softwares* como o Adobe Photoshop) e a

⁹⁷ Heinich e Pollak denominam como multidisciplinares que agrupam várias categorias de trabalhos como artes visuais, arquitetura, literatura ou música, em torno de um assunto. (2000: 236).

imagem numérica.⁹⁸ Por meio do tema que fala dos processos de manipulação, os trabalhos artísticos podem discutir conceitualmente questões acerca da invenção da supra realidade, em que não importa o que é falso ou verdadeiro, em sua origem, mas a verdade da imagem em si, realizando a quimera do desejo e do imaginado, dizendo: tudo é real.

A seguir, alguns exemplos de trabalhos artísticos que se utilizam de engenharias tecnológicas para criação de imagens e que poderiam ser apontados para uma possível curadoria com o conceito do que pode-se momentaneamente, se chamar de *supra real*.

O primeiro exemplo é de Rodrigo Braga, artista pernambucano que apresenta as etapas de sua transformação em cachorro. Para a obra foi confeccionado um molde da cabeça do artista, na qual foi sobreposta as partes da cabeça de um cachorro morto. Posteriormente, o material foi manipulado no computador em um processo que levou 40 dias. De acordo com o artista, depois de todo o processo, devido a inúmeras etapas e procedimentos, percebeu o quanto a peça havia se tornado mais plástica e manual do que tecnológica.⁹⁹



Fig. 59 Rodrigo Braga, *Fantasia de Compensação*, 2004
 FONTE: http://www.rodrigobraga.com.br/trabalhos/fantasia_01.htm

Outro exemplo é de Lúcio Carvalho, artista e *design* que vive em São Paulo. O artista realiza um trabalho de colagem e manipulação digital para gerar imagens de volume exagerado,

⁹⁸ A imagem digital pode ser entendida como “a imagem fotográfica numérica, independente de sua forma de captura, se com câmera digital ou analógica e posteriormente digitalizada”. (ZAMBONI, 2004).

⁹⁹ *Fotosite Revista*. p. 50, n° 14, out/nov. 2006.

sem aparente figura e fundo, e primeiro e segundo planos, em que tudo produz uma realidade de caráter fantástico.



Fig. 60 Lúcio Carvalho, *Subdivisíveis*, 2005
 FONTE: <http://luciocarvalho.com.br>

Para ilustrar outro exemplo, Laura Messing, artista Argentina.

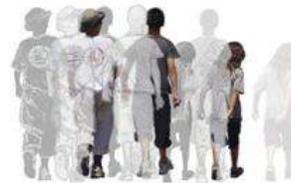


Fig. 61 Laura Messing, *Juego de Niños*, 2001
 FONTE: acervo da autora

E, ainda, Nicholas Kahn e Richard Selesnick. Os dois artistas criam ficções ou multirealidades como uma espécie de alternativa da realidade. Constroem miniaturas e dioramas

tridimensionais com ricos detalhes, e fazem fotografias digitais para construção de um mundo imaginário.¹⁰⁰



Fig. 62 Nicholas Kahn e Richard Selesnick, imagem do livro *City of Salt*

FONTE: <http://www.aperture.org/store/books-detail-w.aspx?ID=464&gclid=C1bxiMvBo4gCFQTPgodogSRYA>



Fig. 63 Nicholas Kahn e Richard Selesnick, imagem do livro *City of Salt*

FONTE: <http://www.aperture.org/store/books-detail-w.aspx?ID=464&gclid=C1bxiMvBo4gCFQTPgodogSRYA>

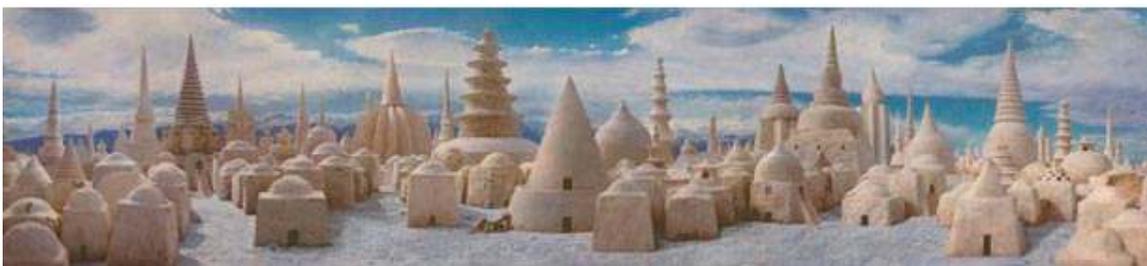


Fig. 64 Nicholas Kahn e Richard Selesnick, imagem do livro *City of Salt*

FONTE: <http://www.aperture.org/store/books-detail-w.aspx?ID=464&gclid=C1bxiMvBo4gCFQTPgodogSRYA>

Há também o livro do espanhol Joan Fontcuberta, *Paisagens sem Memória*, em que o autor utiliza, para o projeto, um *software* originalmente criado para uso científico-militar no

¹⁰⁰ Disponível em <http://www.aperture.org/store/books-detail-w.aspx?ID=464&gclid=C1bxiMvBo4gCFQTPgodogSRYA>

levantamento geográfico por satélite e a criação de cartografia em 3 dimensões. As imagens são construídas a partir do *scan* de informações bidimensionais. O resultado produz a ilusão da navegação em três dimensões, a partir do que tinha sido previamente visualizado somente na imagem plana. O autor aplica o *software* em fragmentos de pinturas de Turner, Cézanne, Munch, Dali, e imagens dos fotógrafos Alfred Stieglitz e Edward Weston, ou de partes de seu próprio corpo, fazendo o programa interpretar a variedade de paisagens. (CATÁLOGO Aperture).



Fig. 65 Joan Fontcuberta, imagem do livro *Paisagens sem memória*
 FONTE: Catálogo Aperture

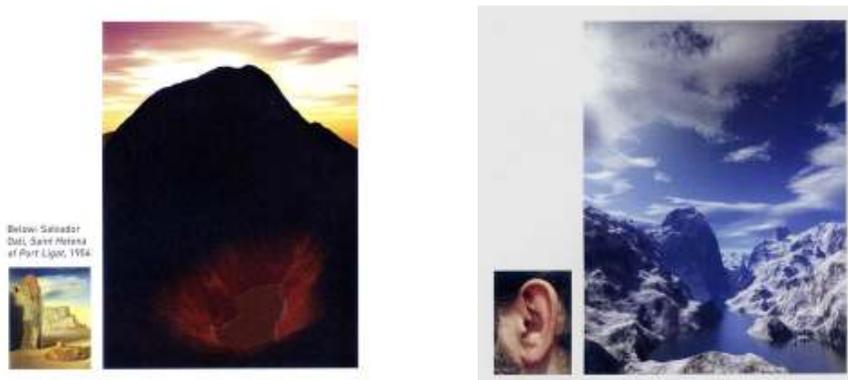


Fig. 66 Joan Fontcuberta, imagem do livro *Paisagens sem Memória*
 FONTE: Catálogo Aperture

Outra possibilidade de curadoria virtual seria a da *imagem labiríntica*. Assim, na página de abertura, haveria uma imagem *híbrida*, ou seja, criada com partes de fotos de cada autor

participante dessa exposição coletiva, gerando uma única imagem. Nesta, haveria a quantidade de *hyperlinks* referente à quantidade de fotos expostas. Ao passar o *mouse* sobre as partes, haveria o destaque para um elemento daquela área indicando o *hyperlink*. *Clicando* nele, passaria-se para uma seqüência prevista para aquela imagem. Caso fosse outra foto, seria outro arranjo, e assim sucessivamente. A segunda imagem também conteria *links* que levariam, cada um, para uma seqüência específica. Ou seja, cada imagem selecionada sugeriria uma seqüência. Qualquer alteração na escolha da foto e de seus *links*, mudaria o arranjo do labirinto.

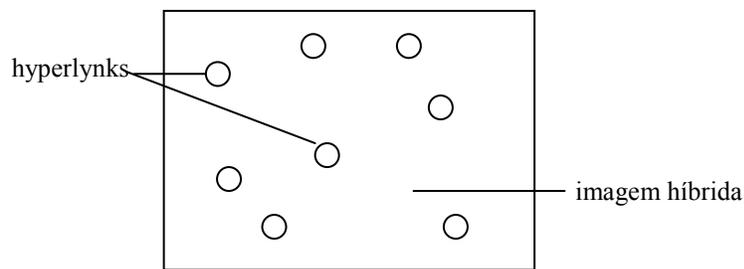


Fig. 67 Exposição labiríntica
FONTE: ilustração da autora

Nesse modelo prescinde-se do uso de *legendas* identificatórias, com o nome de autores e detalhes técnicos. Cada trabalho diferente, entre si, chamaria a atenção para o tema e conceito definidos pelo curador. Na montagem, a curadoria trabalharia acerca do conceito do excesso na imagem e sobre o pressuposto do digital e do virtual. Sendo a exposição coletiva e de fato coletivizada, não haveria a necessidade de se dividir espaços por autoria, com as respectivas legendas, como ocorre na maioria das exposições. A identificação poderia estar alocada em *link* específico no texto de apresentação. Este abriria a exposição, localizando o autor e trabalho com uma única foto para identificação.

A presente idealização considera que cada trabalho deveria conter, em princípio, marcas estilísticas muito diferenciadas de artista para artista. Essa proposta curatorial só viabiliza-se tendo o artista como parceiro e não estando exclusivamente na função de edição ou orquestração. Para que possa se realizar, prescinde, em parte, da autoria individual para reconhecimento do artista, e coloca acima disso o conjunto das peças como uma obra só. Não entende-se esse modelo como essencialmente autoritário, além do poder de seleção que tem o curador. Em um

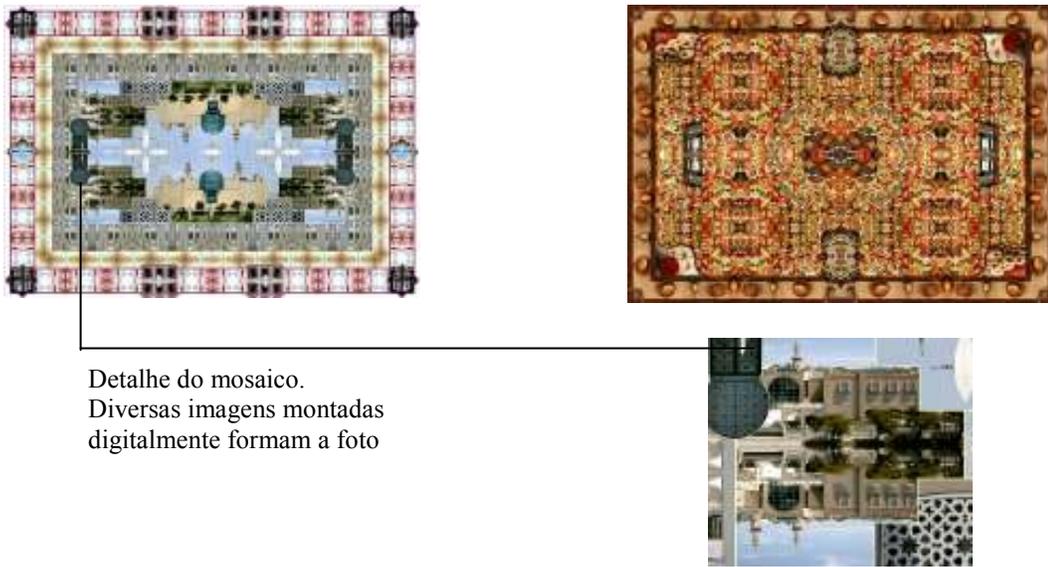
projeto com tal teor de intervenção na obra original, todos os participantes devem ser comunicados da proposta e estar cientes da iniciativa antes de cederem os trabalhos. Mas, também é uma possibilidade de exercício de autonomia e poder criativo do curador sim, tendo em vista que o resultado final caberá a ele definir, sendo contraproducente para a liberdade do projeto a submissão ao gosto dos envolvidos a todo instante.

No que diz respeito às etapas do trabalho de curadoria, é significativo destacar de que forma pode-se realizar a *seleção de artistas* para a montagem da galeria virtual. Observou-se que, além dos métodos corriqueiros de pesquisa, dentre eles a leitura de revistas de arte, jornais, catálogos de mostras, o estabelecimento de redes de contatos (curadores, críticos, historiadores de arte, artistas, colecionadores e até mesmo galeristas), visitas à exposições e ateliês, configura-se como fundamental a pesquisa na *web*. Percebeu-se como necessário acrescentar à pesquisa, revistas eletrônicas¹⁰¹ especializadas em arte e fotografia para acesso sistemático, além de busca por páginas pessoais de artistas. Nesse sentido, a prática curatorial é como uma investigação, em que pistas são levantadas e seguidas em busca de outras, tendo como instante deflagrador um tema expositivo que se procura contemplar, um conceito ou um panorama localizado.

A exposição *Amrik – Presença Árabe na América do Sul*¹⁰², sob a curadoria do fotógrafo André Vilaron, traduz o exemplo de aplicação de um sistema investigativo de pesquisa por artistas. A curadoria recorreu à rede de contatos e à busca na *web* à procura, nesse caso, não de trabalhos específicos sobre o tema, tendo em vista que as fotografias apresentadas eram inéditas, mas *portfolios* em que se pudesse checar as qualidades estilísticas que seriam apropriadas ao conceito da exposição. Também recorreu à rede de contatos de curadores, pesquisadores e fotógrafos. Assim chegou-se ao resultado de 23 fotógrafos, de 10 países da América do Sul, para quem foram encomendados trabalhos sobre o assunto.

¹⁰¹ Os endereços de algumas dessas revistas constam na bibliografia. Mas não foi considerada nenhuma indicação de página individual de artista tendo em vista que implica na definição da orientação curatorial *a priori* estando de acordo com cada projeto.

¹⁰² Utiliza-se esse exemplo a título de explicitar uma participação efetiva do processo curatorial tendo em vista que a autora realizou consultoria fotográfica para o projeto. A exposição foi dividida em nichos como o legado imemorial, a saga do imigrante e o momento da integração e contou com a co-curadoria do fotógrafo argentino Juan Travnik.



Detalhe do mosaico.
Diversas imagens montadas
digitalmente formam a foto

Fig. 68 Pablo Garber, *Exposição Amrik*
FONTE: Catálogo Amrik



Fig. 69 Gaudalupe Miles, *Exposição Amrik*
FONTE: Catálogo Amrik

Apesar dos artistas receberem encomendas de trabalhos, livres para criação, foi transmitido um resumo do tema, de pontos representativos e curiosidades de cada país em relação à herança árabe. O desafio era conjugar a autoria de cada trabalho com a necessidade da curadoria de fazer a representação adequada diante de um assunto que provoca, no público em geral, sem conhecimento específico daquela cultura e povo, expectativas baseadas em um repertório estereotipado, em que a síntese de tudo, muitas vezes, pode significar a imagem de *mulheres com véus*, fazendo assim uma estreita ligação de tudo com a religião mulçumana. Além

do conhecimento específico que tinha a equipe curatorial na área de fotografia, o curador geral esteve munido de ampla pesquisa pessoal que garantia a solidez argumentativa.

Algumas vezes o conceito elaborado pelo curador não é dado espontaneamente no momento da visita à exposição e contato com as obras pelo público. Para não restar dúvidas sobre a proposta, recorre-se aos textos de apresentação, colocados normalmente à entrada da mostra e impressos no catálogo. A imprensa e a crítica especializada, de posse dos *releases*, interpretam esse material e colaboram na divulgação da idéia, mesmo que seja para dizer que não está a contento do pretendido.

A exposição coletiva *Movimentos Improváveis – o efeito cinema na arte contemporânea*,¹⁰³ sob a curadoria do sociólogo Philippe Dubois, parece ter sido a obra de um homem só. No caso, o curador. O que corrobora para tal impressão é o fato de que tudo ali esteve a serviço do conceito de movimento defendido por seu idealizador. Este o propõe como o único elemento fundador, definidor da relação de nós, seres humanos, com o mundo (DUBOIS, 2003: 9). Dessa forma, o expectador tinha em seu percurso uma atmosfera criada por meio de objetos artísticos com intenção de estimulá-lo a pensar a recepção das imagens, a percepção do movimento e a prática de exposições e, em outro tempo, a hibridização de categorias e suportes. Não era possível julgar a primeira vista o que se via: se fotografia, infografia, cinema, vídeo, imagem material, imaterial fixa, móvel, real ou virtual. Tudo podia se movimentar. Ser cinema ou instalação.

O curador propôs chamar a atenção para a imagem como complexo, a experiência do olhar e a forma de expor. Para Dubois, a exposição deveria ser vista como uma espécie de filme, pois são verdadeiras todas as etapas: da roteirização, passando pela produção e enquadramento que ele classifica pela *procura* de boas imagens e seleção de obras de artistas, até chegar à direção, cenografia e iluminação (Ibidem: 11). Segundo ele, não se tratava de mostrar projeções de fotos, filmes e vídeo; ela seria num todo, uma projeção, não estando a serviço de artistas, mas de uma problemática visual.

¹⁰³ *Movimentos Improváveis – o efeito cinema na arte contemporânea*, ocorreu entre 19 de maio e 13 de julho de 2003, no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro.



Fig. 70 Egbert Mittelstadt, *Elsewhere*

FONTE: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=481>



Fig. 71 Emmanuel Carlier, *Temps Morts*

FONTE: <http://www.biennale-de-lyon.org/biac95/eng/carlier.htm>

Sobre a complexidade definidora das imagens hoje, o *curador-autor* dessa mostra justifica que a arte contemporânea cada vez mais é trabalhada por imagens híbridas, na indistinção das matérias e dos procedimentos, com funções e finalidades misturadas, e circulação de formas vertiginosas. (DUBOIS, 2003: 4).

Observa-se, por conseguinte, nessa exposição, como que, com a delimitação de um tema, bordou-se um conceito que é instrumentalizado por meio de obras, de acordo com a idéia do curador, mas que precisa estar dizendo do que se trata: um problema de ordem epistemológica acerca da complexidade das imagens.

No que diz respeito ao nosso caso, a exposição *movente* seria aquela que consideraria a idéia do movimento como princípio, sendo a temática do próprio trabalho artístico ou não. Assim, poderia se compor de fotos que tivessem o movimento dentro do espaço da imagem. Ou seja, utilizando-se de mecanismos como *closes*, *fades*, fusões, etc, poderia-se circular no plano da composição da imagem, a exemplo do que ocorre no *site Expofoto*. Seria possível destacar detalhes, enfatizar ângulos, propôr inclusive uma outra foto dentro da foto. E, sem perder o movimento, poderia-se passar para a foto seguinte.

Nesse ponto vislumbra-se duas opções. Uma, com preponderância do movimento de forma que nunca a imagem se fixe e apareça no enquadramento original. E outra, em que ao fim da exposição *movente* todas as fotos apareçam em um mesmo plano, em tamanhos pequenos, podendo ser ampliadas ao clique.

Um outro modelo seria a forma *caleidoscópica* da imagem. A curadoria com intuito autoral convocaria artistas a enviarem imagens por e-mail para a construção de uma obra comum. Partes das fotos comporiam um mosaico, produzindo não exatamente uma foto, mas uma imagem mista de vários pequenos pedaços que seria composta pela direção de arte e curadoria. Nesse caso, em que a proposta é coletivizar, não constariam miniaturas de cada foto ao fim da mostra, mas somente nomes dos participantes.

3.5 O CURADOR COMO AUTOR

É por meio do fenômeno das exposições temporárias ocorridas, sobretudo, a partir dos anos de 1980, que se dá a proposta de construção do conceito e pela qual o curador consegue firmar a autoria. Sobre as exposições temporárias faz-se necessário esclarecer algumas distinções sobre tipos em relação ao espaço ocupado e ao conteúdo. Entende-se por temporárias as mostras que ora são eventos *sazonais*, como festivais e bienais (ocorrem de dois em dois anos, de quatro em quatro, uma vez por ano, em um certo mês), e aquelas de caráter *único*. Estas são preparadas levando-se em conta a importância da exposição em si. Não se limitam a um determinado período para ocorrência, mas depois da estréia podem sofrer remontagens e itinerar. É o caso da maioria das exposições exibidas em espaços como centros culturais, galerias e museus.

O oposto da idéia de temporário são as exposições permanentes que mostram os acervos museográficos, tendência que se configurou até os anos de 1970. Assim, é quando começa se a criar um movimento de circulação de bens culturais sustentado por investimentos econômicos, para além da instituição, que conforma o fenômeno do temporário nas exposições. São estas que

irão contribuir fortemente para a ascensão do curador. Considera-se que os eventos sazonais, alguns existentes desde o século XI, só irão fazer essa contribuição quando em conformidade com as próprias transformações da arte a caminho da autonomização do olhar e de seus sistemas de organização.

Outra diferenciação diz respeito ao conteúdo, ou seja, a diferença entre arte e produto cultural. Por exemplo, festivais e bienais de arte abrigam a arte contemporânea em que se faz necessário um curador orquestrador, inclusive para ligar a arte, para frente e para trás, além do atual, mas em relação à história da arte, ou como autor e, assim, imprimindo uma marca. Já algumas mostras de caráter *único* podem não ser de artes plásticas, mas terem temas específicos, baseando-se em datas comemorativas ou configurando-se como uma possibilidade do mercado cultural. Como, por exemplo, a Mostra do Redescobrimento, *Brasil + 500*,¹⁰⁴ que celebrou os 500 anos de descobrimento do Brasil, apresentando o entendimento da arte em sintonia com valores percebidos como historicamente culturais e vice versa. Mesmo assim, o curador pode atuar como aquele que, por meio da seleção de obras e montagem, dá a versão da idéia que deseja defender, conduzindo assim o pensamento do público na interpretação do assunto em questão.

Entende-se que, quanto ao *espaço* virtual, as exposições podem ser permanentes ou temporárias, não sendo relevante priorizar uma ou outra. O que é importante no entanto, é atrelar essa determinação como um valor à curadoria em acordo com sua proposta autoral. O permanente, nesse sentido, deve durar o suficiente da sua significância para a obra ou pelo julgamento que se tem como necessário, pois considera-se que galeria não é o mesmo que *portfolio* e *site* de divulgação, que necessitam se manter constantemente no ar. Assim, acredita-se que, no virtual, embora seja o espaço da notícia em tempo real, de *blogs* e *fotologs* que se atualizam a todo instante, os *sites* com galerias estariam mais inclinados a tratar o tempo interno de maneira mais larga. Desse modo, não seria necessária uma atualização efetiva.

A questão da autoria tem embutida um elemento simbólico. Afinal reconhece-se que certo trabalho ou autor tem autoria. Dessa maneira, os sociólogos Heinich e Pollak utilizam-se da comparação com a indústria do cinema para fazer a análise do desenvolvimento da profissão de curador no acesso à condição de autor. Para os autores, as características econômicas da produção

¹⁰⁴ A mostra do *Redescobrimento Brasil + 500* ocorreu em abril de 2000 no Ibirapuera, em São Paulo. Contou com 15 mil obras, em 60 mil metros quadrados, divididos em 13 módulos, com acervos desde a pré-história brasileira até o contemporâneo.

cinematográfica têm inúmeros pontos em comum com aquelas que geram as produções das exposições. Entre eles, a fabricação de um só objeto, suscetível de reprodução, no caso do cinema, e remontagem, no caso da exposição, mas não em produção em série (FERGUSON; GREENBERG; NAIRNE, 2000: 239-240).

Heinich e Pollak explicitam a exigência de ambas como: grande equipe de trabalho e de orçamentos elevados; cronograma de pesquisa, pré-produção e execução (filmagem/ montagem) que se arrasta por longo tempo até o instante da exibição; duração da temporada de exibição por curto tempo, sendo previamente inauguradas para um público restrito e imprensa (*avant premiere/vernissage*); elaboração extensa de créditos (filme/catálogo); bastidor misterioso, excitante, tenso e interessante, com atribuições hierarquicamente rígidas. Segundo os autores, apesar de também existirem diferenças entre os gêneros, tendo em vista que na exposição o material de trabalho não são pessoas (atores) mas obras de arte, e a durabilidade após a primeira exibição, com cópias da película, no caso do cinema, e apenas o registro no caso da exposição, o que destacarão é como, em ambas, se dá a construção da noção de autoria.¹⁰⁵ Ou seja, entre outras coisas, por meio do controle da produção, no exercício da autoridade na escolha e direção da equipe, elenco e montagem de cenário. (Ibidem: 239-240).

Dessa forma, os sociólogos caracterizam como condições de passagem para o surgimento da autoria do *criador de exposições*¹⁰⁶ a possibilidade de exercer a autoridade e o comando de uma grande equipe multidisciplinar, atuando na autorização e comando de várias ações, impondo a assinatura no catálogo, apresentando a exposição, validando seu conhecimento como especialista (detentor de *background*, relações profissionais, competência, acesso à mídia) a fim de expandir o alcance da exposição e, conseqüentemente, a repercussão de seu trabalho como curador. Mas, além dessas considerações, a posição de autor se daria, sobremaneira, primeiro, no foco à temática, ou seja, a capacidade de organização na unidade de preocupações investidas no conteúdo de um trabalho e vista em vários outros. Segundo, na avaliação estilística de um trabalho e deste para outro. E, terceiro, na forma de recepção do trabalho pelo público

¹⁰⁵ Os autores explicam que a noção de autor tem origem na crítica francesa dos anos 50 para promover e elevar o papel do diretor, no sentido da criatividade, comparável ao desfrutado por pintores, escritores e compositores. Essa atribuição pela crítica foi associada à *Nouvelle Vague*.

¹⁰⁶ Para tal concepção os autores partiram da análise de caso da exposição *Vienne, naissance d'un siècle*, 1986, no Centre Pompidou, Paris, França.

especializado ou não, que percebe as obras não apenas individualmente, mas como a exposição de um objeto total, ou seja, todas as obras juntas formando uma grande obra. (Ibidem: 239-240).

Nesse sentido, pode-se entender que as curadorias, independentemente de que modelo for, são trabalhos em que o destaque da figura do curador lhe proporciona a posição de dignatário. Ou seja, o curador tem assim, em todos os modelos, uma certa porção de assinatura pessoal. Afinal, será o seu estilo, a sua especialidade (se, por exemplo, curador de fotografia), a sua autoridade e conhecimento que estarão organizando, selecionando e dirigindo a mostra. Desse modo, seja em que exposição for, é, em certa medida, autor, na perspectiva em que assumir uma posição de destaque, de responder pela exposição, de ser uma personalidade e basear o trabalho em princípios subjetivos. É a qualidade destes que irá justificar tanto erros quanto acertos para repercussão. No entanto, percebe-se que há curadorias em que o grau de licenciamento e liberdade, no arranjo das peças e proposições, são mais preponderantes.

É com o propósito da autoria e da criação que o curador suíço Hans-Ulrich Obrist vem desenvolvendo exposições constituídas apenas de textos, como forma de diversificar e ampliar a prática curatorial, valendo-se para tanto da *web*. O projeto *Do It*,¹⁰⁷ como o próprio curador explica em seu texto de apresentação, é uma exposição que está entre a atualização e a virtualização, entre a repetição e a diferença.

O projeto *Do It* é um modelo de exposição aberta, em constante desenvolvimento, em que artistas propõem instruções de trabalhos que podem ser *ativados* pelo público, que passa a ser o realizador da obra. Assim, quem quiser faz a *performance*, a instalação, o desenho, enfim, a obra, para acontecer em museus, galerias, nas ruas, em casa ou na televisão. Nenhuma obra, nesse sentido, será a mesma a cada vez, tendo em vista que invoca possibilidades de interpretação e montagem de acordo com o local e os atores. A curadoria propõe, em suma, um *do it yourself* de seus partícipes de forma ampla: para o curador, dilatando o tempo da exposição e excluindo entraves administrativos e organizacionais; para o artista, que viabiliza sua obra/pensamento; e para o *outro*, quem quer que seja, que pode tornar-se também agente-criador. A *web*, nesse caso, ajuda na formação da autoria de todos.

¹⁰⁷ Disponível em: http://www.e-flux.com/projects/do_it/itinerary/itinerary.html



Fig. 72 Do it

FONTE: http://www.e-flux.com/projects/do_it/itinerary/itinerary.html



Fig. 73 Trabalho do grupo *Are You Meaning Company* com as instruções de execução e a solicitação para o registro dos trabalhos realizados para serem adicionados à página

FONTE: http://www.e-flux.com/projects/do_it/manuals/0_manual.html

As exposições orientadas à perspectiva de curadoria autoral estão, no entanto, cercadas de questões polêmicas e arbitrarias acerca da legitimidade da autonomia criativa do curador na utilização de obras artísticas. Afinal, o curador vale-se de obras que têm história e questões próprias, e faz uso delas. Às vezes, realiza outras contextualizações para dar voz a sua linha de pensamento, seja sobre arte, seja sobre o mundo contemporâneo, ou sobre fatos ocorridos que denotem sintomas da sociedade nos dias de hoje. Outras vezes, a partir das mesmas interpretações da atualidade, o curador encomenda trabalhos atrelados a temas específicos, fornecendo ao artista um *briefing* do conceito que tem em mente. Mas outros preferem, ainda, dirigir o pedido diretamente, orientando sobre determinado estilo, técnica, linha de pesquisa e material, tendo como parâmetro alguma série de trabalho do artista. Em parte, pode ser pelo fato do curador conhecer o artista quanto ao tipo de trabalho que este vem apresentando e às

resoluções artísticas demonstradas que perfazem seu estilo e direcionamento. Mas, então, pode o curador ser autor, propondo uma exposição como obra?

O curador costa-riquense, baseado na Alemanha, Jens Hoffmann¹⁰⁸ discute por meio da *web* as relações entre curador e artista e as concepções entre curadoria e obra de arte. A exposição virtual *The next documenta should be curated by an artist*¹⁰⁹ faz a pergunta a artistas sobre a questão. Baseado na realidade de que o papel do curador ganhou notoriedade no processo das exposições nos últimos anos, com uma perspectiva criativa, a argumentação explora o fato de como curadores vêm atuando cada vez mais com intenções artísticas enquanto artistas vêm realizando curadorias.

A justificativa dada por Hoffmann é a Bienal de Veneza de 2003 com a participação dos artistas Gabriel Orozco e Rirkrit Tiravanija como co-curadores. Dessa forma, convidou artistas a refletirem sobre o assunto e escreverem propostas conceitualmente sobre como *as coisas* poderiam funcionar juntas em uma exposição como a *Documenta*. Entre junho e outubro de 2003 cerca de 25 artistas encaminharam seus ensaios de curadoria, que posteriormente receberam comentários da audiência.

Dando prosseguimento à linha de discussão, Hoffmann, na curadoria de *A Exposição como Trabalho de Arte*,¹¹⁰ ocorrida no Brasil, quis saber se uma exposição poderia ou não ser um trabalho de arte por ela mesma, sem que tenha no entanto qualquer trabalho de arte. A proposta contou com 11 participantes, entre artistas, curadores e críticos do país convidados a responderem a questão. Desse modo, abordou como os trabalhos curatoriais passaram a propor novos sentidos na composição das exposições assumindo, portanto, uma autoria no que diz respeito ao segundo momento de que falam os sociólogos Heinich e Pollak, ou seja, atrelada ao conceito. A curadoria de Hoffman aproxima-se da arte conceitual e dinamiza os aspectos de modelização que possam

¹⁰⁸ Foi co-curador da 1ª Bienal de Praga (2003), da 1ª Bienal de Tirana (2001), e foi curador assistente da 1ª Bienal de Berlim (1998). Como curador independente, organiza exposições desde 1998 como: Stockholm (2001); *A Little Bit of History Repeated*, Berlim (2001); *A show that will show that a show is not only a show*, Los Angeles (2002); *The exhibition as a work of art*, Rio de Janeiro (2003); *A walk to remember*, Los Angeles (2005); e *Home of the free*, Chicago (2006).

¹⁰⁹ Disponível em: http://www.e-flux.com/projects/next_doc/index.html

¹¹⁰ A Exposição como Trabalho de Arte aconteceu em março de 2003, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. Teve participações de Artur Barrio, Adriano Pedrosa, Ana Paula Cohen, Carla Zaccagnini, Iran do Espírito Santo, Ivo Mesquita, Laura Lima, Lisette Lagnado, Luiz Camillo Osorio, Paulo Herkenhoff e Ricardo Basbaum, com curadoria de Jens Hoffmann. Disponível em: http://www.e-flux.com/displayshow.php?file=message_315.txt

ter a curadoria. Os convidados, de maneira geral, optaram por dizer que curadores e artistas têm funções específicas.

Uma das propagandas em favor do virtual diz respeito à pretensa liberdade de expressão em um território *de ninguém e de todos*. Uma vez criado um *site, blog ou fotolog*, só para citar alguns, seria então, de acordo com essa idéia, difícil de se aplicar penalizações aos responsáveis por má conduta na rede. Protegidos por *nick-disfarces*,¹¹¹ muitos usuários assumem preferências ou se recriam diante da tela do computador, assumindo uma personalidade potencializada pela *ferramenta* que têm diante de si. O virtual e os meios computacionais têm tantas facilidades na capacidade de criação, reprodução de conteúdo e veiculação, que confundem sobre o que é legal ou não.

Nesse sentido, os mecanismos de computador e Internet permitiriam uma exposição sem obrigatoriedade de licenciamento dos artistas. Ou, pelo que nos interessa aqui, calcada na fragmentação de imagens. Ou seja, é possível, com os processos de digitalização, fazer mais facilmente recortes de fotos, criando novas imagens, diferentes do original e publicá-las sem ocorrer da obrigação de autorização do autor para tal transformação. Bastaria ter acesso à imagem, inclusive na *web*, fazer as modificações e colocá-las no ar.



Fig. 74 André Vilaron, *Por Trás de Todas as Coisas*¹¹², série
FONTE: acervo da autora

¹¹¹ Referente aos *nicknames* (apelidos) das salas de bate-papo e relacionamento na *Web*.

¹¹² Exemplo sobre a possibilidade de uso de ferramenta buscando a fragmentação. Foto original à esquerda, e à direita com recorte.



Fig. 75 Exercícios de fragmentação da imagem

FONTE: acervo da autora

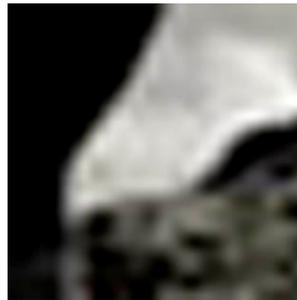


Fig. 76 Fragmento de foto, resultado da fragmentação pele, ar e pedra

FONTE: montagem da autora

Mas, por outro lado, no virtual, o curador poderia também propor curadorias como as *auto-licenciadas*. Para isso se utilizaria da digitalização de imagens de fotógrafos renomados, divulgadas impressas em livros de arte, quando não disponíveis na própria *web*.

Para o caso de uma curadoria *auto-licenciada*, poderia ser apropriada para traçar a trajetória da fotografia através de sua história, quanto um panorama de determinada época. Bem como, estabelecer conexões entre períodos, tendências, estilos e assim propor *intermezzos*. Quer dizer, a frágil separação que coloca, de um lado, a fotografia jornalística e documental e, de outro, a fotografia de cunho autoral, expressivo e de comprometimento artístico. Caberia ao curador, portanto, o papel não só de apontar, mas de arriscar a afirmação de conexões entre elas e a defender posições. E, sobretudo correr o risco pelas escolhas, algumas vezes acertadas, outras não.



Fig. 77 (1 e 2) Guy Tillim, *Leopold and Mobutu*, 2004¹¹³

FONTE: <http://www.michaelstevenson.com/contemporary/exhibitions/congo/congo1.htm>



Fig. 78 Pieter Hugo, *The Hyena People of Nigeria*, 2005¹¹⁴

FONTE: <http://www.pieterhugo.com>



Fig. 79 Mauro Restiffe, *Empossamento*, 2003 e *Carpet*, 2004, respectivamente¹¹⁵

FONTE: Reprodução, Cinara Barbosa

¹¹³ Guy Tillim é fotógrafo sul africano, ex-fotojornalista. O trabalho em questão foi apresentado durante a 27ª Bienal de São Paulo, 2006, sob curadoria geral de Lisette Lagnado. Em diversos textos de apresentação sobre seu trabalho, encontrou-se a referência de como suas imagens significam mais que apenas uma reportagem. No guia da bienal, menciona-se como ao passar do PB para cor, o fotógrafo passou a oscilar entre documental social e objeto de arte. As imagens mostram o trabalho realizado no Congo. Figura 80 (1), à esquerda, Defesa militar Mai Mai em treinamento; no centro display no Museu Militar em Brussels, à direita, general Mai Mai Vita Katembola. Figura 80 (2) à esquerda e à direita, pessoas deixando seus lugares pela luta entre grupos rebeldes; ao centro, estátua no Museu da África Central. Disponível em: <http://www.michaelstevenson.com/contemporary/artists/tillim.htm>

¹¹⁴ Trabalho de fotógrafo da África do Sul também apresentado na 27ª Bienal de São Paulo, 2006.

¹¹⁵ Fotógrafo brasileiro, presente na 27ª Bienal de São Paulo, 2006. Foto à esquerda: sobre a posse do Presidente Lula. Foto à direita: a cidade de Istambul.

Não há consenso por parte de especialistas da arte sobre a validade ética da atuação do curador de se pensar que para tanto, ele pretenda-se e faça-se artista. No entanto, percebeu-se que, embora algumas curadorias recebam críticas de suas propostas, inclusive por parte de outros curadores, acusando-as de bizarras, não está claro que curadores tenham a exata clareza dos limites da ação e do que vão realizar até começarem a fazer. Ou seja, não há um pensamento *a priori* sobre se irá se fazer uma exposição autoral, há um processo de trabalho em relação ao conteúdo que vai se colocando aos poucos. Assim, é diferente realizar uma mostra que tenha um tema e outra que, além disso, tenha um conceito.

Para Lisette Lagnado, curador-autor é aquele que, parafraseando Foucault, “estabelece uma possibilidade indefinida de discurso”.¹¹⁶ Nesse sentido, a autoria não se justificaria pelo sujeito, pela personalidade em que se crê a pessoa, mas desponta na complexidade de formulações, aproximações, continuidades e exclusões que demonstra. (FOUCAULT, 1992).

Nesse sentido, a exposição *auto-licenciada* leva em conta a concepção de território livre que se imputa ou tem a Internet. Nesse modelo a grande pré-produção e organização da mostra só envolve o curador e o *webdesign* sob sua direção. O comprometimento está com a pesquisa pessoal e a curadoria, e não com trâmites legais, burocráticos e organização de contato com os fotógrafos participantes. Para entender essa proposição, é importante que não se faça uso de juízo de valor, atribuindo ao caso abuso de autoridade irrestrita e leviandade. O que se procura apresentar são as possibilidades que constituem o *espaço* virtual, suas *ferramentas* e o quanto se difere das curadoria tradicionais.

No entanto, é importante que se diga que, apesar das leis para Internet ainda estarem sendo formalizadas, é necessário se prezar pela ética e bom senso tendo em mente o que se almeja. No caso, por exemplo fazer uma curadoria de clássicos da fotografia e destes com contemporâneos. Uma exposição *auto-licenciada* deve preocupar-se em não macular a moral do autor e preservar a imagem em sua íntegra. Caso se valha de licenças poéticas, como colocação de movimento, tonalidades de cor, som e recortes, é interessante mostrar, ao final, a imagem original e seus dados de autoria, legenda, etc. Esta proposta está baseada na idéia de imagens que podem se configurar como sendo de *domínio público*. Qualquer outro caso de trabalhos pouco

¹¹⁶ Curadoria e autoria. Em: WORKSHOP RUMOS: CURADORIA, São Paulo, Itaú Cultural, 22 de fevereiro, 2001. Anotações.

conhecidos ou que o acesso ao material tenha se dado por meio da imprensa, *web*, ou envio de *portfolio*, acredita-se ser necessário o contato com o autor para compartilhamento do projeto.

Não faz parte dessa pesquisa as questões acerca dos direitos que circundam a publicação de imagens, mas cabe mencionar que, além dos direitos relativos ao autor da foto, há também os direitos de imagem de pessoas retratadas. O curador, ao creditá-las, protege-se de encargos da tomada, mas não da responsabilidade de sua veiculação.

Percebe-se com questões relativas ao direito de imagem e licenciamento uma distinção entre a ordem de preocupação que podem vir a ter artistas e curadores. Enquanto alguns artistas podem se utilizar de conteúdos para criação de uma obra de forma transgressora e polêmica, fazendo críticas a personagens da vida pública, fazendo com que qualquer queixa formal venha inclusive a validar o proposto, curadores devem ter outras considerações. Pois, na função de coordenadores de um projeto, precisam se preocupar diretamente ou intermediar todos os assuntos legais para a montagem da exposição.

A exposição de *coleção por download* é aquela em que uma das fotos, que compõe a mostra, pode ser oferecida em alta qualidade ao visitante. Este poderia baixá-la e imprimí-la em qualquer papel, em tamanho até de 20 x 25 cm, e assim emoldurá-la e pendurá-la na parede da sala de sua casa. Poderia também repetir o processo quantas vezes quiser.

A proposta curatorial *coleção por download* pretendia conceitualmente discutir a potencialização que o ciberespaço proporciona sobre a questão da reprodutibilidade, pertencente à origem do surgimento da realidade fotográfica, tendo em vista que, no virtual, a capacidade de reprodução é infinita. A permissão de cópia mesmo que de baixa qualidade é passível de acontecer bastando que, para isso, exista alguém conectado. O diferencial na proposta dessa exposição é a possibilidade de se oferecer, de fato, uma obra da exposição. O que está sendo posto em questão é a tradicional querela da unicidade do objeto de arte e das regras do mercado que trabalha com a fotografia de *fine art*, com tiragens limitadas e impressões com condições de durabilidade. Nessa mostra, o visitante tem de fato acesso à obra podendo obtê-la.

É interessante notar a conformação do conceito na exposição *coleção por download*. Percebe-se que, enquanto a obra é ofertada para ser baixada sem custos, ela carrega uma modelização que é própria da era do ciberespaço. Trata-se da tônica do coletivo, das aproximações por afinidade e do rompimento com a propriedade.

Por outro lado, se o mesmo sistema for proposto para o comércio de fotos *on line*, o que estará em jogo será a garantia da comodidade e facilidade da oferta de serviço. Assim, mediante o pagamento poderia se ter acesso à foto. No entanto, não é garantido que tal sistema irá atender a expectativa de quem pretende colecionar obras assinadas, limitadas, de garantida impressão e certificado que valorizem a foto *fine art*. Neste caso, o recurso pode ser utilizado para a comercialização, mas ficando a produção da impressão fotográfica e o envio para o comprador por conta do autor, a fim de atender aos padrões requeridos de qualidade.

3.6 A EXPOSIÇÃO POR INTERFACE

Com o virtual é possível explorar de modo intensificado tanto a percepção visual quanto a auditiva, porém não é verdade que seja algo exclusivo desse ambiente. As exposições convencionais podem explorar as percepções na expografia de forma variada por meio de iluminação, sonorização, contato tátil, olfativo e sensório-motor. No entanto, no ambiente virtual as ações podem ser localizadas, podendo diferenciá-las com mais facilidade, agilidade e viabilidade de uma imagem para outra. Desse modo, uma imagem pode ter várias tonalidades que se alternem nela mesma e entre si. O som pode ser diferenciado de uma para outra sem que haja interferência nas passagens. O parâmetro do sistema individual de sonorização seria na exposição *real*, a utilização de fones de ouvido acoplados a cada quadro. Mas como foi explicitado anteriormente, é preciso se considerar as regras habituais das salas convencionais para se certificar do efeito pouco comum da expografia.

A exposição *sensorial* ou *estimulativa* trabalharia de modo mais focado nas percepções em relação ao estímulo, sobretudo o sonoro e visual. Outras experimentações, como táteis ou olfativas, estão, desse modo, subordinadas às inovações tecnológicas e de suporte. Não obstante, entende-se que a limitação tecnológica não impediria a realização de projeto que tivesse como poética a cognição por meio dos sentidos.

Uma possibilidade de simulação seria a criação de realidades virtuais (RV) semi-imersivas ou não. O sistema ocorre quando as imagens tridimensionais apresentadas podem ser manipuladas pelo usuário. Por basear-se no uso de capacetes e sala de projeção, a RV por imersão estará sujeita a instrumentos que não fazem parte dos hábitos de uso doméstico de computadores. Portanto, afasta-se, em parte, do sistema de galeria virtual atrelado à prática curatorial investigada nessa pesquisa, sendo mais apropriada à RV semi-imersiva, que se baseia no uso de monitores e na forma bidimensional.

Os dispositivos utilizados na RV imersiva favorecem a uma melhor interação por meio dos sentidos humanos, sendo que, mesmo assim, são a visão e a audição os mais explorados. No entanto, compreende-se que, por meio desse sistema, a exploração do ambiente por meio de imagem e som, se forem amarradas por cenas e situações, acabam por dar a idéia de sugestão de outros sentidos. O usuário poderia, assim, presenciar uma exposição em uma galeria tridimensional, passear no cenário de uma foto, escutar o som de suas pegadas sobre o chão, sentir a sensação do vento sugerida pela imagem, ou ter o roteiro das sensações sugestionadas descritas em texto: *sinta o cheiro do mar, sinta o gosto da água, sinta a aspereza da areia.*



Fig. 80 Patrícia Gouvea, *Imagens Posteriores*, 2001

FONTE: <http://www.patriciagouvea.com>

O sistema de panorâmicas virtuais ou 360° é muito utilizado por arquitetos para maquetes e projetos e permite a visualização do ambiente de forma circular dando a impressão de se estar no centro do cenário. Esse recurso também vem sendo usado para criação de pan-reportagens, usando o *software Quicktimevr* (realidade virtual), como a publicada na página do jornal Francês

Liberation, sobre a manifestação de estudantes em Paris contra as mudanças das regras do primeiro emprego, em março de 2006. A idéia é poder oferecer ao usuário um diferencial das outras mídias acoplado às ferramentas do virtual.



Fig. 81 Reportagem fotográfica feita com panorâmicas por Guillaume Dupy¹¹⁷
 FONTE: <http://www.autre-vue.com/cpe>

O sistema digital das fotos panorâmicas virtuais permite ainda a captura de som local. Desta forma pretende-se passar ao expectador a vivência do fato ocorrido de maneira diferente do jornal impresso e da TV. Um produto híbrido, nem foto, nem vídeo, com um movimento que não é da imagem, mas gerado pelo visitante. Aliás, vale destacar que com recursos computacionais como esse, o trabalho de pós-produção para tratamento e montagem das imagens é maior e minucioso. O que rivaliza com a necessidade da notícia em tempo real da *web*. Dessa forma, presta-se como um recurso extra da informação de primeira hora.

A prática curatorial de uma exposição *pan-virtual* dependeria, desse modo, da investigação do trabalho artístico que tenha sido realizado no sistema de 360°. Dessa forma, não é uma resolução que faça parte do desenvolvimento da expografia virtual das fotos por parte do curador. A este caberia a apresentação delas na galeria. Nesse modelo, seu trabalho pode estar mais centrado na edição do material e, como se disse, no formato da mostra, pois as imagens já devem ser dadas, em princípio, no formato *panorâmico*.

¹¹⁷ A reportagem tratou sobre a manifestação de estudantes ocorrida em Paris em março de 2006, sobre as mudanças das regras quanto ao primeiro emprego.

De outro modo, uma exposição *pan-virtual* poderia ser também uma proposta da curadoria ao artista. No papel de interlocutor, o curador enxerga desmembramentos ou direções para as quais o artista pode seguir. Assim, agindo como conselheiro, faz perceber que outros tipos de modelização podem ser tomados a partir de um certo trabalho. Com isso percebe-se que no âmbito da galeria virtual ela poderia abarcar variações a partir de uma obra, conforme vem se demonstrando até aqui com a descrição das possibilidades.

Entende-se que tanto o espaço quanto as ferramentas virtuais impelem ao exercício de variações expositivas a partir de uma obra. Pois não se trata do caso de adaptação para uma galeria na *web*, mas de criação mesmo, em outro ambiente que é espontaneamente anti-narrativo.

A Internet integra tudo: imagens fixas, numéricas, de síntese, e em movimento; textos, som, tempo real, o tempo próprio, etc. Esse *tempo da acumulação*¹¹⁸ em que se vive gera uma expectativa da imagem fora da narrativa. Pode-se e passa-se a querer ver tudo ao mesmo tempo como um grande mosaico. Não há motivo para a espera ou para ver cada coisa por vez. Pode-se ver tudo e ir vendo por partes. O que está em jogo nessa realidade não é a linearidade em uma trajetória de tempo transcorrido, mas a simultaneidade em um tempo compactado, que não espera nem deve fazer esperar.



Fig. 82 Gordon Cheung, *Endgame* e *Black sun*, respectivamente, 2006¹¹⁹

FONTE: <http://www.gordoncheung.com>

¹¹⁸ Para o historiador francês Laurent Gervereau, no livro *Histoire du visuel au XXe Siècle*, a partir do ano 2000 vivemos o tempo da acumulação, em que a Internet integra diversos tipos de mídias e, ou suportes.

¹¹⁹ Gordon Cheung procura entender como visualizamos o virtual. Assim, diz capturar alucinações entre o virtual e realidades atuais do mundo globalizado. Utiliza em sua técnica spray sobre tela, óleo, gel acrílico, pastel e papel jornal do *Financial Times*. Disponível em: <http://www.gordoncheung.com/>

O modelo de *busca* repercute sobre o conceito da contingência da emergência do arquivo pela qual passa a sociedade informatizada, no processamento de seus dados, e da necessidade de recuperação destes. Também se refere aos processos de analogia textual em que estão baseados os *sites* de busca de páginas na Internet como o Google. Afinal, o que se encontra em uma busca, por meio de palavra e termo, é o que se procura? Baseado em que tipo de analogia é obtido esse resultado? Qual a analogia para se encontrar o que se quer?

A exposição por busca é aquela em que o visitante ao entrar na mostra tem à frente um mosaico de fotos miniaturizadas que toma toda a tela do computador. Ao clicar em uma das imagens, o sistema exige que sejam definidos padrões e feitas descrições na caixa de propriedades. Nas anotações dos metadados constarão referências de cor, tamanho, luz (diafragma e velocidade) e descrição de tema. Feito isso, lança-se a imagem na seção da galeria *clitando* no botão de busca que irá percorrer o acervo pré-definido de 100 imagens, dando-lhe o resultado por analogia do que foi encontrado.

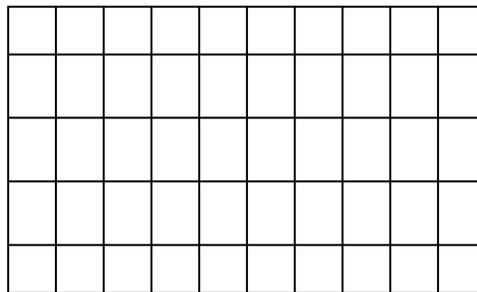


Fig. 83 Quadro de entrada
 FONTE: ilustração da autora
 → Cada quadrado corresponde a uma imagem

Todas as fotos, nesse modelo, contêm informações em seus metadados. Assim, ao se escolher uma delas no início, o que se está fazendo é modificando os dados inclusos. Isso justifica-se pelo fato da busca poder percorrer as analogias de dados, em que estaria a essência poética desse modelo, que constam em todas as imagens.

Os metadados podem ser entendidos como *dados sobre dados*, ou referente aos dados sobre o sistema que opera com aqueles dados. A finalidade é a organização da documentação

organizando-os de forma estruturada. Podem ser incorporados em qualquer arquivo, onde serão utilizados para a descrição das características do recurso e seus relacionamentos.

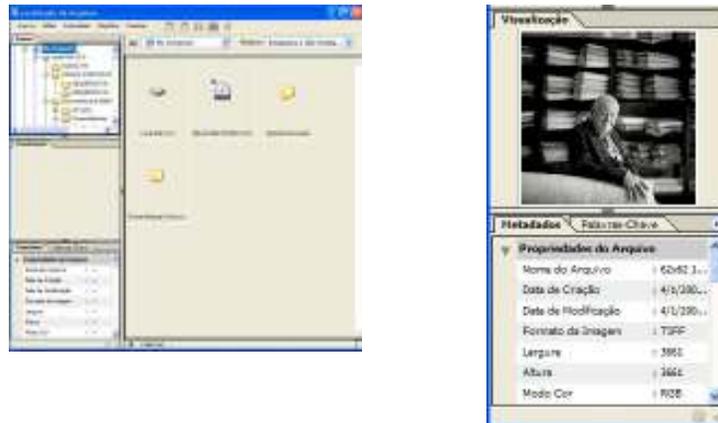


Fig. 84 e 85 Capturas de tela de propriedades do arquivo
 FONTE: ilustração da autora

No caso específico dessa mostra, trata-se de uma hipótese conceitual. Portanto, não houve verificação do sistema para comprovação da eficácia. No entanto, tal esboço se justifica pelo entendimento de que, à curadoria cabe conceber planos de exposição. Uma vez imaginados, tanto conceitualmente (a idéia que se deseja abarcar) quanto espacialmente (a montagem), é a vez de se colocar em prática. Para tanto, importa a seleção de equipe de trabalho especializada em cada função.

No virtual, o trabalho de curadoria na fotografia também pode se tornar um trabalho de pós-produção. Pois, o que ocorre é a emergência de se pensar como se pode colocar no ar determinado trabalho diante do que são as imagens e diante do que pode ser feito.

Feitas as modelizações nessa seção, de possibilidades curatoriais envolvendo edição, expografia, seleção, conceitos e temas entre outros, passar-se-á para apresentação e desenvolvimento de uma exposição em particular. Vale destacar que a intenção é colocar em prática algumas idéias aqui discutidas. Dessa forma, o *projeto* expositivo deve ser entendido como o esforço no exercício de elaboração curatorial associado às questões virtuais. Para tanto, assumiu-se uma argumentação diferenciada do texto precedente e mais condizente com um enredo em processo de elaboração.

SECÇÃO IV - A TRAMA DENTRO DA TRAMA OU O CASO DE UMA EXPOSIÇÃO IMAGINÁRIA

4.1 A EXPOSIÇÃO IMAGENS DO SÉCULO PASSADO

A exposição intitulada *Imagens do Século Passado*¹²⁰ é uma mostra que procura refletir, por meio do silogismo acerca da constituição da autoria e do repertório de imagens fotográficas como patrimônio imagético de memória, aquilo que perfaz a prática de curadoria. Ao apresentar essa mostra fotográfica, pretende-se sobretudo entender as condições do virtual. Ou seja, percebê-lo despregado de comparações e adaptações, mas, se possível, como um espaço que deve ser desvendado e desvelado a fim de novas formulações. Deseja-se, assim, que o jogo das peças se mostre montado nesta exposição, metaforicamente aludido a ele.

Nesse sentido, descrever-se-á inicialmente a organização da exposição.

Imagens do Século Passado é uma mostra de imagens fotográficas apresentada em linguagem *Action Script*, que é uma programação orientada ao objeto. Assim, foi *erigida* uma galeria de arte baseada na estrutura física de uma galeria convencional. A idéia, portanto, foi a de se construir, por analogia, a espacialidade do local de uma galeria de arte e realizar nesse ambiente sua expografia.



Fig. 86 Hubert Robert, *Grande Galeria do Louvre*

FONTE: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp354.asp>

¹²⁰ Esse projeto foi inicialmente concebido pela autora durante a disciplina Tópicos Especiais em Mídias Contemporâneas, ministrada pela Prof. Dra. Suzete Venturelli, no primeiro semestre de 2005. Na ocasião, a exposição foi desenvolvida em linguagem de modelagem 3D aplicada pelo *software Virtual Reality Modelling Language* (VRML).

A estrutura da galeria é simples não tendo, pois, nenhuma carga significativa na estrutura desenhada. Ao acessar o sítio na *web*, ou ao abrir o documento, o visitante se depara na entrada, primeiro, com um painel com o título da exposição e, abaixo dele o texto de apresentação. Este, ao ser *clicado* é disponibilizado na íntegra em programa de texto *word*. De cada lado do painel, setas indicam a passagem à exposição.

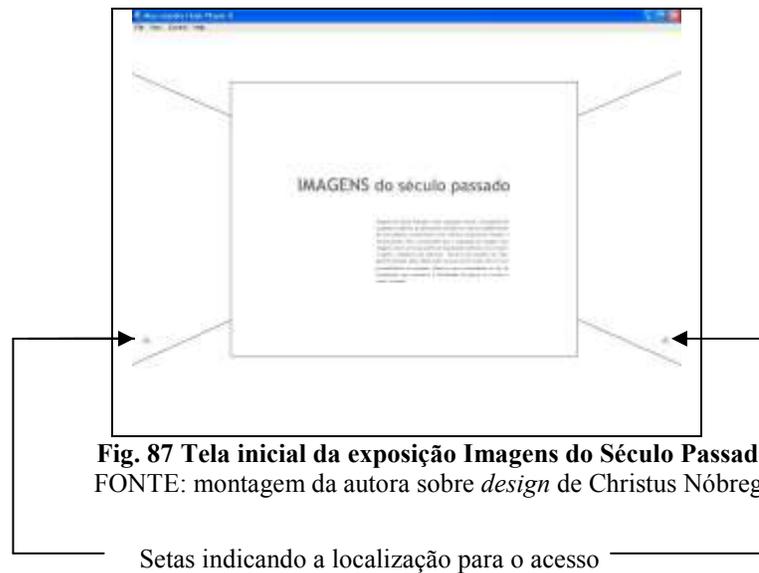


Fig. 87 Tela inicial da exposição Imagens do Século Passado
 FONTE: montagem da autora sobre *design* de Christus Nóbrega

Dentro do espaço pode-se ver e percorrer três paredes com quadros expostos. A exibição consta de 13 imagens¹²¹ em toda a sala. Sobre cada quadro há *links* de acesso. A indicação de passagem é marcada pelo acionamento de cor cinza dentro do espaço do quadro.

Ao clicar sobre a mancha do quadro, aparece, primeiro, toda a seqüência de *molduras* ampliadas que estão sobre cada parede. Ao se clicar em uma delas, a imagem é ampliada, aparecendo sozinha, conforme pode ser visto a seguir.

¹²¹ São designadas como imagens porque ou são originalmente fotografias ou assim se finalizam a partir de *frames* cinematográficos

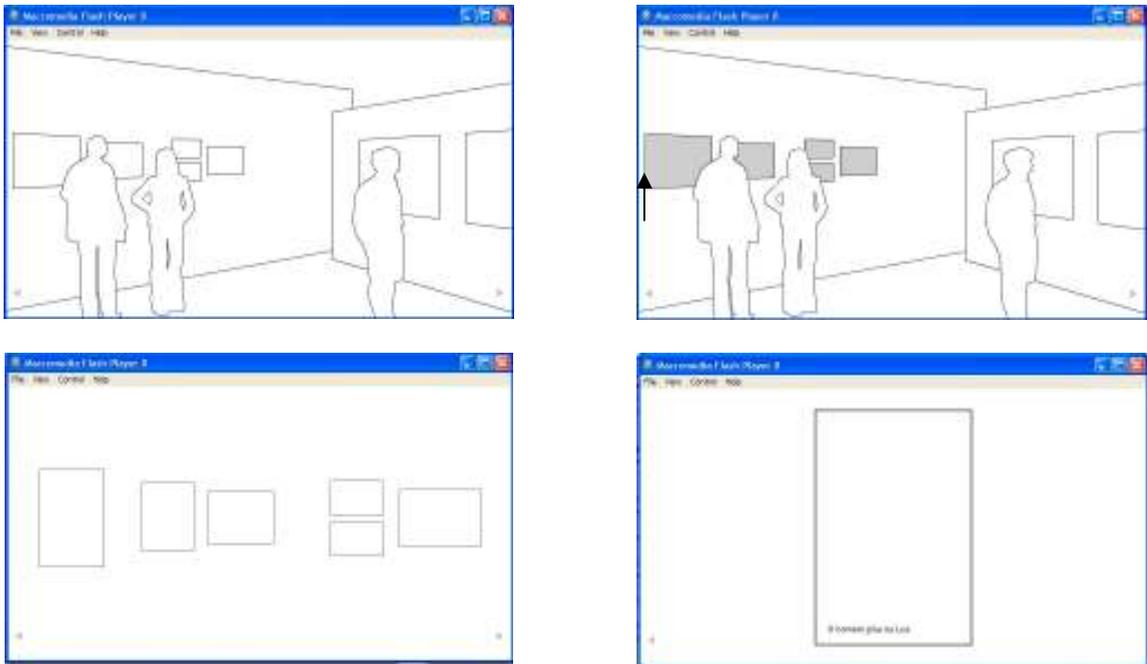


Fig. 88 Seqüência de aproximação do quadro
 FONTE: montagem da autora sobre *design* de Christus Nóbrega

A intenção do projeto é sugerir o deslocamento por parte do visitante que deve percorrer o ambiente, olhar cada parede, o conjunto de quadros, se aproximar deles para vê-los de perto, e conferir as legendas. No entanto, ao se aproximar irá perceber que não há nenhuma imagem reconhecível à visão. Não há nada para ver. São apenas retângulos vazios, supostamente, molduras vazias, com as respectivas legendas colocadas sobre a *foto* na seguinte seqüência, da parede da esquerda para a da direita:

O homem pisa na Lua

Marilyn Monroe com seu vestido branco esvoaçante no filme O Pecado Mora ao Lado

Che Guevara

Assassinato do presidente John F. Kennedy

Policial sul-vietnamita executa à queima-roupa um suspeito vietcong

Crianças fugindo após bombardeio de Napalm, Vietnã

O dia D, desembarque americano na Normandia, França

Judeus no campo de extermínio de Auschwitz

Marinheiro e enfermeira se beijam, comemorando o fim da 2ª Grande Guerra

A bomba de Hiroshima

A ovelha Dolly

A queda do muro de Berlim

Manifestante sozinho enfrenta tanques do Exército na Praça da Paz Celestial, Pequim, China

O esquema pode ser melhor definido na ilustração abaixo:

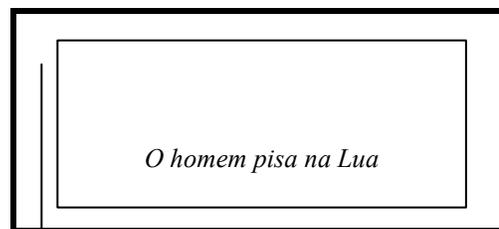


Fig. 89 Esquema da exposição
FONTE: Ilustração da autora

Com o planejamento demonstrado, pretende-se que o expectador, diante do que não vê, se pergunte se é preciso realmente ver algo. Será preciso?

Mesmo após a apreciação da *imagem-lembrança* o visitante também pode *clicar* sobre o quadro ampliado e acionar não uma imagem, mas o resultado de busca, disponível no *Google*, acerca de imagens sobre o tema citado.



Fig. 90 Quadro, à esquerda e resultado de busca, à direita
FONTE: esquema da autora

Viu-se no decorrer desta dissertação exemplos de prática curatorial e propostas de sistematização a fim de tentar apreender questões próprias da curadoria. Entende-se, portanto, que toda curadoria, devido ao seu caráter intrínseco de subjetividade, detenha uma parcela de autoria em qualquer modulação.¹²² Estas orientações, por sua vez, são baseadas em proposições de conceito e elaborações do espaço expositivo. Dessa forma, procurou-se desenvolver algumas considerações acerca da exposição ou, seria melhor dizer, proposta curatorial, *Imagens do Século Passado*, não como um passo-a-passo, mas principalmente no que cabe a sua conceituação.

4.2 APRESENTAÇÃO DE CONCEITO E EXERCÍCIO DE AUTORIA

Imagens do Século Passado é uma exposição virtual. A expografia da exposição e galeria, proposta pela curadoria, se vale do espelhamento de uma galeria convencional como retórica experiencial visando à rememoração. Pois é proposital que a exibição de *imagens sem imagens* ocorra no *locus* padrão de exposições artísticas. Ao se trazer o espaço, resgata-se sua natureza, evoca-se seu espírito. Ou seja, galerias abrigam obras. Estas estão ali para serem vistas. Ocorre uma previsibilidade em questão. Opera-se uma continuidade no ato da constatação que reconhece a fisicalidade da galeria no convite à visita, à mostra. Não há deslocamento de uso e hábito entre objeto e espaço. Uma galeria em forma de galeria intensifica o sentido da experiência. Percebe-se que a razão de ser *da arte levada para as ruas*, e de objetos de uso comum levados para a presença na galeria, conjugam do mesmo significado de realce, por deslocamento de atributos, da ação.

A inversão de público e privado, formal e não-formal, implementam a força nas braçadas dessa maré contrária. Há grande impacto no que não está, no que não deve ser. De outro modo, o espaço expositivo é sagrado. Detém o significado de templo que contém arte. Ele, por si só, propõe a expectativa do que se vê, do que se pode encontrar ali. Porque é preciso que o

¹²² Trata-se dos pontos já analisados de propostas curatoriais: edição, orquestração ou ênfase autoral.

espectador trafegue por um espaço criado para essa função, experiencie e perceba os registros de sua memória. É preciso que desgaste, ande, levante, baixe, olhe e busque o que está nele mesmo.

O visitante deve questionar se precisa ou não ver algo nesta mostra. Ou, se consegue enxergar as imagens por meio do repertório de sua memória particular. Não da sua história imagética pessoal, digamos familiar, mas de sua vivência, sim, pessoal, mas de origem social e midiática. Será que ainda é preciso ver as imagens? Ou é capaz de ser um co-autor da exposição projetando-as de sua lembrança? Afinal, não são elas públicas e amplamente divulgadas pelos meios de comunicação? Íntimas da sociedade? É o caso de um dar-se conta.

As legendas seriam, então, mecanismos textuais deflagradores, estimulativos para o ato de rememoração e montagem de uma exposição que cultiva o caráter da dimensão. E, reapropriando-se do que se valeu Derrida, do *mal de arquivo*. Dessa maneira, as obras da exposição só têm valor próprio de sustentação no espaço expositivo.

As imagens fazem com que os visitantes enfrentem a autenticidade de sua representação. O espaço *galeria* materializa o público na individualidade da conexão visitante/computador. O que se reflete na curadoria. Princípios de apresentação, recepção, seleção e visibilidade dos objetos. A escolha é arbitrária, como sempre. Pois a eleição das fotos, aqui simbolicamente representando cada artista, preterem quantas mais da produção imagética do século XX?

Uma forma de burlar a autoridade curatorial poderia ser dando-se oportunidade à lembrança imaginativa do indivíduo: – Pense em outras, diria a curadoria. O uso de comando da palavra que gera o movimento *lembrar* possibilita apresentar não artistas, mas transformar todos em co-autores.

A obrigação do *all rights reserved* não nasceu junto com a fotografia. Algumas das imagens *universais* que são sugeridas na exposição foram de uma época em que se tinha em conta o *inconteste teor de verdade divina*. Quer dizer, era o fato ocorrido que estava ali na foto como a materialização automática do percurso do tempo histórico, e não uma pessoa-fotógrafo documentando uma cena. Por isso, não importa se são fotos em si, ou a partir de imagens de televisão, ou apenas notícia de jornal. Ou, se nunca se viu alguma delas de fato. Não importa. Eis o ponto. É um fazer idéia sobre a coisa, que significa a coisa em si, produzindo a imagem que se tem dela. É a minha, e a sua Queda do Muro de Berlim. É, no caso, uma virtualização.

Mas se necessário pode-se ter a resposta imediata por meio do resultado da busca. O efeito complicador será saber qual das *imagens-sites* atenderão a expectativa que se tinha em relação a cada quadro da lembrança.

Nossa exposição *virtual* é um tipo sem modelo. É um artifício que não gera outros que não sofram com o risco do pastiche, porque espera-se que tenha conseguido realizar o exercício de um formato expositivo cerrado mas de discurso indefinido – lembrando Foucault – na aproximação de um autoria. Poderia se dizer muito mais. Mas é válido reconhecer que a consecução produzida se deve em toda medida ao amparo *material* do virtual. Como matéria do objeto, as condições virtuais não só amplificam a repercussão de acesso, como miniaturizam o mundo de ações necessárias administrativamente para realização. No seu melhor, a utilização da *Web* torna possível curadorias imaginativas, em que a substância *idéia* é a obra.

Mais que um tema expositivo, como a fotografia como ilustração de sua história, por exemplo, *Imagens do Século Passado* pretende apresentar um conceito. Em certa medida, acredita-se que é um projeto que levanta desdobramentos de abordagem. Apenas foram projetados alguns deles. O assunto não está encerrado, nem totalmente pronta a curadoria em exposição. Mas, ainda pode-se dizer que se trata também de assumir, sem receio, a confluência entre o trabalho de curador e artista. Sendo diferentes, eles são parceiros na atitude de trabalharem colocando problematizações e conceitos. Ambos são autorias enquanto inesgotáveis associações.

CONCLUSÃO

O curador pode ser entendido como aquele que empreende conexões fundadoras no arranjo de peças artísticas. Assim como o *virtual*, alude à referência pós-moderna no que diz respeito à fragmentação e à confluência de tempos e espaços. Pode, portanto, sendo um pouco de tudo – coordenador, produtor, autor, artista, crítico e *designer* – ser, em síntese, curador.

De outro modo, o curador trabalha baseado em coerências subjetivas. Arranja elementos às vezes aparentemente antagônicos, mas unidos na afirmação de um conceito. É detentor também por vezes de um papel aparentemente de caráter autoritário, tendo em vista a situação de comando de equipe de trabalho e de incumbência na eleição de artistas. Afinal, o curador é o responsável autorizado por determinada exposição.

Constatou-se que o papel preponderante do curador como orquestrador, tal qual se apresenta nos dias de hoje, começa a tomar vulto, entre outros fatores, com a hibridização da arte e o fenômeno das exposições temporárias. A concepção de curadoria se dá, portanto, no contemporâneo. Não estando essa função restrita a cuidar e conservar, firma-se sobretudo como uma forma de interpretar e pensar em sintonia com o espaço expositivo, formalizando uma autoria.

As mostras realizadas pelo *criador de exposições* puderam ser identificadas e sistematizadas nessa pesquisa por meio de modelos chamados de biográficos/monográficos; individuais; coletivos; e temáticos. Dessa forma, propôs-se que a curadoria pode ser compreendida como sendo de seleção e edição, diante da exposição do legado de um artista; de orquestração, diante da diversidade das novas produções da arte contemporânea; e de criação autoral, na utilização da obra de arte como instrumento, tendo em mente o ambiente da mostra.

Das questões que repercutem no *métier* da curadoria, entre elas, a chefia exercida pelo curador, o modo como seleciona artistas e peças, e parcerias que estabelece, é por meio da eleição de temas e da construção de conceitos que o curador acerca-se da noção de autoria. Esta pode ser entendida como forma de proposição na recontextualização de obras. Dessa maneira, os diversos objetos artísticos juntos, pelas escolhas feitas, proporcionam uma outra dimensão significativa,

que por sua vez não é estanque. Os arranjos e a aparência, da forma como são apresentados, suscitam múltiplas conexões, diante de uma exposição, que parecem ser um conjunto de uma única peça: a mostra.

Nesse sentido, de acordo com o objetivo dessa pesquisa, de analisar a prática curatorial com intuito de criar parâmetros para proposições no ambiente virtual de *Web*, pôde-se chegar a entendimentos essenciais dessa função.

O virtual vale para a curadoria tanto como ferramenta computacional, quanto no que trata aos elementos expositivos que perfazem o ciberespaço. Sendo ferramenta digital, auxilia o trabalho de organização, a manipulação para tratamento da imagem e atua como recurso dinâmico visando à exibição em diversas mídias. Nas galerias fotográficas da *web*, irá funcionar na organização e idealização das apresentações considerando as potencialidades desse espaço em consonância com a obra.

A primeira constatação é que no ambiente virtual o curador se desobriga de percorrer as etapas de uma montagem convencional. Por ser um outro local de exposição, pede que sejam exploradas outras maneiras de expografia, mesmo para aqueles trabalhos artísticos ditos tradicionais.

A segunda consideração é que, como editor, o curador poderá selecionar o material a ser exibido deixando a cargo do visitante/usuário a escolha no acesso às obras. Como orquestrador, poderá realizar suas combinações peculiares, tendo a facilidade de contar com a determinação de um *tour* orientado por meio de uma *sequência rígida*, a fim de uma melhor cognição das ligações empreendidas. Como autor, poderá realizar também conexões particulares, mas atentando sobremaneira para as condições da expografia virtual, tanto como ferramenta quanto do ciberespaço.

Os exercícios descritivos pensados como *sequência rígida*, *flexível*, *imagem labiríntica*, *movente*, *caleidoscópico*, *coleção por download*, *sensorial* ou *estimulativa*, *auto-licenciadas*, *pan-virtual* e *por busca* colocam em questão outras constatações. Assim, no espaço virtual é possível realizar um controle sobre a assistência. A exposição, enquanto estiver no ar, pode significar o próprio catálogo da mostra ou se prever uma versão para *download*. Os textos explicativos e os créditos podem ser alocados fora da área da exposição. A questão virtual é também um tema de desdobramentos conceituais para o curador. As legendas não precisam

necessariamente estar atreladas à imagem quando da sua exibição, podendo fazer parte de um resumo, ou, de acordo com a proposta, até serem omitidas. *Movimentos, fades e fusões* são recursos e não obrigações de apresentação. A responsabilidade do material quando exibido e da maneira como a exibição é feita é do curador. Pode-se conseguir a sugestão de sensações por meio do cruzamento de informações como som, texto e imagem. Por se tratar de um ambiente de simulação, marca a diferença do resultado obtido em relação ao ambiente convencional, podendo surpreender a percepção. Não só permite mas é da natureza desse espaço que as exposições sejam marcadamente híbridas. O visitante assume novas possibilidades (universais e em tempo real) de se fazer também autor da obra.

Às considerações apontadas acima, soma-se o entendimento no que diz respeito à *virtualidade* mesma que esse espaço esbanja de suas condições. Ou seja, por um lado, a *Web* pode ser um estímulo à prática curatorial de viés autoral, tendo em vista, em princípio, ser um campo novo de existência, com facilidades de execução e potencialidades para experimentações.

Por outro lado, o espaço virtual auxilia o curador na realização de propostas de intenso teor conceitual, em que idéias são, em si, substâncias concretas, com resoluções e alcance potencializados pelo *local* expositor. Assim, o curador encontra um espaço propício para que possa prescindir de peças a fim de trabalhar o conceito como obra. A essa curadoria caberia, portanto, *cuidar* do que não pode ser visto apenas com o olhar, mas para além dele.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALLIEZ, Éric. **Deleuze Filosofia Virtual**. São Paulo: Editora 34, 1996. (Coleção Trans)

AMARAL, Aracy A. **Arte pra quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970**. 3ª edição. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ARANTES, Otilia (org.). **Política das Artes**. São Paulo: Edusp, 1995.

ARENDT, Hannah. **A condição Humana**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 2ª. Ed. Campinas: Papirus, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*. In: **Magia e Técnica, arte e política – Obras Escolhidas**. v. 1. 10ª Reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica*. In: **Magia e Técnica, arte e política – Obras Escolhidas**. v. 1. 10ª Reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BIENAL DE SÃO PAULO, 27ª, 2006, São Paulo. **Como viver junto: guia/editores**. Lisette Lagnado, Adriano Pedrosa, São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

BRETT, Guy. **Brasil Experimental – arte/vida: proposições e paradoxos**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

BUENO, Maria Lúcia. **Artes Plásticas no Século XX, Modernidade e Globalização**. Campinas: Editora Unicamp, 1999.

BURGOS, Fátima. **Comunidades Virtuais e novas formas de sociabilidade: panoramas possíveis para uma sociedade em rede (?)** 2004. 276 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Departamento de Sociologia, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2004.

CANONGIA, Ligia. *Artefoto*. In.: **Catálogo de Exposição**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), 2002.

CARVALHO, Maria Luiza Melo (Org.). **Contemporary Brazilian Photography**. London/New York: Verso, 1996.

CASTELLS, Manuel. **A galáxia da Internet: reflexões sobre a Internet, os negócios e a sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar., 2003.

CHIARELLI, Tadeu. **A arte internacional brasileira**. 2^a. ed. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

COCCHIARALLI, Fernando. **Entre a regra e o acaso**. Brasília, DF: Editora Arte 21, 2001. Catálogo de exposição Imagem em jogo.

COTTON, Charlotte. **The photography as contemporary art**. London: Thames & Hudson, 2004.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

CYPRIANO, Fabio. Curadora vê ruído na arte contemporânea. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 8 de junho de 2005. Ilustrada, p. E 3.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte – A arte contemporânea e os limites da história.** São Paulo: Odysseus/Edusp, 2006.

DELEUZE, Giles. **Diferença e Repetição.** Lisboa: Relógio d'Água, 2001

_____. **Conversações: 1972-1990.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 219-226.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia.** Rio de Janeiro: Editora 34. 1995-1997.

DOMINGUES, Diana. **Criação e interatividade na ciberarte.** São Paulo: Experimento, 2002.

DUBOIS, Philippe. **Movimentos improváveis – O efeito cinema na arte contemporânea.** Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), 2003. Catálogo de Exposição.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico.** Campinas: Papyrus, 1994.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados.** São Paulo: Perspectiva, 1979.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia e viagem - entre a natureza e o artifício.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

FEENBERG, Andrew. **Critical Theory of Technology.** Oxford: Oxford University Press, 1991.

FERGUSON, Bruce W.; GREENBERG, Reesa; NAIRNE, Sandy (Org.). **Thinking about exhibitions.** 3ª Reimpressão. London: Routledge, 2000

FONTCUBERTA, Joan (Org.). **Fotografia. Crisis de historia.** Barcelona: Actar, 2003.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. **Veja/ Passagens,** Portugal, 1992.

GERVEREAU, Laurent. **Histoire du Visuel au XXe Siècle**. Paris: Seuil, 2003.

GIANNETTI, Cláudia. **Estética Digital - Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología**. Barcelona: L'Angelot (L' Ancelot) , 2002. (Encontrei que é Sintopía, e a Ed. L' Angelot)

GIDDENS, Anthony. **As Conseqüências da Modernidade**. São Paulo: Unesp, 1991.

HEINICH, Nathalie; POLLAK, Michael. *From museum curator to exhibition auteur: inventing a singular position*. In FERGUSON, Bruce W.; GREENBERG, Reesa; NAIRNE, Sandy. **Thinking about exhibitions**. 3ª Reimpressão. London: Routledge, 2000.

HOLLANDA, Aurélio Buarque. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: 1996.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo – A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2004.

JAMESON, Fredric. *Transformações da imagem na pós-modernidade*. In: **Espaço e imagem – teorias do pós-moderno e outros ensaios**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

JONHNSON, Steven. **Cultura da Interface - como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. Série comunicação.

KUONI, Carin (Org.). **Words of Wisdom – A curator's Vade Mecum on Contemporary Art**. New York: Independent Curators International (ICI), 2001.

LAGNADO, Lisette. Curadoria e autoria. In: **Workshop Rumos: Curadoria**: São Paulo, Itaú Cultural, 22 de fevereiro, 2001.

LAROUSSE. **Larousse Ilustrado da Língua Portuguesa**. Larousse do Brasil: São Paulo, 2004.

LEÃO, Lucia. **O labirinto da hipermídia - arquitetura e navegação no ciberespaço**. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

LEENHARDT, Jacques. *Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo*. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). **Rumos da crítica**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

LEINER, Sheila. **Arte e seu tempo**. São Paulo: Perspectiva/Secretária do Estado da Cultura, 1991.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Ed. 34, 1996. (Coleção Trans).

MACHADO, Arlindo. *A fotografia sob o impacto da eletrônica*. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.

_____. **A ilusão Especular - Introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Máquina e Imaginário: o Desafio das Poéticas Tecnológicas**. São Paulo: EDUSP, 1993.

MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja. Determinação da identidade de um trabalho fotográfico. In: **Curso Edição e Montagem de Projetos Fotográficos**. Rio de Janeiro: UCAM, 2002.

_____. **Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte (Funarte), 2004.

MAIER, Gumier. **Curadores - Entrevistas**. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2005.

McLUHAN, Marshall. **Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem**. São Paulo: Editora Cultrix, 1999.

MICHAELIS. **Moderno Dicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: Cia. Melhoramentos, 1998.

NÖTH, Winfried. *Metaimagens e imagens auto-referenciais*. In: ARAUJO, Denize Correa (Org.). **Imagem (ir)realidade – comunicação e cibermídia**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

OSTROWER, Fayga. *A construção do olhar*. In: NOVAES, Adauto. **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, 167-182.

PAIVA, Joaquim (Org.). **Olhares refletidos**. Rio de Janeiro: Dazibao, 1989.

_____. **Visões e alumbramentos: Fotografia Contemporânea Brasileira na Coleção Joaquim Paiva**. São Paulo: BrasilConnects, 2002.

PARENTE, André (Org.). **Imagem Máquina - A era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

_____. *A última versão da realidade*. In FERREIRA, Leila da Costa (Org.). **A Sociologia no Horizonte do Século XXI**. São Paulo: Boitempo, 1999.

PAULA, Douglas de. **Poética de Realidade Virtual: Contextos Imagéticos de Interação** 2004. 40-47. Dissertação (Mestrado em Arte) – Departamento de Arte, Instituto de Arte, Universidade de Brasília, Brasília, 2004.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *O Olhar do estrangeiro*. In: NOVAES, Adauto. **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, 361-365.

PERSICHETTI, Simonetta. **Imagens da fotografia brasileira**. São Paulo: Estação Liberdade, 1997, vol. 1.

_____. **Imagens da fotografia brasileira**. São Paulo: Estação Liberdade/Senac, 2000, v. 2.

PÓLO, Maria Violeta. *Obra e espaço nas exposições de arte: destaque de alguns projetos curatoriais que tiveram grande repercussão devido à escolha da expografia*. **Arte em Pesquisa: especificidades**, Brasília, v. 1, p. 24-28, nov. 2004. Trabalho apresentado no XIII Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas.

PRADO, Gilberto. **Arte Telemática - dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário**. São Paulo: Rumos Itaú Cultural, 2003.

_____. **Redes e Espaços Artísticos de Intervenção**. Brasília: Editora da Pós-graduação em Artes da Universidade de Brasília, 2004, v. 2, 258-263.

RODRIGUES, Érica. A curadora. **Fotosite**, São Paulo, ano 3, n. 12, p.12-14, jun./jul. 2006.

SABOIA, Lygia. Internet Art. **Arte em Pesquisa: especificidades**, Brasília, v. 2, p. 273-278, nov. 2004. Trabalho apresentado no XIII Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano. Da cultura das mídias à cibercultura**. 2^a ed. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTAELLA, Lucia. *Os três paradigmas da imagem*. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.

SANTAELLA, Lucia *Por uma epistemologia das Imagens Tecnológicas: seus modos de apresentar, indicar e representar a realidade*. In: ARAUJO, Denize Correa (Org.). **Imagem (ir)realidade – comunicação e cibernímia**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SANTOS, João Carlos Lopes dos. **Manual do Mercado de Arte - Uma visão profissional das artes plásticas e seus fundamentos práticos**. São Paulo: Julio Louzada Publicações, 1999.

SANTOS, Laymert Garcia dos. *Considerações sobre a realidade virtual*. In: FERREIRA, Leila da Costa (Org.). **A Sociologia no Horizonte do Século XXI**. São Paulo: Boitempo Editorial, 1999.

SILVEIRA, Martha Luciana. *A (ir)realidade da cor na fotografia*. In: ARAUJO, Denize Correa (Org.). **Imagem (ir)realidade – comunicação e cibernímia**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

STANGOS, Nikos. **Conceitos de Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

TANNERT, Christoph, TISCHLER, Ute (Org.). **Men in black. Handook of curatorial practice**. Frankfurt am Main: Revolver – Archiv für Aktuelle Kunst, 2004.

THEA, Carolee. **Foci – Interviewrs with ten international curators**. New York: Apexart, 2001.

THOMAS, Catherine (Org.) **The edge of everything – Reflections on Curatorial Practice**. Canada: The Banff Centre, 2002.

TURKLE, Sherry. **A Vida no Ecrã. A identidade na era da Internet.** Tradução de Paulo Faria. - Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

VENTURELLI, Suzete. **Arte: espaço_tempo_imagem.** Brasília: Editora da Unb: 2004.

VICENTE, Carlos Fadon. *Fotografia: a questão eletrônica.* In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico.** São Paulo: Hucitec, 1998.

VIRILIO, Paul. **A Bomba informática.** São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

WERTHEIM, Margaret. **Uma história do espaço de Dante à Internet.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

YATES, Steve. *The value of space: a theoretical sketch for photographic art in the late-twentieth century.* In: Yates, Steve (Org.). **Poetics of space – a critical photographic anthology.** New Mexico: New Mexico University, 1995.

ZAMBONI, Silvio. Fotografia digital: o computador como hiperferramenta. **Arte em Pesquisa: especificidades,** Brasília, v. 2, p. 388-392, nov. 2004. Trabalho apresentado no XIII Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas.

ZOLBERG, Vera L. **Une marginalité créatrice: Les collectionneurs de l'art d'avant-garde, Art et contemporanéité.** (Première Rencontre Internationale de Sociologie de l'Art de Grenoble). Bruxelas: Ante Post/La lettre Volée, 1992

ZOLBERG, Vera L. **Para uma sociologia das Artes.** São Paulo: Editora Senac, 2006.

ZUNZUNEGUI, Santos. **Paisajes de la forma: ejercicios de análisis de la imagen.** Madrid: Cátedra, 1994.

EM MEIO ELETRÔNICO

24ª Bienal de São Paulo

Disponível em: <http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/>
Acesso 28/01/2007.

2080: o futuro da históriaDisponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1585,1.shl>

Acesso 21/01/2007.

Aby Warburg e os arquivos da memóriaDisponível em: <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/aguerreiro-pwarburg/index.htm>

Acesso 28/01/2007.

A Década de 80 Não Foi PerdidaDisponível em: http://www.speculum.art.br/module.php?a_id=291

Acesso 11/09/2006.

A ditadura dos curadores

Disponível em:

<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG58967-6011-270,00.html>

Acesso 22/06/2006.

A Exposição como Trabalho de ArteDisponível em: http://www.e-flux.com/displayshow.php?file=message_315.txt

Acesso 14/11/2006.

A filosofia da arte: entrevista com Arthur C. Danto. **Novos estudos. CEBRAP**, São Paulo, n. 73, 2005.

Disponível em:

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002005000300009&lng=pt&nrm=iso)[33002005000300009&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002005000300009&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 11 Set 2006. doi: 10.1590/S0101-33002005000300009.**A Fundação Bienal - quem somos**

Disponível em:

http://bienalsaopaulo.globo.com/fundacao/institucional/fund_quemsomos.asp

Acesso 28/01/2007.

A proposta. Cadastro Nacional de FotógrafosDisponível em: <http://photosynt.net>

Acesso em: 29/06/2006.

Arte na rede

Disponível em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/arttec/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete=5952

Acesso em: 30/06/2005.

BATTRO, António. **Museos imaginarios y museos virtuales agosto de 1999**. Consult. 1 Março 2004.

Disponível em: <http://www.byd.com.ar/bfadam99.htm>

Acesso: 10/07/2005.

Bienal de Veneza

<http://www.revistamuseu.com.br/emfoco/emfoco.asp?id=2073>

Bienal de Veneza põe abaixo a ditadura dos curadores

Disponível em:

http://www.investarte.com/site/scripts/noticias/ibienal_veneza.asp

Acesso 21/01/2007.

Carin KuoniDisponível em: http://www.generalstudies.newschool.edu/alumni/02a_newsletspr04.pdf

Acesso 10/03/2006.

City of SaltDisponível em <http://www.aperture.org/store/books-detail-w.aspx?ID=464&gclid=CIbxiMvBo4gCFQTpPgodogSRYA>

Acesso: 10/11/2006.

Conselho Internacional de MuseusDisponível em: <http://www.icom.org.br/>

Acesso 12/07/2006.

Curso de Especialização em Crítica de arte e curadoria na UniBrasil, Curitiba. Inscrições.

Disponível em:

<http://www.canalcontemporaneo.art.br/cursosese seminarios/archives/000830.html>

Acesso 29/07/2006.

DIETZ, Steve. Curating (on) the WebDisponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/web-arte/textos/ensaios.html>

Acesso em : 20/03/2006.

Do It

http://www.e-flux.com/projects/do_it/itinerary/itinerary.html

Acesso: 20/12/2006.

Do Reino Encantado

Disponível em: <http://www.telemar.com.br/museu/expofoto/>.

Acesso em: 21/01/2007.

Documenta de Kassel

<http://www.documenta12.de/>; <http://www.dw-world.de/dw/>

É mais fácil fazer uma Bienal que construir um museu

Disponível em: <http://www.mapadasartes.com.br/setoresnn.php?artig=1&texid=7>

Acesso 28/01/2007.

FEENBERG, A . Racionalización Democrática: tecnología, poder y libertad

Disponível em: <http://www.rohansdsu.edu/faculty/feenberg/>

FEENBERG, A. **A filosofia da tecnologia numa encruzilhada**. Tradução de Newton Ramos-de-Oliveira

Disponível em: <http://www-rohan.sdsu.edu/faculty/feenberg/> 1999

Feenberg, Andrew. Teoria Crítica da Tecnologia

Disponível em:

<http://www.sfu.ca/~andrewf/critport.pdf>

Fotofest

Disponível em: http://www.fotofest.org/ff2006/meetingplace_reviewers.htm#Harris

Acesso 28/11/2006.

Fotofest reviewers

Disponível em: http://www.fotofest.org/ff2006/meetingplace_reviewers.htm#Harris

Acesso 28/11/2006.

Gallery 9 is the Walker Art Center's online exhibition

Disponível em: <http://gallery9.walkerart.org/>

Acesso 28/01/2007.

Guggenheim: Internet Art Commissions

http://www.guggenheim.org/internetart/internetart_index.html

Harald Szeemann

Disponível em: <http://www.mapadasartes.com.br/setoresnn.php?not=1¬id=28>

Acesso 28/01/2007.

HENRIQUES, Rosali. Museus virtuais e cibermuseus: A Internet e os museus.

http://www.museudapessoa.net/biblioteca/pdfs/museusvirtuais_rosali.pdf

La Biennale di Venezia

Disponível em: <http://www.labiennale.org/it/biennale/storia/recenti/it/7817.1.html>

Acesso 28/01/2007.

LAGNADO, Lisette. 2080: o futuro da história

Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1585.1.shl>

Acesso em: 11/09/2006.

LEMOS, André. Anjos Interativos e Retribalização do Mundo. Sobre Interatividade e Interfaces Digitais.

<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/>

LEMOS, André. As Estruturas Antropológicas do Cyberespaço

<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos>

LEMOS, André. Utópico, Otimista ou Surrealista?

<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/lemos/luddites.html>

MAYALL, Moana Oque é web art?

Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/web-arte/oquee/oqueefr2.html>

Manifesta

<http://www.manifesta.es/>

Museu do Louvre

Disponível em: <http://www.louvre.fr>

Acesso 10/07/2006.

NUNES, Fábio Oliveira. **Web Arte no Brasil - Algumas interfaces e poéticas no universo da rede Internet.** (Dissertação de mestrado). Disponível em:

<http://webartenobrasil.vilabol.uol.com.br/home.htm>

Acesso em : 20/06/2005.

Oficina de curadoria com Chus Martinez

Disponível em:

http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.event_pres/workshops/folder.2005-06-20.3748870081/oficina_chus/

Acesso 28/01/2007.

PÓLO, Maria Violeta. **Obra e espaço nas exposições de arte: destaque de alguns projetos curatoriais que tiveram grande repercussão devido à escolha da expografia,** Dissertação em

Artes do Instituto de Artes da UNESP Disponível em http://www.corpos.org/anpap/2004/textos/cc/maria_violeta_polo.pdf.

Acesso: 15/06/05.

Sculpure

<http://www.sculpture.org/documents/scmag01/june01/bien/bien.shtml>

Seja antropofágico: webcanibalize!

Disponível em: <http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/web/ricardo/>

Acesso 28/01/2007.

The Next Documenta Should Be Curated by an Artist

Disponível em: http://www.e-flux.com/projects/next_doc/index.html

Acesso 30/10/2006.

Time Stream

Disponível em: <http://www.moma.org/exhibitions/2001/timestream/index.html>

Acesso 26/06/2006.

Walker Art Center

Disponível em:

<http://gallery9.walkerart.org/>; <http://collections.walkerart.org/item/object/10600>;

<http://www.artforum.com/>

Acesso em : 20/03/2006.

SITES DE FOTOGRAFIA

Photos (<http://photos.uol.com.br/>)

Banco da Imagem(<http://www.bancodaimagem.com.Br>)

Fotosite (<http://fotosite.terra.com.br>)

Portal da foto (<http://portaldafoto.com.br>)

Lumiar (<http://www.lumiaronline.com.br>)

Stock Brazil (<http://www.stockbrazil.com.br/>)

Corbis (<http://pro.corbis.com/>)

Brasil Imagem (www.brasilimagem.com.br/)

Foto in Cena: <http://www.fotoincena.com.br/producoes.htm>)

Débora 70 (<http://www.debora70.com.br/>)

Expofoto (<http://www.telemar.com.br/museu/expofoto/>)

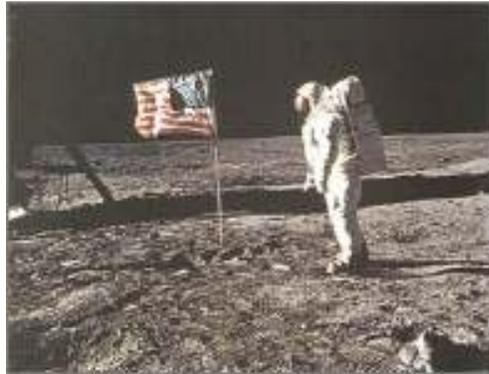
Zone Zero (<http://www.zonezero.com>)

Patrícia Gouvêa (<http://www.patriciagouvea.com>)

Patrícia Gouvêa (http://www.ateliedaimagem.com.br/quem_somos.php)

ANEXOS

ALGUMAS FOTOS REFERENTES À EXPOSIÇÃO IMAGENS DO SÉCULO PASSADO



1969, o homem pisa na Lua



Marilyn Monroe com seu vestido branco esvoaçante no filme O Pecado Mora ao Lado



Che Guevara



Assassinato do presidente John F. Kennedy



Policial sul-vietnamita executa à queima-roupa um suspeito vietcong



Crianças fugindo após bombardeio de Napalm, Vietnã



O dia D, o desembarque americano na Normandia, França



Judeus no campo de extermínio de Auschwitz



Marinheiro e enfermeira se beijam, comemorando o fim da 2ª Grande Guerra



AFP

A bomba de Hiroshima



A ovelha Dolly



A queda do muro de Berlim



Manifestante sozinho enfrenta tanques do Exército na Praça da Paz Celestial, Pequim, China

FONTE DAS IMAGENS

- Fig. 1** http://www.artchive.com/artchive/W/warhol/warhol_brillo_box.jpg.html
Fig. 2 <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1585,1.shl>
Fig. 3 <http://www.longmarchspace.com/images/latinamerica/e-index.htm>
Fig. 4 <http://www.longmarchspace.com/images/qinga/qigalongmarch/e-qinga.htm>
Fig. 5 http://www.iartes.pt/bienalvенеza2005/imagem_joana_vasconcelos.htm
Fig. 6 Acervo da autora
Fig. 7 http://artsonje.org/new_eng/exhi/l_exhi_1999.asp
Fig. 8 http://www-tc.pbs.org/art21/artists/kruger/img/BK_3.jpg?mii=1
Fig. 9 - 10 <http://dumbtype.com/>
Fig. 11 - 26 <http://fotosite.terra.com.br>
Fig. 27 - 35 <http://www.photosynt.net>
Fig. 36 - 43 <http://www.telemar.com.br/museu/expofoto>
Fig. 44 - 50 <http://www.zonezero.com>
Fig. 51 http://www.ateliedaimagem.com.br/quem_somos.php
Fig. 52 <http://www.patriciagouvea.com>
Fig. 53 - 55 <http://www.pucsp.br/artecidade/indexp.htm>
Fig. 56 http://www.terra.com.br/istoe/1761/artes/1761_olhos_da_raca.htm
Fig. 57 <http://socrates.berkeley.edu/~dolorier/02.html>
Fig. 58 <http://www.terra.com.br/istoe/1736/1736emcartaz.Htm>
Fig. 59 http://www.rodri gobraga.com.br/trabalhos/fantasia_01.htm
Fig. 60 <http://www.luciocarvalho.com.br/>
Fig. 61 Acervo da autora
Fig. 62 - 64 <http://www.aperture.org/store/books-detail-w.aspx?ID=464&gclid=C1bxiMvBo4gCFQTPgodogSRYA>
Fig. 65 - 66 Catálogo Aperture

- Fig. 67** ilustração da autora
Fig. 68 - 69 Catálogo Amrik
Fig. 70 <http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=481>
Fig. 71 <http://www.biennale-de-lyon.org/biac95/eng/carlier.htm>
Fig. 72 http://www.e-flux.com/projects/do_it/itinerary/itinerary.html
Fig. 73 http://www.e-flux.com/projects/do_it/manuals/0_manual.html
Fig. 74 - 75 Acervo da autora
Fig. 76 Montagem da autora
Fig. 77 (1 e 2) <http://www.michaelstevenson.com/contemporary/artists/tillim.htm>
Fig. 78 <http://www.pieterhugo.com>
Fig. 79 Reprodução, Cinara Barbosa
Fig. 80 <http://www.patriciagouvea.com>
Fig. 81 <http://www.autre-vue.com/cpe>
Fig. 82 <http://www.gordoncheung.com>
Fig. 83 Ilustração da autora
Fig. 84 - 85 Ilustração da autora
Fig. 86 <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp354.asp>
Fig. 87 Montagem da autora sobre *design* de Christus Nóbrega
Fig. 88 Montagem da autora sobre *design* de Christus Nóbrega
Fig. 89 Ilustração da autora
Fig. 90 Esquema da autora

FONTES DAS IMAGENS NO ANEXO DA EXPOSIÇÃO

1969, o homem pisa na Lua.

http://www.geocities.com/andre_nho/fotos/luu.html

Marilyn Monroe com seu vestido branco esvoaçante no filme O Pecado Mora ao Lado

<http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes/pecado-mora-ao-lado/pecado-mora-ao-lado.htm>

Che Guevara

<http://www.cheguevaradelaserna.hpgvip.ig.com.br/galeria.html>

Assassinato do presidente John F. Kennedy

http://www.geocities.com/andre_nho/fotos/kennedy.html

Policial sul-vietnamita executa à queima-roupa um suspeito vietcong

<http://www.pontodevista.jor.br/fotojornalismo/emfoco1.htm>

Crianças fugindo após bombardeio de Napalm, Vietnã.

<http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=147>

O dia D, o desembarque americano na Normandia, França

http://paginas.terra.com.br/servicos/servicosvn/ventonw/aero_guerras.htm

Judeus no campo de extermínio de Auschwitz

<http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,1471287,00.html>

Marinheiro e enfermeira se beijam, comemorando o fim da 2ª Grande Guerra

<http://www.digitaljournalist.org/issue9911/eisieintro.htm>

A bomba de Hiroshima

http://educaterra.terra.com.br/voltaire/artigos/bomba_atomica.htm

A ovelha Dolly

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ciencia/ult306u8460.shtml>

A queda do muro de Berlim

<http://paginas.terra.com.br/arte/mundoantigo/capitalismo/3.htm>

Manifestante sozinho enfrenta tanques do Exército na Praça da Paz Celestial, Pequim, China.

http://www.link.estadao.com.br/index.cfm?id_conteudo=6591