



Anotações para uma metodologia da pesquisa interdisciplinar na crítica dos projetos curatoriais para a arte na contemporaneidade

Elisa de Souza Martinez¹
Universidade de Brasília, Brasília, DF

RESUMO

A abordagem crítica de uma exposição de artes visuais, sobretudo quando sua realização está vinculada à trajetória de uma instituição cultural que ocupa papel tradicional na história dos processos culturais de uma sociedade, requer um tratamento teórico que considere tanto as escolhas de um curador segundo valores artísticos propostos quanto o modo como estas se articulam na produção de sentido. Além da realização material do evento, os textos publicados em veículos institucionais favoráveis ou não às escolhas curatoriais cumprem um importante papel no processo de significação da experiência de visitação. Nosso trabalho apresenta alguns aspectos que norteiam a pesquisa de situações de exposição a partir da realização da paradigmática mostra *Les Magiciens de la Terre*, em Paris, em 1989, nas quais estabelecem-se relações de contrariedade entre identidade e alteridade, hegemonia e descentralização de valores artísticos, que são identificadas na análise de diferentes projetos curatoriais.

PALAVRAS-CHAVE: meios e mensagens; intertextualidade; discurso curatorial; semiose; espaços museológicos.

A análise de um evento artístico proposto para ter uma abrangência que se sobrepõe às narrativas da história da arte coloca-nos diante de alguns desafios metodológicos. Quando tomamos um estudo de caso como ponto de partida para a aplicação de parâmetros teóricos e metodológicos no processo de pesquisa, de perspectiva analítica, as fronteiras desses são ampliadas para acomodar os desafios que, sempre, se apresentam ao tentar elaborar uma síntese de suas categorias sintáticas e semânticas.

Quando o evento analisado no Brasil tem caráter internacional, carrega um confronto de valores, e uma ambivalência discursiva, que incorpora novos aspectos na medida em que a relação entre uma arte nacional e outra, internacional, tem sofrido modificações. Há mais de cinquenta anos opunham-se, em eventos como a nascente Bienal Internacional de São Paulo, o nacional e o internacional. Naquela época, a relação entre

¹ Trabalho apresentado na NP Semiótica da Comunicação, do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.



o nacional e o estrangeiro era considerada potencialmente desigual, nutrida por certa inclinação para afirmar a precedência do segundo. Além disso, a visibilidade que o evento, redentor de um circuito de arte provinciano, tinha pelos meios de divulgação da época era contundente na afirmação de valores artísticos hegemônicos a serem copiados pelos artistas locais.

Em 1970, Mario PEDROSA defendia, apesar das tensões entre o nacional e o internacional, a importância das bienais:

Que efeitos, que repercussões trouxe para a expansão da arte moderna no Brasil a série de bienais que se sucederam à primeira? Antes de tudo, a Bienal de São Paulo veio ampliar os horizontes da arte brasileira. Criada literalmente nos moldes da Bienal de Veneza, seu primeiro resultado foi o de romper o círculo fechado em que se desenrolavam as atividades artísticas do Brasil, tirando-as de um isolacionismo provinciano. Ela proporcionou um encontro internacional em nossa terra, ao facultar aos artistas e ao público brasileiro o contato direto com o que se fazia de mais “novo” e de mais audacioso no mundo. Para muitos isso foi um bem, para outros isso foi um mal. Na realidade, como todo fenômeno vivo, há nele um lado bom e um lado mau, um aspecto positivo e um aspecto negativo ou contraditório. De fato, essa contato era inevitável, pois nenhum país, e o nosso em particular, poderia desenvolver-se no isolacionismo fechado autarquicamente às influências, ao comércio com o mundo exterior. O mercantilismo internacional que descobriu o Brasil o fez: o arrastou desde os seus primeiros dias ao tráfico marítimo internacional, fundado então exclusivamente na lei da pirataria, o explorou incessantemente e monopolisticamente como colônia até entregá-lo à exploração mais intensiva, mais sistemática, mais sábia do imperialismo, contemporaneamente. Pois até essa exploração incessante, desde o seu nascer até agora, teve e tem seus aspectos positivos.²

A oposição relacional nacional-internacional permeia a análise das sucessivas edições da Bienal de São Paulo, que em alguns momentos de sua trajetória também foi nomeada Bienal Internacional de São Paulo. No evento, e em cada uma de suas edições, os objetos adquirem um valor que os distingue dos não-artísticos e também configuram o *macro-texto* institucional. Ou seja, a Bienal expõe obras cujo elevado valor, em seu contexto, é inquestionável. Entretanto, é a configuração obtida pelo conjunto de obras que contém o sistema de valores que, considerado como uma estrutura de relações *paradigmáticas* e *sintagmáticas*, produz as condições sob as quais as obras podem adquirir, ou não, valor. Há uma seleção – paradigmática – e uma combinação – sintagmática – que, a cada edição do evento produz um texto que é, por sua vez, o contexto mais atual para a exposição, a leitura e a interpretação de cada uma das obras.

² M. Pedrosa, “A Bienal de cá para lá”, in *Política das Artes*, org. de O.B.F Arantes, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p.221.



O resultado, o evento que visitamos e analisamos, no contexto de uma ampla divulgação que incorpora todos os recursos da tecnologia digital e da rede mundial de computadores, é uma síntese dos valores que se tornam, com uma duração cada vez menor, hegemônicos. Seus efeitos sobre uma produção artística nacional com alto potencial de aceitação no mercado internacional têm sido atenuado por uma rede cada vez maior de eventos paralelos que apresentam, na sua quase totalidade, um elenco de escolhas e obras que estão diretamente vinculadas à história da mesma Bienal de São Paulo. Alguns desses eventos afirmam uma historicidade do evento, e apresentam artistas que já estiveram em edições anteriores do evento ou curadores que já pertenceram à equipe de trabalho da instituição. Outros apresentam, simultaneamente, obras dos mesmos artistas que estão na Bienal, demonstrando a variedade e, conseqüentemente, sua capacidade produtiva para atender a mais de uma demanda comercial simultaneamente.

Por sua vez, cada evento artístico que denominamos *situação de exposição* é um *sistema*. Tomamos aqui o termo que, na perspectiva teórico-metodológica de uma semiótica que analisa os processos de significação na medida em que estes se manifestam em universos estruturados ou estruturáveis por meio de um percurso gerativo de sentido. Ainda que na perspectiva saussuriana o termo *sistema* seja equivalente ao uso de outro, *língua*, considerado um conjunto de condições de relação sintagmática coerente, dispomos também da denominação de campos que englobam termos cujas “relações associativas” definem cada elemento paradigmático ao identificar não apenas um caráter afirmativo, mas também uma essência³. Conseqüentemente, o sistema de que tratamos é um conjunto de relações que se atualiza, se torna expressão, na medida em que é uma configuração *porosa*.

A atribuição de uma qualidade de porosidade aos nossos objetos de pesquisa é, portanto, fundamental. Essa é a qualidade constante que nos permite considerar, a cada análise, o olhar ingênuo, desvinculado de possibilidades interpretativas assumidas *a priori*, exigidas por uma análise semiótica. Então, ainda que seja possível recorrer aos manuais de museologia contemporânea para mensurar o grau de adequação aos padrões

³ A.J. Greimas e J. Courtés, *Dicionário de Semiótica*, trad. A.D. Lima et alii, São Paulo, Cultrix, 1983, p.437.



internacionais alcançado por um projeto museográfico, ou elaborar uma análise crítica sobre a contribuição de uma proposta curatorial para a pesquisa em história da arte no contexto internacional, qualquer abordagem será superficial e insatisfatória se considerar que existe um código consolidado para a articulação entre elementos de forma e elementos de conteúdo de uma dada exposição. Nesta perspectiva, a postura investigativa e analítica seria substituída pela arbitragem.

Soma-se a esta constatação, de que cada situação de exposição é porosa porque está virtualmente⁴ relacionada a outros sistemas de atividade humana que podem ser convocados no processo de significação, outra, que lhe é complementar: cada evento relaciona-se a um contexto situacional. No caso das situações de exposição, a análise constrói as fronteiras, porosas, que o articulam a um macro-texto: a história da arte. A partir de *Les Magiciens de la Terre*⁵, exposição com curadoria geral de Jean-Hubert Martin, estabelece-se uma dúvida: a que história da arte o curador se refere? A localização, contígua, das obras de Christian Boltanski e o artista anônimo do Haiti que recorta, como o primeiro, silhuetas de figuras de uma chapa de metal preto aproximam, porosamente, arte e xamanismo. Uma desorientação da consciência artística formalista se produz ao associar, primeiramente, a contextualização do jogo de luzes e sombras das obras de Boltanski na neutralidade museológica de sua retrospectiva no New Museum, em Nova York, e, 1988, a outra situação de exposição que destaca, como o título indica, a possibilidade de identificar e classificar tipos de autenticidade cultural vinculados a distintos contextos geo-econômicos. Neste último, *centros* e *periferias* eram apresentados de acordo com um projeto museográfico no qual as condições de visibilidade e leitura seriam equânimes. O formato do evento proposto deveria ter, para o benefício de uma coerência organizacional, neutralizado a distinção de valor, no sistema da arte, entre o espaço museológico do Centre Georges Pompidou e o Grande Halle do Parc de la Villette por meio de uma distribuição equânime do conjunto do conjunto de cem artistas participantes: cinquenta “do centro” e cinquenta “da margem”. Ainda que não prescrevesse um critério para o trajeto de visitação, os dois espaços expositivos não possuíam o mesmo status no circuito das institui es museológicas de Paris. Considerando que o valor artístico, atribuído pelo curador às obras selecionadas e

⁴ Referimo-nos aqui a um modo de existência semiótica dos elementos do objeto de análise para os quais ainda não tenha sido atribuída uma rela o funcional.

⁵ Exposi o realizada em Paris em 1989, que deveria substituir o formato tradicional da Bienal de Paris.



sancionado positivamente por meio de sua institucionalização nos espaços museológicos, foi sobreposto ao tribal, e não o contrário, o conceito de arte, neste caso, engloba os processos e sistemas mágicos, não-rationais e, se buscarmos seus antecedentes filosóficos, sublimes.

A realização de *Les Magiciens de la Terre* foi seguida por publicações⁶ e eventos que abordavam as fronteiras dos conceitos de *identidade* e de *arte*. Entre estes destacou-se *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s*, realizado em 1990 por três instituições de Nova York: Museum of Contemporary Hispanic Art, The New Museum of Contemporary Art, The Studio Museum in Harlem. Além da proposta, neste projeto de colaboração entre instituições com respectivos públicos e “missões” muito diferenciados, de mostrar as manifestações híbridas e fluidas de identidade na produção artística norte-americana dos anos 80, o agrupamento das obras foi concebido a partir de temas não circunscritos aos *universos da arte*: alienação, sexualidade, racismo, sexismo, religiosidade, história, mito, política e meio ambiente. A ausência de um roteiro, com um ponto de partida e outro de chegada pré-determinados, dificultava a construção de um percurso perceptivo, cognitivo e sensível, fechado. O percurso do visitante poderia começar por qualquer um dos três museus implicados, e poderia não ser “completo”. Deste modo, o trajeto final era imprevisível e permeado pelas experiências do visitante em seus deslocamentos entre os espaços expositivos, nos espaços externos aos museus onde algumas obras também foram expostas. Embora esta mostra não fosse um panorama de arte internacional, e tão pouco foi concebida como uma afirmação do *nacional*, os debates que integraram a programação do evento colocaram em destaque a crítica que então era dirigida um certo tipo de prática museológica que excluía das narrativas expositivas a produção artística que não possuía as qualidades prescritas pelos cânones tradicionais da arte. Para a historiadora da arte Marcia Tucker, fundadora e então diretora do New Museum, além da colaboração fraterna entre instituições, a participação de sua instituição no *Decade Show* era importante porque ela “sometimes have a feeling that at The New Museum we are talking to ourselves for the most part, or even worse, that sometimes we tend to speak for others”⁷.

⁶ Recentemente, a revista *Art Journal* teve uma de suas sessões, “Thematic Investigation”, composta por cinco textos que avaliavam o impacto que *Les Magiciens de la Terre* teve nas curadorias subsequentes. *Art Journal*, v.64, no.1, Spring 2005.

⁷ N. Peraza, M. Tucker, K. Conwill, “Director’s Introduction”, in: L. Craighead (coord.), *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s*, New York, Museum of Contemporary Hispanic Art, The New Museum of Contemporary Art, The Studio Museum in Harlem, 1990, p. 11.



No artigo “The Decade Show”, Dan Cameron afirma que a exposição foi fundamentada sobre a mesma dinâmica sociológica que gerou *Les Magiciens de la Terre*, na qual o artista brasileiro Cildo Meireles expôs a obra *Missão/Missões (Como construir catedrais)*, de 1987. Em ambas, segundo Cameron, na dinâmica predominante encontravam-se “insiders looking at outsiders, outsiders looking at themselves”⁸. De fato, a montagem da instalação de Meireles no piso superior do Grand Halle impedia a sua contaminação pelas obras circundantes. Neste mesmo piso, o projeto museográfico subdividiu o espaço em nichos para que cada grupo de obras de um determinado artista pudesse ser vista individualmente. A escala deste espaço proporcionava uma vista panorâmica do evento, em que a segmentação do piso superior contrastava com a transparência de trajetórias contaminantes dos “territórios” da arte. A transparência, e a fusão das autorias artísticas na plurivocalidade de um evento que se propõe aberto aos sentidos do visitante, foi a maior influência sentida em *The Decade Show*.

Entre as publicações, destaca-se *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America*, de Lucy Lippard. No capítulo “Mapping”, cita a definição *theoretical tourism* utilizada por Caren Kaplan para definir o modo pelo qual a margem é transformada numa espécie de refúgio lingüístico ou crítico, como “uma nova poética do exótico” na qual a posição periférica de um objeto contemplado, podendo este ser tanto uma obra de arte singular quanto a trajetória de um artista, mantem-se desvinculada de uma crítica da posição hegemônica do sujeito que o contempla⁹. Lippard afirma que “Everyone is ethnocentric to some degree”¹⁰. E, em sintonia com a fundadora do New Museum, faz uma advertência para o leitor de seu livro:

Despite the best intentions to make *Mixed Blessings* an egalitarian collage, I still find myself, paradoxically, speaking for others whose voices I am hoping to make heard. Yet another contradiction, since I am all too aware of the history of such cooptations¹¹.

Embora o livro de Lippard não aborde especificamente os aspectos que, na realização de um projeto curatorial, expõem as relações entre os cânones da arte e a formação de identidades museológicas, seu livro é uma contribuição para a discussão dos modos

⁸ D. Cameron, “The Decade Show”, *Contemporanea* 20, Sept 1990, p. 92.

⁹ L. Lippard, *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America*, New York, Pantheon Books, 1990, p. 9.

¹⁰ *Idem*, p. 10.

¹¹ *Ibidem*.



pelos quais a arte moderna, e o projeto de uma arte total, esteve aberta à incorporação de uma grande variedade de materiais e técnicas ao repertório formal em suas instâncias de produção, sem que tenha sido considerado que, como contrapartida, seus contextos culturais de origem passaram a sofrer pela falta de continuidade e de valorização de suas especificidades enquanto a hegemonia da instituição da arte euro-norte-americana foi mantida. O processo de assimilação pode, na visão conservadora, ser visto como um processo de superação histórica da condição primitiva das culturas “do passado”, como se estas fossem apenas matéria prima para um pensamento atualizado pelas práticas artísticas dos *bem informados*.

Por outro lado, o risco, segundo Lippard, de sobrevalorizar uma identidade original e estática, assim como certo conceito de *autenticidade* imposto pelos não-exóticos, está na possibilidade de formar “stereotypes and false representations that freeze non-Western cultures in an anthropological present or na archeological past that denies their heirs a modern identity or political reality on an equal basis with Euro-Americans”¹²

E nós?

Em 1996, na XXIII Bienal Internacional de São Paulo foi realizada a exposição *Universalis*. Na abertura do catálogo do evento, lê-se que:

O final do milênio impõe sobretudo às instituições consagradas às artes contemporâneas um balanço de seus procedimentos e atividades. A Fundação Bienal de São Paulo não se furtou ao livre exame e propõe pela primeira vez em sua história uma exposição que reflete e inova a própria maneira de mostrar arte.

(...)

Conscientes do fato de que o etnocentrismo euro-americano hoje está inteiramente questionado, oferecemos o mesmo espaço dos centros artísticos ditos hegemônicos a continentes antes ignorados pela crítica de arte¹³.

A inovação era a subdivisão da exposição a partir de uma repartição do “mundo artístico em sete regiões”. No mesmo texto, lê-se o papel da *contratante*, a Fundação Bienal de São Paulo, que “confiou a tarefa de selecionar aproximadamente seis representantes de cada uma”, e dos *contratados*, os “curadores experimentados” definidos como:

¹² *Idem*. P.12.

¹³ E. C. Ferreira, “Refletindo e inovando a maneira de mostrar a arte, in: 23. Bienal de São Paulo, *Universalis*, São Paulo, A Fundação, 1996, p. 16.



(...) personalidades que já deram provas de abertura de espírito no circuito artístico internacional, seja através de grandes manifestações artísticas, (...), seja através de funções relevantes em seus respectivos países, sem no entanto esquecer a presença do Outro¹⁴.

Quem seria o Outro? Nós mesmos? De fato, o texto de apresentação institucional da *contratante* descreve cargos e competências dos curadores estrangeiros: Jean-Hubert Martin, Achille Bonito Oliva, Katalin Néray, Mari Carmen Ramírez, Paul Schimmel e Tadayasu Sakai, enquanto os curadores nacionais Nelson Aguilar e Agnaldo Farias são descritos como “aptos a relatarem a situação proposta”. Talvez fosse este um traço de comedimento da instituição anfitriã, ou talvez fosse um traço de sua subserviência a padrão internacional considerado de difícil domínio ao Outro.

Por sua vez, o curador Nelson Aguilar descreve a atuação de Martin na curadoria das obras da África e Oceania e cita a “memorável exposição”:

Depois de *Les Magiciens de la Terre*, o curador que permanece adstrito a seu quintal supostamente hegemônico recebe medalha de honra ao mérito outorgada pela Ku Klux Klan. Na 23^a. Bienal Internacional de São Paulo, estamos próximos e distantes da mostra do Centre Pompidou. Próximos porque a bienal brasileira sempre se soube os Mágicos da Terra de ultramar, distantes por não conseguirmos ver a África do ponto de vista da antropologia visual, demasiado implicados que estamos. Do Brasil é mais fácil praticar antropologia da Escola de Paris ou estudar a atração de Matisse e Picasso pela arte negra ou a receptividade do jazz no universo cultural francês¹⁵.

A partir da leitura de um texto de apresentação que não nos remete estrutura do evento, mas sim as relações contextuais a serem consideradas na apreensão de seus significados, somos confrontados com um dos aspectos mais problemáticos da pesquisa. Ainda que os textos verbais sejam considerados na heterogeneidade constitutiva da situação de exposição, sua análise não precede a apreensão do evento, ou seja, das relações de sentido que se produzem a partir da co-presença de obras de arte em um contexto de exposição. Em nossa abordagem, ver por meio das intenções pré-definidas pelo curador é não ver. Por esta razão, a análise do objeto não serve a uma finalidade pedagógica porque não propõe nem critérios nem um modo de ver que possa facilitar a experiência perceptiva, seja esta sensorial ou cognitiva. A análise segue um percurso que não é modelar.

¹⁴ *Idem*, p. 17.

¹⁵ N. Aguilar, “Universalis 96”, in: 23. Bienal de São Paulo, *Universalis*, São Paulo, A Fundação, 1996, p. 23.



Debruçamo-nos, então, sobre o conjunto de elementos que constitui nosso objeto de pesquisa, tratando-o como uma estrutura que apresenta uma coesão porosa. Identificar sua sintaxe nos permite delinear seus contornos e suas ramificações, sobretudo com a história da arte.

Embora a cristalização de uma interpretação dos eventos que analisamos não seja um objetivo em nossa pesquisa, e nem tampouco a geração de modelos de análise generalistas, tratamos de situações de exposição que, embora efêmeras, têm tido um efeito duradouro na história das exposições nos últimos vinte anos. Ainda que não seja possível comparar o papel que os historiadores e críticos de arte como Mario Pedrosa ou Walter Zanini têm na produção de um pensamento crítico sobre a arte no Brasil em relação ao contexto internacional, é inegável que a experiência de visitação de um evento temporário, acompanhada de um amplo conjunto de publicações facilitadoras do exercício de contextualização pelo público, deixa marcas duradouras na compreensão do fenômeno artístico na contemporaneidade. A relação entre a exibição desta produção e seu contexto midiático é tão significativa quanto a contextualização que posteriormente é oferecida ao pesquisador nos livros de história da arte. Esta é uma premissa de nossa pesquisa, cujas ramificações não se esgotam no território exclusivo da história da arte ou da história da arte nos meios de comunicação. É esse o ponto no qual nossa pesquisa afirma sua característica transdisciplinar.

A influência de *Les Magiciens de la Terre*, via *Universalis*, fez-se notar também na realização da *XXIV Bienal de São Paulo*, de 1998, embora com divergências.

Composta de quatro segmentos, a relação eu/outro era tematizada em seus títulos: “Núcleo Histórico: Antropofagia e histórias de canibalismos”; “Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s”; “Representações Nacionais” e “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.”. Com exceção do primeiro, que ocupava todo o terceiro andar do Pavilhão da Bienal, os restantes compartilhavam espaços nos dois primeiros andares: as “Representações Nacionais” ocupavam o primeiro andar, a “Arte Contemporânea Brasileira” ocupava o segundo e “Roteiros...” ocupava ambos. Sobre esta, lê-se na “Apresentação do Presidente da Fundação Bienal de São Paulo”, publicada no catálogo:

No “Manifesto antropófago” há um trecho que sintetiza a experiência cultural: “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros”. Essa exposição, portanto, não é mais uma mostra internacional, entre tantas, que seleciona artistas do mundo todo, o que sempre foi o escopo da Bienal. Ela corresponde a uma experiência singular na história da Fundação Bienal de São Paulo. Criaram-se rotas que foram previamente percorridas, para conseguir e descobrir idéias. É como a atividade do minerador falcando gemas, catando ouro no aluvião ou cavando a terra.

(...)

Na estruturação do segmento “Roteiros...”, Paulo Herkenhoff, curador-geral da XXIV Bienal, procurou trabalhar com regiões entendidas como territórios culturais não-uniformes, irredutíveis a uma mesma taxonomia geográfica. Há continentes. Há regiões formadas por partes de três continentes, que é o caso do Oriente Médio e sua complexidade política e cultural. Há regiões culturais, como a América Latina, cujas fronteiras são carregadas pela migração para a América anglo-saxônica. A América Latina mereceu de minha parte recomendação de atenção especial, no sentido de que seu número de artistas não fosse ultrapassado por de outros “Roteiros...”. A Bienal, com efeito, é um símbolo da capacidade operacional e cultural de toda a América Latina.¹⁶

No texto “Ir e vir”, publicado no mesmo catálogo, Paulo Herkenhoff descreve a relação de “Roteiros...” com seus antecedentes:

O substantivo plural “Roteiros” conota múltiplos pontos de vista. Os desafios contemporâneos já indicavam ser necessário à Bienal desenvolver a capacidade de escolher. Nos anos 70 sedimentou-se a idéia de salas especiais dedicadas a grandes nomes da arte. Em 1996 introduziu-se a idéia de uma mostra composta por exposições de regiões do mundo com Universalis. Nosso desafio foi integrar um conjunto de olhares e articular critérios. No processo de “Roteiros...” foi necessário definir o foco¹⁷.

Em nossa análise, abordamos o modo pelo qual valendo-se de uma seleção de obras eclética, de uma bricolagem, reunida no Espaço Museológico inserido no Núcleo Histórico, foi construída uma narrativa plurivocal, ambivalente e descontínua para a história da arte que tem como marco temporal o encontro do europeu colonizador com os povos colonizados da América, que estabelece um *ir e vir* antropofágico: Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Além do panorama artístico internacional resultante do confronto do canibal com o europeu civilizado e adepto da visão relativizante da barbárie proposta por Montaigne, manifestavam-se no evento diversas marcas de seu local: São Paulo. Para considerá-las no percurso metodológico da análise é preciso retomar aqui o conceito de sistema inicialmente exposto. Conseqüentemente, a situação de exposição é decomposta em

¹⁶ J. Landmann, “Apresentação do Presidente da Fundação Bienal de São Paulo”, in XXIV Bienal de São Paulo, *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros*, São Paulo, A Fundação, 1998, p. 14.

¹⁷ P. Herkenhoff, “Ir e vir”, in: XXIV Bienal de São Paulo, *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros*, São Paulo, A Fundação, 1998, p.22.



sistemas: arquitetônico, gráfico, museográfico, literário, de iluminação, de sinalização, de controle de fluxo de visitantes, de relação do prédio com seu entorno e, sobretudo, artístico. A curadoria passa, então a ser considerada não apenas como uma atividade desenvolvida por um olhar altamente qualificado que contribui, com suas escolhas, para a consolidação de valores da tradição artística. O papel do sujeito semiótico que denominamos curador não corresponde ao de um autor, cujas intenções nossas análises pudessem revelar. A curadoria é, em nossa abordagem, um sistema associado à instância processual em que os elementos constituintes de uma situação de exposição se configuram. Assim, suas características estruturais não são exclusivas de eventos associados a um macro-sistema artístico, embora tenham sido esses mesmos eventos os elementos motivadores de certas eleições conceituais e teóricas.

No caso da análise do “Núcleo Histórico” da *XXIV Bienal*, para a qual convergem nossas análises dos eventos em que uma relação de identidade/alteridade é convertida em discurso curatorial, faz-se necessário afirmar que o “Núcleo” que abriga o “Espaço Museológico” é Histórico. Em vez de pensar as condições museológicas de visibilidade para a produção artística contemporânea, descreve-se sua situação, a de constituinte de um texto maior em que se constrói uma abordagem histórica ou historicista da arte. Também é possível identificar uma relação, mais ampla, entre o “Espaço Museológico” e os demais segmentos da Bienal. Não é possível, entretanto, estender este trabalho a todas as relações intertextuais potenciais nos ambientes e nas obras expostas no *Espaço*, mas é possível destacar as reiterações que pontuam e articulam uma leitura global do evento. Trata-se aqui de relacionar o texto ao seu contexto situacional no qual é apreendido e possui, portanto, sentido¹⁸. Esta noção de contexto, é necessário também esclarecer, não se estende a todo e qualquer texto no campo dos estudos da arte ou, em geral, da cultura. A denominação situacional circunscreve um princípio relacional que liga o texto a outro, que o engloba, cuja presença lhe é imanente. Sobre esta relação, LANDOWSKI¹⁹ afirma que texto e contexto possuem uma relação de complementaridade para manifestar uma realidade única, a ser apreendida teórica e descritivamente.

¹⁸ E. Landowski, “Estatuto e práticas do texto jurídico segundo uma perspectiva sociosemiótica”, *Paradigma Ciências Jurídicas*, Ribeirão Preto, v.1, n.1, 1989, p.89.

¹⁹ *Idem*, p. 91.



REFERÊNCIAS

AGUILAR, Nelson. Universalis 96. In: 23. *Bienal de São Paulo, Universalis*. São Paulo: A Fundação, 1996.

CAMERON, Dan. The Decade Show. *Contemporanea 20*, set 1990.

FERREIRA, Edegar C.. Refletindo e inovando a maneira de mostrar a arte. In: 23. *Bienal de São Paulo, Universalis*. São Paulo: A Fundação, 1996.

GREIMAS, Algirdas J. e COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1983.

HERKENHOFF, Paulo. Ir e vir. In: XXIV *Bienal de São Paulo, Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros*. São Paulo: A Fundação, 1998.

LANDMANN, Julio. Apresentação do Presidente da Fundação Bienal de São Paulo. In: XXIV *Bienal de São Paulo, Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros*. São Paulo: A Fundação, 1998.

LANDOWSKI, Eric. Estatuto e práticas do texto jurídico segundo uma perspectiva sociosemiótica. *Paradigma Ciências Jurídicas*, Ribeirão Preto, v.1, n.1, 1989.

LIPPARD, Lucy. *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America*. New York: Pantheon Books, 1990.

PEDROSA, Mario. A Bienal de cá para lá. In: ARANTES, Otilia B.F de (Org.). *Política das Artes*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. p. 221.

PERAZA, Nilda, TUCKER, Marcia, CONWILL, Kinshasha. Director's Introduction. In: CRAIGHEAD, Linda (Coord.). *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s*. New York: Museum of Contemporary Hispanic Art, The New Museum of Contemporary Art, The Studio Museum in Harlem, 1990.