

**CURADOR ENQUANTO AUTOR – DE EXPOSIÇÕES
AUTORIA CURATORIAL – NA ARTE CONTEMPORÂNEA – PÓS-ANOS 60 DO
SÉCULO XX.**

Miguel Sousa Ribeiro¹

Resumo:

O presente artigo insere-se na investigação de mestrado sobre a “curadoria contemporânea” que decorre sobre a prática do curador enquanto autor de exposições. Aborda ainda as múltiplas responsabilidades das práticas curatoriais tentando perceber até que ponto a relação e o posicionamento do curador pode implicar em questões autorais, a partir do momento que este decide o conceito expositivo; selecciona quem e o que mostrar, bem como a forma de expor – criando a relação de diálogo entre as obras; o espaço expositivo e o espectador.

Palavras-chave: “Curadoria”, “Arte Contemporânea”, ”Curador”, “Autoria”, ”Exposições de Arte”, “Mediação”.

Abstract: This article is part of the master's research on "contemporary curatorship" and follows on the practice of healing as the author shows. Still covers the multiple responsibilities of curatorial practices trying to understand to what extent the relationship and the curator of positioning may result in copyright issues, from the time that it agreed to the exhibition concept; select who and what to display and how to display - creating the relationship of dialogue between the works; the exhibition space and the spectator.

Keywords: "Curation", "Contemporary Art", "Curator", "Authorship", "Art Exhibition", "Mediation".

INTRODUÇÃO

Este artigo de investigação foi realizado em contexto académico, no Seminário de Questões Teóricas da Arte Contemporânea, inserido no Mestrado em Estudos Curatoriais.

Pretendeu levantar questões que fossem uma mais-valia na percepção e entendimento das práticas curatoriais contemporâneas e na actualidade. O que se procura? O que falta desenvolver? O que falha? E o que se pretende? Foram algumas das questões levantadas, sentindo-se a necessidade de as

problematizar para que se faça um enquadramento lógico da acção do curador contemporâneo ou, sendo mais preciso, do curador *connaisseur* (termo usado pelo crítico e curador Olu Oguibe) – especialista ou aficionado por um determinado período ou paradigma, no caso a arte contemporânea pós- anos 60 do Século XX.

Após fazer uma breve caracterização do papel multifuncional do curador, tentando situá-lo no tempo e no espaço, percebendo a sua acção e tarefas como um agente do circuito artístico, cada vez mais presente. Para isso procurou-se pesquisar a opinião de várias personagens de referência no mundo da arte. Neste ponto serão projectadas

¹ Miguel Sousa Ribeiro vive e trabalha em Lisboa. A sua formação académica iniciou-se em arquitectura (UL-P), passando pelas Artes Plásticas e Multimédia (ESEB-IPB) e pelos Estudos Curatoriais (Colégio das Artes-UC) onde obteve o Grau de Mestre. Actualmente assume o papel de curador independente. Na sua prática profissional destacam-se as passagens pelo Museu Jorge Vieira (2014), em Beja; Galeria SETE (2015), em Coimbra e pelo Museu de Serralves (2016) no Porto. Onde concebeu e colaborou em projectos curatoriais - migueldesousaribeiro@gmail.com

algumas ideias sobre o motivo da pertinência da figura do curador bem como o momento em que essa posição foi potenciada. Após este enquadramento, serão equacionadas algumas das suas acções – ou intermediações – tomadas com outros intervenientes, sejam eles artistas, outros curadores, críticos e o público. Tentando perceber de que forma o curador pode ter uma postura autoral ou co-autoral – na relação com o artista e com o espectador –, desde o momento que se aceita que o curador determine um projecto curatorial, seleccionando as obras e o(s) artista(s) que nele se enquadrem, e decida o local-espaco onde as mesmas vão ser mostradas de acordo com uma relação de diálogo por si idealizado, ou sugerido, no sentido de potenciar a obra na relação com o espectador. Além disso serão lançadas algumas perspectivas, potencialidades, possibilidades ou caminhos para que a prática curatorial possa ser inovadora – seja na reinvenção ou na expansão dos espaços expositivos, num momento de “saturação” das exposições, e em que medida o curador pode, ou deve, implicar, sempre, na dimensão sócio-política do seu contexto, reagindo ao seu tempo.

Por fim, foi tentado mostrar a importância da obra exposta, desde o momento que ela é colocada passível de visualização e crítica, ou seja, quando sai do *atelier* do artista e passa a fazer parte de uma exposição, sendo este considerado o momento em que a obra passa a ganhar sentido. Pontuando-se vários exemplos do passado onde a necessidade de apresentar determinadas obras se fez notar, ainda sem a presença do curador, sendo o artista a ocupar essa acção. Chamandose de artista-curador. Sendo este ponto importante para que se feche a investigação no propósito da mesma: o curador como autor de exposições. A este nível serão mostrados alguns, ou vários, exemplo de como isto é entendido. Dando como referência algumas exposições marcantes na história da arte, bem como três aspectos fundamentais da curadoria contemporânea: A sua capacidade de legitimação; a sua possibilidade de criação assente na abordagem teórica ou conceptual que contará o projecto curatorial. Que permitirá a singularidade individual intrínseca a cada um.

Para esta investigação, procurou-se encontrar fontes fidedignas para poder responder, ou reflectir, sobre estes assunto, para isso foram usados livros, teses, catálogos e textos críticos de autores de referência, bem como dados de uma entrevista realizada num artigo anterior, mas que se relaciona a este; e um caso de estudo de uma exposição colectiva realizada em 2014.

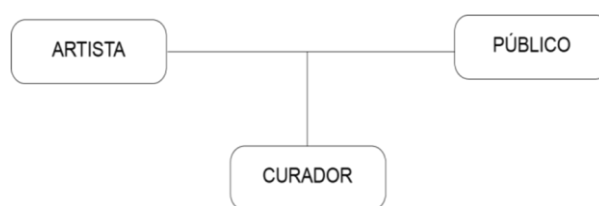


Fig.1

O CURADOR

Tentando caracterizar ou reflectir sobre o papel do curador, nas suas múltiplas funções, terá que se indicar o que parece ser unânime a todos. O curador é, antes de tudo, um mediador. A Fig.1 tenta ilustrar isso mesmo. A colocação do curador entre artista e público como um mediador. É o ‘agente’ que está entre o artista (emissor) e o espectador (receptor). E, neste sentido, ele divulga, apresenta, mostra as obras dos artistas, por si, previamente, seleccionadas. Tendo, parece-nos, que reagir ao seu tempo, ao seu contexto e ao que o presente exige.

Mas as práticas curatoriais estão longe de ser facilmente categorizadas ou simplistas uma vez que elas envolvem várias outras variáveis e responsabilidades organizacionais e de gestão. Como nos diz Harald Szeemann, “o curador, nas suas diversas funções, é também director de Museu/Galeria, organizador de exposições, arquivista, conservador, negociador de arte, assessor de imprensa, cúmplice do artista, enfim, múltiplos papéis que se (con)fundem num só.” [1] Por sua vez, Christophe Cherix, no prefácio do livro “Uma Breve História da

Curadoria” de Hans Ulrich Obrist, diz que “o papel do curador é também o de crítico de arte.” [2] Pegando nas frases destes dois curadores de referência, para fazer um enquadramento dos vários compromissos do curador, acrescentou-se outros. O curador será também responsável pela concepção, pelo pensamento que quer transmitir, pelo desenho da forma como apresentar as obras, pela gestão e coordenação do transporte e seguro das obras, pela elaboração do catálogo e respectivos textos produzidos sobre a mostra, e este é muito importante, pois é possível, ou essencial, que o curador escreva os textos da sua curadoria – apresentando o objecto da exposição, definição dos objectivos e o campo da temática ou problemática, exponha os critérios e a razão de ser da exposição, e ainda lance algumas coordenadas de entendimento da obra em termos de leitura, de contexto, fruição e questionamento da mesma.

Simultaneamente, claro, estará a sua intenção, a sua forma de pensar e o seu posicionamento artístico. Dentro do que pretende e onde poderá distinguir-se pela sua singularidade e mais-valia. É onde poderá evidenciar-se pela questão criativa, autoral, de pensamento singular em torno do que o inquieta, e aqui estará a diferença entre seres e entre formas de pensar – logo aqui há uma autoria a ser notada.

Mas, será conveniente pensar no que permite trabalhar e posicionar-se, o curador, nestas premissas e potencialidade. Indicamos ser as práticas artísticas contemporâneas. Desde o momento que deixam o uso exclusivo de certos materiais na produção de uma obra e onde os criadores passam a usar, livremente qualquer material de suporte. Isto permitiu aos curadores seguir o seu percurso de acordo com o que mais lhes sugere ou suscita interesse dentro do que é produzido artisticamente.

Este alargamento do campo artístico, traduzido no Campo Expandido ou *Expanded Field* [3], surgido em contexto de pós-Arte Minimal e com o contexto da ‘necessidade’ de pensamento e conceito, na Arte, surgindo assim a Arte Conceptual, em meados dos anos 60 do Século XX ao qual estará, intrinsecamente, ligado a

Marcel Duchamp como sendo um dos percussores. Este será o principal motivo para o

que ainda se produz no presente e, conseqüentemente, para esta ‘necessidade’ da presença do curador.

Possibilitando, igualmente, que a teoria e a crítica de arte passem a ser ter um papel mais relevante na medida em que possam ajudar na discussão e percepção da enorme difusão existente na arte, onde os limites se fundem e as conjugações são cada vez maiores. E é precisamente neste contexto de difusão, mistura, partilha, permuta, grupo, mescla, colectivo, colaboração, entre outros que se abre, também, o campo de acção das práticas curatoriais.

Se pensarmos, por exemplo, na Modernidade onde havia um estilo específico, o chamado movimento artístico, como por exemplo o Realismo ou o Impressionismo, não existia grande justificação para o curador existir, pois tudo era produzido num só sentido.

Parece assim pertinente dar estes exemplos para que se possa perceber o que levou ao aparecimento do curador, ou, se quisermos, de mais um elemento teórico-prático para acompanhar e gerar conhecimento e discussão em torno da obra de arte. Neste momento parece que estamos prontos a avançar nas questões que foram levantadas neste artigo, de acordo com o que se achou pertinente, pois, muitas outras poderiam ser discutidas, precisamente na lógica da abertura artística actual.

Mas, antes mesmo de avançar, deixamos aqui a abordagem, em torno do curador, situando-o no tempo, citando a Crítica de Arte Sandra Vieira Jürgens quando refere que “...os curadores ganharam importância considerável desde os anos 90 quando o seu trabalho se impôs como determinante no processo de conduzir e mostrar ao público o trabalho dos artistas. São eles que procedem à selecção dos que irão integrar os projectos expositivos e determinam quais poderão num dado momento ter maior visibilidade no disputado circuito da arte”. [4]

E, partindo destes princípios foi trazido à discussão alguns dos caminhos ou posicionamentos envolvendo o curador e restantes intervenientes.

AUTORIA E CO-AUTORIA

Neste ponto da investigação será tentado mostrar de que maneira o Curador pode ter uma postura de autoria ou co-autoria.

Sabendo-se da pertinência da questão, o artigo propôs-se investigar e saber da opinião de outros autores ou críticos, na tentativa de procurar conjugações ou diferença de opiniões e, de alguma forma, chegar a uma perspectiva mais consensual, apesar da subjectividade individual de cada interveniente. O que poderá traduzir não propriamente numa resposta, nem terá que ser assim, mas abrindo outras perspectivas ao debate.

Assim, iniciou-se a tentativa de resposta, à questão levantada, pela realização de uma entrevista (Abril 2014) à Crítica Sandra Vieira Jürgens (SVJ).

A questão foi colocada do seguinte modo: “O Curador tem, ou pode ter, uma postura co-autoral, além de mediador? (Seja porque escolhe o que expor; ou pelo facto do seu pensamento, no diálogo com o Artista, por vezes, ser trabalhado por este no seu processo criativo, influenciando-o; ou até mesmo porque selecciona e escolhe o espaço, pensa a exposição e a mensagem a passar).” À qual SVJ respondeu: “O curador é um mediador, mas a sua mediação pode implicar um trabalho autoral, criativo. Isso depende da forma como pensa, conceptualiza e selecciona os trabalhos para uma determinada exposição. Varia de caso para caso. Há curadores que a exploram mais, outros menos. Depois, na sua relação com os artistas, pode gerar-se um maior ou menor diálogo, e haver ou não uma intensa co-autoria. O artista pode contribuir para o processo autoral da curadoria e o curador beneficiar do trabalho autoral do artista. Aqui também depende, varia, há artistas que podem contribuir mais para o trabalho autoral dos curadores e vice-versa. Nem sempre é uma relação de negociação equilibrada. O ideal seria que fosse”. Ora, como se percebe há uma forte pertinência nesta relação. Parece ser fundamental que se perceba a posição de cada interveniente e a sua acção ou mais-valia, pois haverá ainda quem confunda o posicionamento de cada um.

Haverá também quem pense que uns se sobrepõem aos outros, quando na verdade não

deve ser assim, e é conveniente que se perceba que a questão individual na arte há muito se perdeu, e nesse sentido a partilha, o diálogo, a discussão ou reflexão é o que impera e gera conhecimento, abertura, crescimento e sentido. A orientação da arte contemporânea segue pelo caminho da difusão, expansão e disseminação fugindo às questões individuais e exactas. Tentando desconstruir mais esta questão, e o porquê do seu levantamento, foi na tentativa de perceber a co-autoria como uma tendência natural das práticas artísticas actuais, que já se prolongam há várias décadas. Não querendo sequer equacionar a retirada de valor autoral a quem quer que seja, muito menos ao artista que é o criador da obra, onde, obviamente está o seu pensamento próprio e isso nunca poderá ser colocado em causa. A questão está sim no paradigma da Arte na actualidade e de há alguns anos a esta parte, tal como na vida. Ela precisa da partilha, do pensamento, da reflexão, da crítica construtiva para haver evolução ou o gerar de algo diferente, tentar chegar mais além. É a este nível, até a questão teórica ganhará mais força, havendo mais gente a estudá-la.

Sabe-se que há cada vez mais simpósios, conferência, residências, colectivos, congressos, seminários, entre outros, precisamente porque a percepção será essa, a partilha em forma de potência intelectual e na tentativa de gerar algo mais a partir de várias partes. Parece haver também cada vez mais artistas a trabalhar em grupo tal como curadores já criam exposições em grupos. As práticas artísticas não se resumem a uma só forma de produção, pelo contrário há uma mescla enorme de práticas artísticas, já faladas no ponto anterior, e são estas que permitem todas as discussões atrás referidas.

Voltando ao que se refere, somente, à questão entre curador e artista há a realçar, nesta questão co-autoral (relacional) desde logo a cumplicidade ou o diálogo permanente, que parece ser essencial, e poderá, claramente, gerar possibilidades de co-autorias, no sentido da influência que um causará no outro, e, com a sua permanência relacional, haverá, ou terá, reflexos quer seja num ou noutro. São as relações humanas também aqui presentes.

Com estes factos pretende-se que a questão seja melhor entendida, sabendo no entanto, tal como

nos disse SVJ, que depende da relação criada entre as pessoas, pois antes que tudo é disso que se trata. E outras perspectivas poderão ser dadas, até porque a intenção nunca será fechar as possibilidades mas sim abrir.

A propósito, a própria SVJ escreve num dos seus inúmeros textos que, "...será sempre mais interessante pensar que nalguns casos a sua importância (dos curadores) deve-se a partilharem os processos de criação com os próprios artistas que seleccionaram para encetarem os seus projectos. E este é, indiscutivelmente, um aspecto interessante pois sempre nos habituámos a pensar no fenómeno da criação relacionando-o exclusivamente aos artistas". [5]

Tentando ir um pouco mais além na desconstrução da questão, fazemos referência ao Curador e Director da Hayward Gallery em Londres, Ralph Rugoff que no simpósio "The Critical Edge of Curating" ocorrido em 2011 no Museu Guggenheim, que iniciou o segundo debate a falar sobre o impacto do trabalho de artistas como Marcel Duchamp, onde ao convidar o espectador a "refazer activamente o seu caminho através da obra", Duchamp "já questionava, com o seu trabalho, a própria noção de autoria." [6] Mas foi mais longe na sua posição em relação à co-autoria do curador: "O curador é como um vírus, ele precisa de um hospedeiro vivo. Mas, um curador também pode alterar o metabolismo do seu hospedeiro". [7]

ESPAÇO EXPOSITIVO. INOVAÇÃO; EXPANSÃO E REINVENÇÃO

Aqui, tentou-se trazer à discussão os caminhos possíveis e quais as perspectivas da prática curatorial ter um papel decisivo para que as exposições possam ser inovadoras num momento em que há uma enorme 'saturação' e homogeneização das exposições 'institucionalizadas'. E em que medida se poderá expandir ou reinventar novos espaços para que as práticas artísticas possam circular além destes espaços 'consagrados'. Começando por esta última abordagem, dizer que apesar de haver já várias experiências, nos

últimos anos, de exposições criadas fora dos locais ditos normais e 'sagrados', fora do Museu ou da Galeria, do *White Cube*, parece que têm sido acções pontuais e espontâneas, preocupadas mais com a sátira às instituições. Todas são plausíveis e, na nesta perspectiva, aceitam-se mas, o que parece mais pertinente e necessário é poder realizar exposições inovadoras seja onde for, até porque, como já foi dito, as várias práticas artísticas de produção actual assim o permitem e exigem. Ou seja, entendemos que o paradigma terá que mudar e o Museu ou a Galeria pode ser, e deve, um local onde seja possível conviver perfeitamente com exposições de ruptura, reflexivas, críticas ou somente criativas. Esta deveria ser a luta, e não ignorá-la fazendo uso de espaços marginais, ou fabris, de metro, casas abandonadas, ou outros. Não que estes não sejam interessantes, frisasse, mas nunca deixando de tentar fazê-lo nos espaços museológicos para ser aceite em qualquer circunstância.

Quando se fala em expandir ou reinventar, podese pensar na criação de novos espaços de exposição, por exemplo numa fábrica abandonada. Mas não temporariamente, como se de uma instalação efémera se tratasse, como por vezes acontece. Realiza-se uma exposição num local fabril, alugado para o evento e no final da exposição, tudo termina. O que se propõe nesta investigação é, mais do que confrontar esses dois lados, o lugar dito 'sagrado' e o 'clandestino', é acrescentar espaços novos ao circuito. É revitalizar espaços com potencial e bem posicionados para que façam parte integrante do circuito da arte no seu contexto e com isto expandir o mesmo.

Fazendo uma analogia ao ready-made, como mais tarde verão na questão colocada na entrevista a SVJ, é como se fosse dar uma nova função ao espaço, recolocar o espaço activo e potenciador de uma produção, no caso, curatorial e artística. Ou seja, mais do que tentar, ou querer, ser radical e fazer uma exposição numa fábrica abandonada e no final, voltar a abandoná-la, interessou-nos pensar a questão do novo espaço mas fixá-lo e não perdê-lo logo após a mostra. Esta procura tem reflexo num caso de estudo. A exposição *OITO ARTISTAS NOUTRO LUGAR* (Casa do Governador, Castelo de Beja, 2014) inserida no

estágio curricular em curadoria que contou com o suporte de uma instituição pública (CMBeja), o que, sejamos realistas, é uma enorme mais-valia. Sendo que o estágio foi realizado no Museu Jorge Vieira, em Beja, um espaço pertencente ao circuito artístico da cidade – havia ainda outra Galeria que era possível escolher, todavia e porque se queria questionar os espaços institucionalizados e mostrar que é possível potenciar uma exposição noutros lugares, escolheu-se um lugar que habitualmente não conta com exposições mesmo tendo um potencial tremendo para ser inserido no circuito da arte contemporânea da cidade.

Refira-se que o Antigo Museu Militar, além das infra-estruturas serem propícias a mostras contemporâneas, é amplo e tem vários espaços dentro de um mesmo espaço algo que permitiu fazer coabitar uma enorme mescla de práticas artísticas, incluindo vídeos, que nos outros espaços seria impossível. Outra razão, não menos pertinente, é o facto da sua localização, dentro do Castelo de Beja, ser potenciadora de uma maior aproximação da Arte à Vida, à Sociedade, ao Indivíduo, seja do povo local ou do visitante que vem de outros contextos, cidades ou países, como foi o caso, pois cerca de 20% dos mais de 600 visitantes foram oriundos de 13 países diferentes.

Esta é a uma das perspectivas de expansão e reinvenção do espaço expositivo. Todos têm a ganhar, até porque, no caso, o espaço, físico, já existente, não se colocando a questão da criação de raiz que implicaria questões orçamentais. Mais uma vez, na entrevista, solicitou-se uma pergunta a SVJ sobre o tema desta forma: “Quais as perspectivas (ou potencialidade; possibilidades; caminhos) da prática curatorial inovar (expandir; reinventar) num momento ou contexto de ‘saturação’ de exposições?” e, SVJ responde da seguinte forma “A prática curatorial e sobretudo as práticas artísticas têm contribuído para que haja um desenvolvimento e novas formas de expor e trabalhar o espaço. Posso enviar alguns textos onde trato essa questão, de exposição em espaços independentes, habitacionais, fabris, e de instalações que reformulam a relação com o espaço arquitectónico.” Ou seja, um tema já em voga e bastante explorado mas numa

perspectiva diferente do caso de estudo e do contexto inerente. Mas num dos seus textos a Crítica de Arte refere precisamente que: “... Até muito recentemente a organização de mostras de arte contemporânea manteve-se dentro dos limites definidos pela museologia clássica e pela nova museologia, ajustando-se ao objectivo de consolidar zonas de estabilidade inerentes ao seu discurso...” [8] e isto não é, claramente, o que se pretende, pretende-se sim que as mostras sejam questionadoras e reflexivas e que os Museus permitam a entrada das mesmas para a sociedade ter acesso a elas de forma natural. Mas, SVJ continua a este nível, “À margem ficavam obras que não reafirmavam a autoridade do discurso oficial bem como as diferentes interpretações e significados em tensão, ou mesmo os dilemas que acompanham os processos de organização expositiva.” [9] Ora, uma vez mais é isto que não se pretende. Percebesse aqui a necessidade de educar os próprios Museus ou as pessoas que os coordenam, mais ainda os ditos museus periféricos para que se tornem cada vez mais actuais, amplos, centrais e vistos como nacionais, onde possam receber obras de qualquer território geográfico, não se fechando em si próprios.

Ainda no mesmo texto a Crítica de Arte dá agora a versão mais actualizada e experienciada em contraponto com a anterior dizendo

“... actualmente existem indícios e exemplos da crescente emergência de um fenómeno relacionado com a alteração da natureza destas exposições. De acordo com um diferente enquadramento da prática curatorial, existe a tendência para construir projectos que não obedecem a um discurso único, vertical e especializado, e que no desejo de representar diferentes interesses admitem explorar outras direcções e outras formas de entender o domínio da prática museológica...” “Uma das suas características é distanciarem-se da visão instituída, disciplinar... de um enunciado... das exposições temáticas... de temas normativos e previsíveis...” [10] Mais uma vez, sugere que é isto que se tem que fazer mas nem sempre numa situação de ruptura ou conflito com as instituições museológicas mas sim havendo um diálogo e entendimento para que estas questões sejam, por todos, percebidas e que se façam

sentir, para isso não se pode desistir. E, entendemos ser possível, pelo menos em determinados contextos será, depois desses outros virão.

É deixado agora a visão de outros autores com perspectiva sobre a questão da expansão da exposição. Para curadores como Ute Meta Bauer e Hans Ulrich Obrist este modelo tradicional de ‘expor arte’ precisa de ser expandido e reinventado. Para Obrist é necessário “inverter as regras do jogo” [11], argumentando em favor da criação de uma espécie de laboratório capaz de promover experiências alternativas que extrapolem as formas de representação praticadas nos museus. Já, Meta Bauer alerta para o perigo da domesticação da arte e das suas formas padronizadas de ‘display’. E diz: “A arte não deve ser um lugar de disciplina mas sim de transgressão.” [12]

DIMENSÃO SÓCIO-POLÍTICA

Pensar a dimensão sócio-política será pensar, à partida, que a mesma terá que estar inerente ou intrínseca quer à prática artística e, conseqüentemente, à prática curatorial, que é o que nos trouxe até aqui.

Partindo da questão, feita à Crítica de Arte, Sandra Vieira Jürgens, “em que medida o curador implica, ou pode implicar, na dimensão Política e Social”, obteve-se a seguinte resposta: “Eu penso que o curador, para ter um trabalho pertinente terá de implicar no seu contexto, físico, político, social. Desse modo, reflectindo sobre ele, posicionandose, pode contribuir para um pensamento crítico sobre a história, o presente.”

Pegando nas palavras de SVJ, facilmente se entende que a arte, actual, dá primazia a questões do foro político e social. Que seja portadora de questionamento, crítica e pensamento reflexivo, disseminando-o pela sociedade. Que faça esta perceber as causas ou preocupações a serem tratadas no seu contexto social.

Vendo a questão do prisma da produção artística e, no caso, do Artista, Comissário e Professor Paulo Mendes, deixamos uma curiosa frase de sua autoria, que pode ser eloquente quanto a esta questão: “Segurar um lápis pode

ser equivalente a segurar uma arma. A arte é uma arma intelectual de arremesso que pode danificar ou modificar de forma significativa a consciência de quem a vê. A arte não pode “curar” o mundo mas pode tornar visível as suas “feridas”, trazê-las à discussão pública.” [13]

É, também, disto que se trata. Produzir arte de forma a ser recepcionada tendo uma relação directa com o que o presente exige, tentando mostrar o que por vezes possa estar oculto da sociedade. Portadora de valores, sejam eles estéticos, éticos, sociais. É isto que deve circular entre artista e público, e que deve ser levado em conta pelo mediador, no caso o curador. Ele terá que ter estas premissas assentes no seu processo, para isso terá que ter essas responsabilidades e compromissos bem definidos. Assim, parece-nos que a prática curatorial pode, e terá que ter, um impacto social e político significativo. Poderá até ser questionado em que medida, se o contexto assim o exigir, o curador e o museu deverão ter preocupações relacionadas a melhorar ou a salientar as injustiças sociais cada vez mais acentuadas em vários locais deste mundo globalizado.

Se, de alguma forma, estas questões foram sendo abordadas ao longo do artigo, é trazido agora um outro exemplo, retirado dum texto de Sandra Vieira Jürgens, (realizado pelo artista Thomas Hirschhorn na *Documenta 11* onde realiza uma intervenção artística vinculada nesta perspectiva, onde propõem formatos que promovem a integração mais directa da arte no plano social. Projecto esse baseado no desenvolvimento de formas de diálogo com a comunidade. Tratou-se de *Bataille Monument*. A intenção foi a integração e enquadramento de uma intervenção artística num determinado contexto comunitário, nomeadamente numa das áreas mais pobres de Kassel.) [14]

Ou seja, aqui está mais um exemplo de como a arte pode ser crítica, contra o poder instituído, e chegar próxima da sociedade chamando a atenção para ela mesma e para o que com ela se passa. É a chamada ‘arte útil’ no qual o curador, ou os artistas, implementam activamente a fusão da arte com questões primordiais de carácter social, político e científico.

A OBRA EXPOSTA - IMPORTÂNCIA

“A exposição arranca a obra do seu ninho, o *atelier*. Assim que o artista se submete à opinião pública, ele renuncia a qualquer controlo sobre a sua obra.” [15] Esta afirmação de Katharina Hegewisch resume perfeitamente a situação entre a obra/artista versus a exposição/curador. Ela vai mais longe dizendo que o artista, na verdade, não necessitaria da exposição, já que bastaria apresentar a obra nos bastidores, no seu *atelier* para colegas do circuito artístico, incluindo colecionadores ou *marchands*.

Depois de que a obra entra numa exposição, o artista fica à mercê das opiniões do público. Independente dele mostrar o seu trabalho para apenas um crítico ou para uma multidão que frequenta uma sala de museu, a obra de arte só passará a existir quando for exposta. Aliás, é a exposição que activa o poder de definição do objecto, fazendo com que ela saia do seu processo de letargia para projectar uma afirmação de identidade, de sentido atribuído pelo espectador.

Esta importância em torno da exposição, da mostra, para que as obras possam ser fruídas tem o seu histórico bem longínquo, daí ser relevante trazer alguns exemplos de iniciativa de importantes artistas que sentiram necessidade de reunir obras para montar exposições. Desde o exemplo precursor de Gustave Courbet (1819-1877), tendo construído um barracão temporário expondo algumas das suas pinturas, na altura rejeitadas pela *Exposition Universelle de Paris*, em 1855. Outros exemplos se seguiram, com mostras organizadas por artistas que ficavam à margem dos *Salon* ou tiveram obras rejeitadas pelas Academias. Em 1874, Claude Monet (1840-1926) que coordenou uma exposição com vários pintores (Renoir, Manet, Pissaro, entre outros), posteriormente denominados impressionistas. E isto veio a tornar-se decisivo, mais tarde, e ainda hoje, uma vez que os espaços expositivos foram inovadores, seja por se tornarem mais íntimos ou relacionais, sem a turbulência dos salões, e potenciaram mais a obra desde o momento que atribuem

mais valor no sentido de haver mais espaço entre elas, favorecendo o conforto visual e a recepção por parte do público, bem como a colocação das obras à altura dos olhos, evitando a aproximação do tecto ou do chão como comumente nas exposições com uma enorme acumulação de obras associadas aos *Salon* na época, e agora às Feiras de Arte.

Estas exposições criadas por um ou vários elementos de um grupo ou movimento definiram a exposição independente, organizada pelo que poderemos chamar de artista-curador. O melhor exemplo precursor a este nível será Marcel Duchamp (1887-1968), quando foi convidado pelos surrealistas a montar duas exposições. A primeira, na *Galerie des Beaux-arts*, em 1938, em Paris – com o nome de *International Exhibition of Surrealism*, que contou com a participação de mais de 60 artistas, mostrando aproximadamente 300 obras, entre pinturas, colagens, objectos, fotografias, instalações e uma performance na noite da inauguração. Além de convidar os artistas, Duchamp foi o responsável pela montagem – não expondo qualquer obra sua –; mas interferiu de forma decisiva na exposição a tal ponto que ela não poderia passar despercebida à história da arte. A sua criação e criatividade foram enormes, desde o momento que usa, por exemplo, o tecto, inaugurando mais esses metros quadrados de disponibilidade expositiva para os artistas usarem, fazendo uma alusão aos afrescos e pinturas de tecto nas igrejas e palácios, apesar de que de forma bem distinta e fugindo a qualquer cânone ou tradição. Noutra exposição encomendada pelos surrealistas ocorrida desta feita em Nova Iorque, em 1942, chamada *First Papers of Surrealism*. E aqui Duchamp volta a manter a ética de não seleccionar qualquer trabalho seu, apesar de ter essa oportunidade. Ele prefere sim interferir ou agir na própria exposição em si e não no objecto a ser mostrado. A sua presença em ambas as exposições assume um papel curatorial e autoral, especialmente nesta última onde Duchamp faz da exposição uma instalação. Esta é que se torna objecto de reflexão. Quando Duchamp coloca um enorme emaranhado de fios brancos, dificultando a circulação na galeria, tal como a visibilidade das obras. Ele

chamou toda a atenção para a exposição/instalação assumida com enorme intensidade e extravagância que ocupava a visualidade total do espaço expositivo. Nestas duas exposições o papel de Duchamp foi de completa interferência, nada foi ao acaso, havia sim uma intenção e um conceito a transmitir. São trazidos estes exemplos para que se perceba a importância da obra ser exposta e da forma como ela é mostrada. E aqui será importante referir que a curadoria terá que perceber estes pontos fundamentais para se fazer sentir de uma forma criativa, actual e pertinente, rejeitando qualquer tipo de valorização à forma como se dispõe os quadros no espaço. Mais importante do que isso é existir um conceito, um motivo, uma reflexão a problematizar. Saber porque mostrar isto e não aquilo, porque a obra A se relaciona com B e fica colocada aqui e não ali, saber argumentar e explicar porque este artista ou estes artistas, onde se relacionam e são potenciadores de transmitir a mensagem pretendida. E é, precisamente, aqui que a prática curatorial poderá ganhar a dimensão de criação. Será o projecto curatorial, com o seu conceito, decisivo para que se adquira essa “posição autoral” [16] do curador, conforme nos diz Nathalie Heinich.

AUTORIA NAS EXPOSIÇÕES

Heinich diz-nos ainda que não é a mera realização de uma tarefa que torna o curador autor, e sim, “...a singularidade da sua produção é o que irá torna-lo autor.” [17] Desta forma, e retomando a ideia do alargamento do campo artístico já abordado neste artigo, o aumento do número de exposições temporárias, apresentando mostras monográficas ou históricas (de um determinado período), geográficas (com artistas de uma região ou país), e temáticas ou multidisciplinares (abrangendo várias práticas – artes visuais, arquitectura, música, por exemplo, sobre determinado assunto), reforçou o papel e a especificidade da curadoria dando sentido ao curador enquanto autor.

Assim, a curadoria de exposições, definida por Heinich, é caracterizada pela presença do curador como autor da exposição – como

concepção contemporânea dos temas propostos, definição da museografia e do espaço expositivo e pela sua relação com os artistas (visitando os seus ateliês). Esta curadoria contemporânea pode ser exercida tanto pelo curador independente, como pelo curador contratado por uma instituição – bem diferente da exercida anteriormente e restrita aos historiadores, conservadores ou arqueólogos, assente na curadoria tradicional e de colecções onde o vínculo à instituição tem como propósito analisar, conservar, organizar e enriquecer uma colecção artística ou património cultural através de novas aquisições, numa alusão às exposições permanentes em detrimento das temporárias. A curadoria contemporânea conta assim com três aspectos distintos: a sua capacidade de legitimação, a sua possibilidade de criação e a abordagem conceptual ou temática. Se em relação à legitimação, esta proporciona ao curador uma maior importância no campo da arte, pelo facto da sua selecção de artistas poder consolidar a ascensão deste e presença no circuito. Por norma procura criar relação e estar atento aos jovens e emergentes artistas que ainda estarão à margem do mercado da arte mas onde é percebido um potencial de crescimento, bem diferente do foco de interesse do curador tradicional que geralmente lida com artistas consagrados, onde o risco e a criatividade são menores.

Já em relação à criação a complexidade parece ser maior. Trata-se, por exemplo, da capacidade que a curadoria – relacional e partilhada – contemporânea tem de propor aos artistas a concepção de obras inéditas para as exposições, adequando-as ao(s) conceito(s) propostos, inclusive através de programas financiados onde há a possibilidade de concorrer. Será nas Bienais que estas situações melhor podem acontecer ou serem exemplificadas. As instalações, por norma, efémeras são feitas especialmente para este tipo de eventos, relacionadas ao tema da Bienal. Apesar disso é de salientar, em contexto nacional, a mítica exposição *Alternativa Zero* (Galeria de Arte Moderna, Lisboa, 1977), organizada por Ernesto de Sousa – artista e grande dinamizador artístico, que conseguindo subsídios e vivendo numa época onde a figura do curador ganhou o

estatuto de poder actuar como autor de exposições – com a famosa *When Attitudes Become Form*, 1969, realizada por Harald Szeemann – dito o ‘Pai da curadoria’ –; e, partindo do mesmo conceito – como que um *Ready-Made* da exposição de Szeemann, Ernesto de Sousa convida (tal como Szeemann tivera feito em 1969 e na Documenta 5, em 1972, artistas que se relacionavam, directamente, ao conceito da exposição – assente no vanguardismo de comportamentos de ruptura com o tradicional, comprometidos e relacionais, com uma livre ocupação do espaço expositivo longe da passividade e da contemplação por parte do espectador, onde o espectador teria um papel activo, de partilha, colaboração, convivência e o espaço tornar-se-ia quotidiano, tema em voga internacionalmente à época.

Outros exemplos recorrentes são curadores definirem um assunto específico a tratar numa exposição e convidarem artistas que se relacionem ao assunto, à problemática. Antes de tudo está o conceito da exposição e só depois se pesquisa ou investiga os artistas – podendo até já se ter os artistas referenciados, e propor-lhes se têm interesse pelo projecto curatorial. Acontece que é a partir deste que o resultado expositivo terá lugar e assim concretizar-se, ou potenciar-se, o conceito teórico tido pelo curador, na exposição prática das obras expostas dos artistas.

Ao curador, é ‘exigido’ que, através da sua concepção contemporânea sobre as práticas curatoriais, promova exposições com abordagem conceptual, apresentando um novo olhar para a produção realizada no passado e presente, ou para a produção que não seria considerada arte noutros períodos históricos. E esta nova abordagem pode ser filosófica, psicanalítica, sociológica, antropológica e política. Que poderá ir desde os grandes conflitos globais às problemáticas sociais e locais.

Assim, entende-se que a dinâmica expositiva ganhou novos rumos, em que cada marco teórico geraria as suas próprias consequências e classificações. Para isso o método de investigação científica, onde se inicia a elaboração de uma teoria, criando um modelo que possa ser aplicado em determinado foco

dessa investigação. Sendo que através dos resultados obtidos, na prática, é possível relacionar e interpretar, os mesmos, no sentido de demonstrar, potenciar ou comprovar a hipótese levantada. Acontece, cada vez mais, um maior fluxo de exposições com propostas inovadoras com referência ao passado ou com aproximações com questões científicas, o que permite profissionais de outras áreas, como a filosofia, a psicologia ou a antropologia, actuarem como curadores que querendo oferecer novas abordagens entre os temas sugeridos e relacioná-los com a arte, com a sociedade.

Assente numa abordagem temática, tentando ir à génese, foi *Les Immatériaux*, que ocorreu no Centro Georges Pompidou, em Paris, organizada pelo filósofo francês Jean-François Lyotard, em 1985. A proposta foi questionar a ideia do Homem como autor, sendo o Ser responsável pelos seus planos, trabalhos e memórias. A concepção da exposição foi filosófica, tendo utilizado um ‘sistema’ de perguntas iniciais, que desencadeavam novos questionamentos aos participantes sobre o que é material e o seu oposto – imaterial. Material versus espiritual; *hardware* versus *software*; matéria versus energia; matéria versus forma – questionando a manufatura; objectos naturais ou obras de arte.) E o autor da exposição, Lyotard comentou: “O alvo da exposição é preciso: despertar as ansiedades e reflexos sobre a condição pósmoderna no visitante.”

[18] A partir desta intenção do autor/curador, a exposição foi estruturada através de *sites*, que iam desde a sonoridade de compositores a jingles publicitários, vídeos e desenhos produzidos graficamente. E além dos artistas expostos como Lucio Fontana, Dan Flavin, Joseph Kosuth, Dan Graham, entre outros, Lyotard solicitou a co-participação de alguns teóricos, como Edmond Couchot, e ainda profissionais de outras áreas (físicos, fotógrafos, astrónomos, arquitectos) onde todos tiveram que apresentar imagens referentes às questões curatoriais propostas. E assim, tornou-se numa exposição inovadora, na medida em que ofereceu na sua exposição/ instalação, uma enorme interactividade participativa para o espectador e colaborativa entre todos os intervenientes que potenciaram o conceito tido.

Indo ao encontro do colectivo em detrimento do individual. Paradoxalmente houve a possibilidade de perceber algumas instalações que receberam atribuição artística sem que inicialmente tenham sido pensadas com tal intenção.

Este é o exemplo que Angela Vettese chama de ‘curadorias autorais’ [19] desde o momento que a exposição está assente numa base teórica e a partir desse conceito, ela procura as obras dos artistas (ou referências) que melhor representem a sua teoria. Mesmo que a prática curatorial seja eminentemente prática, ela não existe sem uma base teórica. Se assim for, poderá ser outra coisa, mas curadoria não é com certeza.

A outra estrutura sugerida por Vetesse é através de observações do curador – atento e actualizado – no campo da arte, no qual ele perceberia artistas emergentes que estariam prontos a serem ‘descobertos’ e a partir daí, elaboraria um projecto de exposição formulando uma lista de participantes. [20] O curador utilizaria como linha conceptual as afinidades relacionais com os artistas, quanto aos seus processos, suportes, temas ou outras relações percebidas. O que se poderá perceber é que as mudanças provocadas pela arte contemporânea (algo já abordado quando falamos da proliferação e alargamento das práticas artísticas) contribuiriam, de forma decisiva, para o estabelecimento do curador enquanto autor de exposições. “O êxito recente das instalações, baseadas na inserção do trabalho no espaço expositivo oferecido: faz com que os artistas produzam cada vez mais na adequação do seu trabalho à ocasião na qual serão expostos, do lugar físico e também da organização do evento.” [21] Como nos diz Vetesse. Partindo desta situação, várias vezes originária numa proposta curatorial, pode ser entendida em favorecimento para o artista, na medida em que estes passassem a colocar a obra a reagir ao contexto, ao seu tempo e espaço, que jamais conseguiria trabalhando somente no seu *atelier*. E assim a curadoria acaba por ser autoral da exposição alcançando uma totalidade conceptual, com a ‘ajuda’ do artista, e este torna mais evidente a proposta inicial do curador.

É desta relação e negociação que deve existir entre artista e curador, nem sempre fácil, como

já dito anteriormente, mas que aconteceu, acontece e acontecerá cada vez mais, pois a pertinência do curador e deste tipo de exposições tem-se vindo a revelar frutífera e diferenciadora.

É que o curador-autor relaciona-se de maneira efectiva com a exposição. Esta prática artística, no seu processo de definição da mostra conta com várias variáveis sob o seu domínio, semelhante a um director de cinema ou teatro. [22] Cabe ao curador definir: os pressupostos teóricos com a escolha do conceito da exposição; a decisão entre quais artistas estarão ou não presentes – por vezes é a retirar que as coisas melhor fluem –; a selecção das obras; instalações; objectos; performances, ou outras; como projectar a disposição das obras no espaço; como irão dialogar umas com as outras; qual e onde será o espaço expositivo, se será num ambiente moderno (cubo-branco) ou num ambiente cenográfico, ou hangar; se a iluminação será, especificamente, projectada ou natural, ou ambas; se o ambiente será selectivo ou mais ligado ao público e ao quotidiano, enfim, todas estas questões e decisões importantes têm que ser tomadas pelo curador, este método de trabalho ‘singular’ projectou no campo da arte o curador enquanto autor de exposições. [23]

CONCLUSÃO

O presente artigo propôs-se procurar e reflectir sobre o curador e as suas múltiplas tarefas, nem sempre fáceis de definir. Abordaram-se possíveis caminhos que as práticas curatoriais podem percorrer, em torno da relação com o artista (coautoria); e em que campo se pode mover para ter um papel pertinente, inovador e diferenciador ou singular. Na expansão, reinvenção e inovação do espaço expositivo sempre com forte implicação sócio-política como acções a ter em conta por parte do curador, sendo que haverá sempre a necessidade de uma base teórica e conceptual para ser concretizada, na prática, na curadoria de exposições.

Estas questões e relações foram como um estudo para se chegar ao pretendido. A importância da obra ser exposta, na medida em

que de outra forma não há relação; recepção ou crítica e sentido; estes são dados a partir do momento em que a obra sai do *atelier* do artista e é submetida à opinião do público, ou ao julgamento do crítico.

Para isso está o curador como intermediador a colocar a obra na exposição.

Entendemos que os resultados foram positivos, na medida em que não se verificaram respostas negativas às questões levantadas. É um facto que não se procurou uma resposta positiva, procuraram-se sim percepções de diferentes quadrantes e intervenientes, na tentativa de gerar pensamento e discussão à volta das questões que nos pareceram pertinentes. Apesar disso, houve algum consenso no que à caracterização do curador diz respeito, onde se percebeu que a sua acção é tão abrangente quanto responsável e importante, não só como mediador – entre a produção artística e o espectador, mas acima de tudo enquanto autor de exposições, entendido como um elemento chave para que a exposição possa ser pertinente e uma mais-valia, e não apenas mais uma. Isto foi evidente por todos os intervenientes e reflexão própria da investigação efectuada.

Foi, também, possível perceber que o seu posicionamento é cada vez mais revelador e importante, por exemplo, a gerar sentido e diálogo sobre uma obra de arte e a partilhar o seu conhecimento de perto com o artista e ambos poderem ser mais-valia um para o outro. Assim, percebeu-se que na questão em co-autoria entre artista e curador, ela pode e deve existir, haja percepção do posicionamento de cada um e, acima de tudo cumplicidade, diálogo, partilha, discussão entre ambos. Tanto o artista pode beneficiar do trabalho autoral do curador como o inverso. Percebeu-se que se podem complementar e não sobrepor.

Já em relação à questão referente à expansão, inovação e reinvenção quer dos espaços arquitectónicos quer da exposição em si, parece claro que aqui há várias práticas a serem desenvolvidas.

Consensuais foram os resultados relacionados com a implicação sócio-política que o curador deve ter. Tal como qualquer trabalho artístico, o curador para ter um trabalho pertinente terá que ter em conta o seu contexto. Terá que reflectir e fazer reflectir a sociedade, o seu

meio. Terá que estar ligado à Vida, ao individuo. Terá que ter uma posição onde possa contribuir para o pensamento, o questionamento, a reflexão crítica sobre o actual e sobre a história.

No que concerne à importância da obra de arte ser exposta, parece não haver dúvidas que só assim faz sentido. Aliás, só assim a obra ganha sentido, na medida em que antes de ser mostrada não é nada, como nos dizia Donald Judd. A obra sem a presença no espectador não é nada, é este que lhe irá atribuir significado. E ficou perceptível que isto não é novo, já se percebia esta necessidade e constatação há muito tempo. Como vimos no artigo, pelo menos desde Courbet no século XIX, passando pelas exposições criadas por Marcel Duchamp já no século XX – em meados dos anos 30 e início dos 40, mostrando preocupação e dando importância à exposição; à forma de expor – principalmente em Duchamp. Foi importante recuar na história para se fazer uma comparação com a actualidade e pós-anos 60 do Século XX, onde a proliferação destas questões se fizeram sentir de uma forma mais notória, com o alargamento das práticas artísticas como principal factor e decisor do aumento das exposições temporárias. Este ponto, do artigo, finaliza a ponte com a questão da autoria curatorial. Onde foi dado a perceber, fundamentado pela socióloga e especialista em arte contemporânea Nathalie Heinich, que o curador será autor pela singularidade da sua produção ou projecto curatorial. Esta ideia, trazida à discussão neste artigo, que inclusive lhe dá o título – o curador enquanto autor de exposições –; foi sendo desconstruída e destacam-se desde logo que esta possibilidade advém do paradigma da produção artística e do seu alargamento – campo expandido – que permitiu um enorme aumento de exposições temporárias como referido anteriormente. De facto esta abertura foi fulcral, logo há que a destacar e valorizar.

E isto potenciará a ideia de curador enquanto autor de exposições, na medida em que se entende a prática curatorial contemporânea assente numa base teórica, num conceito que está como pano de fundo da prática expositiva. Aqui fez-se uma breve comparação às exposições tradicionais e restrita a

historiadores, conservadores ou arqueólogos mais virada para coleções, acervos ou património cultural para demonstrar as drásticas diferenças, e porque a curadoria contemporânea distingue-se, singularmente, assumindo uma posição tão diferenciadora, como reflexiva, argumentada e com intenção, ou seja, autoral.

Referências Bibliográficas

- [1] BOONE, S. (2010), “Uma Breve História da Curadoria”, de Hans Ulrich Obrist, in Revista Porto Alegre, V.17, nº29, Novembro.
- [2] Idem.
- [3] *Expanded Field*, ou Campo Expandido. Termo que Rosalind Krauss ensaia nos finais dos anos 70 do Séc.XX – entendida na obra de Carl Andre, Robert Smithson, Sol LeWitt e Bruce Nauman. [4] SANDRA VIEIRA JÜRGENS, “Curadores procuram-se”, in Artes e Leilões, nº12, pp.20.
- [5] SANDRA VIEIRA JÜRGENS, “Curadores procuram-se”, in Artes e Leilões, nº12, pp.21.
- [6] SABRINA, M. (2011), “Simpósio “The Critical Edge of Curating”, Museu Guggenheim.
- [7] Idem.
- [8] SANDRA VIEIRA JÜRGENS, «Zonas de Conflito_Novos Territórios da Arte», EM FRACTURA, Colisão de Territórios – Projecto Terminal, Plano 21 e Câmara Municipal de Oeiras, 2005, pp.2-3 [Jornal de Exposição].
- [9] Idem.
- [10] Idem.
- [11] SABRINA, M. (2011), “Simpósio “The Critical Edge of Curating”, Museu Guggenheim.
- [12] Idem.
- [13] PAULO MENDES (2009), “Processos de construção crítica, in arq|a, por Sandra Vieira Jürgens, Julho, Agosto, pp.085.
- [14] SANDRA VIEIRA JÜRGENS, “Curadores procuram-se”, in Artes e Leilões, nº12, pp.21. [15] HEGEWISCH, Katharina, *Um Meio à Procura da sua Forma – as exposições e suas determinações*, Arte & Ensaios, Revista do PPGAV – EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, v.13, p.186, 2006.
- [16] HEINICH, Nathalie; POLLAK, Michael, From Museum Curator to Exhibition Auteur: *inventing a singular position*, in: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; AIRNE, Sandy (ed.), *Thinking about exhibitions*. Londos, New York: Routledge, 1996, p. 235.
- [17] HEINICH, Nathalie; POLLAK, Michael, From Museum Curator to Exhibition Auteur: *inventing a singular position*, in: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; AIRNE, Sandy (ed.), *Thinking about exhibitions*. Londos, New York: Routledge, 1996
- [18] LYOTARD, Jean-François, *Les Immatériaux*, In: GREENBERG, Reesa; FERGUNSON, Bruce; NAIRNE, Sandy (ed.) *Thinking about exhibitions*, London, New-York: Routledge, 1996, p.159-73.
- [19] VETESSE, Angela, *Investir en Arte*. Madrid: UPV/Pirámide, 2002, p.175.
- [20] Idem.
- [21] Idem.
- [22] LYOTARD, Jean-François, *Les Immatériaux*, In: GREENBERG, Reesa; FERGUNSON, Bruce; NAIRNE, Sandy (ed.) *Thinking about exhibitions*, London, New-York: Routledge, 1996, p.159-73.
- [23] HEINICH, Nathalie, *Un Cas Singulier*, Harald Szeemann, Paris: L’Echoppe, 1995.

Entrevista:

JÜRGENS, Sandra Vieira, entrevistada por Miguel Sousa Ribeiro para o artigo de investigação: *CURADOR. A SUA RELAÇÃO ENTRE ARTISTA, PÚBLICO E MUSEU*. Abril, 2014.

