



# Cartografias Curatoriais

os bastidores das exposições de arte

Doris Rosangela Freitas do Couto

Imagem de Capa: Foto Raul Holz. Holz A. MARGS/SEDAC RS.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO**

**DORIS ROSANGELA FREITAS DO COUTO**

**CARTOGRAFIAS CURATORIAIS:  
os bastidores das exposições de arte**

**Porto Alegre**

**2020**

**DORIS ROSANGELA FREITAS DO COUTO**

**CARTOGRAFIAS CURATORIAIS:  
os bastidores das exposições de arte**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Museologia e Patrimônio.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho.

**Porto Alegre**

**2020**

#### CIP - Catalogação na Publicação

Couto, Doris Rosangela Freitas do  
Cartografias Curatoriais: os bastidores das  
exposições de arte / Doris Rosangela Freitas do Couto.  
-- 2020.  
163 f.  
Orientadora: Ana Maria Albani de Carvalho.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e  
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Museologia e  
Patrimônio, Porto Alegre, BR-RS, 2020.

1. Bastidores de exposições. 2. Processos  
curatoriais. 3. Curadoria. 4. Reina Sofia. 5. Museu de  
Arte do Rio Grande do Sul. I. Carvalho, Ana Maria  
Albani de, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os  
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

**DORIS ROSANGELA FREITAS DO COUTO**

**CARTOGRAFIAS CURATORIAIS:  
os bastidores das exposições de arte**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Museologia e Patrimônio.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho.

Porto Alegre 05 de outubro de 2020

**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa.Dra. Marilia Xavier Cury  
Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Vanessa Barrozo Teixeira Aquino  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## **AGRADECIMENTOS**

Quando eu era pequena, há um bom par de anos, brincava com bonecas de milho, andava de carroça de boi em cima de cargas de abóboras, colhidas nas margens do Arroio Reserva, então distrito de Pelotas.

Não havia televisão e minha primeira lembrança de contato com a arte se deu através de um radinho de pilhas onde meus pais escutavam as notícias, os avisos de nascimentos e mortes (sim, o noticiário tinha uma sessão especial para esses comunicados – era como as informações chegavam nos mais distantes rincões do estado). Mas ouvia-se música também.

Alguns anos mais tarde “mudamos para a cidade”: eu e meus irmãos precisávamos estudar – dizia minha mãe.

O tempo passou, o trabalho chegou ainda na adolescência e os estudos sempre ocuparam um lugar de centralidade em minha vida, embora tenham sido descontinuados.

Os incentivos dessa jornada vieram de muitos cafés com poesia e amorosidades com a amiga-irmã, Ana Felícia Guedes Trindade, uma vocacionada professora que vê potência por onde passa e sabe como ninguém extrai-la dos lugares mais remotos;

Das conversas animadas com a amiga e orientadora da graduação Jeniffer Cuty, sempre disposta a dar um empurrãozinho e dizer: “vai, tu podes”;

Dos amores de toda a vida, meus filhos Lorrán e Lisie: nós nos graduamos e pós-graduamos juntos – dúvidas sobre citações, ABNT e entre outras, abasteceram nossos dias e noites nos últimos anos;

Aos meus pais que precisaram se reinventar na cidade, quando todo seu acúmulo de vida estava no campo, para que eu e meus irmãos pudéssemos ir à escola – lugar que não lhes pertenceu!

A UFRGS pela excelência enquanto Universidade Pública e ao PPGMUSPA pela construção do conhecimento e a vivência com colegas e professores tão especiais;

Aos colegas, amigos e amores que ganhei nessa jornada, Aldryn Brandt e Rafael Chaves, com quem pude estabelecer trocas, afetos e certezas de que é para além da sala de aula e das intermináveis conversas on-line diante das dúvidas que iam nos atropelando pelo caminho.

A minha incansável orientadora Ana Maria de Albani Carvalho que, generosa, me deixou ir, alçar voo e foi me conduzindo para melhor aproveitar os ventos que sopraram.

Serei para sempre muito grata!





BLÁRIO CRAVO  
Estatua de 94, 1925 - 2014

Imagem de capa: Foto: Raul Holz A.cervo MARGS/SEDAC RS.

## RESUMO

COUTO, Doris Rosangela Freitas do. **CARTOGRAFIAS CURATORIAIS: os bastidores das exposições de arte.** 2020. 163f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. UFRGS. Porto Alegre, 2020.

A pesquisa buscou compreender os métodos e processos de curadoria das exposições *Poéticas de la democracia – Imágenes y contraimágenes de la Transición*, realizada pelo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, em cartaz de novembro de 2019 a maio de 2020, em Madrid, Espanha, e *Acervo em Movimento: um experimento de curadoria compartilhada entre as equipes do MARGS*, realizada pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, aberta à visitação de março de 2019 a abril 2020, em Porto Alegre, RS. Tendo como metodologia a pesquisa qualitativa e a técnica de estudo de caso envolvendo entrevista com protagonistas, revisão bibliográfica e a elaboração de mapas mentais e conceituais dos processos de ambas as exposições, permitiu identificar elementos que escapam aos registros das montagens e que são fundamentais para a compreensão da curadoria enquanto processo, seus métodos, teias de relações e tensionamentos. Com ancoragem nos conceitos de *habitus*, campo e capital de Pierre Bourdieu, a cartografia resultante do estudo contribui para os campos da Arte e da Museologia, identificando lacunas nos registros documentais das práticas expográficas, o que gera o apagamento das memórias da história das exposições e da própria história institucional.

**Palavras Chave:** Bastidores de exposições. Curadoria. Processos curatoriais. Reina Sofía. MARGS.

## ABSTRACT

COUTO, Doris Rosangela Freitas do. CURATORY CARTOGRAPHIES: behind the scenes of art exhibitions. 2020. 163f. Dissertation (Master in Museology and Heritage) - Graduate Program in Museology and Heritage at the Faculty of Library and Communication at the Federal University of Rio Grande do Sul. UFRGS. Porto Alegre, 2020.

The research sought to understand the methods and processes of curating *Poéticas de la democracia – Imágenes y contraimágenes de la Transición*, carried out by the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, on display from November 2019 to May 2020, in Madrid, ESP and *Acervo em Movimento: um experimento de curadoria compartilhada entre as equipes do MARGS*, carried out by the Rio Grande do Sul Art Museum Ado Malagoli, open to visitors from March 2019 to April 2020, in Porto Alegre, RS. Using as methodology the qualitative research and the technique of case study involving interviews with protagonists, bibliographical review and the elaboration of mental and conceptual maps of the processes of both exhibitions, it allowed to identify elements that escape the records of the assemblies and that are fundamental for the understanding of curation as a process, its methods, webs of relationships and tension. Anchored in the concepts of habitus, field and capital of Pierre Bourdieu, the cartography resulting from the study contributed to the fields of Art and Museology, identifying gaps in the documentary records of expographic practices, which generates the erasure of the memories of the history of the exhibitions and institutional history itself.

**Keywords:** Exhibition backstage, Curatorship, Curatorial processes, Reina Sofía, MARGS.

Para inventar um mundo só seu, foi escolhido um cubo branco. Branco evoca silêncio. Silêncio é lugar que se respeita, onde não se fala. Só fala a arte. Na Casa Grande da sala de exposição moram muitos silêncios. Dirão: mas quantos negros artistas são importantes e estiveram no Cubo? Quantas mulheres estiveram no Cubo? Na Casa Grande fala o senhor. Ele permite, ele concede, ele interdita. Negros falam porque o senhor concede. Falam, mas devem usar a língua do senhor. Mulheres falam, mas para existirem na Casa Grande do Cubo Branco tinham de ser permitidas, dobrarem-se às regras. Os senhores do Cubo Branco, ao contar sobre o que acontece em sua Casa Grande, preferem falar de si mesmos. Cubo, sala. Sala de exposição. Lugar de expor coisas e ideias sobre as coisas. De montar histórias com as coisas. Sala de expor histórias. Quantos negros nas salas dos encontros, simpósios e eventos onde se conta sobre essas histórias? Silêncio! Todo encontro que narra as coisas que acontecem no Cubo Branco tem um quê de Casa Grande.

Igor Simões

O muro, a inscrição. 2019

## Lista de Figuras

Figura 1 - Mapa conceitual de campo em Bourdieu elaborado por Couto, 2020. ...	442
Figura 2 - Fluxograma da concepção de exposições .....	520
Figura 3 - Fluxograma das relações de poder existentes no planejamento de exposições .....	542
Figura 4 - Fluxograma de Pré-montagem de exposição. ....	575
Figura 5 - Fluxograma del proceso diseño de una exposición .....	586
Figura 6 - Fluxograma baseado no roteiro de concepção e montagem de exposições de Restrepo e Carrizosa (SD).....	57
Figura 7 - Fluxograma de processos de concepção e montagem de Exposições baseado em Franco (2018) .....	608
Figura 8 - Processo de concepção e montagem de exposições proposto por David Dean .....	59
Figura 9 - Fluxograma dos “Procesos y funcionciones” da concepção e montagem de exposições a partir do Manual de producción y montaje para las Artes Visuales. ....	620
Figura 10 - Gráfico de tomada de decisões curatoriais. Adaptado de Cury (2005).	631
Figura 11 - Planta 0 Edifício Nouvel. Museu Centro de Arte Reina Sofía. Local de realização da Exposição Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la Transición.....	675
Figura 12 - Planta 0 Edifício Nouvel. Museu Centro de Arte Reina Sofía. Pavimento da Exposição Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la Transición.....	686
Figura 13 - Vista geral do complexo Nouvel. ....	686
Figura 14 - Organograma do Museu Reina Sofía.....	708
Figura 15 - Vista 1 da Exposição Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la transición.....	731
Figura 16 - Vista 2 da Exposição Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la transición.....	75
Figura 17 - Vista 3 da Exposição Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la transición.....	73

Figura 18 - Vista 4 da Exposição Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la Transición.....	764
Figura19 - Vista 5 da Exposição Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la Transición.....	76
Figura 20 - Vista 6 da Exposição Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la Transición.....	765
Figura 21 - Vista 7 da sala do pavilhão espanhol na Bienal de veneza, 1976 na Exposição Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la transición. .....	78
Figura 22 - – Vista 8 da sala do pavilhão espanhol na Bienal de veneza, 1976 na Exposição Poéticas de la democracia.....	76
Figura 23 - Fluxograma da Exposição Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la Transición.....	886
Figura 24 - Vista da fachada principal do Prédio do MARGs.....	90
Figura 25 - Vista do interior do prédio do MARGs. ....	91
Figura 26 - Organograma do MARGs.....	92
Figura 27 - Vista da entrada da sala da Exposição .....	964
Figura 28 - Planta MARGs. Pinacotecas, Exposição.....	997
Figura 29 - Planta Baixa Galeria Aldo Locateli (MARGs).....	97
Figura 30 - Montagem inicial da Exposição. Obra Exu.....	1019
Figura 31 - Vista 1 Exposição Acervo em Movimento.....	100
Figura 32 - Montagem 1ª “virada” da Exposição.....	101
Figura 33 - Montagem 2ª Virada da Exposição Acervo em Movimento.....	102
Figura 34 - Montagem 3ª Virada da Exposição Acervo em Movimento.....	102
Figura 35 - Montagem 4ª Virada da Exposição Acervo em Movimento.....	103
Figura 36 - Vista da Exposição na Galeria Aldo Locateli.....	1064
Figura 37 -. Vista da Pinacoteca MARGs. Exposição Acervo em movimento. ....	1078
Figura 38 - Fluxograma da Exposição Acervo em Movimento .....	1081
Figura 39 -.Tela de pesquisa virtual no Arquivo Bienal de São Paulo.....	12227

## **Lista de Quadros**

Quadro 1 – Agentes entrevistados da Exposição Acervo em Movimento.....	106
Quadro 2 - Composição dos Núcleos do MARGS.....	11514



## **Lista de Siglas e Abreviaturas**

ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
EBA	Escola de Belas Artes
MARGS	Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
MAM/RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MASP	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
MAST	Museu de Astronomia e Ciências Afins
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
SEBRAE	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	197
<b>CAPÍTULO 1 – ANCORAGEM CONCEITUAL E A PRIMEIRA TRILHA</b> .....	33
1.1 CAMPO, CAPITAL E HABITUS – CONTRIBUIÇÕES DAS NOÇÕES DE BOURDIEU PARA UMA ANÁLISE DOS BASTIDORES DAS EXPOSIÇÕES .....	375
1.1.1 Campo – O Espaço de Ação do Agente .....	386
1.1.2 O Capital Cultural e seus Estados na Concepção <i>Bourdieuiana</i> .....	453
1.1.3 Habitus e a Aplicação do Capital Cultural no Estado Incorporado .....	475
1.2 DESENHANDO OS PROCESSOS CURATORIAIS EM ESQUEMAS GRÁFICOS .....	52
<b>CAPÍTULO 2 – OS MUSEUS E AS EXPOSIÇÕES PESQUISADAS</b> .....	667
2.1 MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA .....	678
2.1.1 O Organograma do Museu .....	70
2.1.2 A gestão de Manuel Borja-Villel .....	72
2.1.3 Exposição Poéticas de La Democracia. Imágenes Y Contraimágenes de La Transición .....	734
2.1.4 Ficha Técnica .....	74
2.1.5 Apresentando a curadora entrevistada do Reina Sofía .....	80
2.1.6 A pesquisa .....	80
2.2 MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI .....	93
2.2.1 O Organograma do Museu .....	94
2.2.2 A gestão de Francisco Dalcol no MARGS .....	96
2.2.3 Exposição Acervo Em Movimento: um experimento de curadoria compartilhada entre as equipes do MARGS .....	97
2.2.4 Ficha Técnica .....	97
2.2.5 A Exposição Acervo em Movimento enquanto estratégia de gestão da atual diretoria .....	109
2.2.5 A exposição Acervo em Movimento, o sentir- se protagonista e a “virada” no gesto curatorial do museu .....	115
2.2.6 Fluxograma da exposição Acervo em Movimento: um experimento de curadoria compartilhada entre as equipes do MARGS .....	123
<b>CAPÍTULO 3 – A MEMÓRIA DA EXPOSIÇÃO: ENTRE DOCUMENTOS E OS RELATOS ORAIS</b> .....	124
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	131
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	139
<b>APÊNDICE</b> .....	147

## 1 INTRODUÇÃO

A arte desvela o mundo em pinceladas sutis como nas aquarelas de Monet ou nas realidades sulinas pintadas por Lutzenberger, na tinta jorrada da tela de Joan Miró ou nas colagens cubistas de Vik Muniz, nos corpos nus de Rodin ou nas mulheres esculpidas por Abelardo da Hora, no mundo de esperança sol e luz dos girassóis de Van Gogh ou no dourado trigal de Visconti, na criação surrealista de Dalí ou na antropofagia de Tarsila, nos humanos metalizados em 3D de Chade Knight ou nas esculturas de vivas cores curvas de Tomie Ohtake e em milhares de modos de expressão que são, por vezes, tênues fronteiras entre o material e o imaginário.

O humano, que se revela pelo sensível expresso nas múltiplas linguagens artísticas, carregadas de leituras de mundos, está ao alcance uma parte das pessoas e necessita de pontes para chegar a outras que se veem afastadas, empurradas para longe das obras, seus criadores e das instituições que as guardam e expõem.

Essa ponte se constitui na mediação onde o museu de arte, a galeria, o centro cultural e o próprio ateliê são alguns dos espaços de edificação de discursos que auxiliam (ou não) na compreensão da arte. Um dos dispositivos institucionais para essa mediação são as exposições.

A exposição é antes de tudo discurso e como tal é permeado por concepções e intencionalidades. Contudo, seu processo constituinte é tão vasto quanto complexo e tem na curadoria sua lógica estruturante. É dela a fala. A curadoria, nos dizeres de Ramos, “*tem algo a dizer*” (2010, p.13).

O manual intitulado: *Effective Exhibitions Guidelines for Good Practice*, da Museums and Galleries Commission, do Reino Unido, reforça a importância dessa mediação chegando ao ponto de afirmar que muitos visitantes consideram que os museus são as próprias exposições, evidenciando a centralidade da apresentação do acervo no fazer museal.

O discurso museológico encontrado na exposição se vale de muitos signos, extrapolando as palavras. Ele é elaborado em múltiplas direções e utiliza, por exemplo, o espaço da montagem, elementos de representação gráfica, iconografias, autoridades, sons e silêncios. “Tudo na composição desse discurso potencializa mensagens de qualidade semântica”. (GONÇALVES, 2004.p,29). Trata-se de um processo multidisciplinar.

Marília Xavier Cury (2005, p.13) critica a forma como um grande número de bibliografias indica “como fazer uma exposição” ou os relatos de “como as exposições foram feitas”, sem que sejam abordadas as escolhas possíveis, as opções descartadas e suas fundamentações.

Cury (2005, p.14) relata uma mudança em como as exposições são vistas pelas instituições e indica que a Museologia “vem revisando algumas posturas e, conseqüentemente, a dinâmica metodológica” que se reflete na forma de conceber e montar exposições – entendendo-as como um dos principais dispositivos da comunicação museológica.

A autora afirma que os passos do processo são os mesmos e que a variante é a metodologia empregada, levando-se em conta a concepção de público a quem se destina a exposição.

Independente da metodologia adotada, uma das figuras emergentes inseridas no planejamento, concepção e montagem de exposições são os curadores.

Olhar atentamente para a curadoria significa primeiramente compreender o papel do curador. Quem são os profissionais que vem desempenhando essa função? Quais são os tensionamentos e negociações que se estabelecem? Quais os movimentos que ocorrem nos bastidores de uma exposição de arte? Quem são os atores envolvidos nas montagens? Que papéis lhe são atribuídos? Em que medida exposições realizadas em distintos espaços tem procedimentos semelhantes? Que convergências e dissonâncias podem se perceber entre a curadoria de arte e a curadoria museológica?

A exposição das ideias do curador está diretamente refletida na forma como ele concebe a montagem, conforme Cintrão (2010, p.15). A autora enfatiza que “a seleção das obras”, seja “estabelecendo relações formais ou conceituais entre as peças expostas” ou sua distribuição “de forma estratégica pelo espaço” pode facilitar a compreensão ou apresentar “um labirinto de ideias onde o visitante se sente perdido”.

Para as artes visuais a exposição é o meio de apresentação pública da obra de arte, razão para que se movimente toda a engrenagem de uma montagem como nos indica Carvalho (2012):

A exposição desempenha um papel central no campo das artes visuais, configurando-se como uma espécie de moldura – a qual pode assumir diferentes formatos ou privilegiar determinados enquadramentos – que afeta de forma significativa o modo de visualizar e pensar a arte. A própria narrativa apresentada pela história da arte, via de regra, considerada como a forma

hegemônica de discurso “sobre” a arte e tradicionalmente focada no estudo da obra, é devedora ou está intrinsecamente articulada ao que se apresenta através das exposições e das políticas que os museus e centros culturais adotam para a constituição e o manejo de seus acervos, especialmente no que concerne à produção modernista e contemporânea. (CARVALHO, 2012, p. 48)

A própria definição de curadoria passou por atualizações e envolve diferenças que se localizam nos modos como ela é realizada, assim como quem é o sujeito que a executa.

As muitas definições de curador e curadoria encontram aproximações, complementariedades e em alguns casos dissonâncias quando se analisa o conceito da Museologia e das Artes.

Percorre-se o pensamento da museóloga Cristina Bruno (2008) para dar partida na compreensão da Museologia sobre curadoria:

Desde o início desse percurso, as ações curatoriais denotaram certa cumplicidade com o pensar e o fazer em torno de acervos de espécimes da natureza e artefatos, evidenciando o seu envolvimento simultâneo com as questões ambientais e culturais. Dessa forma, o conceito de curadoria tem em suas raízes as experiências dos gabinetes de curiosidades e dos antiquários do renascimento e dos primeiros grandes museus europeus. (BRUNO, 2008, p. 25)

A prática do colecionismo repercutia na sociedade como sinônimo de *status*, onde o acesso à coleção dava-se para convidados especiais, geralmente membros da nobreza, convertendo-se em um evento social da maior importância.

Bruno (2008, p.25) nos lembra que o colecionismo se origina “das expedições, dos saques e dos processos de espoliação de referências patrimoniais”. A autora afirma ainda que para além de “observar, coletar, tratar e guardar”, que está na gênese do colecionismo, é necessário ainda “controlar, organizar e administrar”. Portanto, dessas demandas nascem os primeiros museus e a curadoria museológica.

Por um lado, os acervos de espécimes da natureza necessitavam de ações inerentes a “proceder à cura” de suas coleções e, por outro, os acervos artísticos exigiam ações relativas a “proceder à manutenção” de suas obras, impondo ações diferenciadas, permitindo a diversidade de modelos institucionais, potencializando a especialização de museus e o surgimento de diferentes categorias profissionais: o curador e o conservador. Essa perspectiva consolidou, por exemplo, as diferenças iniciais entre os perfis dos Museus de História Natural em relação aos Museus de Arte, e até o século XIX essa diversidade tipológica caracterizou o universo dos museus. (BRUNO, 2008, p. 25)

Bruno afirma ainda que “os elementos europeus referentes à origem do conceito de curadoria ampliam-se e se mesclam com distintas trajetórias locais, permitindo a percepção de outros matizes para a elaboração da definição de curadoria” (BRUNO, 2008, p.27). O autor ainda nos acrescenta, dizendo que:

“[...] proceder à cura” passou a ser interpretado como um conjunto de procedimentos inerentes à seleção, coleta, registro, análise, organização, guarda e difusão do conhecimento produzido. Trata-se de uma articulação de procedimentos técnicos e científicos que têm contribuído sobremaneira para o nosso conhecimento relativo às questões ambientais e culturais de interesse para a humanidade. (BRUNO, 2008, p.28)

Esse conjunto de procedimentos apontados por Bruno (2008), relativos à curadoria museológica, a diferencia da curadoria de arte conforme observado por Meneghetti (2016),

Na Museologia, a curadoria é entendida, muitas vezes, como parte conjunta e/ou complementar à exposição ou à conservação do acervo dos museus. Já a curadoria nas Artes Visuais, passa tanto pelas exposições, quanto por projetos, produção de publicações, Happenings, seminários, cursos, oficinas e outros diversos e diferentes formatos. (MENEGETTI, 2016, p. 10)

Raupp (2010) chama a atenção para a distinção que o termo “curador” adquire em diferentes países e as respectivas atribuições. Nos indica a autora que,

Apesar de o termo “keeper” ser sinônimo de “curator” em inglês, há uma diferenciação entre as atividades de curador e conservador, no caso “conservador” ou “conservateur”, em francês. Na França as categorias profissionais bem distintas, há os conservadores de museus, os especialistas em museografia, os curadores de exposição, nomeados “commissaire d’exposition”, e os curadores avaliadores, “commissaire-priseur”, vinculados aos leilões de arte e espólios patrimoniais. O termo inglês “curator”, curador e “curatorship”, curadoria, acabaram sendo assimilados internacionalmente, inclusive no Brasil. Na França é mais usado “commissaire”, assim como na Espanha, “comissário”, na Itália, “curatore” e nas línguas germânicas “kurator”.(RAUP, 2010, p. 29)

Em que pese o fato de que no século XVI, quando surgiram os primeiros gabinetes de curiosidade, haver uma pessoa responsável por sua organização e cuidado, naquela época não se tratava de um curador na concepção da função como conhecemos hoje, surgido na segunda metade do Século XX. De acordo com Oguibe (2004,p.12) se configurava em um agente cultural influente, “como uma figura poderosa, principalmente entre os artistas, que talvez o concebiam como uma

inevitável porta para a visibilidade [...]”, sem o qual nenhuma obra de artista entraria em um museu ou participaria de uma Bienal.

O autor refere que entre os anos 1970 e 1990, a influência acadêmica e do crítico de arte reduz seu poder no direcionamento da carreira artística enquanto o curador assume esse papel e se torna uma figura central na direção do gosto acerca da arte.

A figura do curador, ao que parece, sempre foi revestida de controvérsias e assim como em outras profissões passou por evoluções com relação as suas atribuições como aponta George:

O papel do curador hoje pode ser igualmente amplo e abrangente. Pode incluir a tomada de decisões sobre o que é adicionado a uma coleção (aquisição por compra, comissão ou presente); produzir pesquisa original e profunda em um objeto ou coleção de objetos; o cuidado e documentação das obras; e o compartilhamento de conhecimento com o público e / ou pares através de publicações acadêmicas e exposições. (GEORGE, 2015, p. 6)

Martinez (2017, p. 3) diz que:

A curadoria parece lançar sobre obras de arte um olhar que articula, em um eixo sincrônico, diversas opções de entendimento para, circunstancialmente, produzir um discurso coeso. Essa coesão é uma espécie de força aglutinadora, que pode gerar um discurso integrado, ainda que formado por componentes em conflito.

Dutra (2014, p.31) aponta a curadoria como “um espaço de negociação que, ao potencializar discussões contemporâneas, demonstra uma vontade de experimento e posicionamento crítico”. Ao discutir curadoria compartilhada, a autora faz uma incursão pelos séculos XVI a XVIII. Reporta-se aos primeiros salões de arte e ao se referir ao modo como eram expostas as obras nos salões de Paris adota a expressão “*de forma acumuladora*” para descrever a apresentação de paredes cobertas por telas do chão ao teto (2014.p.24).

Em um salto cronológico nas reflexões da autora, ela discorre sobre a introdução de painéis nos espaços expositivos e informa que havia variações no seu uso, ora coberto por tecido branco, quando se pretendia uma suposta neutralidade, ora coberto por tecidos coloridos enquanto elemento decorativo.

Segundo a autora a introdução dos painéis não resolveu, por si, a delimitação do espaço a ser ocupado pelas obras, que teriam sofrido a primeira orientação estética a partir do Folkwang Museum, na Alemanha, primeiro museu a utilizar o cubo branco

e a adotar o espaçamento entre as obras, em 1907, tornando-se inspiração para outras instituições que vieram depois, como foi o caso do MoMa, que inaugurou em 1929 e cuja reforma em 1984 consagra as paredes brancas como o espaço ideal para a exibição de obras de arte, buscando minimizar a interferência do ambiente na leitura do visitante.

Cintrão (2010, p.34), relata a atuação de Alexander Doner, diretor do Landesmuseum (Alemanha) no período 1922 a 1937, que desenvolveu cenografias para criar atmosferas envolventes nas exposições do Museu. Pioneiro em ambientar a exibição das obras, Doner além de adotar unidades narrativas nas salas das exposições, que organizava de acordo com cada período, lançou também a primeira proposta de material impresso de apoio ao visitante: uma espécie de roteiro de visita com informações sobre as obras e onde localizá-las.

Dadas as introduções desses novos modos de expor, para a autora, Doner incorpora a figura do curador e realiza um projeto curatorial que estabelece uma nova relação com as obras, com o espaço e com o visitante.

Para Castillo (2015), o fazer curatorial é um “trabalho em processo”, logo, “ensaístico e experimental”. Para a autora o curador é uma “[...] função codependente do artista, do produtor que operacionaliza as escolhas curatoriais, da instituição e da agência fomentadora ou financiadora”.

Mais especificamente sobre o papel do curador e seu discurso em exposições de arte, Sofia Patao (Barcelona, 2014), em seu estudo sobre *Os lugares da arte: identidade e representação* (tradução minha) identifica um poder “quase hegemônico” do curador no fenômeno das exposições e aponta o impacto que tal fato vai causar no “modismo” das curadorias de arte, em especial quando se refere ao curador independente.

Hernandez (2013), ao estabelecer um panorama sobre a Museologia espanhola, traz à tona a contestação de artistas acerca do papel do museu. Relata a autora que eles o “concebem como um espaço aberto à inovação, ao estudo e a experimentação” (HERNANDEZ, 2013, p.352), ressaltando que a partir dessa visão o visitante passa a ter lugar de centralidade em que, “as exposições apresentam as obras sem seguir um critério bem definido, deixando máxima liberdade para que cada visitante possa elaborar seu próprio discurso” (HERNANDEZ, 2013, p.352). Em sentido idêntico se pronuncia Martinez,



Portanto, considerando que existe em qualquer situação em que um objeto de arte é visto uma reciprocidade situacional, afirma-se também que a obra e os olhares que lhe são dirigidos estão em permanente atualização. Ou seja, exposições são situações que existem em função de suas interpretações. No contexto do discurso curatorial, uma obra de arte passa a produzir sentidos que pertencem fundamentalmente à temporalidade das respostas que gera. (MARTINEZ, 2007, p. 24)

Em artigo intitulado *A Invenção dos Curadores*, publicado em 2014 na Revista Artes & Ensaio (PPGAV/EBA/UFRJ), a holandesa Vesna Madžoski, historiadora da arte, apresenta elementos de bastidores da curadoria bastante interessantes. Ela relata minuciosamente a troca de correspondências entre o diretor do Museu Stedelijk de Amsterdam, em 1960, e um grupo de artistas denominados Internacional Situacionista, representados por Constant Nieuwenhuys, Guy Debord e Asger Jor, onde a discussão se dá em torno do projeto curatorial para a ocupação de duas salas a convite da Instituição e da necessidade de aprovação do projeto pelos bombeiros.

A proposta expográfica apresentada pelos artistas previa uma espécie de “labirinto”. Não podendo o museu arcar com o custo da obra, o diretor sugeriu a modificação do projeto alegando que seria muito difícil aprová-lo no departamento dos bombeiros. Os artistas recusaram-se a fazê-lo, declinando da proposta de ocupação em carta enviada ao diretor.

Madžoski (2014) indica que os bombeiros e suas exigências foram tão somente o pano de fundo, indicando uma disputa de espaço e poder onde o grupo de artistas curadores pretendia promover uma ruptura na maneira de expor “a contrapelo” das “exposições espetáculo” criadas pelo capital e destinadas ao mercado da arte. Propunham uma diluição das fronteiras entre o museu e a cidade que havia para além dele.

O caso é apresentado pela autora como ilustração do que acontece nos bastidores das montagens e das práticas museais.

Florido (2015), alude ao declínio do crítico de arte e ao surgimento e ascensão da figura do curador, indicando seu poder e responsabilidade pelas seleções articuladoras de discursos que extrapolam a obra, conectando-a em redes de significados construídos por essa nova e polêmica figura.

No lugar do legislador, daquele que determina *a priori* os destinos da arte, entra em cena, supostamente, o propositor de hipóteses infinitas de exposição. O curador é aquele que, no momento em que a arte é descontextualizada das grandes narrativas que a legitimavam em verdade, toma a obra e a inscreve em uma determinada situação expositiva. Mas isso

foi precedido pela própria prática artística e não o contrário. Ou seja, foram as inúmeras experimentações artísticas que deslocaram a ênfase na obra ensimesmada e autossuficiente para seu caráter relativo e para as relações que estabelece além de si. Por isso, qualquer recorte curatorial é fruto de uma escolha que não exclui o caráter arbitrário. (FLORIDO, 2015, p. 58)

Aracy Amaral, crítica e curadora de arte, em 2014, ao conceder uma entrevista à Revista Patrimônio Cultural Paulistano, opina sobre a atuação do curador e fala das diferenças dos seus projetos curatoriais para a forma de atuação dos jovens curadores. Para ela há um afastamento do curador do processo criativo do artista e por conta disto curadorias revestidas de certa aridez.

Antigamente, quando a gente ia fazer uma exposição, a gente ia ao ateliê do artista e conversava com ele, escolhia as obras. Hoje você vê, muitas vezes, o artista preparando as obras. Você não vai lá para selecionar, ele já tem a obra para aquela exposição. Sou de uma geração tão outra que vou à casa de um artista e posso dizer a ele: “Estou me interessando por esse período da sua obra”. Talvez esse diálogo que tenho não seja possível para o curador que tem 30 anos. (AMARAL, 2014).

Em outra perspectiva sobre a figura do curador, o norte americano Oguibe (2004) vincula o curador ao mercado quando esse passa a atuar sem “a ligação umbilical com as instituições que promovem a arte”, fundando uma figura capaz de atuar de modo independente, mas que continua a depender do espaço institucional para executar suas ideias e afirmar seus discursos. Para esse autor o “curador independente” está mais atrelado ao mercado.

A profissão de curador na arte contemporânea foi diversificada e ampliada para fora da estrada, e possivelmente obrigatória, associação institucional que a caracterizou nas décadas anteriores. Novos espaços e áreas de prática surgiram, incluindo, por exemplo, aqueles que hoje são ocupados de uma forma mais significativa pelo curador independente ou viajante, o qual é mais livremente conectado à galeria, museu ou coleção, podendo ainda agenciar projetos de mercado ou consultoria para essas instituições, além de perseguir projetos fora da esfera institucional. Isso significa que o curador agora pode existir e atuar sem a reputação e o estigma da instituição, dependendo, contudo, de instituições a fim de concretizar seus projetos.

Regina Teixeira de Barros foi Curadora da Pinacoteca de São Paulo. Entre outros projetos, a curadora apresentou, em 2016, na Fundação Iberê Camargo a exposição Arte moderna na Coleção da Fundação Edson Queiroz, vinculada a Universidade de Fortaleza. Em entrevista publicada no site da Universidade, em abril de 2019, a curadora indica o que é, em sua concepção, o curador em nossos dias,

localizando-o como curador de coleção ou curador independente e problematiza as possibilidades de atuação de ambos.

Então eu acho que quando você é curador de uma instituição, você está amarrado, no bom e no mau sentido, com uma coleção específica. Então, sempre que eu pensava uma exposição, eu tinha que pensar a partir da coleção da Pinacoteca. Outro tipo de curadoria é a curadoria independente, onde você não está vinculado a uma instituição única. Mas na verdade eu digo que o curador independente é o curador mais dependente do mundo, porque ele depende de todo mundo. Ele depende dos empréstimos que você vai conseguir em uma instituição e em outra. Dos colecionadores também. Na verdade, acaba sendo um trabalho de regência de uma orquestra sinfônica, porque você é o centro de muitas atividades, iniciando por conceber a ideia. Depois você precisa tornar essa ideia clara, através de obras. As obras é que vão dizer se a minha ideia é factível, pertinente ou não. São as obras que vão me guiar. (BARROS, 2019)

Lisete Lagnado (2015), ao escrever o artigo *Por uma revisão dos estudos curatoriais* discute as intervenções sofridas nas atividades dos curadores e situa alguns elementos das negociações de bastidores que colocam em xeque a transparência das relações institucionais com os profissionais designados para a criação dos projetos de apresentação pública das suas obras, através das exposições.

Temos a obrigação de explicitar aos jovens entusiastas que ingressam nos programas de “artes visuais” que a curadoria já não é a mesma profissão “independente” que Harald Szeemann (1933-2005) legou ao mundo da arte; que a responsabilidade do *fund raising* hoje consta em muitos contratos internacionais; que a censura dominou uma atividade que parecia livre até dos entraves acadêmicos. Ignoradas (de forma consciente ou não) pela crítica especializada que visita exposições, as mazelas cotidianas das negociações curatoriais para conseguir erguer um conjunto coeso de obras não deveriam permanecer na zona confidencial do não dito, uma vez que carregam a potência de iluminar a porção perversa da engrenagem do circuito da arte. A esfera do silêncio (ou segredo profissional) exige um balanço entre argumentos corporativos *versus* sensacionalismo, fragilidade *versus* transparência das instituições públicas. Não é tarefa fácil discernir quais informações têm valor e função para integrar a análise de uma exposição, a ponto de transformar a percepção que teremos dela, podendo até mesmo mudar o sentido das obras. (LAGNADO, 2015, p. 95)

É importante destacar que o curador e a curadoria como nos apresentam Lagnado (2015) e Barros (2019), no Brasil, são relativamente novos, já que o grande alavancamento das atividades curatoriais no país se deu a partir dos anos 1990.

Em igual sentido se manifesta Tejo (2017, p. 11) que nos lembra que “no início da década de 1980, só existiam três bienais no mundo”, embora, “existiam os curadores que trabalhavam nos bastidores dos museus, chamados de conservadores dos museus”.

A autora (2017, p.14) alerta ainda para o fato de que “diferentemente do campo da curadoria na Europa e nos Estados Unidos que nasceu nos museus e centros culturais, o campo da curadoria no Brasil descende da crítica de arte”. Para a autora Aracy Amaral, Frederico Morais e Walter Zanini são “curadores históricos amplamente reconhecidos como pioneiros pelo mundo da arte e que fazem parte de uma geração que vivenciou justamente a mudança de status de críticos de arte para a de curadores”.

Flórido no artigo intitulado *Curadoria: deslocamentos, impasses, possibilidades*, mostra sua visão do curador. Diz a autora:

[...] o curador é um propositor de atuações ou experimentações, em que os artistas têm de elaborar projetos e realizar trabalhos específicos. Muitas vezes, tem a sensibilidade de perceber manifestações artísticas muito próximas que, se desconhecendo, começam a surgir em locais distintos, mas que sintomatizam urgências comuns. Ou então, com o propósito de realizar uma revisão da história da arte, reapresenta as obras do passado, fazendo emergir os sentidos recalcados pelos grandes discursos ou por uma suposta neutralidade da montagem e do lugar de exposição. Ele assume, desse modo, o compromisso de desestabilizar as leituras autorizadas, projetando sobre a obra, novas abordagens, outras vizinhanças. (FLORIDO, 2015, p. 9)

Bassas (2016, p. 11) ao realizar o cruzamento da filosofia com a teoria e prática da arte contemporânea situa a figura do curador como essencialmente “dialética” e avisa que essa perspectiva pode conduzir a ideia equivocada do saber absoluto e de más recordações sobre o exercício profissional, todavia ressalta tratar-se de um paradigma de compreensão originado pelas entrevistas realizadas com vinte e seis comissários espanhóis com atuações distintas quanto a forma como produzem suas exposições quanto onde se inscrevem territorialmente. Sua afirmação baseia-se no relato dos diálogos constantes e necessários “con la institución y su diretor/a, com el artista y su obra, com el público y el crítico – incluso se ve obligado a dialogar com ‘el político’ de turno que se inmiscuye en tal exposición [...]”.

Tive minhas incursões pelo mundo da curadoria quando nem sabia que era assim que se denominava quem planejava e levava à execução uma proposta expográfica. Tampouco que a linha de curadoria que eu executava pertencia a Museologia Social quando curei a Exposição Mulheres em Prosa & Verso, instalada no hall da prefeitura da cidade, a partir do recebimento de poemas da comunidade cujo tema fosse o universo feminino.

Outras iniciativas seguiram-se depois como a *Mostra Por trás das Grades* desenvolvida com textos de presos do presídio regional de Pelotas e fotografias de ambiente prisionais de Mônica Torres, instalada inicialmente no Casarão 2 do complexo de casarões históricos da Praça Cel. Pedro Osório e mais tarde no hall da Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul – ali mostrávamos o lado humano da detenção e do cumprimento de pena.

De modo semelhante se deu à mostra *Olhares*, realizada com texto de mulheres da penitenciária feminina Madre Pelletier, em Porto Alegre, cidade em que residia à época. Essa contou com leituras dramatizadas da atriz Carmen Silva em um evento naquela casa de detenção e em um encontro para juízes. Mais tarde foi levada ao salão negro do Ministério da Justiça, em Brasília.

Por fim em 2018, traduzi o dilema da violência doméstica numa instalação chamada *Amor que mata: do sonho ao pesadelo do feminicídio*, apresentando-a em Porto Alegre no Centro Cultural CEEE Erico Veríssimo e na Universidade de Passo Fundo, ocasião em que percebi que a curadoria de temas como esse pode fazer com que as pessoas se sintam ali representadas ao dar entrevista a uma repórter da TV local que chorava enquanto eu falava do sobre a violência doméstica.

Não se tratavam de exposições com acervo, com a aura da arte ou o testemunho incontestável dos objetos históricos, mas foram experiências de conduzir narrativas do humano e suas múltiplas faces que foram gerando em mim um apaixonamento pelo ato de curar que não é outra coisa senão a aposta no sensível e na produção de experiências ao público – ainda que estas atinjam diferentes níveis para cada pessoa, atravessando-as de modo específico.

Por fim, desde o início de 2019 ocupo o cargo de direção no Museu Julio de Castilhos – museu histórico gerido pela Secretaria da Cultura do Estado do Rio Grande do Sul, acumulando também a função de curadora geral. Logo, ao olhar para a figura do curador, olho também para minhas próprias práticas.

É fato que a figura do curador, no campo da Museologia no Brasil, salvo quando vinculados aos museus federais ou grandes museus privados, não possui a glamurização que atingiu no campo das Artes. De modo geral, a curadoria de arte vem carregada de *status* e autoridade, pois é preciso ser um profundo conhecedor do que será apresentado a fim de estabelecer conexões entre as obras, identificar aspectos formais que promovam vínculos ou que evidenciem diferenças, que gerem tensões programadas, que aproximem o público do belo – não raras vezes com textos de

apresentação complexos e incompreensíveis para não iniciados. Ainda se mantém nesse campo uma perspectiva elitizada da arte e seu acesso, ainda que muitos movimentos pela democratização e pela fluidez do conteúdo para públicos não alfabetizados em História da Arte, venham se ampliando e sendo postos em prática.

Note-se que não estou dizendo que realizar curadoria em outras áreas significa que não há qualidade na produção, tampouco que qualquer pessoa está apta a produzir sem conhecimento prévio do acervo ou tema. Refiro-me ao peso que a função atribui em campos distintos de atuação do curador, vinculando essa diferença a distinção que os museus de arte sempre tiveram com relação aos demais.

Observa-se ainda no âmbito da Museologia com mais frequência a prática da curadoria compartilhada, onde os envolvidos nas montagens, na maior parte das vezes, centram-se menos em assumir a autorialidade do discurso que empodera o curador e mais em produzir um discurso mediador da extroversão do(s) objeto(s)/tema a partir do exercício curatorial coletivo, ressignificando assim as relações de poder que constituem o processo de concepção e montagem de exposições.

O ponto de interesse que me conduziu nessa pesquisa foram os bastidores da atividade curatorial, identificando elementos que escapam aos registros das montagens e que são fundamentais para a compreensão da curadoria enquanto processo, assim como da história das exposições e da própria história institucional, contribuindo desse modo para os campos da Arte e da Museologia.

Os estudos disponíveis abordam em larga escala os fazeres atinentes à figura do curador e às ações envolvidas nas montagens de exposições, contudo, escapam às formulações teóricas, assim como aos registros e histórias das exposições, o que se passou no dia a dia desde a ideia de realizá-las até sua abertura ao público, constituindo sua cartografia em importante contribuição para os campos já referidos.

Assim é problema de pesquisa dessa dissertação identificar e analisar os bastidores, “o por trás da cena”, de duas exposições de arte, respectivamente: no Museu Reina Sofía, a exposição Poéticas da democracia: imágenes y contraímagines da transição e no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli - MARGS, a exposição Acervo em Movimento: um experimento de curadoria compartilhada entre as equipes do MARGS, ambas exposições do acervo destas instituições. Os objetivos específicos são: a) Verificar os registros documentais disponíveis de tais exposições e analisar se são suficientes ou não para preservar a história da exposição e da Instituição; b) Compreender as relações sistêmicas vinculadas às montagens; c)

Identificar os movimentos dos bastidores das exposições de arte assumindo tratar-se de um campo e analisar a ocorrência de relações de poder e como estas impactam o processo.

A metodologia adotada foi a pesquisa de campo, com a realização de entrevistas com agentes envolvidos nas respectivas montagens e a cartografia – método desenvolvido por Deleuze a partir de Foucault, que consiste na análise dos dados baseada no olhar crítico e atento para a questão sistêmica ou para os “rizomas” que se formam no âmbito das relações sociais.

[...] cartografia social aqui descrita liga-se aos campos de conhecimento das ciências sociais e humanas e, mais que mapeamento físico, trata de movimentos, relações, jogos de poder, enfrentamentos entre forças, lutas, jogos de verdade, enunciações, modos de objetivação, de subjetivação, de estetização de si mesmo, práticas de resistência e de liberdade. Não se refere a método como proposição de regras, procedimentos ou protocolos de pesquisa, mas, sim, como estratégia de análise crítica e ação política, olhar crítico que acompanha e descreve relações, trajetórias, formações rizomáticas, a composição de dispositivos, apontando linhas de fuga, ruptura e resistência. (FILHO; TETI, 2013, p. 47).

Os autores afirmam que a cartografia nos permite gerar mapas com “uma topologia dinâmica, lugares e movimentos de poder, traça diagramas de poder, expõe as linhas de força, diagrama enfrentamentos, densidades, intensidades” (FILHO; TETI, 2013, p. 47), que são as linhas condutoras das relações sistêmicas e dos jogos que interessam analisar nesta pesquisa.

O método cartográfico oferece ainda a vantagem de permitir o exame das relações capilares, demonstrando processos que não se encaixam nos modelos universais ou nas macropolíticas. São essas possibilidades que conduziram a opção por este método.

Também se faz necessário esclarecer que o critério de definição das exposições estudadas levou em conta a ocorrência das montagens na ocasião da entrevista ou terem ocorrido em tempo recente, com vistas a captar etapas do processo curatorial que são importantes e que poderiam não serem percebidas ou lembradas pelos entrevistados acaso tivesse transcorrido muito tempo.

O Museu Reina Sofía é um dos estudos de caso nesta pesquisa por dois fatores: o interesse em compreender como se estrutura a curadoria em um museu com curadores de coleção, que se dedicam a estudá-las em profundidade e a oportunidade de estar em Madrid quando a exposição *Poéticas de la democracia* -

*Imágenes y contraimágenes de la Transición* se encontrava em montagem e, portanto, com o processo latente e vivo na cabeça dos possíveis entrevistados.

A Exposição *Acervo em Movimento: um experimento de curadoria compartilhada entre as equipes do MARGS* foi outra escolha pelas características singulares da proposta curatorial que envolveu a participação, na condição de curadores, os membros dos núcleos do Museu: Núcleo de Curadoria, Núcleo de Acervo, Núcleo Educativo, Núcleo de Documentação e Pesquisa, Núcleo de Restauro e Conservação, trazendo à cena alguns profissionais do MARGS que não tem a prática de curadoria entre suas atribuições e rotinas.

A apresentação do resultado da pesquisa foi estruturada em dois capítulos: o primeiro percorre a trilha conceitual de campo, *habitus* e capital, a partir de Bourdieu, estabelecendo os entrelaçamentos dessas noções do autor com o objeto da pesquisa, de modo a justificar a adoção de seu aporte teórico.

No segundo capítulo são apresentados os dois museus que tomam parte dos estudos de caso e as exposições selecionadas para análise, respectivamente *Poéticas de la democracia* e *Acervo em Movimento*, serão detalhadas em seus métodos, processos e falas dos agentes envolvidos na curadoria, revelando assim seus bastidores e desenvolvendo fluxogramas das mesmas.

Nas considerações finais serão analisadas as relações de poder que nortearam os bastidores das exposições estudadas, sob a perspectiva da cartografia social – metodologia desenvolvida por Deleuze, a partir da formulação foucaultiana, a documentação gerada por ambas as instituições, a partir das montagens, bem como os processos envolvidos.

Chegar a essa análise final em um momento delicado e de excepcionalidade caótica da vida, em um mundo em pandemia, foi mais desafiador que o normal uma vez que qualquer necessidade de retroceder, checar informações, retomar o contato com entrevistados significou um esforço extra, um tempo que não foi computado somente em minutos. O lugar de encontro com cada um que colaborou com a pesquisa já não era mais o Museu e sequer o reencontro presencial era uma possibilidade, entrando em cena as ferramentas da virtualidade que não foram originalmente planejadas.





Imagem de capa: Foto: Raul Holz. Acervo MARGS/SEDAC RS.

## CAPÍTULO 1 ANCORAGEM CONCEITUAL E A PRIMEIRA TRILHA

A paixão por curadoria e o exercício da mesma em diferentes momentos e circunstâncias, inclusive quando nem sabia que o que praticava de modo intuitivo assim se chamava, fez com que eu compreendesse que há um movimento por trás da cena da exposição que é revestido de complexidade, de escolhas, de tramas e muitas mãos que dão vida a uma ideia, tecendo-a a partir de relações e estruturas de poder.

A esse momento invisível que antecede a exibição pública de determinado acervo aqui nomino de bastidores. A expressão é assim definida pelo Dicionário de Língua Portuguesa Michaelis: Bastidores (substantivo masculino plural) – a parte oculta de uma instituição, grupo político etc., que envolve decisões, ações, planos que não chegam ao conhecimento do público.

Essa dissertação nasce, enquanto escrita madura, em um tempo difícil, inimaginado no começo dos estudos no âmbito do presente mestrado: uma pandemia que toma conta do mundo.

Assim, falar de bastidores da pesquisa é também contar sobre o que não vem a público, não chega à banca, não está senão, em geral, nas entrelinhas ou nos agradecimentos iniciais. Ao mesmo tempo em que também é abordar as angústias e os atos de coragem que são requeridos em maior ou menor grau.

Pensando na produção científica a que me propus, aqui narro também o ato da pesquisa em si, tentando transmitir para quem, no futuro, tiver em mãos esse texto, o que significou escrever essa dissertação diante das incertezas dominantes e do desejo florescente de que o processo de deixar caminhos iniciais para trás e refazer-se enquanto pesquisadora possa também subsidiar outros trabalhos, aplacando inseguranças e esvanecendo medos. Reações que acompanham a humanidade que se reinventa em todos os aspectos para vencer os dias de claustro doméstico.

Dessa forma, a proposição é de trazer à tona não apenas os bastidores das exposições estudadas, mas também os bastidores da própria dissertação, conferindo-lhe um aspecto autobiográfico em si.

Se por um lado o tempo e o relógio são inimigos que anunciam que o prazo se esgotará em alguns tic-tacs, por outro lado, nesse momento específico, parece-me que há excesso de tempo transbordando dos dias. Nunca o tempo foi tão palpável.

De líquido, fugaz, intangível agora parece materializar-se diante ausência de coisas simples não mais possíveis, de modo a revestir cada detalhe de muita relevância.

Nessa desfronteirização do tempo, em dias de isolamento social pandêmico, o próprio ritmo de escrita da dissertação foi impactado. Não foram raras as vezes em que um certo desânimo, medo (por tudo o que se passava com relação a pandemia do coronavírus) e cansaço me abateu na calada da noite, depois de horas de leituras que me embaralharam o pensamento.

Exausta, ao invés de amparar-me em uma determinada teoria para embasar o texto, sucumbia aos braços de Morfeu e depois de algumas horas de sono profundo e não raras vezes sonhando com os autores lidos, acordava na madrugada para escrever. Café, vinho e chocolate me fizeram companhia nessas horas solitárias e producentes.

Quando comecei meu projeto o mundo era outro. Pautei minhas escolhas iniciais de pesquisa em uma trilha mais ou menos conhecida, segura de certo modo e conforme fui me embrenhando em textos, reuniões e trocas de mensagens com minha orientadora e acatando as sugestões da banca de qualificação, perdi o medo do mergulho profundo em mares revoltos de autores âncoras cujas teorias as quais me filiei eram pouco ou nada conhecidas para mim. Oliveira e Paraíso (2012, p. 161) dizem que pesquisar

é experimentar, arriscar-se, deixar-se perder. No meio do caminho, irrompem muitos universos díspares provocadores de perplexidade, surpresas, temores, mas também de certa sensação de alívio e de liberdade do tédio [...].

De fato, tédio é algo que passa ao largo dos meus dias, cujas distâncias que percorro são gigantescas em termos de redirecionamento de olhar, do perceber que o caminho inicial seria banal, previsível. Surfar na crista da onda implicaria correr o risco de ser engolida pela água e, para sair dela, seria necessária destreza, coragem e força. Eu queria uma produção que, para além de me possibilitar alcançar o grau de mestre, fizesse sentido e fosse de utilidade para os campos envolvidos.

Trilhar caminhos fáceis não me apetece. Gosto do risco da beira do penhasco, da ribanceira, que nessa pesquisa significou sair da ancoragem do estudo de autores clássicos de expografia e curadoria para adentrar nas discussões provocadas pelo conceito de campo, capital cultural e *habitus* de Bourdieu, de

cartografia como método a partir de Deleuze, tangenciando ainda as relações de poder estudadas por Weber, Foucault e Bobio, em especial quanto as suas formas e impacto nas interações humanas e seu rebatimento nos bastidores das exposições.

Confesso que esse andar à margem se deu durante a quarentena, quando já me encontrava reclusa em um apartamento de pouco mais de 49m<sup>2</sup>, cujas paredes me oprimiam. Tudo o que havia escrito me parecia insuficiente, raso e pouco inteligente para a análise do objeto que se mostrava interessante e potente, logo merecedor de um esforço maior de minha parte.

Era como se estivesse à beira do penhasco segurando farrapos de um tecido envelhecido, cujas fibras rompidas eram apenas parte do que havia sido um dia e denotavam muita fragilidade. Então por que não sair em busca de uma corda robusta capaz de me sustentar?

Foi desse atravessamento que finalmente, após inúmeras leituras, Bourdieu e sua teoria de campo, *habitus* e capital se tornou o fio condutor desse estudo, me dando asas que permitiriam outros voos e um aprofundamento das relações envolvidas na curadoria de artes.

Mas era pouco, pois, desde o início do mestrado, eu queria cartografar os bastidores. Então meus estudos me levaram ao encontro com Deleuze, que a partir de Foucault, havia desenvolvido a cartografia enquanto método de pesquisa. Eis um segundo alento para minhas aflições.

Assim, como ancoragem teórica passo discorrer sobre as contribuições bourdieusianas nessa pesquisa, a partir dos conceitos já mencionados.

### **1.1 Campo, capital e habitus – contribuições das noções de bourdieu para uma análise dos bastidores das exposições**

Os estudos do sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002) ampliaram as teorias de Karl Marx sobre dominação, relações de poder e conflitos sociais. Na obra de Weber, Bourdieu encontrou o ponto de partida para sustentar 'o interesse' como a alavanca para todas as ações humanas. Levi-Strauss e Sartre ancoraram suas pesquisas iniciais no campo da Filosofia. Destaca-se ainda que a defesa que fez das Ciências Sociais enquanto ciência amparou-se em Durkheim. Pies (2011) afirma que,

Bourdieu procurou construir uma estrutura aberta de interpretação e de

conceitos das ciências sociais, dando espaço para as especificidades culturais da sociedade com enfoques relacionais, ou seja, visou demonstrar o sistema de relações existentes nos espaços sociais e sua dinâmica. Ele reconheceu a pluralidade e a complexidade dos elementos que compõe a realidade social, mas buscou a superação da dicotomia entre objetivismo e subjetivismo. (PIES, 2011, p. 12)

Bourdieu entende que o papel do sociólogo é o de desvendar o que se passa “por de trás do pano”. Logo, alguns de seus conceitos são estratégicos para entender as relações envolvidas “por trás do pano da curadoria em exposições de arte”.

Se por um lado a instituição museu opera com um sistema próprio de regras em que se movimentam os agentes que dela fazem parte, dentro desse coabitam relações de força e de poder que legitimam as decisões e ações dos mesmos, a partir de relações sistêmicas, pouco tratadas no âmbito da Museologia – ciência ainda em construção.

Partindo desses pressupostos as contribuições de Bourdieu relativas a campo, habitus e capital cultural e simbólico oportunizam a compreensão dos bastidores das exposições de arte onde atuam curadores, artistas, historiadores e críticos de arte, conservadores e outros tantos atores.

Cabe dar ênfase a necessidade de operar com os conceitos de campo e habitus de modo entrelaçado, pois, o “primeiro é meio e o segundo é consequência” (VANDENBERGHE, 1999, p. 61 apud CHERQUES, 2006, p. 32 ), logo os bastidores da exposição são o “campo” estudado e as práticas curatoriais refletem o que acontece em tal campo. Começemos, pois, com a noção de campo.

### **1.1.1 Campo – O Espaço de Ação do Agente**

Em sua obra Campo de poder, Campo intelectual(1983), autor marca a sociologia da cultura com seus estudos iniciados nos anos 1960 sobre o sistema escolar francês, passando a seguir por áreas como a formação das elites intelectuais, os campos profissionais, a percepção estética e as formas do consumo estético, chegando ao campo político e ao problema da representação.

Entre 1966 e 1980 os estudos de Bourdieu vão demonstrar que a estrutura do campo intelectual atuará como mediadora entre o autor e a sociedade. O campo, segundo o autor, não é neutro e se consolida como um sistema de tensão em que os indivíduos ou instituições, tratados por ele como ‘agentes’, integram uma rede de

relações conflituosas, estruturadas a partir das posições sociais a que se agregam as posições intelectuais e artísticas. O pensador francês nos mostra que é no campo, seja ele social, intelectual, econômico etc., que se revela a autoridade a partir de maior ou menor capital de que dispõe os agentes nos espaços onde atuam.

Bourdieu nos alerta para o fato de que o campo é relacional, interdependente e se constitui como um microcosmo social dotado de certa autonomia, envolto em disputas e tomadas de posição, onde o agente é detentor de um capital social e capital cultural que o situa nesse campo, se constituindo em um espaço de confronto e jogos com regras específicas, contudo, vinculado a um círculo de relações sociais mais amplo. Segundo Cherques (2006),

Os campos resultam de processos de diferenciação social, da forma de ser e do conhecimento do mundo. Como tal, cada campo cria o seu próprio objeto (artístico, educacional, político etc.) e o seu princípio de compreensão. São “espaços estruturados de posições” em um determinado momento. Podem ser analisados independentemente das características dos seus ocupantes, isto é, como estrutura objetiva. (CHERQUES, 2006, p. 36)

Bourdieu nos situa na gênese de sua noção de campo na obra *O Uso das Ciências Sociais* (2004), resultante de uma Conferência que realizou em Paris no ano de 1997, em que ele explica que desenvolveu o conceito para fugir do modo de interpretação científica da produção cultural citando dois extremos: o grupo que analisa um texto por ele próprio e outro (vinculado a correntes marxistas) que o analisa dentro de um contexto social.

Numa linha de fuga entre duas correntes teóricas: o fetichismo da semiologia e o marxismo, Bourdieu apresenta sua proposição de campo:

Para compreender uma produção cultural (literatura, ciência, etc.) não basta referir-se ao conteúdo textual dessa produção, tampouco referir-se ao contexto social contentando em estabelecer uma relação entre texto e contexto [...]. Minha hipótese consiste em supor que, entre esses dois polos, muito distanciados, entre os quais se supõe, um pouco imprudentemente, que a ligação se possa fazer, existe um universo intermediário que chamo de campo literário, artístico, jurídico ou científico. (BOURDIEU, 2004, p. 20)

Segundo o autor (2004, p. 24), os princípios do campo são “as estruturas das relações objetivas entre os diferentes agentes” que o compõe e é essa estrutura que define a extensão de sua movimentação e autonomia, ou dito de outro modo, são as relações internas do campo determinantes na sua configuração enquanto tal.

A força do agente é elencado por Bourdieu (2004, p. 24) como um condicionante para compreendermos o que diz ou o que faz porque esse é seu lugar dentro do campo e o coloca em posição de diferenciação e disputa (ainda que inconsciente) e está diretamente ligado ao capital que este agente possui. Assim, o campo é o espaço onde os interesses dos agentes estão em permanente disputa.

Mas quem são os agentes vinculados aos bastidores das exposições de arte e quais os interesses e disputas que estão em jogo? Essas são questões importantes de serem postas em discussão porque o campo e as relações que nele se processam sofrem tensões a partir das pessoas que os integram e da forma como elas atuam.

Já vimos que a figura do(a) curador(a) é central, mas esse profissional do mundo das exposições não produz nada sozinho e também não detém, na maioria das vezes, o poder decisório sobre as instituições onde instala seus projetos, logo, precisa dialogar, negociar – mesmo que apresente algumas imposições, que serão aceitas ou não. Neste sentido se manifesta Bassas (2016),

El comisario, em cambio, dialoga diária, constante y necesariamente con la institución y su diretor/a, con el artista y su obra, con el público y el crítico (o con la crítica y teoría del arte) – incluso se ve obligado a dialogar con “el político” de turno que se inmiscuye em tal exposición y viene a presentarla, aunque preferiría ni tan siquiera nombrarlo porque no lo considera verdaderamente um “agente” del arte. (BASSAS, 2016, p.12)

Quando um curador se apresenta para executar uma curadoria, em especial em museus, ele encontrará uma cultura institucional vinculada aos distintos setores e profissionais. Em se tratando de uma exposição com obras da coleção, um provável primeiro tensionamento ocorrerá com os conservadores, com os restauradores e museólogos a quem caberá negociar as condições de apresentação das obras de acordo com as condições de segurança para a sua conservação. Historiadores da arte e os educadores por certo irão interpelar o curador e seu projeto para entendê-lo e oferecer suporte nas suas áreas.

Devemos levar em conta as muitas formas de montagem de uma exposição e como operam os curadores que chegam às instituições: alguns tem suas próprias equipes, chegam com projeto e orçamento - por vezes incentivados por renúncia fiscal e isso lhes confere autoridade. Em alguns casos farão o que quiserem porque não encontrarão resistências. Em outros terão de se adaptar e trabalhar com as equipes da casa – segundo suas regras e método. Cherques(2006) ressalta que:



Como nos confrontos político ou econômico, **os agentes necessitam de um montante de capital para ingressarem no campo** e, inconscientemente, fazem uso de estratégias que lhes permitem conservar ou conquistar posições, em uma luta que é tanto explícita, material e política, como travada no plano simbólico e que coloca em jogo os interesses de conservação (a reprodução) contra os interesses de subversão da ordem dominante no campo. (CHERQUES, 2006, p. 37, grifo nosso).

Bourdieu reforça que todo campo é um “campo de forças” e um campo de lutas para conservar ou transformar esse campo. A orientação do campo, segundo Bourdieu (2004, p. 27) não se dá ao acaso e se deve levar em conta que “os campos são lugares de relações de forças que implicam tendências imanentes e probabilidades objetivas”. O autor destaca a vantagem social dos que nasceram em um campo indicando que estes têm “o domínio do sentido do jogo” que se constitui em “regras não escritas”. Para ele “aqueles que nasceram do jogo tem o privilégio do inatismo”. Aqui podemos situar, por exemplo, a equipe do museu, que o conhece nas entranhas e que lida com os jogos estabelecidos e suas dinâmicas cotidianamente.

Pereira (2015, p. 341), ressalta que “pensar a partir do conceito de campo é pensar de forma relacional. É conceber o objeto ou fenômeno em constante relação e movimento”. A autora se detém na contextualização do campo segundo Bourdieu e aprofunda-se no campo intelectual como um dos campos de produção cultural devido “as possibilidades que as formulações de Bourdieu trazem à compreensão dos discursos dos intelectuais, do lugar de onde falam, suas formulações, escolhas e recusas”. (PEREIRA. 2015, p.340)

As noções apresentadas por Bourdieu tem um papel central na pesquisa haja vista as contribuições que aportam para a compreensão do sistema de relações que são criadas dentro do campo da curadoria, onde o habitus é o princípio fundante das práticas que são levadas a cabo e reiteradas a cada montagem de exposição, bem como os capitais que circulam e se convertem em dispositivos de poder no interior desse campo, permeando as decisões tomadas.

As falas das pessoas entrevistadas ou as respondentes dos questionários enviados por e-mail no período da pandemia espelham seus capitais e suas posições

dentro do campo e a relação desse campo específico com a Instituição e com o polo externo do campo, que, no caso das exposições de arte, é o próprio sistema da arte<sup>1</sup>.

Nesse sentido as diversas categorias de capitais trabalhados por Bourdieu e que são adquiridos pelos agentes, a partir de suas vivências, tornando-se definidores ou exercendo influências nas suas estratégias para ação, necessitam aqui serem bem compreendidos. Dessa forma, discorro sobre cada um e crio os elos de ligação dos agentes da curadoria com os respectivos capitais. Começaremos pelo capital cultural, ao qual se atribui grande importância nos movimentos dos agentes e seus posicionamentos na estruturação do campo.

Bourdieu (1996, p. 245) entende que o capital cultural é adquirido a partir das vivências, iniciando-se na primeira socialização, ainda no seio familiar, se intensifica no âmbito escolar e segue por toda a vida. Não é fixo e se reformula a partir das trocas simbólicas realizadas no campo. Trata-se mais especificamente da aquisição de conhecimentos, desenvolvimento de habilidades e formações específicas ligadas ao intelecto e ao acúmulo de informações que situam um agente a partir da quantidade e qualidade de capital que o mesmo acumula. O autor indica que as oportunidades desiguais entre a elite e as camadas pobres geram acúmulos desiguais de capital cultural. Nesse sentido, o maior capital cultural dos agentes envolvidos na curadoria lhes possibilita mais condições de argumentar e tensionar a favor de suas posições. Por exemplo: um especialista em arte contemporânea que possui doutoramento e viajou pelo mundo conhecendo as experiências expositivas de museus e processos de criação de artistas emergentes terá maior influência nas decisões curatoriais do que o/a estagiário(a) de história da arte que participa do processo, dado ao seu acúmulo de capital cultural.

O capital social é formado a partir das relações, das redes de contato, do pertencimento do agente a grupos que são capazes de lhe fortalecer em suas tomadas de decisão e lhe emprestar apoio e até mesmo prestígio para que enfrente os tensionamentos no interior do campo. No caso do estudo em pauta a maior articulação do agente, sua participação em grupos de discussões, estudos, pesquisa, apontam maior preparo para expor pontos de vista e realizar negociações e até mesmo o grupo

---

<sup>1</sup> Maria Amélia Bulhões, entendo o sistema da arte como o “conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos, por eles mesmos definidos como artísticos e também pelo estabelecimento de critérios e valores da arte para toda uma sociedade ao longo de determinado período”.(1995, p.114).

a que se vinculam dentro do campo que lhes imputa maior força, fazendo prevalecer pontos de vista.

Por sua vez o capital simbólico (vinculado a honra e ao reconhecimento) se situa nos rituais sociais que produzem prestígio e honra. Se trata da construção, consciente ou não, de uma imagem no campo e fora dele. Para fazer acúmulo de capital simbólico são movimentados o capital cultural e o capital social na medida que esses dois últimos são capazes de agregar reconhecimento ao agente. Dito de outro modo, o capital cultural e o capital social se convertem em capital simbólico, enquanto os três juntos ou isoladamente são convertidos em capital econômico, que se refere a apropriação de bens materiais e capacidade de ascender a ele.

O capital simbólico se reflete muito diretamente na figura do curador chefe, do diretor da Instituição, dos conservadores e esse fato tende a concentrar forças e poder nesses agentes, sendo possível que os demais, dada a autoridade dos primeiros cedam às suas proposições. Logo, os capitais dos agentes presentes nos bastidores das exposições influenciam os movimentos que realizam e posturas que adotam entre si, com relação a outros agentes da Instituição e mesmo fora do campo.

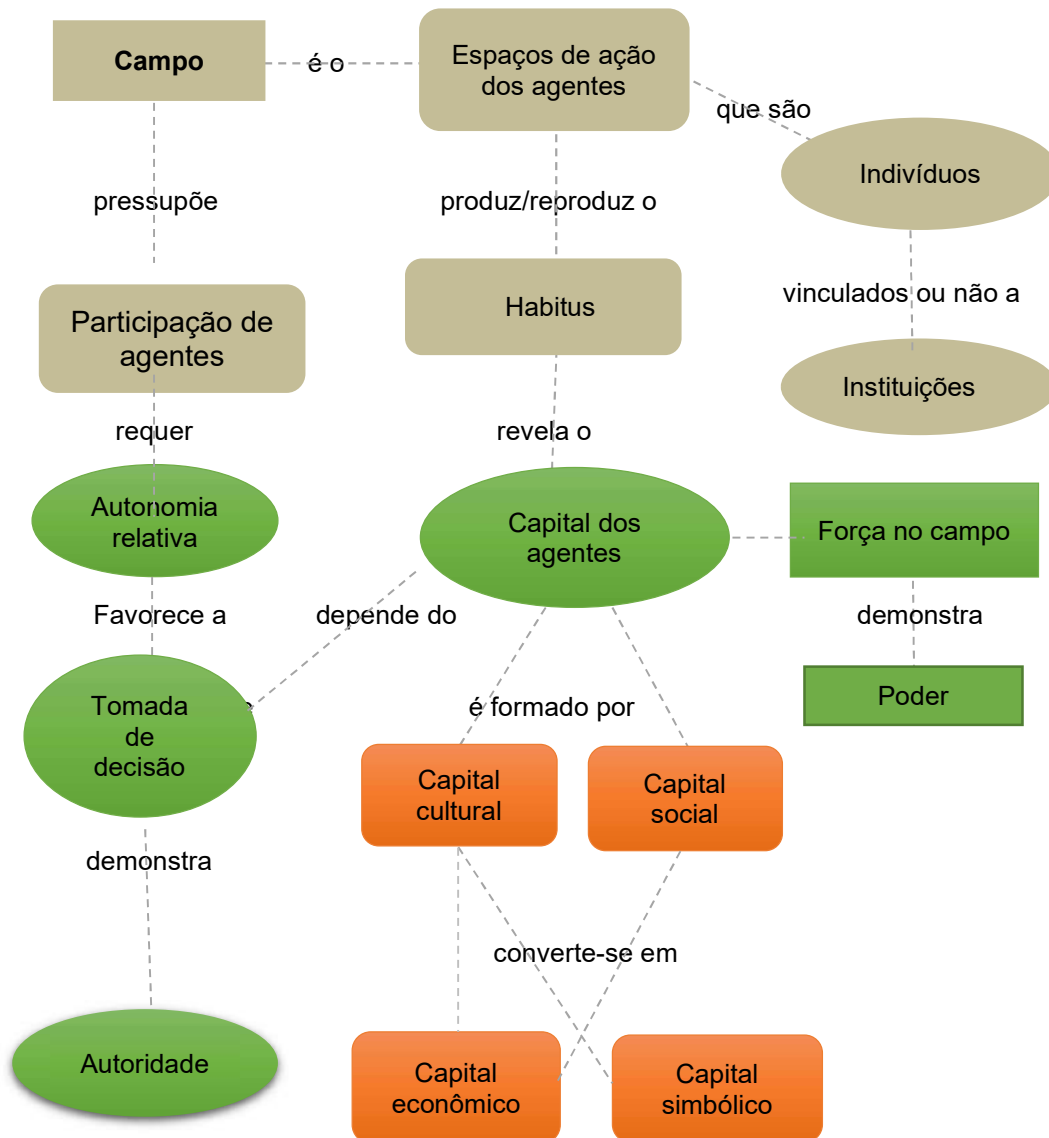
Cabe destacar que esse jogo que ocorre no interior do campo quase sempre é velado. As disputas que permeiam as decisões sobre o que expor, como apresentar determinada obra, qual artista estará em destaque ou se todos terão jogadas as luzes da equidade sobre suas obras, o conteúdo e o formato dos textos, o design do catálogo, o convite para a abertura da mostra, quem concederá entrevistas, entre outras tantas ações, que integram o rol de atividades que permite a materialização de uma exposição no espaço vazio de uma sala, galeria ou pinacoteca, não são postas às claras e aqueles que validam suas posições vão se consolidando no campo, adquirindo reconhecimento e angariando para si sentimentos que retroalimentam as tais disputas, que aqui podem ser entendidas como relações saudáveis de construção de uma determinada narrativa.

Apresentamos no mapa conceitual (figura 2), uma síntese dos conceitos bourdieusianos, seus entrelaçamentos e interdependências: norte conceitual desta pesquisa. O mapa conceitual, foi criada pelo professor e educador americano Joseph Novak, nos anos 1970 e consiste em “estruturas esquemáticas [...] dispostas em uma espécie de rede de proposições, de modo a apresentar mais claramente a exposição do conhecimento e organizá-lo segundo a compreensão cognitiva do seu idealizador” (MOREIRA, 2004, p.17). Se trata de uma ferramenta gráfica para expor relações entre

conceitos que se estruturam hierarquicamente e se conectam por linhas rotuladas por palavras chaves, chamadas de arcos.

Vejamos então a representação em mapa conceitual dos conceitos de Bourdieu que são utilizados nesta pesquisa:

**Figura 1 - Mapa conceitual de campo em Bourdieu elaborado por Couto, 2020.**



Note-se que o campo representa, no caso do estudo, a curadoria nos museus, respectivamente: Reina Sofia e Museu de Arte do Rio Grande do Sul- MARGS; os agentes são considerados todas as pessoas envolvidas no processo, da direção ao montador; os capitais são aqueles vinculados ao acúmulo cultural adquirido (capital cultural - formação, experiências e práticas anteriores), as relações sociais (capitais

sociais: com quem se relaciona, rodas que frequenta, associações, afiliações teóricas) que possibilitam diferentes trânsitos dos agentes.

A soma dos capitais cultural e social se converte em capital simbólico, sendo que esse último, notadamente, se converte em força no campo. Contudo, para que seja adquirido o capital cultural que permitirá ao agente a circulação por diversas rodas ou por diversos “campos”, precede a existência de certo capital econômico que lhe oferecerá melhores condições de ascender ao primeiro.

Como visto anteriormente, as relações de força pautadas nos capitais dos agentes representam seu poder dentro do campo. A partir desse se pode perceber a autonomia (sempre relativa nas estruturas em que há subordinação a um comando, diretor) e o poder para a tomada de decisões que refletem maior ou menor autoridade do agente.

A seguir veremos mais detalhadamente como o capital cultural vai incidir no habitus do agente.

### **1.1.2 O Capital Cultural e seus Estados na Concepção Bourdieusiana**

A compreensão de capital cultural conforme pensada por Bourdieu é fundamental para que se possa estabelecer conexões e realizar a análise dos bastidores das exposições, objeto do presente estudo.

Segundo o autor, esse capital somado a outros que o agente é possuidor configura seu potencial e sua força dentro do campo, determinando a sua posição nessa estrutura. Por exemplo: os conservadores cuja formação, participação em eventos científicos e a prática de cuidados com o acervo podem impedir uma obra de ser apresentada sob determinadas condições que a coloquem sob risco. Logo, sua influência no campo será maior que a do educador no que tange a seleção de obras. Já em relação ao projeto educativo, a autoridade dos “educadores” será maior do que a dos conservadores, e assim sucessivamente.

Partindo do jogo de poder e das disputas que ocorrem no planejamento e montagem e da centralidade que a figura do curador ocupa nas exposições de arte, o conceito de campo e de capital cultural é apropriado nessa pesquisa para analisar as relações de força e os tensionamentos próprios da atividade curatorial. Assim, nos estudos de caso realizados, se mostram distintos nas duas instituições, como será notado.

Bourdieu aponta com a noção de capital cultural aspectos importantes no processo de educação. Ele faz uma associação que havia escapado aos estudos econômicos de educação: o fato de que o rendimento escolar está diretamente vinculado ao capital cultural investido pela família, nos primeiros movimentos da socialização em que a depender desse capital, o rendimento escolar será diferente de acordo com classe social do estudante, assim como será mais lento ou acelerado proporcionalmente ao capital cultural a que o mesmo estiver imerso em ambiente familiar.

A aquisição do capital cultural é apresentada pelo autor sob três formas, a saber: no estado incorporado; no estado objetivado e no estado institucionalizado, como ele próprio nos explica:

[...] no estado incorporado, ou seja, sob a forma de disposições duráveis do organismo; no estado objetivado, sob a forma de bens culturais - quadros, livros, dicionários, instrumentos, máquinas, que constituem indícios ou a realização de teorias ou de críticas dessas teorias, de problemáticas, etc.; e, enfim, no estado institucionalizado, forma de objetivação que é preciso colocar à parte porque, como se observa em relação ao certificado escolar, ela confere ao capital cultural - de que são, supostamente, a garantia - propriedades inteiramente originais. (BOURDIEU, 1979, p. 02)

No 'estado incorporado' se refere ao fato de que a maior parte do capital cultural está ligado ao corpo e requer incorporação, ou seja, se faz necessário um processo de aquisição e assimilação que demanda investimento de tempo. É, nas palavras de Bourdieu (1979, p. 2), "um trabalho do 'sujeito' sobre si mesmo".

É um tipo de capital que não pode ser herdado em seu estado puro, tampouco transmitido instantaneamente. Sua acumulação está condicionada à capacidade de um agente singular e morre com seu portador. Esse tipo de capital está diretamente vinculado ao que Bourdieu vai chamar de "habitus" - noção apresentada na sequência.

Para Bourdieu, 'o estado objetivado' se refere a aquisição de bens culturais, cuja compreensão ou interpretação dependerá do capital em estado incorporado que o agente dispõe.

Já 'o estado institucionalizado' do capital cultural é apresentado pelo autor como sendo o reconhecimento institucional do capital cultural de determinado agente, em que, por exemplo,

[...] o certificado escolar permite, além disso, a comparação entre os diplomados e, até mesmo, sua "permuta" (substituindo-os uns pelos outros

na sucessão); permite também estabelecer taxas de convertibilidade entre o capital cultural e o capital econômico, garantindo o valor em dinheiro de determinado capital escolar. (BOURDIEU, 1979, p. 5)

As noções de capital e seus estados, desenvolvidas por Pierre Bourdieu, nos levarão ao entendimento do “habitus”, cujo uso será recorrente no estudo em curso.

### 1.1.3 Habitus e a Aplicação do Capital Cultural no Estado Incorporado

Ao reconstituir a origem da noção de *habitus* presente na obra de Bourdieu e de elencar suas propriedades teóricas, Wacquant (2005, p. 63) retoma sua noção filosófica em Aristóteles para quem significava “um estado adquirido e firmemente estabelecido do caráter moral que orienta nossos sentimentos e desejos em uma situação e, como tal, a nossa conduta”.

Esse autor transita pelo sentido dado ao *habitus* por outros autores, entretanto, identifica em Bourdieu a “mais completa renovação sociológica do conceito” atribuindo-lhe a capacidade de “transcender a oposição entre objetivismo e subjetivismo: o habitus é uma noção mediadora que ajuda a romper com a dualidade de senso comum entre indivíduo e sociedade”. A noção de habitus, em Bourdieu compreende,

um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona em cada momento como uma matriz de percepções, apreciações e ações e possibilita o cumprimento de tarefas infinitamente diferenciadas graças à transferência analógica de esquemas” adquiridos em uma prática anterior (BOURDIEU, 2002 [1972], p. 261).

Sergio Miceli<sup>2</sup> (1997), faz a seguinte interpretação da noção de habitus em Bourdieu:

“habitus” seria um conjunto de padrões adquiridos de comportamento, pensamento e gosto, com ‘traduções’ nos diferentes domínios da prática, que acaba operando um ligamento entre a força do ‘coletivo’ e os registros caprichosos das práticas individuais. A “interdependência” entre os integrantes dos diversos agrupamentos sociais garantiria a circulação de constrangimentos, fazendo ver ao homem mais humilde os fundamentos sociais dos privilégios dos poderosos e vice-versa, não poupando sequer os dirigentes mais arrogantes algum sentimento de responsabilidade pelas condições de pobreza e violência entre os miseráveis. (MICELI, 1997, sp).

---

<sup>2</sup> Ver Sociologia. SERGIO MICELI, especial para a Folha. <disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs130427.htm>

Sob essa abordagem, será no *habitus* que reconhecemos o capital incorporado de um agente. Conforme as palavras de Wacquant (2007, p.66) é o “modo como a sociedade torna-se depositada nas pessoas sob a forma de disposições duráveis ou capacidades treinadas”. Para o autor a efetivação do *habitus* se dá a partir de “propensões estruturadas para pensar, sentir e agir de modos determinados, que então as guiam em suas respostas criativas aos constrangimentos e solicitações de seu meio social existente”.

Campo, capital e *habitus* estão interligados e são interdependentes. Percebemos, portanto, que é no campo que se dá a movimentação dos capitais, sua valorização e legitimação. Cada campo elege e valoriza determinados capitais e por conseguinte *habitus* específicos que são ativados para a defesa do poder do campo, assim como na ação relacionada aos tensionamentos internos do próprio campo e de suas práticas.

Bourdieu, em sua obra *Coisas ditas*, traduzida para o português em 2004, explica como o *habitus* opera na ação do agente e funciona como um gerador de práticas. Diz o autor:

Os agentes de algum modo caem na sua própria prática, mais do que a escolhem de acordo com um livre projeto, ou do que são empurrados para ela por uma coação mecânica. Se isso acontece dessa maneira, é porque o *habitus*, sistema de disposições adquiridas na relação com um determinado campo, torna-se eficiente, operante, quando encontra as condições de sua eficácia, isto é, condições idênticas ou análogas àquelas de que ele é produto. O *habitus* torna-se gerador de práticas imediatamente ajustadas ao presente, e mesmo ao futuro inscrito no presente. (BOURDIEU, 2004, p. 116)

Essa relação direta da prática dentro do campo, assim como os capitais envolvidos, geradores de certos tensionamentos, são pontos nevrálgicos de análise no presente estudo, pois, considera-se a curadoria como um campo do fazer “museal” e os bastidores das exposições enquanto um espaço estruturado de disputa de ideias (capital cultural e capital simbólico – logo um espaço de poder), onde curadores, historiadores da arte, restauradores, conservadores, museólogos, educadores, arquitetos, entre outros agentes, decidem os caminhos que levarão as obras ao público por meio das exposições.

Assim, é nesse “fazer fazendo” – de ordem essencialmente prática e de “capacidades treinadas” como nos diz Wacquant (2007, p. 66), onde as referências passadas são assumidas pelos agentes para sua ação, que o objeto desse estudo



encontra fértil terreno de aplicação dos conceitos bourdieusianos, em que pese Bourdieu não tenha se detido na análise dos sujeitos e na consideração de que as pessoas podem ser condicionadas, treinadas mas não totalmente manipuladas para o exercício do poder e da vontade de determinados sujeitos dentro do campo.

Vale lembrar que o campo não é homogêneo. Se constitui de camadas, onde diferentes níveis de ações e responsabilidades, com protagonismos distintos e que a defesa de um ponto de vista em uma camada com relação a outra tende a ganhar a adesão da maioria do grupo que a defende, embora internamente possam divergir e disputar posições.

Ainda devemos levar em conta que o desejo de participação no campo está ligado a autonomia dos agentes, onde o envolvimento tem intensidades diferentes e inclusive a não participação pode ser considerada também uma forma de manifestar o poder ou de esmorecer diante de um determinado acontecimento no interior do campo.

Como em qualquer outra área, na montagem de uma exposição não há uma receita ou um passo a passo dotado de rigidez e que não possa e deva ser subvertida para se chegar ao melhor resultado a partir de um determinado objetivo. Contudo observa-se que na literatura especializada, um número de artigos que se avolumam, teses e dissertações de variadas disciplinas, apontam alguns movimentos que se repetem, no que tange as etapas a serem seguidas. Essas orientações se concentram no como fazer e não adentram em aspectos decisórios e nos movimentos realizados, na teia de relações constituídas para que a exposição seja levada a cabo, ou seja não explicitam os movimentos do campo.

Cury (2005, p.13) manifesta-se a esse respeito e ressalta que “o que podemos observar nos discursos que falam sobre a realização desses trabalhos é um constante ‘eu fiz assim’ ou ‘faça assim’”. Raramente encontramos “eu fiz assim porque...”.

Retomando o que nos diz Bourdieu sobre habitus, as observações de Cury reportam a um “como fazer”, baseado na experiência prática - ou seja, considerando que os agentes envolvidos no campo da concepção, planejamento e montagem de uma exposição possuem um repertório (capital acumulado) que lhes permita transferir de outras vivências (capacidade treinada) o que se faz necessário para estabelecer negociações e chegar às definições que sustentem as escolhas e as recusas do novo projeto de exposição. Contudo, vale alertar para o fato de que isso se dá no âmbito das relações, não sendo levado em conta nos documentos sobre exposições.

A autora lembra que muitas obras reimpressas não passam por atualizações que acompanham os novos tempos dos museus e que os processos se diferenciam por vários fatores. Ela defende que as exposições devem ser concebidas para ofertar uma “experiência ao público” (CURY, 2005, p.45) e enfatiza que essa experiência nasce da própria experiência vivida pela equipe do museu ao concebê-la, configurando-se no habitus.

Espera-se que estudos de públicos nos museus analisem a recepção das exposições pelos visitantes, ofertando subsídios para análise e planejamento de novas ações. Porém, essa não é a realidade na maior parte das instituições, segundo apontam os dados do Cadastro Nacional de Museus, do Instituto Brasileiro de Museus- IBRAM, que em compilação de dados realizada em 2011(Museus em Números<sup>3</sup>) indicou que pouco mais da metade das instituições no Brasil realizam pesquisa regular(53,5%), fazendo assim com que o momento de mediação seja onde se obtenha o principal *feedback* sobre as percepções e (re)elaborações do público sobre discursos e narrativas, ainda que se deva levar em conta que é o olhar de cada visitante, a partir do seu capital cultural, que produz novas interpretações e atribui significados às obras, independente de haver um fio condutor – exaustivamente pensado pela equipe curadora ou pelo curador.

De todo modo, quando essas observações são feitas pela equipe do museu e ela percebe os acertos, erros, lacunas numa determinada exposição, gera repertórios e experiências bem e mal sucedidas que aportam orientações para novos projetos.

Destaca-se que o momento da avaliação do projeto de uma exposição será igualmente um momento de disputa em que estará em jogo a percepção pessoal de cada agente sobre o impacto gerado, envolvendo seus capitais, seu lugar na estrutura do campo e sua autoridade, pois, uma coisa será apontar o dedo para as falhas de um projeto externo e outra será fazê-lo se o curador for o chefe(a) desse agente. Assim, vimos como é possível perceber que existem camadas de tensão, autoridade e poder bem definidas operando nos bastidores e incidindo sobre todos os processos que envolvem as exposições.

---

<sup>3</sup> Consultar: [https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/11/museus\\_em\\_numeros\\_volume1.pdf](https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/11/museus_em_numeros_volume1.pdf)

Esse acúmulo se constitui em capitais na lógica do pensamento de Bourdieu, tanto cultural, quanto simbólico e contribuem para o sistema de forças dentro do campo (curadoria/museu).

Essas experiências acumuladas funcionam como o certificado escolar, que atribui status de reconhecimento a quem as possui, tornando seu(s) agente(s) – diretor, curador, restaurador, conservador, arquiteto, iluminador, montador - mais fortes na apresentação de posições em outros momentos. Afinal eram eles que estavam lá e sabem como tudo se passou, que impactos foram produzidos, como e por que as coisas aconteceram daquela maneira e não de outra. Fator esse que, de modo geral, subsiste no campo a partir de relatos orais, de memórias nos indivíduos – frustrando-se a possibilidade de que também integrem a memória institucional, demandante de relatos escritos acerca dos processos, práticas escassas no sistema de arte.

Por outro lado, John Dewey (2010, p.122), nos explica que a experiência tem um padrão e estrutura “porque não apenas é uma alternância do fazer e do ficar do sujeito a algo, mas porque consiste nas duas coisas relacionadas”. Segundo ele, o sentido necessário para validar a experiência como tal “abarca uma vasta gama de conteúdos: o sensorial, o sensacional, o sensível, o sensato e sentimental [...], inclui quase tudo, desde o choque físico e emocional cru até o sentido em si” (2010, p.88).

Há de ser levado em conta que é a experiência enquanto capital cultural e simbólico do curador ou da equipe curadora que buscará promover a experiência sensível do visitante na exposição e que para atingir tal propósito é necessário planejamento.

Os dispositivos para realizar o planejamento de uma exposição são diversos e tanto são deflagrados a partir de demandas específicas quanto de oportunidade. Para entender um pouco mais sobre tais processos apresento, a seguir, propostas baseadas em fluxogramas<sup>4</sup> ou esquema gráficos, alguns dos quais foram por mim desenvolvidos ou adaptados.

---

<sup>4</sup> Definido por César (2011, p. 107) como a “representação gráfica da sequência de atividades de um processo”.

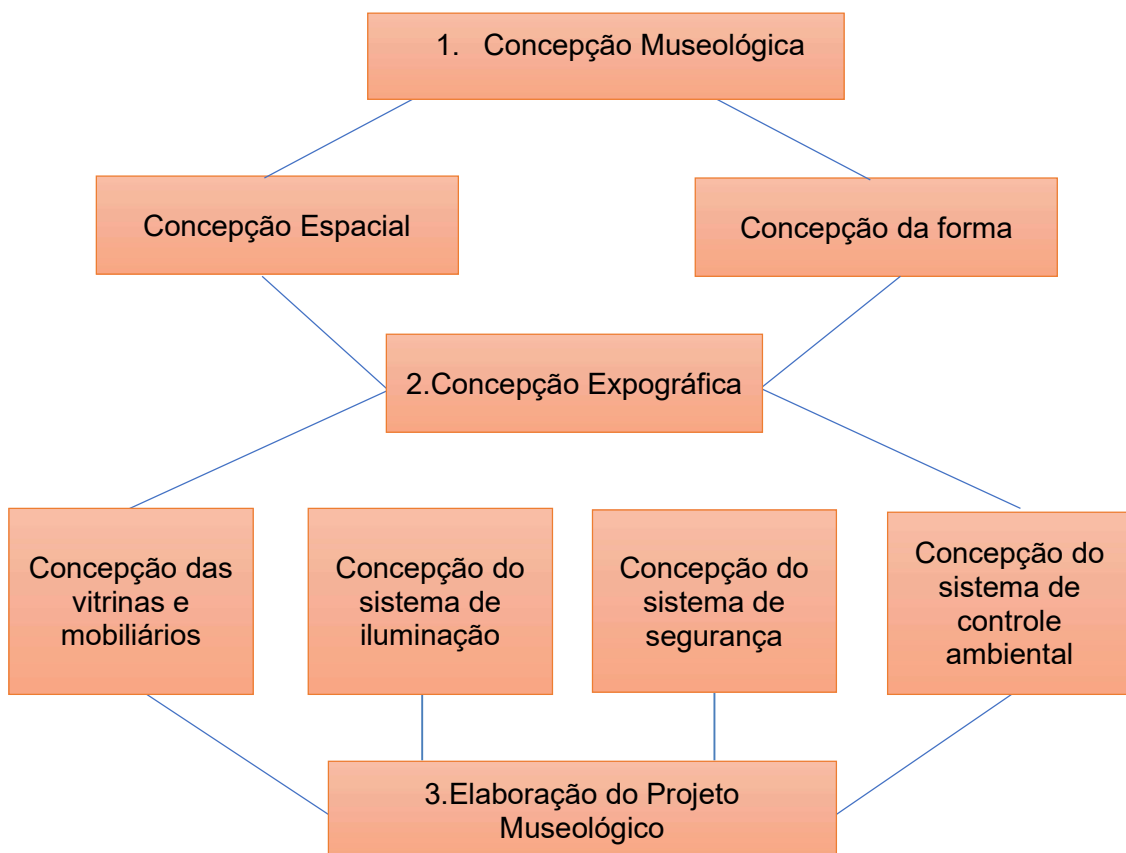
## 1.2 Desenhando os processos curatoriais em esquemas gráficos

Contribuindo para que a concepção e montagens de exposição seja vista de modo processual, Cury (2005) representa tal processo em fluxogramas de cada etapa, deixando claro que se trata de simplificações e que há ramificações.

A estrutura aponta as fases de planejamento a serem seguidas levando em conta a necessidade de que reflitam, respectivamente conteúdo e forma (CURY, 2005, p. 106). Isso resulta em: concepção museológica, concepção expográfica, elaboração do processo museológico. Essa organização processual resulta na elaboração, pela autora, de um fluxograma sobre a “concepção” da exposição.

A autora alerta para o nível de complexidade da concepção e montagem de exposições, suas variáveis e indica que compreende processos como “um conjunto de atividades sequenciais e interdependentes associadas de maneira harmônica” (CURY, 2005, p. 106), que ao cabo resultará na exposição enquanto produto.

**Figura 2 - Fluxograma da concepção de exposições.**



Fonte: Cury (2005).

Analisando este primeiro fluxograma observamos que a concepção museológica de Cury engloba a concepção espacial e concepção de forma da exposição. Se trata de duas macroetapas nas quais as ideias globais da exposição já devem ter sido definidas e neste processo se desenrolará muitos dos tensionamentos que nos aponta Bourdieu. Para dar conta das duas etapas de planejamento um conjunto de ações e de agentes são mobilizados, movimentando-se as camadas do campo e isso se dará de modo diferente a cada exposição e em cada instituição.

A obra de Cury se constitui em uma das poucas produzidas no Brasil com o enfoque museológico sobre o tema, oferecendo a primeira aproximação com os procedimentos que devem ser levados em conta ao se planejar uma exposição. Partindo de premissas da administração e adaptando-as à Museologia, aprofunda a importância do planejamento estratégico como ferramenta para ações coordenadas e capazes de assegurar os resultados desejados.

Apesar de o fluxograma indicar os caminhos metodológicos para a elaboração do projeto da exposição, devemos atentar para o fato de que cada equipe ou grupo de agentes incidirá no processo aportando, além de seus capitais, sua carga criativa. O projeto orienta os passos – programa o caminho a seguir, mas não é capaz, tampouco seria desejado, estabelecer o controle sobre a ação das pessoas.

Importante salientar que as ferramentas de planejamento serão mais tarde incorporadas às práticas das instituições museológicas através do plano museológico<sup>5</sup>. Contudo, tal procedimento de pensar o museu a curto, médio e longo prazo, está longe de ter instituído o planejamento de exposições enquanto documento institucional, em especial no concernente às exposições de arte, cuja fluência de ideias se converte facilmente em prática expográfica sem qualquer documentação processual.

Se a forma de conceber a exposição não chega ao registro escrito em parte significativa das vezes, nem por isso deixa de cumprir com seu rito ou processo, que ganha contornos próprios a depender das variáveis a que está sujeito como, por exemplo, ser uma exposição do acervo ou ser uma exposição convidada ou ainda uma exposição que participou de uma seleção de ocupação do espaço, dentre muitas outras.

---

<sup>5</sup> Se trata do planejamento estratégico do museu. A elaboração e implementação do plano museológico é dever de todos os museus, tendo como base normativa a Lei nº 11.904/09 e o Decreto nº 8.124/2013.

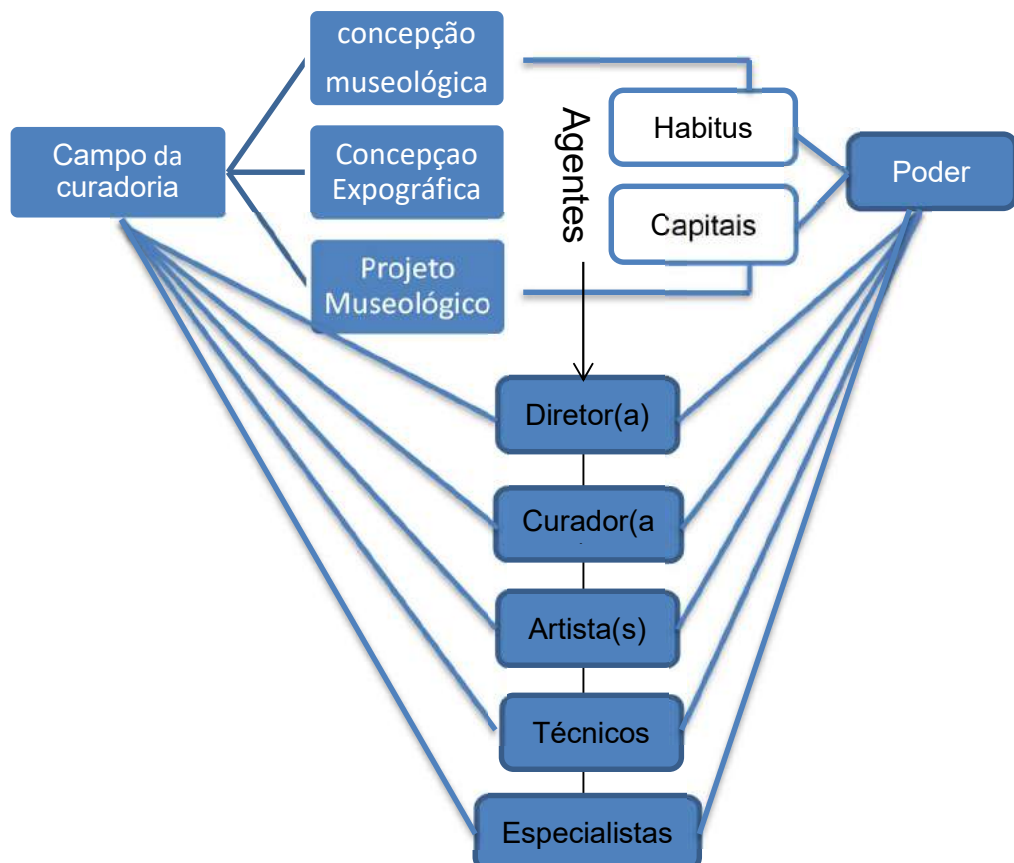
Retomando os esquemas práticos de montagens apresentados por Cury (2005, p.103), a autora explica que as ramificações e detalhamentos dos fluxogramas que elaborou são “omitidos intencionalmente” para que não seja entendido como um receituário e possibilite “o exercício das soluções criativas da equipe durante todo o processo”.

Na lógica do pensamento bourdieusiano essa produção de “soluções criativas” coloca em escrutínio o habitus – que reproduz modelos estruturados a partir da repetição e das vivências cotidianas, apontando para a necessidade de que o capital cultural e o capital simbólico dos agentes sejam acionados e criem novas soluções.

Em cada etapa do processo a autora elenca um conjunto de ações que a compõe. São essas ações resultado da atuação dos agentes do campo a partir do habitus de que nos fala Bourdieu.

Acrescendo aos processos iniciais de concepção de exposições de Cury, as noções que Bourdieu aporta ao presente estudo, espelha-se no fluxograma abaixo as relações de poder envolvidas nos mesmos.

**Figura 3 - Fluxograma das relações de poder existentes no planejamento de exposições.**



Fonte: Couto (2020), a partir de Cury (2005) e Bourdieu (2004)

Cabe destacar que a estrutura apresentada nesse fluxograma considera uma equipe relativamente pequena envolvida na concepção, organização e montagem da exposição e também ressalta a hierarquização das relações internas a essa mesma equipe. Outro aspecto importante é que esse fluxograma não reflete as relações estabelecidas em coletivos curatoriais, haja vista as relações “efetivamente” horizontais que esses coletivos promovem, diferentemente das relações institucionalizadas dos museus, onde há a figura da autoridade, revestida de poder, por mais que haja um ambiente de certa autonomia no processo. Esse aspecto ficará evidente nos estudos de caso.

A institucionalidade por si só é revestida de signos e capitais (social, cultural, econômico e simbólico) que se convertem em poder, mesmo que os ocupantes dos postos chaves atuem de modo democrático e tenda a engajar sua equipe a partir do compartilhamento das decisões.

Helguera (2005) faz uma interessante comparação entre o jogo dos bastidores das exposições dos museus e o jogo de xadrez. O autor equipara as peças do tabuleiro aos principais personagens ligados a instituição e que geram tensionamentos e influenciam as deliberações. Em sua aproximação de figuras, o autor substitui o rei pelo diretor do museu, a dama é assumida pelos colecionadores, as torres são os curadores, os cavalos representam os galeristas, os bispos são os críticos e os peões representam os artistas. Em termos de teia de relações que resultam do jogo de xadrez com essa configuração, seguramente desconsidera alguns dos processos envolvidos nas montagens e acrescenta outros não representados no fluxograma. Contudo nos interessa a interpretação do poder disposto na mesa onde o autor indica que o rei/diretor do museu é a peça mais importante do tabuleiro, mas não tem poder nenhum sozinho. A dama é alçada por Helguera à peça mais poderosa do tabuleiro se ela for uma parte da equipe da gestão cultural – usual em alguns países. O autor desaconselha a criar inimizade com a dama sob pena de ver sua carreira desfeita, mesmo que se trate do rei/diretor do museu. A torre depende da sua posição no tabuleiro e Helguera indica que é esse fator que faz com que alguns curadores tenham mais poder que outros. Os bispos, que representam os críticos, se movem diagonalmente por não demonstrarem suas posições políticas e, por isso, jogam luzes morais sobre o jogo. Quanto aos galeristas, representados pelos cavalos, são tidos pelo autor como aqueles que bem escolhidos podem levar ao sucesso. Os

peões (artistas) são as peças mais importantes e ao mesmo tempo irrelevantes do tabuleiro segundo o autor. São numerosos e quando avançam ao ponto de serem coroados, se equiparam às damas e a partir daí podem manobrar o tabuleiro e ganhar o jogo.

A metáfora do jogo de xadrez proposta por Helguera é apresentada aqui sucintamente. O autor, porém, vai traçando relações com a história da arte e os aspectos da institucionalização da arte a partir do museu tão rica em detalhes quanto às práticas dos protagonistas. Ele segue mapeando um conjunto de ações, reações e atrelamentos dos quais se torna impossível fugir, que nos servem para ilustrar, em parte, o que se passa nessa construção do campo da curadoria quando envolve as relações permeadas pelos limites de uma instituição.

Se Bourdieu introduz com sua noção de campo a ideia de controle exercido pelo poder dos agentes (variável de acordo com os capitais que coabitam o campo), a ação criativa das pessoas envolvidas num processo de concepção e montagem de exposições subverte essa lógica e gera no “tabuleiro” uma movimentação de peças que podemos conduzir como o fez Helgueira com relação aos peões (os artistas) promovendo jogadas que não seriam comportadas na lógica bourdieusiana.

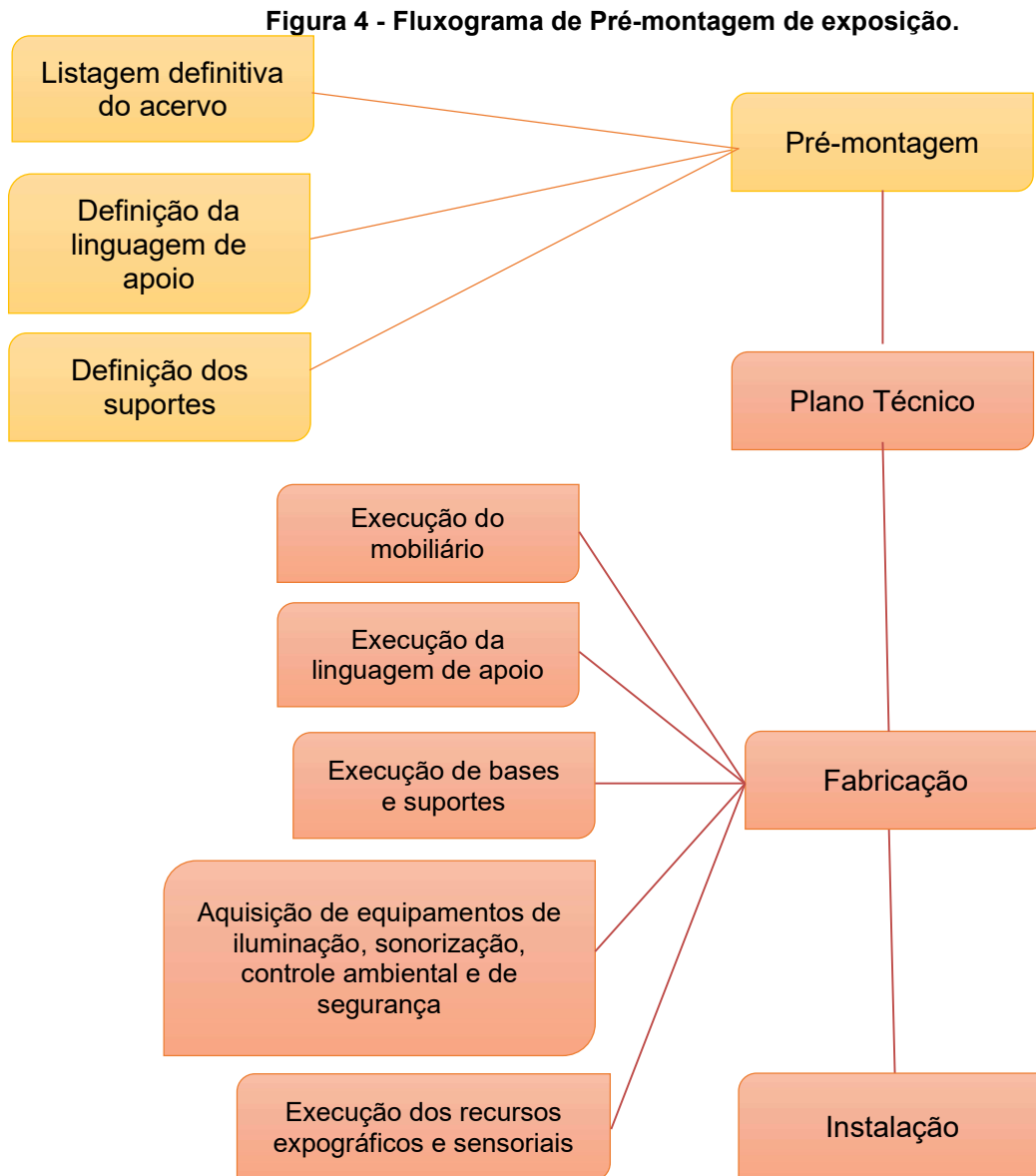
Vale lembrar que os movimentos curatoriais, assim como aqueles realizados no tabuleiro de xadrez demandam engajamento dos participantes, dedicação ao jogo e estes dois elementos: o engajamento e a dedicação, tanto um quanto outro não é equânime entre a equipe e vincula-se, indiscutivelmente, aos capitais dos participantes. Logo, mesmo que o diretor outorgue poderes para a equipe definir sozinha sobre as questões vinculadas a determinada exposição, tal delegação se constitui como um elo de confiança que não deve ser quebrado, o que significa também uma forma de exercer poder. Desse modo, se o diretor em algum momento declarou seu entendimento de que a melhor forma de apresentar uma obra de arte é o cubo branco a equipe curatorial, partindo dessa relação de confiança e de poder que lhe fora outorgado, mesmo entendendo que a exposição aceita ou reclama um espaço colorido, muito dificilmente vai confrontar o diretor. Muitas das relações que se localizam nos bastidores são relações de sutilezas, outras nem tanto e se apresentam no confronto que pauta toda a disputa.

Esses tensionamentos existentes na produção de exposições não escapa a análise de Cury (2005, p.108), que elenca “os papéis e confrontos” dos profissionais envolvidos em relações em que se pode localizar as disputas. Ela indica algumas



dessas relações conflituosas, não sem antes deixar claro que seu olhar parte da ciência museológica a quem é atribuído o papel da “comunicação expositiva”. Alguns dos exemplos apresentados são do museólogo x conservador, museólogo x pesquisador, museólogo x designer, dentre outros. Nesses conflitos nem sempre os agentes são detentores de poder e autonomia e esse fator irá influenciar substancialmente na tomada de decisões havendo uma relação desigual de forças. Tais conflitos perpassarão todo o processo de concepção e montagem e estarão presentes em maior ou menor grau em cada fase a depender dos agentes envolvidos.

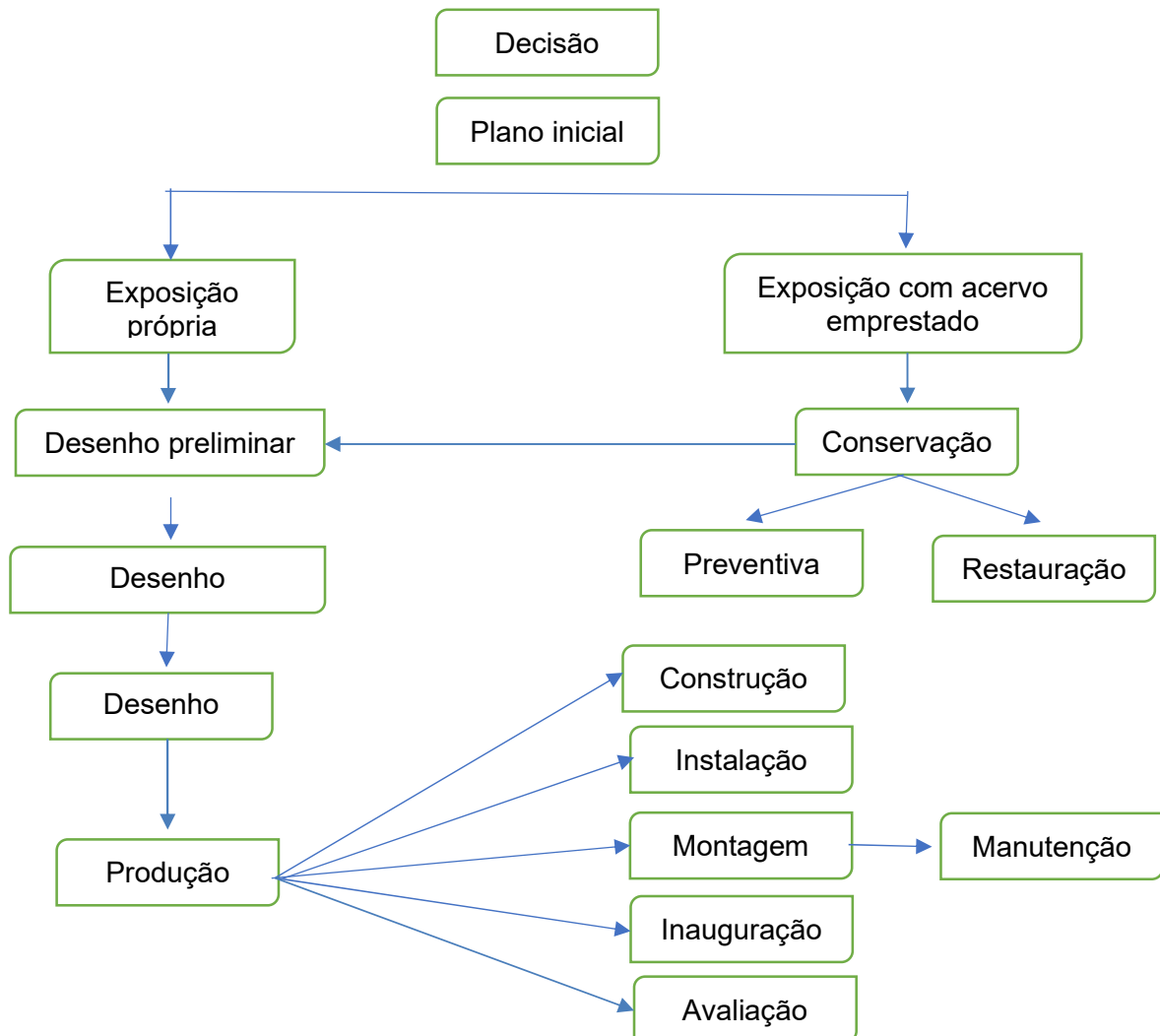
O segundo fluxograma concebido por Cury (2005, p. 107) é o da pré-montagem.



A exemplo de Cury (2005), Fernández e Fernández(1999, p. 38) indicam a complexidade do projeto de uma exposição, sua interdependência e sequenciamento de ações. Os autores reforçam a importância de que o projeto seja claro e que as etapas sejam revistas, além de todos os envolvidos conhecerem cada passo da execução a fim de poderem revisar o projeto, estabelecendo novos acordos, se necessário.

O fluxograma desenvolvido por Fernández e Fernández(1999) detalha o processo a partir do nascimento da ideia ou do desejo da instituição em promover determinada exposição, considerando dois cenários: acervo próprio e acervo emprestado.

**Figura 5 – Fluxograma del proceso diseño de una exposición.**



Fonte: Fernández e Fernández (1999).

Na concepção dos autores (1999, p. 107) o processo envolve “conceptualização, design, construção, instalação, montagem, manutenção e avaliação”.

Em linha similar, se referem ao processo de planejamento e montagem de uma exposição, Restrepo e Carrizosa (s/d, p. 2), traçando um roteiro descritivo que aqui adapto para um fluxograma.

**Figura 6 - Fluxograma baseado no roteiro de concepção e montagem de exposições de Restrepo e Carrizosa (s/d).**

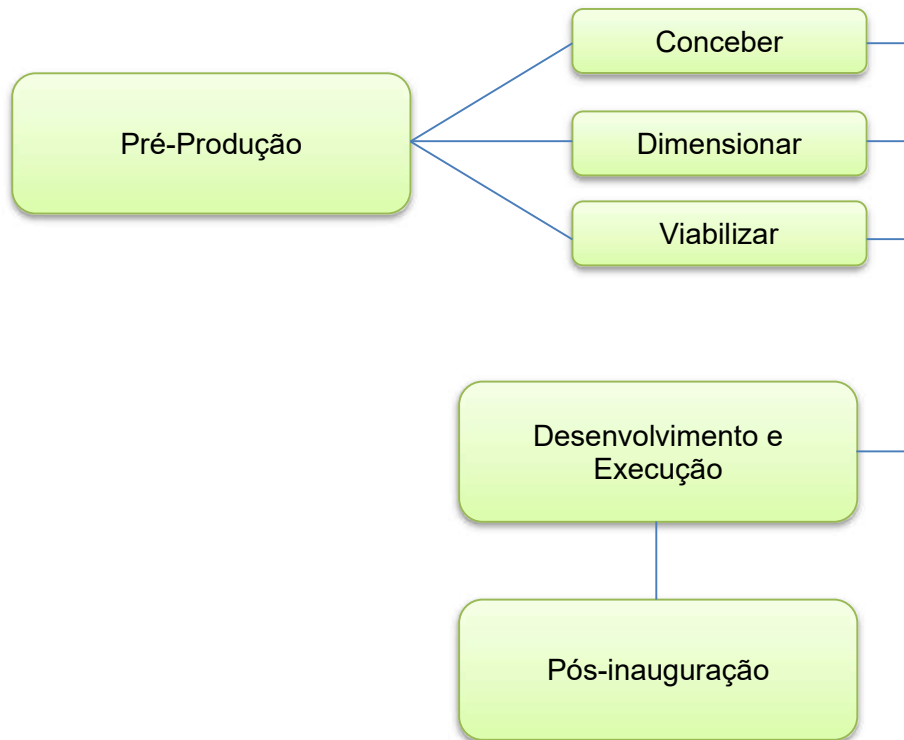


Fonte: Couto (2020)

Outra contribuição da área da Museologia, a exemplo de Cury, no estabelecimento do processo de concepção e montagem de exposições nos é dado

por Maria Ignês Montovani Franco. A autora indica três fases nesse processo, os quais apresento também a partir de um fluxograma:

**Figura 7 - Fluxograma de processos de concepção e montagem de Exposições baseado em Franco (2018)**



Fonte: Couto, 2020.

A autora estrutura sua perspectiva processual de planejamento e gerenciamento de exposições a partir do que chama de perguntas fundadoras: “o quê?”, “por quê?”, “para quem?” e “com quê?”.

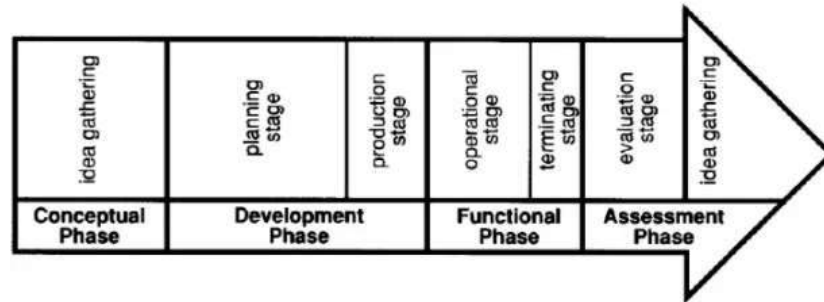
Franco (2018) lista exaustivamente as fases e ações de cada etapa do processo, num passo a passo, do como fazer e indica que:

o desenvolvimento de projetos expositivos caracteriza-se por um conjunto de ações diversificadas, que requerem estratégias próprias, aptidões humanas diferenciadas, sistemas de organização peculiares e esforços de viabilização concentrados. (FRANCO, 2018, p. 45)

Dean (2002, p. 9), por sua vez constrói uma grande síntese do processo, indicando a ocorrência de quatro fases distintas: fase conceitual( coleta de ideias),

desenvolvimento da fase( estágio de planejamento/estágio de produção), fase funcional (estágio operacional) e a fase de avaliação.

**Figura 8 - Processo de concepção e montagem de exposições proposto por David Dean**



Fonte: Dean (2002).

Dean (2002), distribui as fases de modo interessante, vinculando-as a áreas de atribuição de tarefas,

A natureza progressiva e sequencial do modelo de projeto funciona bem com o desenvolvimento de exposições em museus. O arranjo sequencial de fases e estágios pode ser delineado para tornar os tipos de atividades e tarefas específicas mais facilmente discerníveis. Ao longo do desenvolvimento, e em cada fase, existem três áreas principais de atribuição de tarefas. São elas: • Atividades orientadas para o produto - esforços centrados na coleção objetos e sua interpretação. • Atividades orientadas para a gestão - tarefas que se concentram em fornecer recursos e pessoal necessário para completar o projeto. • Atividades de coordenação - mantendo as atividades orientadas para o produto e gestão trabalhando para o mesmo objetivo. (DEAN, 2002, p. 9)

Essa distribuição com foco no produto(exposição), na gestão (recursos necessários) e na coordenação (metodologia adotada) irá gerar uma matriz de projeto mais operacional na minha opinião, contudo, a depender de como for implementada poderá deixar de fora dos registros etapas processuais que nos auxiliariam a compreender a proposta em detalhes.

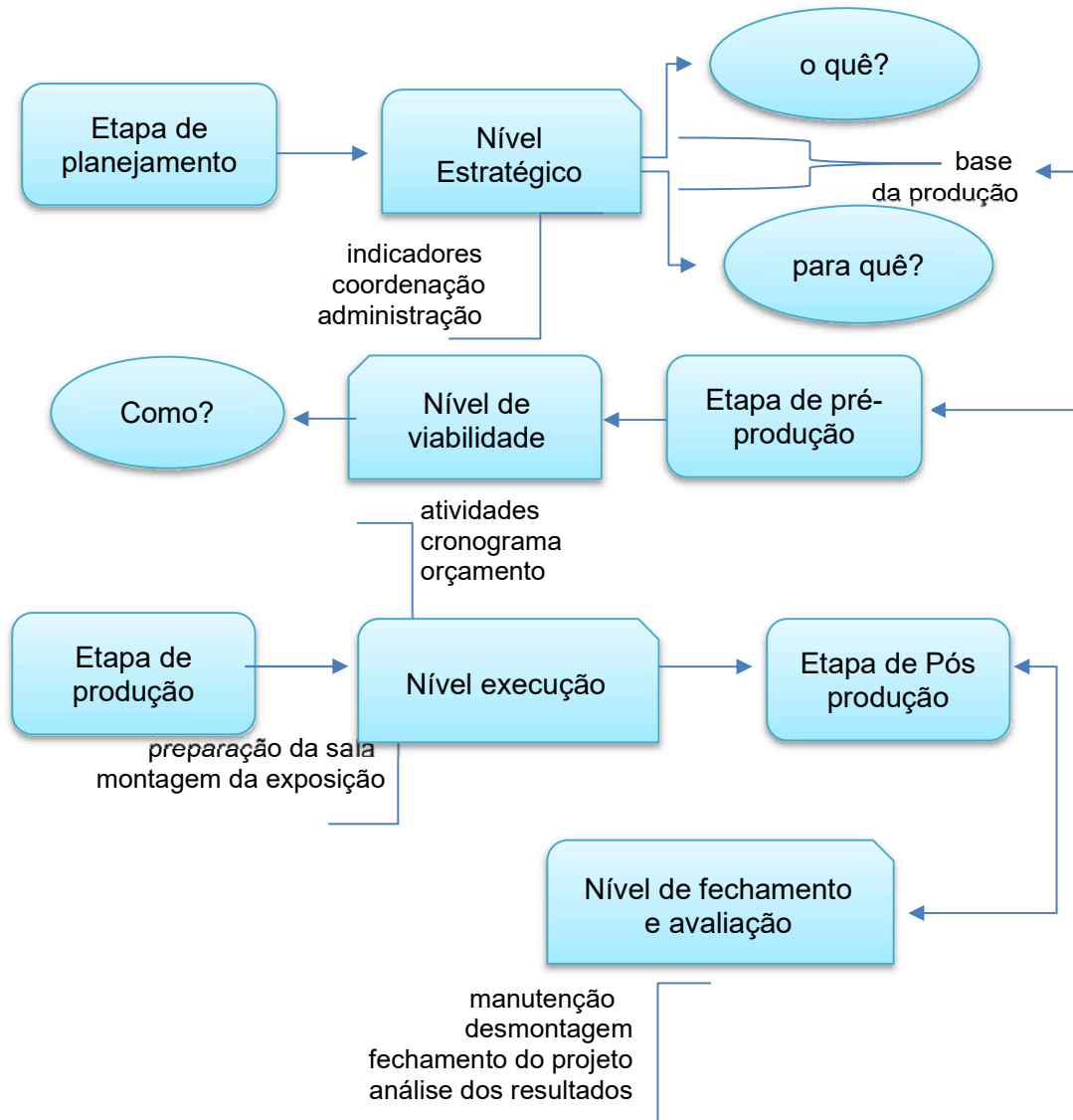
A única referência bibliográfica que encontrei sobre os processos de concepção e montagens de exposições de arte é o *Manual de producción y montaje para las Artes Visuales*<sup>6</sup>(2012) do Ministério da Cultura da República da Colombia, publicação vinculada ao campo da “Museología, curaduría, gestión y museografía”.

<sup>6</sup> Disponível em:

[http://www.museoscolombianos.gov.co/fortalecimiento/comunicaciones/publicaciones/Documents/manual\\_artes\\_visuales\\_mincultura.pdf](http://www.museoscolombianos.gov.co/fortalecimiento/comunicaciones/publicaciones/Documents/manual_artes_visuales_mincultura.pdf)

Trata-se, como diz o nome, de um manual. Em sua primeira parte discute aspectos teóricos na forma de artigos e na segunda parte sob o título de “Procesos y funciones” apresenta em pormenores os passos com o planejamento instituído em quatro etapas, as quais transponho aqui como fluxograma.

**Figura 9 - Fluxograma dos “Procesos y funciones” da concepção e montagem de exposições a partir do Manual de producción y montaje para las Artes Visuales(2012).**



Fonte: Couto (2020).

O referido manual detalha fases, atividades, ações, responsáveis e não lhe escapa sequer as orientações acerca da embalagem e transporte das obras.

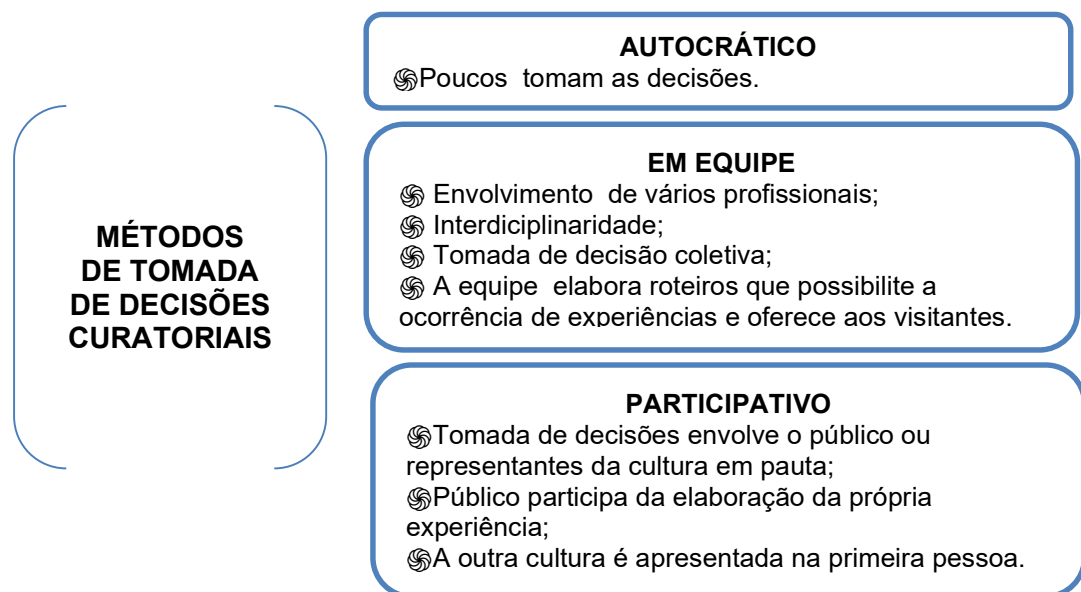
Embora cada desdobramento de uma fase de qualquer dos esquemas gráficos apresentados implique num jogo de bastidores que comportaria a aplicação dos conceitos de Bourdieu, nos quais se estrutura essa pesquisa, as relações que se

estabelecem no campo tendem a replicar as práticas sujeitas à tríade habitus/capitais/poder – definidora dos protagonismos que serão geradores do resultado final: a exposição.

Os fluxogramas apresentados guardam algumas semelhanças quanto aos caminhos a percorrer, embora adotem nomenclaturas que diferem em algumas etapas, assim como a ordem de apresentação de tais etapas, havendo, a depender do autor, mais ou menos etapa processuais apresentadas. Contudo, nos permitem compreender os rituais que deflagram e estruturam uma exposição e que constituem os seus bastidores.

Cury (2005), ao ministrar a Oficina Expografia – no Museu Integrado de Roraima<sup>7</sup>, deixa claro que o planejamento de uma exposição trata da tomada de decisões e identifica três métodos e os pressupostos para que sua ocorrência.

**Figura10 - Métodos de tomada de decisões curatoriais. Adaptado de Cury (2005)**



Fonte: Couto, 2020.

A partir dos métodos de tomada de decisões de Cury(2005, p.12) é possível perceber a participação dos agentes, assim como o tipo de relações instituídas. A decisão de quem atuará no processo de concepção e montagem da exposição é determinante dos movimentos que ocorrem no campo e do nível de tensões e disputas que se estabelecem.

<sup>7</sup> Disponível em: <https://sisem.files.wordpress.com/2011/04/oficina-expografia-1.pdf>

Conduru (2006) ao participar de um colóquio no Museu de Astronomia e Ciências Afins-MAST(RJ) e abordar questões sobre curadoria nos lembra das muitas relações envolvidas para que a obra de arte chegue ao público, se referindo ao jogo que prevalece nos bastidores. Diz ele:

Se o jogo da arte começa com a relação do artista com sua obra, só prossegue com a interação entre o público, a obra e, por meio desta, o artista, com as intervenções dos demais membros do sistema de arte. Entre a obra, o artista e o público sempre houve outros agentes: patronos, colecionadores, comerciantes, cronistas, críticos, historiadores. Na modernidade não é diferente. Estes e outros tipos de interventores continuam intermediando as relações entre as obras, os artistas e os públicos. (CONDURU, 2006, p. 67)

As relações mencionadas por Conduru foram bem explicitadas no fluxograma das relações de poder existentes no planejamento de exposições (p. 52) em que apresento os passos indicados por Cury atravessados pelos conceitos de Bourdieu que sustentam a pesquisa.

Bassas (2016, p.10) nos lembra que aquilo que constitui um sujeito não se aparta dele “porque em todo gesto, acción, pensamiento está mezclada, es sabido, nuestra biografía”. Tal afirmação nos conduz a pensar em cada agente envolvido na concepção e montagem de uma exposição, nos trânsitos e percalços, diálogos e silenciamentos que essas relações, não explicitas – que são puro artifício e jogo, requerem para a sobrevivência no campo, como nos diria Bourdieu(2004).

Uma vez apresentados os conceitos chaves que norteiam esta pesquisa, chegamos ao momento de mergulharmos nos estudos de caso, a fim de entender como esses processos se revestem de concretude nas salas de exposição, nas reservas técnicas, na busca por obras e na produção conceitual de seus diálogos com os públicos, a partir da tessitura de relações que se desenvolvem nos bastidores das exposições dos museus estudados: Reina Sofía e MARGS.



## CAPÍTULO 2 ESTUDOS DE CASO

# CARTOGRAFIAS CURATORIAIS

## CAPÍTULO 2 OS MUSEUS E AS EXPOSIÇÕES PESQUISADAS

Antes de conhecer os estudos de caso é importante destacar que estamos diante de duas instituições consagradas à arte contemporânea que se inserem de modo totalmente diferente na cena museológica e no próprio sistema das artes.

O Reina Sofía se encontra num centro europeu onde a fruição do patrimônio e, portanto, também das obras de arte, faz parte do projeto de turismo de massa do país. Configura-se como uma instituição internacional de caráter global, com financiamento que permite a contratação dos melhores quadros técnicos e suas instalações atendam aos padrões técnicos adequados de conservação e apresentação pública das obras.

O Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – MARGS, por sua vez se insere em um cenário regional, sujeito às turbulências políticas e aos sucessivos governos que assumem a gestão do Estado.

Apesar disso, dentre os museus, mantidos pela Secretaria da Cultura do RS, é o que apresenta as melhores condições e possui a equipe mais robusta. Constitui-se no único que possui restauradores e um setor específico destinado ao restauro.

Quanto ao público, diferentemente dos circuitos europeus de turismo, os roteiros culturais, em Porto Alegre, onde está sediado o MARGS, estão num patamar bastante tímido, inclusive com relação a média das capitais brasileiras, conforme estudo de competitividade<sup>8</sup> dos destinos indutores do turismo regional realizado pelo Ministério do Turismo, Fundação Getúlio Vargas e Sebrae, desenvolvido nos anos de 2008/2009, que considerou diversos quesitos, dentre os quais infraestrutura e acessibilidade no que se refere a cultura, resultando numa pontuação de 61 pontos contra 63 pontos de um total de 100 pontos da média das capitais.

Partindo dessa sucinta contextualização dos cenários dos quais emergem as exposições Poéticas de la democracia: imágenes y contraimágenes da Transición (Reina Sofía) e Acervo em Movimento: um experimento em curadoria compartilhada entre as equipes do MARGS, conheçamos, como se realizaram as respectivas exposições pela voz de seus curadores para, a partir de seus relatos, situarmos a teia de relações que permeiam os bastidores e os processos curatoriais envolvidos.

---

<sup>8</sup> Disponível em:

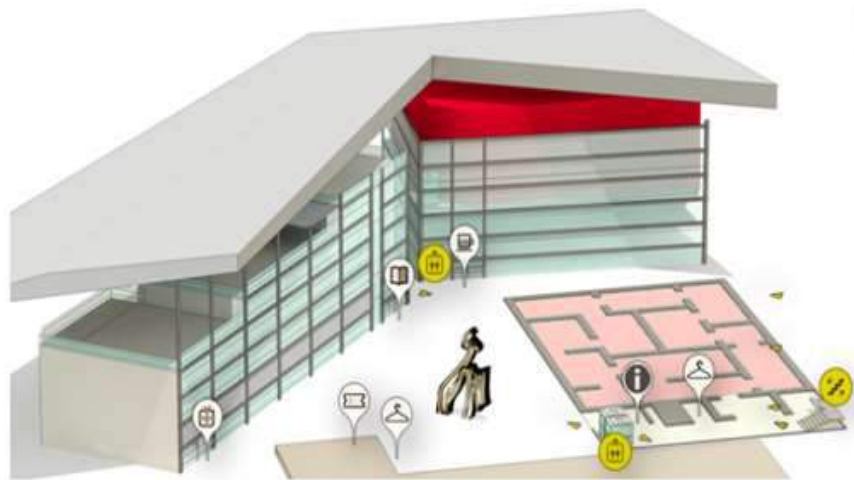
[http://www.bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS\\_CHRONUS/bds/bds.nsf/43779dd8403a4ee79017f87719638a81/\\$File/5315.pdf](http://www.bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/43779dd8403a4ee79017f87719638a81/$File/5315.pdf)

## 2.1 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Um dos museus mais importantes do sistema de arte ocidental, o Museu Reina Sofía foi criado em maio de 1988 pelo Decreto Real 535/88, ocupando o espaço inicialmente concebido para abrigar o Hospital de San Carlos de Madrid, que após restauro e ampliação resultou em uma área de 84.048 m<sup>2</sup>, no Edifício Sabatini, dedicados, segundo a visão institucional apresentada no site do museu, a “custodiar, acrescentar e exibir fundos artísticos, promover o conhecimento e o acesso do público a arte contemporânea em suas diversas manifestações”.

Em 2005, foi inaugurado o novo complexo do Museu compreendendo três edificações, propostas através de concurso público, do qual foi vencedor o arquiteto francês Jean Nouvel, concorrendo com arquitetos renomados, tais como: Zaha M. Hadid, Cruz y Ortiz, David Chipperfield Dominique Perrault, Enric Miralles, Guillermo Vázquez Consuegra Baldeweg, Luis Moreno Mansilla e Emilio Tuñón García, Manuel de las Casas, Santiago Calatrava, Tadao Ando, entre outros. Nesse novo espaço foi instalada a Exposição Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la Transición, nosso estudo de caso.

**Figura 11 - Planta 0 Edifício Nouvel. Museo Centro de Arte Reina Sofía. Local de realização da Exposição Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la Transición.**



Fonte: Site Museo Reina Sofía.

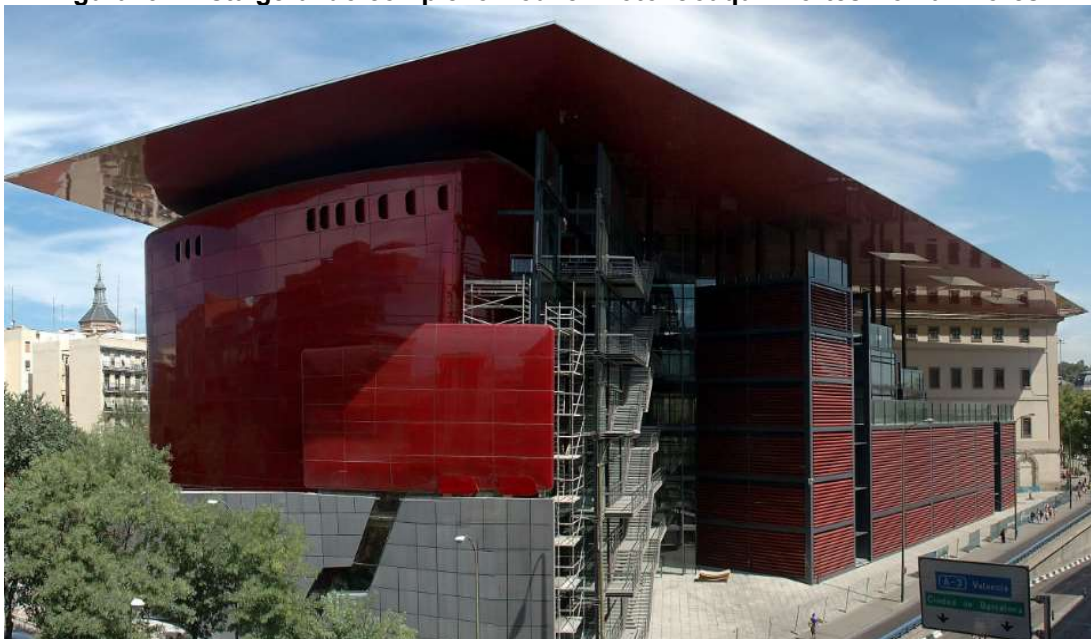
**Figura 22 - Planta 0 Edifício Nouvel. Museu Centro de Arte Reina Sofía. Pavimento da Exposição Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la Transición.**



Fonte: Site Museo Reina Sofía.

O novo complexo de Nouvel abriga uma biblioteca, dois auditórios (um para 500 e outro para 200 pessoas), um café-restaurante, e duas novas salas de exposições temporárias, formando ao centro uma praça que integra os três edifícios e se oferece como um agradável espaço para eventos.

**Figura13 - Vista geral do complexo Nouvel. Foto: JoaquínCortés/Román Lores.**



Fonte: Acervo Museu Reina Sofía

Juntas, localizadas nas plantas 0 e 1, as novas salas de exposições temporárias totalizam 2.251 metros quadrados e possuem um sistema que esconde completamente as fachadas de vidro do edifício. Poços de luz fornecem luz natural, artificial ou combinado. Há nessas salas um mecanismo especial para suspender obras de grande complexidade e dimensões.

A coleção do Museu é composta por cerca de 21.000 peças, contemplando obras de arte moderna e contemporânea de artistas consagrados como Pablo Picasso, Salvador Dalí, Joan Miró, Magrite e Eduardo Chillida, dentre outros de relevância, num recorte temporal do final do século XIX aos dias atuais. Sobre as técnicas encontramos aproximadamente 4.000 pinturas, 1.600 esculturas, 3.600 desenhos, 6.000 obras de arte gráfica, 4.400 fotografias, 140 instalações, 70 videoinstalações, 450 peças de filmes e vídeos, mais de 100 peças de arte decorativas e 47 de arquitetura, das quais apenas cerca de 5% encontra-se habitualmente em exposição.

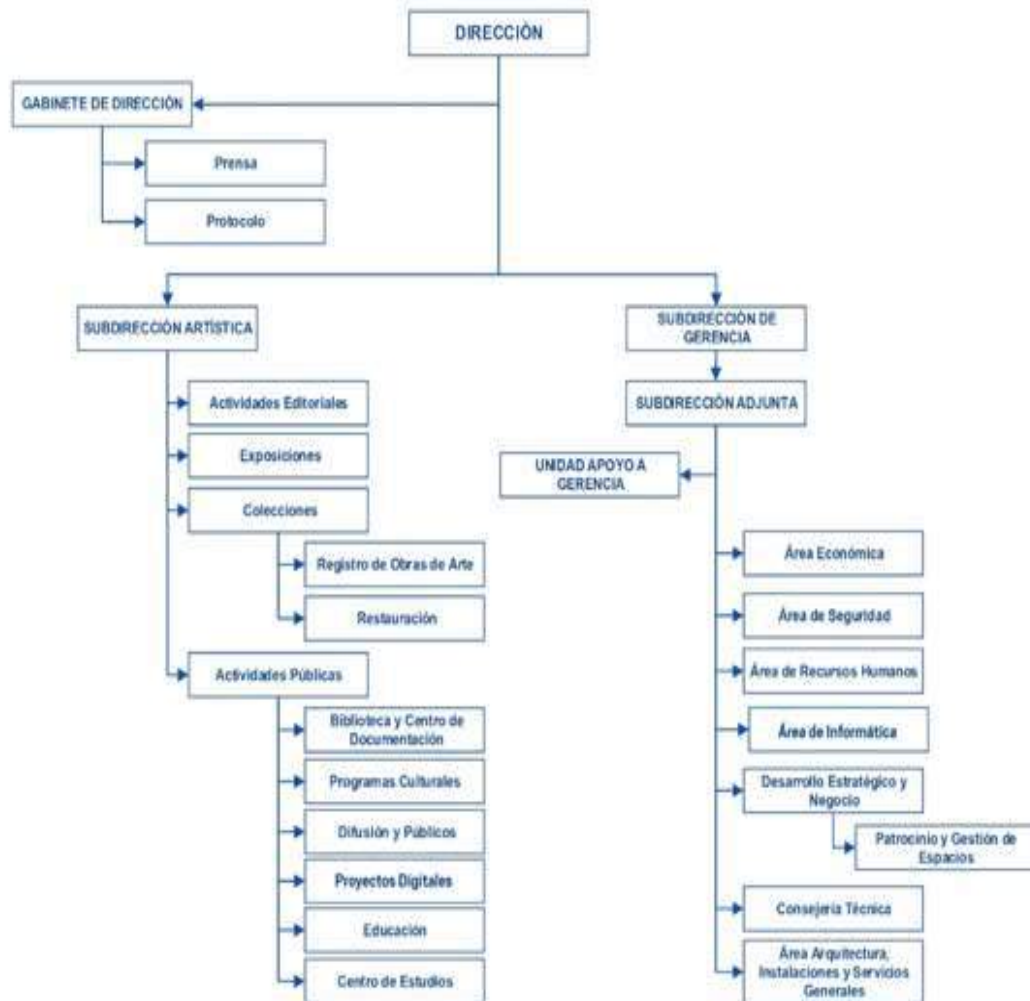
### 2.1.1 O Organograma do Museu

As relações de bastidores das exposições estão diretamente relacionadas com a maneira como o museu organiza e subordina suas equipes. Uma das formas de tornar clara a hierarquia existente em uma instituição ou empresa é o organograma, que segundo Balcão (1965, p.123) “tem a propriedade de revelar o caráter formal ou oficial da organização”.

A autora(1965, p.123) reforça que o organograma, ao demonstrar a hierarquia e as estruturas de poder a que cada órgão ou departamento está ligado, “resulta em diminuição de conflitos de jurisdição”.

O Reina Sofía divulga seu organograma na página do museu na internet, na aba de informações sobre a instituição. Esse simples fato já é por si uma demonstração de funções muito definidas entre suas equipes, assim como o desejo de que as hierarquias sejam compreendidas e respeitadas. Veremos que seu modelo é vertical e conta com estrutura de suporte ao diretor e possui duas subdireções, sob as quais são comandados os departamentos do museu.

Figura 14- Organograma do Museu Reina Sofia<sup>9</sup>.



Fonte: Site do Museo Reina Sofia.

Observa-se que o Departamento de Coleções e o Departamento de Exposições são diretamente vinculados à Subdireção Artística, enquanto o setor Educativo está subordinado ao Departamento de Atividades Públicas, logo existe um grau de distância organizacional maior entre o Educativo e as decisões mais diretas em relação às exposições. A área de Arquitetura, Instalações e serviços Gerais, por sua vez, que participa das montagens, está subordinada à Subdireção de Gerência, conforme o organograma da Instituição.

Esse tipo de estrutura organizacional se inspira nos modelos adotados pelo exército e possui uma hierarquia clara e bem definida, com a autoridade estabelecida

<sup>9</sup> Disponível em: < <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/organigrama-museo.pdf> > Acesso em: 10 jan. 2020.

do superior em relação aos subordinados. Apresenta linhas de comunicação formais e as decisões se dão de modo centralizado.

No que tange à exposição Poéticas de la democracia: imágenes y contraimágenes da Transición, a estrutura organizacional do Museu influencia nas condutas e nos gestos curatoriais, na medida em que a figura de autoridade está delimitada em diferentes departamentos e gerências, além da subordinação de toda a equipe ao diretor do museu Manuel Borja-Villel, a quem coube a definição da equipe curatorial que desenvolveu a referida exposição.

### 2.1.2 – A gestão de Manuel Borja-Villel no Reina Sofía

Borja-Villel assumiu a direção do Reina Sofía em 2008. Trata-se de um profissional com formação em História da Arte e Filosofia e com uma trajetória na gestão de instituições de arte: Fundação Antoni Tàpies de 1994 a 1998 e o Museu de Arte Contemporânea de Barcelona – MACBA, de 1998 a 2008.

Seu programa de gestão no Reina Sofía previu o desenvolvimento e a reorganização da coleção, a abordagem sistêmica de exposições de teses e a criação de uma área de atividades públicas, além da organização de uma estrutura de museus em rede, segundo sua apresentação no site do museu<sup>10</sup>. Em uma entrevista concedida em 2010 para a Revista Arte & Leilões, ele fala sobre suas ideias:

En el Museo Reina Sofía estamos intentando avanzar hacia una institución de lo común y lo estamos haciendo en tres áreas: a nivel de la colección, la constitución de informes; en términos de cómo trabajamos con el público; y en términos de redes, en la forma en que trabajamos con otros museos. Así, en cuanto a la constitución de narrativas sobre la colección, dejamos la narración lineal, canónica, hecha por fechas y autores, abandonamos la idea de la periferia que quiere ser el centro, el formalismo, y se convierte en una colección transversal, una colección no canónica. . Nos hemos convertido en una colección donde hay una multiplicidad de relatos antagónicos, una colección que puede tener muchas lecturas, una colección donde lo anónimo es bienvenido. Queremos una colección donde no solo estén presentes los grandes autores y donde tengan cabida otras manifestaciones y prácticas artísticas. Esto no quiere decir que las obras no sean de calidad, quiere decir que la colección incorpora otro tipo de supuestos.

Por otro lado, en educación queremos trabajar a nivel de planificación educativa y queremos establecer otro tipo de relación con el público. Queremos que no sea un mero espectador, sino que se asuma como un agente, en el sentido literal de la palabra, para gestionar lo que estamos haciendo y, por tanto, que el museo tenga una dimensión política. En tercer

---

<sup>10</sup> Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/museo/equipo/director>

lugar, vamos a trabajar en red con otros centros. Haremos esto no solo en el contexto de la coproducción de exposiciones y no solo con los museos. Queremos trabajar con centros o colectivos de diferentes escalas, como universidades, movimientos sociales o incluso de diferente tipología. Y la idea que subyace a estas acciones a las que me refiero es la del espacio común. La idea del espacio común es la de un espacio constituyente que se va configurando a medida que lo hacemos. (BORJA-VILLE, 2010, s.p)

O projeto institucional de apresentação das obras foi modificado e as salas dedicadas às obras e artistas canônicos deixaram de existir, dando lugar ao diálogo e tensões em apresentações que possibilitam as múltiplas leituras que a arte nos convida e provoca a fazer, onde um dos pressupostos, nas palavras do diretor é de que “[...] no haya una historia dominante, no en el sentido de ese ecletismo neoliberal tan de moda, sino en el sentido de que lo importante son los entrecruzamientos, la tensión entre tiempos y lugares distintos, la relaciones” (BORJA-VILLEL, 2015, p.117).

Como se pode observar, o diretor indica que a curadoria que deseja implementar deveria afastar a perspectiva de “uma história dominante” e enfatiza a necessidade dos “entrecruzamientos”.

Sob sua gestão o Reina Sofía fez um robusto investimento na aquisição de obras<sup>11</sup>, em especial na Feira de Arte Contemporânea – ARCO Madrid. Nos últimos cinco anos, segundo divulgação da imprensa do museu, foram investidos € 1.918.564 (um milhão novecentos e dezoito mil quinhentos e sessenta e quatro euros), respectivamente: € 206.000 (duzentos e seis mil euros) em 13 obras (2020); €350.000 (trezentos e cinquenta mil euros) em 19 obras (2019); € 224.480 (duzentos e vinte e quatro mil, quatrocentos e oitenta euros) em 17 obras (2018); €389.200 (trezentos e oitenta e nove mil e duzentos euros) em 18 obras (2017); €400.000(quatrocentos mil euros) em 19 obras (2016); € 348.884( trezentos e quarenta e oito mil oitocentos e oitenta e quatro euros) por 26 obras (2015), demonstrando não só a capacidade de investimento como também de gestão de suas coleções, amparando as aquisições na busca ativa por obras que completem lacunas nas suas coleções.

---

<sup>11</sup> Veja a lista completa de obras adquiridas em:

[https://www.museoreinasofia.es/prensa/buscar?bundle2=%28nota\\_prensa+OR+descarga%29&keyword=arco+2015&f%5B100%5D=&fecha\\_de=&fecha\\_hasta=&items\\_per\\_page=15](https://www.museoreinasofia.es/prensa/buscar?bundle2=%28nota_prensa+OR+descarga%29&keyword=arco+2015&f%5B100%5D=&fecha_de=&fecha_hasta=&items_per_page=15)



### 2.1.3 Exposição Poéticas de La Democracia. Imágenes Y Contraimágenes de La Transición

**Figura 15 – Vista 1 da Exposição Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la transición.**



Foto: Joaquín Cortés/Román Lores. Acervo: Museo Reina Sofía

### 2.1.4 Ficha Técnica

Data: 5 de dezembro de 2018 – 25 de novembro de 2019

Prorrogada até maio 2020

Local: Museo Reina Sofía, Edificio Nouvel. Planta 0

Organização: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Cortes Generales y Acción Cultural Española (AC/E)

Direção do Projeto: Manuel Borja-Villel e Rosario Peiró

Curadores: Rosario Peiró, Lola Hinojosa, Cristina Cámara e Germán Labrador

Assistente de Curadoria: Carla Giachello

Coordenação: Carolina Bustamante

Exposição relacionada: El poder del arte. Obras de la colección del Museo Reina Sofía. Local: Congreso dos Deputados e Senadores, de 01 de dezembro de 2018 a março de 2019.

Fruto de uma década de pesquisa realizada pelo departamento de coleções do Museu Reina Sofía, a exposição foi aberta ao público no contexto das comemorações do aniversário de 40 anos da promulgação da Constituição espanhola, trazendo como curadores, profissionais do corpo curatorial do Museu e como curador convidado o espanhol residente nos EUA, Gérman Labrador.

**Figura 36 – Vista 2 da Exposição Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la transición.**



Foto: Joaquín Cortés / Román Lores. Acervo: Museo Reina Sofía

Pela primeira vez o Museu apresentou as experiências artísticas que ficaram excluídas<sup>12</sup> do discurso da história da arte dos anos 70 com uma coleção que abarca várias linguagens, após uma longa pesquisa que resultou na localização, aquisição e musealização de acervos do período, trazendo à cena uma arte reivindicatória e inspirada na luta pela democratização, reconhecendo assim, enquanto órgão estatal, a importância da produção desse período.

Estruturada a partir da Bienal de Veneza de 1976 e do surgimento de uma subcultura urbana na Espanha em meados dos anos 70, a exposição reconstruiu,

<sup>12</sup> Na Espanha da década de 70, o regime franquista representou as estratégias na transição democrática espanhola sob o controle da cúpula que ascendeu do governo de Franco, ou seja: "a própria ditadura soube transformar-se em democracia" como interpreta Felipe Romão (2017). Dentre as iniciativas encontra-se uma "certa abertura cultural". Ainda assim a produção cultural vinda da cultura popular e dos artistas críticos ao regime de Franco era tratada como subcultura e, portanto, indigna de representar o país no pavilhão da Bienal de Veneza, onde figuravam artistas escolhidos a dedo. Com a morte de Franco pouco antes do evento houve uma mudança radical na proposta, trazendo a público obras que representavam a contracultura do período em questão, em total subversão da proposta original do país.

passados 42 anos, o principal espaço de arte espanhola daquela Bienal, apresentando obras que participaram do evento e agregando a esse desafio, parte do processo de planejamento e instalação da mostra.

**Figura 17 – Vista 3 da Exposição Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la transición.**



Foto: Joaquín Cortés / Román Lores. Acervo: Museo Reina Sofía

Ao todo, 250 obras compuseram a exposição *Exposición Poéticas de La Democracia. Imágenes Y Contraimágenes de La Transición*, articulando diversas linguagens artísticas e tipos de documentos que retratam o período e os acontecimentos em torno da democratização espanhola e das lutas populares, com ênfase ao movimento feminista.

Cabe assinalar que além do longo período de pesquisa e sua intensificação nos dois anos que antecederam a montagem, a exposição demandou a aquisição de obras que lhe completassem a narrativa. Essas aquisições foram sendo feitas ao longo do tempo e à medida que a pesquisa localizava obras que se adequavam ao projeto. Essa não é uma situação que se observa com frequência no Brasil, pois é muito comum que a complementação de obras necessárias para uma montagem ocorra por meio de empréstimos interinstituições.

**Figura18 – Vista 4 da Exposição Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la transición**



Fonte: Foto: Joaquín Cortés / Román Lores. Acervo: Museo Reina Sofía

**Figura 19 – Vista 5 da Exposição Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la Transición**



Fonte: Disponível em: <<http://www.archivodelafrontera.com/wp-/2018/12/POÉTICAS-DE-LA-DEMOCRACIA-parte-1.pdf>>

A relação entre arte e política é evidenciada pela exposição que destaca, segundo o próprio Museu “o coletivo, o participativo e o reivindicativo vinculado as demandas civis pelas liberdades democráticas”. (REINA SOFÍA, 2018)

**Figura 20 – Vista 6 da Exposição Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la Transición**



Fonte: Disponível em: <<http://www.archivodelafrontera.com/wp-/2018/12/POÉTICAS-DE-LA-DEMOCRACIA-parte-2.pdf>>

**Figura 21 – Vista 7 da Exposição Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la transición. Bienal de Veneza, 1976.**



Fonte: Disponível em: <<https://www.republica.com/2018/12/03/el-reina-sofia-abre-sus-puertas-a-la-contracultura-durante-la-transicion/#>>

A Bienal de Veneza de 1974 já se mostrava uma frente de luta contra o fascismo quando havia dedicado espaço para homenagear a resistência chilena contra Pinochet, sendo Espanha convidada para a próxima edição, em 1976. A participação espanhola ficara a cargo de um comitê composto por 10 especialistas e curadores – todos homens.

O pavilhão da Espanha na Bienal tomou outro rumo, bem diferente do originalmente planejado pelo Comitê, que havia solicitado aos organizadores da mostra que o pavilhão espanhol oficial permanecesse fechado de modo a sinalizar a declaração de que a Bienal espanhola era “não oficial e anti-franquista”. Após a morte de Franco, em plena organização do evento, os planos foram convertidos em uma mostra de esquerda sob o lema: **“Espanha – vanguarda artística e realidade social (1936-1976)”**, cujas principais obras que participaram em Veneza, são reapresentadas pela exposição do Reina Sofía, em 2018.

Aberta com a presença do Rei Felipi VI e Rainha Leticia, a exposição Poética de la democracia: imágenes y contraimágenes da Transición, classificada como de curta duração, ficaria aberta à visita de dezembro de 2018 a novembro de 2019, contudo foi prorrogada até 04 de maio de 2020, demonstrando o interesse do público, embora o Museu tenha sido fechado em virtude da pandemia do Corona Vírus<sup>13</sup>.

O processo curatorial dessa desafiadora exposição, assim como a curadoria das coleções do Reina Sofía foram o ponto focal da entrevista realizada em novembro de 2018, alguns dias antes da sua abertura ao público, no complexo Nouvel, em Madrid. Na ocasião fui recebida por Lola Martinez Honojosa, não sendo possível acessar ao espaço da montagem.

**Figura 42 – Vista 8 da sala do pavilhão espanhol na Bienal de Veneza, 1976 na Exposição Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la transición.**



Fonte: Disponível em: <<http://www.archivodelafrontera.com/wp-/2018/12/POÉTICAS-DE-LA-DEMOCRACIA-parte-2.pdf>>

<sup>13</sup> Ver <https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/coronavirus-fecha-maiores-museus-de-arte-da-espanha/>

### 2.1.5 Apresentando a curadora entrevistada do Reina Sofía

Antes de adentrar nos bastidores da montagem desta exposição e, partindo da compreensão de que os capitais de um sujeito impacta em seu movimento e poder dentro do campo, como nos mostra Bourdieu, apresento a entrevistada LOLA HINOJOSA MARTÍNEZ, que responde a questões sobre o processo de criação e montagem da exposição do Reina Sofía, um dos casos estudados nesta pesquisa.

**Lola Hinojosa Martínez** é licenciada em História da Arte pela Universidade de Granada. Mestre em Museologia e Estudos Curatoriais pela Universidade San Pablo-Madrid. É responsável pela coleção de Artes Performáticas e Intemedia no Museu Reina Sofía. Ingressou na equipe do Museu em 2006, onde participou da criação do serviço de conservação de cine e vídeo. Suas investigações têm como tema a performance, imagem em movimento e a teoria de gênero. Publicou artigos editoriais em revistas como Artigrama, Concreta, L'Atalante, Carta o Brumaria. Foi curadora convidada em programas da Mondriaan Fonds (Rotterdam) e do Flanders Arts Institute (Bruxelas). Faz parte da equipe curatorial das exposições da coleção do Museu Reina Sofía desde 2009.

### 2.1.6 A pesquisa no Reina Sofía

O contato inicial para ajustar o dia e hora da entrevista se deu por email, por ocasião das atividades diárias da Conferência do Comitê de Exposições do ICOM<sup>14</sup>, da qual participava.

Simpática, ainda por email, a curadora perguntou sobre o meu interesse específico pela referida exposição. Eu lhe expliquei que o estudo se localizava nos bastidores das montagens e daí o interesse específico em “Poéticas de la democracia” uma vez que ela estava em fase de montagem e todos os detalhes estariam muito vivos em sua memória. Essa minha afirmação pautava-se no fato de que supunha que muitos detalhes escapariam aos registros do processo de concepção e montagem da

---

<sup>14</sup> Icom - Conselho Internacional de Museus é uma organização não governamental internacional, sem fins lucrativos, que se dedica a elaborar políticas internacionais para os museus. O ICOM foi criado em 1946, mantém relações formais com a UNESCO e é membro do Conselho Econômico e Social da Organização das Nações Unidas.

exposição e para compreender os bastidores, as escolhas, recusas, ênfases e silêncios, o não escrito – é parte importante.

Na manhã de 19 de novembro, na hora marcada, lá estava eu, ávida por ouvir a curadora Lola Hinojosa Martínez que me recebeu com um sorriso no rosto e votos de boas-vindas, pedindo-me licença para concluir o envio de um e-mail.

Confesso que a imagem de uma curadora de um museu como o Reina Sofía havia se formado em minha cabeça de modo distinto, talvez pelas tantas menções aos curadores deuses, intocáveis, ensimesmados que tinha escutado. Lola era uma pessoa sorridente, acolhedora e afável, fazia ali tarefas comuns como enviar emails e recebia uma pesquisadora com uma agenda feita de última hora. Gostei mais dessa versão de curadora do que daquela que eu havia fantasiado.

A entrevista foi tranquila, fácil e animada. Com propriedade e muito conhecimento sobre o Museu e suas coleções a curadora foi respondendo às perguntas que lhe formulava. Confesso que hoje perguntaria muito mais, contudo na ocasião não havia nenhuma informação disponível sobre a exposição, logo questões específicas não eram viáveis.

Eu pretendia voltar a Madri para visitar a Exposição, complementar a entrevista e ouvir outras pessoas da equipe envolvidas na curadoria e na montagem. Tirei férias com esse intento, mas a pandemia e a gravidade da situação na Europa e da própria Espanha, com fechamento dos aeroportos e na sequência a chegada do novo Corona vírus ao Brasil, impediu o retorno pretendido. Ainda assim, fiz alguns questionamentos complementares por e-mail, aos quais Lola Hinojosa respondeu prontamente.

Inicialmente procurei saber como ocorria, de modo geral, o trabalho de curadoria no Reina Sofía. Em resposta Hinojosa deu um panorama geral e destacou que há uma pesquisa permanente a que chamou de “investigación genérico” e mencionou a realização de uma pesquisa pontual para a montagem de exposições.

El Museo Reina Sofía tiene un proyecto de exhibición y formas determinadas que están marcadas por proyectos de equipo. Este museo funciona de manera determinada y siempre tratamos de asegurarnos de que todas las exposiciones y actividades culturales sean parte de una serie de cursos y líneas de investigación que están interrelacionadas y que de alguna manera forman parte del proyecto común a todo el museo. Esto es un poco diferente de las exposiciones que realizo al margen del Museo Reina Sofía, tanto en España como en el extranjero, las cuales están más marcadas por mi propio interés como investigadora y curadora.

Es muy diferente cómo trabajas con la colección. En una colección como la de Reina Sofía, usted cuenta con una serie de obras que ya forman parte de



la colección y que, por tanto, ya están formando parte del proyecto de investigación genérico de dichas colecciones a lo largo de los años anteriores. La duración de una investigación puntual destinada a materializarse en una exposición concreta de colección es de un año, más bien dos años. Y en este período de un año para dos, el trabajo también se dirige a la adquisición de obras que consideramos necesarias para articular este relato y luego dar forma a esta investigación. Así, en estos dos años, estamos enfocados, en este caso, el equipo y yo participamos en la elaboración de este discurso y qué trabajos complementarían los que ya existen en la colección para poder rastrear esta narrativa. Entonces es una forma diferente de trabajar a una muestra temporal al uso.

Embora não tenha se referido explicitamente a missão institucional do Museu Reina Sofía como um dos determinantes do processo de concepção e montagem de exposições, há indícios disso quando Hinojosa se refere ao “projeto comum a todo o Museu”.

Destaca-se também a busca e a aquisição de obras especificamente adquiridas para a exposição e que se incorporam à coleção. Esse ponto é reforçado em outro momento da entrevista quando ela enfatiza uma regra do Reina Sofia: para expor uma obra no Museu, a obra passa a fazer parte do acervo.

A exposição estudada é o melhor exemplo disso: iniciando com a pesquisa sobre a produção da subcultura espanhola dos anos 1974 a 1978, para a partir dos achados, identificar artistas e obras que o Reina Sofia necessitava adquirir para produzir o discurso pretendido pelo projeto curatorial, como explica a curadora.

La mayoría de las obras fueron adquiridas durante los últimos 10 años. Otras, en un porcentaje muy inferior, lo fueron durante los dos años que duró el comisariado estricto de esta exposición. Tenga en cuenta que las exposiciones de colecciones son el resultado del trabajo continuado a través de los años. La idea de hacer una exposición sobre la Transición española no surge de repente. Esta es una de nuestras líneas de adquisición de los últimos 10 años, que continua más allá de Poéticas de la democracia. La selección vino dada por los temas que centralizan cada una de las salas. No es una selección jerárquica, de representatividad, es el relato y los diálogos entre las obras, lo que marca el resultado final.

Interessante notar que Hinojosa enfatiza que as aquisições não têm como foco obras representativas do período e sim aquelas que mais se adéquam à narrativa proposta pelos curadores e que a aquisição foi sendo feita ao longo da pesquisa.

Quanto ao tempo de duração das exposições Hinojosa informa que, como em outros museus, o Reina Sofía realiza exposições de longa (vários anos) e curta duração (entre três meses a um ano). Sua fala sobre a temporalidade, no entanto, apresenta uma informação que é surpreendente: o museu realiza trocas de obras e

até modifica uma sala inteira de uma exposição permanente, conferindo-lhe ares de novidade, pensando nos visitantes habituais, de modo que sempre encontrem algo inédito.

En la colección tenemos exhibiciones de dos maneras: más permanentes (varios años) y otras que permanecen por un año o menor temporalidad (unos tres meses). Incluso en las exposiciones más estables (varios años), todos los martes, que el museo cierra a público, intercambiamos obras, cambiamos cosas, incluso salas enteras, queremos que la exposición esté viva.

Sobre a opinião dos artistas acerca de como suas obras serão apresentadas em uma exposição, Hinojosa é enfática ao dizer que são consultados, a depender de como está planejada sua participação, mas que em exposições coletivas é necessário que prevaleça o conjunto de artistas participantes e, nesse caso, todos devem ceder um pouco. Entra em cena aqui a negociação.

A curadora ressalta ainda que a chegada da obra ao museu é acompanhada por pesquisa e coleta de informações, de modo que a equipe tenha todas as informações necessárias sobre ela, incluindo a maneira desejada pelo artista para que ela seja exibida.

Sí, los artistas son consultados sobre cómo se exhibirán sus obras cuando se trata de instalaciones complejas o si queremos mostrarlas de una manera diferente a la ya pautada con ellos. Sin embargo, un movimiento de un cuadro, una pintura o una fotografía que se va a colgar sobre un muro blanco de la manera más ortodoxa, no es consultado. El museo tiene más de 20.000 obras en su colección, no sería operativo, el Museo se volvería inmanejable. Además, antes de adquirir las obras, ya recogemos muchísima información y documentación en la que esos artistas son preguntados sobre cómo deben ser mostradas sus obras. Pero sí se les consulta en otras numerosas ocasiones. En muchos casos, cuando las exposiciones son colectivas, los artistas tienen que dar un poco en nombre del grupo, para que los diálogos entre diferentes artistas puedan producirse. Cuando la exposición es monográfica de un artista, hay mayor libertad para que las obras sean mostradas exactamente como el artista desea etc. sin embargo, en una colectiva es necesario un espacio para que todos los artistas puedan ser. Pero todos los artistas son consultados en algún momento del proceso de la vida de la obra en la institución.

Sobre o recorte temporal da exposição em estudo, Hinojosa indicou que se tratou de um caso à parte, dado que, normalmente, as exposições do Museu tratam de um período longo, entre 10 e 20 anos.

Por ejemplo, esta exposición de Poéticas de la democracia es una exposición que trabaja sobre varios años concretos en la historia española, que es un

período muy corto. Normalmente trabajamos en períodos más largos de 10 o 20 años, que están marcados por hitos históricos y que consideramos que marcan el comienzo y el final del marco cronológico y que tiene una coherencia en sí mismo como un período y de alguna manera en esta exposición sucedió lo mismo, pero con un marco cronológico más corto y restringido, del que estamos hablando desde el año 74 75 hasta el año 78, que es el período de la transición española de la dictadura franquista a la democracia.

A exposição *Exposición Poéticas de La Democracia. Imágenes Y Contraimágenes de La Transición* se articula em dois eixos como já mencionado: a Bienal de Veneza de 1976, constituída de obras autorais e a subcultura espanhola dos anos 70, que produziu obras coletivas, outra peculiaridade da mostra: articular o discurso de produções artísticas tão distintas.

Para concebê-la o diretor Manuel Borja-Villel nomeou uma equipe de curadores das coleções do Museu e um curador convidado. Foi também uma situação pontual, já que para cada exposição os procedimentos sobre a equipe de curadores são revistos e adequados à “tese” que vai ser desenvolvida, sob o comando do diretor da instituição. Eis que aqui já temos um dos agentes de poder envolvidos no campo.

A entrevistada Lola Hinojosa destacou que as decisões foram coletivas. Nas reuniões cada um apresentou suas sugestões, partindo das pesquisas que estavam a seu encargo. Também não houve a divisão do planejamento de acordo com a especialidade de cada curador: todos opinaram sobre tudo.

No, es una exposición completa. Dimos forma en reuniones conjuntas. Es cierto que está exposición tiene dos ejes muy marcados: uno es el caso de estudio del período de 76 y el otro es la contracultura. Hay un curador que podrá trabajar más en una parte debido a su bagaje, su conocimiento, pero todos trabajan en todo. Es una narrativa colectiva y consensuada. Hemos estado trabajando muy bien. Cada uno en cada reunión aporta sus ideas, su contribución de sus investigaciones, pero todo ha sido tejido de una manera muy sensible y muy buena. Hay un comisario que es español, pero es profesor en los Estados Unidos y hemos tenido menos contacto con él, pero su contribucion ha sido enormemente valiosa.

A participação do curador que reside nos Estados Unidos e que se reuniu em poucas ocasiões com a equipe do Museu nos faz refletir sobre conceitos aportados por Bourdieu nessa pesquisa – campo, capital cultural e simbólico e habitus, vejamos:

A Exposição pode ser entendida como um campo dentro do Museu, considerando-se que Bourdieu(2004, p.24) nos diz que “os campos são lugares de relações de forças [...]”, assim o propósito da presença de um curador externo,

segundo palavras de Hinojosa “No es algo que hagamos siempre, pero sí lo hemos hecho de forma puntual en alguna ocasión, para que pueda dar un poco de aire fresco, para que podamos pensar en nuestras colecciones de manera diferente”. Quando a equipe evoca a possibilidade de “aire fresco” com a chegada do curador convidado, assume o habitus com que se relaciona com a coleção, onde a prática cotidiana cristaliza as percepções sobre mesma. Assim o curador que chega, sem a familiaridade, carregando consigo um capital cultural e um capital simbólico, intervém nessa coleção e apresenta suas proposições para o grupo com a força do argumento de quem veio justamente para lançar o olhar de estranhamento que aportará elementos que a equipe não percebera ou não deu a devida ênfase. Logo se estabelece uma relação de poder desse curador sobre os demais dado ao seu afastamento no trato cotidiano com a coleção. Sem tê-lo entrevistado ou encontrado nenhum indicativo de quais foram suas sugestões, não é possível afirmar se obteve êxito, contudo concedeu entrevistas como curador convidado, logo essa condição lhe gerou, no mínimo prestígio na cena curatorial espanhola e entre a equipe da exposição.

Avançando nos questionamentos, despertou-me o interesse em saber sobre os procedimentos de montagem e o que ocorreu entre o planejamento das salas e a forma final da Exposição. Hinojosa disse que, apesar de haver um projeto arquitetônico de montagem, situando as obras nas salas de acordo com a narrativa de cada uma, algumas mudanças aconteceram e foram decididas na hora pela equipe. Comentou ainda que é costume selecionar peças extras para eventual substituição.

Siempre comienzas del dibujo en la planificación, con la colaboración de un arquitecto o arquitecta. Sin embargo, hacemos cambios in situ, una vez las obras se encuentran ya en la sala. Distribuimos en el espacio como lo habíamos planeado, pero a veces se realizan cambios, redistribución o eliminación de obras, o reemplazo, si fuera necesario. Sobre el plano todo parece funcionar, pero en la sala vemos que no funciona. Por ello, en la selección inicial siempre elegimos obras de más, que nos permitan esa versatilidad una vez estamos montando.

Cabe lembrar que os arquitetos e a equipe de montagem, no organograma do Reina Sofía, estão vinculados a Subdireção de Gerência, enquanto os curadores à Subdireção Artística. Isso representa a necessidade de negociar a atuação de cada um dentro do campo, respeitando os limites, as competências e responsabilidades

das áreas, fato que transcorre com tranquilidade segundo o relato da entrevistada.

Encaminhando para o fim da entrevista quis saber da curadora como se dá a abordagem do educativo e as soluções de acessibilidade das exposições no Museu. Hinojosa referiu que, quando a narrativa tem sua forma final e as salas são definidas, os curadores se reúnem com os especialistas dessas duas áreas, apresentam como a exposição está pensada, as obras que apresentará entre outros aspectos. A partir daí os profissionais vinculados à área de “atividades públicas”, da subgerência artística planejam sua intervenção e a desenvolvem.

Si el museo tiene un departamento de educación muy poderoso. Cuando finaliza el discurso y finaliza la selección de los trabajos, los curadores se reúnen con el departamento de educación y les informan de la lista de obras y les explicamos el contenido de cada una de las salas para que puedan trabajar y pensar en qué tipo de actividad que desean organizar con cada tipo de público y cómo funcionará esta exposición. Dependiendo de la exposición, hacen una cosa u otra. Suelen trabajar mucho con los jóvenes. Por ejemplo, en esta exposición, no estoy muy segura, pero creo que hay varios proyectos en marcha para trabajar con familias y jóvenes. Hay una persona dedicada exclusivamente a la accesibilidad. Funciona con todos los grupos que necesitan accesibilidad diferente del público en general, personas que no ven, que no oyen. Tiene programas para tocar obras, escogiendo aquellas que lo permiten sin ser dañadas. Usan un líquido especial, para ellos, especialmente indicada para ciegos, etc. Usan mucho el sonido también. Trabajamos en colaboración, pero los compañeros de Educación son los especialistas en mediación. Los curadores les transmitimos la información y ellos son libres de trabajar con aquellos colectivos externos al museo y contenidos que más les interesan. Una vez la exposición está hecha, no nos pertenece, nos prestamos a colaborar en lo que necesiten, pero el programa educativo trabaja con total independencia. Al final una exposición es como un hijo al que tienes que dejar crecer y enriquecerse por si mismo, interactuar con otros, no puedes controlarlo, no sería positivo.

A fala deixa clara a independência de cada um desses departamentos com relação à curadoria. Dessa forma, demonstra que os curadores não interferem nas questões de acesso e fruição do público, ficando essas fora do projeto curatorial.

Em e-mail encaminhado para complementar questões, solicitei o projeto da exposição. A resposta de Hinojosa foi de que não havia um projeto escrito da exposição e a documentação que era mantida em arquivo era aquela que registrava a exposição pronta e o resultado dela em termos de comunicação. Logo percebe-se a inexistência de documentação do processo de concepção e montagem, conforme nos mostram os fluxogramas processuais apresentados anteriormente. O que é institucionalizado sobre a exposição e toma parte na consolidação da história da mesma são os documentos gerados a partir da abertura ao público.

No, no tenemos un registro “oficial” de la planificación, más allá de las notas personales de cada comisario durante la investigación de más de un año, que se ponían en común en las sucesivas reuniones de comisariado, a modo de discusión y brainstorming.

Utilizábamos dosieres con listados de obras que iban modificándose y modificándose una y otra vez a cada paso, hasta llegar al listado final de las obras que viste en la exposición, distribuidas por salas. Pero los pasos intermedios no se registran, sino que se modifican.

La arquitecta tendrá sus propias notas de lo que le íbamos transmitiendo sobre el discurso y lo que buscábamos a nivel de montaje, los sucesivos planos y alzados que se realizaron hasta llegar a los definitivos, que se discutieron en las reuniones de diseño, al igual que la coordinadora de la muestra tendrá las suyas.

Por lo tanto, no puedo enviarte nada en los términos que comentas, del proceso de esos dos años. Sólo conservamos en el archivo aquellos documentos definitivos que son reflejo exacto de la exposición definitiva, que se guardan celosamente y que constituyen la memoria de la exposición, dentro de la institución, una vez se desmonte. A la que se une la documentación generada durante el período en que la exposición permanece abierta: desde fotografías de cada sala, a imágenes de la rueda de prensa e inauguración, o los recortes de la prensa publicada

Vale recordar a estrutura administrativa do Reina Sofía, consolidada no seu organograma, para entender que duas subcoordenações estão envolvidas na concepção e montagem da exposição: a subcoordenação artística e a subcoordenação de gerência. À primeira vincula-se o Departamento de Exposições e à segunda vincula-se o Departamento de Arquitetura, tendo esse último a incumbência da materialização das ideias dos curadores.

Na fala de Hinojosa nota-se que não ocorreu a elaboração do projeto museológico da exposição e sim o que poderia ser chamado de “*brainstorming* museológico”. Foi assim que a equipe de curadores dialogou com a arquiteta sobre o conceito de expografia que queriam e os realces desejados. A partir disso foi desenvolvido o projeto de montagem.

Para a Museologia, talvez um campo mais ortodoxo que o das Artes e para mim enquanto museóloga foi surpreendente essa informação. Saber que houve anotações individuais, que elas não constam da documentação da exposição e nenhum setor reúne as ideias postas no papel, como a lista de obras inicial – suas modificações no avançar dos dias, eventuais restaurações, os percalços, os debates e as decisões, os testes de cores, os esboços arquitetônicos, os desenhos iniciais e o desenho final – parece-me estranho ou como uma desvalorização do processo que é rica fonte de estudo para os campos envolvidos e apostando unicamente no resultado final: a sala montada e pronta com a exibição das obras e seu discurso para a fruição do público.

Podemos também fazer uma outra análise, considerando a hipótese de que não há interesse dos curadores em compartilhar pontos de vista, interesses e embates. Curadores são assediados por galerias. Expor-se também significa fragilizar-se diante do mercado. Ainda mais em um museu que compra obras como parte de sua rotina de trabalho com a coleção envolto milhares de euros anualmente. Dessa forma, a ausência das seleções postas no papel pode fazer parte do jogo de poder desse que é um campo que extrapola o museu.

Vale ressaltar alguns aspectos interessantes da entrevista de Hinojosa que contribuíram para a compreensão do processo de montagens de exposições produzidas no Reina Sofía.

O primeiro deles é a pesquisa continuada da coleção e o tempo alargado para explorar os diversos aspectos que as obras, sua produção e o método do próprio artista oferecem.

O segundo é a curadoria especializada em determinada linguagem artística, e a demarcação de um período cronológico de narrativa que resulta em um recorte que normalmente se estabelece entre 10 e 20 anos, resultado do aprofundamento da pesquisa.

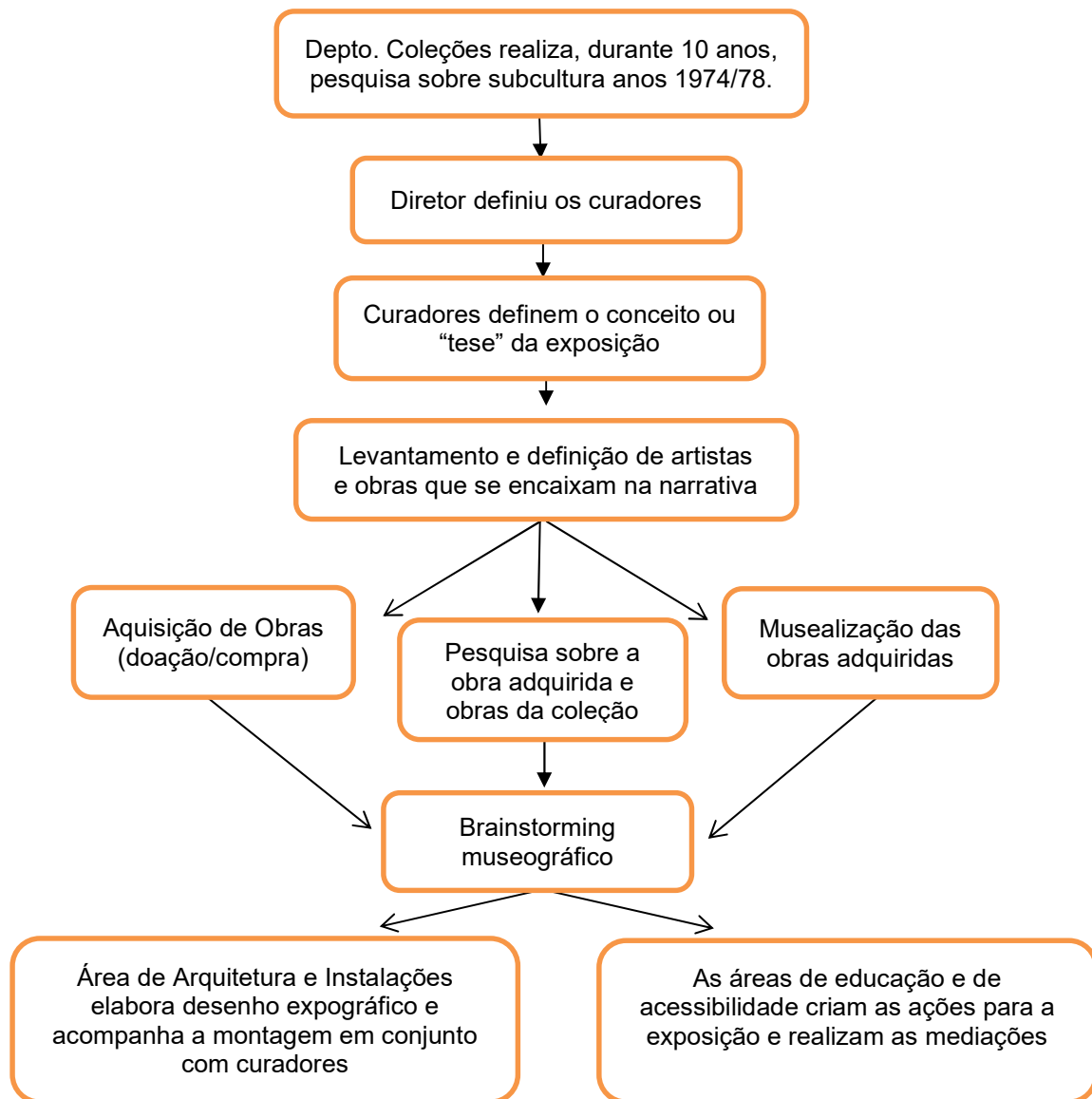
Outro ponto que merece ser destacado é a total independência dos curadores com relação aos outros departamentos vinculados à exposição em suas diversas fases, mas especialmente o fato da equipe do educativo e de acessibilidade só entrarem em cena com a exposição pronta, sem qualquer acompanhamento das discussões que levaram às tomadas de decisões. Para a Museologia, essa ausência de interlocução na fase das escolhas e da própria montagem diminui a potência do trabalho do educativo uma vez que o acompanhamento permite uma maior apropriação da narrativa.

A partir da entrevista, do material disponível no site do Reina Sofía e do que foi publicado na imprensa madrilhenha sobre a exposição considerei interessante construir um fluxograma do seu processo de concepção e montagem. Para tanto tomei como referência os passos inicialmente indicados no relato de Hinojosa, assim como dados obtidos em entrevista concedida por Rosário Peiró<sup>15</sup> – Curadora chefe da exposição, disponível em vídeo no site do Museu.

---

<sup>15</sup> Disponível em: <<https://www.museoreinasofia.es/prensa>>. Acesso em: 10 jan. 2020.

Figura 23 - Fluxograma da Exposição Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la Transición



Fonte: Couto (2020).

Vários aspectos da fala de Hinojosa se relacionam diretamente com as noções de campo, habitus e capitais, aportados a essa pesquisa por Bourdieu. Vejamos:

Os procedimentos de curar no modo como foram apresentados por Hinojosa dão conta de que os curadores absorveram e seguem o projeto institucional. Ali reside a autoridade do diretor Borja-Villel, mas também um modo de operar no campo.

O método de conceber a exposição, em anotações compartimentadas e individuais, as reuniões para discutir o avançamento das pesquisas e a partir delas pinçar pontos de interesse que se converteriam em obra ou elemento expográfico, se



mostra como um modelo que se repete e vai se efetivando mais a partir da prática do que do planejamento formalizado e registrado. Isso nos remete ao habitus, “uma matriz de percepções, apreciações e ações que possibilita o cumprimento de tarefas infinitamente diferenciadas graças à transferência analógica de esquemas”, segundo Bourdieu (2002, p. 261).

Os capitais nesse cenário produzem uma teia de subjetividades que incidem na prática cotidiana da produção da exposição, que acontece a partir dos agentes envolvidos, ou seja, das pessoas que atuam nas diversas áreas ou departamentos e cujo aporte será maior ou menor não só de acordo com os capitais que possuem como também de sua capacidade e desejo de entrega, autonomia para agir e mesmo recusa a agir de determinado modo. Dessa forma, as tensões se formam, se expandem e se diluem no interior do campo, gerando disputas.

Quando um dos curadores apresenta e defende uma ideia, em que acredita e a quer implementar, vai se valer de todo o conhecimento de que dispõem e se mover no campo de modo a angariar apoios.

Quando Hinojosa nos fala que a exposição se deu a partir da construção de consensos o que estava em jogo era a disputa, saudável no campo das ideias, onde quem tem mais autoridade, tem mais espaço de fala e de representação nessa fala, logo mais poder que incide de modo geral sobre o grupo.

A ausência de apontamentos sobre as reuniões de curadoria não nos permite avançar nessa análise, onde seria necessário saber que proposições foram feitas, quem as fez e quais foram os convencimentos ocorridos e sob que argumentos. Aqui residiria a rica possibilidade de análise aprofundada da prática versus a teoria de Bourdieu.

O reconhecimento pela curadora da alta especialização da equipe do educativo e de acessibilidade, indicando que há nessas áreas autonomia para a tomada de decisões, demonstra respeito aos capitais dos colegas. Mas o fato dos mesmos entrarem em cena com a exposição pronta consolida uma demarcação, uma fronteirização dentro do campo e suas camadas, deixando claro que eles vão conceber a partir do que está dado, sem qualquer possibilidade de sugerirem algo que lhes fosse mais favorável ou que pudesse potencializar a ação educativa.

Esse modo de operar a exposição é muito distinto daquele em que há a curadoria participativa, uma vez que algumas soluções da expografia podem

promover melhores alternativas de ação educativa e de acessibilidade.

Aqui trago um exemplo prático vivenciado por mim na Exposição Porto Alegre na Ponta dos Dedos, onde as imagens das fachadas de prédios históricos apresentadas em fotografias emolduradas foram traduzidas para a linguagem tátil a partir de maquetes e a primeira ideia seria de instalar as maquetes abaixo das fotografias, paralelamente às paredes. Ocorre que testávamos cada solução de acessibilidade planejada com a participação de pessoas com deficiência visual. Nesse caminho descobrimos que seria cansativo e poderia interferir na percepção do público, especialmente aquele com cegueira, essa posição. Havendo a orientação para que a produzíssemos com uma inclinação de 45 graus, onde se ofertaria mais conforto ao tato. Se a acessibilidade não tivesse sido discutida no processo do planejamento geral da exposição com quem poderia atestar as melhores soluções, restaria prejudicada a intenção de produzir uma exposição acessibilizada. De igual modo, algumas possibilidades de ação educativa demandam o planejamento junto com a programação e decisões curatoriais para a expografia.

Dizer isso não significa trazer novos participantes para o campo da disputa para a definição de obras ou do discurso, embora assim pudesse ser e obviamente, nessa seara estamos nos referindo à conversão de capitais, ao poder decisório, a autoridade ou a ausência dessa (que impacta qualquer disputa).

Até aqui vimos os bastidores e os processos do primeiro estudo de caso. Na sequência vamos analisar uma exposição que se distingue em tudo do que nos apresenta a primeira.

Acervo em movimento: um experimento em curadoria compartilhada entre as equipes do MARGS foi planejada de modo estratégico pelo diretor em dois sentidos: permitir conhecer a equipe e produzir a ocupação das pinacotecas do Museu a partir de março de 2019 – período a partir do qual não havia restado nenhuma exposição programada pela diretoria anterior.

Ao mobilizar a equipe, o diretor movimentou a engrenagem do campo, incidindo sobre os agentes e seus habitus. Vejamos, como isso se deu no segundo estudo de caso.



**Estudo de Caso 2**  
**MARGS**

## 2.2 Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli

A segunda instituição a ser cartografada em seus procedimentos é o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – MARGS, fundado em 1954, vinculado à Secretaria de Estado da Cultura (Sedac), do Governo do Estado do Rio Grande do Sul. Foi criado pela lei nº 2345, de 29 de janeiro de 1954, e regulamentado pelos decretos nº 5065, de 27 de julho de 1954, e nº 7389, de 11 de março de 1974, e pelas portarias nº 03/84 – D.O. 16/08/84 e nº 01/85 – D. O. 5/8/85.

A sede em que se encontra, desde 1978, foi construída em 1910 para abrigar a Delegacia Fiscal. Foi projetada pelo arquiteto alemão Theo Wiederspahn, tendo os ornamentos a autoria de Victorio Livi e Franz Radermacker, enquanto as esculturas sob responsabilidade de Alfred Adloff, todos vinculados a oficina de escultura de João Vicente Friedrichs. A construção tem aproximadamente 5.000 m<sup>2</sup>.

**Figura 54 – Vista da fachada principal do Prédio do MARGS.**



Foto: Alina Souza/Especial Palácio Piratini, 2012.

Sua missão, segundo o site do Museu constitui-se em colecionar, catalogar, documentar, guardar, conservar, restaurar, pesquisar e exibir os seus acervos documental e artístico, a fim de desenvolver exposições e atividades que proporcionem ao público experiências enriquecedoras, transformadoras, inclusivas e acolhedoras, além de gerar produção de conhecimento e difusão de conteúdo.

**Figura 65 -Vista do interior do prédio do MARGS.**



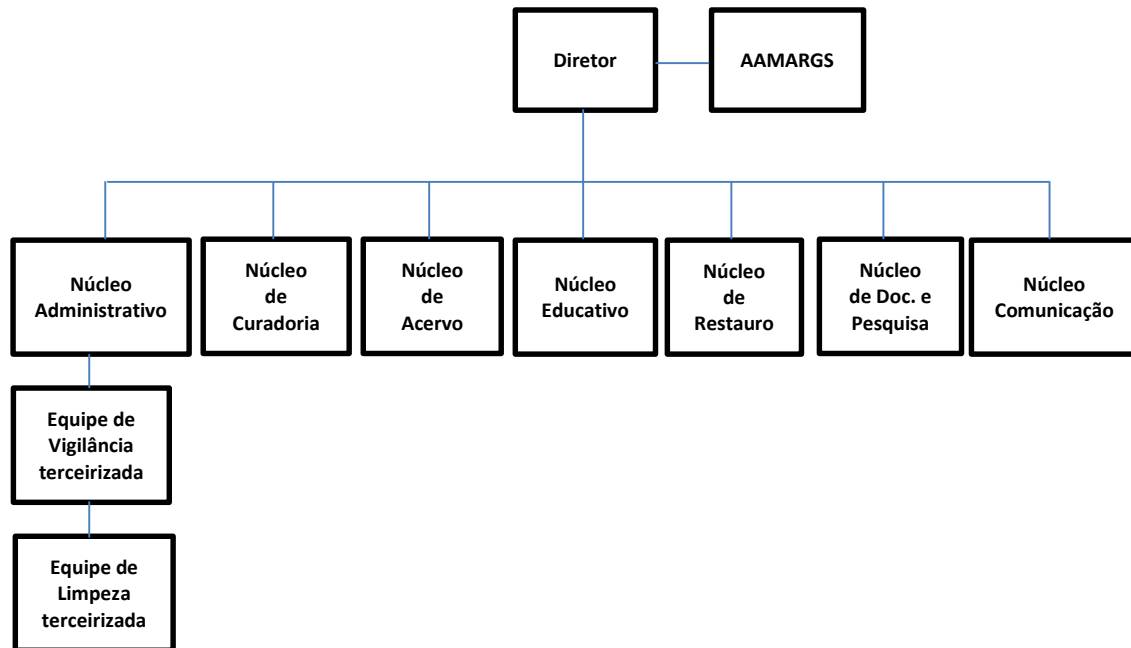
Fonte: Acervo MARGS/SEDAC RS.Foto: Raul Holz, 2019.

O MARGS é o principal museu de arte do Rio Grande do Sul e um dos mais importantes do país. Seu acervo reúne mais de 5.000 obras de arte de diferentes linguagens das artes visuais como pintura, escultura, gravura, cerâmica, desenho, arte têxtil, fotografia, instalação, performance, arte digital e design, entre outros. Em seu acervo documental o MARGS possui mais de 8 mil publicações bibliográficas e 5 mil com conteúdo documental sobre a trajetória de artistas e agentes do sistema das artes.

### 2.2.1 O Organograma do Museu

O Museu não possuía um organograma. Desse modo e partindo do entendimento que para realizar a análise de sua estrutura e de compreendê-lo enquanto campo, nos moldes do que nos apresenta Bourdieu, essa representação gráfica é importante decidi elaborá-lo. Em contato com o diretor, esse relatou a horizontalidade da administração da instituição. Após a construção gráfica, submeti submetendo-o ao mesmo para me certificar de que refletia a realidade institucional, resultando na representação que segue.

Figura 76 - Organograma do MARGS



Fonte: Couto (2020).

Como se pode observar, a estrutura hierárquica do MARGS é horizontal, não havendo gerências que se situem entre os núcleos e a direção. Cada núcleo se reporta ao diretor e não há prevalência de um núcleo sobre o outro em suas áreas de competência.

Em uma estrutura horizontal, como está apresentada pelo museu, todos dividem a responsabilidade na implementação da missão institucional e em geral, cada departamento tem uma supervisão ou coordenação, que articula o trabalho, contudo todos respondem por sua realização. Trata-se de uma estrutura organizacional linha-*staff*, onde o conhecimento especializado é reconhecido, contudo a unidade de comando é mantida.

Essa forma de organização nos auxiliará na análise da participação, tomadas de decisão e processos que cada um dos núcleos implementou para tomar parte no experimento curatorial proposto pelo diretor.

Cabe ressaltar que as equipes do museu são constituídas de poucos servidores concursados aos quais agregam-se servidores em cargo em comissão (definidos politicamente) e um número maior de estagiários de áreas afins: Museologia, História da Arte, Pedagogia, etc.

No atual cenário vários servidores concursados estão prestes a se aposentarem, não havendo previsão de concurso para suprir as vagas, o que deixará

a instituição bastante fragilizada com relação aos recursos humanos que sustentam as operações museológicas.

Outro fator a ser levado em conta é a instabilidade política das trocas quadriênais de gestão, sendo que o MARGS tem um histórico de nunca ter mantido seus diretores<sup>16</sup> em mandatos sucessivos, embora alguns tenham retornado ao cargo em retomadas do governo pelos partidos aos quais são próximos.

O museu teve sua criação ocorrida sem acervo em 1954, recebendo as primeiras obras realocadas de órgãos do próprio governo, sob a direção do pintor Ado Malagoli. Na sequência o diretor contou com verbas no orçamento para aquisição de acervo, fazendo uma criteriosa seleção de peças. Com sua saída, os recursos minguaram e a instituição passou por distintos meios de ampliação do acervo. A doação foi um dos dispositivos, havendo boas apostas em doações institucionais, em geral em lotes e com obras expressivas. As doações individuais, dos próprios artistas, durante um período, geraram o aumento da coleção sem critérios.

Atualmente a política de aquisição de acervo, disponível no site do Museu, indica que a mesma se dará “por meio de doação, compra, editais, concursos e prêmios, em extensão e complemento às coleções iniciadas ou mesmo por iniciar”. (MARGS, 2020. s.p)

A atuação em conjunto com a Associação de Amigos do Museu é, na concepção do atual diretor, um mecanismo para demandar aquisições importantes e obter os recursos necessários para a compra de obras. Em 2020, foram destinados 15 mil reais, por meio da Associação, para incrementar as coleções. Não, a exemplo do Reina Sofía, a disponibilidade de informações no site da instituição sobre compra de obras, sua listagem e valores pagos.

### 2.2.2 A gestão de Francisco Dalcol no MARGS

Francisco Dalcol é pesquisador, crítico, historiador da arte, curador, professor, jornalista e editor. Tem estreita relação com o sistema da arte, especialmente em virtude de curadorias que realizou e da produção teórica nesse campo. Esta é sua primeira experiência como gestor.

---

<sup>16</sup> Ver: <http://www.margs.rs.gov.br/o-margs-e-sua-historia/#1597252514504-30ccd927-f8f7>

Duas marcas iniciais deram a largada em sua gestão: a valorização do acervo através da exposição pública das obras do Museu em detrimento da ocupação das salas com obras vindas de fora, inclusive com o lançamento de artistas e a mudança nos critérios de aquisição de peças para o acervo por meio de doação, que para ele devem ser complementares a outras instituições.

Sua presença na condição de Diretor-Curator é outro aspecto que reforça o fortalecimento institucional. Ainda a aposta na pesquisa no âmbito da curadoria, oferecendo janelas expositivas maiores, reverteu a prática que vinha se consolidando de inaugurar novas exposições a cada mês, ocasionando um grande desgaste à equipe e pouco tempo para aprofundar ações voltadas ao público.

Feitas essas considerações iniciais, conheçamos a exposição que é o foco de análise neste estudo.

### 2.2.3 Exposição Acervo em Movimento: um experimento de curadoria compartilhada entre as equipes do MARGS

**Figura 87 - Vista da entrada da sala da Exposição**



Fonte: Acervo MARGS/SEDAC RS. Foto: Raul Holz, 2019.

### 2.2.4 Ficha Técnica

Data: 17 de março 2019 a 21 de julho de 2019 nas Pinacotecas  
agosto 2019 a julho de 2020 na Sala Aldo Locatelli

Local: MARGS – 1º andar

Organização: Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli



Direção do Projeto: Francisco Eduardo Coser Dalcol

Curadores e seus núcleos: **Núcleo de Acervo** (Daniela Simone Tyburski, Eneida Michel da Silva e Raul Holtz), Núcleo de Curadoria (Fernanda, Izis de Abreu, Mel Ferrari), Núcleo Educativo (Carla Batista, Cristina Barros, Mariah Pinheiro, Pamela Zorn Vianna, Karina Nery), Núcleo de Conservação e Restauro (Loreni Pereira de Paula e Naida Maria Vieira) e Núcleo de Documentação e Pesquisa (Ana Maria Hein, Caroline Schmidt, Maria Tereza Silveira de Medeiros).

Acervo em movimento: um experimento em curadoria compartilhada entre as equipes do MARGS é uma exposição que traz forte carga simbólica, pois foi a primeira exposição da gestão e ocorreu em curto espaço de tempo desde a chegada do diretor-curador Francisco Dalcol em virtude da ausência de exposições planejadas para ocupar o espaço mais nobre da instituição – as pinacotecas. Marcou a posse do diretor (e isso é muito simbólico) e representa o retorno de exposições do acervo depois de um longo tempo em que as exposições externas ocuparam o museu na maior parte da agenda.

Como dito anteriormente, o diretor fez a primeira seleção de obras trazendo para exibição pública obras que segundo ele “desejava ver em exposição”(DALCOL, 2020, informação verbal). O planejamento das viradas em um espaço de tempo de 30 dias exigiu um dinamismo grande das equipes que foram convocadas a substituir trinta por cento das 67 obras iniciais, numa proposta curatorial cujos critérios seriam definidos por cada Núcleo. Tratou-se de uma exposição-teste para dar a conhecer ao diretor sua própria equipe – “um jogo arriscado”, assim dito pelo diretor na conversa que antecedeu a entrevista e que poderia ter sido um “tiro no pé” segundo suas palavras.

Após essa primeira montagem, feita pelo Diretor-Curador Francisco Dalcol, interveio, substituindo trinta por cento das obras, os Núcleos de Curadoria, Educativo, Acervo, Documentação e Pesquisa, e Restauro e Conservação, num gesto curatorial denominando de “viradas”.

Antes de prosseguir, vale trazer à cena Bourdieu para uma conversa acerca da estratégia adotada pelo Diretor. A legitimação pelo estatuto da formação acadêmica com doutoramento em História da Arte e uma carreira reconhecida como curador, crítico e jornalista produziu um jogo de bastidores que, mesmo sendo de algum modo arriscado, tensionou a equipe, a partir dos capitais sociais e culturais do qual é

detentor (e que lhe emprestam autoridade e prestígio perante a equipe), desafiando-a a se mostrar competente e produtiva.

Não se pode querer imaginar que em plena troca de gestão, na chegada no novo diretor, os funcionários sob seu comando fossem desapontá-lo. Pelo contrário: a autorização para o protagonismo foi muito bem recebida por servidores que se viam aliados de participação mais efetiva, segundo relatos dos entrevistados, mas tacitamente estabeleceu limites e responsabilidade diante do diretor.

Parece-nos importante salientar que, mesmo estando autorizados a substituir obras na exposição, deveriam ter um critério para fazê-lo, além de submeter as propostas ao diretor. Dalcol declarou que, se algum Núcleo decidisse manter alguma obra ou proposta, apesar das ponderações e dúvidas que ele tivesse levantado, poderiam tê-lo feito – contudo isso não ocorreu. O que nos leva a perceber o quão assimilada foi sua autoridade pela equipe, afinal não era qualquer pessoa que lhes colocavam interrogações sobre a pertinência dessa ou daquela obra – era o diretor-curador, o crítico de arte, o doutor em História da Arte e também o chefe!

Retomando a apresentação, a exposição ocupou inicialmente as pinacotecas do Museu (área nobre), no período de março a julho/2019 e posteriormente a sala Aldo Locatelli (a partir de agosto/2019). Essa mudança para uma sala menor se deu em virtude de já haver outro projeto que o diretor planejara para esse espaço: a exposição do centenário de nascimento de Francisco (Xico) Stockinger, mostra que apresentou mais de 100 obras do artista.

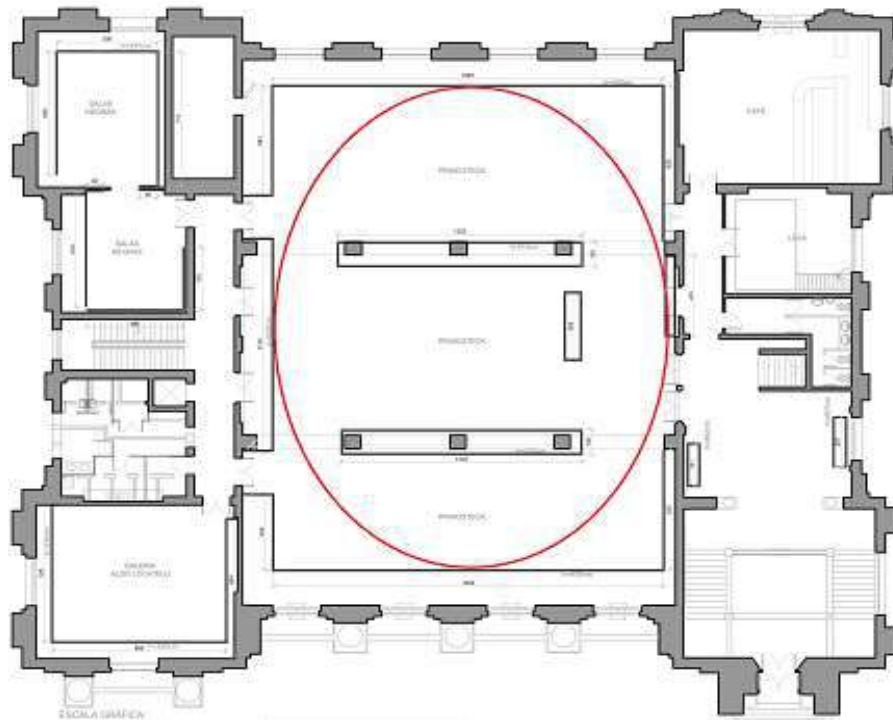
Eu tinha uma janela de tempo de março a agosto para esse primeiro movimento. Em agosto eu tinha uma agenda que eu entendia que o Museu deveria participar, que era o aniversário do Stockinger. (Informação verbal<sup>17</sup>)

Segundo o Diretor ela retornará às pinacotecas. Essa volta estava pensada para ocorrer após a realização da Bienal do Mercosul planejada para 2020, contudo com o fechamento do Museu em função da pandemia, os planos foram adiados.

---

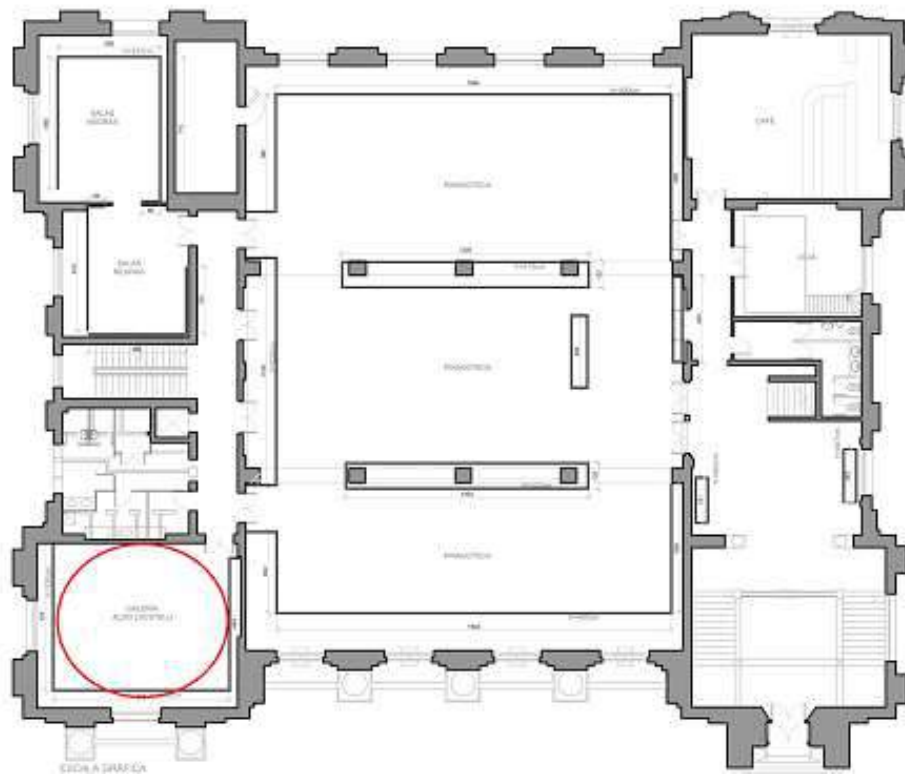
<sup>17</sup> Entrevista concedida por Francisco Dalcol. Entrevista I. [mar. 2020]. Entrevistador: Doris Couto. Porto Alegre, 2020. 1 arquivo .mp3 (24 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice 1 desta dissertação.

**Figura 28 - Planta MARGS. Pinacotecas**



Fonte: MARGS - Acervo em Movimento março a julho/2019.

**Figura 29 - Planta baixa do MARGS. Galeria Aldo Locatelli**



Fonte: Exposição Acervo em Movimento Dez/19. Fonte: MARGS

Acervo em Movimento foi apresentada como o “primeiro experimento em curadoria compartilhada entre as equipes” do Museu. Cada Núcleo foi desafiado a desenvolver uma proposta de confrontamento de curadorias de tese, que, segundo o folder de divulgação, deveria “apresentar suas abordagens ilustrativas, tensionando e mesmo rompendo com suas premissas”. O diretor explica o ponto de partida para a sua curadoria:

Foi a minha visão sobre o acervo. Estabelecer algumas zonas plurais, não hierárquicas, tentando sair um pouco de uma ordenação cronológica, também era uma exposição que marcava a posse eu tinha o desejo de algumas obras que eu queria que estivesse nessa primeira exposição e também como eu era a pessoa que estava propondo, eu tinha que lançar a ideia. (Informação verbal<sup>18</sup>)

Ao longo das entrevistas foi possível perceber que para alguns núcleos ou mesmo para alguns integrantes dos núcleos, especialmente os estagiários e agentes administrativos, esta foi a primeira vez que atuaram em uma curadoria – atividade exercida, em geral pelos diretores do Museu ou por curadores vinculados às exposições recebidas. Esta informação dá conta de que o desafio era realmente grande.

Entendo importante mencionar que curadoria, como uma construção coletiva, é defendida por Dalcol (2018) em sua tese, onde ele assim se refere:

[...] uma curadoria é resultado de um trabalho coletivo. Mesmo que tenha no topo de sua hierarquia a figura de um curador, uma equipe técnica com distintas capacidades e incumbências é um pressuposto da logística e do trabalho que envolvem a produção de uma exposição. E por mais que um curador imponha uma visão particular e individual, sua exposição dificilmente não será resultado de uma tarefa e esforços coletivos. (DALCOL, 2018, p.115)

A história das curadorias no MARGS é atravessada por momentos distintos em que se deve levar em conta tratar-se de um museu público e cujo Núcleo de Curadoria está subordinado ao diretor – logo o que e como se expõe está atrelado a quem ocupa o cargo. Na direção que antecedeu Dalcol, por exemplo, o MARGS se transformou em vitrine para artistas emergentes e o acervo foi preterido. Assim se reveste de importância o pensamento do atual diretor, Francisco Dalcol, em relação à valorização

---

<sup>18</sup> Entrevista concedida por Francisco Dalcol. Entrevista I. [mar. 2020]. Entrevistador: Doris Couto. Porto Alegre, 2020. 1 arquivo .mp3 (24 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice 1 desta dissertação.

do acervo e dos processos coletivos, como fica claro em sua entrevista para o presente estudo.

**Figura 90 - Montagem inicial da Exposição. Obra Exu.**



Foto Fernando Gomes, 2019. Fonte: Agência RBS.

Bourdieu nos alerta para o fato de que a participação pressupõe negociação, estabelecimento de regras, o acatamento das regras estabelecidas. Colocar-se como sujeito com maior ou menor poder de compreendê-las e cumpri-las é um dos pontos de tensionamento dentro do campo diretamente relacionado ao poder e ao habitus. Vejamos o que nos diz o autor:

Os indivíduos "vestem" os habitus como hábitos, assim como o hábito faz o monge, isto é, faz a pessoa social, com todas as disposições que são, ao mesmo tempo, marcas da posição social e, portanto, da distância social entre as posições objetivas, entre as pessoas sociais conjuntamente aproximadas e a reafirmação dessa distância e das condutas exigidas para "guardar suas distâncias" ou para manipulá-las estratégica, simbólica ou realmente reduzi-las, aumentá-las ou simplesmente mantê-las (BOURDIEU, 1983, p. 75).

Será interessante notar quais os indicativos de *habitus* nos darão os relatos dos curadores oriundos dos núcleos. Já que existe autonomia, existe hierarquia nos núcleos, estabelecida a partir da figura do coordenador(a) e poder no fato do primeiro gesto curatorial ter sido realizado pelo diretor do Museu. Logo, incidir sobre a visão do

acervo que ele quis levar a público, a partir das obras selecionadas, ainda que esse seja o jogo proposto, movimenta as estruturas do campo e mobiliza sentimentos para os quais nem todos podem estar prontos e cujos capitais individuais (capital cultural e capital simbólico) conduzirão reações distintas. Pautando essas questões, vejamos como se deu a participação de cada núcleo.

**Figura 31 – Vista 1 da Exposição Acervo em movimento.**



Foto: Raul Holz, 2019. Fonte: Acervo MARGS/SEDAC RS.

A primeira virada, feita pelo Núcleo de Curadoria, atuou numa perspectiva de gênero e raça, substituindo obras que haviam sido trazidas pelo diretor e em seu lugar contemplando artistas mulheres e, na medida do possível, mulheres negras. A medida buscou equidade de gênero, uma vez que das cinquenta e sete obras que compuseram a exposição inicial, apenas onze tinham a autoria de artistas mulheres. A proposta do Núcleo foi deixar em 50% artistas homens 50% artistas mulheres, além de pensar também numa representação positivada do negro.

Destaco que o Núcleo de Curadoria atuou fortemente na sua “virada na exposição” a partir de duas pesquisadoras que o integram: Izis de Abreu que investiga a produção de artistas negros em sua pós-graduação e Mel Ferrari é integrante do coletivo de pesquisa do MARGS, Mulheres nos Acervos. Desse modo, o trabalho de ambas ao pesquisar o acervo do museu, foi espelhado na proposta curatorial que implementaram.

**Figura32 - Montagem 1ª “virada” da Exposição**



Foto: Raul Holz, 2019. Fonte: Acervo MARGS/SEDAC RS.

Desse modo, essa virada vem marcada por questões políticas claramente demarcadas e pautando gênero e raça de modo pouco comum de ser encontrado no sistema das artes, muito em especial no que se refere a artistas negros e negras, assim como a sua representação.

Podemos identificar nessa proposição os capitais cultural e social de ambas as curadoras, assim como seus lugares de fala que legitimaram a substituição de obras na exposição e porque não dizer “firmeza” em demonstrar ao diretor que havia uma desproporcionalidade de gênero e raça na seleção inicial que ele havia feito.

O Núcleo de Educação foi quem fez o segundo movimento na Exposição. A equipe optou por apresentar técnicas e mídias que não haviam participado das propostas anteriores (Diretor, Núcleo de Curadoria) e assim apostou em obras mais contemporâneas, com técnicas mais híbridas. Fotos, registros de performances asseguraram a “virada”.

**Figura 33 - Montagem 2ª Virada da Exposição Acervo em Movimento.**



Foto: Raul Holz, 2019. Fonte: Acervo MARGS/SEDAC RS.

O movimento subsequente ficou a cargo do Núcleo de Acervo, que acompanha a vida das obras no Museu. Por esse motivo sua opção foi apresentar a “parte histórica obras” e assim trouxe à cena obras premiadas em salões e que há muito tempo não participavam de exposições ou nunca haviam sido expostas.

**Figura34 – Vista da 3ª Virada da Exposição Acervo em Movimento**



Foto: Raul Holz, 2019. Fonte: Acervo MARGS/SEDAC RS.



Como última “virada” da primeira fase, ocorrida em Julho, houve a participação simultânea de dois núcleos: Conservação e Restauro, e Documentação e Pesquisa em cuja estratégia do primeiro se pautou em apresentar o “movimento das obras em setores longe dos olhos do público” como aquelas que passaram por restauro e do segundo Núcleo em “criar um diálogo das obras com acervo documental, bibliográfico e artístico”.

**Figura 35 - Vista 4ª Virada da Exposição Acervo em Movimento**



Foto: Raul Holz , 2019. Fonte: Acervo MARGS/SEDAC RS.

Reconfigurada em novo espaço do Museu, agora não mais nas Pinacotecas – espaço expositivo mais nobre, a exposição Acervo em Movimento entrou em nova fase denominada “Acervo em Movimento” dialoga com a mostra “Espaço N.O. – Arquivos de uma experiência coletiva”, com curadoria novamente do diretor Francisco Dalcol com a participação de Fernanda Medeiros, Assistente de Curadoria e Coordenadora do Núcleo de Acervo.

O caráter de experimentação em curadoria é enfatizado no folder de divulgação da Exposição:

Ao lançar mão da estratégia de substituições dos trabalhos de arte enquanto metodologia crítica, "Acervo em movimento" busca oferecer uma exposição que aposta na experiência mais do que nos discursos, e na descoberta mais do que nas verdades. O projeto integra uma política institucional de exibição dedicado a explorar estratégias de abordagem do acervo do museu por meio de exercícios curatoriais voltados à experimentação de modelos expositivos. (MARGS, 2019)

**Figura 106 - Vista da Exposição Acervo em Movimento na Galeria Aldo Locateli**



Fonte: Acervo MARGS/SEDAC RS.Foto: Raul Holz, 2019.

O percurso desse experimento em curadoria foi recuperado a partir de entrevistas realizadas com o diretor e os integrantes dos cinco Núcleos que participaram das viradas da Exposição.

Dada a situação de distanciamento social, ocorrido em virtude da pandemia do Corona Vírus, as entrevistas presenciais necessitaram ser convertidas em formatos digitais, dos quais utilizou-se a videoconferência quando houve a disponibilidade do entrevistado ou o envio de questionário por e-mail. Nos casos em que a entrevista foi realizada de modo presencial ou por videoconferência, ela foi gravada e a transcrição foi encaminhada aos entrevistados para validação, por correio eletrônico.

Em virtude da situação de excepcionalidade vivida no período das entrevistas, nem todos os integrantes dos Núcleos puderam ser contatados, haja vista encontrarem-se afastados e operando suas atividades no regime de teletrabalho. Contudo, todos os Núcleos contam com pelo menos um entrevistado.

Para operacionalizar as entrevistas foi estruturado um roteiro, tornado mais flexível para as entrevistas presenciais ou por videoconferência, uma vez que era interesse captar as vivências vinculadas ao processo de concepção e montagem da Exposição a partir das lembranças de seus protagonistas, além do surgimento de “ganchos” para novas perguntas a cada manifestação do entrevistado. O mesmo já não ocorreu com a resposta aos questionários enviados por e-mail, cujas respostas se restringem às perguntas encaminhadas e nenhum comentário que fugisse do

roteiro.

Em todos os casos o uso do conteúdo das entrevistas, seja para embasar o texto produzido pela pesquisadora ou na reprodução de excertos, encontra-se amparado por autorização obtida via correio eletrônico no ato de validação das transcrições ou no ato do envio das respostas, quando essas ocorrerem por meio do envio do questionário, conforme Apêndice A.

No quadro abaixo, identifica-se os entrevistados, a função exercida, formação, meio pelo qual a pesquisa foi realizada e abordagem adotada.

**Quadro 1 – Agentes entrevistados da Exposição Acervo em Movimento.**

<b>Entrevistado(a)</b>	<b>Setor</b>	<b>Meio de realização</b>	<b>Abordagens</b>
<b>Francisco Dalcol</b>	Diretor e Curador. Doutor em Artes Visuais - História, Teoria e Crítica (PPGAV/UFRGS). Professor-colaborador do curso de pós-graduação (especialização lato sensu) Práticas Curatoriais, do Instituto de Artes da UFRGS, ministrando disciplinas como Crítica de Arte, Estudos Curatoriais e Expositivos, e História das Exposições	Entrevista presencial, realizada em 13/03/2020, no MARGS Arquivo MP3. X minutos	Motivações do Projeto, objetivos e resultados.
<b>Izis Abreu</b>	Agente administrativa. Graduada em História da Arte e mestranda em Artes Visuais – História, Teoria e Crítica (IA-UFRGS)	Entrevista Presencial, realizada em 17/02/2020, no MARGS. Arquivo MP3 com reformulação por e-mail a pedido da entrevistada em 06/07/2020.	Motivações para participação da curadoria, escolhas, acordos, resultado para o Núcleo.
<b>Carla Batista</b>	Coordenadora do Núcleo Educativo. Graduada em História (Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC) e Mestra em Educação (UNISC).	Entrevista por e-mail	Motivações para participação da curadoria, escolhas, acordos, resultado para o Núcleo.
<b>Raul Holz</b>	Coordenador do Núcleo de Acervo. Graduado em Arquivologia (UFRGS).	Entrevista por e-mail	Motivações para participação da curadoria, escolhas, acordos, resultado para o Núcleo.

<b>Loreni Pereira de Paula</b>	Graduada em História da Arte (UFSM). Restauradora de molduras	Entrevista presencial Arquivo MP3. X minutos	Motivações para participação da curadoria, escolhas, acordos, resultado para o Núcleo.
<b>Maria Tereza Silveira de Medeiros</b>	Coordenadora do Núcleo de Documentação e Pesquisa - Historiógrafa	Entrevista presencial realizada em 18/02/2020, no MARGS. Arquivo MP3 X minutos	Motivações para participação da curadoria, escolhas, acordos, resultado para o Núcleo.
<b>Ana Maria Hein</b>	Analista em Assuntos Culturais do Núcleo de Documentação e Pesquisa, Graduada em História.	Entrevista presencial realizada em 25/02/2020, no MARGS. Arquivo MP3. X minutos	Motivações para participação da curadoria, escolhas, acordos, resultado para o Núcleo.
<b>Caroline Schimidt</b>	Estagiária do Núcleo Doc. e Pesquisa, Graduanda em História da Arte	Videoconferência. Arquivo MP3. X minutos realizada em /07/2020.	Motivações para participação da curadoria, escolhas, acordos, relevância da experiência

Fonte: Couto (2020).

As informações das Entrevistas foram complementadas com fontes documentais sobre a exposição, consultadas no Núcleo de Documentação e Pesquisa do Museu, vídeos sobre cada “virada” da Exposição produzidos pela Comunicação da SEDAC/RS e disponibilizados no site da Secretaria e YouTube, além dos releases disponíveis no site do Museu.

#### 2.2.5 A Exposição Acervo em Movimento enquanto estratégia de gestão da atual diretoria

A entrevista do diretor Francisco Dalcol começa com a afirmação de suas motivações para a implantação do modelo de gestão que aposta na curadoria compartilhada e a apresentação e valorização do acervo, deflagradas pela exposição estudada e aponta claramente o desejo de um marco de gestão – uma “virada” no modo de planejar e implementar as exposições, priorizando trazer à cena o rico acervo da Instituição.

Quando eu assumi o museu, no começo de 2019, eu tinha como convicção que uma das prerrogativas do museu era exibir seu acervo. Mas a interrogação que me ocorria era como exibir o acervo, como uma metodologia, uma estratégia expositiva, uma proposição curatorial que trouxesse, digamos, um dado novo, uma maneira diferente de trabalhar o acervo dentro do museu, mas não só dentro do museu, mas como um

pensamento em práticas curatoriais. (informação verbal) <sup>19</sup>

Em sua primeira atuação como gestor, Dalcol, apresentou à sua equipe um desafio que ele próprio não sabia qual seria o resultado. Arriscar-se na primeira exposição desde sua chegada ao MARGs, havia apenas dois meses, significou também a possibilidade de sentir os movimentos de bastidores e analisar sua equipe em ação. Mas era mais do que isso: fazia-se necessário saber com que potências poderia contar para os tempos vindouros.

**Figura 37 - Vista da Pinacoteca MARGs. Exposição Acervo em movimento.**



Fonte: Acervo MARGs/SEDAC RS. Foto: Raul Holz, 2019.

Assim, ao oferecer protagonismos, ouvir, acatar, negociar – dava-lhe uma visão geral e operacional da instituição que lhe havia sido incumbida a direção e o cargo de curador (curador chefe). Ele próprio se pronuncia sobre a proposta e seus objetivos, justificando que quando chegou no Museu, encontrava-se mergulhado em reflexões sobre processos transversais em curadorias.

Quando eu saio da tese estou pensando parâmetros críticos em curadoria e mais ou menos no final da tese estou envolvido numa edição da Revista Modos sobre a Bienal de São Paulo que me pareceu muito rica de curadorias

<sup>19</sup> Entrevista concedida por Francisco Dalcol. Entrevista I. [mar. 2020]. Entrevistador: Doris Couto. Porto Alegre, 2020. 1 arquivo .mp3 (24 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

feitas por artistas. Isso me parecia quase uma ante curadoria. Aí já tinha um pouco esse movimento de pensar a transversalização do processo curatorial. Sair daquele modelo da figura toda poderosa de um curador, que determina um tema, que dentro do tema as obras são selecionadas para sustentar a tese do curador. Ao organizar a Revista Modos eu trabalhei com textos de diversos autores e quando eu assumi o MARGS, tudo aquilo estava na minha cabeça – uma exposição de acervo e me interessava pensar como eu poderia compartilhar, transversalizar a curadoria naquele momento.

Essa exposição além de atender a minha visão de que o museu tinha que trabalhar o acervo, era também uma exposição pensada para caracterizar a gestão que iniciava. Então também atendia esse viés mais interno, afinal eu estava chegando no Museu e queria conhecer as equipes, trabalhar junto com elas. Como é que engaja as equipes num projeto desse? **Para mim ficou claro que era me eximindo e passando o poder de decisão para eles.** (informação verbal. Grifo nosso)<sup>20</sup>

Ao mesmo tempo em que buscava inovar com o modelo que acabou se convertendo em Programa, dado o êxito obtido, o diretor conta que tinha dúvidas, pois, não queria um modelo engessado e que fosse confundido com uma exposição permanente, ou de longa duração – como denomina a Museologia. No cerne dessa preocupação está também o entendimento de Dalcol de que era preciso fazer o público retornar e mesmo dar conta enquanto diretor, de “trazer público para o museu”.

Pensando, quebrando um pouco a cabeça, tentando achar um modelo, ficou claro que eu não queria me engessar, eu não queria criar um modelo que eu ficasse refém dele. Vem daí essa ideia de experimental. Uma estratégia de abordagem possível e isso vem a se tornar um programa: ele é um programa permanente de uma exposição em rotatividade. Isso é também importante falar porque ao mesmo tempo eu tinha visão crítica – não contra, mas o que significava adotar um modelo de exposição permanente num museu que não tinha isso. Quando eu assumi o MARGS ele tinha exposições temporárias. Uma exposição permanente não tinha a ver com as discussões curatoriais, pensamentos, dispositivos curatoriais, história das exposições.

Todo o diretor tem um compromisso em trazer público para o museu. E um museu que tem limitação de espaço. Aqui não temos um espaço amplo, para ter alas organizadas e permanentes. **Para criar uma exposição dinâmica que fizesse o público voltar ao museu eu cheguei a esse modelo que também envolve a rotatividade de obras junto com a participação das equipes.** (informação verbal. Grifo nosso)<sup>21</sup>

Na articulação da equipe para a adesão a proposta Dalcol relata que reuniu todos no auditório do Museu e apresentou o que estava pensando. Sem nada formatado, mostrou alguns sites, algumas referências. Dentre essas referências figuram museus como o MOMA, que no mesmo período estava revisando sua forma de mostrar o acervo. O diretor relata o processo vivenciado.

---

<sup>20</sup> Id.2020, p. 103

<sup>21</sup> Ibid.2020,p.103

Eu queria dar visibilidade para as equipes do Museu, para os núcleos. A gente enumerou os núcleos, fez um cronograma e deu uns vinte e pouco dias para cada virada. **Então como uma primeira configuração a proposta foi minha, afinal eu venho como curador, o Museu me intitula dessa maneira para explicitar a minha pegada, vamos dizer assim, de entender a curadoria como epicentro da operação do Museu, da reflexão, das práticas do Museu, mas também como alguém interessado em conhecer, investigar o acervo.**

Tinha essas questões teóricas, intelectuais, mas também de ordem prática de criar um movimento no Museu e assim a gente implementou essa proposta. E as equipes passaram a buscar respostas a essa primeira configuração expositiva de obras. Eles me apresentavam as ideias, eu fazia perguntas, colocava dúvidas e isso gerava responsabilidades [...]. Eu sabia que estava lidando com funcionários que conhecem as obras, que conhecem o acervo. E suas visões acrescentaram muito nas exposições. **Entendendo a exposição como um jogo de relações, tensionamentos.** Também não como obras individuais, mas tentando perceber conversas. Meu papel era sempre colocar eles em dúvida, era quase um grupo de curadoria. (informação verbal. Grifo nosso)<sup>22</sup>

Os cinco Núcleos que interviram na exposição foram ordenados de acordo com a familiaridade que tinham com curadoria. O Diretor explicou que entendia que aqueles que não participavam habitualmente da atividade de planejamento e montagem de exposições no Museu, deveriam ter um tempo maior para observar como os colegas procederiam para criar sua intervenção.

Foi intencional. O de Curadoria foi o primeiro justamente por ser o núcleo de curadoria e eu queria logo mobilizar a equipe, fazer dela participante neste processo. Testá-los, afinal estávamos nos conhecendo. No momento que eu sou o curador queria conhecer essas pessoas. Era muito natural que fosse curadoria primeiro por ser o núcleo que trabalha com exposições, que estava mais envolvido. O educativo também. Aliás, isso é importante dizer: quando eu cheguei no Museu eles me procuraram com uma reivindicação de que janelas expositivas fosse maior. Que esse modelo de museu só com exposições temporárias não nos proporciona e precisa uma ação paralela a programação expositiva. Então decidi que o educativo ia ser o segundo. O núcleo de acervo em sequência. Tanto o núcleo de acervo quanto o documental e restauro eu queria que eles tivessem uma ideia de como estava acontecendo porque não está na prática deles conceber exposições e eu tinha que respeitar. Não era hora de forçar a barra. Então o caminho foi de quem está mais envolvido em exposições a quem está menos porque eu queria dar chance aos núcleos de observarem como estava acontecendo e ver esse processo. Os núcleos de documentação e restauro ficaram juntos por uma questão de Janela e pelo perfil das pessoas, que eu entendia que poderiam contribuir juntas. O núcleo de documentação não estava acostumado a realizar exposições e o de restauro está mais voltado a questões técnicas. Esses núcleos necessitavam ter mais tempo construir suas propostas. Me preocupei em não expor eles. Foi uma questão operacional. Quis ser generoso com cada núcleo. (informação verbal)<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Ibid.2020, p.103

<sup>23</sup> Ibid.2020,p.103

Questionado, se projetou em sua curadoria e na seleção das obras algum dispositivo que deflagrasse a intervenção do Núcleo de Curadoria – o primeiro a substituir obras, Dalcol declara que sua seleção foi baseada na sua visão do acervo e no desejo de apresentar obras que queria ver em exposição:

Foi a minha visão sobre o acervo. Estabelecer algumas zonas plurais, não hierárquicas, tentando sair um pouco de uma ordenação cronológica, **também era uma exposição que marcava a posse. Eu tinha o desejo de algumas obras que eu queria que estivesse nessa primeira exposição e como eu era a pessoa que estava propondo, eu tinha que lançar a ideia.** Para te dar um exemplo: a partir desta as outras viradas seriam uma resposta. O Núcleo de Curadoria é um núcleo que ainda hoje está ligado às artistas mulheres e o primeiro puxão de orelha que tomei delas foi: essa exposição está desequilibrada. Tem mais artistas homens do que artistas mulheres. Eu olhei para elas e disse: eu sei disso. Isso me deixaria muito mais preocupado se fosse uma exposição permanente. O MARGS já teve exposições com obras canônicas, como se fosse o melhor do acervo. Então cabia ao núcleo de Curadoria tentar dar uma resposta e **foi muito emocionante porque elas se apropriaram da ideia e era justamente isso – fazer uma crítica a minha curadoria e buscaram obras para tentar equilibrar tirando artistas homens porque elas me disseram que o que eu estava colocando na exposição afirmava o cânone masculino.** Eu olhei para elas e disse: sensacional. A resposta é essa. (informação verbal. Grifo nosso)<sup>24</sup>

Em seguida o diretor comenta e analisa a participação do conjunto dos Núcleos e comemora os aportes que cada um fez à exposição, a partir de seus interesses e especialização.

Numa exposição, numa curadoria você se coloca para escrutínio e aí a coisa foi ganhando uma tonalidade crítica. Depois vão tendo respostas diferentes. Cada núcleo foi muito fiel à sua base. A curadoria, pelo perfil das pessoas, foi mais política. O núcleo educativo já tem olhar sobre algumas obras e sabiam que poderiam colaborar para a mediação. Não foi apolítico, mas teve essa ênfase. O Núcleo de acervo trouxe algo que foi muito interessante: obras que nunca foram exibidas ou que fazia muito tempo que não eram exibidas, de perceber esse valor dentro do acervo. Cada núcleo trouxe sua potência. O núcleo de documentação deu protagonismo para a documentação. Desde que eu assumi o Museu eu tenho falado que o MARGS tem um acervo artístico documental. Não só documentos, mas nós temos alguns itens artísticos como impressões *off set*, álbuns, livros de artistas, alguns que ficam numa encruzilhada entre serem artísticos/documental. Então o Núcleo de documentação se fez presente valorizando os seus itens. E o de restauro nem preciso de dizer que a proposta foi de trazer obras que envolveram grande trabalho de restauração e que elas se orgulham desse trabalho. Então isso enriqueceu a exposição porque cada núcleo trouxe a sua base e que eu sozinho não alcançaria. (informação verbal)<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Ibid.2020,p.103

<sup>25</sup> Ibid.2020,p.103



A partir dessa fala, questionei sobre o *feedback* que ele teve dos Núcleos, ao que Dalcol respondeu que inicialmente percebeu uma certa dúvida dos servidores sobre como ele conduziria e a forma dele inseri-los nessa primeira exposição os fez compreenderem que a ideia era compartilhar. Na sequência aborda os protagonismos que surgiram e o quanto ele próprio avalia que essa reação autoral foi uma forma de aceitação do tipo de gestão que estava propondo.

As direções do MARGS se alteram a cada quatro anos. Não há na história do Museu um diretor que tenha ficado por gestões sucessivas. Até teve caso que alguém voltou a ser diretor mais adiante em novas trocas de governo. Então eu percebi que dentre os servidores havia uma dúvida sobre quem era esse cara que estava chegando. E eu acho que consegui passar uma mensagem de que vocês são muito importantes porque os diretores trocam e vocês ficam. Vocês são os guardiões. Eu tinha essa concepção e eu precisava ter uma sinergia com as equipes para poder realizar um trabalho aqui. Esse é meu jeito, que trago de outros lugares que já trabalhei. Claro, o MARGS não é um museu que quem chega pode montar a equipe dos sonhos. A verdade não é essa: tem um corpo técnico que se precisa tirar o melhor de cada pessoa e é o que eu venho fazendo. De umas pessoas eu tenho mais *feedback*, de outras tenho menos. Mas era muito saboroso acompanhar as montagens. Eu acompanhava, via o envolvimento. Cada equipe respondeu de um jeito. Por exemplo, a equipe do Núcleo de Acervo chegou a fazer uma maquete da proposta deles, numa caixinha de sapato. Era o jeito dele experimentar o espaço. O Educativo fez uma planta. O restauro fez uma lista de obras que queriam colocar. (informação verbal)

Finalizando a entrevista Dalcol fala do impacto da Exposição, agora convertida em Programa do MARGS.

É importante dizer que com Acervo em Movimento eu não acho que estou inventando a roda [...]. É fruto de uma pesquisa, de um estudo. Eu acho que é um programa que marca essa gestão. Esse projeto está reverberando muito. Não é dizer que a gente está à frente, mas o MOMA abriu neste ano um projeto no qual eles estão reexaminando toda a forma de contar seu acervo, suas narrativas, com o compromisso de a cada seis meses virar um terço do acervo. A gente está aqui com toda a dificuldade fazendo um modelo de exposição mais dinâmico, que saia das hierarquias, dos cânones fixados, que embaralhe um pouco as coisas e que faça o público voltar. Está pensando a mesma coisa que o MOMA. Isso nos dá a sensação de que também estamos pensando temas contemporâneos, mas que estamos contribuindo não só com o Museu, mas com o sistema mesmo. E pensar que curadoria não é só colocar quadros na parede, mas discutir o modelo. (informação verbal)<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Ibid.2020,p.103

Depois de ouvir o diretor-curador do Museu, responsável pelo primeiro movimento da Exposição, apresento a seguir as narrativas, os olhares e sentimentos dos servidores e estagiários que tomaram parte na primeira fase da proposta, levada a cabo entre os meses de março e julho de 2019.

#### 2.2.6 A exposição Acervo em Movimento, o sentir-se protagonista e a “virada” no gesto curatorial do museu

Os relatos obtidos nas entrevistas são aqui apresentados em excertos que, após análise e cruzamento com a base teórica que orienta essa pesquisa, visam compor um mosaico de falas e não obedecem, necessariamente, a ordem das entrevistas ou das perguntas efetuadas. Busca-se captar nos relatos elementos que deixem claro a atuação de cada um dentro do campo, os tensionamentos, negociações, acordos que foram criados para viabilizar a exposição estudada e a participação de cada Núcleo.

O desafio proposto era grande e cheio de tensões dado que se tratava de uma espécie de primeira atuação solo de cada núcleo, na qual sabiam que estavam sendo analisados e que representava também um movimento na instituição que determinaria a base operacional de exposição do acervo. Além do desejo de acertar nas escolhas, havia o receio de não corresponder as expectativas do diretor-curador, o que não era pouca coisa.

Cabe antes de avançar informar que a composição dos Núcleos na estrutura institucional do MARGS não é homogênea e essa composição afeta o grau de participação ou ousadia na intervenção promovida. Esse fator se pode observar nas falas, onde aqueles que tem mais familiaridade com as obras, seja pela função que exercem no museu ou pela formação (concluída ou em curso) apresentam análises mais complexas e empolgadas com a proposta do diretor. Também aparentam um “mergulho” mais profundo na ideia – o que é compreensível, dado que para alguns foi a primeira vez que se viram às voltas com a realização de escolhas de obras, cujo diálogo com aquelas que permaneceriam em exposição era uma premissa. Além disso, estariam diante do compromisso de realizar a tarefa de curadoria, que, como mencionou Dalcol – “não é só colocar quadros na parede”.

Considero importante esse fator e para que fique claro essa composição

apresento-a núcleo a núcleo no quadro a seguir, identificando também a formação dos integrantes deles, alguns dos quais possuem extensa experiência e formação nas suas áreas de atuação, mas não necessariamente em curadoria.

**Quadro 2 - Composição dos Núcleos do MARGS.**

<b>Núcleo</b>	<b>Formação</b>
<b>Acervo</b>	(1) Analista em Assuntos Culturais graduada em Artes Visuais (1) Coordenador graduado em Arquivologia
<b>Curadoria</b>	(1) Coordenadora graduada História da Arte cursando especialização lato sensu em Práticas Curatoriais. (1) Agente administrativa. Graduada em História da Arte e mestranda em Artes Visuais – História, Teoria e Crítica (1) (1) Agente administrativa Ensino Médio (1) Estagiária. Estudante de graduação do bacharelado em História da Arte
<b>Documentação e Pesquisa</b>	(1) Coordenadora Historiógrafa. (1) Analista em Assuntos Culturais. Graduada em História. (a) Estagiária. Graduada do bacharelado em História da Arte.
<b>Educativo</b>	(1) Coordenadora Graduada em História e Mestra em Educação (3) Estagiárias Graduandas em Artes Visuais (bacharelado/licenciatura)
<b>Restauro</b>	(1) Coordenadora Conservadora/ restauradora (1) Restauradora de molduras

Fonte: Couto (2020).

Começo esta abordagem pelo impacto da iniciativa junto às equipes, com o intuito de que se possa estabelecer um diálogo com a fala e avaliação do diretor sobre sua estratégia de envolvimento da mesma no planejamento e intervenção na exposição.

Desse modo, perguntei sobre experiências anteriores de curadoria e a participação nessa montagem. Houve pequenas variações na forma de perguntar a depender da técnica adotada (questionário ou entrevista). Nessa última, a fala do entrevistado foi se desenvolvendo e não raras vezes propiciava perguntas que não estavam no roteiro.

A primeira manifestação a que recorro, sem obedecer a qualquer hierarquia ou juízo de valor, é de uma integrante do Núcleo de Curadoria que está no museu a pouco tempo e que participa das montagens de exposição enquanto rotina de trabalho.

Eu acho superpositivo porque cada núcleo, cada pessoa tem um olhar, um sentido diferente, então enriquece a exposição e quando tu trazes essa ideia efetiva de horizontalidade tu valorizas os funcionários para que tragam seu conhecimento. Acho superpositivo. Acho que é um modelo que poderia ser

permanente. (Informação verbal)<sup>27</sup>

O segundo posicionamento é de uma integrante do Núcleo Educativo, que indica que o núcleo teve participação em outras montagens, três desde 2015, onde apresentaram proposições que se converteram em curadoria.

Avalio como um momento muito importante e prazeroso na minha trajetória no MARGs. Foi uma experiência que se baseou em dois princípios que me são muito caros: o caráter experimental e o trabalho em equipe. Além disso, explorar, estudar e trabalhar com o acervo do museu é bastante recompensador. (Informação verbal)<sup>28</sup>

Relata, na sequência, sua satisfação com a proposta e com a intervenção realizada, o integrante do Núcleo de Acervo, que destaca a visibilidade que o núcleo teve ao participar como curador da “virada”.

A experiência foi excelente para o nosso núcleo, deu visibilidade ao núcleo que nem sempre acontece, a interação com o público foi muito proveitosa, podemos na oportunidade trazer um pouco do que pensamos sobre o acervo, enfim... foi experiência exitosa que continua acontecendo, pois, no momento tem uma exposição em cartaz proposta pelo núcleo de acervo. (Informação verbal)<sup>29</sup>

Do Núcleo de Documentação e Pesquisa apresento a posição da estagiária do núcleo, que atuou na função por apenas seis meses e para quem foi sua primeira experiência curatorial, considerada importante mais do que pela “virada” em si, pela aproximação dos núcleos do museu.

Foi superinteressante. Na verdade, trabalhar no MARGs foi muito legal. Participar da Exposição acervo em Movimento foi a cereja do bolo. Trabalhar no MARGs, lidar com todo mundo, para mim foi muito enriquecedor. [...]. Foi maravilhoso mesmo e a questão da curadoria, gostei muito de montar a documentação.

Mas o que de principal a Exposição Acervo em Movimento fez que para mim, não foi nem a questão da montagem, mas foi a aproximação dos núcleos, fazer essa conversa mais direta. Foi mais o movimento. Todo mundo ali do museu sentiu que faz parte daquilo. A gente muitas vezes faz mais trabalho

<sup>27</sup> Entrevista concedida por Izis Abreu. [fev. 2020]. Entrevistador: Doris Couto. Porto Alegre, 2020. 1 arquivo .mp3 (29 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

<sup>28</sup> Questionário respondido por Carla Adriana Batista [mai. 2020]. Entrevistador: Doris Couto. Porto Alegre, 2020. 1 arquivo PDF (3p.). As respostas ao questionário encontra-se no Apêndice A desta dissertação.

<sup>29</sup> Questionário respondido por Raul Holz. [Jul. 2020]. Entrevistador: Doris Couto. Porto Alegre, 2020. 1 arquivo PDF (2p.). A íntegra das respostas encontra-se no Apêndice A desta dissertação.

burocrático e se esquece que ali tem rostos. Foi mais vivo. (Informação verbal)<sup>30</sup>

A fala da coordenadora do Núcleo de Documentação e Pesquisa nos dá algumas pistas sobre a acolhida e como foi para o núcleo fechar a primeira fase do experimento sem ter obras retiradas. Salientamos que, após esse núcleo, a Exposição Acervo em Movimento foi remontada na sala Aldo Locatelli a partir de uma seleção exclusiva do núcleo de acervo deixando, portanto, as pinacotecas, cuja agenda já estava comprometida.

Realmente foi uma experiência muito diferente e apesar dos núcleos já terem participado de exposições, assim, nesse sentido encadeado nunca tinha ocorrido. No nosso caso não havia a expectativa sobre o que seria retirado pelo núcleo que viria. É também uma questão sentimental: tiraram, eu tinha colocado. Na virada podia sair qualquer obra. Até algumas foi cogitado de voltar. Mas foi bacana ter fechado a exposição. (Informação verbal)<sup>31</sup>

Uma das restauradoras do Núcleo de Restauro manifesta que a proposta valorizou o trabalho dos núcleos, a exemplo de outras falas nesse mesmo sentido e indica que a proposta aproximou os núcleos em um momento que os servidores se veem desvalorizados pelo governo.

Eu acredito que ele foi bem feliz nesta proposta do Acervo em Movimento. Aproximou bastante os núcleos. Já estamos tão desvalorizados pelo governo, então se não formos valorizados no nosso espaço de trabalho é muito chato. Em geral a conservação sempre participa para verificar as questões das condições da obra, é uma rotina, mas foi a primeira vez que pudemos escolher as obras que estariam na exposição. Foi um sentimento bem realizador e de valorização do nosso trabalho, isso nos deu um gostinho muito bom. (Informação verbal)<sup>32</sup>

Participando pela primeira vez de uma montagem, a analista de assuntos culturais do Núcleo de Documentação e Pesquisa revela ter observado a reação do público na “virada” que o núcleo participou, dando conta de que a intervenção que propuseram lhes agradou. É importante destacar que ela comenta que avisou pessoas

---

<sup>30</sup> Entrevista concedida por Caroline Schmidt . [fev. 2020]. Entrevistador: Doris Couto. Porto Alegre, 2020. 1 arquivo .mp3 (29 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

<sup>31</sup> Entrevista concedida por Maria Tereza Silveira de Medeiros . [fev. 2020]. Entrevistador: Doris Couto. Porto Alegre, 2020. 1 arquivo .mp3 (38,08 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação

<sup>32</sup> Entrevista concedida por Loreni Pereira de Paula . [fev. 2020]. Entrevistador: Doris Couto. Porto Alegre, 2020. 1 arquivo .mp3 (19,56 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação

conhecidas que se interessam por arte da sua participação na intervenção, o que demonstra sua satisfação em tomar parte no experimento curatorial proposto.

Foi a primeira vez que participei de uma curadoria. Foi muito interessante participar das reuniões, dar ideias. Foi enriquecedor. Foi uma coisa diferente, um desafio. [...] comentei com algumas pessoas próximas que eu sei que se interessam, mas não sei se vieram. A gente percebeu que a parte da documentação, as pessoas gostam de ver. (Informação verbal)<sup>33</sup>

Após apresentar excertos sobre os sentimentos dos protagonistas das “viradas” da exposição, entendo que para tornar mais efetivo o entendimento processual dessas intervenções, é da maior importância trazer aqui as memórias do caminho percorrido no curto espaço de tempo entre os movimentos curatoriais de um núcleo e outro.

A partir do contato com os núcleos percebi que, embora o acervo do MARGS seja grande, possui cerca de 5.000 obras de arte, alguns núcleos pensaram nas mesmas obras. E ainda houve a situação dos dois últimos núcleos: Documentação e Pesquisa e Restauro, que atuaram na mesma virada, em que o primeiro havia inicialmente pensado em uma intervenção com recorte temporal e chegou a pesquisar obras e quando foi falar com o Núcleo de Restauro percebeu que das 18 obras que seriam substituídas, o Restauro já havia selecionado 16 nas quais havia feito restaurações. Essa constatação e o desejo de uma intervenção harmoniosa na virada fez com que o Núcleo de Documentação mudasse sua estratégia e passasse a priorizar a documentação, ficando com apenas três “obras de parede” – como se referiu a coordenadora. Vejamos as falas a esse respeito.

Desde o início começamos a pensar, identificar algumas obras no acervo e quando fomos falar com o restauro, elas como nunca tinham a oportunidade, elas queriam colocar quase todas as obras que tinham restaurado. Não tinha nada pronto, mas elas selecionaram 16 obras restauradas das 18 que caberia substituir. Fiquei pensando como poderia ser para chegar a um meio a meio porque a nossa ideia inicial era fazer um histórico desde o descobrimento do Brasil, o que tinha de representativo desse período para colocar. Tínhamos feito essa reserva, mas aí me ocorreu de trazer algo muito diferente que eram os livros de artistas. Eles fazem parte do acervo artístico, mas tem esse viés e esse link com nosso núcleo e isso iríamos colocar em vitrines. Dá quase uma exposição sobre livro de artista. Recebemos muitos livros. Aí selecionamos alguns porque não temos vitrines suficientes e não dava para colocar muitas vitrines nas pinacotecas e tinha que dialogar com o que já estava. No momento que fizemos essa escolha dos livros de artistas não foi difícil porque aí ficou muito direcionado ao nosso setor. Também optamos por

<sup>33</sup> Entrevista concedida por Ana Maria Hein . [fev. 2020]. Entrevistador: Doris Couto. Porto Alegre, 2020. 1 arquivo .mp3 (16,03 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação

colocar os documentos. Em uma vitrine colocamos livros de artistas e na outra colocamos documentos relativos a história do MARGS: a primeira exposição, fotos da primeira exposição lá no Teatro São Pedro e uma pequena evolução do histórico dos 65 anos: os convites, fotos, o decreto de criação do MARGS, assim as pessoas podiam ter uma visão histórica do Museu e isso não interferia com as demais obras expostas e as obras que nós colocamos na parede, que foram poucas, foram relativas ao tempo. (Informação verbal)<sup>34</sup>

A fala da estagiária do Núcleo deixa claro que houve uma opção por não disputar com o Núcleo de Restauro para manter a ideia inicial, com a seleção de obras. Mesmo nas três que lhes coube, ainda houve negociações.

Tivemos um pouco de prós e contras: como fomos o último núcleo a fazer a curadoria tivemos mais tempo para pensar, desenvolver algumas ideias, mas, por outro lado, tivemos algumas obras que pensamos que já haviam sido selecionadas, daí fizemos negociações: deixa a gente colocar essa obra e vocês entram com outra. Rolou uma troca. Parece que foi com o núcleo de restauro essa troca. [...] a Maria Tereza resolveu dentro das discussões, optamos por ceder justamente para não criar uma indisposição. (Informação verbal)<sup>35</sup>

Outro aspecto importante da fala da mesma estagiária revela que uma proposição sua não foi levada a cabo na montagem e que ela não participou da interlocução com o diretor no momento da apresentação do recorte curatorial escolhido pelo Núcleo de Documentação, Pesquisa e Restauro.

Eu estava fazendo um trabalho, organizando, a biblioteca: o núcleo de pesquisa tem uma biblioteca grande muito rica e é aberta ao público para fazer pesquisa com horário marcado. Eu estava fazendo alguns projetos, desenvolvendo algumas ideias para divulgar essa biblioteca, que é pública para que ela se tornasse mais conhecida. Dentro dessas ideias, estava acontecendo a Acervo em Movimento então pensamos que poderíamos colocar essa cara nova da documentação e pesquisa, onde as pessoas poderiam tocar, um espaço mais aberto e receptivo, tudo com muito respeito porque tudo é público e precisa cuidar. Recebemos muitas doações de livros, tem catálogos do MARGS que sobram. Tem uma artista cujo nome não lembro, que doou muita coisa. Então a ideia era fazer uma mesa com cadeiras onde as pessoas pudessem ficar lendo por um tempo, trocassem livros. Uma instalação na exposição. Era basicamente isso. A apresentação da ideia foi feita pela Maria Tereza, então não sei como foi apresentada. Era ela quem fazia o meio de campo. A ideia acabou não indo para a frente. (Informação

---

<sup>34</sup> Entrevista concedida por Maria Tereza Silveira de Medeiros. [fev. 2020]. Entrevistador: Doris Couto. Porto Alegre, 2020. 1 arquivo .mp3 (38,08 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação

<sup>35</sup> Entrevista concedida por Caroline Schimidt.. [fev. 2020]. Entrevistador: Doris Couto. Porto Alegre, 2020. 1 arquivo .mp3 (29 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

verbal)<sup>36</sup>

Já o Núcleo Educativo havia vivenciado as experiências de mediação na Exposição originária, montada pelo diretor. Na primeira “virada” com a intervenção do Núcleo de Curadoria, resolveu tirar partido das observações acerca da recepção do público à exposição para planejar sua intervenção.

As intervenções na exposição foram chamadas de “viradas”. Para decidirmos o que alteraríamos na nossa “virada”, como critério inicial adotamos a observação das duas montagens anteriores (a inicial feita pelo Diretor e a segunda proposta pelo Núcleo de Curadoria). Assim não selecionamos obras a priori, mas esperamos a materialização dessas montagens para tentar responder criticamente a elas. O segundo critério foi observar como os diferentes públicos se relacionavam com a exposição nas suas configurações anteriores: como reagiam, o que despertava mais interesse. Nesse sentido, tiramos proveito de ser o setor que mais se relaciona com os públicos e que, portanto, tem acesso direto a recepção crítica da exposição. Assim, chegamos à conclusão que traríamos mídias/procedimentos que haviam sido pouco exploradas na montagem anterior, como fotografia e performance, e que, a partir da relação e observação de nossos públicos, trabalharíamos com mais arte contemporânea. Também nos alinhamos a problematização de gênero/raça feita na primeira “virada”, de modo que ampliamos a representação de artistas mulheres na exposição e acrescentamos mais uma obra de um artista negro na exposição. (Informação verbal)<sup>37</sup>

Construir novas propostas de mediação a cada mês, a partir das “viradas” da Exposição, foi um desafio enfrentado pelo Núcleo Educativo e uma das estratégias encontradas foi de compartilhar com os visitantes as viradas anteriores, lhes colocando detalhes de cada montagem e do processo de alterações que a exposição sofreu. A coordenadora nos relata o seguinte:

Na medida em que os Núcleos iam tomando suas decisões, iam compartilhando com o Educativo. Embora fosse um processo bastante acelerado, sempre era possível conversar com os propositores, entendendo suas motivações. Acho que a maior construção partiu do caráter experimental da proposta, sendo que compartilhávamos com os visitantes as etapas anteriores da exposição e os critérios das “viradas”. Cada mediação se transformava, de certa forma, em um laboratório de curadoria, onde os visitantes iam observando e buscando a relação entre as obras e procurando entender como se monta e como se altera uma exposição de arte. (Informação verbal)<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Entrevista concedida por Caroline Schimidt.. [fev. 2020]. Entrevistador: Doris Couto. Porto Alegre, 2020. 1 arquivo .mp3 (29 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação

<sup>37</sup> Entrevista concedida por Loreni Pereira de Paula[fev. 2020]. Entrevistador: Doris Couto. Porto Alegre, 2020. 1 arquivo .mp3 (19,56 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação

<sup>38</sup> Ibidem.(2020, p. 113)



Os aspectos de autonomia nas escolhas foram ressaltados pela integrante do Núcleo de Curadoria, cuja intervenção sucedeu a montagem do diretor.

Cada núcleo decidiu sua narrativa e o nosso núcleo decidiu trabalhar gênero e raça enquanto escolha temática. Observamos quantas mulheres artistas estavam na exposição, artistas negras e negros e a representação de pessoas negras que também é uma questão dos estereótipos. Reparámos que a quantidade de obras expostas, como estava essa representatividade: tinha 80% de homens e 20% de mulheres e propusemos. Então optamos por colocar mais mulheres, artistas negros e representação do corpo negro. Eram escolhas nossas. Aí está a autonomia. (Informação verbal)<sup>39</sup>

O Núcleo de Acervo relata que, excetuando-se a conversa com o educativo para que preparassem a mediação de sua “virada”, não discutiu sua proposta com outros núcleos e reporta alguns ajustes na montagem por sugestão do diretor, mas ressalta a liberdade na escolha das obras.

Não houve conversa com os outros núcleos para definir as obras e as posições. Houve sim uma conversa com o núcleo educativo para o entendimento das escolhas das obras e seu relacionamento. Apresentamos as obras em uma maquete para o diretor que acatou todas as nossas decisões, tivemos toda a liberdade pra escolher as obras que entram e as que saiam. Todo o acompanhamento foi feito pelo Núcleo de Acervo, através da maquete a montagem ficou facilitada. Teve algum ajuste fino na posição de algumas peças de cerâmica e de escultura proposto pelo Diretor. (Informação verbal)<sup>40</sup>

Em alguns momentos, da última virada, além da mediação realizada pelo Núcleo Educativo, os Núcleos de Restauro e Documentação e Pesquisa foram acionados pelo diretor para apresentar suas intervenções aos visitantes como nos relata a entrevistada do Núcleo de Conservação e Restauro.

Tinha algumas visitas que o diretor nos chamava para receber o público e falar sobre as obras restauradas e a Maria Tereza também para falar sobre a documentação. Então foi bem legal, bem interessante. (Informação verbal)<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Entrevista concedida por Izis Abreu [fev. 2020]. Entrevistador: Doris Couto. Porto Alegre, 2020. 1 arquivo .mp3 (29 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação

<sup>40</sup> Questionário respondido por Raul Holz [Jul. 2020]. Entrevistador: Doris Couto. Porto Alegre, 2020. 1 arquivo PDF (2p.). A íntegra das respostas encontra-se no Apêndice A.

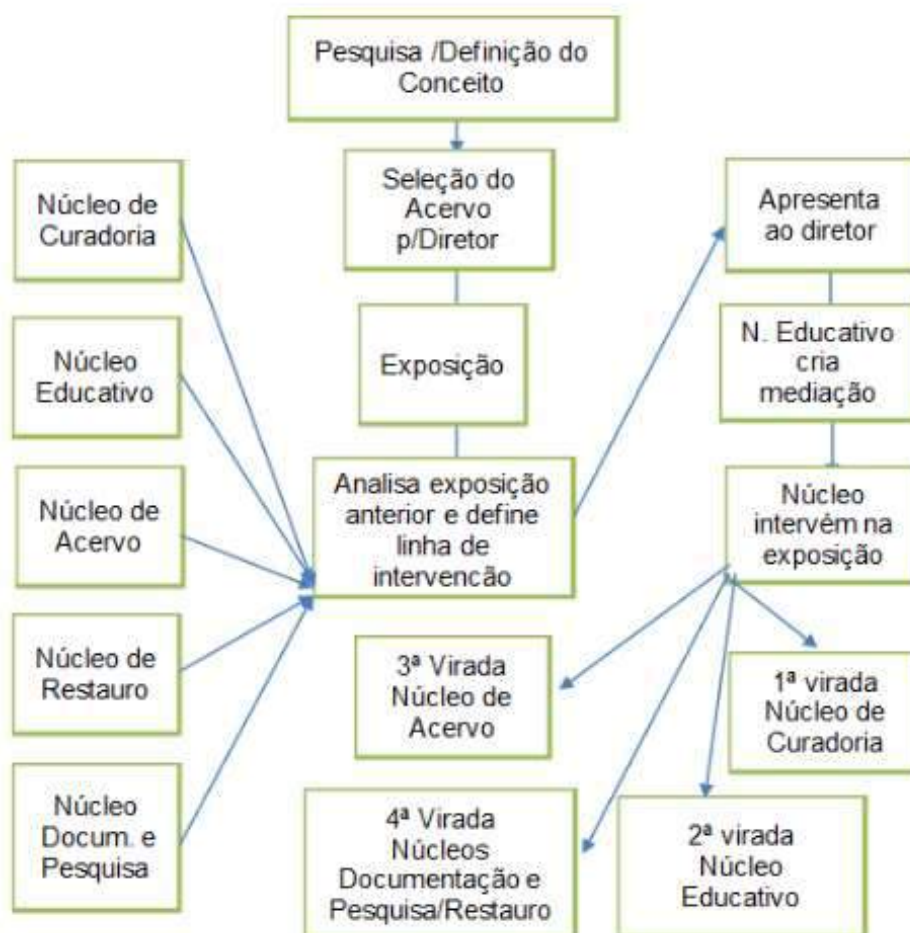
<sup>41</sup> Entrevista concedida por Loreni Pereira de Paula [fev. 2020]. Entrevistador: Doris Couto. Porto Alegre, 2020. 1 arquivo .mp3 (19,56 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação

As manifestações, tanto do diretor quanto dos demais agentes envolvidos na Exposição, e suas quatro “viradas” dão conta das relações que se situam no centro do gesto curatorial. Assim como em sua órbita, fazendo com que tensionamentos, redes colaborativas e mesmo protagonismos individuais construam o mosaico desse complexo processo que, de modo geral, escapa ao olhar dos visitantes.

### 2.2.7 Fluxograma da exposição Acervo em Movimento: um experimento de curadoria compartilhada entre as equipes do MARGS

A partir da proposta de experimento proposto pelo diretor do Museu, Francisco Dalcol e da coleta de dados realizada a partir das entrevistas, construí o processo de concepção e montagem da exposição em suas macro etapas, aqui representada pelo fluxograma abaixo.

**Figura 38 - Fluxograma da Exposição Acervo em Movimento.**



Fonte: Couto (2020).

O processo de concepção e montagem da exposição Acervo em Movimento se desenvolve a partir da seleção do diretor, apresentando obras que desejava ver em exposição e que representassem uma ruptura com as formas mais ortodoxas de expor como o período, técnica ou autor. Sua proposição de movimento imputou aos núcleos a responsabilidade sobre as intervenções: se tratou ao mesmo tempo de uma ação que garantiu a ocupação das pinacotecas que não tinham programação e uma aproximação com a equipe, percebendo as linhas curatoriais que lhes interessavam, conhecimento do acervo por parte das equipes, disponibilidade para atuar em equipe, iniciativa, etc.

Em que pese o “movimento” tenha se dado também com relação às equipes, não houve uma maior interação entre os núcleos ao ponto de ter gerado intervenções inter ou transdisciplinares. Cada um dos núcleos atuou em tempo curto entre uma e outra virada e não planejaram entre si os movimentos curatoriais, tendo havido abordagens baseadas no expertise de cada grupo isoladamente.

Se por um lado se pode sentir falta dessa interação e de movimentos colaborativos na concepção das viradas da Exposição, por outro, a atuação isolada assegurou o discurso curatorial próprio, sua visão do acervo e possibilitou a experiência do planejamento e execução da montagem entre os integrantes de cada núcleo, reafirmando sua importância na estrutura do museu.

Além desse fator, devemos lembrar que o experimento proposto pelo diretor teve também o objetivo de testar as equipes dos núcleos, de compreender com maior proximidade os capitais de que dispunham e como pensavam a relação com o acervo. Assim, foi importante que tenha havido as manifestações individuais de cada grupo, onde as curadoras do Núcleo de Curadoria puderam fazer emergir suas próprias ideias. As educadoras planejaram a exposição com os olhos voltados à recepção do público. Os responsáveis pelo acervo, profundos conhecedores de cada peça, sabiam o que queriam distinguir e trazer à cena. As restauradoras puderam mostrar o impacto de seu trabalho para que as peças chegassem à exposição em excelentes condições de conservação e as documentalistas puderam recuperar conjuntos documentais, mas também obras que dialogavam com os mesmos.

Analisando por esse prisma, o exercício curatorial ofereceu a gestão de Dalcol um panorama importante para os movimentos que se sucederam. De igual modo, permitiu que o contato das equipes com o novo diretor lhes possibilitasse entender quais eram os caminhos para o protagonismo de cada um na instituição e o que era esperado deles.

Retomando o arcabouço bourdieusiano que conduz essa pesquisa, consideramos a importância de frisar que, embora a provocação do diretor no sentido de que as equipes ou “os agentes” como se refere Bourdieu, apresentassem suas proposições e que os tenha questionado naquilo que haviam planejado para que refletissem a respeito e decidissem pela manutenção ou não de determinados elementos das suas montagens, ele na condição de

chefe de cada um detém autoridade sobre os mesmos. Assim algumas ideias ficaram pelo caminho, sucumbiram às tensões do campo, ainda que por decisão de seus proponentes que preferiram não levá-las adiante.

A estratégia adotada funcionou como um dispositivo de poder, pois, ao questionar, permitir e delegar a decisão, gerou a revisão de algumas propostas. Se de um lado havia a autoridade do chefe, diretor-curador, de outro a ausência de autoridade das equipes, ainda que empoderadas e impelidas a criarem, cerceou alguns movimentos curatoriais.

Na perspectiva da ação compartimentada de cada Núcleo, é possível indagar se a ausência da documentação processual se deu em virtude de que a cada mês a exposição se reconfigurava e não era possível prever a virada seguinte. Ainda que essa pudesse ser a motivação, os núcleos se organizaram, fizeram apontamentos, maquetes, listas de obras, pesquisas e nada disso restou registrado. Do ponto de vista do projeto museológico, se retomarmos os fluxogramas sugeridos por Cury (2005, p.51), a concepção museológica ou o conceito já estava dado pelo diretor: as viradas promovidas pela substituição de obras com a espacialização definida, ou seja, as pinacotecas.

A forma é algo que foi deliberado por cada núcleo mediante a obrigatoriedade de mobilidade de uma parte da exposição (30%) em curto espaço de tempo sempre a partir da última virada – a impossibilidade de planejamento aqui se deu pela curta janela expositiva, pois, num projeto a médio prazo, poderia ter a metodologia das viradas sendo pensadas por cada equipe em diálogo com a outra, de modo que a mesma ideia poderia ser primeiramente escrita, defendida e produzida a partir de projeto consensuado ou disputado entre o conjunto de ideias em pauta.

Penso que o fato da exposição ter viradas que se configuravam com uma nova curadoria a cada período de pouco mais de vinte dias não foi o fator determinante para a ausência do projeto escrito e dos registros processuais, pois o mesmo ocorreu no caso da exposição do Reina Sofía, concebida a partir de outra proposta museológica e com um longo tempo inicial de pesquisa.

Diante da inexistência de um projeto em ambas exposições, entendi ser importante uma abordagem específica sobre como os museus de arte tratam as documentações de exposições, em especial com relação ao processo de concepção e montagem, onde os registros são inexistentes. Deste modo o capítulo seguinte se volta a explorar esse cenário documentário em exposições de arte.

### CAPITULO 3 A MEMÓRIA DA EXPOSIÇÃO: ENTRE DOCUMENTOS E OS RELATOS ORAIS

A documentação é o que nos permite recuperar a memória de uma exposição, de um evento, uma ação cultural desenvolvida no museu. Sua tipologia é vasta e varia de acordo com a instituição, assim como com as diretrizes de cada gestão que, por momentos, adotam e priorizam determinado conjunto documental e por outros, os deixam de produzir.

Alguns museus baseiam suas exposições em projetos escritos onde o planejamento vem todo detalhado. Esse tipo de documento é mais frequente de ser encontrado em museus históricos, antropológicos, arqueológicos ou para projetos que requeiram financiamento externo.

De um modo geral, nos museus de arte (não exclusivamente), o catálogo da exposição é uma das formas de registro das exposições e pode, inclusive, apresentar o seu processo de produção – o que não é regra.

Há de se considerar ainda, que é diferente manter um arquivo de cada esboço, croqui, planta, discussões conceituais, fotografias de montagens, fotografias da exposição com seu público, produções do educativo, avaliações do público, prestação de contas, entre outros aspectos e dar algumas pistas no catálogo sobre o que ocorreu nos bastidores.

O Museu Nacional de Belas Artes, por exemplo, quando era vinculado ao Ministério da Educação e Saúde produzia uma publicação denominada *Anuário do Museu Nacional de Belas Artes*. Em sua edição de Nº 4, ano 1942, das 88 páginas do impresso, 84 destinava-se às exposições, assim divididas: “organizadas pelo Museu”; “organizadas com direta participação do Museu” e “particulares, realizadas no edifício do Museu”. Não se trata de um catálogo anual, apesar de conter obras, textos sobre os artistas e abordagem de parte dos processos das exposições, em que se pode encontrar alguns detalhes sobre cada uma delas.

Sobre uma dessas exposições: **Primeira exposição brasileira de “ex-libris”**, o texto inicia ressaltando o ineditismo da mostra e na sequência relata as negociações para que as maiores coleções privadas pudessem ser levadas ao Museu, revelando o empenho do diretor da Instituição em contatar com o presidente da Sociedade de Amadores Brasileiros de “Ex-Libris” em busca de sua parceria.

Após exaltar os esforços empreendidos e o êxito das negociações, apresenta

detalhes de alguns dos exemplares expostos, as histórias desse tipo de coleção, a lista dos colecionadores que participaram e ainda estudos sobre o tema. Seguem-se relatos e peculiaridades de outras exposições.

Embora não se trate de um conjunto documental que resguarde os pormenores das mostras realizadas no Museu, nota-se que, naquele período quando a Museologia do Brasil dava seus primeiros passos, o Museu já tinha por prática o registro das exposições.

Passados 78 anos, em um mundo globalizado e conectado quase em tempo integral, os sites institucionais muitas vezes apresentam algumas etapas das montagens das exposições e as atividades que ocorrem de modo complementar, após sua abertura ao público.

Não raro, essa é uma fonte importante de registro das exposições. Contudo, observa-se que, quando se trata da documentação arquivada no Museu, revela-se comum a sua dissociação entre os diversos setores envolvidos, como refere Magaldi (2017) ao analisar, em sua pesquisa de doutoramento, a documentação de exposições do Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand” (MASP), Pinacoteca de São Paulo e Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ).

A pesquisadora encontrou documentos das exposições em diversos departamentos/setores dessas instituições e indica que localizou, por exemplo, catálogos na biblioteca, cartas, relatórios, fotografias, no arquivo ou centro de documentação, plantas e maquetes no setor produção/montagem de exposições etc. Refere-se ainda ao fato de que muitos registros se encontram em diversos computadores e alerta que para a fragilidade deste tipo de guarda documental.

A documentação das exposições vem sendo debatida a nível internacional dada a sua importância. Em 2013, a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal, organizou um evento para discutir o tema “Documentação de Exposições de Arte Contemporânea”. Na divulgação feita por museus da rede, a estreita relação entre documento e memória é reforçada.

A documentação e estudo de exposições têm permitido não apenas uma re-apreciação da produção artística aí apresentada como outros entendimentos dos caminhos que essa produção foi tomando. Tem revelado motivações e estratégias curatoriais e possibilitado uma avaliação das suas repercussões e ecos. Constituído-se como base de uma História das Exposições, a documentação possibilita a caracterização de tipologias, a análise das diversas leituras de épocas, temas ou autores que materializam a avaliação das diferentes estratégias de apresentação e de mediação utilizadas. (Museu

Serralves, 2013)

Já a Bienal de São Paulo, reúne no Arquivo Wanda Svevo, documentações sobre exposições e museus, para além da documentação gerada pela própria Bienal. A história dessa base de dados é apresentada na plataforma de consulta Bienal Banco de Dados da seguinte forma:

Coleção de documentos que deu origem ao Arquivo, reunida desde 1955 com o objetivo de dar suporte à organização das Bienais e servir de apoio à pesquisa em artes em geral. Com base no modelo do arquivo da Bienal de Veneza, Wanda Svevo, então secretária do MAM-SP, deu início a essa coleção enviando correspondência a artistas, curadores e instituições de arte do mundo todo, solicitando materiais informativos, de divulgação e outros relacionados à suas atividades, além de fichas informativas com dados pessoais e biográficos. Ainda não foi possível precisar até quando esse procedimento foi praticado, passando depois a haver uma acumulação sem critério definido. (Arquivo Bienal, 2020).

Ao estruturar o arquivo, havia certamente, por parte de Wanda Svevo, a compreensão da importância de reunir documentação para que a história das exposições das curadorias e das próprias instituições pudesse ser recuperada.

Contudo, ao realizar busca on line, observa-se que em muitos fundos ou acervos a documentação se mostra incompleta. Isso talvez seja explicado pelo fato da ausência de critérios para a recepção de documentos que formam os fundos documentais do arquivo, como admitido pela própria Fundação Bienal.

Neste sentido a Arquivologia poderá dar uma contribuição importante, agregando-se ainda ferramentas que possam auxiliar na produção mais estruturada dos conjuntos documentários das instituições museais, mas cabe repensar essas práticas nos museus de modo geral, não só nos museus de arte porque quando não há um formato específico para gerar o dossier das exposições, cada um terá a composição informacional que determinar o agente responsável pela seleção do que deverá ser o relato histórico a ser considerado válido e assim algumas exposições terão uma história completa e outras as fotos das salas montadas ou o catálogo – que poucas vezes fala das fases processuais.

Abaixo é possível vermos que ao consultar *online* a documentação de uma determinada exposição da Fundação Beinal de São Paulo, a pasta de documentos estava vazia.

Figura 39 –Tela de pesquisa virtual no Arquivo da Bienal de SP<sup>42</sup>

**EVENTO 01 BIENAL INTER-AMERICANA DE PINTURA E GRAVURA**

seleciona um relatório

obras documentos participações

Data de realização	Data inicial: 6 Junho 1958 Data final: 30 Agosto 1958
Local de realização	Cidade do México
Realizada por	Instituto Nacional de Bellas Artes (México)
Lugares relacionados	Cidade do México
Notas	Encontrado clipping. Não foram localizados documentos lentuais.
Patrocinadores e apoiadores	
Entidades relacionadas (contorno de produção)	
Representação nacional	

Arquivo Bienal Banco de Dados

imagens fundos e coleções **relatório** busca avançada

**NENHUM DOCUMENTO ENCONTRADO**

01 Bienal Inter-Americana de Pintura e Gravura

Arquivo Bienal Banco de Dados

imagens fundos e coleções **relatório** busca avançada

**NENHUMA ENTIDADE ENCONTRADA**

01 Bienal Inter-Americana de Pintura e Gravura

Fonte: Site do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

O Museu Reina Sofía, estudado nesta pesquisa, através da Exposição Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la Transición, constrói o que chama de dossier da exposição, apresentando-a nos moldes de um release com um pouco mais de informações, além de manter em arquivo fotografias, clipagem, críticas, enquanto documentação das exposições. Contudo, não mantém um arquivamento do projeto completo, onde as escolhas e as desistências se manifestem, as cores, os textos, o acervo, a forma da sala se reúnam. Os apontamentos são dissociados nos blocos de notas, computadores e arquivos das diversas equipes.

No Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS o Núcleo de Documentação e Pesquisa gere a memória das exposições, reunindo os documentos em pastas identificadas, as quais é possível ter acesso e realizar pesquisa mediante agendamento e preenchimento de formulário em que se declara os motivos da consulta e assume o compromisso em citar a fonte da informação.

Na pesquisa realizada acerca da Exposição Acervo em Movimento: um

<sup>42</sup> Disponível em: <<http://arquivo.bienal.org.br>>. Acesso em: 20 ago/2020.



experimento de curadoria compartilhada entre as equipes do MARGS, em Janeiro de 2020, havia na pasta da exposição o folder de cada uma das viradas e o da primeira versão – a do diretor, os releases enviados à imprensa, a lista de obras selecionadas por um dos núcleos e a clipagem de jornais, totalizando 41 documentos.

Contudo, a partir da documentação existente é possível identificar os objetivos da exposição, seu formato inovador ao convocar a equipe do Museu para atuar na curadoria, alguns artistas trazidos por cada núcleo e as motivações de suas escolhas apresentadas no folder de cada virada. Não há fotos impressas na pasta, tampouco croquis, plantas ou argumentos de cada virada. Senti ainda ausência da lista de obras de todos os núcleos e aquelas que compuseram a seleção do diretor, que solicitei por email. Não há, até o momento, a publicação de catálogo.

Na página do Museu, existem vídeos de cada uma das viradas produzidos durante a montagem, onde os integrantes dos Núcleos explicam como compuseram sua intervenção e o que os motivou. Contudo não há na pasta da exposição DVD com esse registro audiovisual. Cabe registrar que são poucas as fotos disponibilizadas no Site<sup>43</sup>, Facebook<sup>44</sup> e Instagram<sup>45</sup> da instituição sobre a exposição.

Na oportunidade das entrevistas realizadas com três dos núcleos, percebi que os coordenadores haviam feito alguns registros pessoais das intervenções que participaram por meio de fotos e alguns se referiram também haver apontamentos, croquis. Dois construíram maquetes, em geral armazenados nos computadores do museu e, no caso das fotografias, nos celulares – dois dos quais haviam sido trocados e o conteúdo havia sido perdido.

Observam-se diversos problemas na produção e no arquivamento da documentação das exposições o que faz com que compreendê-las, quer enquanto processo quer enquanto história, se torne equivalente a montagem de um quebra-cabeças com a grande possibilidade de que peças tenham se perdido e não seja possível finalizar a tarefa. Afinal, muito do que se passou está na oralidade de quem vivenciou e com o tempo se tornam frágeis fragmentos de memórias em contagem regressiva para o apagamento.

No caso da pesquisa que origina essa dissertação vivi um misto de surpresa e

---

<sup>43</sup> Disponível em: <<http://www.margs.rs.gov.br>>.

<sup>44</sup> Disponível em: <<https://www.facebook.com/museumargs>>.

<sup>45</sup> Disponível em: <<https://www.instagram.com/museumargs>>

frustração ao não encontrar projetos escritos ou apontamentos dos curadores que contribuísse para compreender como se deu cada movimento que culminou nas duas exposições analisadas. Desta forma, foi grande o desafio de reconstruir o processo a partir dos relatos dos envolvidos daquilo que havia escapado à documentação institucional.

Vale o registro a cerca do papel da história oral – HO e dos interesses de cada entrevistado em fazer parte de algo que não foi oficialmente documentado, pois é a ausência ou a exclusão de agentes ou processos da história oficial que gera a demanda pela coleta de relatos por meio de entrevistas.

Amado (1995) alerta para o fato de que o relato do entrevistado está impregnado de subjetividades e dimensões simbólicas ao qual o pesquisador deve se manter atento.

Mediadas pela memória, muitas entrevistas transmitem e reelaboram vivências individuais e coletivas dos informantes com práticas sociais de outras épocas e grupos. A dimensão simbólica das entrevistas não lança luz diretamente sobre os fatos, mas permite aos historiadores rastrear as trajetórias inconscientes das lembranças e associações de lembranças; permite, portanto, compreender os diversos significados que indivíduos e grupos sociais conferem às experiências que têm. Negligenciar essa dimensão é revelar-se ingênuo ou positivista. Ignorá-la, como querem as concepções tradicionais da história, relegando a plano secundário as relações entre memória e vivência, entre tempos, entre indivíduos e grupos sociais e entre culturas, é o mesmo que reduzir a história a uma sucessão de eventos dispostos no tempo, seccionando-a em unidades estanques e externas; é o mesmo que imobilizar o passado nas cadeias do concreto, do "real", em que, supostamente, residiria sua "verdadeira natureza", que caberia aos historiadores "resgatar" para a posteridade. (AMADO, 1995, p.135)

O ato de narrar um episódio remete o entrevistado à elaboração da experiência vivida e nesse reelaborar e compreender aquela experiência pode vir à fala algumas distorções carregadas de intencionalidade diante da possibilidade de que o registro irá inserir o agente na história, retirando-o da invisibilidade ou lugar de subalternidade.

As entrevistas foram fundamentais nesta pesquisa porque não haviam registros capazes de elucidar os processos de tomada de decisão, os revezes comuns a qualquer projeto de exposição, contudo, essas lacunas também são parte dos bastidores das exposições estudadas e são sintomáticas de como opera o sistema da arte. Sobre isso retomo a seguir, nas considerações finais.

# CONSIDERAÇÕES FINAIS

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quem entra numa sala de exposição pode até imaginar que ela se materializa naquele espaço como que por encanto, que basta reunir o que se quer mostrar e sair pendurando quadros na parede, espalhando esculturas pela sala, distribuindo “discretíssimas etiquetas” pelo ambiente com vistas a informar a autoria e período de cada obra e assim por diante.

Podem os desavisados pensar ainda que uma vez a mostra seja aberta ao público se encerra o trabalho da equipe até que chegue o dia da desmontagem, onde tudo se desfaz restando apenas memórias suspensas.

O percurso de estudo que empreendi, tanto na graduação em Museologia quanto no mestrado em Museologia e Patrimônio, bem como as vivências em curadoria pelas quais passei, apontam caminhos bem mais longínquos para que uma narrativa, um discurso expositivo se torne concreto. Somam-se as questões inerentes ao processo e ao método de trabalho que se vinculam aos conceitos que deram sustentação a esta dissertação, respectivamente: campo, habitus e capital, onde se localizam os sujeitos protagonistas da teia de relações – os agentes (equipe envolvida na concepção e montagem), que mobilizam sua criatividade, subjetividades, disputas e estruturas de poder.

As duas exposições estudadas se originam de museus que têm em suas direções profissionais com vínculo e formação no campo das artes e claramente esse fator, impacta os movimentos curatoriais realizados. Ambos promoveram rupturas na forma de expor: Borja-Villel, no Reina Sofía, rompendo com a hierarquização das obras em que autores canônicos eram privilegiados, enquanto Dalcol retoma a potência do acervo como prioridade de exibição, apostando na equipe do museu para realizar a curadoria.

Retomando os objetivos iniciais deste estudo, que foram: a) Verificar os registros documentais disponíveis de tais exposições e analisar se são suficientes ou não para preservar a história da exposição e da Instituição; b) Compreender as relações sistêmicas vinculadas às montagens; c) Identificar os movimentos dos bastidores das exposições de arte assumindo tratar-se de um campo e analisar a ocorrência de relações de poder e como essas impactam o processo, eu me encaminho para o desfecho de um tempo de relação aprofundada e íntima com as

duas exposições e as instituições que as gestaram, apresentando então os resultados a que cheguei com satisfação e felicidade por ter conseguido avançar em um cenário tão difícil como este que atravessamos nesse ano de 2020.

Nesse embrenhar-me pelas trilhas que me levaram às duas exposições estudadas: Poéticas de la democracia – imágenes y contraimágenes de la Transición (Reina Sofía) e Acervo em Movimento – um experimento de curadoria compartilhada entre as equipes do MARGS (Museu de Arte do Rio Grande do Sul), foi possível identificar a insuficiência de registros documentais para recuperar a história das exposições.

A análise da documentação das exposições se constituiu em um dos objetivos da pesquisa e foi possível verificar que, mesmo tendo havido a produção documental, tais como dossier, releases, vídeos e fotos, alguns dos quais disponíveis nos sites e redes sociais das respectivas instituições, constatei que há dissociação dos documentos entre os departamentos/setores, que não há um projeto que reúna todas as informações, incluindo as modificações realizadas no próprio projeto – já que tal fato resulta de aprofundamentos da própria concepção ou de deslocamentos necessários durante a montagem. Os registros fotográficos disponíveis apresentam fragmentos da exposição em pouquíssimas fotografias tornadas públicas (MARGS) e liberadas mediante cadastro na área de imprensa (Reina Sofía) igualmente em quantidade insuficiente para entender a exposição. Neste caso particular cabe frisar que por não ter conseguido retornar a Madrid, não foi possível analisar o conjunto fotográfico arquivado pelo museu e que aqui me refiro as imagens disponibilizadas para divulgação da exposição.

Contudo, percebeu-se que muito do processo de concepção e montagem escapa ao registro documental e consiste em anotações pessoais das equipes envolvidas levando-nos a perda de informações preciosas para disciplinas da Museologia e da História da Arte – além de deixar fragilizado o relato institucional.

Observou-se, no caso do MARGS, a inexistência de fotos impressas, no mínimo das vistas das salas, na documentação arquivada pelo Núcleo de Documentação e Pesquisa. Mais tarde pude compreender que o registro fotográfico está a cargo do Coordenador do Núcleo de Acervo e que as mesmas encontram-se armazenadas no computador que o referido funcionário utiliza no Museu, algo que preocupa haja vista a fragilidade do arquivamento digital como único meio de

recuperação da informação, ainda que o museu possua um servidor destinado à armazenagem de seu conteúdo digital.

Nesse aspecto, me cabe fazer algumas recomendações desde o lugar de museóloga que sou, sugerindo que os museus (não só os de arte), com relação a documentação de suas exposições devam:

- a) Estabelecer a rotina de escrita dos projetos de exposição antes de executá-los, mantendo arquivamento de toda a produção;
- b) Reunir croquis, anotações, diários de bordo, propostas, plantas, lista de obras selecionadas, lista de obras utilizadas, argumentos dos curadores envolvidos, atas de reuniões curatoriais, pesquisas realizadas para qualificar a exposição, emails entre instituições acaso a exposição tenha solicitado obras emprestadas, termos de empréstimo – quando houver –, informações sobre o seguro de obras envolvidas na montagem, valoração das obras presentes na exposição – sempre que possível –, laudo de conservação das obras, entre outros documentos que contribuam para que se possa entender o processo desde sua concepção, fotos com vistas panorâmicas das salas e detalhes que mereçam destaque no projeto curatorial, textos que a acompanham, estratégia e materiais utilizados pelo departamento/setor educativo e outros, releases, clipagem;
- c) Estabelecer uma lista de verificação de itens que deva compor o histórico das exposições para que haja padronização documentária;
- d) Realizar avaliação do processo e da própria exposição por escrito com a equipe responsável pela exposição;
- e) Implementar estudo de público que mensure a recepção da mostra;
- f) Quando houver a publicação de catálogos, reservar as páginas iniciais ou finais para apresentar os bastidores da exposição, facilitando o acesso a pesquisadores sobre aspectos importantes de sua realização;
- g) Divulgar atividades de bastidores das exposições como dispositivo de comunicação nos dias que antecedem sua abertura;
- h) Promover oficinas, seminários, workshops onde os bastidores das exposições façam parte das discussões, oportunizando a estudantes e pesquisadores maior familiarização com o gesto curatorial adotado;

Acredito que deste modo, outros pesquisadores encontrarão as informações de que necessitam, assim como a história dos bastidores das exposições se manterá preservado. Lembremos que o trabalho realizado é gigantesco e merece ser compartilhado e visibilizado.

Avançando na análise dos achados da pesquisa, com relação a ocorrência de relações sistêmicas é possível afirmar que em ambas exposições estas se sucederam, havendo etapas subsequentes que foram cumpridas segundo ritos que denotam hierarquização, interação e tensionamentos entre os agentes do campo.

De igual modo as relações de poder foram claramente evidenciadas nas falas dos entrevistados, mas também na estrutura organizacional dos dois museus que adotam modelos que se originam no exército, com a diferença entre um e outro organograma somente no fato de não haver subordinação entre os setores (núcleos) no MARGS, enquanto no Reina Sofía há um grau de hierarquização maior, onde subdireções são imediatamente subordinadas ao diretor enquanto os demais departamentos ficam sob o comando respectivamente da subdireção artística e da subdireção de gerência, sem que haja interferência de um departamento sobre o outro, demarcando claramente as atividades meio e as atividades fim.

O poder está presente nas figuras dos dois diretores que chefiam os curadores das exposições, devendo tais “agentes” atenderem aos respectivos projetos institucionais e preceitos curatoriais que são as marcas das gestões, logo, se percebe que a autonomia não é plena e tem limites definidos, analisando o campo na perspectiva apontada por Bourdieu.

No caso do MARGS, essa questão ficou cristalina na fala de uma das entrevistadas quando ela se refere ao estilo curatorial do diretor e ao desejo de agradá-lo, ou não decepcioná-lo, reportando-se a responsabilidade que os núcleos tiveram em corresponder à confiança que lhes foi outorgada.

O impacto das relações de poder nos movimentos curatoriais se mostra importante: no Reina Sofía o diretor escolheu os curadores, certamente tendo como base o trabalho que executam com as coleções e pela pesquisa que já desenvolviam vinculada a tese da exposição. Os curadores definem o projeto expográfico e após a montagem repassam aos educadores os elementos de destaque, o argumento, a própria tese levada a cabo para que executem o programa de mediação, assim como para o especialista em acessibilidade para que planeje as ações possíveis voltadas

ao público com deficiências. De igual modo o departamento de arquitetura recebe o *briefing* da exposição para que conceba o projeto de sua instalação. Tudo muito bem demarcado e separado, ainda que se configure claramente a atuação conjunta, há competências que não devem ser atravessadas.

Quanto ao MARGS, o impacto do poder e autoridade também podem ser verificados, em especial, pelo fato da submissão do projeto curatorial ao diretor, ainda que não fosse com o objetivo explícito de que obtivessem a aprovação desse. O simples fato de tal submissão demarca o campo e consolida a relação de poder entre o chefe e diretor-curador e seus subordinados e aqui faço tão somente o confronto com os conceitos que adotei na pesquisa. Salienta-se que figurasse a intenção de veto por parte do diretor e ele não fez, algumas questões que foram pontuadas por ele fez com que houvesse recuos nas proposições iniciais em especial no Núcleo de Documentação e no de Restauro. A questão posta é que os agentes desse processo não se sentiram autorizados ou empoderados o suficiente para manter suas escolhas. Tiveram receio e não agiram de modo autônomo, independente. Eis aqui um tensionamento fundado na figura da autoridade do chefe.

Cabe ainda registrar a satisfação mencionada pelos integrantes dos Núcleos do MARGS ao serem desafiados a atuar na curadoria das viradas da exposição: reconhecimento de suas trajetórias no Museu resume o conjunto das falas, acrescido do fator de aproximação entre os protagonistas ou entre os agentes, recuperando a noção bourdieusiana que me trouxe até esse quase fechamento de ciclo.

Evidenciar o acervo de modo generoso e com os tensionamentos e relações capazes de despertar no observador suas próprias construções, para além dos limites estreitos dos cânones, foi o resultado das rupturas levadas a cabo pelos museus Reina Sofía e MARGS, a partir de suas direções, onde atuam como diretores especialistas na área e com a atuação e protagonismo de suas equipes.

Embora a comparação entre as instituições em nenhum momento tenha figurado como objetivo da pesquisa chama a atenção o fato de que apesar de tão distintas em porte, orçamento, modo e estrutura de gestão, localização no sistema da arte, ambas se aproximam na lacuna documental existente acerca do processo que resultou nas exposições Poéticas de la democracia – imágenes y contraímagines de la Transición (Reina Sofía) e Acervo em Movimento – um experimento de curadoria compartilhada entre as equipes do MARGS (Museu de Arte do Rio Grande do Sul) e



na identificação das relações de poder baseadas no acúmulo de capital e movimentações a partir do habitus, me levando a interpretar que tais fatores são inerentes ao sistema e recorrentes nas diversas instituições museais.

Como recomendação derradeira, aponto a imperiosa necessidade de uma revisão pelo sistema das artes dos registros documentais das exposições, incorporando as rotinas que demonstre a tomada de decisões, os aportes teóricos e ofereça mecanismos de recuperação das informações, assegurando assim que a história e a memória do que foi levado ao público não se dilua com o passar do tempo e se apague por completo enquanto processo.

Transitar pelos bastidores me possibilitou refletir sobre essas e outras questões que apresentei como resultado final de pesquisa, sem que haja, contudo, esgotado o tema. Até por que as redes e os jogos que ocorrem por trás da cena de cada exposição são relações vivas, latentes, sujeitas ao tempo presente, a política, aos temas emergentes, aos desejos e aos sonhos ou ainda submetidas às rédeas da tirania, logo cabe tão somente as reticências de um devir repleto de outras inquietações que servirão para alavancar novos estudos.



# REFERÊNCIAS

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Bernardo Pinto. Mensagens- Exposición. **Lapiz Revista Internacional**. Ano VIII, Número 70. p.76. Espanha

ALMEIDA, Mauricio Barcellos. et al. **O conceito de documento na ciência da informação e arquivologia**. XIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (Enancib 2013). Disponível em: <<https://www.researchgate.net/publication/258298133>>. Acesso em: 29 ago. 2019.

AMADO, Janaína. O grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral. História, São Paulo, 125-136.1996

AMARAL. Aracy. **Entrevista à Revista on line Patrimônio Cultural Paulistano**. nº 202. SESC São Paulo. 2014. Disponível em: <[https://www.sescsp.org.br/online/artigo/7445\\_ARACY+AMARAL](https://www.sescsp.org.br/online/artigo/7445_ARACY+AMARAL)>. Acesso em: jan. 2020.

ANDARADA, Ruth Beatriz Silva Caldeira de. **Exposições em estudo de caso: museu histórico nacional**. Discutindo Exposições: conceito, construção e avaliação. MAST Colloquia - Vol.8. p.39-60, Rio de Janeiro, 2006.

ARAÚJO. Marcelo. Uma nova realidade: os “não ditos” nos Museus. **Revista Museu**. Artigo. 2017.

BALCÃO, Yolanda Ferreira. Organograma: representação gráfica da estrutura. **Revista de Administração de Empresas**. Vol.5 nº 17. São Paulo, 1965.

BARROS. Vera Regina. **Entrevista Nota 10: Regina Teixeira de Barros e a regência da arte**. Universidade Federal de Fortaleza. Abril, 2019. Disponível em: <<https://www.unifor.br/-/entrevista-nota-10-regina-teixeira-de-barros-e-a-regencia-da-arte>>. Acesso em: nov. 2020.

BASSAS. Xavier. **Genealogías curatoriales:26 comisarios/as en diálogo**.Casimiro Libros, Madrid,2016.

BOBBIO, Norberto, 1909. **Dicionário de política I**. Norberto Bobbio, Nicola Matteucci e Gianfranco Pasquino; trad. Carmen C, Varriale et al.; coord. trad. João Ferreira; rev. geral João Ferreira e Luis Guerreiro Pinto Cacaís. - Brasília : Editora Universidade de Brasília, 1ª ed., 1998.

BORJA-VILLEL, Manuel. El modelo Reina Sofía quiere dibujar un nuevo mapa del arte. **Revista El Cultural**. Disponível em: <<https://elcultural.com/Manuel-Borja-Villel-El-modelo-Reina-Sofia-quiere-dibujar-un-nuevo-mapa-del-arte>>. Acesso em: 28 ago. 2020.

BORJA-VILLEL, Manuel. **O Reina Sofía é como uma cidade**. Artes & Leilões, n. 26, Maio/Junho 2010, p. 10-15.Disponível em:< <http://sandravieirajurgens.com/manuel-borja-villel-entrevista-o-reina-sofia-e-como-uma-cidade>>.Acesso 10 out.2020.

BOURDIEU, Pierre. "**Les trois états du capital culturel**", publicado originalmente in Actes de la recherche en sciences sociales, Tradução: Magali de Castro Paris, n. 30, novembro de 1979, p. 3-6.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Tradução de Sérgio Miceli. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 432 p.

BORDIEU, Pierre. **Campo de poder, campo intelectual**. Buenos Aires: Folios, 1983.

BOURDIEU, Pierre \_\_\_\_\_. **Coisas ditas**. Tradução Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim; revisão técnica Paula Montero. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **Esboço de uma teoria da prática: precedido de três estudos de etnologia kabila**. Oeiras: Celta, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Memória e sociedade. Lisboa: Difel, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico**. São Paulo: UNESP, 2004. 86 p.

BOURDIEU, Pierre. **Questões de Sociologia**. Trad. Jeni Vaitsman. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BOURDIEU, Pierre \_\_\_\_\_. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.

BRULON, Bruno c. **Transformações de uma ciência do museu**. Senatus, Brasília, v.7, n.2, dez. 2009. p.32-41.

BULHÕES, M. A. Lacunas como ponto de partida. In: \_\_\_\_\_. **Artes plásticas no Rio MODOS revista de história da arte** – volume 2 | número 3 | setembro - dezembro de 2018 | ISSN: 2526 -2963

CATANI, Afrânio Mendes. "**Algumas lições da aula inaugural de Pierre Bourdieu**". In: CATANI, A.M.; MARTINEZ, P.H. (Orgs.), **Sete ensaios sobre o Collège de France**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2001a.

CATANI, Afrânio Mendes. **A sociologia de Pierre Bourdieu** (ou como um autor se torna indispensável ao nosso regime de leituras). *Educação & Sociedade*, ano XXIII, no 78, Abril/2002.p 57-75.

CATANI, Afrânio Mendes; CATANI, Denice Bárbara; PEREIRA, Gilson R. de M. **Pierre Bourdieu: as leituras de sua obra no campo educacional brasileiro**. In: *Sociologia para educadores*[S.l: s.n.], 2002.

CCBB/RJ. **Catálogo da Exposição Ouro: o fio que costura a arte do Brasil**. Curadoria Marcelo Dantas. Rio de Janeiro, 2015.

CINTRÃO, Rejane. **As montagens de Exposições de arte**: dos salões de Paris ao MoMA. In Sobre o ofício do curador.ORG. Alexandre Dias Ramos. Porto Alegre, RS: Zouk, 2010.

CONDURU, Roberto. **Exposições como discurso**. Discutindo Exposições: conceito, construção e avaliação/Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST)- Organização de: Marcus Granato e Claudia Penha dos Santos. Rio de Janeiro: MAST, 2006. 120p. (MAST Colloquia: 8)

CURY, M. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005.

DALCOL. Francisco Eduardo Coser. **A curadoria de exposição enquanto espaço de crítica**: a constituição de um campo de prática e pensamento em curadoria no Brasil (anos 1960-1980). 2018. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação da UFRGS, Porto Alegre, 2018.

DEAN, David. **Museum exhibition: theory and practice**. Taylor & Francis e-Library. London, 2002.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Tradução Vera Ribeiro. Coleção todas as Artes. Martins Fontes. São Paulo, 2010.

Dicionário Aulete Digital. Disponível em: <

<https://www.aulete.com.br/poder><https://www.aulete.com.br/poder>>. Acesso em: 05/09/ set. 2020.

Escola Nacional de Belas Artes. **Catálogo da decima quinta Exposição Geral de belas Artes**. Rio de Janeiro, 1896.

Escola Nacional de Belas Artes. **Catálogo da terceira Exposição Geral de belas Artes**. Rio de Janeiro, 1908.

FERNÁNDEZ, Luiz Alonso. FERNÁNDEZ. Isabel Garcia. **Diseno de exposiciones. Design Exhibition: Concepto, instalacion y montaje. Concept, Installation and Staging**. Spanish Edition. Alianza Editorial Sa, 1999.

FILHO, Kleber Prado. TETI, Marcela Montalvão. **A cartografia como método para as ciências humanas e sociais**. Barbarói, Santa Cruz do Sul, n.38, p.<45-59>, jan./jun. 2013.

FOUCAULT, Michael. **A ordem do discurso**. aula inaugural no College D'e France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. Edições LOYOLA, São Paulo, Brasil, 1996.

FRANCO, Maria Ignez Mantovani. **Planejamento e Realização de Exposições**. Brasília, DF:Ibram, 2018.

GEORGE, Adrian. **The Curators Handbook**. Museums, Commercial Galleries, Independent Spaces. Front Cover. Adrian George. Thames & Hudson, London,

2015.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Arte Brasileira no Acervo MAC USP**. Lisbeth Rebollo Gonçalves. São Paulo; Salvador: MAC USP; Palacete das Artes, 2008. [14 p.; il.

GONZÁLEZ, Ángel et al. **Museografías. Oficina de Arte y Ediciones**. Madrid, 2015.

HEGEWISCH, Katarina. Um meio à procura de sua forma – as exposições e suas determinações. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais B/A**. UFRJ.2006.

HELGUERA, Pablo. **Manual de Estilo del Arte Contemporaneo**. Tumbona Ediciones. Madrid, 2005.

HERNANDEZ, Francisca Hernandez. **Lineas de investigación en la museología española**. Ci. Inf., Brasília, DF, v.42 n.3, p.344-357, set./dez., 2013. Infopédia dicionários. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/bastidores>>. Acesso em: 08 abr. 2020. Itaú Cultural. **Convite à Viagem**. São Paulo, SP:Verlag e Adec, 2012.

KA. Sandro. **Catálogo Exposição tanto barulho por nada**. Curadoria Ana Albani. Santander Cultural. São Paulo, 2017.

LAGNADO, Lisete. **Por uma revisão dos estudos curatoriais**. Revista Poesis.V.16, nº 26, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/poesis/article/view/22863>>. Acesso em: jan. 2020.

LANÇA, Luã Augusto da Silva. **Pierre Bourdieu e o Capital Cultural: Breve análise estatística sobre a educação brasileira no Século XX**. v. 6 n. Pedagogia em ação .177-190. 2014.

LARROSA. Jorge. **La experiencia y sus lenguajes**. In **Pesquisa em Educação: territórios múltiplos, saberes provisórios**. Belém: Editora Açaí. p. 11-24. 2010.

LIMA, D. F. C. Museologia, campo disciplinar da musealização e fundamentos de inflexão simbólica: 'tematizando' Bourdieu para um convite à reflexão. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 2, n. 4, 8 out. 2013.

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus. **Museu, informação e arte: a obra de arte como objeto museológico e fonte de informação**.1998. 85f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

MACS. **Catálogo da Exposição Tramas**. Sorocaba, 2012.

MADŽOSKI, Vesna. A INVENÇÃO DOS CURADORES. Arte & Ensaios. **Revista do PPGAV/ – EBA – /UFRJ**. | n. 28 . dezembro 2014. Disponível em: <<https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2016/01/13-AE28-tem--ticas->

Vesna.pdf<https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2016/01/13-AE28-tem--ticas-Vesna.pdf>> . Acesso em: dez.2019

MARTINEZ, Elisa de Souza. Entre curadoria e exposições: conceitos em trânsito. **Revista Arte & Crítica**. N 43. Disponível em: < <http://abca.art.br/httpdocs/entre-curadoria-e-exposicoes-conceitos-em-transito><http://abca.art.br/httpdocs/entre-curadoria-e-exposicoes-conceitos-em-transito>> Acesso em: 19 ago. /08/2019.

MENEGHETTI. Amália Ferreira. **Curadoria Museológica & Curadoria dDe Arte: aproximações e afastamentos**. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Museologia pela Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação) apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Museologia pela Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2016.

MICELI, Sergio. Entenda a sua época: Sociologia. **Folha de São Paulo**, Caderno Mais!, 13 abr. 1997. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs130427.htm><https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs130427.htm>> . Acesso em: 25 de abr. il de 2020.

MILHAZES, Beatriz., 1960- – **Exposições** - Catálogos. 2. Arte brasileira – Século XX - Exposições. I. SESC. Departamento Nacional. 1960.

NUNES. Isabella Maria;. RAITZ. Tânia Regina Ferreirinha. As relações de poder em Michel Foucault: reflexões teóricas. **Revista de Administração Pública**. - Rio de Janeiro 44(2):367-83, MAR./ABR. 2010.

OGUIBE, Olu. **O fardo da curadoria**. Concinnitas. Ano 5. Número 6. 2014. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/44475/30248><https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/44475/30248>> . Acesso em: nov. 2019.

OLIVEIRA, Thiago Ranniery Moreira de. PARAÍSO, Marlucy Alves. Mapas, dança, desenhos: a cartografia como método de pesquisa em educação.. **Revista Pro-Posições** . v. 23, n. 3 (69). p. 159-178 . 2012.

PEREIRA. Elaine Aparecida Teixeira. O conceito de campo de Pierre Bourdieu: possibilidade de análise para pesquisas em história da educação brasileira. **Revista Linhas**. Florianópolis, v. 16, n. 32, p. 337 – 356, set./dez. 2015.

PIES, Neri Gervasio. **Capital cultural e Educação em Bourdieu**. 2011. Dissertação (Mestrado em apresentada aoEducação) - Programa de Pós Graduação em Educação. da Faculdade de Educação da Universidade de Passo Fundo. UPF. 2011.

Restrepo, D. P. et al. **(S/D), Manual básico de montaje museográfico**. (S/D) Disponível em: < [http://www.museoscolombianos.gov.co/fortalecimiento/comunicaciones/publicaciones/Documents/manual\\_museografia.pdf](http://www.museoscolombianos.gov.co/fortalecimiento/comunicaciones/publicaciones/Documents/manual_museografia.pdf)[http://www.museoscolombianos.gov.co/fortalecimiento/comunicaciones/publicaciones/Documents/manual\\_museografia.pdf](http://www.museoscolombianos.gov.co/fortalecimiento/comunicaciones/publicaciones/Documents/manual_museografia.pdf)>

RICO NIETO, Juan Carlos Rico. **La caja de cristal: un nuevo modelo de museo**. Trea Ediciones. Gijón, Espanha. 2008

RICO, Juan Carlos. **Dossier metodológico Montaje de exposiciones**. Observatorio Cultural del Proyecto Atalaya Quinta Fase (2010)Jiménez-Mena s.l. – Cádiz, Espanha. 2010.

RUPP, Bettina. **Curadorias na arte contemporânea: precursores**, conceitos e campo artístico. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 2010. 239 f. Dissertação (Mestrado em História, Teoria e Crítica) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Instituto de Artes da UFRGS. 2010.

Santander Cultural. **Catálogo da Exposição ETNOS: faces da diversidade**. Curadoria Marcelo Dantas. Porto Alegre, 2018.

SANTOS, Nara Cristina; YEREGUI, Mariela (Orgs). FACTORS 5.0 [recurso eletrônico]: catálogo da exposição 2018: **Festival de Arte, Ciência e Tecnologia do RS**. Santa Maria, RS: Ed. PPGART, 2018. 1 e-book: il.

SANTOS, Paulo Rodrigues dos. **Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas**. v. 16, n. 28, jan./jun. 2016, p. 261-280

SIMÕES, Igor Moraes. **Montagem Fílmica e Exposição: Vozes Negras no Cubo Branco da Arte Brasileira**. 2019. Tese (Doutorado em Artes Visuais) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais,. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. UFRGS. Porto Alegre, BR-RS, 2019.

THIRY-CHERQUES. Hermano Roberto. **Pierre Bourdieu: a teoria na prática**. RAP Rio de Janeiro 40(1):27-55, Jan./Fev. 2006.

WACQUANT, Loïc. Esclarecer o Habitus. Trad. Ana Paula Hey e Afrânio Mendes Catani. **Educação & Linguagem** • ANO 10 • Nº 16 • 63-71, jul.-dez. 2007.

WEBER, Max. **Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva**. / Max Weber; tTradução de Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa; Revisão técnica de Gabriel Cohn - Brasília, DF : Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999. 586 p.

## **ENTREVISTAS**

ABREU. Izis. **Entrevista 1**. [17 fev.2020]. Entrevista presencial complementada por e-mail. Entrevistadora: Doris Rosangela Freitas do Couto. Porto Alegre. 2020. A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice A desta dissertação.

BATISTA, Carla Adriana. **Questionário respondido por e-mail**. Entrevistadora: Doris Rosangela Freitas do Couto. Porto Alegre, 2020. A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice A desta dissertação

DALCOL, Francisco. **Entrevista 2**. [13 mar.2020]. Entrevista presencial



complementada. Entrevistadora: Doris Rosangela Freitas do Couto. Porto Alegre. 2020. A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice A desta dissertação.

HEICH, Ana Maria. **Entrevista 3**. [17 fev.2020]. Entrevista presencial. Entrevistadora: Doris Rosangela Freitas do Couto. Porto Alegre. 2020. A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice A desta dissertação

MARTINEZ, Lola Hinojosa. **Entrevista 4**. [19 nov.2018]. Entrevista presencial complementada por e-mail. Entrevistadora: Doris Rosangela Freitas do Couto. Madrid, Espanha. 2018. A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice A desta dissertação.

MEDEIROS, Maria Tereza Silveira de. **Entrevista 5**. [17 fev.2020]. Entrevista presencial. Entrevistadora: Doris Rosangela Freitas do Couto. Porto Alegre. 2020. A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice A desta dissertação

PAULA, Loreni Pereira de. **Entrevista 6**. [17 fev.2020]. Entrevista presencial complementada por e-mail. Entrevistadora: Doris Rosangela Freitas do Couto. Porto Alegre. 2020. A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice 1 desta dissertação.

SCHIMIDT, Caroline. **Entrevista 7**. [xx mai.2020]. Entrevista Virtual. Entrevistadora: Doris Rosangela Freitas do Couto. Porto Alegre. 2020. A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice A desta dissertação.

SILVA, Raul C. Holtz. **Questionário respondido por e-mail**. Entrevistadora: Doris Rosangela Freitas do Couto. Porto Alegre, 2020. A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice A desta dissertação



# APÊNDICE A- ENTREVISTAS

## APÊNDICE A – TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS

### Transcrição da entrevista de Lola Hinojosa Martínez - Museo Reina Sofía

**D: Cada proyecto de exhibición tiene su propio camino, una vida propia pero una identidad que ofrece curaduría. ¿Cómo la curadora Lola produce las exposiciones bajo su responsabilidad? ¿Tienes una marca? ¿Un punto de partida común a cualquier exposición que haya realizado?**

L: Sí. Hay varias preguntas. Por un lado, estoy en una institución, por lo que la institución tiene un proyecto específico, por lo que de alguna manera siempre habrá pequeñas diferencias entre las exposiciones que se realizan en la institución y los proyectos que se realizan fuera de ella. El Museo Reina Sofía tiene un proyecto de exhibición y formas determinadas que están marcadas por proyectos de equipo. Este museo funciona de manera determinada y siempre tratamos de asegurarnos de que todas las exposiciones y actividades culturales sean parte de una serie de cursos y líneas de investigación que están interrelacionadas y que de alguna manera forman parte del proyecto común a todo el museo. Esto es un poco diferente de las exposiciones que realizo al margen del Museo Reina Sofía, tanto en España como en el extranjero, las cuales están más marcadas por mi propio interés como investigadora y curadora. Entonces, para hablar más específicamente sobre las exposiciones que realizo dentro del museo, el reorganizar la colección marca una forma muy determinada de trabajar. No es lo mismo comisariar una exposición cuyas obras pueden provenir y ser escogidas de cualquier otro museo, colección, etc. pudiendo rastrear de alguna manera un discurso muy determinado y específico, eligiendo aquellos trabajos que interesen para la narración y que solo estarán marcados por la limitación de si los trabajos son prestados o no.

Es muy diferente cómo trabajas con la colección. En una colección como la de Reina Sofía, usted cuenta con una serie de obras que ya forman parte de la colección y que, por tanto, ya están formando parte del proyecto de investigación genérico de dichas colecciones a lo largo de los años anteriores. La duración de una investigación puntual destinada a materializarse en una exposición concreta de colección es de un año, más bien dos años. Y en este período de un año para dos, el trabajo también se dirige a la adquisición de obras que consideramos necesarias para articular este relato y luego dar forma a esta investigación. Así, en estos dos años, estamos enfocados, en este caso, el equipo y yo participamos en la elaboración de este discurso y qué trabajos complementarían los que ya existen en la colección para poder rastrear esta narrativa. Entonces es una forma diferente de trabajar a una muestra temporal al uso.

Además, las exposiciones de tesis con las que trabaja la colección Reina Sofía no se basan en discursos específicos de artistas, generalmente no trabajamos con un solo artista. Lo que se llamaría exposiciones monográficas. Siempre son exposiciones colectivas, o casi siempre. Es muy extraño que el museo tenga suficientes obras de un solo artista para poder planificar una monografía. En alguna ocasión se puede hacer porque recibimos una donación, un gran legado de un solo artista y esto nos permitió hacer una pequeña exposición monográfica. Es el caso de la reciente exposición *Ignacio Gómez de Liaño. Abandonar la escritura*, que he comisariado en el año 2019, la cual partía de la donación al Museo del archivo de este artista. Pero lo habitual es que sean exposiciones colectivas. Y la forma en que trabajamos con esta colección es investigar períodos concretos. Períodos

cronológicos concretos de la historia. Ya sea nacional o internacional. Por ejemplo, esta exposición de Poéticas de la democracia es una exposición que trabaja sobre varios años concretos en la historia española, que es un período muy corto. Normalmente trabajamos en períodos más largos de 10 o 20 años, que están marcados por hitos históricos y que consideramos que marcan el comienzo y el final del marco cronológico y que tiene una coherencia en sí mismo como un período y de alguna manera en esta exposición sucedió lo mismo, pero con un marco cronológico más corto y restringido, del que estamos hablando desde el año 74 75 hasta el año 78, que es el período de la transición española de la dictadura franquista a la democracia. En particular, se votó un Referendum en el año 78 y se firmó la actual Constitución española y allí marcaríamos el final de la exposición. Por lo tanto, es un hito muy restringido: la exposición estudia este período a través de la colección y las adquisiciones que hemos realizado en el último año y medio.

#### **D. Las adquisiciones provienen de otros museos, de artistas?**

L. Las adquisiciones son compras o donaciones. Suelen provenir de colecciones privadas o de artistas. En este caso, es habitual que sean de los propios artistas ya que están vivos. La mayoría de ellos están vivos por suerte. Por lo tanto, es la fuente de la que hemos nutrido la colección y es muy satisfactoria porque es un material que permanece en la colección del museo y, por lo tanto, es patrimonio de todos.

#### **D. En el caso de los artistas vivos, ¿se discute la forma de exhibir, se comparte con ellos?**

L. Sí, los artistas son consultados sobre cómo se exhibirán sus obras cuando se trata de instalaciones complejas o si queremos mostrarlas de una manera diferente a la ya pautada con ellos. Sin embargo, un movimiento de un cuadro, una pintura o una fotografía que se va a colgar sobre un muro blanco de la manera más ortodoxa, no es consultado. El museo tiene más de 20.000 obras en su colección, no sería operativo, el Museo se volvería inmanejable. Además, antes de adquirir las obras, ya recogemos muchísima información y documentación en la que esos artistas son preguntados sobre cómo deben ser mostradas sus obras. Pero sí se les consulta en otras numerosas ocasiones. En muchos casos, cuando las exposiciones son colectivas, los artistas tienen que dar un poco en nombre del grupo, para que los diálogos entre diferentes artistas puedan producirse. Cuando la exposición es monográfica de un artista, hay mayor libertad para que las obras sean mostradas exactamente como el artista desea etc. sin embargo, en una colectiva es necesario un espacio para que todos los artistas puedan ser. Pero todos los artistas son consultados en algún momento del proceso de la vida de la obra en la institución.

#### **D. Específicamente en la Exposición de Poética de la Democracia, ¿actúa cada comisionado sobre un aspecto de la Exposición?**

L. No, es una exposición completa. Dimos forma en reuniones conjuntas. Es cierto que esta exposición tiene dos ejes muy marcados: uno es el caso de estudio del período de 76 y el otro es la contracultura. Hay un curador que podrá trabajar más en una parte debido a su vagaje, su conocimiento, pero todos trabajan en todo. Es una narrativa colectiva y consensuada. Hemos estado trabajando muy bien. Cada uno en cada reunión aporta sus ideas, su contribución de sus investigaciones, pero todo ha sido tejido de una manera muy sensible y muy buena. Hay un comisario que es español, pero es profesor en los Estados Unidos y hemos tenido menos contacto con él, pero su contribución ha sido enormemente valiosa.

**D. Cuando comienza el montaje, qué conducta hay en relación con las piezas que están en la colección con respecto a los documentos, el tránsito de la reserva técnica, como se hace.**

L. Bueno el montaje ya ha comenzado. Hemos planeado tres semanas de montaje. De hecho, tres semanas puras porque hay un periodo anterior destinado a desmantelar lo que estaba en su lugar. Un segundo momento es un cambio de arquitectura y todo el nuevo diseño arquitectónico y la tercera semana comienzan las tres semanas de ensamblaje en sí, en el que las obras del almacén comienzan a ser trasladadas al espacio expositivo, algunos trabajos nuevos que se adquirieron también pueden llegar al Museo en esta primera semana.

**D. Las obras que provienen directamente del artista, ¿pasan por algún espacio específico y algún análisis?**

L. Sí. El museo tiene una sala de tránsito. Todo va ahí. Cuando las obras están en el almacén, son documentadas, también en los casos de algún préstamo ocasional. Allí los restauradores y curadores revisan que todo lo que se esperaba que llegara ha llegado. Los restauradores hacen un informe muy detallado del estado de conservación. Y si alguno de ellos necesita algún tratamiento, pequeños tratamientos de limpieza, por ejemplo, o en el caso del papel, se puede realizar algún tipo de tratamiento, se puede plegar un dibujo, retirar los pliegues, si tiene humedad para secar, pequeños tratamientos de superficie, reintegración si el papel está agrietado, cuando no es muy grande. Pronto lo llevarán a la sala de montaje. Los trabajos en la colección se almacenan a la temperatura y humedad relativa que marcan los estándares de conservación preventiva, por lo que si van directamente a la sala, también tiene las condiciones ideales.

**D. ¿En la sala se ponen las obras directamente?**

L. Siempre comienzas del dibujo en la planificación, con la colaboración de un arquitecto o arquitecta. Sin embargo, hacemos cambios in situ, una vez las obras se encuentran ya en la sala. Distribuimos en el espacio como lo habíamos planeado, pero a veces se realizan cambios, redistribución o eliminación de obras, o reemplazo, si fuera necesario. Sobre el plano todo parece funcionar, pero en la sala vemos que no funciona. Por ello, en la selección inicial siempre elegimos obras de más, que nos permitan esa versatilidad una vez estamos montando.

**D. Con respecto al público, ¿cómo se planea la museografía para conectarlos con obras, especialmente niños, ancianos o personas con discapacidad?**

L. si el museo tiene un departamento de educación muy poderoso. Cuando finaliza el discurso y finaliza la selección de los trabajos, los curadores se reúnen con el departamento de educación y les informan de la lista de obras y les explicamos el contenido de cada una de las salas para que puedan trabajar y pensar en qué tipo de actividad que desean organizar con cada tipo de público y cómo funcionará esta exposición. Dependiendo de la exposición, hacen una cosa u otra. Suelen trabajar mucho con los jóvenes. Por ejemplo, en esta exposición, no estoy muy segura, pero creo que hay varios proyectos en marcha para trabajar con familias y jóvenes. Hay una persona dedicada exclusivamente a la accesibilidad. Funciona con todos los grupos que necesitan accesibilidad diferente del público en general, personas que no ven, que no oyen. Tiene programas para tocar obras, escogiendo aquellas que lo permiten sin ser dañadas. Usan un líquido especial, para ellos, especialmente indicada para ciegos, etc. Usan mucho el sonido también. Trabajamos en colaboración, pero los compañeros de Educación son los especialistas en mediación. Este punto deberías tratarlo con ellos, mis respuestas

no harán justicia al trabajo increíble que hacen.

**D. Con respecto al proceso de toma de decisiones sobre qué exhibir o no, existen algunas restricciones, como no repetir obras.**

L. No tenemos restricciones. Ponemos esta restricción en nosotros mismos. Intentamos no repetirlo siempre y cuando afecte a la forma de contar. Es posible que haya obras que se hayan exhibido recientemente en otra muestra de la colección, pero tratamos de narrar procesos diferentes. Allí hacemos un esfuerzo importante. Esta es la razón para tener un curador externo, como en esta exposición. No es algo que hagamos siempre, pero sí lo hemos hecho de forma puntual en alguna ocasión, para que pueda dar un poco de aire fresco, para que podamos pensar en nuestras colecciones de manera diferente, e intentar no limitarnos a estudiar las obras en una línea o dentro de un contexto específico, con el objetivo de trabajar con un agente exterior muy lúcido y eso es lo que buscamos. Sí, hay nuevos trabajos, porque son nuevas adquisiciones, hay nuevos trabajos que adquirimos hace algún tiempo y que no habíamos mostrado, pero también hay muchos trabajos que ya hemos mostrado varias veces, pero ahora son vistas desde un ángulo muy diferente. Es vital para el público y es vital para las obras mismas, después de todo, la historia del arte no se limita a una sola historia.

**D. ¿Es el cubo blanco una preferencia de los conservadores del museo?**

L. Bueno, preferimos trabajar más con el cubo blanco y el cubo negro. Tiene un significado determinado especialmente si se trata de una exposición colectiva donde hay diferentes artistas. Pero estamos abiertos a cualquier tipo de montaje, que no sea excesivamente teatral, intentamos que no caiga en lo espectacular. Normalmente el negro, funciona porque hay un video y el negro hará que este video tenga una mayor visibilidad y una mejor apreciación del trabajo. Por ejemplo, en esta exposición (Poéticas de la Democracia) tenemos varias salas en diferentes tonos de negro y gris. No es el mismo tono. No son elecciones caprichosas, decorativas, queremos que tenga sentido. Tenemos una habitación completamente negra porque estamos hablando de vampirismo, de la noche, por lo que esta habitación es completamente negra. Otra sala que habla de anti-psiquiatría es gris oscuro. Pero, no hay restricciones antes de empezar el comisariado, cada muestra tiene un diseño y unas necesidades, que se adaptan a las obras y al relato.

**D. ¿Qué representa la curación para usted?**

L. ¡Una vida! Es una forma de trabajar. Después de todo es una deformación. Estoy a cargo de la parte más performativa de la colección, pero en realidad rara vez programo, mi forma de pensar es totalmente diferente. Pienso en formato expositivo, espacial. Cuando veo una obra de un artista siempre estoy pensando con qué se relaciona automáticamente, con qué otros artistas dialoga, dentro de qué tipo de práctica artística o formas de hacer, ya sea generacional o conceptual, podría encajar. Es una forma de pensar y trabajar que me acompaña, cuando veo a un artista, cuando veo otra exposición, una obra, un libro. Un proyecto de investigación siempre te hace pensar en el siguiente. Es una forma de trabajar.

**D. ¿Cómo son las exposiciones con respecto al tiempo de exposición?**

L. En la colección tenemos exhibiciones de dos maneras: más permanentes (varios años) y otras que permanecen por un año o menor temporalidad (unos tres meses). Incluso en las exposiciones más estables (varios años), todos los martes, que el museo cierra a público, intercambiamos obras, cambiamos cosas, incluso salas

enteras, queremos que la exposición esté viva.

## **Preguntas complementarias hechas por correo electrónico en 06/03/19 y 25/05/20**

**1. Para que el educativo pueda hacer su guión de presentación de una exposición, después de que ella está lista los comisarios presentan la muestra en sus salas e indican los caminos de la narrativa que pensaron o sucede de otra forma? Es así como sucede ¿Puedes comentar?**

Los curadores les transmitimos la información y ellos son libres de trabajar con aquellos colectivos externos al museo y contenidos que más les interesan. Una vez la exposición está hecha, no nos pertenece, nos prestamos a colaborar en lo que necesiten, pero el programa educativo trabaja con total independencia. Al final una exposición es como un hijo al que tienes que dejar crecer y enriquecerse por sí mismo, interactuar con otros, no puedes controlarlo, no sería positivo.

**2. ¿Los comisarios tienen como práctica observar las reacciones de los visitantes a una muestra para saber si algo no funcionó como planeado y ahí decidir por algún cambio?**

No es un seguimiento que hagan los comisarios personalmente, son más bien los dep. de comunicación y educación, y por supuesto, son imprescindibles para la vida de la exposición. En algunos casos pueden influir en alguna modificación de ciertos recursos divulgativos, pero casi siempre son recursos educativos o de comunicación. No se producen cambios en el discurso o tesis. ¿Cómo se produce esta retroalimentación? Por muy diversas vías.

**3. En los cambios de obras en la exposición permanente que mencionaste que los comisarios hacen toda la semana, ¿cómo se hace esa sustitución? ¿Hay una investigación puntual o son sustituciones con obras que quedaron en la reserva cuando la exposición fue montada?**

Ambas cosas, a veces son puntuales, en otros casos se cambian salas completas para plantear discursos diferentes.

**4. ¿Ha ocurrido que las sustituciones de obras hayan provocado narraciones totalmente distintas de aquella inicial?**

Por supuesto, pero siempre moviéndonos dentro del mismo marco cronológico, que es la columna vertebral de la exposición de la colección.

**5. Mi contacto es preguntarle si el Museo tiene el proyecto escrito de la exposición Poética de la democracia. ¿Imágenes contraimágenes de la Transición y si es posible enviarlo por correo electrónico? Otra pregunta que debe hacerse en esta etapa de mi investigación es si se ha realizado una evaluación de la exposición. Si es así, ¿cuáles fueron las formas de evaluar? ¿Existe documentación de esta evaluación que me pueda encaminar?**

No, no tenemos un registro "oficial" de la planificación, más allá de las notas personales de cada comisario durante la investigación de más de un año, que se ponían en común en las sucesivas reuniones de comisariado, a modo de discusión y brainstorming.

Utilizábamos dosieres con listados de obras que iban modificándose y modificándose una y otra vez a cada paso, hasta llegar al listado final de las obras que viste en la exposición, distribuidas por salas. Pero los pasos intermedios no se

registran, sino que se modifican.

La arquitecta tendrá sus propias notas de lo que le íbamos transmitiendo sobre el discurso y lo que buscábamos a nivel de montaje, los sucesivos planos y alzados que se realizaron hasta llegar a los definitivos, que se discutieron en las reuniones de diseño, al igual que la coordinadora de la muestra tendrá las suyas.

Por lo tanto, no puedo enviarte nada en los términos que comentas, del proceso de esos dos años. Sólo conservamos en el archivo aquellos documentos definitivos que son reflejo exacto de la exposición definitiva, que se guardan celosamente y que constituyen la memoria de la exposición, dentro de la institución, una vez se desmonte. A la que se une la documentación generada durante el período en que la exposición permanece abierta: desde fotografías de cada sala, a imágenes de la rueda de prensa e inauguración, o los recortes de la prensa publicada.

## **Email enviado em 25/05/2020**

### **1. ¿El concepto de exposición tuvo lugar después de la adquisición de las obras ubicadas en la investigación?**

La mayoría de las obras fueron adquiridas durante los últimos 10 años. Otras, en un porcentaje muy inferior, lo fueron durante los dos años que duró el comisariado estricto de esta exposición. Tenga en cuenta que las exposiciones de colecciones son el resultado del trabajo continuado a través de los años. La idea de hacer una exposición sobre la Transición española no surge de repente. Esta es una de nuestras líneas de adquisición de los últimos 10 años, que continua más allá de Poéticas de la democracia.

### **2. ¿Cómo decidiste qué obras eran más representativas de la subcultura española del 74/78?**

La selección vino dada por los temas que centralizan cada una de las salas. No es una selección jerárquica, de representatividad, es el relato y los diálogos entre las obras, lo que marca el resultado final.

### **3. ¿Quién definió el equipo curador de la exposición y el comisario invitado Germán Labrador?**

En este caso fue una propuesta del director del Museo, Manuel Borja-Villel, pero cada caso es distinto.

### **4. Desde la definición del concepto de la exposición y las reuniones de los comisarios con las ideas para la asamblea, ¿recuerda las propuestas que fueron modificadas por otros sectores a partir de una mejora de la propuesta inicial?**

No sé a qué se refiere con otros sectores. Los comisarios trabajamos de forma independiente. Los seminarios vinieron después de la exposición, que ayudan a enriquecerla, no tanto a nivel expositivo, como a nivel de reflexión a futuros y a dar lugar a posibles ramificaciones de la investigación.

## **Transcrição entrevista de Francisco Dalcol- MARGS**

### **D. Como surgiu a ideia da exposição acervo em movimento nesse formato colaborativo?**

**FD.** Quando eu assumi o museu, no começo de 2019, eu tinha como convicção que uma das prerrogativas do museu era exibir seu acervo. Mas a interrogação que me ocorria era como exibir o acervo, como uma metodologia uma estratégia expositiva, uma proposição



curatorial que trouxesse, digamos, um dado novo, uma maneira diferente de trabalhar o acervo dentro do museu, mas não só dentro do museu, mas como um pensamento em práticas curatoriais.

Esse era meu diagnóstico, a percepção que eu tinha, somado ao fato que eu estava vindo de uma tese de doutorado no qual eu investigo as relações entre crítica e curadoria, onde eu defendo na tese a importância que a crítica de arte exerce na curadoria do Brasil. Quando eu saio da tese estou pensando parâmetros críticos em curadoria e mais ou menos no final da tese estou envolvido numa edição da revista Modos sobre a Bienal de São Paulo que me pareceu muito rica de curatorias feitas por artistas. Isso me parecia quase uma antecuradoria. Aí já tinha um pouco esse movimento de pensar a transversalização do processo curatorial. Sair daquele modelo da figura toda poderosa de um curador, que determina um tema, que dentro do tema as obras são selecionadas para sustentar a tese do curador. Ao organizar a Revista Modos eu trabalhei com textos de diversos autores e quando eu assumi o MARGS, tudo aquilo estava na minha cabeça uma exposição de acervo e me interessava pensar como eu poderia compartilhar, transversalizar a curadoria naquele momento.

Essa exposição além de atender a minha visão de que o museu tinha que trabalhar o acervo, era também uma exposição pensada para caracterizar a gestão que iniciava. Não por acaso ela foi inaugurada em março quando eu tomei posse, e também foi nas pinacotecas – um espaço mais nobre do Museu.

Pensando, quebrando um pouco a cabeça, tentando achar um modelo, ficou claro que eu não queria me engessar, eu não queria criar um modelo que eu ficasse refém dele. Vem daí essa ideia de experimental, uma estratégia de abordagem possível e isso vem a se tornar um programa: ele é um programa permanente de uma exposição em rotatividade. Isso é também importante falar porque ao mesmo tempo eu tinha visão crítica – não contra, mas o que significava adotar um modelo de exposição permanente num museu que não tinha isso. Quando eu assumi o MARGS ele tinha exposições temporárias. Uma exposição permanente não tinha a ver com as discussões curatoriais. Pensamentos, dispositivos curatoriais, história das exposições.

Todo o diretor tem um compromisso em trazer público para o museu. E um museu que tem limitação de espaço. Aqui não temos um espaço amplo, para ter alas organizadas e permanentes. Na verdade o MARGS é pequeno para seu acervo.

Falando um pouco de referências, tinha algumas referências como o Reina Sofia, o MASP que faz o Acervo em Transformação, usam o andar de cima com acervo com nos cavaletes da Lina.

Para criar uma exposição dinâmica que fizesse o público voltar ao museu eu cheguei a esse modelo que também envolve a rotatividade de obras junto com a participação das equipes.

Então também atendia esse viés mais interno, afinal eu estava chegando no Museu e queria conhecer as equipes, trabalhar junto com elas. Como é que engaja as equipes num projeto desse? Para mim ficou claro que era me eximindo e passando o poder de decisão para eles.

#### **D. Como é que a ideia foi apresentada a eles?**

**FD.** Eu organizei a ideia, bolei esse formato e chamei eles a participar fiz a apresentação, mas uma apresentação de sites, porque eu não sabia muito bem como ia se configurar. Tinha um tremendo risco essa exposição. Podia dar errado. Para minha sorte as equipes se apropriaram e seguiram como protagonistas desse processo.

Eu tinha uma janela de tempo de março a agosto para esse primeiro movimento. Em agosto eu tinha uma agenda que eu entendia que o Museu deveria participar, que era o aniversário do Stockinger. Quando eu cheguei já iniciei essa exposição.

Porque senão tivesse a data não estaria ali nas pinacotecas.

Eu queria dar visibilidade para as equipes do Museu, para os núcleos. A gente enumerou os núcleos, fez um cronograma e deu uns vinte e poucos dias para cada virada. Então como uma primeira configuração a proposta foi minha, afinal eu venho como curador, o Museu me intitula dessa maneira para explicitar a minha pegada, vamos dizer assim, de entender a curadoria como epicentro da operação do Museu, da reflexão, das práticas do

Museu, mas também como alguém interessado em conhecer, investigar o acervo. Tinha essas questões teóricas, intelectuais, mas também de ordem prática de criar um movimento no Museu e assim a gente implementou essa proposta. E as equipes passaram a buscar respostas a essa primeira configuração expositiva de obras. Eles me apresentavam as ideias, eu fazia perguntas, colocava dúvidas e isso gerava responsabilidades sobre as ideias das pessoas. Eu sabia que estava lidando com funcionários que conhecem as obras, que conhecem o acervo. E suas visões acrescentaram muito nas exposições. Entendendo a exposição como um jogo de relações, tensionamentos. Também não como obras individuais, mas tentando perceber conversas. Meu papel era sempre colocar eles em dúvida, era um quase grupo de curadoria.

#### **D. A ordem dos núcleos foi aleatória?**

**FD.** Foi intencional. O de Curadoria foi o primeiro justamente por ser o núcleo de curadoria e eu queria logo mobilizar a equipe, fazer dela participante nesse processo. Testá-los, afinal estávamos nos conhecendo. No momento que eu sou o curador queria conhecer essas pessoas. Era muito natural que fosse curadoria primeiro por ser o núcleo que trabalha com exposições, que estava mais envolvido.

O educativo também. Aliás, isso é importante dizer: quando eu cheguei no Museu eles me procuraram com uma reivindicação de que janelas expositivas fosse maior. Que esse modelo de museu só com exposições temporárias não nos proporciona, e precisa, uma ação paralela à programação expositiva. Então decidi que o educativo ia ser o segundo.

O núcleo de acervo em sequência. Tanto o núcleo de acervo quanto o documental e restauro eu queria que eles tivessem uma ideia de como estava acontecendo porque não está na prática deles conceber exposições e eu tinha que respeitar.

Não era hora de forçar a barra. Então o caminho foi de quem está mais envolvido em exposições a quem está menos porque eu queria dar chance aos núcleos de observarem como estava acontecendo e ver esse processo.

Os núcleos de documentação e restauro ficaram juntos por uma questão de Janela e também pelo perfil das pessoas, que eu entendia que poderiam contribuir juntas. O núcleo de documentação não estava acostumado a realizar exposições e o de restauro está mais voltado a questões técnicas e também de ter mais tempo desses núcleos construírem suas propostas. Eu me preocupei em não expor eles. Foi uma questão operacional. Quis ser generoso com cada núcleo.

#### **D. As obras que foram expostas na primeira curadoria, ou seja, na tua curadoria, já ofereciam um gancho para as intervenções ou foi a tua visão sobre o acervo?**

**FD.** Foi a minha visão sobre o acervo. Estabelecer algumas zonas plurais, não hierárquicas, tentando sair um pouco de uma ordenação cronológica, também era uma expo que marcava a posse eu tinha o desejo de algumas obras que eu queria que estivesse nessa exposição e também como eu era a pessoa que estava propondo, eu tinha que lançar a ideia. Para te dar um exemplo: a partir dessa, as outras viradas seriam uma resposta. O Núcleo de curadoria é um núcleo que ainda hoje está ligado às artistas mulheres e o primeiro puxão de orelha que tomei delas foi: essa exposição está desequilibrada. Tem mais artistas homens do que artistas mulheres. Eu olhei para elas e disse: eu sei disso. Isso me deixaria muito mais preocupado se fosse uma exposição permanente. O MARGS já teve exposições com obras canônicas, como se fosse o melhor do acervo. Então cabia ao núcleo de curadoria foi tentar dar uma resposta e foi muito emocionante porque elas se apropriaram da ideia e era justamente isso – fazer uma crítica a minha curadoria e buscaram obras para tentar equilibrar tirando artistas homens porque elas me disseram que o que eu estava colocando na exposição afirmava o cânone masculino. Eu olhei para elas e disse: sensacional. A resposta é essa.

Numa exposição, numa curadoria você se coloca para escrutínio e aí a coisa foi ganhando uma tonalidade crítica. Depois vão tendo respostas diferentes. Cada núcleo foi muito fiel à sua base. A curadoria, pelo perfil das pessoas, foi mais política. O núcleo educativo já tem olhar sobre algumas obras e sabiam que poderiam colaborar para a mediação. Não foi apolítico, mas teve essa ênfase. O Núcleo de acervo trouxe algo que foi muito interessante: obras que nunca foram exibidas ou que fazia muito tempo que não eram

exibidas, de perceber esse valor dentro acervo. Cada núcleo trouxe sua potência. O núcleo de documentação deu protagonismo para a documentação. Desde que eu assumi o Museu eu tenho falado que o MARGS tem um acervo artístico documental. Não só documentos, mas nós temos alguns itens artísticos como impressões off set, álbuns, livros de artistas, alguns que ficam numa encruzilhada entre serem artísticos/documental. Então o Núcleo de documentação se fez presente valorizando os seus itens. E o de restauro nem preciso dizer que a proposta foi de trazer obras que envolveram grande trabalho de restauração e que elas se orgulham desse trabalho. Então isso enriqueceu a exposição porque cada núcleo trouxe a sua base e que eu sozinho não alcançaria.

**D. Alguma proposta se mostrou inviável e não foi executada?**

**FD.** Que eu me recorde não. Os núcleos foram muito operacionais. Teve uma que foi no núcleo de restauro e talvez tenha havido um pouco de intervenção minha que eu vou te explicar: como o núcleo de restauro trabalha bastante com as obras, elas trariam um determinado artista que ficaria bastante presente com relação aos outros. Eu não disse não. Disse quem sabe a gente dá uma minimizada? Eu acabo sendo supervisor. Eu não disse “não vamos expor”. Disse esse artista vai ficar supervalorizado, vocês não tem outras obras? Eu acho que isso foi muito conversado, mas a palavra final nunca foi minha. Eu colocava algumas dúvidas e alguns poréns com a visão de curador com o intuito de sempre buscar a potência do núcleo.

**D. E se elas tivessem insistido em trazer as obras com a supremacia desse artista, teriam sido expostas?**

**FD.** Sim, teriam.

**D. Quanto ao protagonismo das pessoas que participaram qual é o feedback que tens?**

**FD.** As direções do MARGS se alteram a cada quatro anos. Não há na história do Museu um diretor que tenha ficado por gestões sucessivas. Até teve caso que alguém voltou a ser diretor mais adiante em novas trocas de governo. Então eu percebi que dentre os servidores havia uma dúvida sobre que era esse cara que estava chegando. E eu acho que consegui passar uma mensagem de que vocês são muito importantes porque os diretores trocam e vocês ficam. Vocês são os guardiões. Eu tinha essa concepção e eu precisava ter uma sinergia com as equipes para poder realizar um trabalho aqui. Esse é meu jeito, que trago de outros lugares que já trabalhei. Claro, o MARGS não é um museu que quem chega pode montar a equipe dos sonhos. A verdade não é essa: tem um corpo técnico que se precisa tirar o melhor de cada pessoa e é o que eu venho fazendo. De umas pessoas eu tenho mais feedback, de outras tenho menos. Mas era muito saboroso acompanhar as montagens. Eu acompanhava, via o envolvimento. Cada equipe respondeu de um jeito. Por exemplo, a equipe do Núcleo de acervo chegou a fazer uma maquete da proposta dele. Numa caixinha de sapato. Era o jeito dele experimentar o espaço. O Educativo fez uma planta. O restauro fez uma lista de obras que queriam colocar.

**D. Havia o compromisso de que parte das obras iniciais permanecessem?**

**FD.** Não era uma coisa experimental. O cuidado que a gente teve era colocar nas etiquetas a data que a obra entrou na exposição para marcar a virada. Mas a gente também não queria explicar muito. O Texto curatorial já cuidou de apresentar a proposta.

**D. O texto curatorial foi o mesmo para as viradas?**

**FD.** Na primeira etapa sim. Agora para essa última, que mudamos de sala é que foi feita uma alteração porque as Pinacotecas tinham já uma agenda, precisei fazer uma gestão das salas. Agora ela ficou meio acanhada, mas depois da Bienal ela vai voltar a ter um protagonismo. É uma exposição meio sanfona. Ela começou grande, ela diminuiu, depois vai aumentar. Achar essas calibragens para também não ser monótona, trazer novidades e frescor.

**D. Como é para Dalcol curador, que já trabalhou com várias exposições, essa experiência nesse formato?**

**FD.** Talvez seja o projeto que mais me orgulhe e não tenho dúvidas que marca essa gestão. Tanto é que virou programa dentro do Museu. E ao longo desse ano eu me ocupei dos programas e é um modelo experimental de curadoria e ela pode ter outras estratégias. Eu estou pensando na volta, ao invés de trabalhar com os núcleos, trabalhar com as pessoas. Então o que vai vigorar não é o núcleo e sim a pessoa para que a transversalidade também se dê na prática, porque é preciso cuidar para que a transversalidade não seja só discurso.

**D. Tu percebes um interesse maior das pessoas que não faziam curadoria no Museu por curadoria?**

**FD.** Sim tivemos casos de alguns participantes que na sequência já fizeram propostas de exposições. Vai formando um banco, A gente tem várias ideias já. Tornou-se uma coisa natural as pessoas proporem. É claro que às vezes tem umas solicitações minhas. Vou te dar um exemplo: essa última virada atendeu uma solicitação minha para o núcleo de acervo: a gente ia entrar com uma exposição de arte contemporânea e aí pedi que eles pensassem uma virada com obras mais acadêmicas, mais modernas. Ai eles prontamente toparam, acharam bacana. E aí de novo, eles têm muita visão sobre obras que entraram e não foram exibidas, das raridades, de fazer essa garimpagem. E eu aprendo muito com isso. É também uma forma de eu conhecer o acervo, a história dos bastidores. Porque eu estou numa Instituição que funciona desde os anos 50. Tem toda uma história que eu sou muito respeitoso.

É importante dizer que com Acervo em Movimento eu não acho que estou inventando a roda. Eu ti dei várias referências. É fruto de uma pesquisa, de um estudo. Eu acho que é um programa que marca essa gestão. Criamos outros programas, como Histórias ausentes (trabalha com invisibilidades da História da Arte), o Programa História do MARGS (com história das exposições) e o quarto programa chama-se Poéticas do agora que a ideia é abrir para poéticas artistas, que está sendo feito agora.

Esse projeto está reverberando muito. Não é dizer que a gente está à frente, mas o MOMA abriu nesse ano um projeto no qual eles estão reexaminando toda a forma de contar seu acervo, suas narrativas com o compromisso de a cada seis meses virar um terço do acervo. A gente está aqui com toda a dificuldade fazendo um modelo de exposição mais dinâmico, que saia das hierarquias, dos cânones fixados, que embaralhe um pouco as coisas e que faça o público voltar. Está pensando a mesma coisa que o MOMA. Isso nos dá a sensação que também estamos pensando temas contemporâneos, mas que estamos contribuindo não só com o Museu, mas com o sistema mesmo. E pensar que curadoria não é só colocar quadros na parede, mas discutir o modelo.

## **Transcrição entrevista de Izis Abreu- MARGS**

**1. Como se deu a convocação/convite para o Núcleo participar da curadoria da Exposição?**

O diretor quando chegou veio com essa preocupação de mostrar o acervo. Fazia muito tempo que o MARGS não apresentava o acervo. Enfim era uma outra gestão, uma outra orientação.

Ele teve essa ideia, nos apresentou essa ideia que não era uma coisa nova. Disse que o MASP fazia algo assim num projeto que chama Acervo em Transformação e que ele gostaria de fazer algo assim aqui no MARGS com a participação dos Núcleos. Primeiro ele pensou em 15 dias, depois viu que era pouco. Então decidiu ficar um mês.

A primeira exposição foi ele quem fez. Selecionou as obras e fez a exposição. Depois foi o núcleo de curadoria.

Além de trazer o acervo a publico, Ele trouxe uma ideia de horizontalidade para que os núcleos pudessem participar e construir narrativas a partir do acervo e de sua visão

também. Os núcleos conversavam e decidiam o que ia fazer. Os atores de cada núcleo conciliavam qual seria sua narrativa. E depois seguia os Processos internos: escolha das obras passa para o acervo que faz a relação de obras e no dia de montagem o Núcleo de curadoria acompanha a montagem junto com os montadores.

Foi muito bem recebido essa oportunidade de poder participar. Eu acompanhei.

## **2. As obras saem da Reserva Técnica direto para a exposição?**

Sim, é muito raro a necessidade de restaurar. (Estagiária lembrou que algumas obras expostas, foram identificadas pelo Núcleo do Restauro com a necessidade de restaurar. Então saíram da exposição para o restauro).

## **3. De que forma o núcleo decidiu sua intervenção na Exposição e que critérios utilizou para selecionar as obras?**

Cada núcleo decidiu sua narrativa e o nosso núcleo decidiu trabalhar gênero e raça enquanto escolha temática. Observamos quantas mulheres artistas estavam na exposição, artistas negras e negros e também a representação de pessoas negras que também é uma questão dos estereótipos. Reparamos que a quantidade de obras expostas, como estava essa representatividade: tinha 80% de homens e 20% de mulheres e propusemos. Então optamos por colocar mais mulheres, artistas negros e representação do corpo negro. Eram escolhas nossas. Aí está a autonomia.

## **4. Alguma virada retirou obras do Núcleo que tinha esse viés de gênero e raça?**

O Educativo manteve, se não estou enganada, o Documentação e o de restauro modificou.

## **5. O educativo entrou em cena em que momento da movimentação do núcleo de curadoria?**

Desde o início, a partir da seleção. Aí já fica em diálogo com o educativo porque elas precisam saber com antecedência. Poderem pensar, pesquisar e conversamos também o porquê das nossas trocas de acordo com o que a gente estava pensando.

## **6. Qual foi tempo de planejamento para a virada?**

Desde a abertura da exposição. Um mês. A partir da montagem do diretor já começamos a pensar no que a ser feito.

## **7. Essa curadoria compartilhada era uma praticada no MARGS? Qual o impacto que a exposição teve internamente? Aproximou os núcleos?**

Estou aqui há pouco tempo. Tive um relato de uma que foi pontual há muito tempo.

Eu acho superpositivo porque cada núcleo cada pessoa tem um olhar um sentido diferente então enriquece a exposição e quando tu traz essa ideia efetiva de horizontalidade tu valoriza os funcionários para que tragam seu conhecimento Acho superpositivo, Acho que é um modelo que poderia ser permanente.

## **8. O que representa fazer curadoria para você?**

É um desafio muito grande porque quando fiz o curso não pensava em curadoria. Eu pensava em dar aula. Vindo para o MARGS vi que tinha a possibilidade de acontecer. É um grande desafio. Tem que fazer com seriedade e responsabilidade porque resulta na imagem pública do Museu.

## **9. Que documentação o núcleo produziu da sua virada?**

Teve o vídeo institucional falando sobre a mudança, as escolhas. Uma vez por semana produzíamos uma vez por semana, conteúdo para as redes. Escolhíamos uma obra e falávamos sobre ela.

Temos mais fotos da sala pronta. Na reserva na etapa de seleção não tem registro.

## **10. A montagem foi feita pelo Núcleo?**

Sim, o núcleo montou com o acompanhamento do diretor.

No nosso núcleo não houve a intervenção dele sugerindo modificações.

**11. Além do texto que o núcleo produziu sobre obras, foi produzido algum artigo, algo escrito sobre essa experiência?**

Aqui no núcleo não.

**12. Houve alguma avaliação em grupo sobre o impacto das viradas?**

Acho que não. O que acontece muito é a conversa com o educativo sobre o impacto da exposição. Numa reunião específica assim não.

A documentação, o texto produzido está arquivado porque o diretor orientou que se guardasse os documentos, os materiais produzidos para uma futura publicação.

## **Questionário enviado por email para Carla Adriana Batista**

**1. Nome completo, formação e tempo no Museu.**

Carla Adriana Batista, graduada em História, mestra em educação, há 08 anos no museu.

**2. Essa foi a primeira vez que o núcleo educativo faz curadoria e intervém numa exposição?**

Não, essa não foi a primeira vez que o Núcleo Educativo se exercita curatorially. No meu período de atuação no museu, posso citar três situações anteriores:

Na exposição “Recortes do Acervo – Pintura” (10/01/2015 - 29/03/15). Nesse momento o museu estava passando por uma troca de gestão e iniciamos o ano sem diretor. Para que o museu não ficasse com suas galerias fechadas, a equipe se organizou e assumiu a montagem de uma exposição de acervo nas Pinacotecas, explorando a linguagem da pintura. O Núcleo Educativo foi bastante atuante nesse momento, tanto na seleção de obras, quanto na expografia e montagem.

O Núcleo Educativo também já foi propositor de duas exposições no museu voltadas às crianças: “Infâncias: diferentes modos de ver e sentir” (18/04/17 - 21/05/17) e “Livros e leitores no acervo do MARGS” (10/10/2017 - 26/11/2017).

Em “Infâncias: diferentes modos de ver e sentir” tínhamos três eixos propositivos: a criança como objeto da arte (a partir de uma seleção de obras do acervo do MARGS, que tinham como tema crianças e cenas infantis, com o intuito de confrontar e relativizar algumas das inúmeras visões do que seja infância); a criança como espectador de arte (as obras da exposição foram todas rebaixadas para propiciar uma melhor interação com o público infantil); a criança como produtora de arte (dentro da exposição tinha um espaço com mesa, bancos, diferentes papeis e lápis de cor, assim como displays nas paredes e um convite às crianças para exporem suas produções na própria exposição). Também tivemos um seminário no museu, que procurou discutir esses três eixos.

Essa exposição foi analisada no trabalho de conclusão de curso de Andressa Gerlach - História da Arte/UFRGS, com o título “Curadoria educativa em museus de arte: três perspectivas”. Em artigo no VIII EPHIS UFMG “Análise da exposição Infâncias: diferentes modos de ver e sentir”, pela mesma pesquisadora. E também pelo pesquisador Igor Simões, no 26º Encontro da Anpap, no artigo “História da arte e exposições: a narrativa como articuladora de escritas contemporâneas da arte”.

“Livros e leitores no acervo do MARGS” seguiu essa mesma orientação de ter obras em uma altura mais acessível para crianças e de ter um espaço dentro da sala expositiva (borrando as fronteiras entre o espaço curatorial e o educativo) para

que crianças produzissem seus próprios livros de artistas. Paralelamente à exposição, tivemos oficinas, nos finais de semana, voltadas ao público infantil.

**3. De que forma o núcleo decidiu sua intervenção na Exposição e que critérios utilizou para selecionar as obras?**

As intervenções na exposição foram chamadas de “viradas”. Para decidirmos o que alteraríamos na nossa “virada”, como critério inicial adotamos a observação das duas montagens anteriores (a inicial feita pelo Diretor e a segunda proposta pelo Núcleo de Curadoria). Assim não selecionamos obras *a priori*, mas esperamos a materialização dessas montagens para tentar responder criticamente a elas. O segundo critério foi observar como os diferentes públicos se relacionavam com a exposição nas suas configurações anteriores: como reagem, o que despertava mais interesse. Nesse sentido, tiramos proveito de ser o setor que mais se relaciona com os públicos e que, portanto, tem acesso direto a recepção crítica da exposição. Assim, chegamos à conclusão que traríamos mídias/procedimentos que haviam sido pouco exploradas na montagem anterior, como fotografia e performance, e que, a partir da relação e observação de nossos públicos, trabalharíamos com mais arte contemporânea. Também nos alinhamos a problematização de gênero/raça feita na primeira “virada”, de modo que ampliamos a representação de artistas mulheres na exposição e acrescentamos mais uma obra de um artista negro na exposição.

**4. Após a decisão das obras que iriam entrar na Exposição, houve reunião ou conversa com o diretor ou com o núcleo de curadoria para ajustar a proposta?**

Sim, após a seleção de obras, apresentamos uma maquete representando a “virada” do Núcleo Educativo à Direção. Não houve ajustes na proposta.

**5. Houve alguma reunião ou conversa com outros núcleos para a tomada de decisões ou para orientação para posicionar as obras?**

Sim, antes mesmo de apresentar a proposta à Direção, foi feita uma consulta ao Núcleo de Acervo para certificação de que todas as obras pretendidas estavam disponíveis (se não estavam emprestadas, solicitadas para outro projeto ou em restauro).

**6. Como foi a montagem/substituição de obras? Houve acompanhamento ao núcleo e se positivo, quem o fez?**

Sim, tanto as escolhas curatoriais como as expográficas foram feitas pela equipe do Núcleo em um processo bastante horizontal. Da mesma forma, acompanhamos e orientamos a montagem.

**7. Nesse processo alguma coisa precisou ser realocada em local diferente do previsto? Se positivo, indique de quem foi a sugestão.**

Sim. Quando fizemos a seleção de um registro de performance para compor a exposição, pensamos em exibir apenas um objeto referente a ela (caixa com fotografia, balões e excertos poéticos). Mas sabíamos que no acervo havia a indumentária dessa performance e em nossa pesquisa no Núcleo de Documentação do museu encontramos documentos referentes a ela. No momento da montagem, ao comentarmos com o Diretor sobre essas possibilidades, ele considerou importante ter uma vitrine ao lado do objeto inicialmente selecionado, contendo a indumentária e os documentos. Analisando o espaço, chegamos à conclusão que era viável expograficamente. E assim foi feito.

**8. O Núcleo educativo tem papel central na mediação das exposições. Como se deu o trabalho com a reformulação da Exposição Acervo em Movimento em tempo tão curto? O Núcleo requereu que algumas obras "chaves" permanecessem para que pudessem ter uma dinâmica mais estruturada para a mediação?**

Para o Núcleo Educativo, exposições de acervo sempre são muito ricas. Não solicitamos que obras fossem mantidas nas "viradas", conseguimos construir estratégias de mediação bastante eficientes em cada montagem.

**9. A cada movimento o núcleo fez acompanhamento de todas as etapas ou somente a partir da montagem? Detalhe, por favor, como operaram a construção da proposta educativa em cada uma de suas etapas.**

Na medida em que os Núcleos iam tomando suas decisões, iam compartilhando com o Educativo. Embora fosse um processo bastante acelerado, sempre era possível conversar com os propositores, entendendo suas motivações. Acho que a maior construção partiu do caráter experimental da proposta, sendo que compartilhávamos com os visitantes as etapas anteriores da exposição e os critérios das "viradas". Cada mediação se transformava, de certa forma, em um laboratório de curadoria, onde os visitantes iam observando e buscando a relação entre as obras e procurando entender como se monta e como se altera uma exposição de arte. Além disso, nossas mediações sempre se baseiam no princípio do encontro, no entendimento de que o público é sujeito ativo, que promove a ressignificação das obras através de suas referências pessoais e seus interesses pelas investigações dos artistas e que, assim, constrói conhecimentos em suas experiências estéticas e espaciais.

**10. Como você avalia sua experiência de curadoria compartilhada na Exposição Acervo em Movimento?**

Avalio como um momento muito importante e prazeroso na minha trajetória no MARGs. Foi uma experiência que se baseou em dois princípios que me são muito caros: o caráter experimental e o trabalho em equipe. Além disso, explorar, estudar e trabalhar com o acervo do museu é bastante recompensador.

## **Transcrição da entrevista Maria Tereza Silveira de Medeiros-MARGs**

**D. Como é que se deu o convite para a participação do núcleo na Exposição Acervo em Movimento?**

**MT:** Quando iniciou esta gestão o diretor planejou essa Exposição que seria sediada nas pinacotecas do Museu, que é o lugar mais nobre, toda ela composta por peças do acervo e que ficaria entre 20 e 30 dias e um terço da exposição seria retirada e os núcleos se encarregariam dessa reposição, fazendo um diálogo com a exposição inicial. Realmente foi uma experiência muito diferente e apesar dos núcleos já terem participado de exposições, assim, nesse sentido encadeado nunca tinha ocorrido.

**D. Então essas intervenções curatoriais dos núcleos foi uma novidade?**

**MT:** Foi. Assim, no nosso núcleo já participamos de outras exposições, mas especificamente com documentos do núcleo colocados em uma vitrine, não era nada inédito, então intervir numa exposição que já tinha recebido uma curadoria era um desafio bem grande, principalmente porque nós não podíamos planejar nada porque não



sabíamos o que os outros núcleos iam fazer. O nosso foi o último e tínhamos que retirar um terço das obras e substituí-las e o nosso tinha ainda uma particularidade: era junto com o Núcleo de Restauro. Eram dois núcleos para uma intervenção.

Desde o início começamos a pensar, identificar algumas obras no acervo e quando fomos falar com o restauro, elas como nunca tinham a oportunidade, elas queriam colocar quase todas as obras que tinham restaurado. Não tinha nada pronto, mas elas selecionaram 16 obras restauradas das 18 que caberia substituir. Fiquei pensando como poderia ser para chegar a um meio a meio porque a nossa ideia inicial era fazer um histórico desde o descobrimento do Brasil, o que tinha de representativo desse período para colocar. Tínhamos feito essa reserva, mas aí me ocorreu de trazer algo muito diferente que eram os livros de artistas. Eles fazem parte do acervo artístico, mas tem esse viés e esse link com nosso núcleo e isso iríamos colocar em vitrines. Dá quase uma exposição sobre livro de artista. Recebemos muitos livros.

Aí selecionamos alguns porque não temos vitrines suficientes e não dava para colocar muitas vitrines nas pinacotecas e também tinha que dialogar com o que já estava.

#### **D. Essa costura foi difícil?**

**MT:** No momento que fizemos essa escolha dos livros de artistas não foi difícil porque aí ficou muito direcionado ao nosso setor. Também optamos por colocar os documentos. Em uma vitrine colocamos livros de artistas e na outra colocamos documentos relativos à história do MARGS: a primeira exposição, fotos da primeira exposição lá no Teatro São Pedro e uma pequena evolução do histórico dos 65 anos: os convites, fotos, o decreto de criação do MARGS, assim as pessoas podiam ter uma visão histórica do Museu e isso não interferia com as demais obras expostas e as obras que nós colocamos na parede, que foram poucas, foram relativas ao tempo. Foi uma do Iberê Camargo, uma outra do Malagoli e escolhemos pensando alto Debret, é muito usado, mas ninguém tinha visto a capa.

Também pensamos em colocar, em um display, livros de apoio sobre a história do Museu: catálogos. Houve até um certo temor de que as pessoas levaria. Colocamos com todo o cuidado, com fios. E a outra ideia foi uma obra que chama Truco, do Jailton Moreira – são diversos *flips books*. São vários em uma caixa, numerados. São do acervo. Colocamos em uma *display*. Em contato com o autor, ele nos ofereceu exemplares. Colocamos três de cada lado. Chamou muita a atenção. Foi um momento de grande interação. Deu uma dinâmica muito grande no ambiente e surpreendeu até as pessoas daqui. Por exemplo, os nossos seguranças que antes de abrir o expediente olharam os livros. Eles não tinham tido esse contato. Foi muito interessante para o Núcleo.

#### **D. Como ficou então a divisão de obras entre o Núcleo de Documentação e Restauro?**

**MT:** Cada mesa nossa, tínhamos vários livros ali. A outra, documentos, mas contava como uma obra e colocamos duas obras de parede e mais o truco.

#### **D. No processo de curadoria e montagem, como aconteceu? Os dois núcleos planejaram juntos?**

**MT:** Na montagem tivemos que retirar algumas obras que estavam, retiramos as esculturas do centro da Pinacoteca para colocar as vitrines e escolhemos as obras que retiraríamos da parede. Houve uma independência entre os núcleos, um não interferiu no outro. Lidamos muito bem com a situação e elas ficaram satisfeitas. Todos os núcleos anteriores se empenharam muito e dialogaram com a proposta do Diretor, com o estilo dele.

#### **D. Como você definiria o “estilo curatorial do Diretor”?**

**MT:** Ele fez uma escolha bem abrangente, técnica, mas tem um estilo clean, muito elegante, usou também obras contemporâneas. Ele tem uma característica marcante de identificar bem a curadoria dele, independente dessa exposição da tua pesquisa, ele tem sempre, atua muito em conjunto com a documentação nas exposições, trazendo para as exposições um protagonismo da documentação. Isso é importante porque dá uma outra

dimensão do nosso trabalho. As pessoas quando visitam o museu acham que as exposições resultam de uma geração espontânea, não pensam que tem uma equipe por trás que proporcionam aquela exposição, então mostrar documentos que são gerados pelo museu em outras exposições, é interessante para o público conhecer esse trabalho.

**D. O texto curatorial foi modificado a cada virada? Os núcleos participaram da discussão desse texto?**

**MT:** No início já foi projetado isso. Então o diretor já informou isso. Já disse quem faria as intervenções. Desde o início já sabíamos da virada.

**D. Houve reuniões para discutir as intervenções e conforme o núcleo ia tomando decisões se reunia com o diretor ou com outros núcleos?**

**MT:** Sim, por exemplo, na virada, no momento em que se finalizou o planejamento foi apresentado para ele, que acompanhou, foi participando. Essa situação dos livros foi a mais complexa porque temia uma interpretação errada.

A ideia inicial é que tendo catálogo e livros duplos, colocávamos a disposição para as pessoas levarem, mas ele achou que podia ficar mal, que o museu estava disponibilizando o acervo. Ele é muito cuidadoso sempre. Os fez raciocinar mais sobre isso. Fomos trabalhando a ideia e se chegou a um consenso que agradou a todos.

**D. No aspecto estético da montagem de vocês, as três pessoas se envolveram na montagem?**

**MT:** Eu sempre fazia reunião com elas e discutia, tomando as decisões. Cada ideia que eu tinha levava ao grupo. Elas participaram bastante. A montagem foi simultânea entre nosso núcleo e o de restauro. As viradas eram feitas às segundas porque a exposição estava aberta.

No nosso caso, simulamos a expografia antes. Usamos essa mesa para trabalhar como se fosse a vitrine. Mas sempre surgem outras ideias, aí o Francisco e a Isis do Núcleo de Curadoria opinam, participam. Houve um envolvimento das pessoas para auxiliar na sala. O truço ficou muito bem por isso.

Então estávamos montando nossa parte e as colegas do Restauro também estavam montando simultaneamente, até porque não havia muito tempo. Mas foi uma montagem praticamente independente. As pessoas que estavam ali auxiliaram. O tempo era exíguo então os colegas se envolveram, até os montadores. Temos montadores que já conhecem tudo. E também o artista, às vezes o Museu indica. Isso tem que ser com pessoa especializada, porque envolve peso, tem que calcular.

**D. Como se deu a interlocução com o educativo visto que a mudança de 30% das obras conferiram outros aspectos à Exposição?**

**MT:** Fomos conversando. Esses contatos já estavam acontecendo. Falamos para elas o que íamos fazer e qual era o conceito que íamos apresentar. Escrevemos esse conceito, o que pretendíamos. Não sei se ainda tenho esse material. Apresentamos ao Francisco quando começamos a conversar.

**D. O Núcleo de vocês, diferentemente dos anteriores, não tiveram as obras substituídas. Como foi isso, saber que vocês fechariam a exposição a partir de suas escolhas?**

**MT:** No nosso caso não havia a expectativa sobre o que seria retirado pelo núcleo que viria. É também uma questão sentimental: tiraram, eu tinha colocado. Na virada podia sair qualquer obra. Até algumas foi cogitado de voltar. Mas foi bacana ter fechado a exposição.

**D. Esse partilhar aproximou a equipe do Museu a partir do objeto comum que era a exposição?**

**MT.** Sempre estamos em contato, somos poucos e nós e o Restauro, como não estamos lá embaixo – ficamos um pouco separados. Nesses pequenos encontros íamos sabendo o que ia acontecer – perguntávamos o que cada um ia selecionar. No dia da montagem eu gosto de acompanhar, faço isso sempre.

## **Transcrição da Entrevista de Loreni Pereira de Paula-MARGS**

### **D. Como surgiu a participação do Núcleo na Expos Acervo em Movimento?**

**LP.** Nessa época o Dalcol, Francisco Dalcol queria envolver os núcleos na exposição Acervo em Movimento, então ele fez. Teve uma exposição que envolveu o núcleo da documentação e o núcleo de restauro.

Então teve 17 obras que foram restauradas e que havíamos selecionado. A gente teve critérios como a importância do artista: Pedro Wangartener.

Não lembro o recorte do tempo. A curadoria vai te dizer porque a gente não se envolve. A curadoria é que decide o que vai fazer lá. A gente tinha noção de espaço. Sabia que no máximo seriam 17 obras e tinha que levar em contas as dimensões porque senão ia caber três obras numa parede. Só fizemos a seleção. Não trabalhamos na montagem.

Tinha algumas visitas que o diretor nos chamava para receber o público e falar sobre as obras restauradas e a Maria Tereza também para falar sobre a documentação. Então foi bem legal, bem interessante.

### **D. Houve troca com outros núcleos sobre o que estava sendo pensado ou mesmo com o diretor quando o Núcleo fechou sua lista de obras?**

**LP.** Sim teve reunião com o diretor e ele estava meio que chegando. Ele dava uma certa liberdade para a escolha das obras. Deu toda a liberdade para a gente escolher.

A curadoria e o acervo tem os critérios para ver se a obra tem as condições expositivas, ela sobe, daí a gente trabalha bastante aqui, preparando as obras para descerem para a exposição.

Com relação ao aspecto educativo da Exposição, com o educativo qual a orientação que foi passada pelo restauro. Eu lembro que as gurias do educativo tiveram uma conversa aqui e mesmo lá embaixo indicamos as diferenças entre uma obra restaurada e uma não restaurada, assim elas também souberam fazer uma abordagem em que elas estavam preparadas para fazer esta abordagem.

### **D. Com relação à documentação, vocês passaram a ideia do que iam expor ou a lista de obras para o Núcleo de documentação?**

**LP.** Na época fizemos reunião com a Maria Tereza, houve bastante troca neste sentido, qual era o espaço, o que pretendíamos levar. Era essa a intenção do diretor: envolver os núcleos.

### **D. Foi um processo inovador para o MARGS?**

**LP.** Eu acredito que sim. Não houve outra ocasião que tenha acontecido desta forma. Em geral a conservação sempre participa para verificar as questões das condições da obra, é uma rotina, mas foi a primeira vez que pudemos escolher as obras que estariam na exposição. Foi um sentimento bem realizador e de valorização do nosso trabalho, isso nos deu um gostinho muito bom.

### **D. O trabalho de restauração se sobressaiu com relação a outras abordagens?**

**LP.** Eu noto que quando se fala em restauração/conservação para muitos alunos de faculdade é a primeira vez que houve falar em restauração. Eu sempre que falo para essas turmas eu mostro uma obra restaurada e uma que não foi para que saibam olhar de forma diferente e que entendam que todas as obras que estão aqui no Museu têm a mesma importância e que o tratamento deve ser igual.

Agora lembro muito vagamente que teve uma exposição aqui que teve uma mostra em que fixaram a obra para ver atrás, onde havia sido restaurada. Mas para falar com o público e mostrar essas intervenções, foi a primeira vez.

### **D. Qual é a tua expectativa na gestão do Dalcol desta sistemática de envolvimento dos núcleos?**

**LP.** Eu acredito que ele foi bem feliz desta proposta do Acervo em Movimento. Aproximou bastante os núcleos. Já estamos tão desvalorizados pelo governo, então se não formos valorizados no nosso espaço de trabalho é muito chato.

## **Transcrição da Entrevista Caroline Schmidt- MARGS (realizada online)**

**D. Como se deu o convite para que o Núcleo de Documentação e Pesquisa participasse da curadoria da Exposição Acervo em Movimento?**

**C.** Lembro brevemente. Não lembro de um convite para o nosso núcleo em específico. Fizemos uma reunião no auditório. Logo que o Francisco, o diretor, assumiu. Se não me engano foi nesse dia que foi falado sobre a exposição. Toda a exposição foi muito conversada entre os núcleos e principalmente entre o núcleo de documentação porque a gente fica com todos os dados. A exposição aproximou bastante os núcleos, que já são bastante próximos, especialmente documentação, curadoria e educativo.

**D. Foi a primeira vez que o núcleo fez curadoria?**

**C.** Sim.

**D. Você e as colegas do Núcleo acompanharam as montagens dos outros núcleos?**

**C.** Sim, a gente conversava bastante com os outros núcleos e em específico conversei com a Cris, que era do Educativo e somos amigas. Daí conversamos muito, informalmente, no grupo de amigas, quais obras iam ir e quais não. Dentro da proposta conversávamos muito. Por exemplo, um núcleo decidiu focar na questão das mulheres, então outro optou por outro recorte a partir deste recorte e assim foi fazendo a exposição.

**D. Como o núcleo decidiu a intervenção, a inclusão de obras, a participação na curadoria?**

**C.** Tivemos um pouco de prós e contras. Como somos o último núcleo a fazer a curadoria tivemos mais tempo para pensar, desenvolver algumas ideias. Mas, por outro lado, tivemos algumas obras que pensamos que já haviam sido selecionadas, daí fizemos negociações: deixa a gente colocar essa obra e vocês entram com outro. Rolou uma troca. Parece que foi com o núcleo de restauro essa troca.

**D. Como o núcleo apresentou a proposta? Tu tiveste uma ideia de colocar livros duplicados à disposição e isso acabou não acontecendo. Podes me falar sobre isso?**

**C.** Eu estava fazendo um trabalho, organizando, a biblioteca: o núcleo de pesquisa tem uma biblioteca grande, muito rica e é aberta ao público para fazer pesquisa com horário marcado. Eu estava fazendo alguns projetos, desenvolvendo algumas ideias para divulgar essa biblioteca, que é pública para que ela se tornasse mais conhecida. Dentro dessas ideias, estava acontecendo a Acervo em Movimento então pensamos que poderíamos colocar essa cara nova da documentação e pesquisa, onde as pessoas poderiam tocar, um espaço mais aberto e receptivo, tudo com muito respeito porque tudo é público e precisa cuidar. Recebemos muitas doações de livros, tem catálogos do MARGS que sobram. Tem uma artista cujo nome não lembro, que doou muita coisa. Então a ideia era fazer uma mesa com cadeiras onde as pessoas pudessem ficar lendo por um tempo, trocassem livros. Uma instalação na exposição. Era basicamente isso. A apresentação da ideia foi feita pela Maria Tereza, então não sei como foi apresentada. Era ela quem fazia o meio de campo. A ideia acabou não indo para a frente.

**D. O núcleo de Restauro e vocês montaram a intervenção juntos? Tu chegaste a participar de algum momento de discussão com as colegas do restauro?**

**C.** As discussões foram bem rápidas porque a Maria Tereza resolveu dentro das discussões, optamos por ceder, justamente para não criar uma indisposição. No nosso

caso mais junto ainda. Mesmo sendo dos dois núcleos, nosso núcleo fez as escolhas e elas pensaram em outras coisas.

**D. Como foi a montagem?**

**C.** No dia da montagem eu participei e como estávamos ainda na arrumação da biblioteca ajudei a arrumar a mesa de documentos. A gente simulou antes como ia ficar. Depois foi um pouco alterado e tal, mas continuou como a gente queria, foi uma coisa de estética, mas ficou bem harmônica. Foi um exercício para mim enquanto estagiária foi bem interessante trabalhar em equipe, negociação, ceder, foi bem legal mesmo.

A gente conversou bastante, a Maria Tereza é muito cuidadosa: a própria ideia dos livros, debatemos bastante em como iríamos colocar nossa visão de museu, mas com cuidado, levando em conta os aspectos burocráticos, institucionais. Foi muito conversado.

**D. Como foi para ti que é estudante de historia da arte participar dessas ações, fazer uma intervenção no MARGS?**

**C.** Foi superinteressante. Na verdade trabalhar no MARGS foi muito legal. Participar da Exposição acervo em Movimento foi a cereja do bolo. Trabalhar no MARGS, lidar com todo mundo, para mim foi muito enriquecedor. Trabalhar lá dentro, conhecer tudo, trabalhar com minha chefe foi muito bom: aprendi muito. Foi maravilhoso mesmo e a questão da curadoria, gostei muito de montar a documentação.

Mas o que de principal a Exposição acervo em Movimento fez para mim, não foi nem a questão da montagem, mas foi a aproximação do núcleos: fazer essa conversa mais direta. Foi mais o movimento. Todo mundo ali do museu sentiu que faz parte daquilo. A gente muitas vezes faz mais trabalho burocrático e se esquece que ali tem rostos. Foi mais vivo.

**D. Houve uma proposta escrita da intervenção de vocês? A simulação que vocês fizeram do posicionamento dos documentos, virou croqui?**

**C.** Não, não virou croqui. Eu comecei a escrever o texto sobre a virada e depois passei para a Maria Tereza, daí ela arrumou e concluiu. Esse texto está no site do MARGS.

**D. A repercussão da Exposição, especialmente tu que estudas no meio, pelo grau de inovação processual, da apresentação do acervo a partir do olhar de quem faz o MARGS acontecer, como foi?**

**C.** Acho que sim. Ao nível de graduação foi positivo. Foi visto como uma coisa muito interessante. Não só como uma mudança, mas como consequência, como uma hipótese: o MARGS tem um acervo gigantesco e mostra o que já tem. Várias exposições estão se voltando agora, como o Projeto das Mulheres, que é mais um projeto de olhar para o acervo do Museu. É pensar por que se tem um acervo? É uma tendência de outros lugares do Brasil.

A curadoria eu percebi no meu meio que foi muito positivo. Até falando sobre a questão do que é um curador, da imagem do curador, o que fazem. Nesta época que começaram a pensar o Acervo em Movimento, um questionamento que nós estagiários fizemos, é de que tem pessoas que está no MARGS há mais tempo do que nós, como o porteiro, acho que deveriam ter participado e não só as pessoas dos núcleos.

## **Questionário enviado por email para Raul César Holtz Silva-MARGS**

**1. Nome completo, formação e tempo no Museu:**

Raul César Holtz Silva, Arquivista, 9 anos.

**2. Como se deu a convocação/convite para o Núcleo participar da curadoria da Exposição?**

Através do projeto da exposição apresentado pela Direção do Museu que propôs uma curadoria compartilhada entre a direção e os núcleos.

**3. Essa foi a primeira vez que o núcleo de acervo faz curadoria e intervém numa exposição?**

Sob a minha coordenação alguns momentos nós participamos dando sugestões de obras para serem expostas, não atuamos na troca e nem na montagem como foi dessa vez.

**4. De que forma o núcleo decidiu sua intervenção na Exposição e que critérios utilizou para selecionar as obras?**

Usamos alguns critérios: 1. Optamos por colocar obras que contassem um pouco da história através de sua aquisição, obras que foram premiadas em salões no Margs, como os salões de cerâmica e o grande salão do desenho brasileiro em 1986. 2. Obras que há muito tempo não eram expostas no Museu. 3. Obras que nunca tinham sido expostas no MARGS.

**5. De todos os núcleos, o de acervo, é o que tem contato permanente com as obras - isso favoreceu a seleção e a decisão de como seria a intervenção?**

Sim. Tínhamos uma clareza de que obras íamos escolher, fizemos um debate entre os membros do núcleo e decidimos a seleção.

**6. Após a decisão das obras que iriam entrar na Exposição, houve reunião ou conversa com o diretor ou com o núcleo de curadoria para ajustar a proposta?**

Apresentamos as obras em uma maquete para o diretor que acatou todas as nossas decisões, tivemos toda a liberdade pra escolher as obras que entravam e as que saíam.

**7. O Núcleo de Acervo, segundo o Diretor Dalcol, apresentou uma maquete com sua proposta de intervenção. Houve uma mudança significativa na virada que precisava ser compreendida? A Maquete ainda existe? Entre o proposto na maquete e o concretizado foram feitas alterações?**

Houve uma proposta significativa na composição da exposição, propomos obras mais contemporâneas e a entrada de cerâmica na exposição. Não saberia te dizer se temos a maquete ainda, teria que ver no museu. Não houve alteração no proposto da maquete, algum ajuste fino na disposição das obras.

**8. Houve alguma reunião ou conversa com outros núcleos para a tomada de decisões ou para orientação para posicionar as obras na maquete?**

Não houve conversa com os outros núcleos para definir as obras e as posições. Houve sim uma conversa com o núcleo educativo para o entendimento das escolhas das obras e seu relacionamento.

**9. Como foi a montagem/substituição de obras? Quem fez o acompanhamento ao núcleo?**

Todo o acompanhamento foi feito pelo núcleo de acervo, através da maquete a montagem ficou facilitada.

**10. Nesse processo alguma coisa precisou ser realocada em local diferente do previsto na maquete? Se positivo, indique de quem foi a sugestão.**

Teve algum ajuste fino na posição de algumas peças de cerâmica e de escultura proposto pelo Diretor.

**11. Como você avalia sua experiência de curadoria compartilhada na Exposição Acervo em Movimento?**

A experiência foi excelente para o nosso núcleo, deu visibilidade ao núcleo que nem sempre acontece, a interação com o público foi muito proveitosa, podemos na oportunidade trazer um pouco do que pensamos sobre o acervo, enfim, foi experiência exitosa que continua acontecendo, pois no momento tem uma exposição em cartaz proposta pelo núcleo de acervo.



**APÊNDICE B- Dossier Exposição Rainha Sofia**





CORTES  
GENERALES



GOBIERNO  
DE ESPAÑA

MINISTERIO  
DE CULTURA  
Y DEPORTE



**AC/E**  
ACCIÓN CULTURAL  
ESPAÑOLA

## **Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la Transición**



Foto: *La Cabina*, Antonio Mercero, 1972, RTVE

<b>FECHA:</b>	5 de diciembre de 2018 – 25 de noviembre de 2019
<b>LUGAR:</b>	Museo Reina Sofía, Edificio Nouvel. Planta 0
<b>ORGANIZACIÓN:</b>	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Cortes Generales y Acción Cultural Española (AC/E)
<b>DIRECCIÓN DEL PROYECTO:</b>	Manuel Borja-Villel y Rosario Peiró
<b>COMISARIADO:</b>	Rosario Peiró, Lola Hinojosa, Cristina Cámara y Germán Labrador
<b>ASISTENCIA DE COMISARIADO:</b>	Carla Giachello
<b>COORDINACIÓN:</b>	Carolina Bustamante
<b>EXPOSICIÓN RELACIONADA:</b>	<i>El poder del arte. Obras de la colección del Museo Reina Sofía.</i> Congreso de los diputados y Senado Del 1 diciembre de 2018 al 2 de marzo del 2019

En el contexto de la conmemoración del 40 aniversario de la aprobación de la Constitución española, el **Museo Reina Sofía** ha organizado junto a las **Cortes Generales** y **Acción Cultural Española (AC/E)**, la exposición ***Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la Transición.***

El origen de este proyecto se remonta a la investigación emprendida en 2008 por el departamento de Colecciones del Museo Reina Sofía, con el objetivo de reivindicar las experiencias artísticas excluidas del discurso institucional de la historia del arte español de la década de los 70.

Con esta exposición, que pone el acento en lo participativo, reivindicativo y colectivo, se rememora un periodo en el cual, junto a las demandas civiles en favor de las libertades

democráticas, la justicia social y el autogobierno, surge una nueva estética vinculada a prácticas culturales innovadoras que buscan subvertir el orden franquista y los diseños institucionales que tratan de heredarlo.



EDUARDO ARROYO  
Amada de noche con perros, 1976  
Óleo sobre lienzo  
357 x 717 cm  
Colección del artista

***Poéticas de la democracia*** reúne **más de 250 obras** (pintura, vídeo, cine, fotografía, comic, documentos o instalaciones), pertenecientes en su mayor parte a la

colección del Museo Reina Sofía, de artistas de la talla de **Eduardo Arroyo, Pilar Aymerich, Colita, Antonio Saura, Juan Genovés, Luis Gordillo, Mari Chordá o Anna Turbau**, entre otros muchos.

### **Recorrido expositivo: De la Bienal del 76 a lo contracultural**

La muestra se articula en torno a dos acontecimientos poco estudiados dentro de la historia del arte español reciente: la **Bienal de Venecia de 1976** y el **surgimiento de la subcultura urbana en España** a mediados de la década de los 70.

Tras el homenaje que la Bienal había dedicado en 1974 a la resistencia chilena contra Pinochet, los responsables de la misma decidieron convocar a la España del tardofranquismo para la siguiente edición, la de Venecia en 1976. Para llevar a cabo el proyecto, el director, Carlo Ripa, encargó la organización de una muestra a una comisión de expertos, liderada por **Tomás Llorens** y **Valeriano Bozal** e integrada por **Oriol Bohigas, Alberto Corazón, Manuel García, Agustín Ibarrola, Antonio Saura, Rafael Solbes, Antoni Tàpies** y **Manuel Valdés**, que se conformó gracias al apoyo del pintor **Eduardo Arroyo**, residente en Italia y miembro de la Comisión de Artes Visuales de la Bienal de Venecia.

Las últimas ejecuciones del Régimen y la muerte de Franco cambiaron la naturaleza de la exposición. El periodo histórico que se abría impulsó la configuración de una relación entre arte y política diferente, así como la aparición de nuevos agentes implicados. El proyecto de Llorens y su equipo dejaba fuera de la muestra a numerosos artistas, muy conocidos en el momento, pero incluía a los propios artistas organizadores, lo que desató

una tormenta de críticas tanto a nivel nacional como internacional.

El comité de comisarios organizó una muestra militante de izquierdas que bajo el lema *España. Vanguardia artística y realidad social (1936-1976)* pretendía transformar el relato histórico oficial construido por 40 años de dictadura.



**EQUIPO CRÓNICA**  
Pabellón 2, 1975  
Acrílico sobre lienzo  
150 x 150 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía  
© Equipo Crónica (Manolo Vadós), VEGAP, Madrid, 2012

La primera sala con la que arranca la exposición del Reina Sofía reconstruye, 42 años después, el espacio principal de la muestra veneciana recuperando obras de la época que allí estuvieron presentes, como *Ronda de noche con porras*, de **Eduardo Arroyo**; *La mujer*, de **Alberto Corazón**; *Amnistía*, de **Agustín Ibarrola**; *Venecia*, de **Eusebio Sempere**; *El abrazo*, de **Juan Genovés**; *Dos pueblos dos miradas*, de **Andreu Alfaro**; una serie de serigrafías, de **Antonio Saura**, o varios cuadros de la serie *Paredón*, de **Equipo Crónica**, entre otros.

A continuación, una sala de carácter documental intenta retratar la Bienal, desde su gestación a su instalación, a través de un conjunto de materiales: textos, carteles, manifiestos, fotografías, vídeos del archivo de la Bienal o el plano de **Bohigas** del pabellón italiano. Se completa con obras de **Picasso**, **Renau**, **Miró**, o la escultura de **Alberto**, *Reclamo de alondra*. También se pueden ver documentos relativos a otras manifestaciones artísticas de

programas organizados en paralelo a la Bienal: **música**, cine, poesía y representaciones teatrales de varias compañías como **Els Joglars**, **Tábano**, o la de **Nuria Espert**.

En las siguientes salas se recuperan otras obras presentes en Venecia como *Sí, sí entraremos en el Mercado Común* de **Eduardo Arroyo**, varias piezas de la *Serie Mussolini* de **Manolo Millares** o serigrafías de **Juan Genovés**. Artistas que mostraron una línea antifranquista y de corte social y marxista, como **Josep Albert Ràfols-Casamada** con *Morir pel Vietnam*, **Antoni Tàpies** con *Paja prensada en X* y *Cadira i roba* o **Luis Gordillo** con *Cabeza roja* y *Mano en ojo*, por ejemplo, también están representados en estas salas.



**JOAN MIRÓ**  
*Aidez l'Espagne* (Ayuda a España), 1937  
Pochor y papel Velin d'Arches  
29,3 x 21 cm  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

El espacio denominado *Reducció Conceptual* incluye la instalación de **Grup de Treball**, compuesta de documentos facsímiles y recortes de prensa relativos a la Bienal.

### **Contracultura frente a institucionalidad**

La segunda parte de *Poéticas de la democracia* se centra en las corrientes culturales que emergen durante la llamada Transición española, cuando surge una contracultura juvenil y ciudadana que cuestiona el lugar y las funciones de las instituciones existentes y de los dispositivos ideológicos que las sostienen, de la familia a la cárcel, de la escuela al

ejército, de la iglesia a la fábrica y del partido a la psiquiatría o a la sociedad de consumo.

Las nuevas formas de organización de la sociedad civil (asociaciones vecinales, agrupaciones de barrio, movimientos soberanistas, feministas, ecologistas y pacifistas, etcétera) dan lugar a nuevas prácticas estéticas contraculturales que proporcionan lenguajes y estrategias comunicativas a estos espacios.

Toma auge la red de información alternativa basada en medios de comunicación paralelos –revistas como *Ajoblanco* o *Vindicación Feminista*, fanzines, radios libres, pintadas, documentales, adhesivos, murales, performances, *détournements*–. Es el momento del cine militante de grupos como Colectivo de Cine de Clase o Colectivo de Cine de Madrid.

La poesía, la música, el teatro independiente, el cómic, los *collages*, pero también la ficción, el cine y las artes plásticas, suponen nuevos vehículos para la exploración de las ansiedades y esperanzas propias de este periodo.

En este contexto se inscriben las obras que conforman el segundo bloque de la exposición y que comienza en una sala que se abre con la proyección de *La Cabina* de **Antonio Mercero** y que lleva por título *La crisis de la masculinidad*. Carteles de la época, las fotografías de la serie de **Alberto Schommer** sobre los líderes de los partidos políticos, o las fotografías de **Lluís Casals**, ilustran esta crisis del “personaje político”. La sala se cierra con la instalación de **Carlos Pazos**, *Ni se compra ni se vende*, que pone en tela de juicio el modelo de familia tradicional que ha dominado hasta ese momento.



El espacio expositivo denominado *La calle es nuestra, estética de la protesta* reivindica la calle como un teatro de la democracia que pasa a ser un espacio de expresión público y centro de multitud de actividades, que se visualizan en las manifestaciones, las protestas callejeras, los activismos vecinales, los grafitis, las performances, etc. Esta ocupación de la calle se refleja en el trabajo de fotoperiodistas como **Pilar Aymerich** y **Anna Turbau** o en las fotografías de **Manel Armengol**.

Jóvenes artistas entre los que se encuentra **Ceesepe**, **Raimundo Patiño** o **Salvador Costa i Valls** están representados en la sala *La juventud en transición*, donde se muestra a un nuevo tipo de ciudadano y se encuentra de repente con un amplio abanico de libertades. Es el momento también de los espacios alternativos de creación; la cultura se expande por bares, festivales disidentes, pisos francos o ateneos, ajenos a toda institucionalidad. Es el contexto de películas como *Deprisa, deprisa* de **Carlos Saura** o

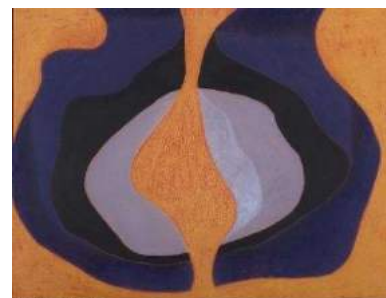
la obra de **Ocaña**. En estos lugares proliferan el cómic, la música, los fanzines y nuevas revistas como *Ajoblanco* o *Euskadi Sioux*.

La sala dedicada al “*vampirismo*” está relacionada con la autodestrucción, la droga, los excesos nocturnos y la proliferación de una gran multitud de tribus urbanas que ocupan

los espacios de la ciudad. Se refleja en los óleos y litografías de **Victor Mira**, en los dibujos y collages de **Ceesepe**, en las fotografías de **Alberto García-Alix** y en la película *Entre*

*tinieblas*, de **Pedro Almodóvar**, que se proyecta en la sala, y cuyo cartel, realizado por **Iván Zulueta**, también se expone.

Esta exposición presta especial atención al **Movimiento Feminista** que en estos años de la Transición adquiere gran protagonismo. Se proyecta la pieza realizada por la *Cooperativa Cinema Alternatiu* sobre *Les Jornades Catalanes de la Dona* (1976) junto a un gran número de carteles relativos a dichas jornadas. Obras de **Mari Chordá**, los foto-libros *Anfifemina* y *Obrera* de **Colita**; la serie de fotografías sobre las cárceles de mujeres de **Pilar Aymerich**; el cómic de **Elsa Plaza**; libros y revistas como *Vindicación feminista* de **Lidia Falcón** o el número de la revista *Cuadernos para el diálogo* dedicado a *Las Mujeres*, de **Isabel Vilar** o el *Bar-Biblioteca La-Sal* situada en el *Raval*, son un claro ejemplo de la nueva iconografía que reclamaba el movimiento feminista para su difusión.



MARI CHORDÁ RECASENS  
La gran vagina 1985  
COPOLICIA PAPER  
41 x 57 cm  
Museo Reina Sofía, Colección Reina Sofía  
Donada por la autora 2017

La **“anormalidad democrática”** es el título de una de las salas de la muestra en la que se intenta llamar la atención acerca de los ciudadanos que no eran considerados como tales:

los que no participaron en la aprobación de la Constitución, los apartados de la sociedad y considerados peligrosos o los que quedaron excluidos de la norma jurídica.



ANTÓN PATIÑO PÉREZ  
Esquizoide, 1978  
37 x 21 cm  
Museo Reina Sofía, Centro de Arte Reina Sofía

Como denuncia de estas situaciones figura la serie de fotografías de **Anna Turbau** sobre el Psiquiátrico de Conxo en Santiago de Compostela, los dibujos de **‘Toto’ Estirado** o el cómic *Esquizoide* de **Antón Patiño**. Se acompañan estas obras de algunos ejemplares de revistas (que empiezan a publicar sobre la psiquiatría y la “despenalización” de la locura), y de la instalación **El Mental**, compuesta por dos proyecciones con 160 diapositivas de 35 mm. y una grabación en audio.

Finaliza el recorrido expositivo con la sala **1978**, que gira en torno al Referéndum sobre la Constitución, tanto en sus manifestaciones a favor como en contra. Se exhiben en este espacio fotografías, libros, carteles y pintadas pidiendo el Sí o el No en el Referéndum, junto con varias versiones de la Carta Magna.

**Para más información:** GABINETE DE PRENSA MUSEO REINA SOFÍA

[prensa1@museoreinasofia.es](mailto:prensa1@museoreinasofia.es)

[prensa3@museoreinasofia.es](mailto:prensa3@museoreinasofia.es)

(+34) 91 774 10 05 / 06

[www.museoreinasofia.es/prensa](http://www.museoreinasofia.es/prensa)





**APÊNDICE C - FOLDER EXPOSIÇÃO ACERVO  
MARGS**

Como exposição que marca a estreia da gestão que se inicia em 2019, *Acervo em Movimento: um experimento de curadoria compartilhada entre as equipes do MARGS* integra uma política institucional de exibição dedicada a explorar estratégias de abordagem do acervo do museu, por meio de exercícios curatoriais voltados à experimentação de modelos expositivos.

Um dos mais importantes patrimônios do MARGS, o acervo artístico guarda mais de 5 mil obras de artistas brasileiros e estrangeiros, do século 19 à atualidade. Esse conjunto abrange desde produções regidas pelos modelos acadêmicos europeus, passando pelas rupturas das manifestações dos modernismos em diferentes geografias, chegando à pluralidade dos desdobramentos operados pelas práticas artísticas contemporâneas.

*Acervo em Movimento* se desenvolve como um primeiro experimento de curadoria compartilhada entre as equipes do museu (Núcleos de Curadoria, Acervo, Educativo, Documentação e Pesquisa, Restauro e Conservação), que conjuntamente e em revezamento exercitam uma mesma estratégia de organização de uma mostra dedicada ao acervo.

Ao invés de apresentarmos um recorte de obras agrupadas sob um tema preestabelecido ou uma narrativa *a priori*, optou-se por confrontar as chamadas curadorias de tese e suas abordagens ilustrativas, tensionando e mesmo rompendo com suas premissas. O interesse é problematizar exposições que subordinam as obras a leituras retóricas e por vezes arbitrarias, que não raro acabam por prescrever e normatizar a experiência plural e aberta que a arte oferece.

A partir das noções de dispositivo e montagem, *Acervo em Movimento* coloca em operação um modelo de exposição recombinante, em que obras entram e saem durante o período expositivo. À primeira seleção, proposta em março pelo diretor-curador, seguem-se até julho quatro alterações no conjunto em intervalos quase mensais, sendo uma resposta à outra, cada qual implementada por uma equipe do MARGS. Nas configurações que a exposição assume, o interesse é sondar as provisórias relações de vizinhança estabelecidas entre as obras, as tensões das partes com o todo.

Ao lançar mão da estratégia de substituições dos trabalhos de arte enquanto metodologia crítica, busca-se também oferecer uma exposição viva e dinâmica, que aposta na experiência mais do que nos discursos, e na descoberta mais do que nas verdades.

Obras de arte não "falam" apenas por si mesmas. Seus sentidos são também efeito do que podem produzir no interior dos territórios discursivos que uma exposição coloca em causa. Ao combinar a individualização das obras e sua inserção em uma narrativa articuladora do conjunto, propondo relações significantes guiadas por tonalidades afetivas e críticas, a curadoria guarda a potencialidade de instituir ao modo aberto uma dimensão experiencial, oferecendo desdobramentos que intensificam e multiplicam as formas de ver, sentir e reagir.

Abri-do mão de roteiros predeterminados, procurando também eliminar hierarquias entre as obras do acervo, esta exposição pergunta ao visitante: **quais relações podem ser feitas entre objetos de diferentes origens, períodos e estilos?** O convite é que o público constitua os seus caminhos interpretativos, estabelecendo suas próprias relações e conexões, as quais sempre envolvem o que já sabemos, a expectativa do que ainda não vislumbramos e o estranhamento transformador da experiência inesperada e arrebatadora.

Quanto ao sentido compartilhado deste projeto, não se trata apenas da dinamicidade da exposição ou da simples participação das equipes. Mas em qualificar a rotatividade das obras e o protagonismo das escolhas, uma vez que o empenho crítico de transversalizar o processo curatorial corresponde ao gesto de distribuir e horizontalizar o poder de decisão entre as equipes.

Questionando a centralidade do curador na determinação dos sentidos artísticos e desafiando chaves de leitura que encapsulam o conhecimento sobre arte, *Acervo em Movimento* mobiliza questões prementes que orientarão esta gestão, como a necessidade de se descolonizar narrativas eurocêntricas, dessacralizar a retórica autoritária dos discursos canônicos, tensionar hierarquias preestabelecidas que reiteram os relatos dominantes, e explicitar as representatividades e suas lacunas em acervos e exposições.

Ao enfatizar a potência da descoberta sem o aprisionamento do tema, e privilegiar a experiência da surpresa sem a asfixia do discurso, *Acervo em Movimento* constitui um experimento curatorial que se quer de caráter permanente na política de exibição do MARGS, passando a ocupar diferentes salas do museu depois desta estreia nas Pinacotecas.

**Francisco Dalcol**  
Diretor-curador do MARGS  
Doutor em Teoria, Crítica e História da Arte

## DATAS DE ALTERAÇÕES NA EXPOSIÇÃO

16.03	- Abertura com seleção de obras pelo <b>Diretor-curador</b>
08.04	- Obras escolhidas pelo <b>Núcleo de Curadoria</b>
06.05	- Obras escolhidas pelo <b>Núcleo Educativo</b>
03.06	- Obras escolhidas pelo <b>Núcleo de Acervo</b>
01.07	- Obras escolhidas pelos <b>Núcleo de Documentação e Núcleo de Restauro</b>
21.07	- Encerramento da exposição

## AÇÕES NÚCLEO EDUCATIVO

Durante o período de visitação até julho, serão realizadas atividades, ações, falas e um curso dentro do programa público da exposição.

Acompanhe a programação:

[www.margs.rs.gov.br/](http://www.margs.rs.gov.br/)

[www.facebook.com/margsmuseu](https://www.facebook.com/margsmuseu)

ABERTURA

**16.03, às 11h**

VISITAÇÃO

**17.03 a 21.07.19**

MARGS - Pinacotecas

Praça da Alfândega, s/nº - Centro Histórico - Porto Alegre, RS - Brasil  
De terça a domingo, 10h às 19h. Entrada gratuita

ASSOCIE-SE

Associação dos Amigos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul

Site: [www.margs.rs.gov.br/aamargs](http://www.margs.rs.gov.br/aamargs)

apoio



realização



parceria

