

O Catálogo como Obra do Curador

Joana Garcia Rolo Sá Fernandes

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de

Mestre em Gestão e Estudos da Cultura,
ramo de Gestão Cultural

Orientadora:

Doutora Maria João Vaz,
Professora Auxiliar ISCTE-IUL

Co-Orientadora:

Ana Vasconcelos e Melo
CAM - Fundação Calouste Gulbenkian

Setembro, 2015

A dissertação que se segue teve como orientadora a Professora Doutora Maria João Vaz e como co-orientadora Ana Vasconcelos e Melo, a quem se agradece todo o apoio, entusiasmo e paciência pela elaboração da mesma.

OUTROS AGRADECIMENTOS

Pelo acompanhamento e presença durante toda a elaboração deste estudo,

...à tia Fernanda.

...aos meus pais, irmãos e amigos.

...ao António.

PALAVRAS CHAVE: Curadoria; Catálogo; Autor; Obra; Exposição; Arte contemporânea.

RESUMO

A presente dissertação centra-se na problemática da curadoria, a sua presença nos catálogos de exposições temporárias e as noções de obra e autor (inserida no ramo de gestão cultural, devido à temática artística patente na figura curatorial e com tónica no reconhecimento do ser obra). O estudo incide sobre 92 catálogos de exposições em arte contemporânea publicados em Lisboa. Procurando compreender de que modo podem ser identificados como obras do curador.

Deste ponto de partida, realiza-se inicialmente um percurso sucinto pelo entendimento do papel e funções do curador desde o aparecimento dos objetos-obras. Estabelecendo relações com as atividades atualmente ditas curatoriais e as primeiras atividades realizadas em prol da proteção e conservação destes objetos-obras. De seguida procura-se uma compreensão da exposição e do catálogo como obras pelo seu contraste a referências e noções da arte contemporânea.

A dissertação elabora uma análise dos catálogos, verificando como é possível reconhecer a existência do curador e o modo como seu discurso o denuncia como autor. Contempla-se ainda a perceção da relação entre a exposição e o catálogo, no sentido de contribuir para a reflexão sobre a curadoria.

Deste estudo resulta um conjunto de considerações sobre a autoria do curador perante o catálogo, considerando as tipologias de catálogo, curador e espaço definidas a partir das quais se conclui no sentido da consideração do catálogo como um prolongamento da exposição e obra do curador.

KEY WORDS: Curating, Catalog; Author; Art Work; Exhibition; Contemporary Art.

ABSTRACT

This dissertation focuses on curatorial issues of the temporary exhibition catalogs and the concept of art work and the author (comprised in the cultural management field, due to the existing artistic theme in curatorial figure and emphasizing the recognition of the art work). This project focuses on 92 contemporary art exhibition catalogs that were published in Lisbon, seeking to understand how they can be recognized as curators work.

Through this starting point takes place a brief tour over the understanding of the role and tasks of the curator since the advent of art-object, establishing interactions with current activities stated as curatorial and the first conducted activities to promote the protection and conservation of these art-objects. Thereafter starts the understanding of the exhibition and the catalog as art works through divergences to references and notions of contemporary art.

In this sense, this dissertation performs a small analysis of the catalogs confirming that it is possible to recognize the existence of a curator and the way its speech discloses him as an author. It also studies the established relation between the exhibit and the catalog, and through this analyses and theoretical reflections intends to contribute to the increase of the perception of the role of the curator.

From this study outcomes some interpretations on authorship of the curator over the catalog, that vary according to the catalog types, curator and space.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.1
I.PROBLEMÁTICA.1
II. OBJETO DE ESTUDO3
III. METODOLOGIA5
IV. ESTADO DA ARTE7

PARTE I

CONTEXTUALIZAÇÃO TEÓRICA.13

1. O OBJETO E A CURADORIA. O PAPEL DO CURADOR13
1.1 Introdução ao Curador. A Visibilidade do Objeto.	13
1.2 Curador como Guarda-Tesouros15
1.3 Curador como Conservador de Coleções15
1.4 Artista como Curador16
1.5 Curador como mediador17
1.6 O Papel/Funções do curador24
2. A OBRA DO CURADOR. A EXPOSIÇÃO E O CATÁLOGO27
2.1 A Obra27
2.2 A Ideia28
2.2.1 Como se pode manifestar na Exposição31
2.2.2 Como se pode manifestar no Catálogo33
2.3 O Processo.33
2.3.1 Como se pode manifestar na Exposição34
2.3.2 Como se pode manifestar no Catálogo35
2.4 Efêmero e Permanente.36
2.4.1 Como se pode manifestar na Exposição37
2.4.2 Como se pode manifestar no Catálogo39
2.5 Arte Participativa.40
2.5.1 Como se pode manifestar em Exposição41
2.5.2 Como se pode manifestar em Catálogo44

PARTE II

O CATÁLOGO COMO OBRA DO CURADOR- ESTUDO EMPÍRICO. 45

3. CARACTERIZAÇÃO DO OBJETO DE ESTUDO – OS CATÁLOGOS 45

3.1 Espaço e Ano 45

3.2 Tipologias de Catálogos (Tipologias de Exposições) 47

3.3 Formato, Estrutura e Organização 50

4. IDENTIFICAÇÃO DO CURADOR, EXPOSIÇÃO E OUTROS AGENTES 52

4.1 Existência do Curador e a sua Classificação 52

4.1.1 Identificação da Existência do Curador 52

4.1.2 Tipo de Curador 54

4.1.3 Locais Onde Aparece o Nome do Curador no Catálogo 56

4.2 Ligação (Direta) à Exposição. 59

4.2.1 Fotografias da Exposição e/ou Montagens 59

4.2.2 Responsabilidade pelo Contexto/Conceito da Exposição 60

4.2.3 Explicitação dos Objetivos da Exposição 63

4.3 Os Outros Agentes de Texto em Catálogo 66

4.3.1 Pertencem ao Espaço ou são Convidados 66

4.3.2 Participam na Exposição 67

4.3.3 Motivo da sua Presença em Catálogo 68

5. O DISCURSO CURATORIAL 73

5.1 Justificação das Escolhas do Curador 74

5.2 Sujeito 78

5.3 Atividade Prévia 82

5.4 Tipo de Discurso 84

CONCLUSÃO. 87

FONTES E BIBLIOGRAFIA. 92

ANEXOS. 101

Anexo 1. Lista de todos os espaços contactados 101

Anexo 2. Lista de todos os espaços que participaram 101

Anexo 3. Figuras e Imagens complementares 101

Anexo 4. Tabelas do resultados, Ano, Espaço, Tipo de Catálogo e Tipo de Curador. 101

Anexo 5. Exemplo da Grelha de Análise 101

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico. 1. Distribuição dos catálogos por ano e espaço.	46
Gráfico. 2. Média de catálogos publicados em três anos no museu, na instituição e na galeria	47
Gráfico. 3. Distribuição dos catálogos pela tipologia respetiva à linha aglutinadora da exposição.	48
Gráfico. 4. Distribuição dos catálogos pela duas tipologias. Relativa ao número de artistas e à linha aglutinadora da exposição.	50
Gráfico. 5. Identificação da existência do curador. Distribuição por ano.	53
Gráfico. 6. Identificação da existência do curador segundo a tipologia de catálogo.	54
Gráfico. 7. Distribuição das tipologias do curador por ano.	55
Gráfico. 8. Distribuição das tipologias de curador por espaço.	55
Gráfico. 9. Locais do catálogo onde se verifica o nome do curador por ano.	57
Gráfico. 10. Locais onde se verifica o nome do curador segundo a variável espaço.	58
Gráfico. 11. Distribuição dos catálogos que incluem registos gráficos da exposição por ano.	59
Gráfico. 12. Catálogos com registos gráficos por tipologia de curador e por espaço.	60
Gráfico. 13. Distribuição por ano dos responsáveis pelo conceito da exposição.	61
Gráfico. 14. Distribuição por tipologia de catálogo dos responsáveis pelo conceito da exposição.	61
Gráfico. 15. Distribuição por ano dos catálogos que exibem os objetivos pretendidos com a exposição.	64
Gráfico. 16. Distribuição por ano dos outros agentes convidados ou pertencentes ao espaço.	66
Gráfico. 17. Contraste da tipologia curatorial com a tipologia dos outros agentes, por espaço.	67
Gráfico. 18. Participação dos outros agentes em exposição por ano.	68
Gráfico. 19. Motivos que levam à presença dos outros agentes em catálogo.	69
Gráfico. 20. Motivos que levam à presença dos outros agentes em catálogo por ano.	72
Gráfico. 21. Motivos que levam à presença dos outros agentes em catálogo por espaço.	72
Gráfico. 22. Justificações das escolhas do curador em catálogo por ano.	76
Gráfico. 23. Motivos que levam à presença dos outros agentes em catálogo por espaço.	77
Gráfico. 24. Tipologia de Sujeitos centralizados no discurso do curador por ano.	79
Gráfico. 25. Tipologia de Sujeitos centralizados no discurso do curador por espaço.	80
Gráfico. 26. Tipologia de atividades prévias identificadas nos catálogos por ano.	82
Gráfico. 27. Tipologia de atividades prévias identificadas nos catálogos por espaço.	83

Gráfico. 28. Tipologia de atividades prévias identificadas nos catálogos por tipologia de curador.	83
Gráfico. 29. Tipos de discurso curatorial por ano.	85
Gráfico. 30. Tipos de discurso curatorial por espaço.	85

ÍNDICE DE FIGURAS

- Figura. 1.** *Exhibition of New Theater Technique*, Frederick Kiesler, 1924 Vienna em <http://www.mynewsdesk.com/se/stiftelsen-tensta-konsthall/images/frederick-kiesler-the-international-exhibition-of-new-theatre-techniques-oerversiktsbild-kiesler-s-l-t-system-wien-1924-c-2014-austrian-381028>. 18
- Figura. 2.** *Miles of String (First Papers of Surrealism)*, por Marcel Duchamp, 1942 em O'Neill (2012), *The Culture of Curating and the Curating of Culture*. 18
- Figura. 3.** *Exhibit* por Lawrence Alloway, 1957 em <https://hebearte.wordpress.com/2014/07/11/richard-hamilton-el-profeta-del-universo-pop/>. 18
- Figura. 4.** *955,000* por Lucy Lippard, 1970 Vancouver Art Gallery em http://www.huffingtonpost.com/jane-harris/lucy-r-lippard-materializing-six-years_b_2648910.html. 22
- Figura. 5.** *Documenta 5 - Questioning Reality, Pictorial Worlds Today* por Harald Szeemann, 1972 em <https://fireplacechats.wordpress.com/2012/06/13/documenta-5-image-set-1972-curated-by-harold-szeemann/>. 22
- Figura. 6.** *Ceci n'est pas une Pipe*, René Magritte em <http://www.dafont.com/pt/forum/read/108692/recherche-typo-ceci-n-est-pas-une-pipe>. 30
- Figura. 7.** *Terrace Rice Fields*, Sakarin Krue-On, Documenta de Kassel de 2007. em Conde (2009) *Arte e Poder*. 30
- Figura. 8.** *January 5-31*, Seth Siegelau, 1969 em O'Neill (2012) *The Culture of Curating and the Curating of Culture*. 30
- Figura. 9.** *When Attitudes Become Form: Works, Concepts, Processes, Situations* por Harald Szeemann, 1969 em O'Neill (2012) *The Culture of Curating and The Curating of Culture*. 32
- Figura. 10.** *Xeroxbook* de Seth Siegelau, 1968 em <http://www.primaryinformation.org/files/CARBDHJKSLRMLW.pdf>. 32
- Figura. 11.** *Supermarket Lady* de Duane Hanson, 1969-70 em <http://englishclub.over-blog.fr/article-supermarket-lady-by-duane-hanson-124918585.html>. 38
- Figura. 12.** *In Orbit* de Tomas Saraceno, Dusseldorf 2013 em <http://www.designacademia.com/in-orbit-by-tomas-saraceno/>. 42
- Figura. 13.** *Akhob*, James Turrell, 2013 Las Vegas em <http://articles.latimes.com/2013/jun/10/news/la-ar-james-turrell-installation-louis-vuitton-vegas-20130610>. 42
- Figura. 14.** *Alice*, Robert Wilson, Ellipse Foundation em <http://www.guiadacidade.pt/pt/art/instalacao-alice-de-robert-wilson-14956-11>. 42

I. PROBLEMÁTICA (e objetivos)

“O barco sobre o mar não parecerá apenas com um barco, mas também com o mar, a tal ponto que o seu casco e as suas velas serão feitos de mar.”¹

O mundo contemporâneo apresenta-nos um curador que não se limita a colocar obras numa parede, mas que tem responsabilidades multidisciplinares. O curador tem adquirido um crescente protagonismo e passado a ocupar uma centralidade cada vez mais relevante, cumprindo diversas funções e responsabilidades, e assumindo uma participação indispensável na apresentação de qualquer intervenção artística. Ou, na síntese de O’Neill, “*We now assume, rather than question, that an exhibition has been curated.*”² Os últimos vinte anos têm suscitado e presenciado o crescimento da afirmação do papel do curador, no desempenho da sua função de interpretação crítica, portador de uma grande credibilidade, assumindo a sua missão de criador de opinião e de oportunidades.

Estas transformações no entendimento e no espaço dado à realização da atividade curatorial estão intimamente ligadas à evolução da prática artística e às necessidades expositivas subjacentes, como será clarificado mais adiante nesta dissertação.³ Sendo o curador o responsável pela criação do contexto de receção da obra, seguindo a reflexão de Foucault, tal como um barco se parece com o mar, também a obra de arte se torna o seu envolvente. Compreende-se assim a atividade curatorial como uma atividade de produção de contexto, que se traduz, entre outras funções, na projeção e planeamento da exposição.

“(...) esta atividade projectual – que passou, e passa sempre, pelo delinear, desenhar, erguer, construir ou conceber a exposição – funda-se essencialmente na necessidade de distribuir e adaptar as obras disponíveis, mas também de conjugar e articular as obras entre si. (...) anuncia, então, um precedente histórico importante para a sustentação da prática curatorial como atividade eminentemente criativa.”⁴

Ao assumir a atividade criativa como uma característica intrínseca à atividade

1 Foucault, Michel (2009) *Isto não é um Cachimbo*. p.15 [1926] disponível em: <http://anarcopunk.org/biblioteca/wp-content/uploads/2009/01/foucault-michel-isto-nao-e-um-cachimbo.pdf>

2 O’Neill, Paul (2012), *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Londred, The MIT Press, p. 34.

3 “Afirmar com segurança que a evolução da prática curatorial e a instituição da curadoria enquanto disciplina, avançaram de mãos dadas com os desafios e as evoluções que a arte conheceu na sua imagem até ao panorama contemporâneo.” em Marchand, Bruno (2006), *Entre a Experiência Artística e a Prática Curatorial: Uma Introdução à Especificidade da Curadoria*. Dissertação de Mestrado em Estudos Curatoriais, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, p.76.

4 Marchand (2006), *Entre a Experiência Artística e a Prática Curatorial...*, p.77.

curatorial, o curador surge como um autor. Não como um artista, pois os propósitos diferem, “o artista cria obras de arte; (...) o curador cria actos expositivos.”⁵; o artista, mesmo que de alguma forma tenha consciência de que as suas obras serão vistas, geralmente não as cria com esse intuito, o curador cria apenas porque existe receção.

É com base neste pressuposto que se define a problemática da presente dissertação: considerando-o um autor, o que produz o curador? O que pode ser apresentado como produto, como obra deste autor? Em primeiro lugar, a exposição, mas não se deverá esquecer que esta tem um carácter cada vez mais temporário. Carácter que a torna, é certo, apelativa a públicos e proveitosa a museus, mas que faz do curador um autor do efémero. Como sobrevive então o trabalho deste autor?

Liam Gillick responde evocando o catálogo como expressão de materialização e eternização da exposição, a que recorremos como um dos objetos de estudo desta dissertação. “*It is arguable that the most important essays about art over the last ten years have not been in art magazines but they have been in catalogues and other material produced around galleries, art centres and exhibitions.*”⁶. O catálogo tornou-se o âmago da palavra/obra do curador, constituindo-se mediação após a exposição, sobrevivente para além do seu tempo. O catálogo constituirá, também, uma porta para uma crítica transmitida através de um meio mais direto/acessível ao público, um veículo da opinião do curador.

Mas, de que forma o catálogo representa a obra permanente do curador? Em que medida constitui um instrumento de perpetuação da sua criatividade, permitindo-lhe ultrapassar a efemeridade da exposição temporária? Até que ponto constitui oportunidade e reflete um segundo momento de intermediação? O catálogo assume diversas tipologias, as tipologias das exposições a que responde, que o fazem transparecer uma posição mais ou menos marcada do curador. E no caso em que os catálogos se compõem apenas por imagens das obras expostas, neste caso existirá alguma presença do seu curador?

A presente dissertação procura em primeiro lugar contribuir para o aprofundamento do conhecimento e da caracterização da atividade curatorial portuguesa, elegendo como dimensão privilegiada de análise a conceção e realização do catálogo como parte da atividade do curador.

Em segundo lugar, procura compreender de que forma poderá o catálogo de exposição temporária⁷ ser considerado uma obra do curador. Um palco refletor e, porventura, até renovador do pensamento, interpretação, visão e reflexão crítica do curador e de como

5 Marchand (2006), *Entre a Experiência Artística e a Prática Curatorial...*, p.79.

6 Citação de Liam Gillick em O'Neill (2012), *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. p.43.

7 Catálogo de exposição temporária e não permanente, por ser neste que o curador mais exerce a sua profissão. O catálogo de exposições permanentes é também muitas vezes o catálogo do próprio espaço, não o que se procura na presente dissertação.

isso o poderá colocar numa situação privilegiada na formação da história da arte.

Por fim, contribuir para a reflexão sobre o papel e a função do catálogo no mundo artístico contemporâneo e a sua relação com a exposição, designadamente explorando a problemática da dialética entre o efémero e o duradouro, mas também prolongamento ou mesmo substituição da exposição que acaba ou jamais foi vista.

II. OBJETO DE ESTUDO

Esta dissertação tem como objeto central o estudo da presença do curador no catálogo. Demonstra-se necessária a compreensão do curador, da perceção do seu papel e das suas funções ao longo do tempo, para uma análise da sua autoria perante o catálogo. Por sua vez, mais do que uma explicação à exposição em si, função ocupada por audio-guias e guias, o catálogo impõe-se atualmente como uma perpetuação do momento expositivo, incluindo frequentemente um conjunto de ensaios e reflexões sobre diversos temas relacionados com a exposição ou com as obras.

O curador contemporâneo é sujeito a muitas conotações e é frequentemente identificado com as funções e profissões mais díspares. Esta realidade deve-se em boa medida ao fato de ter assumido diferentes responsabilidades ao longo do tempo e da sua atividade profissional responder às necessidades de todas as formas de arte existentes. Assim, o curador pode provir e ser entendido dentro de várias áreas, como o protetor das obras, como agente, como historiador, filósofo, sociólogo, mediador, produtor cultural, entre outras profissões.⁸ No entendimento do curador como um autor, a variável à qual se deve dar mais atenção será sem dúvida a sua visibilidade. “Por mais que o curador se queira invisível, tal posicionamento parece contrário à natureza da própria prática curatorial. Porém, o mesmo não significa que o curador deva estar no centro do palco expositivo.”⁹ É no desenho desta linha ténue que se encontra a harmonia da atividade curatorial. E assim, será também ao assumir a sua visibilidade ou invisibilidade no catálogo, que este se poderá intitular - obra do curador.

De acordo com a sua etimologia, o catálogo constitui uma “relação sumária de objectos (livros, obras de arte, moedas, selos, etc.) organizados de acordo com um determinado critério (...) e acompanhada de elementos descritivos ou informativos sobre cada elemento.”¹⁰ Assim, o catálogo de uma exposição exprime a relação sumária de objetos exibidos na mostra a

8 “O curador é agora alternadamente um filósofo, um mediador, um ‘registrar’ de obras em exposição e, muitas vezes, um produtor cultural.”, citação de Jean François Chougnnet referida em: <http://www.esad.pt/pt/cursos/pos-graduacao/curadoria-contemporanea>

9 Marchand (2006), *Entre a Experiência Artística e a Prática Curatorial...*, p.105.

10 Oliveira, Leonel (dir. ed.) (1997), *Nova Enciclopédia Larousse*, Vol.5 Lisboa: Circulo de Leitores. p.1551.

que corresponde e produz elementos descritivos ou informativos sobre os mesmos. Dispõe em papel a “performance de relacionar objetos” que é a exposição. Deverá incluir não só as obras que estiveram presentes ao público e textos descritivos das mesmas, mas também apresentá-las de acordo com um determinado critério, quase sempre o critério utilizado em exposição, pelo curador. Será nesta racionalidade aglutinadora das obras que se reconhece a vertente criativa da atividade curatorial.

Para a execução dos objetivos propostos, a dissertação apoia-se na análise de 92 catálogos de exposições temporárias de arte contemporânea na área de Lisboa. Esta escolha deve-se primeiramente ao fato da atividade do curador ser exercida quase sempre, senão mesmo exclusivamente, em exposições temporárias. É neste contexto da conjugação efêmera e harmoniosa de obras de arte que o curador mais se apresenta como uma necessidade e exigência. Assim sendo, é também nesta circunstância que se torna possível destacar o cunho de autor da atividade curatorial. Os catálogos, as fontes para esta análise correspondem ainda, como referido acima, à arte contemporânea, ou seja a arte produzida no período atual¹¹ que, como se constatará mais à frente nesta dissertação, impulsionou a evolução da prática curatorial e a instituição da curadoria enquanto disciplina¹². A curadoria e a obra de arte avançaram de mãos dadas com os desafios e as evoluções que a arte conheceu na sua viagem até ao panorama contemporâneo¹³, fazendo da exposição de arte contemporânea a mais exemplificativa do curador que aqui se procura estudar, o atual. Por se demonstrar necessário uma delimitação na área de estudo, esta análise restringe-se à área de Lisboa, pois no parâmetro português, esta cidade apresenta um universo ímpar de vários espaços de exposição de arte contemporânea e assim um perfil mais exemplificativo e real do curador português.

Atualmente o catálogo surge sob diversas formas físicas, como refere Alexandre Melo, “outros materiais mais recorrentemente editados são os postais e os desdobráveis.”¹⁴ Varia conforme o espaço artístico que o produz e a exposição a que corresponde. É frequentemente trocado por folhetos informativos ou folhas de sala. O motivo principal é uma questão de custos¹⁵. Por outro lado, algumas galerias ainda se empenham em produzir catálogos. Como refere Alexandre Melo, o cuidado especial que dizem aplicar na sua execução – aos níveis do texto, do grafismo e da qualidade do papel – corresponderá porventura, à percepção de

11 Considera-se para fins desta dissertação, arte contemporânea como a arte pós-modernista, a arte realizada no seguimento do dadaísmo.

12 Marchand (2006), *Entre a Experiência Artística e a Prática Curatorial...*, p.76.

13 Marchand (2006), *Entre a Experiência Artística e a Prática Curatorial...*, p.76.

14 Lima dos Santos, Maria de Lourdes; Alexandre Melo e Teresa Duarte Martinho (2001), *Galerias de Arte em Lisboa*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais. p.56.

15 A falar da Galeria João Graça em Lima dos Santos, Melo e Martinho (2001), *Galerias de Arte em Lisboa* p.55.

que tal material constitui um indicador da (boa) imagem da galeria.¹⁶ Torna-se claro que a publicação de um catálogo otimiza a forma de olhar um artista bem como o espaço e o curador que o publicou.

Os catálogos destacados na presente análise têm diferentes formatos e desempenham propósitos complementares. Variam entre catálogos referentes a exposições monográficas ou coletivas, podendo ser temáticas, antológicas ou retrospectivas. Considera-se importante a exemplificação de diferentes tipos de catálogos, pois o papel e a presença do curador tende a variar conforme a tipologia da exposição. A exposição temática tende a expor as obras a ilustrar um tema criado pelo curador, ao passo que a exposição retrospectiva, tende a transmitir uma linha geral do trabalho vitalício do artista.

III. METODOLOGIA

Tratando-se de um estudo que procura captar o carácter autoral do curador através do seu produto, foi necessário estabelecer um universo de análise dotado de racionalidade. O mapeamento de catálogos a partir do curador significaria um universo impossível de analisar pela extensão geográfica compreendida, mesmo equacionando a possibilidade de restringir aos curadores em Lisboa, visto que os curadores independentes¹⁷ podem realizar projetos em qualquer parte do mundo. Assim, procurando uma amostra representativa de catálogos, adotou-se como critério de seleção o seu local de produção, restringindo este estudo ao caso de Lisboa. Ou seja, adota-se como corpo de análise o conjunto dos catálogos produzidos por instituições, museus, galerias e outros espaços da cidade de Lisboa.

A listagem de espaços de arte contemporânea na área de Lisboa foi concretizada através da Associação Portuguesa de Galerias de Arte¹⁸ e da Gate Galleries - Guia e Agenda da Arte Contemporânea¹⁹. A combinação destas duas bases de dados gerou um total de 87 espaços²⁰, divididos em quatro categorias: 61 galerias ; 8 museus; 7 instituições e 11 espaços categorizados em outros.

O período de tempo estabelecido inclui publicações de 2011 a 2013, pelo que foi realizada uma pesquisa das mesmas neste intervalo de tempo em todos os espaços constantes da lista. Embora apenas se tenha encontrado publicações de catálogos em

16 A falar das galerias Ara, António Prates e Enes em Lima dos Santos, Melo e Martinho (2001), *Galerias de Arte em Lisboa*. p.55.

17 Curador independente é o curador que não possui uma ligação contratual permanente com um espaço específico. Tipologia que será explicada mais à frente na presente dissertação.

18 Acesso disponível em <http://www.apga.pt/>

19 Acesso disponível em <http://www.gategalleries.com/>

20 Lista disponibilizada no Anexo 1.

menos de metade dos 87 espaços, entrou-se em contacto via email²¹ com todos, ou para confirmar/completar os dados já adquiridos ou para pedir que proporcionassem diretamente a informação disponível sobre os seus catálogos. Assim, concluiu-se com um total de 15 espaços²² que confirmaram a publicação de catálogos dentro do intervalo de tempo de 2011 a 2013. Um total de 143 catálogos, dos quais apenas 92 estavam disponíveis para análise, visto que não se obteve acesso a 51, por não estarem disponíveis na biblioteca nacional nem nas bibliotecas de arte privadas e não se ter obtido resposta dos espaços.

Com o intuito de observar o objeto de estudo do modo mais uniforme possível, tendo em conta que a natural diversidade dos catálogos entre si não permite uma comparação absolutamente direta ou linear, preparou-se uma grelha de análise considerando os principais elementos identificadores do curador no catálogo. Ou seja, uma grelha definida com o propósito de identificar e salientar as componentes estéticas e informativas em que se detete de forma mais evidente a presença e a ação do curador. A grelha divide-se em duas partes principais. A primeira é relativa a características mais estéticas e estruturais do objeto de estudo, como a relação entre o número total de páginas no catálogo com o número de páginas escritas, ou a estrutura do índice e a valorização que concedem às imagens das obras. A segunda parte está orientada para a apreciação dos ensaios descritivos ou críticos existentes, procurando nomeadamente perceber se a atenção do curador ou dos outros colaboradores é para com as obras ou para com um tema ou ideal ao qual as obras se encontram subjugadas.²³

A grelha foi realizada com fundamento nas principais funções e atividades definidas para o papel do curador. Com o propósito de um melhor entendimento e compreensão desse mesmo papel, a investigação e o processo de mapeamento e levantamento dos catálogos foi precedido pela leitura extensiva dos estudos realizados anteriormente na área da curadoria em Portugal. Desta forma, a leitura e análise dos diferentes catálogos, e a sua relação cruzada, permitirão verificar a sua viabilidade como obra do curador e, logo, tomar as devidas considerações.

21 Para alguns espaços por via telefónica, mas apenas os que não tinham dados do email.

22 Lista disponibilizada no Anexo 2.

23 Ver Anexo 5.

IV. ESTADO DA ARTE

Tendo em conta a já referida complexidade das funções do curador e das disciplinas a ter em atenção na análise do objeto de estudo, recorreu-se à leitura de diferentes áreas que se complementam na curadoria. A atividade curatorial e toda a sua reflexão teórica e crítica não só é indissociável, como surge de disciplinas como a receção, o colecionismo, a teoria da arte e a museologia.

Com o intuito de uma maior ponderação sobre o objeto de estudo do curador, a arte, destaca-se o ensaio filosófico de Martin Heidegger, realizado entre 1935 e 1937 e publicado em 1950. *A origem da Obra de Arte*²⁴ expõe um contraste dos conceitos “coisa”, “objeto”, “obra”, “verdade”, “arte”, entre outros. Procura esmiuçar a ideia de arte na tentativa de alcançar a sua verdade e fá-lo através da interrogação do que transforma a “coisa” em “obra”, ao mesmo tempo que chama a atenção para a imaterialidade do que é a arte, e assim, para o facto de não poder ser compreendida apenas através dessa mesma “coisa”, do objeto.

Posteriormente, surgem outros ensaios também inseridos na teorização da arte, mas envolvendo um carácter mais virado para a receção e perceção do público perante as obras. Destes, é exemplo *L’Atelier D’Alberto Giacometti*²⁵, trabalho de Jean Genet em 1957 que, através do entendimento da obra de Giacometti reflete sobre tantas outras complexidades e propõe conclusões em redor da obra de arte. “A obra de arte não se destina a novas gerações, mas ao público existente no momento em que foi concebida.”²⁶ Já Michel Foucault, em *Ceci n’est pas une pipe*²⁷, de 1968, dá seguimento à proposta de Magritte²⁸ e propõe uma reflexão extensa sobre as diferenças da representação e receção do objeto. “É a mulher que “se transforma em garrafa”, ou a garrafa que se feminiza, fazendo “corpo nú”.²⁹ Explora como tudo existe em contexto e não é possível a sua dissociação do que o rodeia, possibilitando e incentivando o estudo da receção artística e consequentemente todas as considerações curatoriais contemporâneas.

Em conjunto com muitos outros estudos em colecionismo, destaca-se aqui o ensaio de Krzysztof Pomian, *Colecção*³⁰, de 1984. Este dedica-se ao entendimento da mudança

24 Heidegger, Martin, (2012) *A origem da obra de Arte*. Lisboa: Edições 70. [1950].

25 Genet, Jean (2000), *O Atelier de Giacometti*. São Paulo, Cosac & Naify.

26 Genet, Jean (2000), *O Atelier de Giacometti*. p.15.

27 Foucault, Michel (2009) *Isto não é um Cachimbo*, [1926] disponível em: <http://anarcopunk.org/biblioteca/wp-content/uploads/2009/01/foucault-michel-isto-nao-e-um-cachimbo.pdf>

28 *Ceci N’est pas une Pipe* é antes de mais, o título de uma obra de Magritte, em que este apresenta um desenho de um cachimbo e afirma ao mesmo tempo que tal desenho não é um cachimbo mas apenas um desenho do mesmo. O que levanta inúmeras questões relacionadas com a receção e a forma de reconhecer uma imagem.

29 Foucault (2009) *Isto não é um Cachimbo*. pág. >24.

30 Pomian, Krystof (1984), “A Colecção”, in *Enciclopédia Einaudi: Memória-História*. Vol.1, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda. pp. 51-87

na função do objeto ao entrar numa coleção. Como a utilidade inicial se perde para ganhar um valor, uma identidade exterior e comum aos outros objetos em coleção e de como esta transformação exige a receção de um público. “Note-se que tanto a utilidade como o significado pressupõe um observador, porque não são senão relações que, por intermédio dos objetos, os indivíduos ou grupos mantêm com os seus ambientes visíveis ou invisíveis.”³¹.

Por sua vez, de uma forma mais global, Anne Cauquelin em 1992, realiza a obra *Arte Contemporânea*³². Inserida em teoria da arte, incorpora diferentes temas e problemáticas atuais e que começaram a surgir no fim do século XX. Entre os quais, o consumismo, os agentes existentes no mundo da arte, particularmente todos os intermediários e “tipos” de críticos, as vias e plataformas de comunicação e mesmo géneros³³ de arte contemporânea. Aborda também de um modo bastante amplo e através da explicação e reflexão dos pontos mencionados anteriormente, como o enraizamento das noções e objetivos da arte clássica e moderna no público, dificulta a sua compreensão e aceitação da arte contemporânea. Ou seja, “urge ver como as formas de arte do passado nos impede de compreender as do nosso tempo.”³⁴.

Percorrendo a teoria de arte e museologia, Samuel Cauman em 1958 concebe *The Living Museum: Experiences of an Art Historian and Museum Director- Alexander Dörner*³⁵. Combina os conhecimentos e reflexões de Dörner ao longo da sua vida profissional com questões presentes no mundo artístico de hoje. Coloca a exposição como “*stage for a drama of man’s creative imagination*”³⁶, como algo vivo e dinâmico como ferramenta fundamental para a libertação de mensagens existentes nas obras. Prosseguindo ainda nesta área da museologia, em 1994, Bruce J. Altshuler escreve *The Avant-Garde in Exhibition: new art in the 20th century*³⁷. Entre outros temas, menciona o papel do curador e a sua ascensão perante os outros agentes artísticos. Realça-se aqui a sua especial atenção para com a arte conceptual e a sua relação com os inícios da curadoria, mencionando ainda o catálogo como uma das vias privilegiadas dos primeiros curadores independentes. Descreve também, dando princípios à história da curadoria independente, os percursos de Harald Szeemann, Seth Siegelaub e Lucy Lippard.

31 Pomian, Krystof (1984), “A Coleção”, p.72.

32 Cauquelin, Anne (2010), *Arte Contemporânea*. Lisboa, Publicações Europa-América.

33 Por géneros de arte contemporânea entende-se as diferentes formas estéticas e temáticas em que se pode manifestar, neste caso, desde do fim do século XX. Como minimal art, land art, instalações, performance, entre outros.

34 Cauquelin, Anne (2010), *Arte Contemporânea*. p.14.

35 Dörner, Alexander e Samuel Cauman com intro. de Walter Gropius (1958), *The Living Museum. Experiences of an Art Historian an Museum Director*. New York, University Press.

36 Dörner, Alexander (1958), *The Living Museum. Experiences of an Art Historian an Museum Director*. p.10.

37 Altshuler, Bruce (1994), *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*. New York: Harry N. Abrams.

Com a viragem do século, o número de publicações periódicas e mesmo de manuais de museologia aumenta consideravelmente, e em prol da concretização da presente dissertação destacou-se *The Manual of Museum Exhibitions*³⁸, de 2001, editado por Barry Lord e Garil Dexter Lord, e *A Companion to Museum Studies*³⁹, de 2006 e editado por Sharon Macdonald. O primeiro insiste em grande parte na divulgação da aprendizagem técnica e conceitos teóricos da conceção da exposição em si. Como as funções de uma exposição perante o museu, os modos de apreensão da exposição pelo público, as funções curatoriais ou mesmo razões para a existência e métodos de concretização da exposição temporária. O segundo reúne um conjunto de ensaios de diversos autores e em diferentes temas emergentes nos estudos museológicos. Bastante completo, atravessa teses de estudo do público, à globalização, à história ou mesmo à arquitetura do local expositivo.

A atenção proporcionada à curadoria é algo relativamente recente. As primeiras abordagens a nível internacional datam sensivelmente dos anos 60 do século XX, e destacam o papel do *Ausstellungsmacher*⁴⁰, o curador independente, em particular o trabalho de Harald Szeemann e Seth Siegelaub⁴¹. Já a nível nacional as noções curatoriais surgem por volta dos anos 80. Ambos surgem quase exclusivamente em forma de ensaios e plataformas periódicas.

A nível internacional, o primeiro autor que se destacou para a concretização desta dissertação foi Phillipe Montebello, com o artigo de 2001 na *Art Newspaper*, “The Art museum’s most valuable currency: curatorial expertise”⁴². Montebello, que quando escreveu este artigo se encontrava como diretor de *Metropolitan Museum* em Nova Iorque, evidencia a importância que o curador adquiriu nas últimas décadas e realiza um percurso histórico do curador desde os finais da Idade Média, realçando como foi adquirindo as suas funções e competências. Já em estudos e publicações mais extensas, O’Neill lança em 2007, *Curating Subjects*⁴³. Neste conjuga diversos ensaios, escritos pelos nomes mais emergentes na curadoria atual, como Jens Hoffmann, Okwui Enwezor, Hans Ulrich Obrist, entre outros. Proporciona várias perspetivas e ideias do que é, ou deve ser, o curador contemporâneo sob o ponto de vista dos próprios curadores. Hoffman define-o como “*someone who limits, excludes, creates meaning with existing signs, codes and materials.*”⁴⁴. Já Obrist, ao longo

38 Lord, Barry e Garil Dexter Lord (2001), *The Manual of Museum Exhibitions*. Lanham: Rowman Littlefield Publisher.

39 Macdonald, Sharon (2006), *A Companion to Museum Studies*.UK: Blackwell Publishing Ltd.

40 “*independent exhibition maker*”, O’Neill,Paul (2012), *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*.p.16.

41 Em conjunto com o crítico que cunhou o termo de arte povera, Germano Celant, Konrad Fischer começou como artista e com o nome de Konrad Lueg, Walter Hopps e Pontús Hultén em O’Neill,Paul (2012), *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. p.16.

42 Montebello, Phillipe (2001), “The Art museum’s most valuable currency: curatorial expertise” in *The Art Newspaper*, nº115, pp.10-11.

43 O’Neill, Paul e David Blarney(ed) (2001), *Curating Subjects*. London: OPEN.

44 Hoffman, Jens (2001), “A Certain Tendency of Curating” in *Curating Subjects*. editado por Paul O’Neill

da sua carreira sempre se propôs fazer da curadoria *A protest against forgetting*⁴⁵. E será por este motivo que realiza *A Brief History of Curating*,⁴⁶ em 2008. Composta por entrevistas entre curadores e artistas, procurando clarificar o percurso da curadoria e fazer com que o perfil e trabalho dos entrevistados nunca se perca. Não se limita a esta publicação e atualmente já realizou inúmeros livros de entrevistas, mas particulares - *A Conversation Series*.

Seguindo este crescimento soberbo de publicações e teorias sobre a curadoria, O'Neill, opta por um caminho menos ensaísta e de opinião e em 2012 apresenta *The Culture of Curating and the Curating of Culture*⁴⁷. Uma obra extremamente completa e talvez a mais extensa até à data sobre o discurso curatorial. "*The book explores the reasons for curatorship's emergence as a distinct mode of discourse, and the ways in which curators have contributed to its discursive production.*"⁴⁸ Sob uma perspetiva histórica, mas nunca deixando de ser atual, retrata o percurso do discurso da curadoria desde o final dos anos 60 até ao presente, interpelando-se ainda pela importância das bienais e exposições de grande dimensão, como a *Documenta*⁴⁹, para o crescimento e visibilidade do curador e por fim pela reflexão do curador como um mediador da atividade artística e a sua relação convergente, ou não, com o artista. O tema catálogo vai sendo explorado ao longo do livro como parte integrante das ferramentas documentais do curador, e mais ainda, como um privilégio da atividade curatorial, a "*privileged fetish of curators*"⁵⁰. Um assegurar de que o seu trabalho tem continuidade.

Atualmente, numa perspetiva internacional, as publicações de estudos curatoriais são muito frequentes. Artigos e ensaios de opinião saem todos os dias e mesmo a bibliografia especializada cada vez se torna mais presente. Servimo-nos de muitos outros autores, dos quais gostaria de realçar Terry Smith, em *Thinking Contemporary Curating*⁵¹ e o artigo de Michael Brenson, *The Curator's Moment*.⁵²

Em Portugal, o discurso curatorial encontra-se muito localizado em ensaios, artigos e mesmo catálogos de exposição e é algo relativamente recente, da viragem para o século XXI. Fora os formatos referidos, é possível identificar muito poucas publicações de livros, mas cada vez mais estudos realizados sob forma de dissertação. Estudos esses, de grande apoio para a presente tese. Já os estudos artísticos, no âmbito da sociologia são algo

45 Título do ensaio do curador no livro O'Neill, Paul e David Blarney(ed) (2001), *Curating Subjects*.

46 Obrist, Hans Ulrich (2008), *A Brief History of Curating*. Zurique: JPR Ringier.

47 O'Neill,Paul (2012), *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Londres, The MIT Press.

48 O'Neill,Paul (2012), *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. p.44.

49 A Documenta realiza-se com intervalos de tempo de 5 anos em Kassel e "is considered the world's largest and most prestigious exhibition of contemporary art." in <http://www.documenta.de/en/about-documenta.html>.

50 O'Neill,Paul (2012), *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. p.44.

51 Smith, Terry (2012), *Thinking Contemporary Curating*. Nova Iorque: Independent Curators International.

52 Brenson, Michael (1998), "The Curator's Moment", *Art Journal*, nº57 (4), p.16-27.

mais comum e menos recentes. Destes destaca-se as publicações do Observatório das Actividades Culturais, como *Galerias de Arte em Lisboa*⁵³, publicado em 2001 e editado por Maria de Lourdes Lima dos Santos, Teresa Duarte Martinho e Alexandre Melo. Procuraram realizar uma caracterização de 25 galerias lisboetas, conhecer o seu público e como se desenrolam as suas atividades. Recorreram a entrevistas com os seus funcionários e realizaram questionários a ambos público e corpo da galeria. Os resultados são apresentados de um modo quantitativo bem como de um modo qualitativo. Um dos pontos que observam é efetivamente a publicação de catálogos e a sua relevância para com o espaço e o artista. É de referir também outra publicação do Observatório coordenada por Alexandre Melo, *Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às Galerias e uma carreira de Artista*⁵⁴. Do mesmo autor e também sob uma perspetiva sociológica *O que É?, Arte*⁵⁵ exhibe questões pertinentes e de acordo com a arte contemporânea e os seus agentes. Procura desmistificar um pouco todo o processo de produção e comunicação das obras de arte. Não deixando de referir a crescente atenção para com o catálogo, “A visão dos catálogos e das fotografias das obras tende a aumentar a sua importância em relação à observação das obras propriamente ditas.”⁵⁶

Ora, em estudos diretamente ligados com a curadoria, encontra-se variadas dissertações realizadas na última década das quais destacam-se a dissertação de Mestrado em Estudos Curatoriais de Bruno Marchand, *Entre a Experiência Artística e a Prática Curatorial*⁵⁷, e a dissertação de doutoramento em Sociologia realizada por Luísa Especial, *Os Curadores em Exposição: Um grupo profissional no mundo da Arte Contemporânea*⁵⁸. Nesta efetua um estudo empírico, de caracterização do grupo profissional dos curadores portugueses. Traça tipologias de curadores, bem como o seu perfil sociodemográfico, e determina as diferenças na formação base destes profissionais, se estão ligados a alguma instituição e quais as suas motivações para trabalharem nesta área. Sob uma perspetiva mais inclinada para a descoberta da atividade profissional em si.

Por fim, e numa perspetiva mais histórica, temos as dissertações de Ana Ferreira⁵⁹

53 Lima dos Santos, Maria de Lourdes; Alexandre Melo e Teresa Duarte Martinho (2001), *Galerias de Arte em Lisboa*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais

54 Melo, Alexandre (1999), *OBS. Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às Galerias e uma Carreira de Artista*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.

55 Melo, Alexandre (1994), *(O que é) Arte*. Lisboa: Difusão Cultural.

56 Melo, Alexandre (1994), *(O que é) Arte*. p.72.

57 Marchand, Bruno (2006), *Entre a Experiência Artística e a Prática Curatorial: Uma Introdução à Especificidade da Curadoria*. Dissertação de Mestrado em Estudos Curatoriais, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

58 Especial, Ana Luísa (2012), *Os Curadores em Exposição: Um Grupo Profissional no Mundo da Arte Contemporânea*. Doutoramento em Sociologia, Lisboa, ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa.

59 Ferreira, Ana Rita Almeida (2006), *A via da diversidade: perspectivas e prospecções da actividade curatorial*. Dissertação de Mestrado em Estudos Curatoriais, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

e Mariana Teixeira ⁶⁰. Ferreira concentra-se numa investigação e levantamento histórico da figura curatorial desde os seus primórdios até à atualidade, enquanto Teixeira realiza um percurso histórico apenas da figura do curador independente.

60 Teixeira, Mariana (2011), *Avó-Um Pioneiro como Nós: A redefinição do papel de "Ausstellunsmacher" por Harald Szeemann*. Dissertação de Mestrado em Museologia, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

PARTE I

CONTEXTUALIZAÇÃO TEÓRICA

1. O Objeto e a Curadoria. O Papel do Curador

1.1 Introdução ao Curador. A Visibilidade do Objeto

“For between the artist and the public falls the shadow - the curator, who applies to art his or her conceptual schema, a role now being intensely re-defined.”⁶¹

Curator é o termo utilizado atualmente para o profissional de uma prática que remonta, nas suas funções, ao aparecimento de objetos considerados semióforos.⁶² Pressupõe, entre outras dimensões, a mediação entre a obra de arte e o público, mais especificamente entre o índice de significados possíveis da obra e o público.

A etimologia da palavra “curador”⁶³ significa cuidar ou estar responsável por algo, conferindo-lhe a qualidade de administrar bens e de lhe serem confiadas missões. Ana Ferreira considera que no âmbito da sua missão atual, o curador, “gere a visibilidade ou a invisibilidade dos objetos e a essa função estão associadas outras funções como a preservação, a determinação ou o constrangimento do acesso ao objecto por parte de terceiros.”⁶⁴.

A questão da visibilidade e/ou invisibilidade dos objetos é bastante referida no discurso curatorial desde o final do século XX. Esta permite ao curador destacar ou esconder elementos pictóricos ou até mesmo as próprias obras. As diferentes perspetivas que o curador explora no objeto artístico, permitem elevar o grau de visibilidade do mesmo, provocando um interesse contínuo por parte do público. Mas que objeto é este? Que objetos têm identidade artística e assim, a possibilidade intrínseca de transmitir ou adquirir significados diversos?

Pomian refere este carácter invisível e transcendente, quando reflete sobre objetos que transportam qualquer tipo de vestígio de passado histórico ou cultural – os semióforos. Objetos intermediários, no qual está inserida qualquer obra de arte. Os semióforos são assim, “objectos que não têm utilidade, no sentido que acaba de ser precisado, mas que representam o invisível; são dotados de um significado”⁶⁵. É este valor do significado que confere ao objeto o estatuto de obra de arte, sendo que quanto maior for esse significado

61 citação na contracapa do livro O’Neill, Paul e David Blarney (ed) (2001), *Curating Subjects*.

62 Pomian, Krystof (1984), “A Colecção”, pp. 51-87.

63 curador “s. masc. Pessoa encarregue da assistência a um inabilitado e da administração dos seus bens” em Oliveira, Leonel (dir. ed.) (1997), *Nova Enciclopédia Larousse*.

64 Ferreira, Ana Rita (2006), *A via da diversidade: perspectivas e prospecções da actividade curatorial* p.23.

65 Pomian, Krystof (1984), “A Colecção”, p.71.

menor será a sua utilidade.⁶⁶

O objeto de trabalho, campo de investigação e foco da atividade curatorial decorre destes objetos semióforos. Desde que se consagrou esta dimensão transcendente a objetos, a figura do curador afirmou-se como responsável pela preservação e exposição dos mesmos. A um conjunto de semióforos pode dar-se o nome de coleção, sendo possível esta denominação acontecer no sentido inverso e os objetos apenas adquirirem este lado invisível e simbólico após e devido à sua inserção em coleção.⁶⁷ Assim sendo, considera-se que as funções curatoriais estejam intrínsecas e indelevelmente associadas à ideia de coleção, conforme, de resto, tem sido assumido pelos curadores no desempenho da sua função ao longo dos tempos.

Entendido dessa forma, o curador, que, segundo O'Doherty é a sombra entre o artista e o público, através do seu "*conceptual schema*", tem vindo a tornar-se uma sombra cada vez mais clara e visível. A figura do curador, a interpretação do que se considera ser o seu papel e a sua missão, possui um percurso histórico que recua no tempo e que importa evocar nesta reflexão dedicada à problemática do catálogo e à curadoria de arte contemporânea do século XXI. Como Chougnnet expõe, "O curador é agora alternadamente um filósofo, um mediador, um 'registrar' de obras em exposição e, muitas vezes, um produtor cultural."⁶⁸ A atual multiplicidade profissional do curador deve-se também aos vários personagens que foi interpretando ao longo dos anos, o que salienta a importância em referir o seu percurso.

Assim, evidenciam-se neste texto, as contribuições de Montebello (2001) e, numa perspetiva da atividade curatorial desde o século XX, a contribuição de Paul O'Neill (2012), para o estudo histórico da figura do curador e o debate sobre o seu papel, de forma a compreender as alterações que a interpretação das suas funções e missão tem conhecido ao longo dos tempos.

66 Pomian, Krystof (1984), "A Coleção", pp.51-54.

67 Como se verifica na exposição de coleções de objetos do dia a dia, como selos, caricas, entre outros. Deixam de ter a sua utilidade primária para serem contemplados como vestígios do seu tempo e do seu colecionador. Transformação que apenas acontece devido à sua exposição ao público.

68 Citação de Jean François Chougnnet referida em: <http://www.esad.pt/pt/cursos/pos-graduacao/curadoria-contemporanea>

1.2 Curador como Guarda-Tesouros⁶⁹

A ausência de documentos históricos não permite uma análise pormenorizada das práticas relacionadas com o que atualmente se considera curadoria. É contudo, possível acompanhar como, ao longo da história, recuando até as civilizações mais antigas, as diversas sociedades têm destacado pessoas para se ocuparem da proteção e cuidado do que consideram e elegem como tesouros – os seus semióforos.

A primeira menção que se conhece a um indivíduo ao qual se conferiu essa missão designou-o de “procurador”, e foi escrita por Estrabão em Geografia (7 a. C.), na sua descrição de Alexandria. Estrabão explica como cada rei procurava imortalizar o seu reinado através do acrescento de algo aos monumentos públicos da cidade. Refere que a primeira figura de curador, nomeada por César, terá sido um padre.

Na Antiguidade já terão existido espaços expositivos semelhantes aos locais de atividade curatorial atuais, funcionando como centros de conhecimento – exposições de semióforos. Os mais representativos terão sido as pinacotecas, incorporando pinturas, troféus, estandartes e qualquer outro objeto representativo da polis⁷⁰; os templos, onde eram oferecidos tesouros aos deuses; e os mouseion, que abrangiam espaços de tertúlia, laboratórios e bibliotecas.

A tendência para os curadores serem figurados por padres manteve-se durante a Idade Média, passando o termo a assumir um significado eclesiástico, etimologicamente acertado com a missão de cuidar das almas. Assim permaneceu o entendimento que se fazia do curador. O guardador do culto e dos tesouros da humanidade, até à chegada do Renascimento, quando as exigências curatoriais se alteraram significativamente reagindo às mudanças culturais e sociais emergentes no século XV.⁷¹

1.3 Curador como Conservador de Coleções⁷²

No Renascimento, o contexto de enaltecimento da figura do artista, nomeadamente em relação ao artesão, reconhecendo e valorizando os seus conhecimentos específicos, tornaram-no o perfil mais natural e adequado para o exercício das funções de curador. Esta opção do mecenas em colocar o artista como curador decorria fundamentalmente do recurso

69 No sentido em que é o indivíduo responsável por cuidar dos tesouros de uma sociedade.

70 “s.fem. Forma de organização das ant. Cidades-estados, ou comunidade pol. Organizada como estado. Constituída por aglomerado urbano, abrangia toda a vida pública de um pequeno ter. R geralmente estava protegida por uma fortaleza.” Oliveira, Leonel (dir. ed.) (1997), *Nova Enciclopédia Larousse*, vol.18, p. 5589.

71 Ferreira, Ana Rita (2006), *A via da diversidade: perspectivas e prospecções da actividade curatorial* pp.26-28

72 No sentido em que é o indivíduo responsável não só por cuidar mas por conservar os mais diferentes objetos que chegavam às coleções reais

ao seu trabalho de restauro das obras de arte da sua coleção e de consultoria para novas aquisições.

O Renascimento⁷³ teve ainda um impacto bastante relevante para o percurso histórico da curadoria através da intensificação da predisposição da sociedade europeia pelas curiosidades, fenómeno intensificado pelos Descobrimentos do século XV. O súbito e assinalável acréscimo da quantidade e diversidade de semióforos, deram, entre outros aspetos, lugar ao aparecimento dos gabinetes de curiosidades, representando uma verdadeira “Performance de relacionar objectos”⁷⁴, ação bastante característica do trabalho do curador.

“Num gabinete de coleccionador, as peças de arte e as maravilhas do mundo natural surgem ao lado de globos, mapas e instrumentos científicos; sábios e fidalgos parecem determinados em esclarecer os limites de um mundo em expansão.”⁷⁵

As funções curatoriais começam a apresentar-se cada vez mais necessárias dentro deste contexto do colecionismo. A seleção, organização e inventariação de todas essas curiosidades tornavam-se necessárias e imperativas. A prazo, contudo, e apesar do colecionismo continuar a evoluir e a tornar-se cada vez mais relevante para a concepção ideológica de cada sociedade, o impacto dos gabinetes tenderia a esbater-se. A verdade é que as coleções, reféns desses espaços, sem circulação, ficavam contidas à exposição privada, inaptas para responder à pressão crescente do acesso público às obras.

1.4 Artista como Curador⁷⁶

Segundo Montebello, terá sido no século XVII, em 1667, que se referiu pela primeira vez em público a palavra *curator*, na Royal Society of London.⁷⁷

A pressão realizada sobre a nobreza para expor o monopólio artístico existente, levou ao aparecimento de espaços de relação entre as obras e o público, como as Academias, os Salões e as Secessões. As academias foram as primeiras a surgir mas ao não corresponderem às exigências de preservação das obras, devido à multiplicidade de atividades que suportavam, as obras foram recolocadas em espaços apenas expositivos, os *Salons*.

Os *Salons* colocavam o público em contacto com as obras durante a sua produção. Foi da necessidade de documentar esta produção que desde 1673, as exposições passaram

73 Ferreira, Ana Rita Almeida (2006), *A via da diversidade: perspectivas e prospecções da actividade curatorial* pp. 31-34.

74 Janeira, Ana Luísa (2005), *Configuração epistemológica do Coleccionismo moderno*.

75 Leitão, Henrique (coord. e ed.) (2013), *360º Ciência Descoberta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.p.38.

76 A primeira vez que existe um nome específico para a sua profissão e era maioritariamente ocupada por artistas, devido ao seu conhecimento no mundo artístico.

77 Montebello, Phillipe (2001) “The Art museum’s most valuable currency: curatorial expertise” pp.10-11.

a ser acompanhadas de livretes informativos e no *salon* de 1699 surgiu um pequeno catálogo.

Nestes *salons* ingleses, a escolha das obras era realizada por um comité composto por três membros e em França apenas por um *tapissier* que decidia a disposição das peças. Ambos os sistemas de seleção tendiam para a exposição de obras com figurações históricas, o que não tardaria a ser contestado, provocando a criação dos Salões dos Independentes⁷⁸. Salões estes, que apesar de oferecerem uma maior variedade e modernidade ao público, dispunham as obras de um modo excessivo e desleixado. Assim já no final do século XIX, entre 1890 e 1900, surgem as Secessões.

Paralelamente à progressão dos espaços expositivos de atividade académica, as coleções das famílias reais crescem significativamente e os museus surgem por toda a Europa. Mantendo a tradição do artista como curador, da qual é exemplo Jacques Louis David, que foi curador do Louvre em 1793. E assim se manteve pelo século XIX e XX, com Charles Eastlake na National Gallery em Londres. Acabando por surgir outros profissionais para ocupar o cargo de curador. Historiadores de arte por exemplo, como Luigi Lanzi e o barão Vivant Denon.⁷⁹

No final do século XIX e início do século XX, sentem-se mudanças significativas na visibilidade do curador, e em 1920, é possível pela primeira vez escolher curadoria como profissão. O primeiro *museum course* foi lecionado por Paul Sachs, que aplicou um método de ensino ainda utilizado atualmente nos “*Curatorial Studies*”.⁸⁰

1.5 Curador como mediador

Com o virar do século XX, principalmente depois da segunda metade, a prática do mostrar apresenta-se maioritariamente concentrada na figura do curador, revelando-se como mediador entre o artista e o público. Segundo Cláudia Madeira, o mediador é interpretado como “aquele que serve de canal, de facilitador da ligação entre dois mundos (produção e consumo, principio e fim) que, estando separados, devem estar ligados para que o processo de criação resulte.”⁸¹. O responsável pela criação de sentido sobre o índice de significados inseridos na obra, de modo a que seja bem recebida, e bem compreendida pelo público.

78 Salões organizados pela *Société des Artistes Indépendants* em 1884, da qual faziam parte artistas como Henri Matisse, Odilon Redon, Georges Seurat e Paul Signac, esta sociedade era “*basée sur le principe de la suppression des Jurys d’admission, a pour but de permettre aux Artistes de présenter librement leurs œuvres au jugement du Public*” em *Société des Artistes Indépendants*(1961), *Catalogue de la 72e Exposition de Société des Artistes Indépendants*. Paris, The Paris American Art C°. p.5.

79 Ferreira, Ana Rita (2006), *A via da diversidade: perspectivas e prospecções da actividade curatorial* pp.89-90

80 Montebello, Phillipe (2001) “The Art museum’s most valuable currency: curatorial expertise” p.13.

81 Madeira, Cláudia *Os Novos Notáveis: Os Programadores Culturais*. IV Congresso Português de Sociologia p.1.

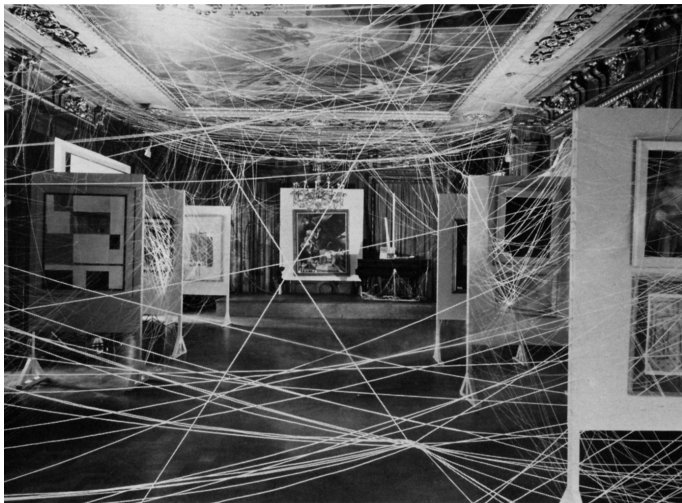


Figura. 1. *Exhibition of New Theater Technique*, Frederick Kiesler, 1924 Vienna em <http://www.mynewsdesk.com/se/stiftelsen-tensta-konsthall/images/frederick-kiesler-the-international-exhibition-of-new-theatre-techniques-oerversiktsbild-kiesler-s-l-t-system-wien-1924-c-2014-austrian-381028>

Figura. 2. *Miles of String (First Papers of Surrealism)*, por Marcel Duchamp, 1942 em O'Neill (2012), *The Culture of Curating and the Curating of Culture*.

Figura. 3. *Exhibit* por Lawrence Alloway, 1957 em <https://hebearte.wordpress.com/2014/07/11/richard-hamilton-el-profeta-del-universo-pop/>

A interpretação do curador como mediador foi sendo desenvolvida através de todo um crescimento do mundo artístico. O'Neill disponibiliza uma reflexão bastante alargada do crescente entendimento do curador no decorrer da modernidade até à contemporaneidade, siga-se a sua reflexão.

A missão inicial do curador como o “guardador de tesouros”, perde-se por volta de 1920 e assume uma posição detentora de poder. Esta mudança da perspetiva do curador pode também ser relacionada com a nova compreensão da receção artística. Frederick Kiesler⁸² em 1924, quando realizou a exposição “*Exhibition of New Theater Technique*” destacou a problemática da receção, ao desenvolver uma estrutura nas paredes que permitia ao público manobrar a altura de cada obra exposta, ajustando-as ao seu campo de visão. Como refere O'Neill, “*the notion that meaning is located at the point of reception.*”⁸³. A perceção de que sem o público a obra fica incompleta, não cumpre a sua missão, acaba por impor o surgimento de um mediador – o curador. Torna-se relevante a existência do tal canal que Cláudia Madeira aborda, pois reconhece-se que sem a receção o objeto não se eleva a obra de arte. “*In order to exist the object must allow itself to be appreciated.*”⁸⁴ Dos exemplos mais reconhecidos nestes princípios do século XX, é a figura de Alexander Dörner⁸⁵. Este, quebra com a disposição cronológica do espaço expositivo e coloca objetos não artísticos ao lado de instalações, abrindo caminho para as exposições de perspetivas temáticas.⁸⁶

A crescente preocupação e atenção com a relação entre o público e a obra foram-se revelando também nos próprios artistas. É identificado um conflito e falta de comunicação entre a arte e o social. Assim, surgem novas técnicas de arte, como as instalações, performances entre outras. Artistas como Lissitzky, Duchamp, Mondrian e Dalí, foram pioneiros nestas intervenções e novas formas de criar. Em 1942 Duchamp realiza a exposição “*Miles of String*”, incluindo os *First Papers of Surrealism*, onde todas as salas expositivas se encontravam recheadas de fios, simulando uma teia pelo teto, chão e paredes. “*Miles of String*” incentivou a interação do recetor, desafiando o público a ultrapassar obstáculos, neste caso os fios, de modo a alcançar a obra de arte. Também a exposição “*Exhibit*”, realizada em 1957 por

82 Frederick Kiesler, artista, designer de exposições e arquiteto, entre muitas atividades percursoras no mundo artístico. in Sveiven, Megan (2011), *AD Classics: Endless House/ Frederick Kiesler*. Arc Daily Classics. disponível em: <http://www.archdaily.com/126651/ad-classics-endless-house-friedrick-kiesler>

83 O'Neill (2012), *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. p.1.

84 Bourdieu, Pierre e Alain Darbel com Dominique Schnapper, (1991) *The Love of Art: European Art Museums and their Public*. Cambridge, Polity Press p.3.

85 Alexander Dörner (1893-1957) foi professor de filosofia, historiador, curador, crítico, diretor de museu e fundamental no avanço da museologia. *Dictionary of Art Historians*, em: <https://dictionaryofarthistorians.org/dornera.htm> e Cauman, Samuel (1958), *The Living Museum: Experiences of an Art Historian and Museum Director- Alexander Dörner*.

86 Por exposições de perspetivas temáticas entendem-se exposições que respondem a nível organizacional e tipológico de obras ao tema da exposição. Que não procuram uma semelhança plástica, mas que correspondem ao tema.

Lawrence Alloway⁸⁷, transformava a visão do público numa experiência tridimensional de espaços construídos apenas pela interseção de faces horizontais e verticais.⁸⁸

A urgência de uma pré-crítica da obra de arte, já se assumia nos anos 50, mas com a chegada dos anos 60 e 70 esse reconhecimento do curador tornou-se ainda maior.

*“The exhibition became clearly identified with specific exhibition maker, or with the signature style of a curator-producer and by his or her ability to contextualize a range of work as a whole entity.”*⁸⁹

Assim, através de curadores, como Harald Szeemann⁹⁰, Seth Siegelaub⁹¹ e Lucy Lippard⁹², o mundo artístico conheceu a curadoria independente. Uma curadoria de autor⁹³ resultado de um processo e investigação do curador. Num contexto internacional é exemplo desta mudança a exposição realizada em 1969, *“When Attitudes Become Form; works; concepts; processes; situations; information”* de Szeemann. Esta mostra vem introduzir uma nova estética que procura integrar na exposição o processo conceptual do artista, chamando a atenção para a atitude e comportamento do mesmo. Como indica o nome da exposição, o público era convidado e conhecer os diferentes elementos que habitam na mente do artista, fossem estes, conceitos, processos, situações, informações ou obras.⁹⁴ “O objectivo era introduzir na estrutura do museu, sem perda de energia, a intensidade da experiência vivida com os artistas.”⁹⁵

Por sua vez, Lucy Lippard realizou duas grandes e significativas exposições nesta altura, *557, 087 e 955,000*. Ambas as exposições realçavam o processo de montagem e a investigação precedente à mostra e os catálogos eram apresentados com as respetivas dificuldades e mudanças de última hora. Pretendia-se realçar que todo o contexto e situação que envolve a exposição interage e influencia a leitura do público. Como reforça O’Neill ao falar de *955,000*, *“It punctures the myth of art as being separate from life and all its messiness.”*⁹⁶

87 Lawrence Alloway (1926-1990) foi *“Professor, curador e historiador de arte”* e entre outros feitos, o responsável pelo termo Pop Art. in *Dictionary of Art Historians*, disponível em: <https://dictionaryofarthistorians.org/allowayl.htm>

88 O’Neill (2012), *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. p.13.

89 O’Neill (2012), *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. p.16.

90 Harald Szeemann foi dos percursores da curadoria independente. Estudou história de arte e trabalhou em design, jornalismo e teatro durante os seus estudos e foi diretor da Kunsthalle de Berna, em Teixeira, Mariana(2011), *“Avó um Pioneiro como nós”...*, p.1.

91 Seth Siegelaub foi negociante de arte, crítico e curador, responsável, em conjunto com os seus contemporâneos, pela noção de arte conceptual. Seth Siegelaub em *Salon|Talk| How is Art History made?*, 2011, Basel, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uJIGx27gl84>

92 Lucy Lippard enquanto curadora contribuiu *“significantly to subsequent interdisciplinary, site-specific, participatory, interventional, performance and community-based art practised by artists and curators.”* Butler, Cornelia (2012), *From Conceptualism to Feminism: Lucy Lippard’s Numbers Shows 1969-74*. London:Koenig Books, p.8.

93 Ver Anexo 3. Imagem 2. Exhibition-catalogue to the artists. New York, N.Y.: Seth Siegelaub, 1969.

94 Teixeira (2011), *“Avó-Um Pioneiro como Nós”...*, pp.12-13.

95 Harald Szeemann em Teixeira (2011), *“Avó-Um Pioneiro como Nós”...*, p.13.

96 O’Neill (2012), *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. p.15.

Com este forte crescimento da arte conceptual e do curador, a mediação começou a ser contestada. Por um lado, encontravam-se os artistas que sentiam cada vez mais o curador a entrar no seu espaço e no seu processo criativo, e por outro lado, a necessidade de mediação crescia devido às alterações na produção artística, em termos de dimensões, materialidade e mesmo efemeridade das obras. Como refere O'Neill, em 1970, foi conseguido um passo para o retorno de equilíbrio dos papéis, ao se assumir a existência de dois momentos de criação de informação. “*primary information*” que pertenceria ao artista e a “*secondary information*” realizada pelos intermediários. Esta ideia é referida em 2008 na mesa redonda Os documentos (RE)Constroem o social?⁹⁷, onde Delfim Sardo e Helena Santos, sob a moderação de João Fernandes, discutem onde se dá o momento de criação de significado. Atribuindo ao museu o papel de criação de sentido e deixando o significado apenas para o artista. Assim, podemos considerar que atualmente se procura que a “*primary information*” seja a criação de significado do artista, e a “*secondary information*” a criação de sentido por parte do curador, que permite uma otimização da leitura pelo público.

O alcance da mediação aumenta e procura funcionar como uma mais valia para ambos os lados. Deste modo, em 1972, Szeemann realiza a *Documenta*⁹⁸ 5 – *Questioning Reality, Pictorial Worlds Today*. A *Documenta* de 1972 é com certeza um marco para a curadoria internacional, mas constituiu uma importância particular para a contemporaneidade artística em Portugal. A isto, e já num contexto nacional, deve-se o facto de Ernesto de Sousa, artista de facetas infindáveis, maioritariamente conhecido pelo seu trabalho com fotografia e cinecubismo, ter comparecido a este mega-evento curatorial. “*Documenta* fotograficamente a exposição e fará dela um dos utensílios de legitimação das ideias de vanguarda com que tem vindo a operar no contexto português, apresentando em público os diapositivos das obras nela apresentadas”⁹⁹ Devido à magnificiência da mostra, ao regressar a Portugal vem espalhar o seu conhecimento e impulsionar diversas manifestações artísticas.

Todas estas manifestações artísticas de grande escala, permitem que em 1980, o termo *to curate* se transforme em verbo e seja possível de conjugar, como *curating* e *curated by*. A este período sucedeu-se a década de 1990, à qual Paul O'Neill nomeia de “*Supervisibility*”, onde o curador de bienal, o curador de exposições de grande escala chama o público.¹⁰⁰ São

97 Mesa redonda realizada na Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea in Grande, Cristina (2010), *Cadernos Documente-se: Reflexões sobre o social*. Porto, FLUP.

98 A *Documenta* é uma exposição de arte moderna e contemporânea de grande dimensão que se realiza de cinco em cinco anos, em Kassel na Alemanha. Foi fundada em 1955, pelo artista Arnold Bode numa tentativa de esquecimento da Guerra e ruptura com a produção artístico-cultural ou falta da mesma nos anos anteriores. Ver <http://www.documenta.de/en/about-documenta.html>.

99 Fernandes, João (1997), *Perspectiva: Alternativa Zero*. Porto, Fundação de Serralves.

100 Paul O'Neill nomeia os diferentes tempos de reconhecimento do curador, conforme a visibilidade que detêm sobre o público em geral, *Visibility* e *Supervisibility*, em O'Neill (2012), *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*.

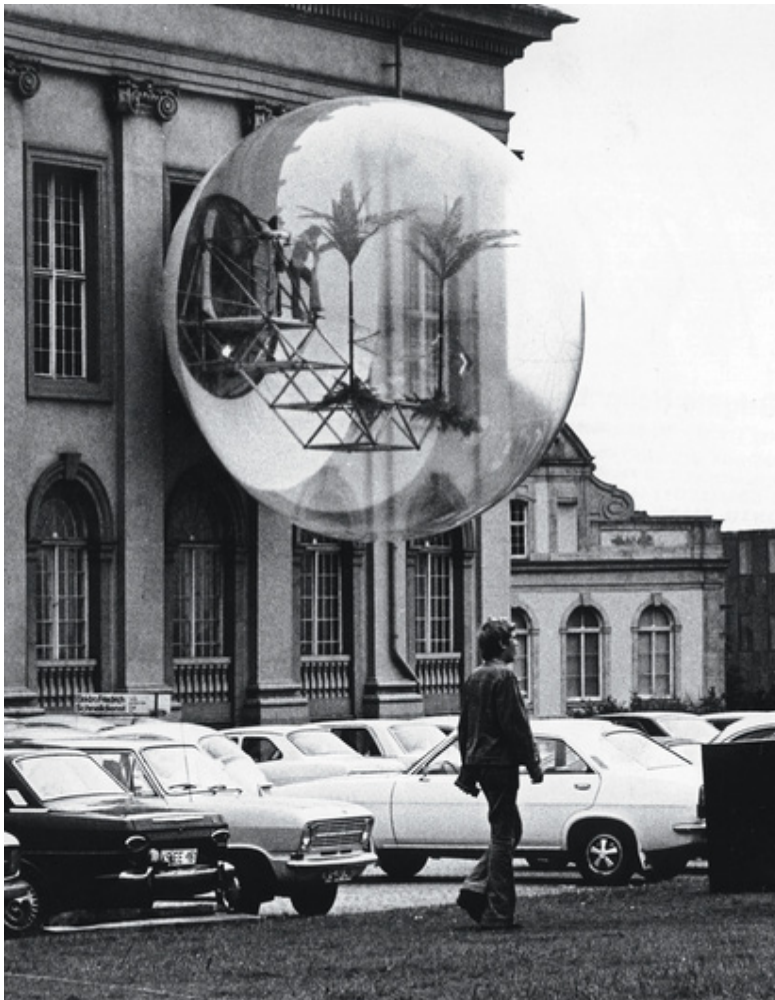


Figura. 4. *955,000* por Lucy Lippard, 1970 Vancouver Art Gallery em http://www.huffingtonpost.com/jane-harris/lucy-r-lippard-materializing-six-years_b_2648910.html

Figura. 5. Documenta 5 - *Questioning Reality, Pictorial Worlds Today* por Harald Szeemann, 1972 em <https://fireplacechats.wordpress.com/2012/06/13/documenta-5-image-set-1972-curated-by-harold-szeemann/>

fomentadas várias conferências e tertúlias e inicia-se aqui também a publicação de livros sobre a profissão e mesmo revistas na área curatorial. Em 1992, é realizada a conferência *New Spirit in Curating*; em 2004 é publicado o *MIB (Men in Black): Handbook of Curatorial Practice*; começa em 2003 o *Manifesta Journal of Contemporary Curatorship*; em 2008 o *On Curating*; em 2010 *The Exhibionist* e em 2012 o *Journal of Curatorial Studies*.

A centralização do curador tornou-se de tal forma global que foi também retratada como tema de exposições, como as duas mostras do curador Jens Hoffmann¹⁰¹, *I am Curator* e *Exhibition of an Exhibition*. Na primeira, Hoffmann realiza uma exposição que permite ao público realizar o papel do curador. As obras eram colocadas à entrada, e o público podia decidir a disposição das mesmas durante um período de tempo. Na segunda exposição Hoffmann convida quatro jovens curadores a realizar quatro textos explicativos e orientadores da exposição, proporcionando quatro perspetivas diferentes de uma mesma exposição e expondo de que forma a experiência individual de cada curador influencia o seu modo de pensar e criticar arte. Mas em ambas as mostras o que se mantém relevante é uma atenção para atividade curatorial em geral.

Concluiu-se que o curador pode ter uma influência forte sobre a perceção das obras, o que acresce a sua responsabilidade e a necessidade de limites na intervenção. Limites que Andrew Renton considera serem possíveis de alcançar tornando a exposição “*self explanatory*”¹⁰², uma exposição em que as obras sejam conjugadas de tal modo no espaço que se expliquem umas às outras, excluindo qualquer contextualização excessiva.

Ao percorrer este caminho pelas figuras que de alguma forma representaram características curatoriais, procurou-se tornar perceptível de um modo mais completo toda a envolvência do curador. Mas o papel, as funções e as responsabilidades do curador contemporâneo são vastas e mutáveis. Desta forma, pretende-se com o próximo ponto, uma breve definição do papel da curadoria nos aspetos mais globais e dentro das possibilidades bibliográficas existentes.

101 Jens Hoffmann é curador e crítico de arte. Já realizou mais de duas dezenas de exposições, incluindo bienais, foi CCA Watis Institute for Contemporary Arts em São Francisco e atualmente encontra-se no The Jewish Museum como Deputy Director.

102 Andrew Renton em O'Neill (2012), *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)* p.36.

1.6 O Papel/Funções do curador

“O Harald Szeemann dizia: Ponho a mesa, faço os convites, as pessoas vêm, cozinhamos e jantamos” o trabalho do curador é basicamente esse!”¹⁰³

Szeemann ao comparar a prática da curadoria à realização de um jantar, explica de um forma simples e ao mesmo tempo completa, os elementos essenciais do processo curatorial. São apresentados os dois elementos que são unicamente da responsabilidade do curador, realizar a exposição (pôr a mesa) e escrever o catálogo (fazer os convites). Enquanto que o elemento principal, no exemplo de Szeemann, cozinhar e jantar, só é realizado em conjunto com os convidados, ou seja, o reconhecimento de uma peça como obra de arte e a receção da exposição, apenas ocorre através do público. Definindo o papel do curador como o responsável pelos elementos criadores de sentido: a exposição e o catálogo.

A ideia de papel social, segundo Erving Goffman¹⁰⁴, provém do léxico teatral, pois tem o objetivo de traçar a performance das relações sociais, que se equiparam com os papéis desempenhados em palco. “A *‘performance’* may be defined as all activity of a given participant on a given occasion which serves to influence in any way of the other participants.”¹⁰⁵. Assim, o papel social, apresenta-se como um influenciador e influenciado pelo contexto em que está inserido.

*“does not derive from its possessor, but from the whole scene of his action, being generated by that attribute of local events which renders them interpretable by witnesses. A correctly staged and performed scene leads the audience to impute a self to the performed character, but this imputation – this self – is a product of a scene that comes off, and is not a cause of it.”*¹⁰⁶

Deste modo, o papel social do curador forma-se não só na realização da exposição e do catálogo, mas também na compreensão e aceitação do público dos mesmos como funções do curador. Este aspeto é fortalecido ao ter em conta que a obra de arte, apenas se revela como tal, quando recebida pelo público. O sociólogo Talcott Parsons, ao abordar o papel social do artista, destaca também esta necessidade de manifestação pública da arte, *“his goal is to produce appropriate patterns for the expression of affect, to “stir up” his audience*

103 (entrevistado anónimo - C9) em Especial, Ana Luísa (2012), *Os Curadores em Exposição: Um Grupo Profissional no Mundo da Arte Contemporânea*, p.195.

104 “sociologist well-known for his analyses of human interaction, Erving Goffman relied less on formal scientific method than on observation to explain contemporary life” Library and Technology Services of Brandeis University, disponível em <http://people.brandeis.edu/~teuber/goffmanbio.html>

105 Goffman, Erving (1956), *The presentation of Self in Everyday Life*. University of Edinburg, Social Science Research Center p.8.

106 Goffman, Erving em ELLIOT, *Self Society and every day life*. disponível em: <https://www.polity.co.uk/keyconcepts/samples/elliott-chapter.pdf>. p.32.

or public.”¹⁰⁷. O papel do curador estará sempre associado à arte que representa, que expõe ao público e à forma de como este a recebe. Esta dependência do curador provoca uma variada atribuição de papéis, conforme o tipo de arte com que o curador está habituado a trabalhar, a sua cultura, a sua educação, entre outros. Todos estes fatores contribuem para mudanças em como o curador é compreendido, pois também contribuem para mudanças em como os artistas e o público pensa e age.

Szeemann apresenta um curador que se deve encarregar da concretização da exposição e do catálogo de modo a que o público crie significado e se realize uma boa receção das obras. O que não é evidenciado nesta metáfora, é que o curador ao “pôr a mesa” e ao “fazer os convites”, pode definir qual o tema do jantar e em que ambiente o vão fazer. Algo que Jeff Hoffmann, refere ao compará-lo com um diretor de uma peça de teatro. “*the exhibition as a play and the play as an exhibition. It is the idea of the curator having a role in the set-up of an exhibition that is similar to the one of a director in the set-up of a theater play.*”¹⁰⁸. Insinua, que tal como o diretor de uma peça de teatro coordena e orienta os artistas, o curador dispõe as obras de arte na exposição. Esta perspetiva reconhece a possibilidade de uma marca mais pessoal do mediador, como exemplifica o seguinte excerto.

“Está tudo como estava antes e adivinha? (...) Parece diferente(...) Porquê? Porque o objecto ou o conjunto de objectos no espaço transforma-se de acordo a tua experiência no tempo. Penso que é uma das coisas que o curador faz. Desenvolve relações entre os objectos, os artistas e os públicos, para perceber como é que isso muda e evolui.”¹⁰⁹

Andrew Renton¹¹⁰ introduz o elemento criativo e fortalece a marca pessoal à atividade curatorial. O curador é visto como criador de novas relações, novas perspetivas, novos sentidos, apenas utilizando o contexto em que se insere. Também Chimamanda Adichie¹¹¹ aborda a exploração de diferentes contextos e perspetivas, no seu discurso *The Danger of a Single Story*. Neste, fala do perigo que constitui a receção de algo através de uma única história. A importância de nos ser dado todas as faces, todas perspetivas possíveis de um objeto, de uma pessoa, ou neste caso, de uma obra de arte. De como só assim se realiza uma compreensão inteira da obra, “*repeated perception being in a way of reducing the ‘originality’*

107 Parsons, Talcott (1964), *The Social System*. Londres: A Free Press of Glencoe, Collier-Macmillan Limited. p.410.

108 Jens Hoffman em, O'Neill (2012), *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. p.97.

109 Andrew Renton em Hiller, Susan e Sarah Martin (2002), *The Producers: contemporary curators in conversation. vol2*, Baltic, University of New Castel. pp. 11-12. em Especial (2012), *Os Curadores em Exposição...*, p.30.

110 Andrew Renton é diretor da Marlborough Contemporary Gallery em Londres e professor de curadoria em Goldsmiths College, University of London. Ver: <http://marlboroughcontemporary.com/about/history/>

111 Discurso disponível em: http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript

of the work”¹¹², ou seja, apresentar uma obra sempre sobre a mesma perspectiva ao público diminui a sua verdade e origem. O papel do curador encarrega-se desta reinterpretação da arte, da exploração de todas as suas histórias, permitindo uma análise consciente e uma compreensão mais correta, aberta e orientada. Sem retirar o espaço do indivíduo para a sua própria interpretação, apenas equipando-o de ferramentas.

O papel do curador consiste em criar sentido mediando as obras produzidas pelo artista nos olhos do público, em conjunto com uma instituição ou não. Atualmente esta criação de sentido, pode-se traduzir em três ações essenciais: seleção, edição e contextualização das obras a expor ao público¹¹³.

Conclui-se assim o primeiro capítulo com o destaque de Montebello sobre o poder e importância do papel curatorial, que se exprime através da exposição e consequentemente do catálogo.

*“Curators choose the works of art that enter public collections, decide which are to go on view, and have enormous power over many people’s appreciation and understanding of art by the way in which they choose to present it in what sequence and in what context. We all know there are innumerable ways of displaying art and that each conveys something very different and affects people in very different ways.”*¹¹⁴

112 Bourdieu, Pierre e Alain Darbel (1991), *The Love of Art: European Art Museums and their Public*. pág.72.

113 Especial, (2012), *Os Curadores em Exposição...*, pp. 26-28.

114 Montebello, Phillipe (2001) “The Art museum’s most valuable currency: curatorial expertise” pp.10-11.

2. A Obra do Curador. A Exposição e o Catálogo

“A work of art is an organized visual statement that distills and concentrates our thoughts, feelings, and emotions, that express our vision of the our time.”¹¹⁵

A obra surge originalmente do latim *opera* – trabalho.¹¹⁶ Pressupõe a realização de alguma atividade ou tarefa. Atualmente, o conceito de obra pode ser utilizado para classificar um objeto, bem como algo imaterial. Tanto um como outro, para que se possam classificar como obra, exigem algum tipo de transformação, de trabalho do homem – de um autor. Como se concluiu anteriormente, a atividade principal do curador resulta em exposições e catálogos, o que possibilita a classificação destes como obras do curador. Assim, e de modo a compreender a análise aqui proposta, do catálogo como obra do curador, é necessário uma pequena reflexão da noção de obra. Seguida de um enquadramento da exposição e do catálogo na contemporaneidade e nas suas características.

2.1 A Obra

Heidegger localiza a ideia de obra como o último de três estados de uma linha evolutiva. Linha esta que se inicia com o conceito de ‘coisa’, algo que é matéria e não exige forma, não exige intervenção do indivíduo. A noção de ‘coisa’ pode ser associada a tudo o que simplesmente existe, que apenas é. Assim, “A obra de arte também é uma coisa, na medida em que é, em geral, algo que é.”¹¹⁷. A primeira diferença entre a ‘coisa’ e a ‘obra’ encontra-se na exigência de forma, por parte da obra. Exige uma interferência do homem, como uma pedra que se torna escultura ou uma flor que se torna pigmento. “A distinção entre matéria e forma, e decerto nas mais diferentes variedades, é o esquema conceptual por excelência para toda a estética e teoria da arte.”¹¹⁸. Existe a aplicação de um conceito, de uma ideia descoberta, que resulta no emprego de forma na matéria. Mas apenas esta distinção não é o suficiente para que uma ‘coisa’ seja reconhecida como ‘obra’, mas sim como um objeto – ou ‘apetrecho’¹¹⁹. É na disparidade entre o objeto e a obra, que se pode completar o entendimento da noção de obra. O objeto pressupõe uma produção mecânica, enquanto a obra implica um ato de criatividade e identidade. Atualmente, o objeto assume uma marca e a obra assume um autor. A obra reflete dados da personalidade do seu autor, bem como de todo o envolvente em que foi criada. “Com a proximidade da obra, estivemos de repente

115 Dorner e Cauman (1958) *The Living Museum...*, p.153.

116 Oliveira, Leonel (dir. ed.) (1997), *Nova Enciclopédia Larousse*. Vol.17.

117 Heidegger (2012) *A origem da obra de Arte*. p.13.

118 Heidegger (2012) *A origem da obra de Arte*. p.18.

119 Heidegger (2012) *A origem da obra de Arte*. p.26.

num outro lugar que não aquele em que habitualmente costumamos estar.”¹²⁰ Assim, a obra é o resultado de um trabalho exemplar do seu autor e um objeto exposto e rececionado pelo público. Procura a transmissão de algo, de uma forma consciente ou inconsciente e pressupõe a receção e entendimento por parte do público. Será neste entendimento que a obra é reconhecida.

“Mas porque é que a exposição (Aufstellung) da obra é um erigir (Errichtung) que consagra e glorifica? Porque a obra no seu ser-obra o requer. Como é que da obra resulta a exigência de uma tal instalação? Porque ela própria, no seu ser obra, é instaladora. O que é que a obra enquanto obra instala? Levantando-se em si mesma, a obra abre um mundo e mantém-no numa permanência que domina.”¹²¹

A reflexão prévia do papel do curador, traduziu-se no entendimento das suas funções curatoriais: a exposição e o catálogo. De seguida pretende-se caracterizar a noção de obra na atualidade e observar de que forma esta valida a reflexão do catálogo como obra do curador. Para tal, serão destacadas quatro características do mundo da arte contemporânea e contrastadas na exposição no catálogo. Características essas, que não tendo origem na contemporaneidade, assumiram proporções superiores e tornaram-se responsáveis pela forma de como se pensa, apresenta e recebe a obra de arte atualmente.

2.2 A Ideia

“Mas se o valente homem veio a fazer uma obra que todos louvam por estremada e a ele mesmo o parece; e todavia não é a que ele tinha imaginado na sua ideia, nem a que ele desejou que viesse a ser: não se deve por isso de ter por contente; antes a tal obra deve desmanchar e destruir, e comece de novo as vias com que venha a ver com olhos carnis os que vê com os de espírito. Mas quando ele tiver igualado a bondade da sua fantasia e imaginação com a das suas mãos, então lhe devem por numa capelo de loureiro na cabeça em sinal de vencimento e glória, e se lhe agradecerem tamanha coisa então não lhe deve pesar com a morte, pois se satisfez em coisa mui grave e dificultosa.”¹²²

A ideia assume uma importância superior ao objeto nas palavras de Francisco de Holanda. Apresenta a cabeça do artista como a verdadeira obra de arte, e apenas quando o objeto-obra se equipara à ideia, ao conceito que criou no seu espírito, é que revela valor.

120 Heidegger (2012) *A origem da obra de Arte*. p.26.

121 Heidegger (2012) *A origem da obra de Arte*. p.34.

122 De Holanda, Francisco (1984), *Da pintura antiga*. Lisboa: Livros Horizonte, pp.42-46.

O físico serve o espiritual. Ora, a valorização e estima pela ideia no campo artístico não é recente, mas atualmente dita e exprime muito da perspectiva do artista e do curador perante as suas obras.

Os anos 60, o reconhecimento do curador independente¹²³ e das suas megaexposições¹²⁴ em conjunto com os artistas conceptuais, são um bom exemplo de como a ideia e as palavras eram valorizadas. Cauquelin ao refletir sobre a possibilidade da arte pensar através de palavras refere: “Ora as palavras são signos impalpáveis, pouco pesados, que a cadeia de comunicação pode fazer circular na imponderabilidade. Servem ao mesmo tempo de lugar e tempo aos objectos a que dão nome, substituem-se à matéria: o título é uma cor.”¹²⁵. Destaca um dos veículos privilegiados da ideia – o título. Este torna possível a deslocação do objeto-obra para um imaginário diferente do imaginário representado pela estética. Do qual é exemplo a obra de Magritte, *Ceci n'est pas un pipe*, onde o artista provoca uma reflexão sobre a diferença da representação de um objeto e do objeto em si. Para tal, utiliza as palavras como ponte entre a sua ideia e a imagem do cachimbo.¹²⁶

O enaltecimento da ideia como centro e definição de arte, favorece também o crescimento do curador, que trabalha maioritariamente na aplicação e produção de ideias na exposição e no catálogo. “(...) *if art could be an idea, then those involved in production and employing ideas as their medium could also be said to be producers of art, whether they called themselves curators, critics, or artists.*”¹²⁷

A obra apresentada como veículo de uma ideia e o desinteresse pela materialidade do objeto-obra atinge o seu auge com a arte conceptual. Segundo Cauquelin, “pouco importa que ela seja uma coisa ou outra, verse esta ou aquela matéria, seja efectuada neste ou naquele suporte, seja manufacturada ou já existente, pronta.”¹²⁸. Defende-se que a designação de um objeto também pode ser vista como arte, que o propósito colocado num objeto ou a mudança de perspectiva também é considerada um ato criativo.

Idalina Conde dá seguimento à afirmação de Cauquelin através da obra de Sakarin Krue-On na Documenta de Kassel em 2007. Nesta, o artista tailandês propôs à curadora Ruth Noack a plantação de um enorme arrozal, através de métodos tradicionais no arredor do Schloss Wilhelmshole, ao qual deu o nome de *Terrace Rice Fields*. Apesar de ter sido plantado por técnicos do país do artista, o solo alemão e o clima não permitiram que o arrozal florisse.¹²⁹

123 Reconhecimento do curador independente com Harald Szeemann.

124 Por megaexposições entende-se eventos como as Documentas, Trienais, etc.

125 Cauquelin (2010), *Arte Contemporânea*. p.69.

126 Foucault (2009), *Isto não é um Cachimbo* pp.4-6.

127 O'Neill (2012), *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. p.18.

128 Cauquelin (2010), *Arte Contemporânea*. p.91.

129 Conde, Idalina (2009), “Arte e Poder”. in Conde, CIES e-working paper, 62, ISCTE-IUL. Disponível em: <http://www.cies.iscte.pt/wp.jsp>



- Figura. 6. *Ceci n'est pas une Pipe*, René Magritte em <http://www.dafont.com/pt/forum/read/108692/recherche-typo-ceci-n-est-pas-une-pipe>
- Figura. 7. *Terrace Rice Fields*, Sakarin Krue-On, Documenta de Kassel de 2007. em Conde (2009) *Arte e Poder*
- Figura. 8. *January 5-31*, Seth Siegelaub, 1969 em O'Neill (2012) *The Culture of Curating and the Curating of Culture*

A falta de sucesso físico deste projeto é relativizada pela força da ideia, que permanece com o mesmo valor. O público ao visitar esta obra apesar de não visualizar as maravilhosas flores do arrozal, compreende, regista e admira os objetivos da sua ideia. O que será lembrado e colocado em catálogo, serão as imagens da obra acompanhadas pela ideia. A ideia que não resultou, mas que fascina apenas pelo conceito.

Como se traduz então este enaltecimento da ideia na exposição e no catálogo?

2.2.1 Como se pode manifestar na Exposição

“It is intended to draw attention to ideas, processes, and situations – not to itself as an object.”¹³⁰

A mostra artística muda o seu anterior e único objetivo. Já não se limita a apresentar as peças do artista ao público, mas sim, procura expor ideias, processos e situações, como menciona Brenson. As obras são apresentadas sobre uma perspetiva curatorial, chegando a ser realizadas apenas para o momento expositivo.

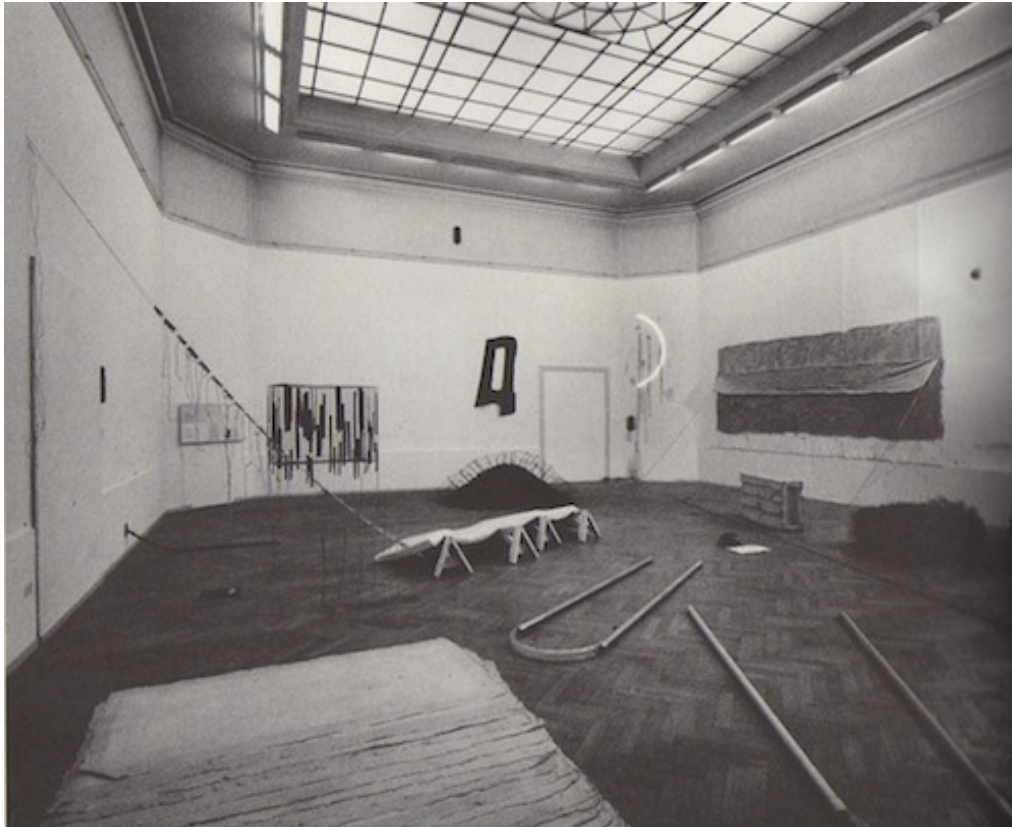
Esta transformação funciona em ambos os sentidos, tanto se produz as obras de modo a servir uma ideia da exposição, como se utiliza obras para a formulação da ideia. O curador C42 entrevistado por Luísa Especial explica da seguinte forma a exposição: “Uma extensão do trabalho filosófico. Muitas vezes as obras são pretexto, no sentido “pré-texto”: antecedem os textos, levantam problemas que tento desenvolver do ponto de vista mais filosófico e reflexivo e articulá-los com conceitos que sejam compreensíveis.”¹³¹ O curador encara a relação entre as obras como uma problemática, que necessita, que pede a ideia de forma a ser perceptível ao público.

A exposição de Seth Siegelaub em 1969, *January 5-31*, exibiu objetos já produzidos –‘ready-mades’, que apenas procuravam ilustrar a ideia do artista, ou neste caso também do curador. As salas encontravam-se maioritariamente vazias, com alguns objetos, como jornais, e bastante apoio escrito.¹³² Os artistas conceptuais, em conjunto com Siegelaub, transmitiram a ideia da forma mais clara e pura possível, se para tal apenas necessitavam de uma peça e palavras, apenas apresentariam isso na mostra. A postura deste grupo de artistas e curadores impulsionou o levantamento de questões, problemáticas, e diferentes perspetivas percursoras na arte e na exposição contemporânea.

130 Brenson, Michael (1998), “The Curator’s Moment”.

131 Entrevistado C42 em Especial (2012), *Os Curadores em Exposição...*, p.174.

132 O’Neill (2012), *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. p.16.



CARL ANDRE
ROBERT BARRY
DOUGLAS HUEBLER
JOSEPH KOSUTH
SOL LEWITT
ROBERT MORRIS
LAWRENCE WEINER

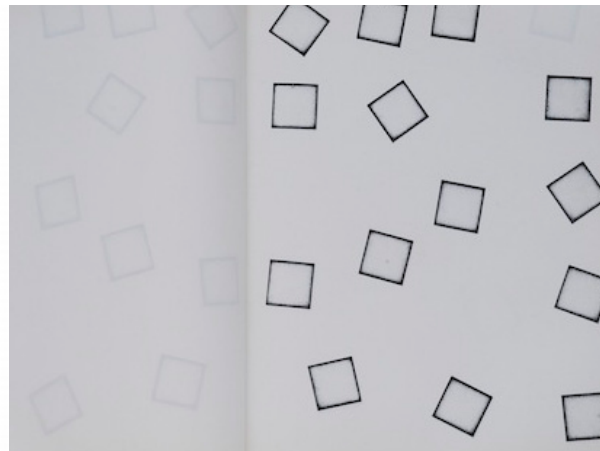


Figura. 9. *When Attitudes Become Form: Works, Concepts, Processes, Situations* por Harald Szeemann, 1969 em O'Neill (2012) *The Culture of Curating and The Curating of Culture*

Figura. 10. *Xeroxbook* de Seth Siegelaub, 1968 em <http://www.primaryinformation.org/files/CARBDHJKSLRMLW.pdf>

2.2.2 Como se pode manifestar no Catálogo

“The word ‘Art’ is becoming less of a noun and more of a verb... Thinking not so much about objects themselves as what possibilities are inherent in them and what the ideas are in them.”¹³³

O gosto pelas palavras, pelo conceito, também se vai refletir num aumento da importância e uso do catálogo. Em alguns casos o catálogo chegou a ser visto como a própria exposição. Uma excelente plataforma para expor arte. Como afirma Altshuler: *“With ideas primary – ideas for a disparate variety of projects, from the creation of objects and events to the investigation of the notion of art itself – the most direct mode of presentation was essentially linguistic, and the most pointed form was the catalogue.”¹³⁴* Esta orientação para o catálogo apresenta-se ainda mais exemplar em conjunto com a arte conceptual. Chegando Siegelau a fazer do catálogo uma exposição, ao realizar o *Xeroxbook* em 1968¹³⁵. A falta de espaço em galeria e a natureza dos trabalhos realizados incitou a escolha do catálogo como a melhor plataforma de exposição: *“The exhibition consists of (the ideas communicated in) the catalogue; the physical presence (of the work) is supplementary to the catalogue.”¹³⁶* O catálogo torna-se um veículo de excelência do curador. No *Xeroxbook* participaram vários artistas, dos quais, Joseph Kosuth e Lawrence Weiner. As obras de Weiner neste catálogo-exposição traduziram-se em palavras numa grelha e Joseph Kosuth, por sua vez, simula a realização de um catálogo através da nomeação de cada página com o suposto conteúdo que normalmente constituiria. Realizadas especificamente para o catálogo e mantêm-se com a mesma essência, com a mesma ideia desde o primeiro dia.

Szeemann também explora esta tendência ao realizar o catálogo da exposição *When Attitudes Become Form: Works, Concepts, Processes, Situations*. Condensa o seu título em *Live in your head*. Mostrando como tudo o que apresenta, toda a fisicalidade da exposição, se resume à ideia existente na mente do artista.

2.3 O Processo

“The work tends to become a dynamic structure that generates forms before, during and after its production. These forms deliver narratives, the narratives of their very own production, but also their distribution and the mental

133 Robert Barry em O'Neill (2012), *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. p.18.

134 Altshuler (1994), *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*. p.238.

135 Disponível online em <http://www.primaryinformation.org/files/CARBDHJKSLRMLW.pdf>

136 Lucy Lippard em Altshuler (1994), *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*. p.239.

A noção de arte é reconhecida como a última etapa de todo um processo. Não surge, mas sim, cria-se. Não permitindo uma alienação do envolvente em que é criada e assumindo o mesmo envolvente como parte integrante da obra. Como menciona Bourriaud, a obra gera forma antes, durante e depois da sua produção. Podendo atingir de tal modo importância que seja dedicado mais atenção ao processo que ao seu próprio fim – a obra. Um dos exemplos é o *happening*¹³⁸, que apresenta a obra de arte como o próprio ato de criar. Onde o público está presente na própria criação da obra, composta pela espontaneidade do artista, único e irrepetível.

A relevância da descodificação da obra através do processo incita um crescimento na necessidade do curador, pois os artistas nem sempre criam com a perspectiva de expor ao público, muito menos com a perspectiva de compreensão do público. O que não significa que não a procurem ou desejem, uma vez que a própria obra necessita ser rececionada. Deste modo, cabe ao curador a procura pelas melhores formas de levar o processo, a história da obra ao público.

O processo de criação de uma obra é capaz de abrir portas para uma melhor compreensão da mesma, principalmente devido à influência que tem no próprio resultado final. O humor do artista, o local em que se encontra, os materiais que utiliza, os obstáculos que surgem, todos estes elementos constituem a obra e relembram o facto da obra não se criar num vácuo de tempo, mas que muito pode ocorrer e transformar a visão do artista.

2.3.1 Como se pode manifestar na Exposição

Projetar uma exposição atualmente envolve complexidade em níveis que se estendem para além da disposição harmoniosa das peças num espaço definido, implica a mediação de conceitos e temas artísticos e curatoriais através das próprias obras. Ao acrescentar o processo a esta disposição o projeto curatorial sofre ainda mais alterações. O curador procura trazer o atelier para o espaço expositivo, de modo a permitir ao público uma leitura completa da palavra do artista. “Com o centro de gravidade a pender claramente para o dispositivo e para o processo de produção, o conceito de exposição torna-se central.”¹³⁹ O desvio da importância da peça acabada para o processo de produção e transformação da mesma provoca também um conseqüente foco no conceito, pois já não se pretende admirar

137 Bourriaud, Nicolas (2004), *Alter Modern*. p.4.

138 O termo Happening foi concebido por Alan Kaprow, constitui uma performance teatral e participatória. Turner, Jane(ed.) (1996), *The Dictionary of Art. vol 17*. England: Groove. p.806.

139 Cauquelin (2010), *Arte Contemporânea* p.104.

um produto final, mas o desenvolver, a construção de uma ideia.

Surgem com mais frequência residências de artistas e espaços de co-work artístico, promovendo a troca de influências no processo de produção.¹⁴⁰ Para além da utilização do processo artístico, também se verifica uma maior transparência em relação ao processo de restauro das obras no próprio espaço expositivo. Assim, com a crescente complexidade do projeto expositivo, a exposição é também acompanhada de elementos que pertencem ao processo de investigação e conceção da própria mostra.¹⁴¹ De forma a possibilitar esta participação do público no processo artístico e curatorial, o modo de apresentação transformou-se, mas sempre dentro dos seus limites expositivos. Limites que serão possíveis de esticar, através da outra plataforma de mediação curatorial – o catálogo.

“Both exhibition and the catalogue displayed this emphasis on attitude and process, and the corresponding demotion of the object.”¹⁴²

2.3.2 Como se pode manifestar no Catálogo

“O critério de selecção dos artistas foi enunciado pelo organizador no catálogo: a constituição de um grupo representativo <apenas de si próprio>.”¹⁴³

O catálogo é também visto como um registo da exposição, captando todos os aspetos que levam à mesma. Possui a capacidade de expressar não só a ideologia do curador como os métodos que colocou em prática para a exposição.

“In fact, these exhibitions often results in catalogues which function as the place where the process dimension emerges. This can be read both as a retreat and as the will to involve all the supports in the communication of the same message. Exhibition catalogues do not present finished works, even in the case when these ones are present; rather they include artists’ sketches, projects and works in progress. what more, they act as the logbooks, recording the construction phases of the exhibition itself.”¹⁴⁴

Sejam cartas trocadas entre artista e curador, documentos encontrados em investigação ou mesmo situações caricatas de montagem, a plataforma mais propícia da sua transmissão ao público é o catálogo. A utilização do catálogo para a comunicação do pré, durante e, em alguns casos, do pós momento expositivo é cada vez mais comum, como menciona Calderoni.

140 Como é exemplo o LX Factory, Village Underground, coletivos de artistas, entre outros.

141 Como se evidenciou na já mencionada exposição de Jens Hoffmann, *Exhibition of an Exhibition*.

142 Citação de Harald Szeemann em Altshuler (1994), *The Avant-Garde in Exhibition*. p.245.

143 Luísa Especial a falar do catálogo *Alternativa Zero* em Especial (2012), *Os Curadores em Exposição...*, p.77.

144 Calderoni, Irene (2011), “Creating Shows: Some Notes on Exhibition Aesthetics at the end of the Sixties” in *Curating Subjects*. p.75.

Nos anos 80 do século XX em Lisboa realizou-se a exposição “Depois do Modernismo”,¹⁴⁵ que prometia começar com uma nova era para o mundo artístico e para a forma de pensar a arte. A exposição utilizou sistemas de publicidade inovadores, causando polémica e acabando por ser bastante contestada por alguns núcleos de artistas que consideravam esta forma de praticar a arte uma inferiorização da mesma. E assim, o grupo de arquitetos do Porto responderam negativamente ao convite de participação na exposição, afirmando através de um manifesto que não fazia sentido a realização de uma mostra sobre a pós-modernidade, quando não teria existido modernidade em Portugal. Documento este que veio a ser incluído no catálogo da exposição e não na própria exposição devido à recusa destes arquitetos. Através da leitura do catálogo compreendeu-se o projeto inicial dos curadores para a exposição e o percurso realizado até ao produto final. O catálogo revela-se como a plataforma de excelência para a transmissão das atividades processuais.

2.4 Efémero e Permanente.

“Elemento de incontornável importância, o tempo, é argumento e agente de claras alterações no itinerário criativo.”¹⁴⁶

Com a alteração da perceção do tempo também se altera a sociedade e o seu itinerário criativo, como refere Emília Ferreira acima. Os costumes, hábitos e a forma de encarar a vida de uma sociedade são influenciados pelo modo de perceber o tempo. Atualmente, no século XXI, verifica-se uma continuação do consumismo, iniciado no fim do século XX. Com esta grande variedade de escolha de produtos, provoca-se também um aumento de produtos descartáveis que respondam à rapidez desta rotação e à novidade compulsiva do mercado.¹⁴⁷ Rotação esta que não exclui o mundo artístico e criativo. A arte influencia e é influenciada pela cultura que a rodeia.

Deste modo, e seguindo o seu tempo, a arte contemporânea tende a expor-se sobre plataformas efémeras com o propósito de suscitar uma maior atenção e dedicação por parte do público e dos espaços culturais. A *performance*¹⁴⁸, é também uma resposta a esta sociedade consumista e efémera. Assegura que o espaço expositivo expõe momentos únicos e consumíveis. Reivindicando o seu lugar na sociedade atual e o seu direito à atenção

145 Marchand, Bruno (2009), “Depois do Modernismo: A possibilidade de tudo.” in *Arquivo L+Arte*.

146 Ferreira, Emília (2000), *Joseph Boffill: A condição do efémero*. Almada: Câmara Municipal de Almada. p.11.

147 Deste consumismo e de como este influencia a arte é exemplo a obra de Duane Hanson, *Supermarket Lady*, Figura 11.

148 Performance, “descriptive term applied to ‘live’ presentations by artists. (...) was originally adopted in the early 1970 to emphasize the fact that the work was made by artists and to distinguish such events from theatre.” Turner, Jane(ed.) (1996), *The Dictionary of Art. vol 24*. England, Groove. p.403.

do público. A artista Marina Abramovic¹⁴⁹, realizou inúmeras performances emblemáticas ao longo da sua carreira, onde explora a interação entre os seres humanos e as suas limitações físicas e mentais, enfatizando a efemeridade e mutabilidade das obras.

A efemeridade na arte, surge também com o aproveitamento de qualquer tipo de material para a criação artística, do qual é exemplo o artista brasileiro Vik Muniz¹⁵⁰ que realiza obras de arte através de materiais encontrados em lixeiras. Muitas instalações têm como único objetivo provocar algum tipo de sentimento/ reação por parte do público, ostentando essa reação como a verdadeira obra de arte. Ora, essa resposta do público é também bastante efêmera, tem a duração da recepção da obra.

A questão da obra relâmpago, da obra efêmera, surge quando se projeta a longo prazo na formação de uma história de arte, de um história expositiva e se verifica impossível angariar documentação. Assim se assoma o outro ponto para este paralelismo contemporâneo, a necessidade de documentar, preservar e conservar tudo o que possua vestígios de cultura. Função que se apresenta como uma das principais funções do museu, como afirma João Fernandes, “O museu é a instituição que conserva o efêmero.”¹⁵¹. O museu, as galerias, os agentes que nestes trabalham, e assim o curador, estão hoje responsáveis por reunir técnicas e métodos de preservação, contra a efemeridade que também provocam. Para tal, recorre-se à fotografia, ao vídeo e ao registo descritivo escrito da atividade artística. “Essa documentação vai passar a ser muitas vezes a obra de arte propriamente dita.”¹⁵² Ora, pertencendo a comunicação da atividade artística à atividade curatorial, esta salvaguarda da arte efêmera passa também pela preservação dos momentos de mediação ao público. Como se verifica então este paralelismo na atividade curatorial?

2.4.1 Como se pode manifestar na Exposição

“While the temporary exhibition have become the lifeblood of museums, permanent displays have become temporary, endlessly changing and evolving.”¹⁵³

A efemeridade no mundo artístico contemporâneo já não se apresenta como uma

149 Marina Abramovic é uma artista de performance no contexto de self-expression, explora os sentidos do ser humano e coloca-se no centro destas experiências, trazendo a sua vida para a performance. Abramovic, Marina com Charles Atlas(1994), Marina Abramovic: Biography. Alemanha, Reihe Cantz. <https://www.youtube.com/watch?v=OS0Tg0ljCp4>

150 Vik Muniz, artista brasileiro que cria a maior parte da sua obra sobre materiais não convencionais, como comida, lixo, entre outros. *Obra Incompleta de Vik Muniz*(2004), Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional.

151 João Fernandes em Grande, Cristina (2010), *Cadernos Documente-se: Reflexões sobre o social*. p.33.

152 João Fernandes em Grande, Cristina (2010), *Cadernos Documente-se: Reflexões sobre o social*. p.14.

153 Schubert, Karsten (2000), *The Curator's Egg: The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day*. Londres: One-Off Press. p.168.



Figura. 11. *Supermarket Lady* de Duane Hanson, 1969-70 em <http://englishclub.over-blog.fr/article-supermarket-lady-by-duane-hanson-124918585.html>

novidade, mas tem vindo a crescer e traz consigo consequências significativas na forma de perceber a arte. No caso da exposição, tornou-se maioritariamente temporária, estabelecendo um limite de tempo de interação entre o público e as obras. A exposição temporária permite uma maior rotação internacional de artistas e uma adesão crescente do público. A ideia de que só será possível aceder às obras dentro de um prazo específico, incentiva a visita do público e torna o museu num espaço de mostra únicas e irrepetíveis. Atrai os turistas que visitam a cidade e também os próprios residentes da mesma. Por sua vez, a exposição permanente tende a ser visitada uma ou duas vezes pelo indivíduo residente e permanece principalmente para o turismo. “O protagonismo das exposições temporárias na cultura contemporânea tem múltiplas razões, desde a premissa de “tornar acessível o raramente visto, alterar ou realçar a percepção do já conhecido e confrontar obras comparáveis” até objetivos como gerar receitas, reforçar cooperações ou, simplesmente, “promover as carreiras dos directores de museus e curadores.”¹⁵⁴ Menciona como a atual preferência pelo temporário, pode também criar e potencializar várias profissões artísticas, entre as quais, os curadores.

Com esta efemeridade aumenta a dificuldade num registo aprofundado das próprias mostras, como afirma João Fernandes, “Só muito recentemente nós consideramos na Direcção do Museu Serralves, como interessante termos fotografias das inaugurações e dos processos de montagens.”¹⁵⁵. O papel curatorial, quando pensado apenas como a concretização de exposições, revela-se como um papel bastante efémero sem continuidade. Onde se encontra então os frutos das investigações e pesquisas realizadas para exposição, quando esta acaba? Onde se transmite as interações e ligações criadas entre as diferentes obras após a exposição? O público e mesmo os próprios espaços expositivos podem recorrer ao catálogo.

2.4.2 Como se pode manifestar no Catálogo

“A natureza efémera inerente às exposições temporárias contribuirá certamente para a existência de uma ‘amnésia colectiva’ a respeito de grande parte da história expositiva.”¹⁵⁶.

A efemeridade cria urgência na interação do indivíduo com as obras, mas provoca esta amnésia coletiva. Por sua vez, o catálogo contraria e completa este desejo simultâneo pelo efémero expositivo e a continuidade da sua memória e história. “não é menos verdade

154 Barranha, Helena (2010), “No rasto do efémero” in *L+Arte* nº72, p.14.

155 João Fernandes em Grande (2010), *Cadernos Documente-se: Reflexões sobre o social*. p.15.

156 Especial (2012), *Os Curadores em Exposição*. p.59.

que a originalidade e a profundidade de algumas propostas curatoriais deixam um rasto que supera, largamente, o tempo de duração dessas exposições. São muitas as publicações de referência no panorama da arte do século XX que correspondem, precisamente, a catálogos de exposições temporárias, que comprovam a qualidade do trabalho de investigação que lhes está subjacente e o seu contributo para o estudo e a divulgação das práticas artísticas contemporâneas.¹⁵⁷ Através do catálogo torna-se possível conhecer a qualidade da investigação curatorial e a divulgação das práticas artísticas contemporâneas.

O catálogo pode não só registar os momentos expositivos temporários, mas também *“allow curators to demonstrate an intellectual position (...) provide a resource for documenting and interpreting art”*¹⁵⁸. É uma ferramenta de registo da exposição quando realizado durante ou posteriormente à mesma. De outra forma pode ser interpretado ele mesmo como uma exposição, paralela à exposição plástica. Neste podem ser incluídas na integra as peças em exposição ou apenas algumas das obras expostas; os textos podem ser uma réplica dos textos explicativos em exposição ou ensaios bastante mais prolongados e virados para a investigação curatorial. De qualquer uma das formas, o catálogo torna possível a reconstituição uma história expositiva, e assim, de uma história de arte.

2.5 Arte Participativa

*“All artists are alike. They dream of doing something that’s more social, more collaborative, and more real than art.”*¹⁵⁹

Este sonho do artista, de transmitir/ interagir com o público, de criar algo *more real than art*, é parte integrante de uma obra de arte. A obra que se torna intemporal ao olhar do público é sempre a obra que provoca algum tipo de sentimento, seja bom ou mau. *“Emotion is easier to appeal than the intellect”*¹⁶⁰. O valor emocional criado em torno do objeto é o que nos faz mantê-lo próximo.

A obra *In Orbit*¹⁶¹ de Tomas Saraceno, instalada em Dusseldorf é uma aventura para os sentidos. Saraceno criou uma instalação de grande dimensão que simula uma teia de aranha e permite ao público percorrer de um lado ao outro do hall do museu com pé direito total, sob uma teia de 3 níveis. *“To describe the work means to describe the people who use*

157 Barranha, Helena (2010), “No rasto do efêmero” in *L+Arte* nº72, p.14.

158 O’Neill (2012), *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. p.44.

159 Dan Graham em Bishop, Claire (2012), *Artificial Hells*. Londres: Verso Books p.1.

160 Schubert (2000), *The Curator’s Egg...*, p.168.

161 Artista argentino de instalações em grande escala. <http://www.tomassaraceno.com/>

it – and their emotions”¹⁶². Outro artista que provoca iguais emoções e experiências sensitivas no público, é James Turrell¹⁶³. Este artista trabalha maioritariamente com jogo de luzes, perceções visuais e ilusões óticas. A obra *Akhob*, colocada na Louis Vuitton de Las Vegas, procura captar a atenção do público para a luz, como se fosse um quadro ou um filme. Incita sensações e experiências novas através de perspetivas fora dos habituais.¹⁶⁴

Em dimensões inferiores mas com os mesmo propósitos, Robert Wilson¹⁶⁵ com a instalação *Alice*, exposta na Ellipse Foundation, propõe ao público experienciar “um mundo das maravilhas” ao entrar numa sala branca cheia de algodão por uma porta bastante pequena para o nosso tamanho¹⁶⁶. Já Ernesto Neto¹⁶⁷, simula o útero feminino através de meias e collants presas no teto e com pesos de sementes de cheiro, com a obra *Navedenga*. “*Neto is concerned with human sensory experience and how that can be part of the work of art.*”¹⁶⁸

A arte contemporânea incorpora cada vez mais esta particularidade sensitiva. “*Our purely sensory consciousness is limited, and one of the profound powers of art lies in its ability to evoke memories, knowledge, and human awareness as integral to our perceptual experience.*”¹⁶⁹ Deste modo, o espaço expositivo, e assim o curador, também se torna responsável por este engajamento do público com as obras através das emoções.

2.5.1 Como se pode manifestar em Exposição

*“There is an alternative principle of organization in replacing the aesthetic of objects with an aesthetic of experience.”*¹⁷⁰

Berleant propõe uma mudança de perspetiva na disposição clássica das obras de arte em exposição. Propõe uma valorização da experiência do público em detrimento da atenção para com o objeto. O ambiente envolvente às obras – o projeto curatorial – necessita ser refletido em prol da experiência e não se limitar ao bem-estar da peça. “*experiences, not*

162 Citação de Tomás Saraceno em Arch Daily <http://www.archdaily.com/394622/in-orbit-installation-tomas-saraceno/>

163 James Turrell é artista e cientista, a sua obra consiste em “*disorienting, mesmerizing explorations of light and space*” em Ferro, Shaunacy (2013), “The Mind-Bending Science of James Turrell’s Art” in *Popular Science*. Disponível em <http://www.popsci.com/science/article/2013-07/james-turrell-psychology>

164 Ver: https://www.youtube.com/watch?v=_BuJpDXkMz8

165 Robert Wilson é encenador e artista desde os anos 60, realiza projetos de grande escala e produção. Disponível em <http://www.robertwilson.com/about/>

166 “Instalação “ALICE” de Ernesto Neto” in *Guia da Cidade* Disponível em: <http://www.guiadacidade.pt/pt/art/instalacao-alice-de-robert-wilson-14956-11>

167 Artista escultor brasileiro, cuja obra “investiu nas possibilidades da gravidade, no balanço dos pesos e contrapesos, e que conjuga recursos da física e também da biologia para desenvolver trabalhos corporais; sensoriais.” Sardenberg, Ricardo (2011), *Arte Contemporânea no século XXI: 10 brasileiros no circuito internacional*. Brasil, Capivara editora.

168 Cooke, Erika (2011), “Dancing off the Stage” in *The Art Newspaper* nº230. p.72.

169 Berleant (1990), “The Museum of Art as a Participatory Environment” in *Curator*, nº33. p.38.

170 Berleant (1990), “The Museum of Art as a Participatory Environment” in *Curator*, nº33. p.34.

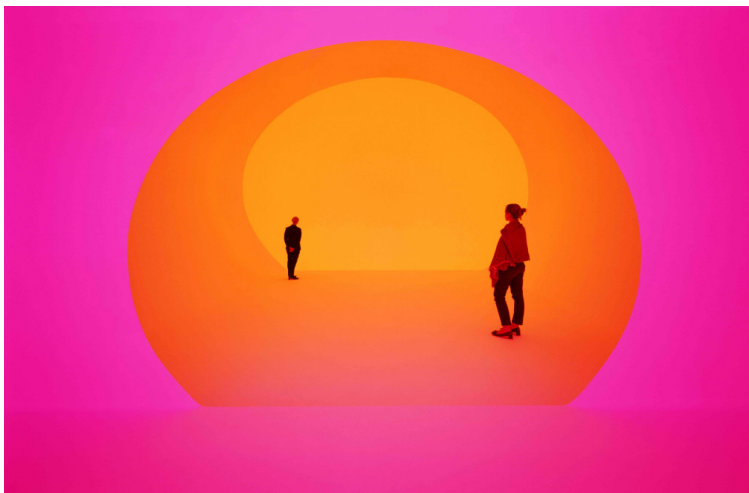


Figura. 12. *In Orbit* de Tomas Saraceno, Dusseldorf 2013 em <http://www.designacademia.com/in-orbit-by-tomas-saraceno/>

Figura. 13. *Akhob*, James Turrell, 2013 Las Vegas em <http://articles.latimes.com/2013/jun/10/news/la-ar-james-turrell-installation-louis-vuitton-vegas-20130610>

Figura. 14. *Alice*, Robert Wilson, Ellipse Foundation em <http://www.guiadacidade.pt/pt/art/instalacao-alice-de-robert-wilson-14956-11>

objects should be the goal."¹⁷¹.

Será através desta transformação na perspetiva que a exposição se altera e vem equiparar a visão dos artistas em tornar a arte “*more real*”. Uma receção que não se contenta com a contemplação das obras mas que cria uma ligação emocional com as mesmas através do ambiente envolvente, através da curadoria.

*“It is an active perceptual engagement with the art work, an in involvement so intimate that there is experimental continuity between viewer and work. Such participation is not simply visual or physical; it demands full somatic responsiveness, joining perception with imaginative and often conscious association of memories and meanings. It is, in short, an engagement of the total person.”*¹⁷²

Para tal, o ambiente expositivo sofreu inovações e atualmente a exposição é erguida em diferentes espaços, sob diferentes plataformas e criada por uma equipa de profissionais dispares e ao mesmo tempo específicos para a temática de cada exposição.

Embora a mostra seja sempre associada ao espaço do museu, já não se demarca ao mesmo. Realiza-se exposições em cozinhas¹⁷³, no exterior, em elevadores¹⁷⁴, veículos¹⁷⁵, entre outros locais. O contexto em que a obra é inserida adquiriu bastante valor e apresenta-se como uma peça fundamental para a interação com o público. Uma das peças de Ernesto Neto, *Otheranimal*¹⁷⁶, criada para a realização de um espetáculo de dança de Merce Cunninghams, foi também colocada posteriormente em exposição nas mãos da curadora Siri Engberg¹⁷⁷. Exposição esta, que pretendia representar toda a cena e zona do espetáculo onde tinha sido colocada a peça e tornar o público nos dançarinos que se movimentavam por debaixo da mesma.¹⁷⁸

Hoje, o espaço expositivo é refletido de tal forma, que as equipas curatoriais são cada vez maiores e incorporam profissionais de arquitetura, de design e especialistas na temática em questão. Pode incorporar som, cheiro e interação física com as obras. A exposição envolve investigação e planeamento. Já não tem apenas como objetivo preservar e guardar os objetos,

171 Berleant (1990), “The Museum of Art as a Participatory Environment” in *Curator*, nº33. p.38.

172 Berleant (1990), “The Museum of Art as a Participatory Environment” in *Curator*, nº33. p.35.

173 Hans Ulrich Obrist realizou a sua primeira exposição na cozinha de sua casa na Suíça, ‘World Soup’, onde apresentou artistas como Richard Wentworth e Christian Bottanski. em THE EUROPEAN GRADUATE SCHOOL – *Hans Ulrich Obrist – Biography*. [Em linha]. Suíça: The European Graduate School, Disponível em <http://www.egs.edu/faculty/hans-ulrich-obrist/biography/>

174 Como se pode verificar nos exemplos presentes em http://www.nytimes.com/2014/06/06/arts/international/galleries-in-shanghai-combine-shopping-and-exhibitions.html?_r=0 e <http://www.artsobserver.com/2012/08/28/inside-out-ruben-toledo-has-the-elevator-covered/>

175 Pedro Gadanho em conjunto com a Experimenta Design realiza *Voyager – 03* uma exposição móvel. em Gadanho, Pedro (2013), *É a Curadoria a nova Crítica?*. [Em Linha]. Lisboa: IST-UTL. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=AKZ1W4r1zaw&feature=player_embedded

176 <http://www.walkerart.org/channel/2012/ernesto-neto-otheranimal>

177 Curadora no Walker Art Center em Minneapolis, Minnesota.

178 Cooke, Erika (2011), “Dancing off the Stage” em *The Art Newspaper* nº230. p.72.

mas sim de os transmiti-los, como refere Berleant, "*Classification of drawings, sculpture, or watercolors by medium or material allows perhaps for the comparison of techniques , but the visual workings of the art may have little in common.*"¹⁷⁹

2.5.2 Como se pode manifestar em Catálogo

Sendo a experiência sensorial e participativa caracterizada por algo físico, prático, que à partida implica a presença do público no espaço expositivo, a ideia do catálogo conseguir incitar essa experiência pode ser entendido como um paradoxo. Como foi então influenciado o catálogo por esta nova arte virada inteiramente para as emoções e para a experiência?

De um modo geral passou a incorporar imagens da interação do público com as obras e o feedback do mesmo. Já o curador Hans Ulrich Obrist alcança a perfeita combinação do sentido da experiência e emoção conduzida através do catálogo. Nos anos 90 em Paris, Obrist com os artistas Christian Boltanski e Bertrand Lavier, projetam o catalogo *Do it*.¹⁸⁰ Ao refletirem sobre diversos artistas que realizam obras com instruções de produção, obtiveram a ideia de reunir todas estas instruções, bem como propor a realização de instruções por parte de outros artistas e fazer um catálogo/exposição. O resultado foi uma exposição em formato de catálogo, com as instruções de 168 dos artistas e escritores mais reconhecidos atualmente. "*With do it in hand, you will be able to make a work of (someone else's) art yourself.*"¹⁸¹. A interpretação das instruções deve ser livre e tudo deve ser destruído após a sua realização. O que se pretende é a experiência total do público, que se coloca no lugar do artista e realiza a interpretação das suas obras. "*Do it thus appears in order to disappear.*"¹⁸². Este catálogo é a forma mais perfeita de forçar a viagem de uma exposição conceptual, *in progress*, sensorial/participativa e efémera/permanente.

Tal como a obra de arte, a exposição e o catálogo apresentam características contemporâneas elevando-as a obras. Obras do curador? Ao serem influenciadas e influenciadoras da sociedade artística contemporânea, possuem características de autor? Que vestígios e especificidades do curador podemos encontrar nos catálogos afinal?

179 Berleant (1990), "The Museum of Art as a Participatory Environment", *Curator*, nº33., p.33.

180 Obrist, Hans Ulrich (2004), *Do it*. New York, e-flux.

181 Obrist (2004), *Do it*. contra capa.

182 Obrist (2004), *Do it*. p.10.

PARTE II

O CATÁLOGO COMO OBRA DO CURADOR- ESTUDO EMPÍRICO

O corpo central da segunda parte desta dissertação resulta, em grande medida, da utilização da metodologia quantitativa e qualitativa de análise temática e categorial¹⁸³. Os capítulos que a constituem são consubstanciados pela análise do conteúdo de noventa e dois catálogos realizados em variados espaços lisboetas e em função de diferentes tipologias de exposições temporárias.

Em termos quantitativos a análise comporta quatro pontos principais que os catálogos transportam: a real existência e identificação de um agente curatorial responsável; qualquer identificação e vestígios da exposição a que corresponde; a presença e parceria de outros agentes; e por fim o discurso do curador. Através destes, procura-se responder às questões deixadas por responder no fim do capítulo anterior e ir compreendendo se o curador pode realmente ser reconhecido como autor do catálogo.

Por sua vez, a análise qualitativa é focada principalmente no discurso do curador, mas também está presente na relação da exposição com o catálogo e no discurso de outros agentes. Pretende-se uma observação geral das publicações realizadas no período de tempo e espaços definidos para uma apreciação mais focada e de exemplos específicos dos diferentes catálogos.

3. Caracterização do Objeto de Estudo – os Catálogos

3.1 Espaço e Ano

O conjunto de catálogos analisados na presente dissertação foram publicados entre 2011 e 2013 e são relativos a exposições realizadas na área da Grande Lisboa. A escolha e triagem destes catálogos foi realizada através do cruzamento de duas bases de dados¹⁸⁴ de arte contemporânea¹⁸⁵ em Portugal. Estas contêm listagens dos espaços artísticos existentes, tornando possível aplicar as variantes de espaço geográfico, de tempo e espaço cultural pré-definidos.

Os catálogos distribuem-se quase que perfeitamente, mostrando uma publicação

183 Quiny, Raymond e LucVan Campenhoudt (2005), *Manual de investigação em ciências sociais*. Lisboa: Gradiva, p.226.

184 Associação Portuguesa de Galerias de Arte, online em <http://www.apga.pt/>; e Gate Galleries – Guia e Agenda de Arte Contemporânea, online em: <http://www.gategalleries.com/>

185 A delimitação dos espaços inseridos como espaços de arte contemporânea foi realizada através das bases de dados, ou seja, foram incluídos os espaços que as bases de dados consideram de arte contemporânea.

regular e praticamente sem alterações nos três anos em estudo (30 catálogos de 2011, 29 catálogos de 2012 e 33 catálogos de 2013). O que não diminui a importância de referir que no decorrer do levantamento e contato com os espaços, muitos foram os que não puderam ser objeto de estudo, pois deixaram de realizar publicações em 2009/2010.

O levantamento de catálogos foi realizado através do espaço físico em que foram produzidos e a amostra aqui analisada insere-se em quatro categorias e nomenclaturas correspondentes às apresentadas na base de dados *Gate Galleries*: Museus, Instituições, Galerias e Outros.

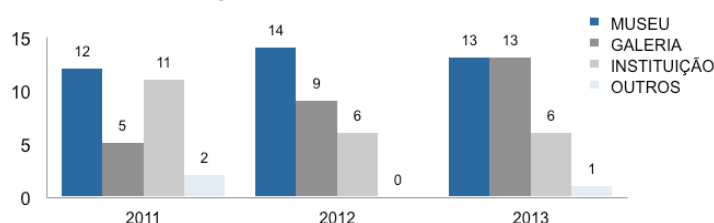
Por Museu entende-se uma “instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite”.¹⁸⁶

Por Instituição entende-se um organismo cultural oficial com o objetivo de promover o desenvolvimento da cultura e das belas-artes.¹⁸⁷ Tal como os museus são maioritariamente sem fins lucrativos.

Por Galeria entende-se mostra/loja para venda e propaganda de obras e objetos de arte contemporânea¹⁸⁸. Usualmente demonstram fins comerciais e lucrativos ao contrário dos outros dois espaços. Existem galerias com fins de solidariedade, relacionadas com Coletivos de Arte, Igrejas ou mesmo com o Estado, mas que são nomeadas como Galeria Sem Fins Lucrativos.

Dos 87 espaços que resultaram do cruzamento das bases de dados referidas, poucos produziram catálogos no intervalo de tempo analisado. Dos que fazem do catálogo parte integrante da exposição, ainda foram menos os que se conseguiu encontrar um exemplar para análise, pois não estavam disponíveis na biblioteca nacional nem nas bibliotecas de arte privadas e não foi possível o contato com o espaço.¹⁸⁹ Obtendo apenas 15 espaços: cinco Museus, seis Galerias, três Instituições e um espaço inserido em Outros. (Anexo 1)

Gráfico. 1. Distribuição dos catálogos por ano e espaço



¹⁸⁶ Definição de museu disponibilizada pelo Internacional Council of Museums (ICOM) online em: http://www.icom-portugal.org/documentos_def,129,161,lista.aspx

¹⁸⁷ Oliveira (1997), *Nova Enciclopédia Larousse vol. 13*. pp.3807 e 3808.

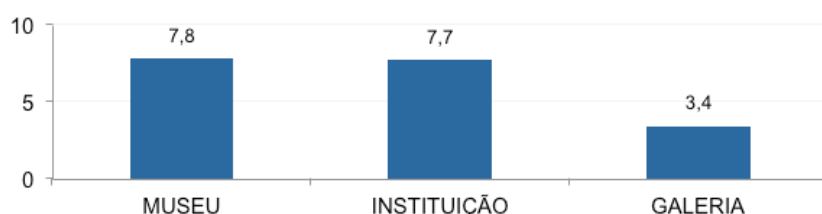
¹⁸⁸ Oliveira (1997), *Nova Enciclopédia Larousse vol. 11*. p.3223.

¹⁸⁹ Não foi obtida qualquer resposta nem via email, nem por telefone e o único espaço que permitiu uma visita para a leitura do catálogo apenas o disponibilizou tarde demais para a constituição da amostra de análise.

No gráfico 1 verifica-se a distribuição dos catálogos pelas quatro categorias existentes no conjunto analisado e a sua distribuição por ano.

A publicação de catálogos em museus evidencia-se como superior aos outros espaços, mesmo sendo o número de galerias contactadas três vezes superior ao número de Museus. Na amostra analisada os resultados são moldados pela situação dos museus, constituindo 42% dos catálogos, depois pelas galerias com 29% e só depois pelas instituições com 25%, mas realizando a média de produção nestes três anos para o museu, a galeria e a instituição, verifica-se que a concretização de catálogos é menos frequente por parte das galerias em relação às instituições (Gráfico 2). Além disso, também se verifica que a frequência na publicação de catálogos por parte dos museus é bastante similar à das instituições, com a diferença de uma décima.

Gráfico. 2. Média de catálogos publicados em três anos no museu, na instituição e na galeria



3.2 Tipologias de Catálogos (Tipologias de Exposições)

“They are also important records of research and commonly provide attractive introductions to specific topics. They range in subject matter from the thematic to chronological and may cover the work of one artist, a group of artists, a period in history, or a specific theme.”¹⁹⁰

Sendo o catálogo entendido como uma sequência da exposição, mantém sempre um vínculo com a mesma. Assim, as tipologias de exposições fazem com que conseqüentemente existam também tipologias de catálogos. Tipologias estas perceptíveis por duas variáveis: o número de artistas presentes - catálogos Monográficos ou Coletivos; e pelas razões que levam à realização da exposição ou que aglutinam o conjunto expositivo – catálogos Antológicos, Temáticos, Retrospectivos ou Raisonné. Demonstrou-se de grande relevância a identificação dos catálogos segundo as suas tipologias, pois estas podem evidenciar uma presença mais forte da figura do curador em alguns tipos de catálogos, bem como uma melhor compreensão de quais os catálogos mais frequentes em cada espaço cultural.

190 Melo (1999), *OBS. Arte e Mercado em Portugal...*, p.594.

MONOGRÁFICOS e COLETIVOS

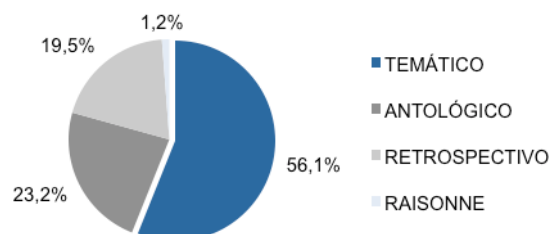
O catálogo Monográfico, como refere o nome, representa as exposições que se dedicam apenas a um artista. São frequentemente realizados com o propósito de apresentar o artista ao público ou de expôr as suas obras novas. Por outro lado, também podem representar uma retrospectiva da vida do artista, ou mesmo uma fase da sua obra. Apesar de poderem ser conjugados com um tema específico, não é tão habitual, pois o elo de ligação entre as obras é o próprio artista.

Por sua vez, o catálogo Coletivo pressupõe a coexistência de artistas em exposição. Com esta coexistência surge a necessidade de um motivo que justifique tal conjugação. Limitando a exposição e conseqüentemente o catálogo a um tema. Desta forma, o catálogo coletivo é muitas vezes realizado por espaços com experiência em investigação histórico-artística. O que não significa que não se realize exposições coletivas em outros locais ou por outros motivos como exposições de acervo das obras pertencentes à coleção do espaço.

No conjunto de catálogos analisados verifica-se uma maioria na produção de catálogos monográficos, com 62%, em detrimento dos catálogos coletivos com apenas 38%. Privilegia-se o entendimento e receção do artista por parte do público, sem contraste com outro fundo que não ele mesmo.

ANTOLÓGICO, TEMÁTICO, RETROSPETIVO OU *RAISONNÉ*

Gráfico. 3. Distribuição dos catálogos pela tipologia respetiva à linha aglutinadora da exposição.



A exposição temporária é realizada por diversas razões. Desde uma apresentação nova da coleção do espaço, ao acolhimento de uma exposição de outro local, ou mesmo a exibição da coleção de um colecionador privado.¹⁹¹ Razões estas que permitem a definição de tipologias não só em relação ao número de artistas presentes mas também à linha que une a exposição. Ou seja, uma exposição, e conseqüentemente um catálogo, pode ser monográfico e não ser toda a obra desse artista mas só uma parcela da mesma. É na filtragem dessa parcela e na união de diferentes artistas e obras, que surgem outras tipologias de catálogos.

Denomina-se catálogo Antológico, quando neste se representa um período de tempo

¹⁹¹ Lord, Barry e Garil Dexter Lord (2001), *The Manual of Museum Exhibitions*. p.277.

específico da obra de um ou mais artistas. Desta forma, será nas exposições onde ocorre esta recolha específica da obra, que se considera uma exposição antológica (ex. Exposição de Carlos Zíngaro, Seres Grotescos. 40 anos de pintura.)¹⁹². O período de tempo analisado pode variar bastante, desde 40 anos, como exemplificado, a apenas 5 anos. O seu intuito é a possibilidade de uma perspetiva diferente. Por um lado existe uma visão total do que foi produzido durante esse tempo, e assim do que foi o dia a dia do artista nessa fase da sua vida. Por outro lado, não se torna extenso ao ponto de impossibilitar a visualização total do conjunto exposto. Esta tipologia constitui 23,2% dos catálogos analisados e são todos representativos de apenas um artista.

O catálogo Temático é o mais usual, significando 56,1% do conjunto observado. Pressupõe sempre a existência de um tema, de uma linha de pensamento específica que une, que liga todos os objetos e obras em catálogo. Este tema pode ser criador do conjunto em exposição, subordinando as obras ao tema, ou pode apenas ser criado após o conjunto de obras em exposição ter sido reunido, como ferramenta unitiva e harmonizadora da coleção exposta. O catálogo coletivo é maioritariamente temático, pois a conjugação dos diversos artistas necessita mais de uma explicação, de um contexto do que a exposição monográfica. Esta tipologia de catálogo pretende também a disponibilização de diferentes perspetivas na obra de arte, como é por exemplo a exposição de “Naturezas-Mortas”¹⁹³ que se realizou na Fundação Calouste Gulbenkian. Esta, possibilitou a visão de uma obra de Monet, não como uma obra de Monet, não como um exemplo puro do impressionismo, mas como uma forma de pintar uma natureza-morta.

Por fim, os catálogos Retrospectivo e Raisonné. Apesar de assumirem muitas semelhanças não representam o mesmo. Um catálogo retrospectivo é todo aquele que é relativo ao passado (...) que se manifesta depois, aquando da evocação de um acontecimento.¹⁹⁴ Como é exemplo a exposição “360° Ciência Descoberta”¹⁹⁵, que só expôs peças adquiridas nas descobertas ibéricas. De todos os tipos e feitios, desde animais embalsamados a pinturas e astrolábios, o que se pretendia era uma retrospectiva sobre os grandes tempos das descobertas. Permite uma visão mais histórica e recordativa das obras expostas. É conjugado facilmente com qualquer uma das outras tipologias e, como se pode verificar, representa 19,5% da conjunto de catálogos analisados.

Já o catálogo Raisonné apenas revela 1,2% do que foi observado, é o catálogo menos

192 Nunes, Carlos Cabral (conceito e curadoria) (2013), *Carlos Zingaro: Seres Grotescos: Exposição Antológica, 40 Anos de Pintura*. Lisboa: Perve Galeria, Alfama.

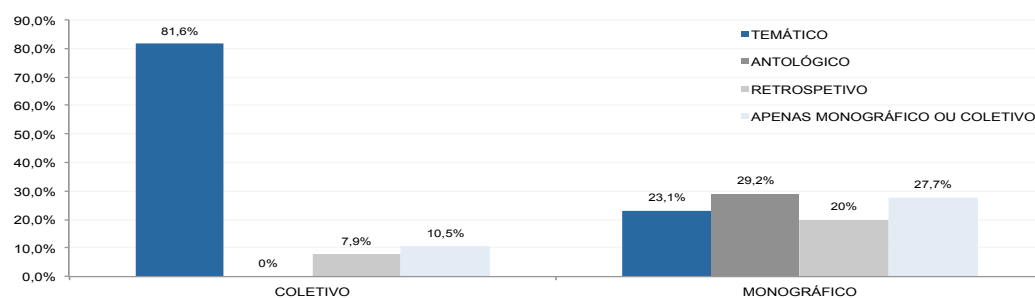
193 Exposição *A Perspectiva das Coisas. A Natureza Morta na Europa. Segunda Parte: Século XIX-XX (1840-1955)*, realizada em 2012 na Fundação Calouste Gulbenkian.

194 Oliveira (1997), *Nova Enciclopédia Larousse vol. 19*. p.6007.

195 Exposição *360° Ciência Descoberta* comissariada por Henrique Leitão, na Fundação Calouste Gulbenkian.

realizado e ao mesmo tempo o mais volumoso e dispendioso. É a mais completa e definitiva publicação da obra do artista¹⁹⁶, deve integrar idealmente toda a sua obra, entre muitos outros documentos, como cartas, fotografias do artista e de anteriores exposições. Surge associado a catálogos de exposição monográfica. Apresenta menos o cunho temático do curador e das suas capacidades contextualizadoras, mas é resultado de um grande trabalho de investigação.

Gráfico. 4. Distribuição dos catálogos pela duas tipologias. Relativa ao número de artistas e à linha aglutinadora da exposição.



3.3 Formato, Estrutura e Organização

FORMATO E ESTRUTURA

“A importância destes varia substancialmente, desde o pequeno folheto desdobrável que qualquer galeria pode editar por ocasião de uma exposição até ao grande catálogo de uma retrospectiva em museu ou ao gigantesco catálogo raisonné que frequentemente exige a colaboração de um grupo internacional de editoras.”¹⁹⁷

Nem todos os catálogos aqui observados assumem o formato clássico de catálogo, cinco deles são considerados livretes e um existe apenas em suporte digital. Todos os outros 86 possuem mais de 12 páginas¹⁹⁸ e foram a dada altura impressos, mesmo que atualmente só existam em suporte online. Durante a pesquisa foi possível verificar a quantidade crescente de espaços que deixaram de realizar catálogos e passaram simplesmente a folhas de sala (que não foram incluídas neste estudo). Como esta análise procura verificar a possível continuação do trabalho do curador através do catálogo, concluiu-se que não faria sentido incluir elementos temporários e efémeros, como os documentos acima referidos.

A estrutura mais habitual do catálogo, independente do número de páginas, é

196 O'Connor, Francis V. (1995), *Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings, and Other Works*. New York: The Pollock-Krasner Foundation, Inc.

197 Melo (1994), *(O que é) Arte*. p.71.

198 Para fins de realização desta dissertação, foi assumido o pressuposto que publicações relacionadas com exposições temporárias com menos de 12 páginas seriam consideradas livretes e não catálogos, bem como as publicações com menos de 6 páginas, inclusive, seriam consideradas folhetos.

composta normalmente por três momentos chave: a Introdução; Obras e Ensaios e Biografias e Listas. Estes três momentos têm múltiplas variáveis, às quais podem ser acrescentados muitos outros dados. Como exemplo, um capítulo apenas referente a dados da exposição ou a elementos da vida do próprio artista. É possível também verificar-se a ausência de ensaios e, neste caso, o único momento de texto presente é a introdução. A biografia do artista ou artistas é quase sempre disponibilizada. Os catálogos que não a contêm são ínfimos. A esta seguem-se as listas. Antes de qualquer outra, a lista de obras que estiveram em exposição, depois a lista de exposições em que o artista participou e por fim a lista de publicações realizadas em seu nome.

A ordem e harmonia entre número de imagens versus o número de páginas de texto demonstrou-se bastante difícil de verificar, principalmente porque varia muito e algumas vezes varia até dentro do mesmo catálogo. Existem catálogos que dão uma atenção privilegiada à imagem e à forma como apresentam as obras, e outros que fazem das imagens das peças uma ilustração do texto, valorizando o catálogo através da qualidade dos seus ensaios. Esta conjugação das obras com o texto nas páginas podem favorecer ou prejudicar a boa leitura das mesmas.¹⁹⁹

Foi possível realizar uma análise relacionada com este ponto no conjunto de catálogos observados, através do número de páginas escritas versus o número de páginas que constituem o catálogo. Permitindo compreender até que ponto a escrita prevalece sobre as obras. Em média, na amostra aqui analisada, 27,55% do catálogo é texto. Quase um terço dos catálogos são palavras do curador e de convidados, não incluindo as biografias e listas.

ORGANIZAÇÃO

Em relação à organização das obras no catálogo, foram consideradas quatro formas de apresentação: Cronológica, Temática e segundo a Tipologia do Objeto. Sendo que a absoluta maioria dos catálogos não responde a nenhuma das mencionadas, com 82,6% dos catálogos a assumirem outra organização, ou uma organização não perceptível, ou quase nula.

Algumas das formas de organização, que não se inserem nas três anteriormente referidas, são explicadas no catálogo. Como a distribuição em exposição e no catálogo segundo a ordem de chegada das obras ao espaço,²⁰⁰ mas a maioria segue orientações de preferência e gosto do curador e do artista. O que possibilita um maior destaque de certas peças em detrimento de outras. Fora a maioria absoluta de modelos de organização não explicados, a forma de apresentação mais aplicada é também a mais tradicional, a Cronológica, com

199 Anexo 3. Imagens 9,10 e 11.

200 Canelas, Alexandra (2013), *Casa Ocupada*. Almada: Câmara Municipal: Casa da Cerca- Centro de Arte Contemporânea.

10,9%, esta responde à ordem pela qual as obras foram realizadas. Segue-se a Temática, com 5,4%, que pode ser colocada por séries temáticas de produção do artista, ou seja, por uma ordem de temas definidos em que as peças se inserem. Por último, a Tipologia do objeto, com 1,1%, que é mais comum em mostras que conjugam diferentes estruturas de objeto, como escultura, pintura, instalação cerâmica, entre outras. Neste caso é comum o catálogo ser constituído por separadores para cada tipo de objeto.

A superioridade de catálogos monográficos não anula a veia autoral do curador, mas pode dificultá-la ao não se apresentar tão evidente como no catálogo coletivo. O desafio e a linha de entendimento do catálogo monográfico podem ser temáticos e de sua responsabilidade, mas não são necessários para que haja uma linha de entendimento, pois já existe um só artista como ponto aglutinador. Por outro lado, a exposição coletiva exige uma perspectiva diferente logo à partida que justifique a união de diferentes artistas num mesmo espaço.

Por sua vez, a maioria de exposições e catálogos temáticos, evidenciam a insistência na presença curatorial. As obras serão conjugadas preferencialmente com uma ideia exterior e de autoria do curador. Também o fato do catálogo ser constituído em média por quase um terço de ensaios e a falta de uma organização específica das obras, revelam a construção e exposição de uma visão pessoal do curador. Visto que as peças são rececionadas em conjunto com os seus textos e maioritariamente conjugadas, com o que parece ser, de uma forma aleatória ou arbitrária, que não serve nenhuma linha lógica apenas a linha de entendimento do curador responsável.

4. Identificação do Curador, Exposição e Outros Agentes

4.1 Existência do Curador e a sua Classificação

4.1.1 Identificação da Existência do Curador

“Na categoria de exibidores incluímos portanto, os agentes habitualmente designados por curators, comissários, organizadores ou coordenadores, responsáveis ou directores de serviços de exposições.”²⁰¹

As competências do curador são bastante variadas e como foi referido coincidem com

201 Melo (1994), (*O que é Arte* p.73.

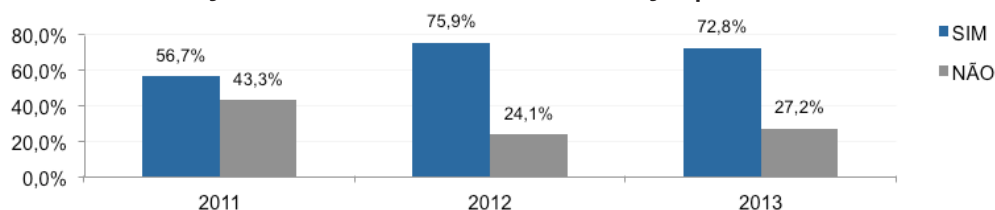
outras profissões e encargos do mundo artístico. Segundo Luísa Especial, as suas funções criativas resumem-se a: delinear o conceito expositivo; seleção, edição, contextualização das obras; investigação; diálogo e acompanhamento crítico do(s) projeto(s) do(s) artista(s); escrita de textos e outros conteúdos relativos aos catálogos; e desenvolvimento do plano de montagem.²⁰²

Embora a presença do curador nos espaços artísticos seja já habitual, identificam-se ainda alguns locais que não destacam, nem nomeiam, um agente curatorial. Delegam todas estas funções por outros agentes ou apenas não as realizam. Desta forma, demonstrou-se relevante compreender primeiramente até que ponto é identificável a existência do próprio curador através do catálogo.

Segundo a análise realizada, 68,5% dos catálogos observados identificam explicitamente a existência de um indivíduo com o título de curador, que se responsabilizou por algumas ou todas as atividades listadas.

ANO E ESPAÇO

Gráfico. 5. Identificação da existência do curador. Distribuição por ano.



Ao observar o gráfico 5 verifica-se um aumento na identificação do curador de 2011 para 2012, de 68,5% para 75,9%. O que pode indicar o aumento da adesão por parte dos espaços culturais e a necessidade da presença da figura curatorial.

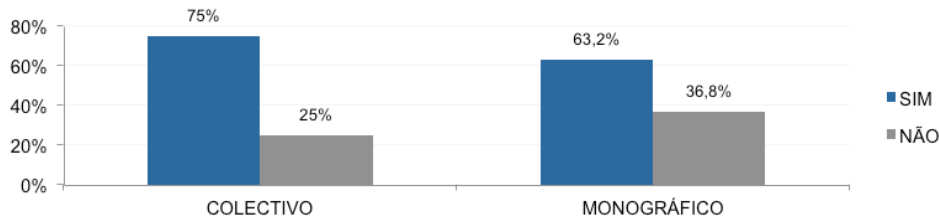
A identificação do agente curatorial como tal, varia bastante segundo o espaço em que se encontra. Nos museus quase 90% dos catálogos identificam claramente a presença de um curador. Enquanto que as galerias e as instituições, apesar de apresentarem uma maioria positiva, mostram valores muito inferiores, 59,3% e 52,2% respetivamente.

Estes valores são tanto ou mais significativos quando comparados aos outros resultados relativos ao ano, que possibilitam uma compreensão do crescimento anual por tipologia do espaço. Nesta verificou-se um crescimento da identificação do curador nas galerias, de 40% para 53,8%. Já nos museus e instituições verificou-se um aumento de 2011 para 2012 e a permanência dos valores em 2013, 92,3% e 66,7% respetivamente.

202 Quadro 4.2 Conteúdos da Atividade Curatorial em Especial (2012), *Os Curadores em Exposição...*, p.154.

TIPOS DE CATÁLOGO E DE CURADOR

Gráfico. 6. Identificação da existência do curador segundo a tipologia de catálogo.



Quanto à tipologia de curador, não se constata grandes variações na existência do agente curatorial. A afirmação e reconhecimento desta profissão não é influenciada pelo tipo de curador.

Em relação à tipologia de catálogos, 75% dos catálogos coletivos exibem o título de curador nos seus ensaios, textos introdutórios ou mesmo na ficha técnica. Nos catálogos monográficos, 63,2% expõem a existência do curador, uma percentagem menor mas ainda alta.

4.1.2 Tipo de Curador²⁰³

Através destes catálogos identificam-se dois tipos de curadores no que corresponde às suas relações com os espaços culturais: o curador residente e o curador independente. Já tendo referido brevemente este último ao mencionar Harald Szeemann e os seus contemporâneos no primeiro capítulo: “A diferença fundamental que distingue o curador institucional do curador independente é o facto de o primeiro manter uma relação contratual (com uma ou mais instituições) e a sua inexistência para o segundo tipo.”²⁰⁴

Deste modo, o curador residente²⁰⁵ é todo aquele que ocupa um cargo fixo, contratual num espaço cultural como planeador, contextualizador e criador de exposições. Ser curador residente pode implicar a realização de muitas outras tarefas, não relacionadas diretamente com a curadoria. Burocracias e logísticas, como as tarefas inerentes à gestão corrente de um museu, e isso pode asfixiar a desejável componente autoral e de investigação curatorial²⁰⁶.

“Enquanto curador institucional existe um potencial de gozar-se de maior autonomia programática quanto menor dimensão tiver a instituição. Sobre diversos curadores, os seus pares afirmam recorrentemente como a sua actividade era mais interessante quando se encontravam fora das instituições (enquanto independentes) ou

203 Os tipos de curador em relação aos catálogos de exposição inseridos na amostra analisada, foram possíveis de identificar através do cruzamento da ficha técnica da exposição e/ou do catálogo com o quadro da equipa do espaço onde foi publicado. Considera-se que os curadores que estejam presentes na ficha técnica do espaço e da exposição e/ou do catálogo são residentes, e os curadores que se encontram apenas na ficha técnica da exposição e/ou catálogo são independentes.

204 Especial (2012), *Os Curadores em Exposição*. p.155.

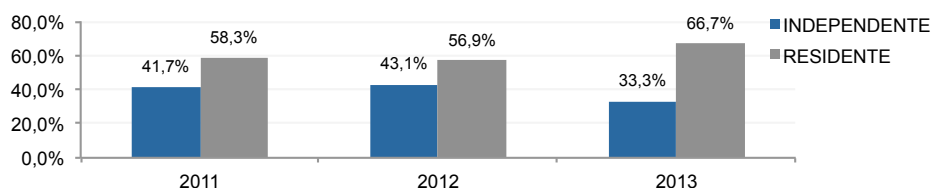
205 Anexo 3, Imagem 1. Especial (2012), *Os Curadores em Exposição* p.162.

206 Especial (2012), *Os Curadores em Exposição*. p.157.

em instituições de pequenas dimensões, pela ousadia e inovação então propostas.”²⁰⁷

Por sua vez, o curador independente possui uma liberdade autoral das exposições bastante diferente do curador residente. Este não responde necessariamente a um empregador. Pode trabalhar com várias instituições, criando ligações pontuais, sejam estas com contrato ou não. Tem liberdade para escolher os artistas com que quer trabalhar e as obras que quer expor. Decisões que nem sempre são possíveis ao curador residente. Quanto às dificuldades deste tipo de curador salienta-se a instabilidade económica e em cativar apoios financeiros para a realização destes projetos.²⁰⁸

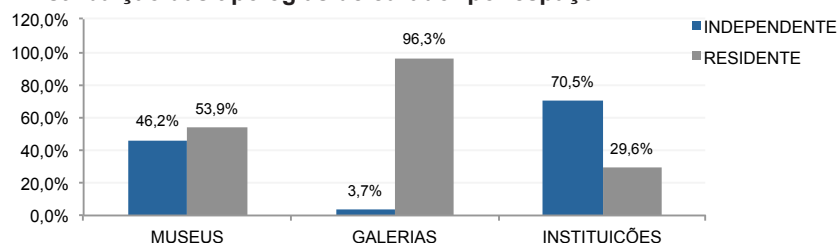
Gráfico. 7. Distribuição das tipologias do curador por ano.



Verifica-se uma maioria de catálogos de curadores residentes com 60,9% ao longo dos três anos, e, ao observar o gráfico 7 relativo ao ano, destaca-se o crescimento do curador residente em detrimento do curador independente em 2013, de 66,7% para 33,3%, comparativamente aos dois anos anteriores. Esta alteração pode significar uma regressão do curador independente, uma contratação maior de curadores por parte das instituições, ou mesmo, falta de oportunidades para o curador independente, provocando a realização de ligações permanentes a instituições.

Ao cruzar os dados (gráfico 8) é possível verificar onde é habitual atuar cada tipologia, e a diferença é notória. Verifica-se que o museu está habituado a realizar projetos com os dois tipos de curadores e possui um caminho de parcerias entre curadores residentes e curadores convidados.

Gráfico. 8. Distribuição das tipologias de curador por espaço.



Por outro lado a galeria e a instituição apresentam valores contrastantes. As galerias

207 Especial (2012), *Os Curadores em Exposição*. p.156.

208 Especial (2012), *Os Curadores em Exposição*. pp.167-168.

atestam 96,3% de curadores residentes, mostrando que praticamente só trabalham com empregados fixos, enquanto nas instituições a grande maioria, de 70,5%, são curadores independentes.

4.1.3 Locais Onde Aparece o Nome do Curador no Catálogo²⁰⁹

Primeiramente verificámos a presença do curador no catálogo, agora seguimos a observar com que frequência e onde é que essa identificação é realizada. Funciona de certo modo como a sua assinatura, como o reconhecimento estético do seu trabalho. No total são aqui destacados oito locais onde se realiza uma referência ao nome do curador ou ao seu título profissional no catálogo: Ficha Técnica; Junto ao seu Ensaio; Índice; Capa; Introdução; Agradecimento; Biografia e Contracapa. Como foi possível encontrar referências em muitos outros sítios assumiu-se também uma parcela de Outros.

Verificámos que 91,3% dos catálogos registam o nome do curador na sua ficha técnica, destacando o curador como agente base na realização do catálogo. De seguida, o local onde se encontra mais vezes o nome do curador é junto ao seu ensaio com 77,2%. Atualmente o catálogo é muitas vezes valorizado devido à qualidade dos ensaios e propostas de entendimento da exposição e não devido às obras em si. O ensaio é o *“priviledge fetish of curators”*²¹⁰. Algo que lhes fornece destaque e possibilita um comentário direto e permanente sobre o seu trabalho em exposição.

Encontramos também em 38% dos catálogos o nome do curador no índice²¹¹, exibindo-se como um aglomerado de ensaios, reflexões e teorias do mundo artístico, como refere Melo: “Em termos de informação e reflexão, as revistas têm de ser completadas pelo conhecimento dos catálogos e livros em que surgem as análises e a documentação mais desenvolvidas e aprofundadas quer sobre autores, quer sobre temas e problemas da arte contemporânea.”²¹²

Fora os três locais onde o nome do curador surge mais frequentemente, são analisados outros menos comuns, mas que o colocam em destaque. Como se verifica no agradecimento *inline* ao curador pelos outros agentes, visível em 6,5% dos catálogos, do qual é exemplo o discurso de Joaquim Benite: “O Festival deseja agradecer também aos comissários portugueses da Mostra – Emília Ferreira e André Gomes – todo o desvelo, competência e dedicação com que trabalharam na produção deste evento (...)”²¹³, não refere apenas o nome

209 O nome do curador pode se verificar em mais do que um local, por esta razão os gráficos inseridos neste ponto não formam no seu total 100%. Representam a percentagem de catálogos em que o nome do curador surge nesse local, o que não invalida a presença do mesmo nome em outro local do catálogo.

210 O’Neill (2012), *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. p.44.

211 Anexo 3, Imagem 12.

212 Melo (1994), *(O que é) Arte*. p.120.

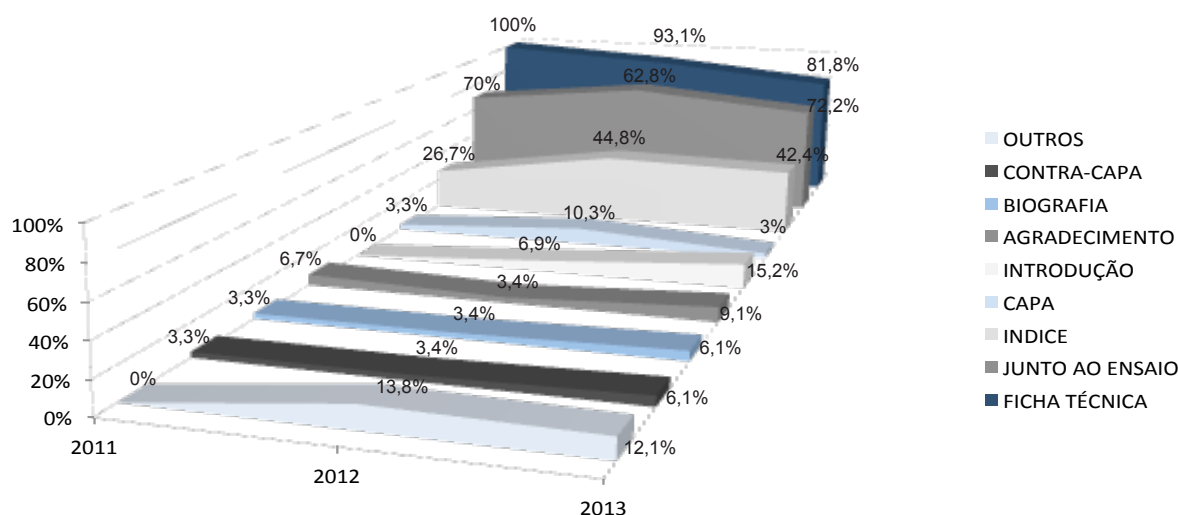
213 Joaquim Benite em Ribeiro (2011), *Dario Fo, Pupazzi con rabbia e sentimento (bonecada com raiva e sentimento)*. Almada: Câmara Municipal: Casa da Cerca-Centro de Arte Contemporânea. p.4.

do curador mas realça também o seu esforço e orientação, como revela a artista Kukas ao agradecer à curadora Cristina Filipe: “Á Cristona, que com persistência hercúlea me situou no “tempo e no espaço” perante a minha permanente fuga às referencias temporais de pautar a vida pelo calendário ou pelos ponteiros do relógio. Obrigou-me a rever um percurso que permanecia vago... Por tudo, afectuosamente, obrigada “Poirot!”²¹⁴.

Por fim, em percentagens muito reduzidas, verificou-se a colocação do nome do curador na capa, em 5,4%, substituindo o artista ou acompanhando-o. Na contra-capa e em conjunto com a sua biografia²¹⁵, com 4,3%. E da mesma forma em que é colocado o seu nome junto ao seu ensaio, é também colocado junto à sua introdução, quando existe, em 7,6% dos catálogos.

ANO E ESPAÇO

Gráfico. 9. Locais do catálogo onde se verifica o nome do curador por ano.

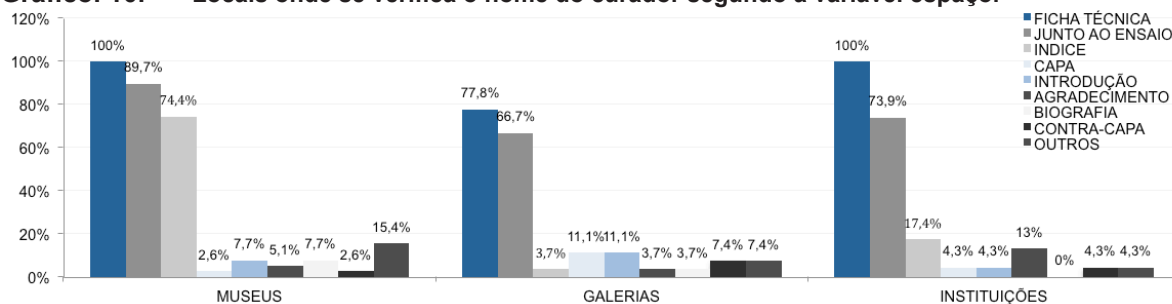


Ao observarmos os gráficos 9 e 10, verificamos um declínio da presença do nome do curador na ficha técnica, de 100% em 2011, para 93,1% em 2012 e por fim para 81,8% em 2013, mas também se verifica uma aumento desta presença em novos locais do catálogo, por vezes com mais destaque. Como é o caso do índice que aumenta de 26,7% em 2011 para 44,8% em 2012. Mas ao se cruzar a informação das duas figuras entende-se que o declínio anteriormente referido é provocado apenas pelas galerias, sendo que tanto os museus, como as instituições apresentam uma percentagem de 100% de presença do nome do curador em ficha técnica.

214 Cristina, Filipe (ed.) (2011), *Kukas: Uma Nuvem que Desaba em Chuva*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa: MUDE-Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo. p.7.

215 Como se verifica em Carlos, Isabel e Narelle Jubelin, Narelle (concepção) (2013), *Plantas e Plantas = Plants & Plans*. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian.

Gráfico. 10. Locais onde se verifica o nome do curador segundo a variável espaço.



Conseguimos ainda observar uma diferença dos museus para os outros dois espaços: 100% dos catálogos têm o nome do curador na ficha técnica, 89,7% têm-no junto ao seu ensaio e ainda 74,4% no índice. Na galeria apenas 3,7% possui o nome do curador no índice e na instituição 17,4%, muito aquém dos valores representados pelo museu. Compreende-se que no museu a profissão curatorial é já parte integrante e essencial ao seu bom funcionamento. A galeria, apesar de não apresentar o curador em todos os seus catálogos, é quem o coloca com maior destaque. Em que 11,1% das suas publicações situam o nome do curador na capa e 7,4% na contracapa. Valores pequenos, mas que se distanciam dos museus, com 2,6%, e das instituições, com 4,3% dos catálogos com o nome do curador na sua capa.

O crescimento da presença do nome do curador em catálogo indica-nos a existência de uma tendência para o acolhimento desta profissão por parte dos espaços e do público, algo que se apresenta ainda maior quando em exposições coletivas.

Por outro lado, o curador residente tende a aumentar nos espaços de arte moderna e contemporânea em Lisboa. Este aumento, mesmo que possa não ser visível ao público, reforça a procura e reconhecimento da necessidade de um agente curatorial. Tornando-o visível, se não através da própria instituição ou ficha técnica dos catálogos, através dos agradecimentos dos próprios artistas ou dos diretores aos curadores.

Tais crescimentos na exposição do nome do curador podem indicar que como afirma Sune Nordgreen: *“There’s no use having curators if there’re not a part of the creative process.”*²¹⁶, e assim sendo, neste ato criativo, podem ser expostos como autores do seu trabalho.

216 Sune Nordgreen em Martin, Sarah e Susan e Hiller(ed.) (2000), *The Producers: Contemporary Curators in Conversation*. Baltic: University of New Castel. p.35.

4.2 Ligação (Direta) à Exposição.

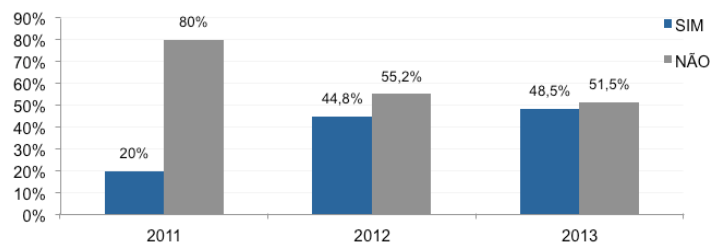
“o trabalho do curador serve sempre a criação do acto expositivo, e, posto nestes termos, o curador é sempre um autor.”²¹⁷

Como Bruno Marchand conclui, o curador assume-se autor perante o ato expositivo. Pela exposição cria algo novo e único. Assim, quanto mais desta mesma exposição se verificar no catálogo, quanto mais características, vestígios e referências da criação da exposição se encontrar na plataforma em estudo, mais este se torna também uma obra do curador.²¹⁸

Deste modo, procurou-se em primeiro lugar averiguar a existência de fotografias ou referências gráficas à exposição e/ou montagens no catálogo. Em segundo lugar examinou-se qual o responsável pelo tema da exposição em questão, através dos textos e referências em catálogo. E por fim, se são explicados, direta ou indiretamente, os objetivos patentes em cada exposição.

4.2.1 Fotografias da Exposição e/ou Montagens²¹⁹

Gráfico. 11. Distribuição dos catálogos que incluem registos gráficos da exposição por ano.



Segundo a análise realizada, a grande maioria dos catálogos não inclui vestígios gráficos da exposição em si, sejam fotografias do processo de montagem, plantas ou mesmo fotografias da inauguração ou das obras em exposição. Apenas 38% dos catálogos incluem esses registos. Contrariando, a nível gráfico, a indicação do catálogo como prolongamento do ato expositivo. Mas ao observarmos o gráfico 11, verifica-se um crescimento da presença destes elementos em catálogo. Principalmente de 2011 para 2012, cresce de 20% para 44,8%. Sendo que em 2013 quase que atinge o equilíbrio alcançando 48,5% dos catálogos, insinuando que o catálogo é continuação da exposição, ou mais ainda, como refere Alexandre Melo:

“A visão dos catálogos e das fotografias das obras tende a aumentar a sua

217 Marchand (2006), *Entre a Experiência Artística e a Prática Curatorial...*, p.78.

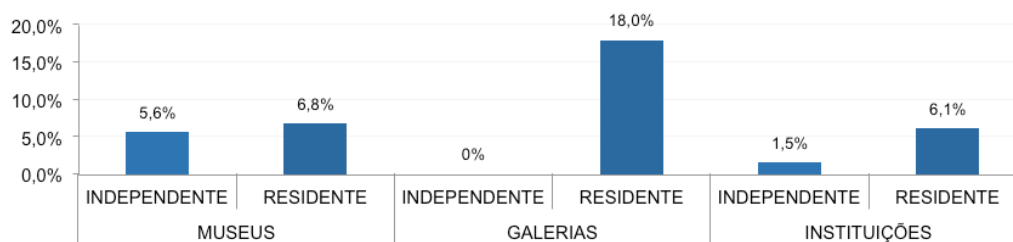
218 O catálogo poderá ser considerado obra do curador sem qualquer relação com a exposição a que pertence, mas a presente análise baseia-se na premissa de Bruno Marchand, de que a exposição é obra do curador e assim procura também apresentar o catálogo como obra do curador por ser uma continuação/perpetuação da exposição temporária.

219 Anexo 3, Imagens 3-8.

importância em relação à observação das obras propriamente ditas. Neste sentido e em termos caricaturais, podem ouvir-se afirmações nem sempre irónicas, do género “um museu, para ser bom – sobretudo se não ficar num lugar central – não precisa de fazer boas exposições, basta que faça bons catálogos”, ou, mais perversamente, “o que interessa é que as obras fiquem bem nas fotografias e deem um bom catálogo.”²²⁰

As fotografias aqui referidas distanciam-se das fotografias das obras em si, estas, não incluem apenas a obras, mas também o seu contexto expositivo. São registos gráficos do projeto do curador.

Gráfico. 12. Catálogos com registos gráficos por tipologia de curador e por espaço.



Através do gráfico 12, podemos observar uma ligação entre a galeria e o curador residente, pela forma em que atuam perante as fotografias. Esta ligação pode estar relacionada com a predominância de curadores residentes nas galerias.²²¹ Justificando os resultados em que todos os catálogos de galerias que abrangem fotografias serem também de curadores residentes.

4.2.2 Responsabilidade pelo Contexto/Conceito da Exposição²²²

De um modo geral, das primeiras funções atribuídas à profissão curatorial foi a conceção de uma linha aglutinadora da obras expostas, de contextualização das mesmas. Muitas vezes interpretada como o “tema” ou “conceito” da exposição. Então será que o delinear deste conceito expositivo²²³ é realmente mérito exclusivo do curador? Ou o curador responde também a pedidos de outros como refere Nordgreen, “*I hadn’t come along with a fresh idea, i had to work with what i was given.*”²²⁴

Segundo a presente análise, seja uma responsabilidade partilhada ou apenas sua, o curador é responsável pelo conceito da exposição de 38% dos catálogos aqui observados.

220 Melo (1994), (*O que é Arte*). p.72.

221 Gráfico 8. Distribuição das tipologias de curador por espaço., p.55.

222 A determinação da responsabilidade pelo conceito da exposição foi realizada através das fichas técnicas quando apresentam discriminado o conceito da exposição, e através dos textos presentes em catálogo, seja de ensaios em que o próprio curador assume a escolha do tema, ou mesmo textos de apresentação em que se atribui a autoria do tema da exposição ao espaço. ao artista ou ao curador.

223 Quadro 4.2 - Conteúdos da actividade curatorial em Especial (2012), *Os Curadores em Exposição...*,p.154.

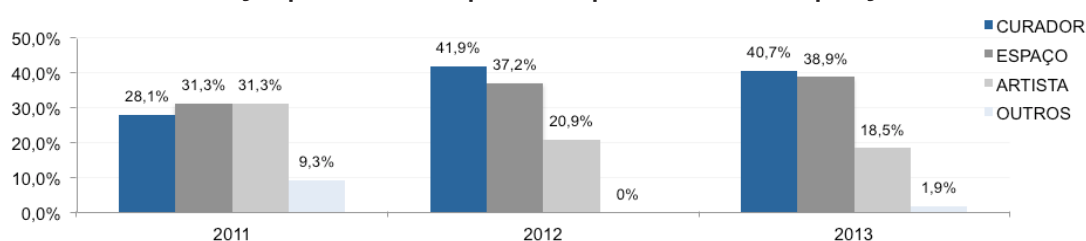
224 Sune Nordgreen em Martin e Hiller(ed.) (2000), *The Producers...*, p.57.

Seguido pelo espaço, com 36,4% e só depois pelo artista com 22,5%, deixando 3,1% a outras entidades. O valor do espaço encontra-se bastante próximo do curador, mostrando como este ainda detém poder de orientação e escolha sobre o programa de exposições. De como pelo menos no panorama lisboeta, “o estatuto actual do curador”²²⁵ de “aura de poder”²²⁶ ainda não pode ser generalizado.

Por outro lado, os espaços de arte contemporânea são dirigidos também por curadores. Acabando por, apesar de não serem os curadores da exposição em causa, a responsabilidade do conceito ser à mesma entregue a estes profissionais.

ANO E ESPAÇO

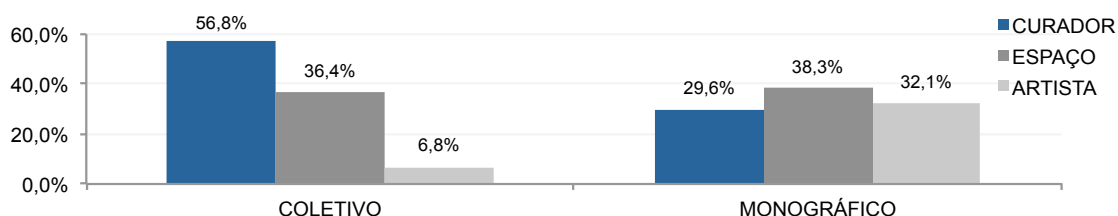
Gráfico. 13. Distribuição por ano dos responsáveis pelo conceito da exposição.



Ao observar o gráfico 13, verificamos que existe uma propensão para que a responsabilidade do conceito da exposição seja cada vez mais do curador e do espaço, e não do artista. O artista em 2011 assume a responsabilidade do conceito em 31,3% dos catálogos, mas em 2012 esta responsabilidade diminui para 20,9% e o curador assume a maioria com 41,9% dos catálogos. Esta distribuição mantém-se em 2013.

Através da variável espaço, o curador adquire mais responsabilidade nas galerias, com 45,9%, bem como o artista com 29,7%. Por outro lado na instituição, o curador assume apenas 32,1% e o espaço 46,5%, revelando uma menor autonomia do curador em relação ao espaço. O museu apresenta quase um equilíbrio entre o curador e o espaço com 42,1% e 40,4%, respetivamente.

Gráfico. 14. Distribuição por tipologia de catálogo dos responsáveis pelo conceito da exposição.



225 Marchand (2006), *Entre a Experiência Artística e a Prática Curatorial...*, p.11.

226 Marchand (2006), *Entre a Experiência Artística e a Prática Curatorial...*, p.11.

É notável a diferença exibida na variável do tipo de catálogo (gráfico 14). O catálogo coletivo mostra uma maioria absoluta da responsabilidade do curador com 56,8%, de seguida 36,4% para o espaço e apenas 6,8% para ao artista. Já no catálogo monográfico encontram-se todos bastante iguais, sendo mais frequentemente o espaço o responsável pelo tema com 38,3%, seguido do artista, com uma presença de 32,1% e só depois o curador com 29,6%. Deste modo é possível constatar uma maior veia autoral do curador nas exposições coletivas, da mesma forma que estas também tendem a ser mais temáticas. O que não significa a ausência deste reconhecimento autoral em catálogos de exposições monográficas. Como se verifica no comentário de Isabel Carlos:

“respondeu de um modo tão assertivo ao desafio de conceber uma exposição para uma das zonas mais difíceis e imperfeitas – se considerarmos a habitual procura de neutralidade arquitectónica do cubo branco que caracteriza os museus de arte contemporânea.”²²⁷

Ao falar de um assunto completamente diferente, a curadora revela como foi responsável pelo tema ao propor a concretização da exposição ao artista. Como também exemplifica o seguinte agradecimento à curadora Catarina Rosendo: “por isso, o CAM – Fundação Calouste Gulbenkian aderiu imediatamente à proposta da curadora e historiadora de arte Catarina Rosendo de apresentar aqui, a obra do artista – para ela o nosso primeiro agradecimento.”²²⁸ Torna perceptível que foi uma proposta/projeto realizado pela curadora e exibido mais tarde em conjunto com o museu. Em relação à tipologia curatorial, o curador independente assume o conceito de 52,4% dos catálogos e o residente de 39,6%. Tal poderá ser justificado com o fato do curador independente realizar os seus projetos sem associações iniciais a outras entidades.

Por outro lado, existem também vários catálogos em que o conceito é realizado pelo próprio artista, como verificamos no catálogo Nikias Skapinakis: “A responsabilidade do plano desta exposição cabe-me inteiramente.”²²⁹ E ao qual acrescenta: “A exposição no Museu Coleção Berardo constitui, portanto, o mais vasto depoimento que realizei sobre o meu trabalho.”²³⁰. Não permite dúvidas de que o que foi realizado em exposição é de sua responsabilidade. Aqui componente autoral do curador é evidentemente diminuída.

227 Isabel Carlos em Faustino, Didier Fiuza (concepção) (2011), *Não Confie nos Arquitectos*. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian. p.10.

228 Rosendo, Catarina e Carlos Nogueira (concepção) (2012), *Carlos Nogueira: O lugar das coisas*. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian. p.7.

229 Nikias Skapinakis em Henriques da Silva, Raquel (2012), *Nikias Skapinakis, Presente e Passado 2012-1950*. Lisboa: Fundação de Arte Moderna e Contemporânea, Coleção Berardo. p.15.

230 Nikias Skapinakis em Henriques da Silva (2012), *Nikias Skapinakis, Presente e Passado 2012-1950*. p.15.

4.2.3 Explicitação dos Objetivos da Exposição

“The purpose of a museum exhibition is to transform some aspect of the visitor’s interests, attitudes or values affectively, due to the visitor’s discovery of some level of meaning in the objects on display (...)”²³¹

Segundo Barry e Garil Dexter Lord, o objetivo de uma exposição consiste na descoberta de algum tipo de significado por parte do público em relação às obras expostas. A esta afirmação ainda acrescentam que, assim sendo, a exposição deixa de ser essencialmente um problema de design expositivo, mas sim um planeamento para um fim – a comunicação. E a principal questão passa a ser: que significados desejamos comunicar e a quem?

Interpelação que não implica a existência única de um significado por obra. Não restringe a peça a uma mensagem específica, mas abre várias hipóteses sobre a mesma. Como refere Marchand, “mesmo que não encaremos a arte como uma mensagem a decodificar, todos os objectos revelam um determinado índice de entendimento que, por seu lado, aponta um caminho para a sua recepção, e que é localizável, de forma mais ou menos explícita, no seu corpo imanente.”²³². Através deste “índice” o curador, pode determinar o que quer transmitir e quais os objetivos a alcançar com esta transmissão ao público. Objetivos estes, que podem ou não ser esclarecidos, mas ao serem descritos em catálogo, fortificam o seu elo com a exposição e a perpetuidade da atividade curatorial.

Assim, sob uma perspetiva quantitativa, 72,8% dos catálogos observados explicitam quais os objetivos que aspiram alcançar através da constituição da mostra. Do qual é exemplo o comentário do curador Pedro Gadanho no catálogo da exposição “Interiores”:

“Esta exposição constitui precisamente uma chamada de atenção para a condição trágica e reveladora da arquitectura de interiores. (...) pareceu-nos importante alertar para a riqueza e potencial deste meio expressivo.”²³³

Explica que a exposição procura a receção de todos os elementos característicos da arquitetura de interiores apenas com o propósito de não os deixar morrer. A exposição torna-se um meio para um fim – os objetivos do curador.

“objectivos de promover o conhecimento e o debate sobre o problemas que afectam a saúde, o desenvolvimento e o bem-estar na adolescência, bem como delinear estratégias para apoiar uma juventude mais feliz e saudável.”²³⁴

231 Lord, Barry e Garil Dexter Lord (2001), *The Manual of Museum Exhibitions* p.18.

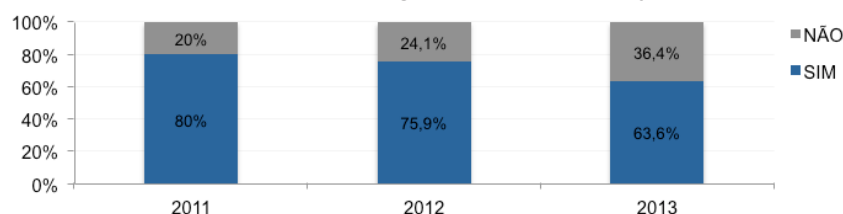
232 Marchand (2006), *Entre a Experiência Artística e a Prática Curatorial...*, p.181.

233 Pedro Gadanho em Coutinho, Bárbara(conceito) (2012), *Interiores: 100 anos de Arquitectura de Interiores em Portugal, 1900-1999*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa: MUDE- Coleção Francisco Capelo. p.26.

234 Nazaré, Leonor (concepção e coordenação) (2011), *Labirintos, Roads to Whatever: Obras da Coleção do CAM*. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian. p.4.

Através da escolha das obras da coleção ilustrou-se e chamou-se a atenção para os objetivos pré-definidos. As obras são expostas como veículos do conceito que pretendem transmitir.

Gráfico. 15. Distribuição por ano dos catálogos que exibem os objetivos pretendidos com a exposição.



Por outro lado, a exibição dos objetivos pretendidos tende a diminuir de ano para ano, como se observa no gráfico 15. Em 2011 verifica-se uma maioria de 80%, que desce para 75,9% em 2012 e ainda desce mais em 2013 para 63,6%. Estes valores não significam que não existam objetivos, o curador pode considerar simplesmente que não é necessário uma justificação do que pretende. De qualquer modo, uma menor explicitação dos objetivos da exposição em catálogo, acaba sempre por diminuir a sua compreensão. Visto que neste não se receciona a disposição espacial da mostra, aumenta a necessidade de ensaios que incluam o conceito, a contextualização, bem como os objetivos da exposição.

Em relação à variável do tipo de espaço e de curador não se verificou nenhum valor a destacar. Nos catálogos de museus, 71,8% apresenta os objetivos da exposição, nas galerias 74,1% e nas instituições 70,8%. Valores suficientemente semelhantes para constatar que não existe mutabilidade entre os espaços neste ponto. O que também se conclui com os valores da variável do tipo de curador, que apresentam os objetivos esplicitos em 72,1% dos catálogos de curadores residentes e 75,4% nos catálogos de curadores independentes.

Por outro lado, aplicando a variável do tipo de catálogo, é possível conferir uma diferença de 82,9% nos catálogos coletivos e 66,7% nos catálogos monográficos. O que sugere uma maior tendência à explicação e exposição dos objetivos a alcançar quando a mostra envolve mais do que um artista. Este resultado pode estar relacionado com o fato dos catálogos coletivos serem tendencialmente mais temáticos que os monográficos e a existência de um tema específico incentivar o seu esclarecimento.

“temos a intenção, através desta exposição, em contribuir por este viés, na divulgação da história de nossa cultura e do nosso povo.”²³⁵ | “(...) exposição que tem entre os seus objectivos, a pretensão de representar o desenho contemporâneo do

235 Raul Schmidt Felipe Junior em Coutinho, Bárbara e Graça Rodrigues(coord.) (2012), *Design Brasileiro: Mobiliário Moderno e Contemporâneo*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa: MUDE-Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo. p.19.

mobiliário brasileiro, através destes trabalhos apresentados.”²³⁶

Nesta mostra apresentaram por volta de 18 artistas, representativos do design criado em terras brasileiras. Fomenta a explicitação dos seus objetivos, neste caso, a propagação da história da sua cultura e do seu povo.

Por outro lado, os objetivos podem ser mais simples, como é o caso de quando se pretende homenagear um artista: “Um propósito inicial era claro: homenagear Rogério Ribeiro, mentor do programa de investigação e indagação em torno do Desenho, (...)”²³⁷ ou o comentário de Maria Emília Neto no catálogo de Sidónio Pardal, “Uma mostra em que se homenageia este grande arquiteto, com um percurso exemplar e com uma obra que se estende a todo o território nacional, com destaque para os projectos em espaços públicos implementados de norte a sul do país.”²³⁸. Os objetivos nestas duas exposições seriam o enaltecimento do artista e o combate contra o seu esquecimento. As obras são expostas como representação do seu criador.

Segunda a presente análise podemos considerar uma maior presença criativa, e assim autoral, do curador nos catálogos coletivos, visto que são estes que mais assumem o tema da exposição e onde mais se explica os objetivos pretendidos.²³⁹

Em termos gráficos, apesar de não apresentar um valor alto, verificou-se uma tendência para o crescimento destes registos, principalmente quando são de curadores residentes.

O pressuposto do curador como um agente criativo introduzido por Marchand e previamente por Nordgreen, em conjunto com estes resultados, permite-nos confirmar a existência de um reflexo da exposição em catálogo, visto ser possível aceder ao tema, objetivos e registos gráficos da exposição através do catálogo. Permite também compreender e concluir que esta presença criativa e autoral é assumida pelo curador maioritariamente em catálogos coletivos e por ambos os tipos de curador. A colocação de imagens da exposição é mais frequente em catálogos de curadores residentes e a responsabilidade do tema é maioritariamente assumida por curadores independentes.

236 Zanini de Zanine em Coutinho, Bárbara e Graça Rodrigues(coord.) (2012), *Design Brasileiro...*, p.22.

237 Ribeiro, Rogério (2013), *Rogério Ribeiro, A minha Casa é a Pintura*. Almada: Câmara Municipal: Casa da Cerca-Centro de Arte Contemporânea. p.13.

238 Maria Emília Neto em Canelas, Alexandra (2011), *Sidónio Pardal, Urbanismo e Paisagem*. Almada: Câmara Municipal: Casa da Cerca-Centro de Arte Contemporânea. p.7.

239 Consideração que não exclui a presença temática e autoral do curador no catálogo monográfico, mas que resulta de um maior número de exposições temáticas e de explicações dos objetivos nas exposições coletivas que nos catálogos de exposições monográficas.

4.3 Os Outros Agentes de Texto em Catálogo

“The development of exhibition text may be shared with educators and interpretative planners., but the curatorial role is crucial in identifying the key features of the catalogue entry to be communicated, and in undertaking a final edit of all text to check for accuracy”²⁴⁰

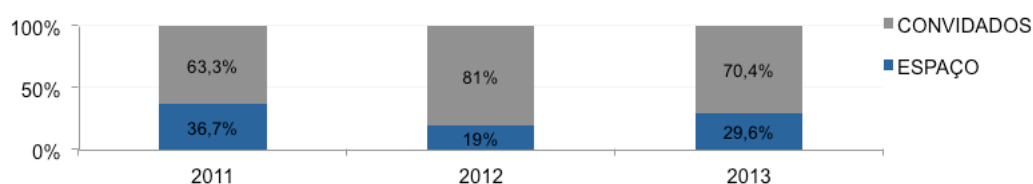
A exposição temporária bem como o seu catálogo não são realizados apenas pelo curador, envolvem outros profissionais em campos como o design gráfico, fotografia, traduções, entre outros. Nem tudo o que se lê em catálogo é produzido pelo curador, mas pode ser representativo do mesmo, pois muitas vezes é o curador que convida os ensaístas presentes em catálogo²⁴¹ e exerce a função de editor.

Por outro lado, os outros participantes podem igualmente desviar o protagonismo do curador. É usual convidar curadores para escreverem em catálogos respetivos a exposições em que não participaram, mas em que conhecem bem o artista ou porque pretendem expor mais do que um ponto de vista em catálogo. Ambas as situações podem acabar por valorizar o agente convidado em detrimento do curador da exposição.

Deste modo, procurou-se compreender primeiramente se os outros agentes pertencem ao espaço; depois se apenas também participam na exposição, e por fim qual o motivo da sua presença no catálogo.

4.3.1 Pertencem ao Espaço ou são Convidados

Gráfico. 16. Distribuição por ano dos outros agentes convidados ou pertencentes ao espaço.



Dos 92 catálogos examinados, apenas 15,2% não integram a opinião de outro crítico, outro mediador, que não o curador, concluindo que a escolha de incluir pelo menos mais um comentário do que o do curador é recorrente e maioritária. Conforme a análise realizada, o mais frequente é que os outros intervenientes no catálogo sejam convidados com 41,3%, mas é também frequente a conjunção de ambos, de indivíduos que pertencem ao espaço e convidados, com 37%. O menos comum, registando apenas 6,5%, é a existência exclusiva

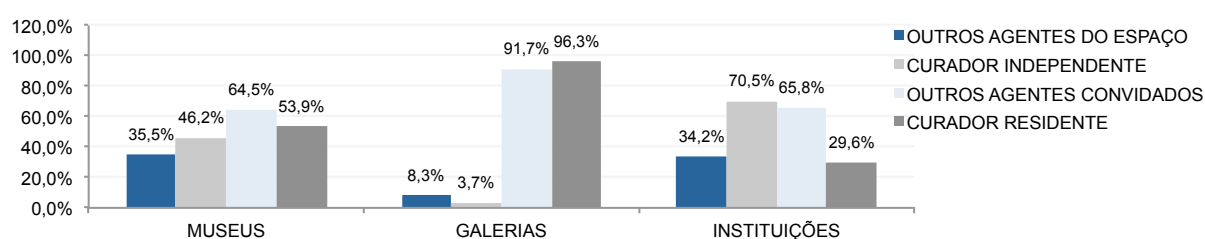
240 Lord, Barry e Garil Dexter Lord (2001), *The Manual of Museum Exhibitions*. p.355.

241 “Agradecemos também a Pedro Nora o excelente design do catálogo da exposição” em Carlos, Isabel (concepção) (2011), *Plegaria Muda*. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian. p.18.

de pessoas pertencentes ao espaço.

Constata-se uma preferência pela inclusão de opiniões externas ao espaço, contínua ao longo dos três anos analisados. Embora exista uma discrepância maior em 2012 com 81% de ensaístas convidados e uma menor em 2011 com 63,3%, os valores não se apresentam significativos o suficiente. O mesmo se sucede na variável do tipo de catálogo e do tipo de curador. Em todos os casos existe uma maior inclinação para a preferência de ensaístas externos, como no catálogo coletivo que revela 67,2% de convidados e o catálogo monográfico 70,4%. Bem como os catálogos de curador institucional registam 70,7% de ensaístas convidados e os de curador independente 62,7%.

Gráfico. 17. Contraste da tipologia curatorial com a tipologia dos outros agentes, por espaço.



Ao observarmos o gráfico 17²⁴², em que se contrasta as percentagens da tipologia dos curadores com a tipologia dos outros agentes em cada espaço, destacamos uma diferença maior entre as galerias, e os museus e instituições. Estes, apresentam valores de 64,5% e 65,8% de outros agentes convidados respetivamente, enquanto as galerias mostram uma maioria quase total de 91,7%. Valor que se torna elucidativo ao verificarmos que 96,3% dos curadores em galerias são residentes, e assim faz sentido que todos os outros comentários críticos e intervenções sejam exteriores. Por sua vez, as instituições não demonstram uma preocupação com a harmonia entre críticos internos e externos, ao revelarem uma tendência para que esses recursos sejam todos exteriores ao espaço, com uma percentagem de 65,8% de críticos convidados e 70,5% de curadores independentes. O contrário dos museus, que apresentam uma tentativa de harmonia ao contrabalançar as percentagens da tipologia curatorial com os valores dos outros agentes em catálogo.

4.3.2 Participam na Exposição²⁴³

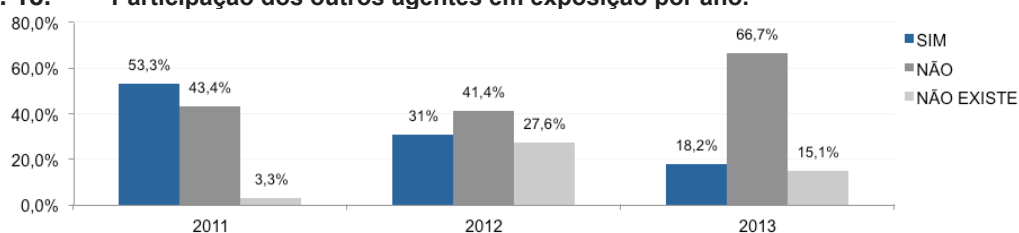
A partilha da autoria de textos em catálogo entre o curador e outros mediadores, não significa que a exposição também seja partilhada. Pelo contrário, 60,3% dos outros agentes

242 A soma dos valores do gráfico 17 deverá resultar num total de 200%, pois engloba os resultados de duas variáveis em contraste.

243 A participação dos outros agentes em catálogo na exposição foi determinada através da presença do seu nome na ficha técnica da exposição e não apenas na ficha técnica do catálogo.

não participam na exposição e os outros 39,7% que participam muitas vezes pertencem ao espaço, com valores maioritários em todos os espaços.

Gráfico. 18. Participação dos outros agentes em exposição por ano.



Podemos verificar algumas disparidades no gráfico 18 correspondente à variável ano. Em 2011, 53,3% participavam também na concretização da exposição ou em algum processo de montagem, em 2012, 31%, e em 2013 apenas 18,2%. Podendo significar um crescimento da figura curatorial e alterando assim a posição dos outros agentes no projeto curatorial.

Através da diferenciação dos espaços verifica-se que o museu apresenta valores equilibrados, mas com uma maioria absoluta de 68,4% na ausência dos outros ensaístas em exposição. Já a galeria e a instituição exibem valores opostos, nas galerias apenas 16,7% dos ensaístas convidados em catálogo participam também na exposição, enquanto que nas instituições 77,8% são convidados não só para o catálogo mas também para a exposição.

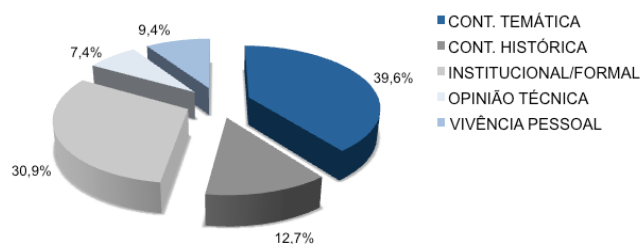
Em relação às variáveis das tipologias do catálogo e curador, verifica-se uma postura semelhante entre o catálogo coletivo, 55,2%, e o curador independente, 60,7%, e entre o catálogo monográfico, 31,9%, e o curador residente, 27,5%. O que pode indicar que o fato dos curadores independentes projetarem num determinado espaço e necessitarem da participação de agentes do espaço influencia os catálogos coletivos que constituem a maioria dos seus projetos.

4.3.3 Motivo da sua Presença em Catálogo

Os outros agentes de texto em catálogo gozam de diferentes motivos ou razões para pertencerem ao mesmo. Participem ou não na exposição, façam parte ou não do espaço, estes podem ser desde um diretor de museu, a presidente da câmara ou até um amigo do artista. Alterando o motivo que o leva a participar no catálogo e o impacto que tem sobre o público e o curador.

Na presente dissertação destacam-se cinco motivos principais que levam ao convite destes agentes e que podem justificar a sua inclusão no catálogo: a Contextualização Temática; Contextualização Histórica; Institucional/Formal; Opinião Técnica e Convivência Pessoal.

Gráfico. 19. Motivos que levam à presença dos outros agentes em catálogo.



O motivo mais comum é a contextualização temática, presente em 39,6% dos catálogos aqui analisados. Por contextualização temática, entende-se todos os ensaios que procurem facultar ferramentas de compreensão adicionais sobre a exposição, a obra ou o artista. Podendo limitar ou enaltecendo a figura do curador, é usualmente realizada por críticos de arte, historiadores e outros curadores. Aqui o ensaísta coloca-se no lugar do artista e esclarece os objetivos de cada peça, ou coloca-se no lugar do curador e explica os objetivos da exposição, como realiza Miguel Matos:

“São pequenas confissões do espírito, mediadas pela interpretação do corpo e depositadas na superfície do papel. Constituem aquilo que podemos ver e que a artista nos deixa aceder. (...) Não é de estranhar que Teresa Gonçalves Lobo venha expor os seus desenhos num espaço que antes foi dedicado a fins espirituais ou religiosos. Os seus desenhos são em si pequenos momentos de reflexão pessoal e íntima. (...) Quem não é capaz de apenas sentir não chega à essência do seu trabalho. Como na fé, talvez.”²⁴⁴

O outro agente sugere um caminho de entendimento único para a compreensão das peças. Substitui o papel do curador ao relacionar as obras entre elas e em criar uma linha de compreensão através do espaço. Por outro lado, estas reflexões podem apenas sugerir uma perspetiva diferente do curador, ou dar continuação à proposta da exposição, como exemplifica Margaret Morgan: “Já lhe aconteceu, ao regressar a uma casa de família após muitos anos de ausência, sentir a memória do lugar de tal modo distorcida que o levasse a duvidar dos próprios sentidos?”²⁴⁵ Não é definida um linha específica de entendimento, simplesmente limita-se a partilhar a sua. As diferentes perspetivas também podem ser transmitidas ao se refletir de um modo geral a exposição e em particular os artistas e as obras:

“ilustra bem os males do consumismo e da globalização, questionando as diferentes máscaras que nos envolvem de cruéis angústias, no contexto que nos determina.”²⁴⁶

244 Miguel Matos em Lobo, Teresa Gonçalves(coord.) (2013), *Para Além de...: Desenho*. Lisboa: Ermida Nossa Senhora da Conceição. p.8.

245 Margaret Morgan em Carlos e Jubelin, Narelle (concepção) *Plantas e Plantas = Plants & Plans*. p.38.

246 Praxe, Abreu (2013), “A Liberdade sempre Além em Edson Chagas”. em *No Fly Zone: Unlimited Mileage* concebido por Fernando Alvim, Simon Njami e Suzana Sousa Suzana, p.74.

A contextualização histórica constitui apenas 12,7% dos textos presentes nos catálogos, e é entendida como o discurso que disponibiliza factos e acontecimentos importantes do seu percurso ao longo do tempo. Deste tipo de contextualização é exemplo o catálogo produzido para a exposição “A Doce e Ácida Incisão: A gravura em contexto (1956-2004)”: “Progressivamente, a gravura conquista novos e diversificados espaços de visibilidade. Em 1952, integrada nas comemorações do Dia do Estudante, realizou-se uma inédita exposição internacional da gravura contemporânea.”²⁴⁷ Um discurso de relatos e factos reais por historiadores ou especialistas na área em questão.

Por sua vez, Institucional/Formal revela 30,9%, quase um terço dos textos em catálogos. Por este tipo de discurso, um dos motivos da presença de outros agentes em catálogo, compreende-se todos os textos introdutórios formais. Textos que visam introduzir a exposição, os seus participantes, o espaço, ou mesmo os seus patrocinadores e parceiros. São normalmente diretores de museus, presidentes da câmara à qual o espaço pertence, curadores residentes que não são responsáveis pela exposição em questão e outros patrocinadores ou colaboradores do projeto. Como é o caso de Ricardo Salgado:

“A honrar o compromisso assumido pelo Banco Espírito Santo na promoção da arte contemporânea, o BES Photo, assinala em 2012, a sua nona edição (...) É com grande satisfação que reconhecemos o patamar de excelência artística alcançado pelo BES Photo e congratulamos todos os artistas que, com o seu talento (...)”²⁴⁸

Foi convidado a participar neste catálogo para introduzir o projeto BES Photo, e principalmente o seu potencializador, o Banco Espírito Santo, como também realiza Catarina Vaz Pinto mas introduzindo o espaço: “o MUDE (...) conquistou um lugar de destaque no pano da rama cultural português. (...) A qualidade e diversidade das exposições e iniciativas que organiza, a dinamização que tem proporcionado numa zona da cidade (...)”²⁴⁹ Existe uma valorização e reconhecimento do espaço, não relacionada com a exposição em questão, mas com os projetos realizados no MUDE de uma forma geral. Em alguns casos surge também um enaltecimento da própria figura curatorial, reconhecendo-a como responsável pelo catálogo: “A curadoria de exposições foi entregue a Delfim Sardo, que há muito insiste na correlação entre as artes plásticas e a arquitectura, dando a ver a diferença, a necessária

247 Brites, Joana (2013), “Quando a Gravura Moderna Portuguesa se tornou uma Realidade: A Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses (1956-1968).” em *A Doce e Ácida Incisão: A gravura em contexto (1956-2004)*. coordenado por David Santos e Delfim Sardo, David e Sardo, Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos-Culturgest, p.207.

248 Ricardo Salgado em Custódio, Ricardo (coord.) (2013), – *BES PHOTO 2013*. Lisboa, Fundação de Arte Moderna e Contemporânea, Coleção Berardo, p.3.

249 Catarina Vaz Pinto em Coutinho (2012), *Interiores...*, p.10.

distância, entre aquelas disciplinas, mas também os vínculos inalienáveis que as fundam.”²⁵⁰ O curador (Delfim Sardo) é revelado como o autor do tema da exposição, ou mesmo como responsável por uma investigação, por um extenso trabalho que levou à exposição.

O motivo menos comum é a Opinião Técnica, consiste em 7,4% dos ensaios e entende-se como um discurso que visa comentar e refletir os aspetos mecânicos e processuais da obra do artista. Ou seja, a técnica e os materiais que utiliza para dar vida às sua obra. Como exemplifica o pintor Louro Artur:

“O signo e o gesto, a poética leveza das formas, os estímulos luminosos, a cor tonal dominante e o contraste tímbrico sem dramatismo aparentes, conseguem elevar a sensibilidade a um nível indispensável de exaltação, próprios dos poderes da imagem.”²⁵¹

Foca-se na componente técnica, plástica e estética. Um ponto de vista comentado por amigos artistas e/ou críticos especialistas na obra do artista ou no movimento em questão.

“assumi uma necessidade estética tipicamente italiana, que consistiu em recuperar e preservar a riqueza estática de uma tradição grandiosa – a da Renascença – procurando proceder à sua actualização na era da máquina fotográfica e da “reprodutibilidade técnica”.²⁵²

Por fim, o último motivo aqui considerado foi o da Convivência Pessoal. Representa 9,4% dos casos observados e por este compreende-se o discurso retrospectivo de experiências e partilhas pessoais entre o ensaísta e o artista. Este permite criar um vínculo e suscitar um interesse mais forte por parte do público:

“Lembro-me de ter ido a sua casa ver um conjunto de desenhos e de o encontrar em frente ao televisor, a imagem congelada, folhas espalhadas à sua volta, a desenhar a partir do que via no ecrã.”²⁵³

Exibe uma imagem do artista no seu momento mais criativo e íntimo. Dá acesso a algo que o público não tem habitualmente e que enriquece o seu olhar sobre as peças em catálogo. É realizada usualmente por familiares, colegas de longa data ou mesmo críticos e mediadores.

250 Matos, Sara Antónia(2013), “Apresentação”. em *Caveiras, Casas, Pedras e uma Figueira: Júlio Pomar, Álvaro Siza Vieira, Luís Noronha da Costa e Fernando Lanhas*, concebido por Manuel Rosa e Sara Antónia Matos, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar, p.8.

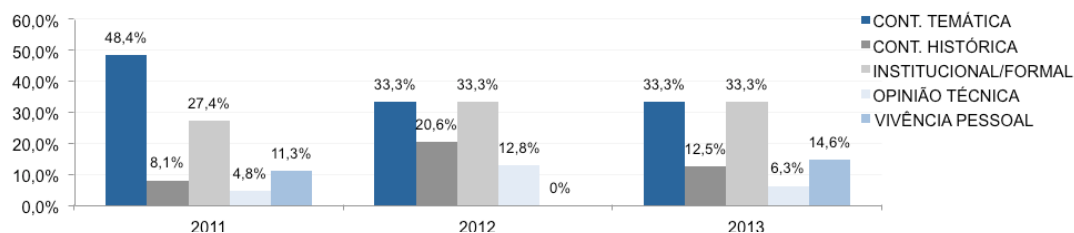
251 Artur, Louro(2011), “Uma poética de imagens” em *Os Olhos do Ciclope*, por Nuno Pinheiro, Almada, Câmara Municipal, Casa da Cerca-Centro de Arte Contemporânea. p.7.

252 Bernardo Pinto de Almeida em Henriques da Silva (2012), *Nikias Skapinakis...*, p.60.

253 Sardo, Delfim (2011), “Estranhar”, em *João Queiroz. Silvae*. de João Queiroz, Lisboa, Fundação Caixa Geral de Depósitos-Culturgest. p.11.

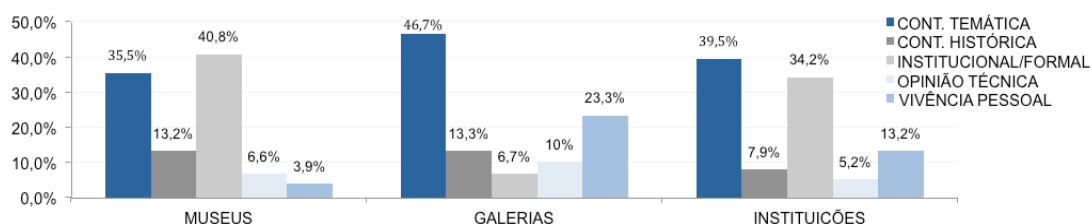
VARIÁVEIS

Gráfico. 20. Motivos que levam à presença dos outros agentes em catálogo por ano.



Ao observar o gráfico 20, constata-se uma propensão ao equilíbrio. Enquanto em 2011 estes agentes estavam presentes maioritariamente para uma contextualização temática com 48,4%, em 2012 a contextualização temática desce e iguala a institucional/formal com 33,3%. Permanecendo idêntico em 2013. Constata-se também uma tendência para a inserção de partilhas pessoais, de 0% em 2012, para 14,6% em 2013, que pode indicar uma tentativa de captar o público.

Gráfico. 21. Motivos que levam à presença dos outros agentes em catálogo por espaço.



Em relação ao espaço, destaca-se uma diferença maioritária na forma de atuar das galerias em relação aos museus e instituições. Embora os museus apresentem uma maioria de inclusão de textos formais com 40,8% e só depois temáticos com 35,5% e as instituições ao contrário, a contextualização temática apresenta 39,5% e só depois o discurso formal com 34,2%, nas galerias o discurso formal é praticamente invisível marcando 6,7% e apresenta uma propensão ainda maior para a contextualização temática com 46,7% e de seguida para o testemunho pessoal com 23,3%.

No catálogo monográfico, tal como nas galerias, existe uma tendência para privilegiar a contextualização temática com 45,2%, em detrimento dos outros motivos, principalmente da contextualização histórica com 8,6% e do discurso formal com 26,9%. Já nos catálogos coletivos verifica-se uma maior inclusão do discurso formal com 37,5% e só depois de contextualização temática com 30,4%. Bem como uma presença maior da contextualização histórica com 17,8%.

Esta coerência na divergência entre os tipos de catálogos e os espaços sugere uma relação entre as duas variáveis, e torna possível constatar que num catálogo coletivo onde a presença do curador é maior, não existe tanta necessidade e procura de contextualização

temática. Por outro lado nas galerias, onde existe uma maioria de exposições monográficas e todos os curadores são institucionais, os outros agentes convidados a escrever no catálogo são escolhidos pelo seu conhecimento e contextualização temática.

Por fim, através da tipologia curatorial não se deteta valores significativos. A diferença de curador não parece interferir nos motivos que levam à presença de outros agentes em catálogo. Ambos apresentam maioritariamente outros agentes convidados para uma contextualização temática, com 40,6% dos catálogos de curadores residentes e 37% de curadores independentes. De seguida para um discurso formal, depois para um discurso de contextualização histórica e vivência pessoal e por fim, para a opinião técnica.

Todo o tipo de participação de outros agentes, mesmo que pretenda e chegue a valorizar o curador, acaba por dispersar e confundir o reconhecimento autoral do curador em relação aos catálogos e aqui verificámos que 84,8% dos catálogos englobam outras participações.

Considerando o cruzamento deste valor com a participação dos outros agentes na exposição, podemos concluir uma interferência tendencialmente menor, com apenas 18,2% dos outros agentes a participar na exposição em 2013. Percentagem que apesar de se manifestar mais em catálogos coletivos e em instituições, apaga mais a vertente criativa em catálogos monográficos e nas galerias devido ao motivo da participação destes agentes ser maioritariamente temático.

Verifica-se que a contextualização temática é o motivo mais comum, mas também o que mais invade o papel do curador em exposição. Visto ser uma contextualização que pode ofuscar a visão criativa do curador ao proporcionar outras. O que possibilita concluir que os catálogos coletivos e os museus, por apresentarem menos inclusões de outras opiniões temáticas, favorecem o papel e visão curatorial.

5. O Discurso Curatorial

“Sejamos honestos, mesmo que sob pena de aparente ingenuidade: escrever um texto para figurar num catálogo ainda é tido como uma tarefa simples, em feito de dedicatória descomprometida, e resolúvel de ânimo leve como leituras de cabeceira após a visita praxe ao atelier do artista. Mas se decidirmos enunciar a partir da obra em construção, acompanhando de perto o seu processo de realização e todas as angústias e conquistas que aí

se reequacionam constantemente, o desafio de expressar em palavras nossas o interesse e pertinência de um dado objecto artístico é tanto maior quanto a exigência de articular (e equilibrar) o contexto em que este se inscreve e a adesão estética que perante ele possamos experimentar (...) Por isso, esse discorrer sobre os objectos artísticos deve implicar um envolvimento sui generis com a sua obra e com quem a produz, justificando-se assim a escolha de quem escreve sem banalizar ou sobrevalorizar o seu papel de mediador em relação ao que é apresentado.”²⁵⁴

O texto de catálogo, como ilustra Lúcia Marques, apesar de ser muitas vezes compreendido como um texto descontraído e escrito na primeira pessoa, algo que não exige muito do seu autor, é o texto que contextualiza e acompanha a mostra e as obras num pós exposição. Compreendendo o impacto que este discurso possui, acresce a responsabilidade e fidelidade para com a exposição e as obras. “(...) *it’s important the curator understands their position in the foodchain.*”²⁵⁵

O texto curatorial pode compreender-se como uma linha direta entre o curador e o público. Através desta, o curador tem a oportunidade de disponibilizar informação que justifique as ferramentas de entendimento que foram postas em prática na exposição. Permitindo ao público uma visão mais completa e transparente do seu trabalho.

Por outro lado, permite-nos conhecer também os aspetos e posturas profissionais destes curadores. “No texto do catálogo(...) testemunha-se a experiência de uma curadoria partilhada, polarizada em preocupações diferentes dos perfis profissionais dos organizadores.”²⁵⁶ A personalidade do curador evidencia-se de um modo mais expressivo através do seu discurso, bem como a sua figura autoral.

O discurso do curador incluído nos catálogos analisados foi observado sobre quatro perspetivas: a justificação das escolhas e decisões tomadas para a exposição; quem, ou o quê, é colocado como sujeito no seu discurso; a menção de atividade prévia à exposição, e por fim, o tipo de discurso.

5.1 Justificação das Escolhas do Curador

Inicia-se com a escolha do(s) artista(s) a expor determinando quais serão visíveis ao público. “(...) *it’s a choice that you make. The artists that you choose, that you really want to*

254 Marques, Lucia(2002), *Prólogo. Conversas genuinamente cúmplices em torno da infinita inquietação do agir, Ricardo Valentim, Rita Sobral Campos*. Lisboa (edição de autor). p.6.

255 James Lingwood em Martin e Hiller(ed.) (2000), *The Producers...*, p.34.

256 Especial (2012), *Os Curadores em Exposição...*, p.101.

*work with, makes for a special relationship from the start.*²⁵⁷ Destes artistas pode escolher que obras devem permanecer no atelier invisíveis e que obras sugere expor. Mesmo sobre as obras escolhidas, “gere a visibilidade ou a invisibilidade”²⁵⁸ através do planeamento organizacional do espaço em exposição. Visto que o contexto em que a obra se encontra favorece mais ou menos a sua recepção.

Segundo Renton, a figura curatorial deve transformar a exposição num ambiente “*self-explanatory*”²⁵⁹. De modo a que o público compreenda as suas escolhas e as relacione com a linha aglutinadora da exposição com o menor recurso a elementos que não estejam na mesma.

A plataforma do catálogo é consideravelmente diferente da exposição e exige preocupações diferentes. Recorre-se mais ao texto. “No texto do catálogo, o curador exprime a subjetividade inerente ao acto de selecção e justifica a escolha dos artistas (...)”²⁶⁰. O que permite diminuir a distância da ponte que construiu entre a exposição e o público.

Assim, foram demarcadas quatro escolhas que o curador realiza: os artistas; as obras; a organização da exposição e/ou catálogo e por fim os outros agentes presentes em catálogo. Considera-se que a justificação destas decisões pode influenciar o reconhecimento do curador como autor.

Observando os dados da análise podemos verificar que o curador tende a justificar mais o(s) artista(s) em exposição com 29,5%, que as restantes escolhas analisadas. Como é exemplo o seguinte excerto:

“Estava a editar os documentários que fiz sobre eles e, a dada altura, foi como se uma luz se acendesse ao fundo, não do túnel, do labirinto. Tanto Cruzeiro Seixas como Cesariny, que tanto discordam acerca de tudo ou quase, diziam exactamente a mesmas coisa: “O Fernando era o melhor”.²⁶¹

Através desta referência, o curador explica como se lembrou e chegou ao artista Fernando de Azevedo e o porquê de querer expor a sua obra, é transparente em relação ao seu processo permitindo um reconhecimento do seu trabalho.

A justificação da escolha das obras em exposição também se revela de grande importância para o curador, presente em 28,5% dos catálogos examinados. Ao justificar a escolha das obras, o curador, admite que o público siga o seu raciocínio e assume a

257 Sune Nordgreen em Martin, Sarah e Susan Hiller(ed.) (2000), *The Producers: Contemporary Curators in Conversation*, pág.36

258 Ferreira, Ana(2006), *A Via da Diversidade: Perspectivas e Prospecções da Atividade Curatorial*, pág. 23

259 Andrew Renton em O'Neill,Paul (cop.2012), *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. pág. 36

260 Especial, Luísa(2012), *Os Curadores em Exposição: Um Grupo Profissional no Mundo da Arte Contemporânea*. pág.99

261 Nunes, Carlos Cabral (curadoria) (2013), *Real Surreal: Celebração do 64º Aniversário da 1ª Exposição “Os Surrealistas”*. Lisboa: Perve Galeria.

responsabilidade sobre o que é rececionado. Como refere John Miller: “any selection deselects most of the candidates, so there is an element of patronage there.”²⁶² Acabando por expôr também informações relacionadas com a exposição:

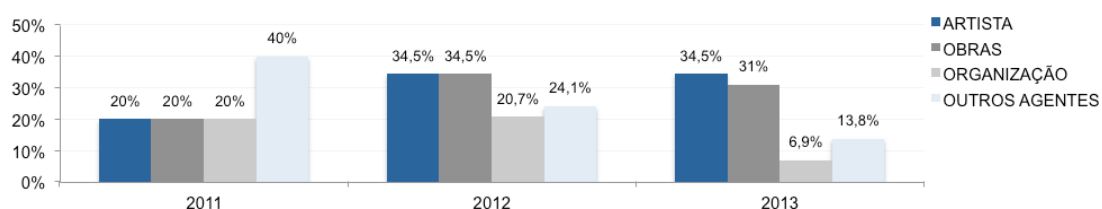
“A cada artista foi pedida a realização de três obras, com dimensões de 30x30cm e a incorporação do tema unificador do trabalho, retomando-se desta forma o sentido das mostras colectivas organizadas pelas galeria.”²⁶³

Todas as peças foram criadas em favor da mostra. Um método cada vez mais recorrente e aceite, em que o objeto do artista é “criado propositadamente para que cada um habite o seu lugar de relação entre o espaço e os demais objectos que compõem a exposição.”²⁶⁴ Um exemplo em que o trabalho do artista e do curador são realizados simultaneamente. Por sua vez, a justificação dos motivos que levaram ao convite de outros agentes em catálogo constituem 26,1% da amostra aqui analisada.

Por fim, a forma em que o curador organiza e contextualiza a exposição fisicamente apenas se encontra justificada de uma forma direta em 15,9% dos catálogos. Mas quando a justifica possibilita uma compreensão do seu trabalho criativo. “também, deliberadamente, são expostos lado a lado, trabalhos terminados com outros inacabados, permitindo conhecer e descobrir pinturas e desenhos que até aqui tinham permanecido fechados.”²⁶⁵ Permite compreender a escolha desta conjugação de obras concluídas e outras inacabadas.

Por sua vez, Pedro Gadanho escolheu apresentar uma viagem no tempo da arquitetura de interiores sobre uma estrutura mais sóbria. “Organizada em núcleos correspondentes a cada década do século XX.”²⁶⁶. Visto que o seu propósito era uma chamada de atenção para o declínio desta arte é pertinente uma organização cronológica. A organização física da exposição é o trabalho central do curador, deve ser coerente com o conceito ou tema da mostra.

Gráfico. 22. Justificações das escolhas do curador em catálogo por ano.



262 John Miller em Martin e Hiller(ed.) (2000), *The Producers...*, p.38.

263 Creso, Paula (coord.) (2013), *Reverso*. Lisboa: Galeria Reverso, p.4.

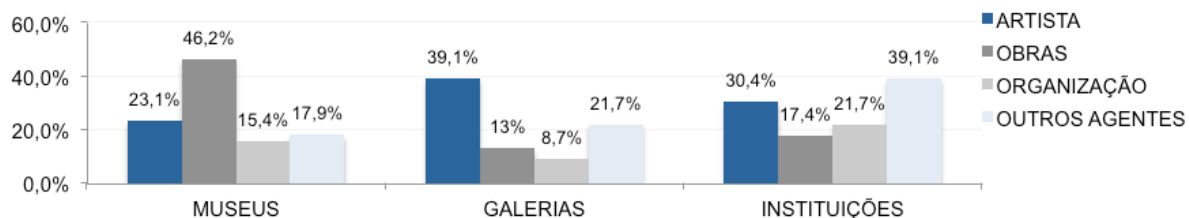
264 Alarcão, Filipe e Bárbara dos santos Coutinho(ed.) (2012), *Introspectiva: Filipe Alarcão, designer*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa: MUDE-Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo, p.39.

265 Ana Isabel Ribeiro em Ribeiro, Rogério (2013), *Rogério Ribeiro, A minha Casa é a Pintura*. Almada: Câmara Municipal: Casa da Cerca-Centro de Arte Contemporânea, p.13.

266 Pedro Gadanho em Coutinho (2012), *Interiores...*, p.26.

Através da observação do gráfico 22 concluímos uma tendência para o declínio da justificação da organização, revelando 6,9% em 2013, e dos outros agentes com 13,8%. Apenas o motivos da escolha do(s) artista(s) se mantiveram, com uma subida de 2011 para 2012 de 20%, para 34,5% respetivamente. Único valor que não desce em 2013.

Gráfico. 23. Motivos que levam à presença dos outros agentes em catálogo por espaço.



No museu identifica-se uma maior atenção para a justificação das obras expostas, presente em 46,2% dos catálogos. Ora, como os museus não têm necessariamente uma responsabilidade de apresentação de novos artistas ou novas obras, como têm as galerias, tendem a colocar o foco no desenvolvimento de diferentes perspetivas dos mesmos. Lutando contra o esquecimento²⁶⁷ e assumindo a responsabilidade atribuída aos museus desde os primórdios da curadoria. Como se verifica na curadoria de António Gonçalves e Patrícia Rosas: “Procuramos reunir nesta exposição de homenagem a Julio obras que contemplam a sua primeira fase de pintura, acrescentando um primeiro óleo de 1922, *Mulheres na Fonte*, (...)”²⁶⁸ Asseguram a presença deste artista nas mentes contemporâneas, tornando-o novidade apenas ao aplicar uma nova perspetiva.

Por sua vez nas galerias, como a maioria possui um carácter comercial, a urgência da justificação da escolha dos artistas é maior, com 39,1%:

“devo confessar que Manuel Caldeira não foi dos artistas jovens por cujo trabalho imediatamente me deixei seduzir ao contrário de o que sucedera por exemplo com Marcelo Costa e, sobretudo, Jorge Nesbit, seus parceiros no Ar.Co. (...) De facto, embora não lhe ficando nunca indiferente, a obra de Manuel Caldeira abstracta de ásperas formas geométricas e desenhada em papéis de grande escala, parecia-me intelectual e plasticamente estimulante mas não o suficiente sedutora (...) Bastou-me porém ter visto em extenso conjunto das duas séries figurativas que agora se expõem para acabar com qualquer hesitação.”²⁶⁹

Uma justificação descontraída e pessoal do artista. Mexe com gostos e preferências estéticas e formais individuais, visto que no âmbito da galeria o curador é também muitas

267 Obrist, Hans Ulrich (2011), “Protest Against Forgetting”, em *Curating Subjects*, editado por Paul O’Neill.

268 Gonçalves, António e Patrícia Rosas (concepção) (2013), “*a imagem que de ti compus*”: *Homenagem a Julio*. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, p.10.

269 João Esteves de Oliveira em Caldeira, Manuel (2012), *Persian Peruvian Parisian*. Lisboa: Galeria João Esteves de Oliveira, p.3.

vezes o diretor. Esta justificação é também uma forma de apresentação dos artistas aos colecionadores e possíveis interessados. As instituições privilegiam a justificação de presenças estranhas ao espaço, com 39,1%, e logo de seguida dos artistas com 30,4%.

Segundo a tipologia de catálogo, verificou-se uma maior preocupação em deixar transparecer as decisões do curador nos catálogos coletivos do que nos de exposições monográficas. Assim, observamos no catálogo coletivo que 48,6% pertence às justificações dos artistas. Um resultado compreensível, visto que conjuga diferentes artistas torna-se necessária a sua justificação: “A selecção feita surge da vontade de apresentar nossa trajectória, primeiramente com a estética modernista, que, apesar da influencia europeia, criou a sua própria linguagem através de seus Zanines, Sergios, Tenreiros e tantos outros”²⁷⁰. Transmite quais os parâmetros de representação utilizados para a triagem dos artistas.

Por sua vez, no catálogo monográfico verificam-se valores quase homogéneos, com uma ligeira preferência pela justificação das obras com 26,9%. Disposição também por si só calculável, visto que existe apenas um artista a escolha mais crítica passa para as obras.

“Decidido, então, que a exposição se faria, tratava-se agora de escolher os desenhos a mostrar e essa tarefa a que me entrego com o maior entusiasmo sobretudo quando, como neste caso, há que percorrer minuciosamente um trabalho de muitos anos. “Em toda a liberdade”(...)”²⁷¹

A tipologia curatorial, para além de uma maior justificação sobre a organização/ disposição das obras de 9,7% do curador institucional e 28,2% do curador independente, não apresenta mais valores a considerar.

5.2 Sujeito

*“I want to interpret the “I” of the quotes as the signifier of the impartment of knowledge, the milking of power.”*²⁷²

O discurso do curador pode variar no que diz respeito ao que centraliza no seu texto, o que coloca como sujeito no ensaio. Segundo Kolbowski, ensaios com diferentes “I’s” facultam diferentes formas de rececionar as obras. O curador ao direccionar o discurso para o espaço em que a exposição e as obras estão expostas, coloca as obras e a exposição ao serviço desse mesmo espaço. Perceciona-se à mesma tanto a exposição, como tudo o que esta

270 Raul Schmidt Felipe Junior em Coutinho e Rodrigues(coord.) (2012), *Design Brasileiro...*, p.18.

271 João Esteves de Oliveira em Moura, Eduardo Souto (2012), *Esquissos de uma Vida*. Lisboa: Galeria João Esteves de Oliveira. p.1.

272 Kolbowski, Silvia(1998), “Discussion” em *Dia Art Formation: Discussion in Contemporary Culture*, editado por Hall Foster, New York: The New Press, p.100.

contiver, mas sobre a perspectiva do curador.

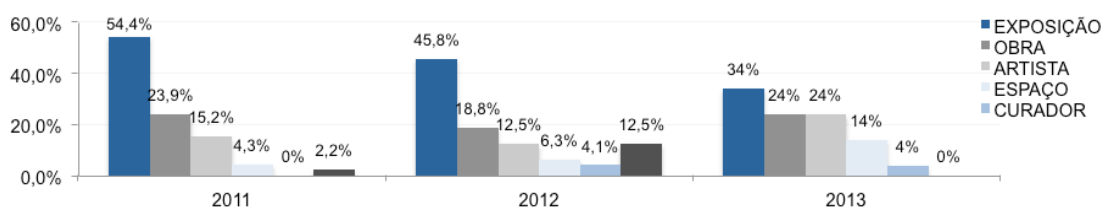
A figura curatorial ao situar a exposição como centro do seu discurso, valoriza o seu trabalho criativo, mas se coloca maioritariamente o artista ou a obra como foco principal, mesmo sendo através da sua visão, não terá a mesma atenção para o seu trabalho. Apesar de o curador poder exibir um grande cunho autoral ao realçar o trabalho do artista, ao colocar as obras no centro do discurso, estará sempre em última instância a colocar o trabalho de outrem como destaque, algo que não faz quando centraliza a exposição, dá destaque ao seu próprio trabalho. Neste sentido considerou-se seis “sujeitos” possíveis no discurso curatorial que não estão presentes necessariamente sozinhos, mas que podem ser conjugados: a Exposição; a Obra; o Artista; o Espaço; o Curador e Outros. Todos visíveis na amostra de catálogos observados.

Conforme a presente análise o curador coloca maioritariamente a exposição como sujeito, com 44,4%. Deixando ainda uma diferença significativa para a obra, centralizada em apenas 22,2% dos ensaios. De seguida verifica-se um foco no artista com 17,4%, no espaço com 8,3% e só depois no curador com 2,8%. Revelando uma preocupação em explicar o conceito e o que envolve as obras, mais do que as mesmas:

“Esta é uma exposição que, para além, de expressão artística que as fotografias patentes encerram, nos transporta a um outro nível de preocupações de grande atualidade e importância para o nosso futuro comum, sublinhando no essencial (...)”²⁷³

Destaca a questão do “para além”. As obras possuem umas determinadas características, mas para além disso, o que esta exposição procura exibir é um determinado conceito, uma determinada ideia: “INTERIORES proporciona, em muitos casos, a experiência rara de se ser voyeur de um passado desaparecido ou em vias de desapareção.”²⁷⁴. Destaca a perspectiva facultada através da exposição, o que o seu trabalho criativo proporciona ao olhar desta forma específica para as obras.

Gráfico. 24. Tipologia de Sujeitos centralizados no discurso do curador por ano.



Por outro lado, ao observarmos o gráfico 24 relativo à variável do tempo, verifica-se uma tendência decrescente da centralização da exposição no discurso curatorial. De 2011

273 Emília Ferreira em Artur (2011), “Uma poética de imagens” em *Os Olhos do Ciclope por Nuno Pinheiro*, p.3.

274 Pedro Gadanh em Coutinho (conceito) (2012), *Interiores...*, p.26.

em que representa 54,4% dos textos em catálogos, diminui para 45,8% em 2012 e para apenas 34% em 2013. Permanece o “sujeito” maioritário, mas com uma clara tendência para deixar de o ser, dando lugar à obra e ao artista com percentagens iguais de 24% em 2013.

O discurso centralizado nas obras pode-se apresentar de várias formas. Pode-se limitar a uma descrição concisa e fiel à estética e material da obra, como realiza Pedro Lapa sobre a obra *Amplitude*: “Amplitude, 2013, consiste num conjunto de circunferências concêntricas de tiras de alumínio recortadas a laser e dispostas no chão da sala”.²⁷⁵

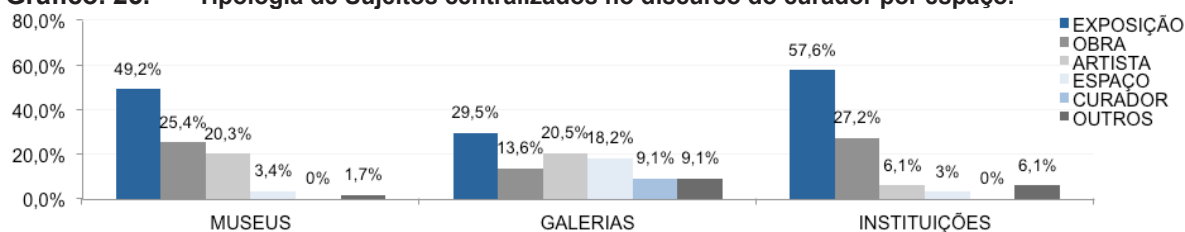
Ou, pode exprimir um ligação maior com o conceito e pensamento lírico do curador, como é exemplo o discurso de José Pedro Cavalheiro: “Mas ainda podemos ir mais longe na leitura do papel atribuído à figura do cão: se, à primeira vista, ele prolonga ou contradiz o seu dono apresentando-se, por exemplo, vaidoso, enfadado, egoísta, a sua presença assume, por outro lado, um ponto de vista mais severo e moralista.”²⁷⁶. Neste, o curador elabora um imaginário em torno da personagem do cão, aposta numa abordagem mais imaginativa que a descrição estética ou formal. O mesmo se sucede com a centralização do próprio artista. Com tendência para uma abordagem de adjetivos e pressuposições:

“No Portugal de hoje, muito provavelmente, Fernando de Azevedo juntar-se-ia a nós numa glosa desta frase em que ficaria escrito não deveríamos calar a denúncia das barbaridades que a ordem vigente nos faz viver e que, se pudermos, deveremos dizer o que a liberdade verdadeira nos faz (sur)realmente sonhar.”²⁷⁷

Aqui, a curadora ilustra um cenário utópico sobre o artista. O que não deixa de ser reflexo dos sentimentos e desejos da própria curadora, que acaba por transmitir um pouco da sua personalidade através de uma caracterização do artista em questão.

Em relação aos resultados sobre a variável espaço, verifica-se uma semelhança entre a forma de agir dos curadores em museus e instituições. Apresentam a mesma hierarquia de “sujeitos”.

Gráfico. 25. Tipologia de Sujeitos centralizados no discurso do curador por espaço.



275 Pedro Lapa em Detanico, Ângela e Rafael Lain(conceito) (2013), *Amplitude*. Lisboa: Fundação de Arte Moderna e Contemporânea, Coleção Berardo, p.3.

276 José Pedro Cavalheiro em Cardoso, Isabel Lopes e José Pedro Cavalheiro(concepção) (2013), *Eilt! Obra Perdida /Lost Work de Emmerico Nunes*. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, p.30.

277 Nazaré, Leonor(concepção) (2013), *Razões Imprevistas: Retrospectiva de Fernando de Azevedo*. Lisboa, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, p.97.

Já os curadores das galerias assumem uma postura diferente, apesar de também colocarem maioritariamente a exposição no centro, com 29,5%. Existe uma discrepância entre as galerias e os outros locais na centralização do espaço e do próprio curador, apresentam respetivamente, 18,2% e 9,1%. Enquanto os museus apenas revelam 3,4% de catálogos em que se dá uma maior atenção ao espaço e nas instituições 3% e nenhuma das duas revela valor algum para a centralização do curador.

A posição do espaço como “sujeito”, como o tema central, é realizado muitas vezes quando o próprio curador é o diretor do espaço e por esta mesma razão se verifica mais nas galerias. O que não significa que não seja visível nos outros tipos de espaços, como se sucede na Casa da Cerca: “Para que tivesse uma nova ocupação, foi então necessário restituir a merecida dignidade não só à casa, mas aos seus jardins, aos seus miradouros. Obras (...) configuraram o edifício e áreas exteriores para acolherem um novo programa: um Centro de Arte Contemporânea.”²⁷⁸

Através da tipologia de catálogos não se revela nenhum valor a considerar. Existe uma preferência nos catálogos coletivos por centralizar o artista em vez das obras como no catálogo monográfico, que se deve ao facto de a exposição coletiva incorporar diferentes artistas e por isso refletir sobre essa conjugação.

Por fim, na tipologia de curadores verifica-se uma grande semelhança nos resultados, exceto na centralização da própria figura curatorial. Ou seja, 4,5% dos curadores residentes realizam um discurso direcionado para a sua própria pessoa e 0% dos curadores independentes o fazem. Como se verifica no discurso da curadora residente Paula Crespo no catálogo:

“As minha memórias da Bé remontam aos meus 7/8 anos. Ao tempo de férias que não terminavam nunca. Em casa da Bé e do Manel parti a cabeça a saltar à corda e foi também nesses dias que me ficou o primeiro sabor/gosto a liberdade.”²⁷⁹

A curadora no seu discurso em catálogo, partilha na primeira pessoa, elementos que estejam ou não relacionados com o tema da exposição, são referentes à sua vida pessoal e íntima. É atribuída uma relevância não só à perspetiva crítica e profissional da curadora perante uma exposição, como também à perspetiva individual e única da sua pessoa.

278 Ana Isabel Ribeiro em Ribeiro, Rogério (2013), *Rogério Ribeiro, A minha Casa é a Pintura*, p.5.

279 Crespo, Paula (coord.) (2013), *Reverso*. Lisboa: Galeria Reverso, p.6.

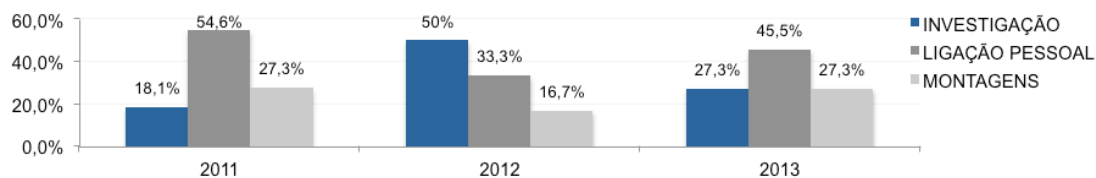
5.3 Atividade Prévia

A menção de atividade prévia à exposição relaciona-se com a exibição do processo. Tal como o processo, a atividade prévia, realça a importância para a ideia que se pretende alcançar e não para o produto final. Mas será assim tão frequente? Ou será o catálogo Depois do Modernismo²⁸⁰ uma exceção?

Conforme a análise aqui apresentada apenas em 29,5% dos catálogos se identificaram referências a atividades prévias à exposição. Ou seja, em mais de dois terços dos catálogos (70,5%) o ensaio do curador não passa pela inclusão de factos ou episódios relacionados com o seu processo. Por outro lado, observa-se um aumento significativo de 2012 para 2013, de 17,2% para 45,5%. No ano de 2013 quase metade dos ensaios dos curadores mencionam ações precedentes à inauguração da exposição. Ora, tal crescimento possibilita uma conclusão favorável à importância dada à profissão curatorial.

De todas as atividades e ações antecedentes à exposição são identificadas e consideradas três na presente investigação: a alusão a uma ligação pessoal prévia com o artista; a referência à investigação e pesquisa realizada para a exposição; e por fim, a partilha de episódios de montagens.

Gráfico. 26. Tipologia de atividades prévias identificadas nos catálogos por ano.



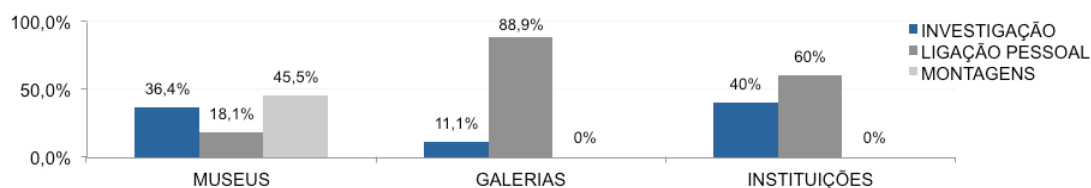
Sendo a mais frequente a partilha de ligações pessoais entre o curador e o artista, com 46,4%. Já a investigação e os episódios de montagens quase que dividem a restante metade, com 28,6% e 25%, respetivamente. As montagens mantêm-se equilibradas.

A preferência para incluir alusões à ligação pessoal entre o artista e o curador também recupera 2013, com 45,5%. Por ligação pessoal ao artista entende-se a referência a momentos de conversas e partilhas entre os mesmos, como se verifica no excerto de Isabel Carlos: “voltando a essa primeira conversa que tivemos, e após meses de troca de correspondência e de encontros que resultaram em exposição, compreendo porque é que o espaço CAM lhe agrada e porque respondeu de um modo tão assertivo ao desafio de conceber uma exposição.”²⁸¹ Revela-se a importância de uma boa e forte relação com o artista, para que haja um bom entendimento e compreensão das duas partes no processo projetual da exposição.

280 Marchand, Bruno (2009), “Depois do Modernismo: A possibilidade de tudo” em *L+ Arte*.

281 Carlos (2011), “Experimental Fragilidade I.” em *Não Confiam nos Arquitectos*, por Carlos e Faustino, p.10.

Gráfico. 27. Tipologia de atividades prévias identificadas nos catálogos por espaço.

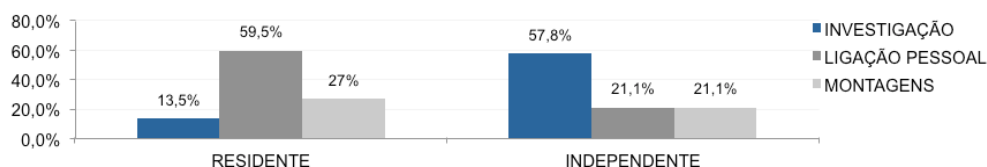


Por outro lado, através da distribuição por espaços verifica-se uma discrepância grande entre as galerias e instituições, e os museus. Tanto na galeria como na instituição, os curadores demonstram preferência pela menção de atividades prévias relacionadas com ligações pessoais ao artista. Representando 88,9% dos catálogos em galerias, 60% dos mesmos em instituições e apenas 18,1% em museus. Por sua vez, apenas nos museus fazem alusão a episódios de montagens, sendo mesmo, o que mais abordam com 45,5%.

A inclusão dos momentos de montagem da exposição, podem, tal como os outros tipos de atividades, se apresentar sobre diferentes formas. Uma mais institucional e formal e outras mais descontraídas e sobre forma de partilha. Isabel Carlos fala de um episódio específico da artista no espaço da exposição em montagem e como isso a marcou: “Plegaria Muda (...) começa sobretudo com a vivência e a imagem – que nunca esquecerei, que me ficou impressa na memória como uma tatuagem – de Salcedo sentada durante toda uma manhã, horas seguidas, imóvel, em silêncio, na nave do museu CAM – Fundação Calouste Gulbenkian.”²⁸² Ao expor este momento, a curadora torna-o parte da receção das obras, através do catálogo transmite uma imagem específica da artista, a sua.

Através da tipologia de catálogos, observa-se uma superioridade da ligação pessoal tanto no catálogo coletivo, com 46,2%, como no catálogo monográfico, com 46,7%, e quase uma troca relativa aos outros dois tipos de atividade prévia. O catálogo coletivo preocupa-se mais em expor elementos da investigação, com 38,5%, e o monográfico os episódios de montagens, com 33,3%.

Gráfico. 28. Tipologia de atividades prévias identificadas nos catálogos por tipologia de curador.



Por último, os resultados da tipologia curatorial demonstram que o tipo de curador influencia o tipo de atividade prévia. O curador residente, tal como a maioria dos resultados vistos anteriormente, apresenta a ligação pessoal como preferência maioritária e absoluta,

282 Carlos, Isabel (concepção) (2011), *Plegaria Muda*, p.57.

com 59,5%. Já os catálogos de curador independente apresentam apenas 21,1% dedicados à ligação pessoal e 57,8% à inclusão de elementos respetivos à investigação: “Em cerca de quatro meses, conseguimos reunir quatrocentas e oitenta joias e objectos de Kukas pertencentes a setenta e seis colecionadores(...) contentores de experiências”²⁸³.

5.4 Tipo de Discurso

“(...) *there is a need for a more creative authorial role and sometimes there’s a need to really keep your distance.*”²⁸⁴

Mencionou-se como a arte contemporânea é cada vez mais uma arte de sentidos e participativa, relacionada com o que se diz ser o desejo secreto de todos os artistas, o de criar “*something (...) more real than art*”²⁸⁵. Algo que não se rececione apenas mas que envolva o público. Na análise do “tipo de discurso” pretende-se avaliar se o curador também procura transmitir segundo estes ideais. Em que assuma um *creative authorial role*²⁸⁴.

Para os discursos mais inclinados para a técnica e elementos processuais assumimos o termo Técnico/Formal. Por sua vez, quando o discurso é mais contextualizador e procura provocar, ou, um bem-estar e felicidade, ou, nos deixa incomodados e perturbados atribuiu-se o nome de Sentido/Sentimentos. Dado que é possível a conjugação dos dois tipos num só discurso, também se incluiu essa alternativa na presente análise, identificada como Ambos.

Assim, segundo a presente análise, observamos uma maioria absoluta e irrevogável da preferência pelo texto mais temático - Sentido/Sentimentos - com 61,7%. Seguido Ambos, com 28,2%, e só depois o tipo de discurso técnico/formal com 10,6%. Uma preferência para um discurso mais lírico, proporcionador de um enquadramento temático e que favorece a criação de ligações sensitivas à exposição. Do qual é exemplo o excerto da curadora Cristina Filipe: “Confrontei-me com joias que vieram preencher lugares vazios ocupados anteriormente por linhas de grafite, linhas impressas em papel de gravura. Alianças abertas e homens que se recusam a remover as suas alianças por acreditarem que sem elas se perdem.”²⁸⁶

A curadora transforma as obras em histórias e vidas que preenchem lugares vazios. Dá a conhecer o lado participativo da exposição. Por sua vez, Zanine no seu discurso coloca o público a sair de um avião acabado de aterrar no Brasil:

“Bem vindo a um novo Brasil. Um país mais maduro, mais responsável, porém com os mesmos encantos de sempre. Um Brasil que também demonstra, através do

283 Cristina Filipe em Filipe (ed.) (2011), *Kukas: Uma Nuvem que Desaba em Chuva*, p.39.

284 James Lingwood em Martin e Hiller(ed.) (2000), *The Producers...*, p.39.

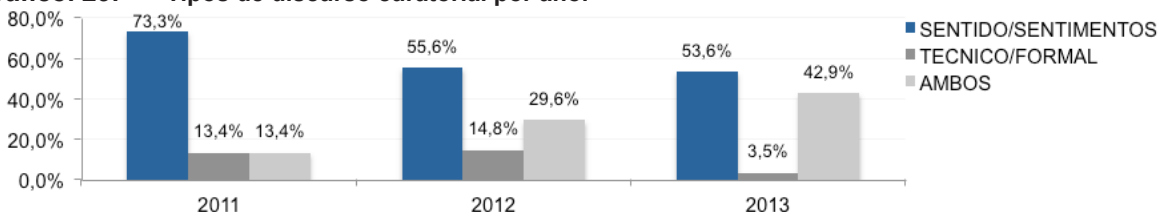
285 Dan Graham em Bishop, Claire (2012), *Artificial Hells*, Londres, Verso Books., p.1.

286 Cristina Filipe em Filipe(ed.) (2011), *Kukas: Uma Nuvem que Desaba em Chuva*, p.130.

seu design de mobiliário, sua identidade.”²⁸⁷

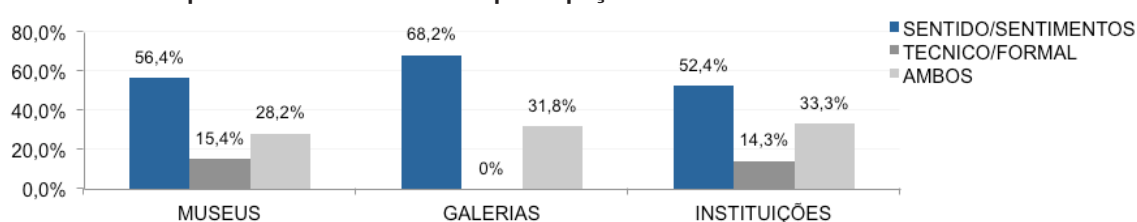
Assume a exposição e todas as obras presentes na mesma como uma representação do Brasil atual e expõe a ao público também desta forma. Em vez de explicar como está o Brasil contemporâneo, coloca o público lá – uma exposição que se pretende participativa.

Gráfico. 29. Tipos de discurso curatorial por ano.



Regressando à análise quantitativa do tipo de discurso, observamos que os resultados de ano para ano, bem como nas outras variáveis, são bastante consistentes. Indicando sempre uma preferência pelo discurso sentido, de seguida por ambos e só depois técnico e formal. Embora se verifique uma descida de 73,3% de 2011 para 53,6% em 2013, no discurso de sentido e um aumento de 13,4% para 42,9% no discurso que inclui ambos os tipos de discurso.

Gráfico. 30. Tipos de discurso curatorial por espaço.



Na variável do espaço apenas se mostra relevante o destaque da ausência de um discurso meramente técnico/formal nas galerias. Este resultado aponta para uma postura mais informal por parte das galerias. E nas variáveis tipológicas do catálogo e o curador mantêm-se os mesmos resultados. Permitindo concluir uma preferência geral por um discurso informal e provedor de sentido.

O discurso curatorial apresenta efetivamente um conjunto de dados e informações que dizem respeito à atividade curatorial criativa. De uma perspectiva geral, segundo o tipo de discurso e sujeito, verifica-se uma colocação da exposição (do trabalho do curador) no centro e uma preferência por um discurso mais fechado, concreto e temático, que segue a proposta do curador. *“tell us stories about what we’ve seen and we get a kind of history and*

287 Zanini de Zanine em Coutinho e Rodrigues(coord.) (2012), *Design Brasileiro...*, p.22.

*level of anecdote that we might not get from the artist.*²⁸⁸, colocando o curador como autor desta história.

De uma forma mais específica pode-se concluir um reconhecimento maior dos catálogos de exposições coletivas e de curadores independentes como obras do curador. Visto que ambos apresentam mais a justificação das escolhas do curador e quanto a referências ao processo prévio à exposição, mencionam a investigação e pesquisa curatorial. A atividade prévia que faz real alusão às funções curatoriais, ao seu trabalho criativo. O que possui um sentido autoral.

Não se considera a colocação do curador como sujeito do discurso curatorial um elemento de reconhecimento autoral, pois não diz respeito ao fruto do seu trabalho, da sua criação.

288 Pergunta anónima em Martin e Hiller (ed.) (2000), *The Producers...*, p.38.

CONCLUSÃO

O CATÁLOGO É... UMA OBRA DO CURADOR.

Considerando o cruzamento da reflexão teórica e da investigação empírica centrada na caracterização e análise da amostra de catálogos, a presente dissertação permite considerar que o catálogo de exposição temporária pode constituir um reflexo da exposição, e assim, uma obra do curador.

UMA CONTINUAÇÃO DA EXPOSIÇÃO.

No âmbito conclusivo desta fase do trabalho, e de forma a responder claramente aos objetivos propostos inicialmente, o catálogo permite, então, ilustrar uma ideia da exposição à qual pertence, mesmo apresentando-se sobre uma plataforma díspar.

Por exposição entende-se uma apresentação/manifestação de objetos artísticos ou outros objetos²⁸⁹ de alguma forma representativos do seu tempo ou de um contexto singular. A exposição procura a atribuição de um contexto expositivo aos semióforos, procura “criar condições visuais e estéticas para os “deixar falar”²⁹⁰ e é responsável pela legitimação da compreensão do objeto a obra²⁹¹, como foi sendo defendido ao longo da dissertação.

Ora, todos estes elementos característicos da exposição, foram possíveis de identificar nos catálogos através do presente estudo. O catálogo também representa uma “mediação ou comunicação entre o objeto e o público”²⁹², e como se infere dos catálogos analisados, todos eles, comunicam as obras dentro da mesma linha contextualizadora da exposição que representam²⁹³, constituindo por si só um prolongamento da mesma. Para além da correspondência do catálogo com o tema da exposição, verificou-se uma explicitação dos objetivos pretendidos em 72,8% dos catálogos analisados. Na realidade, acontece que o catálogo, não só prossegue o mesmo tema, como explicita e desenvolve o intuito da mostra. Já o registo gráfico da exposição, das suas “condições visuais e estéticas”, apenas está presente em cerca de um terço dos catálogos, mas verifica-se uma tendência crescente, ao assinalar 48,5% de catálogos com registos gráficos da exposição em 2013. Estes registos mantêm o ambiente e o contexto visual da mostra completando o contexto conceptual.

Por fim, é de salientar a colocação da exposição como centro do discurso curatorial em

289 Autor anónimo, *Produção de uma exposição*, Gestão das artes. p.1 Disponível em : http://gestaodasartes.no.sapo.pt/data/Prod_exposicao.pdf

290 Autor anónimo, *Produção de uma exposição*, Gestão das artes. p.1.

291 Rupp, Betina, (2011), “O curador como autor de exposições”. Em *Revista Valise. vol.1*, Porto Alegre, p.132.

292 Rupp (2011), “O curador como autor de exposições”. Em *Revista Valise. vol.1*, p.132.

293 Tabelas de dados no Anexo 4.

catálogo. O curador reflete sobre a exposição mais do que sobre uma obra específica ou um artista, sugerindo, em conjunto com outros resultados, uma correspondência e continuação da exposição através do catálogo.

Assim sendo, conclui-se que o catálogo representa um segundo momento de mediação, no sentido em que prolonga a mediação realizada pela exposição; pode conter perspectivas adicionais à exposição com a inclusão de outros ensaístas, mas o seu contexto principal é o da mostra a que pertence, não permitindo outra mediação que não esteja vinculada à mesma.

UM CONTRIBUTO PARA A HISTÓRIA EXPOSITIVA E DE ARTE.

“It’s extremely difficult to understand, what an artist is doing, without understanding his or her context”²⁹⁴

Numa conversa ocorrida num dos Salons do Kunsthalle Basel, Seth Siegelaub refletindo sobre a história de arte, realçava que para o artista e para a obra serem compreendidos, era necessário compreender o seu contexto. Afirmando então não se lembrar de alguma vez ter rececionado um artista alienado de um envolvente, num vácuo. Desta forma, o contexto pode atribuir importância à arte, de tal modo, que esta se torne história.

Deste modo, e relembrando que uma exposição se traduz na apresentação da arte, tornando-se sua provedora de sentido, constitui também um *art distributor*²⁹⁵, responsável pelo alcance que a arte terá no meio artístico e adquirindo um papel de possível interveniente na sua história. Um bom exemplo é o próprio Seth Siegelaub, que como vimos, assumiu um papel ativo nos anos 60 na construção do que hoje se conhece como arte conceptual. Através das suas exposições e da exposição-catálogo *Xeroxbook*, em conjunto com os seus contemporâneos, foi reconhecido o movimento da arte conceptual.

O catálogo, como a exposição, funciona como um distribuidor de arte. Pois, para além de assumir o prolongamento da exposição, constituindo parte integrante da história expositiva, é fundamental na contestação da “amnésia coletiva”²⁹⁶, contrariamente da exposição e de muitas obras de arte, como a performance, o catálogo permanece.

Daí a tendência crescente de inclusão de ensaios de crítica de arte e registos gráficos das exposições nos catálogos. Na presente análise, 27,55% dos catálogos consistem em ensaios, aos quais se adicionam as biografias dos artistas e a lista de obras em exposição,

294 Siegelau, Seth(2011), *Salon|Talk| How is Art History made?*, Basel, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uJIGx27gl84> min.15-17.

295 Anónimo em Siegelau, Seth(2011), *Salon|Talk| How is Art History made?*, Basel, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uJIGx27gl84> min.38.

296 Termo utilizado por Hans Ulrich Obrist no seu protesto contra o esquecimento, pelo qual já realizou inúmeros livros incluindo os dois seguintes onde aborda esta ideia; Obrist, Hans Ulrich (2008), *A Brief History of Curating*; e Obrist (2001), “A Protest Against Forgetting” em *Curating Subjects*. editado por O’Neill e Blarney

demonstrando uma preocupação em deixar registado mais do que o conceito da exposição. A contribuição do catálogo para a história de arte reflete-se de uma forma mais aprofundada quando a exposição a que corresponde é constituída por performances ou happenings. Nestas, apenas no catálogo é possível captar as obras da exposição, como se verifica no catálogo da Galeria Cristina Guerra, “O que Pode um Corpo”. Desta forma, tanto a performance, como o happening, mesmo que sejam reproduzidos, nunca representam o mesmo, pois a interação do público é uma parte integrante das obras, tornando-as únicas e irrepetíveis.

Perante os resultados do estudo, reitera-se a compreensão do catálogo como continuação da exposição e salienta-se a importância do contexto da obra como veículo comunicativo da mesma. O catálogo pode efetivamente ser, como já foi, um contributo tanto para a história expositiva como para a história de arte.

UMA OBRA DO CURADOR.

“A exposição ganhou relevo enquanto obra de arte em si mesma e o curador assumiu um papel autoral, uma assinatura.”²⁹⁷

Na síntese que a afirmação de Altshuler sugere, a exposição constitui-se obra pela autoria que o curador lhe confere, e o curador constitui-se autor pela assunção da exposição como obra. Posto isto, ao compreender o catálogo como uma continuação da exposição e um contributo para a história expositiva e para história de arte, é possível assumir o catálogo como obra do curador.

Tal como a exposição, o catálogo só pode ser elevado a obra pela autoria do curador e o curador apenas é autor pelo reconhecimento do catálogo como obra. Neste sentido, o catálogo é resultado do ato criativo do curador, porque assume a sua assinatura, um tema criado por si e procura representar uma obra sua (a exposição).

Segundo Foucault, reconhece-se o autor pela responsabilidade que detém sobre a obra, quando esta apresenta alguma característica não desejada, o indivíduo ao justificá-la é identificado como o seu autor.²⁹⁸ Na presente análise, constata-se a assunção desta responsabilidade na justificação das escolhas do curador através do catálogo. Ao realizar justificações assume a sua responsabilidade e poder de escolha sobre o que está presente no catálogo. Para além das justificações, em média 68,5% da amostra dos catálogos ao longo dos três anos, inclui o nome do curador e aumenta de 2011 para 72,8% em 2013, que

297 Altshuler, (1994), *The Avant Garde in Exhibition* p.236.

298 Foucault, Michel (1980), “What is an Author?” em *Language, Counter Memory, Practice: Selected essays and interviews by Michel Foucault*, editado por Donald F. Bouchard, USA: Paperback Printing, pp.118-121.

reflete o crescimento do reconhecimento do curador como autor. Por outro lado, também Foucault afirma que “*The name, as an individual mark, is not sufficient*”²⁹⁹, ou seja, que a existência de uma assinatura, a presença do nome do curador em catálogo não é suficiente para reconhecimento do catálogo como uma obra, para tal é necessário a presença de um ato criativo.

Segundo Heidegger é através deste contexto expositivo que o catálogo se destaca, é precisamente pela atribuição de um *conceptual schema*³⁰⁰ ou esquema conceptual³⁰¹ que o objeto-catálogo pode ser entendido como uma obra. Desta forma, em conjunto com Marchand e Nordgreen, é pelo contexto criativo que o curador se afirma como autor do catálogo e o catálogo como a sua obra. Assim decorre do presente estudo, em que se constata que o tipo de discurso do curador é maioritariamente (80%) um discurso contextualizador e provedor de sentido, caracterizado por um discurso romântico e floreado, com um cunho pessoal e criativo do curador.

Da análise, dos noventa e dois catálogos realizada no âmbito desta dissertação conclui-se ainda que a vertente autoral do curador se evidencia mais em catálogos de exposições coletivas. Estes, apresentam um maior reconhecimento do curador através da presença do seu nome em catálogo e exigem a conceção de um contexto ao reunirem artistas diferentes. Ainda de referir que, do total dos catálogos coletivos, 81,6% são temáticos. O catálogo coletivo é em suma aquele que o curador assume de forma mais expressiva o conceito da exposição e explícita os objetivos pretendidos. Embora estes catálogos apresentem um elevado grau de inclusão de outros ensaístas, que podem ofuscar o discurso do curador, estes estão maioritariamente em catálogo em vista a uma introdução formal e não com o intuito de uma contextualização temática, o que indica que a atividade provedora de sentido fica reservada ao curador. Por fim, é no catálogo coletivo que o curador tende a justificar mais as suas escolhas e a valorizar a partilha de referências à sua investigação em detrimento de episódios de montagens, o oposto do que se verifica em catálogos monográficos.

Em relação ao espaço em que os catálogos são concebidos, destacam-se os catálogos do museu como as obras do curador. Tal como os catálogos de exposições coletivas, os catálogos produzidos em museus identificam mais a presença do curador (90%), a sua assinatura, e mais vezes ao longo do catálogo. Estes apresentam valores constantes e altos por toda a análise, mesmo não sendo os que mais atribuem o conceito ao curador (diferença de 3,8% para com os catálogos de galerias, 42,1% para 45,9%), deve-se a uma conjugação com espaço, ao contrário das galerias que dão lugar ao artista. O catálogo produzido em

299 Foucault (1980), “What is an Author?” p.127.

300 O’Neill, e Blarney (ed) (2001), *Curating Subjects*. citação na contracapa do livro.

301 Heidegger (2012), *A Origem da Obra de Arte*, p.18.

museus apresenta também uma grande justificação das escolhas do curador, bem como da explicitação dos seus objetivos, e é o catálogo onde os outros ensaístas interferem menos no contexto criado pelo curador. Constatações que permitem considerá-lo, em conjunto com o coletivo, o melhor exemplo do catálogo como obra do curador.

Noutro sentido, é indiscutível a ausência de relação autoral em alguns catálogos. Como se verifica nas publicações monográficas não temáticas, o caso do catálogo *José Loureiro*. - 14/1/1991 da Fundação Caixa Geral de Depósitos, Culturgest, que não revela nenhuma referência ao curador nem ao seu trabalho através do catálogo. Igualmente se reconhece uma falta da componente criativa e de uma ausência de relação ao agente curatorial, quando o catálogo apenas apresenta imagens das obras e a única referência ao seu responsável se confina a um nome na ficha técnica. No entanto, a análise realizada permite verificar que esta situação apesar de ser complementar ao entendimento do catálogo como obra do curador, é minoritária e não o define.

Considera-se que a tendência para uma conotação autoral e de teor temático, por parte do curador, apresenta-se mais frequente e constante na análise da presente dissertação que a sua ausência. Logo, apesar de nem todos catálogos poderem ser compreendidos como obras do curador, conclui-se que o catálogo que integra um contexto criativo, o nome do curador e for representativo da sua exposição é uma obra do curador.

FONTES (CATÁLOGOS)

Alarcão, Filipe e Bárbara dos Santos Coutinha(ed.) com coordenação executiva de Rita Rodrigues e textos de Catarina Vaz Pinto, Bárbara Coutinho, Maria Teresa Cruz, Pedro Gadanho e Filipe Alarcão (2012), *Introspectiva: Filipe Alarcão, designer*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa: MUDE-Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo.

Alvim, Fernando, Simon Njami e Suzana Sousa(conceito) com coordenação Clara Távora Vilar, Nuno Ferreira de Carvalho com Francisca Bagulho e textos de Abreu Pape, Jean-Baptiste Gauvin, Miguel RM, Paulo Cunha e Silva, Pedro Lapa, Simon Njami e Suzana Sousa (2013), *No Fly Zone: Unlimited Mileage*. 2013: Fundação de Arte Moderna e Contemporânea, Coleção Berardo.

Caldeira, Manuel com coordenação de João Esteves de Oliveira e texto de Manuel Castro (2012), *Persian Peruvian Parisian*. Lisboa: Galeria João Esteves de Oliveira.

Cardoso, Isabel Lopes e José Pedro Cavalheiro(concepção) com a coordenação de Ana Gomes da Silva e Patrícia Rosas (2013), *Eilt! Obra Perdida /Lost Work de Emmerico Nunes*. Lisboa, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian.

Cardoso, Pedro Valdez (ed.) com textos de Manuel Castro Caldas, Bruno Marchand, Sara Antónia Matos, João Miguel Fernandes Jorge e Maria João Mayer Branco (2012), *Antes que Me Lembre*. Lisboa: Assírio & Alvim: Fundação Carmona e Costa.

Canelas, Alexandra com texto de Alexandra Canelas, Ana Isabel Ribeiro e Emília Ferreira (2013), *Casa Ocupada*. Almada: Câmara Municipal: Casa da Cerca- Centro de Arte Contemporânea.

Canelas, Alexandra e Emília Ferreira(coord.) e textos de Ana Isabel Ribeiro, Domingos Loureiro, Domingos Vandelli, Emília Ferreira, Filipe Franco, Marcos Oliveira, Nádía Torres, Pedro Salgado, Pedro Saraiva, Pedro Vaz, Rosário Forjaz, Ruth Rosengarten e Sara Simões (2011), *Sobre-Natural: 10 olhares sobre a Natureza*. Almada: Câmara Municipal: Casa da Cerca-Centro de Arte Contemporânea.

Canelas, Alexandra e Emília Ferreira(coord.) com textos de Ana Isabel Ribeiro e Emília Ferreira (2012), *A Ciência do Desenho*. Almada: Câmara Municipal: Casa da Cerca-Centro de Arte Contemporânea.

Canelas, Alexandra com textos de Ana Isabel Ribeiro, Marta Magalhães e Sidónio Pardal (2011), *Sidónio Pardal, Urbanismo e Paisagem*. Almada: Câmara Municipal: Casa da Cerca-Centro de Arte Contemporânea.

Carlos, Isabel (concepção) com a coordenação de Ana Gomes Silva e textos de Cedric Price, Edouard Glissant, Isabel Carlos e Margarida Carvalho (2011), *9:Nove=Nine*. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian.

Carlos, Isabel (concepção) com a coordenação de Ana Gomes Silva e textos de Doris Salcedo, Isabel Carlos, Mieke Bal e Moacir dos Anjos (2011), *Plegaria Muda*. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian.

Carlos, Isabel e Michiko Kono(concepção e coordenação) com textos de Isabel Carlos, Michiko Kono e Delfim Sardo (2012), *Beatriz Milhazes*. Lisboa: Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian.

Carlos, Isabel e Narelle Jubelin (concepção) com a coordenação de Ana Gomes da Silva e textos de Isabel Carlos, Jo Holder, Margaret Morgan e Paula Silva(2013), *Plantas e Plantas = Plants & Plans*. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian.

Carlos, Isabel (concepção) com a coordenação de Rita Lopes Ferreira e textos- Bruno Marchand, Isabel Carlos, Lars Grambye, João Nisa e Rachel Withers (2011), *Trabalhos com Texto e Imagem*. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian.

Carlos, Isabel (concepção) com a coordenação de Rita Lopes Ferreira e textos de Dan Cameron, Isabel Carlos, Michael Asbury, Bruno Sousa (Atelier Miguel Palma) e Inês Gomes (2011), *Linha de Montagem/Assembly Line*. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian.

Carlos, Isabel (concepção) com a coordenação de Rita Lopes Ferreira e textos de Isabel Carlos, Trevor Smith e Lida Abdul (2013), *Lida Abdul*. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian.

Carlos, Isabel (concepção) com coordenação de Rita Lopes Ferreira e textos de Isabel Carlos, Nuno Crespo e Urs Stahel (2012), *Rosangela Rennó: Frutos Estranhos*. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian.

Carneiro, Alberto com coordenação de Emília Ferreira e textos de Alberto Carneiro, Ana Isabel Ribeiro e José António Fernandes Dias (2011), *Alberto Carneiro, Com os Elementos: Escultura, Fotografia, Desenho 1965-2011*. Almada: Câmara Municipal: Casa da Cerca-Centro de Arte Contemporânea.

Chafes, Rui com textos de João Esteves de Oliveira e Paulo Pires do Vale (2011), *Inferno (A minha Fraqueza é muito Forte)*. Lisboa: Galeria João Esteves de Oliveira.

Coutinho, Bárbara(conceito) com textos de Catarina Vaz Pinto e Bárbara Coutinho (2012), *Os Clássicos do Moderno: Peças da Fundação Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa: MUDE-Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo.

Coutinho, Bárbara(coord.) com textos de Catarina Vaz Pinto, Bárbara Coutinho, Álvaro Siza Vieira e Linde Burkhard (2013), *Percursos: Barro Negro, Castanho, Ferro, Granito*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa: MUDE-Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo.

Coutinho, Bárbara(conceito) com textos de Catarina Vaz pinto, Bárbara Coutinho e Anabela Becho (2012), *Diz-me do que Gostas, Dir-te-ei Quem és*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa: MUDE-Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo.

Coutinho, Bárbara(conceito) com textos de Catarina Vaz Pinto, Bárbara Coutinho, Pedro gadanho, Olga Sanina e Marcelo Dantas e Rui Afonso Santos (2012), *Interiores: 100 anos de Arquitectura de Interiores em Portugal, 1900-1999*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa: MUDE-Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo.

Coutinnho, Bárbara e Conceição Amaral(conceito) com textos de Catarina Vaz Pinto e Luís Ferreira Calado, Bárbara Coutinho, Conceição Amaral e Hugo Xavier (2012), *Nacional e Ultramarino: O BNU e a Arquitectura do Poder: entre o antigo e o moderno*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa: MUDE-Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo.

Coutinho, Bárbara e Graça Rodrigues(coord.) com textos de Catarina Vaz Pinto, António Grassi, Bárbara Coutinho, Raul Schmidt Felipe Júnior, Zanini de Zanine e Maria Helena Estrada (2012), *Design Brasileiro: Mobiliário Moderno e Contemporâneo*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa: MUDE-Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo.

Coutinho, Bárbara e Miguel Arruda(concepção) com coordenação de Ana Lia Santos e textos de Catarina Vaz Pinto, Bárbara Coutinho, Delfim Sardo e António Mega Ferreira (2013), *Miguel Arruda: Escultura, Design e Arquitectura*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa: MUDE-Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo

Coutinho, Bárbara dos Santos e Teresa Pavão(concepção) com textos de Catarina Vaz Pinto, Bárbara Coutinho e Jacinto Lucas Pires (2013), *3553. Objetos de Teresa Segurado Pavão: Sala dos Cofres*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa: MUDE-Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo.

Coutinho, Bárbara e Sara Pereira(coord.) com textos de António Costa, Bárbara Coutinho (2012), *Com esta Voz me Visto: O Fado e a Moda*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa: MUDE-Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo.

Crespo, Paula (coord.) com textos de Ana Ruivo, Paula Crespo; Leonor Hipólito, Claude Schmitz (2013), *Reverso*. Lisboa: Galeria Reverso.

Custódio, Ricardo, com a coordenação editorial de Clara Távora Vilar e Nuno Ferreira de Carvalho (2011), *BES PHOTO 2011*. Lisboa: Fundação de Arte Moderna e Contemporânea, Coleção Berardo.

Custódio, Ricardo, com a coordenação editorial de Clara Távora Vilar e Nuno Ferreira de Carvalho (2012), *BES PHOTO 2012*. Lisboa: Fundação de Arte Moderna e Contemporânea, Coleção Berardo.

Custódio, Ricardo(coord.) com texto de Ricardo Salgado, José Berardo e Pedro Lapa (2013), *BES PHOTO 2013*. Lisboa: Fundação de Arte Moderna e Contemporânea, Coleção Berardo.

Detanico, Ângela e Rafael Lain(conceito) com a coordenação de Clara Távora Vilar e Nuno Ferreira de Carvalho e ensaio de Pedro Lapa (2013), *Amplitude*. Lisboa: Fundação de Arte Moderna e Contemporânea, Coleção Berardo.

Fabiana, Rita e A Kills B (concepção) com coordenação de Rita Fabiana e textos de Christopher Bruckne, Rita Fabiana e José Miranda Justo (2012), *A Kills B*. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian.

Fabiana, Rita e Vítor Pomar(concepção) com a coordenação de Ana Gomes Silva e textos de Hans Ulrich Obrist, Rita Fabiana e Vítor Pomar (2011), *Nothing to do nowhere to go, Nada para fazer nem sítio para onde ir*. Lisboa. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian.

Faria, Isabelle com a coordenação de Alexandra Canelas e textos de Ana Isabel Ribeiro e Emília Ferreira (2012), *Isabelle Faria, Seven Years| Seven Sins*. Almada: Câmara Municipal: Casa da Cerca-Centro de Arte Contemporânea.

Faria, Nuno(ed.) e Pedro Valdez Cardoso(coord.) (2012), *José de Guimarães: Gruta e Crânio: Desenho 1963-2011*. Lisboa: Documenta: Fundação Carmona e Costa.

Faustino, Didier Fiuza (concepção) com a coordenação de Ana Gomes da Silva e textos de Beatriz Preciado, Isabel Carlos e Mesarchitecture (2011), *Não Confíem nos Arquitectos*. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian.

Fernandes, Fábia(coord.) e FARO, Pedro(texto) (2011), *Pink, Green, Armorial, White and Blue Family: Vasco Araújo*. Lisboa: Ermida Nossa Senhora da Conceição.

Fernandes, Fábia(coord.) e OLIVEIRA, Ana Balona de(texto) (2011), *Ângela Ferreira: Paradys*. Lisboa: Mercado do Tempo: Ermida Nossa Senhora da Conceição.

Filipe, Cristina(ed.) e Rita Rodrigues(coord.) com textos de Catarina Vaz Pinto, Kukas, Bárbara Coutinho, Cristina Filipe (2011), *Kukas: Uma Nuvem que Desaba em Chuva*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa: MUDE-Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo.

Gonçalves, António e Patrícia Rosas(concepção) com a coordenação Patrícia Rosas e Rita Lopes Ferreira, textos de António Gonçalves, Patrícia Rosas e Valter Hugo Mãe (2013), *"a imagem que de ti compus": Homenagem a Julio*. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian.

Henriques, Paulo e Adelaide Ginga(coord.) com investigação e texto de José Luís Porfírio (2013), *Jorge de Oliveira: A Invenção Contínua: A obra*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda: Museu do Chiado.

Henriques da Silva, Raquel; Nikias Skapinakis e Bernardo Pinto de Almeida, com coordenação de Nuno Ferreira de Carvalho e Clara Távora Vilar (2012), *Nikias Skapinakis, Presente e Passado 2012-1950*. Lisboa: Fundação de Arte Moderna e Contemporânea, Coleção Berardo.

Jorge, João Miguel Fernandes (2011), *Desde o Finito: Fernando Mesquita, João Cruz Rosa e Maria José Cavaco*. Lisboa: Assírio & Alvim: Fundação Carmona e Costa.

Lapa, Pedro (2012), *Da Solidão do Lugar a um Horizonte de Fugas*. Lisboa: Fundação de Arte Moderna e Contemporânea, Coleção Berardo. Disponível online em: http://pt.museuberardo.pt/sites/default/files/documents/catalogo_da_exposicao_da_solidao.pdf

Lobo, Teresa Gonçalves(coord.) com textos de Miguel Matos e Teresa Gonçalves Lobo (2013), *Para Além de...*, Desenho. Lisboa: Ermida Nossa Senhora da Conceição.

Loureiro, José com a coordenação de Miguel Wandschneider e Mário Valente (2012), *José Loureiro. 14/1/1991, 2/3/1991*. Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos-Culturgest.

Machado, Rosário Sousa(coord.) (2011), *Prémio Fidelidade Mundial Jovens Pintores 2011*. Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos-Culturgest: Fidelidade Mundial.

Martins, Jorge, com texto de João Esteves de Oliveira e José Sasportes (2013), *A Pele das Nuvens*. Lisboa: Galeria João Esteves de Oliveira.

Martins, Jorge e Sara Antónia Matos (concep. e ed.) com textos de textos- Manuel Castro Caldas, João Fernandes, José Gil, Sara António Matos, António Mega Ferreira e Pierre Georgel (2013), *A Substância do Tempo*. Lisboa: Fundação Carmona e Costa.

Mestre, Victor e Sofia Aleixo (coord.) com textos de Maria Emilia Neto Sousa, Alastair Blyth, Ana Isabel Ribeiro, António Luís Minhota, Benjamim Pereira, Cláudio Torres, D. Fernando de Mascarenhas, Fernando António Almeida, Fernando Távora, Filipe Benjamim Santos, Francisco Silva Dias, J. Raimundo Mendes da Silva, João Appleton, João Henriques da Silva, João Leal, João Vieira Caldas, José Tolentino Mendonça, Nuno Teotónio Pereira, Paulo Varela Gomes, Pedro Calapez, Pítum Keil do Amaral, Rodolfo Almeida, Rui Carita, Santiago Macias, Sofia Aleixo, Tony Sheppard Walter Rossa e Victor Mestre (2013), *Victor Mestre, "ao (per)correr (d)a vida"*. Lisboa: Almada: Câmara Municipal: Casa da Cerca-Centro de Arte Contemporânea.

Moura, Eduardo Souto com texto de João Esteves de Oliveira (2012), *Esquissos de uma Vida*. Lisboa: Galeria João Esteves de Oliveira.

Moura, Pedro Vieira de (org.) com a coordenação de Clara Távora Vilar e Nuno Ferreira de Carvalho e textos de Sara Figueiredo Costa, Domingos Isabelinho e Pedro Vieira de Moura (2011), *Tinta nos Nervos*. Lisboa: Fundação de Arte Moderna e Contemporânea, Coleção Berardo.

Nazaré, Leonor (concepção, coordenação e investigação) com textos de Ana Lucia Luiz, Cristina Azevedo Tavares, Carlos de Pontes Leça, Fernando Lemos, José Augusto França, Leonor Nazaré e Maria Jesus Ávila (2013), *Razões Imprevistas: Retrospectiva de Fernando de Azevedo*. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian.

Nazaré, Leonor (concepção e coordenação) com textos de Rui Vilar, Leonor Nazaré, Alda Galsterer, Ana Filipa Candeias, Catarina Crua e José Oliveira (2011), *Labirintos, Roads to Whatever: Obras da Coleção do CAM*. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian.

Nunes, Carlos Cabral (conceito e curadoria) com textos de Ana Sofia Cross Keane, Paulo Roxinol, Cláudia Andrade Gerales, José Moura e Carlos Cabral Nunes (2013), *13º Aniversário: Para que pode servir uma galeria de Arte (no século XXI)?*. Lisboa: Perve Galeria, Alfama.

Nunes, Carlos Cabral (conceito e curadoria) com textos de António Candido Franco; Eurico Gonçalves e Rui Mario Gonçalves e Carlos Cabral Nunes (2012), *Homenagem a Cruzeiro Seixas*. Lisboa: Perve Galeria, Alfama.

Nunes, Carlos Cabral (conceito e curadoria) com textos de Carlos M. Luis e Carlos Cabral Nunes (2012), *Aldo Alcota & Cruzeiro Seixas: imaginação (devorada)*. Lisboa: Perve Galeria, Alfama.

Nunes, Carlos Cabral (conceito e curadoria) com texto de Catarina Vaz Pinto e Carlos Cabral Nunes (2013), *Homenagem a Mário Cesariny*. Lisboa: Perve Galeria, Alfama. 3

Nunes, Carlos Cabral (conceito, curadoria e texto) (2012), *C.O.R. A Preto e Branco: Alfredo Benavidez Bedoya*. Lisboa: Perve Galeria, Alfama.

Nunes, Carlos Cabral Nunes (conceito e curadoria e texto) (2011), *Desenho Diacrónico*. Lisboa: Perve Galeria, Alfama.

Nunes, Carlos Cabral (conceito e curadoria e textos) (2012), *Dorindo de Carvalho: 50 Anos, 3 Continentes: exposição antológica obras de 1962 a 2012*. Lisboa: Perve Galeria, Alfama.

Nunes, Carlos Cabral (conceito, curadoria e texto) (2013), *Ernesto Shikhaní e Reinata Sadimba, Moçambique*. Lisboa: Perve Galeria, Alfama.

Nunes, Carlos Cabral (conceito e curadoria) com textos de Eurico Gonçalves, Bernardo Pinto de Almeida, José Manuel de Vasconcelos, António Cândido Franco e Carlos Cabral Nunes (2011), *Eu Próprio- os Outros*. Lisboa: Perve Galeria, Alfama.

Nunes, Carlos Cabral (conceito e curadoria) com textos de Ernani Balsa, Eurico Gonçalves, João Lucas, Joëlle Lèandre, José de Matos-Cruz, Marco Mendes, Marcello Magliocchit, Richard Teitelbaum, Sebi Tramontana, Teixeira Moita e Carlos Cabral Nunes (2013), *Carlos Zingaro: Seres Grotescos*:

Exposição Antológica, 40 Anos de Pintura. Lisboa: Perve Galeria, Alfama.

.Nunes, Carlos Cabral (conceito, curadoria e texto) (2013), *Hate Music. Love Art: Exposição Antológica de Vítor Rua*. Lisboa: Perve Galeria, Alfama.

.Nunes, Carlos Cabral (conceito e curadoria) com textos de Isaltino Morais, António Cândido Franco, Elisabete Oliveira e Carlos Cabral Nunes(2012), *Lusophonies|Lusofonias: Obras da Coleção da Perve Galeria*. Lisboa: Perve Galeria, Alfama.

Nunes, Carlos Cabral (conceito e curadoria) com texto de João Lima Pinharanda, Eurico Gonçalves e Carlos Cabral Nunes (2013), *Real Surreal: Celebração do 64º Aniversário da 1ª exposição “Os Surrealistas”*. Lisboa: Perve Galeria, Alfama.

Nunes, Carlos Cabral (conceito e curadoria) com texto de Jorge Rocha Mendes e Carlos Cabral Nunes (2013), *EROS: Exposição de Arte Erótica: Coleção do Dr. Jorge Rocha Mendes*. Lisboa: Perve Galeria, Alfama.

Nunes, Carlos Cabral (conceito e curadoria) com texto de Maria da Graça Rodrigues (2013), *Pré-Inauguração Casa da Liberdade: Real, Surreal*. Lisboa: Perve Galeria, Alfama.

Pinharanda, João com textos de José Gil e João Pinharanda (2011), *Escrever Paisagem: Manuel Baptista–Desenhos, 1960-1970*. Lisboa: Fundação Carmona e Costa.

Pinheiro, Nuno com a coordenação de Ana Isabel Ribeiro e textos de Ana Isabel Ribeiro, Louro Artur e Nuno Pinheiro (2011), *Os Olhos do Cíclope*. Almada: Câmara Municipal: Casa da Cerca-Centro de Arte Contemporânea.

Prates, António com assistência de Inês Marcelo Curto e textos de Carlos Alcobia e Sandra Monteiro (2013), *Intervenção*. Lisboa: Galeria António Prates Arte Contemporânea.

Prates, António com assistência de Inês Marcelo Curto e textos de José Augusto França e Rui Mário Gonçalves (2013), *Paisagens Interiores*. Lisboa: Galeria António Prates Arte Contemporânea.

Prates, António com assistência de Inês Marcelo Curto e texto de Miguel Matos (2011), “Por Ai”. Lisboa: Galeria António Prates Arte Contemporânea.

Prates, António com assistência de Inês Marcelo Curto e texto de Miguel Matos (2011), *My Own Army*. Lisboa: Galeria António Prates Arte Contemporânea.

Prates, António com assistência de Inês Marcelo Curto e texto de Miguel Matos (2013), “Walkthrough a story”. Lisboa: Galeria António Prates Arte Contemporânea.

Queiroz, João com coordenação de Mário Valente e textos de Delfim Sardo e Bruno Marchand (2011), *João Queiroz. Silvae*. Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos-Culturgest.

Queiroz, Jorge com a coordenação de Pedro Valdez (2012), *Debaixo das Pedras da Calçada, a Praia!*, Lisboa: Fundação Carmona e Costa.

Ribeiro, Rogério com coordenação de Ana Isabel Ribeiro e textos de Ana Isabel Ribeiro, Rogério Ribeiro e Tomás Paredes (2013), *Rogério Ribeiro, A minha Casa é a Pintura*. Almada: Câmara Municipal: Casa da Cerca-Centro de Arte Contemporânea.

.Ribeiro, Ana Isabel; Joaquim Benite; Dario Fo e Fábio Rodriguez Amaya (textos) (2011), *Dario Fo, Pupazzi con rabbia e sentimento (bonecada com raiva e sentimento)*. Almada: Câmara Municipal: Casa da Cerca-Centro de Arte Contemporânea.

Rosa, Manuel e Sara Antónia Matos(concepção) com textos de Delfim Sardo e Sara Antónia Matos (2013), *Caveiras, Casas, Pedras e uma Figueira: Júlio Pomar, Álvaro Siza Vieira, Luís Noronha da Costa e Fernando Lanhas*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar.

Rosendo, Catarina e Carlos Nogueira(concepção) com a coordenação de Rita Lopes Ferreira e textos de Bruno Marchand, Catarina Rosendo, Carlos Nogueira e Michael Archer (2012), *Carlos Nogueira: O lugar das coisas*. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian.

Roxo, Carlos com a coordenação de Emília Ferreira e textos de Ana Isabel Ribeiro, Carlos Roxo e Jorge Pinheiro (2011), *Entre o Dia e o Sonho*. Almada: Câmara Municipal: Casa da Cerca- Centro de Arte Contemporânea.

Santos, David e Delfim Sardo(coord. e curadoria) com textos de Fernando Faria de Oliveira, Maria da Luz Rosinha, David Santos, Joana Brites, André Silveira e Delfim Sardo (2013), *A Doce e Ácida Incisão: A gravura em contexto (1956-2004)*. Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos-Culturgest.

Sarmento, Julião com coordenação de João Esteves de Oliveira e texto de Maria João Mayer Branco (2012), *Women, Houses, Plants (2008-2011)*. Lisboa: Galeria João Esteves de Oliveira.

Souza, Adriana Barreto de; João Silverio e Inês Teixeira(ed.) com textos de Alberto Saraiva, Delfim Sardo e João Silvério (2013), *O que Pode um Corpo*. Santo Tirso: Cristina Guerra Contemporary Art.

Usborne, David (conceito e curador) e Graça Rodrigues com texto de Catarina Vaz Pinto, Bárbara Coutinho, Richard Zimler, Paulo Parra e David Usborne (2012), *Tesouros: Feira da Ladra: A beleza do design anónimo*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa: MUDE-Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo.

Vieira, Manuel; Pedro Portugal, Pedro Proença (2013), *Pandemos*. Lisboa: Documenta: Fundação Carmona e Costa.

Vilar, Clara Távora e Nuno Ferreira de Carvalho, com texto de Orla Barry (2011), *Five Rings*. Lisboa: Fundação de Arte Moderna e Contemporânea, Coleção Berardo.

Wandschneider, Miguel(conceito) e Mário Valente(coord.) com textos de José Loureiro e Miguel Wandschneider (2011), *As Piores Flores: Desenho 1990-1996*. Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos-Culturgest.

BIBLIOGRAFIA

Abramovic, Marina com Charles Atlas(1994), *Marina Abramovic: Biography*. Alemanha, Reihe Cantz.

Altshuler, Bruce (1994), *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*. New York, Harry N. Abrams.

Barranha, Helena (2010), "No rasto do efêmero", *L+Arte* nº72, p.14

Berleant, Arnold (1990), "The Museum of Art as a Participatory Environment", *Curator*, nº33. p.38

Bishop, Claire (2012), *Artificial Hells*. Londres: Verso Books

Bourdieu, Pierre e Alain Darbel com Dominique Schnapper, (1991) *The Love of Art: European Art Museums and their Public*. Cambridge, Polity Press Disponível em <https://pt.scribd.com/doc/42961253/053-006-Bourdieu-Darbel-Schnapper-The-Love-of-Art-1>

Bourriaud, Nicolas (2004), *Alter Modern*. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/29398878/Bourriaud-Altermodern>

Brenson, Michael (1998), "The Curator's Moment", *Art Journal*, nº57 (4), pp. 16-27

Butler, Cornelia (2012), *From Conceptualism to Feminism: Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74*. London, Koenig Books.p.8

Cauquelin, Anne (cop.2010), *Arte Contemporânea*. Lisboa, Publicações Europa-América

Conde, Idalina(2009), "Arte e Poder". Conde, CIES e-working paper, 62, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa do Instituto Universitário de Lisboa. Disponível em: <http://www.cies.iscte.pt/wp.jsp>

Cooke, Erika (2011), "Dancing off the Stage" em *The Art Newspaper* nº230. p.72

- De Holanda, Francisco (1984), *Da pintura antiga*. Lisboa: Livros Horizonte, o excerto seguinte, pp.42-46
- Dorner, Alexander e Samuel Cauman com intro. de Walter Gropius (1958), *The Living Museum. Experiences of an Art Historian an Museum Director*. New York, University Press.
- Especial, Ana Luísa (2012), *Os Curadores em Exposição: Um Grupo Profissional no Mundo da Arte Contemporânea*. Doutoramento em Sociologia, Lisboa, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa do Instituto Universitário de Lisboa.
- Ferreira, Ana Rita Almeida (2006), *A via da diversidade: perspectivas e prospecções da actividade curatorial*. Dissertação de Mestrado em Estudos Curatoriais, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- Ferreira, Emília (2000), *Joseph Bofill: A condição do efémero*. Almada: Câmara Municipal de Almada. p.11
- Fernandes, João (1997), *Perspectiva: Alternativa Zero*. Porto, Fundação de Serralves.
- Foucault, Michel (1973), *Isto não é um Cachimbo*. Disponível em: <http://anarcopunk.org/biblioteca/wp-content/uploads/2009/01/foucault-michel-isto-nao-e-um-cachimbo.pdf>
- Foucault, Michel (1980), "What is an Author?" em *Language, Counter Memory, Practice: Selected essays and interviews by Michel Foucault editado por Donald F. Bouchard*, USA: Paperback Printing, pp.113-138
- Genet, Jean (cop.2000), *O Atelier de Giacometti*. São Paulo, Cosac & Naify
- Goffman, Erving em ELLIOT, *Self Society and every day life*. disponível em: <https://www.polity.co.uk/keyconcepts/samples/elliott-chapter.pdf>
- Goffman, Erving (1956), *The presentation of Self in Everyday Life*. University of Edinburg, Social Science Research Center
- Grande, Cristina (2010), *Cadernos Documente-se: Reflexões sobre o social*. Porto, FLUP
- Griffin, Tim (2010), *Postscript: the museum revisited*. USA, Art Forum Internacional disponível em: http://www.thefreelibrary.com/_/print/PrintArticle.aspx?id=230152299
- Heidegger, Martin, (cop.2012) *A origem da obra de Arte*. Lisboa: Edições 70
- Hoffman, Jens (2011) "A Certain Tendency of Curating" em O' Neill, Paul e David Blarney (ed), *Curating Subjects*. Londres, OPEN
- Hooper-Greenhill, Eilean (2006), "Studying Visitors" in *A Companion to Museum Studies*. editado por Sharon Macdonald, UK: Blackwell Publishing Ltd. pp.362-377
- Janeira, Ana Luísa (2005), "Configuração epistemológica do Coleccionismo moderno.Séculos (XV-XVIII)" em *Episteme n°20*, Porto Alegre, pp.25-36
- Kolbowski, Silvia (1998), "Discussion" in *Dia Art Formation: Discussion in Contemporary Culture*, editado por Hall Foster, New York: The New Press.
- Kopytoff, Igor (1986), "II A Biografia Cultural das Coisas: A Mercantilização como Processo" em pp.89-121
- Leitão, Henrique (coord. e ed.) (2013), *360º Ciência Descoberta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- Lima dos Santos, Maria de Lourdes; Alexandre Melo e Teresa Duarte Martinho (2001), *Galerias de Arte em Lisboa*. Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- Lord, Barry e Garil Dexter Lord (2001), *The Manual of Museum Exhibitions*. Lanham : Rowman Littlefield Publisher
- Lord, Barry e Garil Dexter Lord (2001), *The Manual of Museum Planing*. Lanham : Rowman Littlefield Publisher
- Macdonald, Sharon (2006), "Colecting Practices" in *A Companion to Museum Studies*. editado por Sharon Macdonald, UK: Blackwell Publishing Ltd. pp.81-98
- Madeira, Cláudia, (ano) *Os Novos Notáveis: Os Programadores Culturais*. Lisboa, IV Congresso

Marchand, Bruno (2009), "Depois do Modernismo. A possibilidade de tudo", *L+ Arte*, nº57, pp.55-58. Disponível em: <http://arquivolarte.blogspot.com/2009/02/1983.html>

Marchand, Bruno (2006), *Entre a Experiência Artística e a Prática Curatorial: Uma Introdução à Especificidade da Curadoria*. Dissertação de Mestrado em Estudos Curatoriais, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Marques, Lucia (2002), *Prólogo. Conversas genuinamente cúmplices em torno da infinita inquietação do agir, Ricardo Valentim, Rita Sobral Campos*. Lisboa (edição de autor)

Martin, Sarah e Susan Hiller, Susan(ed.) (2000), *The Producers: Contemporary Curators in Conversation. vol1*, Baltic, University of New Castel.

Melo, Alexandre (1999), *OBS. Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às Galerias e uma Carreira de Artista*. Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.

Melo, Alexandre (1994), *(O que é) Arte*. Lisboa, Difusão Cultural.

Montebello, Phillipe (2001) "The Art museum's most valuable currency: curatorial expertise", *The Art Newspaper*, nº115, pp.10-11

Muniz, Vik(2004), *Obra Incompleta de Vik Muniz*, Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional.

Obrist, Hans Ulrich (2008), *A Brief History of Curating*. Zurique. JPR Ringier.

Obrist, Hans Ulrich (2004), *Do it*. New York, e-flux.

O'Connor, Francis V. (1995), *Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings, and Other Works*. New York: The Pollock-Krasner Foundation, Inc.

Oliveira, Leonel (dir. ed.) (1997), *Nova Enciclopédia Larousse*, Lisboa: Circulo de Leitores.

O'Neill, Paul e David Blarney(ed) (2001), *Curating Subjects*. London: OPEN.

O'Neill,Paul (2012), *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Londres, The MIT Press.

Parsons, Talcott (1964), *The Social System*. Londres, A Free Press of Glencoe, Collier-Macmillan Limited

Pomian, Krystof (1984), "A Colecção", *Enciclopédia Einaudi: Memória-História*. Vol.1, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda. pp.51-87

Quiny, Raymond e LucVan Campenhoudt (2005cop.), *Manual de investigação em ciências sociais*. Lisboa, Gradiva, pp.222 - 239

Ruiz, Cristina (2013) "Sky's the limit for Sculpture", *The Art Newspaper* nº247.

Rupp, Betina(2011), "O curador como autor de exposições." em *Revista Valise. vol. 1*, nº1. Porto Alegre

Sardenberg, Ricardo (2011), *Arte Contemporânea no século XXI: 10 brasileiros no circuito internacional*. Brasil, Capivara editora..

Schubert, Karsten (2000), *The Curator's Egg: The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day*. Londres: One-Off Press.

Smith, Terry (2012), *Thinking Contemporary Curating*. Nova Iorque: Independent Curators International

Teixeira, Mariana (2011), *Avó-Um Pioneiro como Nós: A redefinição do papel de "Ausstellungsmacher" por Harald Szeemann*. Dissertação de Mestrado em Museologia, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Turner, Jane(ed.) (1996), *The Dictionary of Art. vol 17*. England, Grove

Vasconcelos, Helena (2003), "Luís Serpa: um galerista apaixonado", *Storm Magazine*. Disponível em: <http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=58&sec=&secn=>.

WEBGRAFIA

Autor anónimo, *Produção de uma exposição*, Gestão das artes. Pág. 1 Disponível em : http://gestaodasartes.no.sapo.pt/data/Prod_exposicao.pdf

Dictionary of Art Historians, *Alexander Dorner*, [Em Linha] Dictionary of Art Historians, Disponível em: <https://dictionaryofarthistorians.org/dornera.htm>

Library and Technology Services of Brandeis, *Erving Goffmann*, [Em linha] Library and Technology Services of Brandeis University, disponível em <http://people.brandeis.edu/~teuber/goffmanbio.html>

Ferro, Shaunacy(2013), *The Mind-Bending Science of James Turrell's Art*, [Em Linha] Popular Science. Disponível em <http://www.popsci.com/science/article/2013-07/james-turrell-psychology>

Gadano, Pedro(2013), *É a Curadoria a nova Crítica?*. [Em Linha]. Lisboa: IST-UTL, Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=AKZ1W4r1zaw&feature=player_embedded

Guia da Cidade, *Instalação Alice de Robert Wilson*, Guia da Cidade, Disponível em: <http://www.guiadacidade.pt/pt/art/instalacao-alice-de-robert-wilson-14956-11>

Dictionary of Art Historians, *Lawrence Alloway*, [Em Linha] Dictionary of Art Historians, Disponível em: <https://dictionaryofarthistorians.org/allowayl.htm>

Siegel, Seth (2011), *Salon|Talk| How is Art History made?*, Basel, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uJlGx27gI84>

Svein, Megan(2011), *AD Classics: Endless House/ Frederick Kiesler*. [Em linha] Arc Daily Classics. disponível em: <http://www.archdaily.com/126651/ad-classics-endless-house-friedrick-kiesler>

The European Graduate School, *Hans Ulrich Obrist – Biography*. [Em linha]. Suíça: The European Graduate School , Disponível em <http://www.egs.edu/faculty/hans-ulrich-obrist/biography/>

ANEXOS

ANEXO 1. Lista de todos os espaços contactados

ANEXO 2. Lista de todos os espaços que participaram

ANEXO 3. Figuras e Imagens complementares

ANEXO 4. Tabelas do resultados, Ano, Espaço, Tipo de Catálogo e Tipo de Curador

ANEXO 5. Exemplo da Grelha de Análise

LEGENDA:

“ - ” Significa que não se obteve resposta por parte dos espaços.

“Folhetos” Considera-se folhetos os catálogos com menos de 12 páginas.

NOTA:

O número de catálogos de cada espaço inseridos na amostra analisada são reflexo do número de catálogos que os espaços publicaram no intervalo de tempo predefinido. Entende-se que a escolha de catálogos nos espaços que publicaram mais durante os anos analisados seria manipular a amostra, e que esta será mais fidedigna se for representativa da fluência de publicações de cada espaço.

LISTA DE TODOS OS ESPAÇOS CONTACTADOS

GALERIAS		
Nº	NOME	CATÁLOGOS
1	Galeria 3+1	NÃO
2	Galeria 65A	-
3	Galeria 111	SIM
4	Galeria Alecrim 50	SIM
5	Galeria All Arts	-
6	Galeria Antiks Design	-
7	Galeria António Prates	SIM
8	Galeria Appleton Square	SIM
9	Galeria Ara	-
10	Galeria Art to Fit	-
11	Galeria Arte Periférica	-
12	Galeria Articula	-
13	Galeria Banginski	-
14	Galeria Bang Bang	-
15	Galeria Barata	-
16	Galeria Belo-Galterer	-
17	Galeria Bloco 103	-
18	Galeria Boavista	-
19	Galeria Carlos Carvalho	-
20	Galeria Cristina Guerra	SIM
21	Galeria Caroline Pagès	-
22	Galeria Diferença	-
23	Galeria Enes	-
24	Galeria Filomena Soares	-
25	Galeria Giefarte	-
26	Galeria Graça Brandão	-
27	Galeria Influx	-
28	Galeria João Esteves Oliveira	SIM
29	Galeria João Graça	-
30	Galeria Jorge Shirley	-
31	Galeria K	-
32	Galeria Luís Serpa Projectos	SIM
33	Galeria MAC- Movimento Arte Contemporânea	-
34	Galeria Matos Ferreira	-
35	Galeria Miguel Nabinho (Lisboa 20)	-
36	Galeria Módulo - Centro Difusor de Arte	NÃO
37	Galeria Monumental	-
38	Galeria Múrias Centeno	NÃO
39	Galeria Novo Século	-
40	Galeria Palmira Suso	-

41	Galeria Palpura	-
42	Galeria Pedro Cera	NÃO
43	Galeria Pequena	NÃO
44	Galeria Perve	SIM
45	Galeria Plataforma Revolver	-
46	Galeria Quadrado Azul	-
47	Galeria Quadrum	SIM
48	Galeria Ratton Cerâmicas	-
49	Galeria Reverso	SIM
50	Galeria das Salgadeiras	-
51	Galeria São Bento	-
52	Galeria São Francisco	-
53	Galeria São Mamede	Folhetos
54	Galeria Serpente	SIM
55	Galeria Trema	Folhetos
56	Galeria Yron	-
57	Galeria Valbom	-
58	Galeria Vera Cortês Agency	-
59	Galeria Vértice	-
60	Galeria VPF Cream Arte	-
61	Galeria Zé dos Bois	-

MUSEUS

Nº	NOME	CATÁLOGOS
62	Museu Arpad Szenes Vieira da Silva	-
63	Museu Arte Contemporânea do Chiado - MNAC	SIM
64	Museu Atelier Julio Pomar	SIM
65	Museu Colecção Berardo - BBC	SIM
66	Museu Centro Arte Moderna - CAM -Gulbenkian	SIM
67	Museu do Design e da Moda - MUDE	SIM
68	Museu da Eletricidade - Fundação EDP	-
69	Museu Nacional História Natural - Sala do Veado	-

INSTITUIÇÕES

Nº	NOME	CATÁLOGOS
70	Bes Arte & Finança	-
71	Casa da Cerca	SIM
72	Culturgest	SIM
73	Fundação Carmona e Costa	SIM
74	Fundação Leal Rios	-
75	Fundação PLMJ	-
76	Sociedade Nacional de Belas Artes	-

OUTROS

Nº	NOME	CATÁLOGOS
77	A Montra	-
78	Arquivo Fotográfico	-
79	Banco de Portugal	NÃO
80	Carpe Diem Arte e Pesquisa	NÃO
81	Chiado 8	-
82	Ermida de Belém	SIM
83	Fabrica do Braço de Prata	-
84	Igreja de Santa Catarina	-
85	Kunsthalle lissabon	-
86	Mosteiro de São Vicente de Fora	-
87	Parkour	-

ANEXO 2

LISTA DOS ESPAÇOS ANALISADOS

GALERIAS		
Nº	NOME	Nº CATÁLOGOS
3	Galeria 111	1
7	Galeria António Prates	3
20	Galeria Cristina Guerra	1
28	Galeria João Esteves Oliveira	5
44	Galeria Perve	15
49	Galeria Reverso	1

MUSEUS		
Nº	NOME	Nº CATÁLOGOS
63	Museu Arte Contemporânea do Chiado - MNAC	1
64	Museu Atelier Julio Pomar	1
65	Museu Berardo - BBC	9
66	Museu Centro Arte Moderna - CAM -Gulbenkian	19
67	Museu do Design e da Moda - MUDE	12

INSTITUIÇÕES		
Nº	NOME	Nº CATÁLOGOS
71	Casa da Cerca	11
72	Culturgest	6
73	Fundação Carmona e Costa	7

OUTROS		
Nº	NOME	Nº CATÁLOGOS
82	Ermida de Belém	3

ANEXO 3
FIGURAS E IMAGENS COMPLEMENTARES

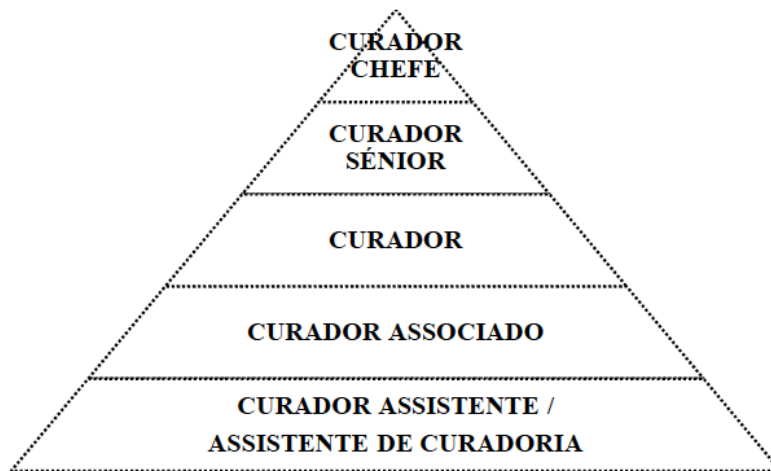


IMAGEM 1. Principais Posições Hierárquicas Curatoriais no contexto internacional, em Especial, Luísa(2012), *Os curadores em Exposição*, pág. 162

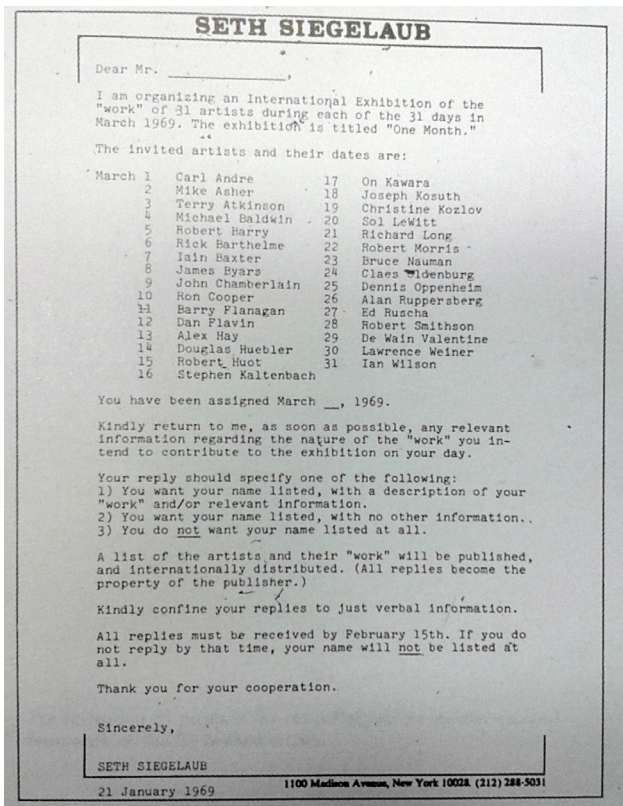


IMAGEM 2. Catalogue to the artists. New York, N.Y.: Seth Siegelaub, 1969 17,8x21,6cm, em Siegelaub, Seth, Marion Fricke e Roswitha Fricke(2004), *The Context of Art*, Trieste: Navado

FOTOGRAFIAS DA EXPOSIÇÃO E/OU MONTAGEM EM CATÁLOGO



IMAGEM 3. O que Pode um Corpo de Adriana Barreto, Vista da exposição O que Pode um Corpo na galeria Cristina Guerra Contemporary através do catálogo, em <http://veravelez.com/2013-adriana-barreto/>



IMAGEM 4. O que Pode um Corpo de Adriana Barreto, Vista da preparação da exposição/montagem O que Pode um Corpo através do catálogo, em <http://veravelez.com/2013-adriana-barreto/>



IMAGEM 5. Vista da exposição de Beatriz Milhazes no CAM, através do catálogo, em Carlos, Isabel e Michiko Kono (concepção e coordenação) (2012), *Beatriz Milhazes*. Lisboa: Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian.

FOTOGRAFIAS DA EXPOSIÇÃO E/OU MONTAGEM EM CATÁLOGO



IMAGEM 6. I Cannot Remember Anything (1993) de Douglas Gordon
Vista da exposição Da Solidão a um horizonte de Fugas,
em Lapa, Pedro (2012), *Da Solidão do Lugar a um Horizonte de Fugas*, Museu Coleção Berardo



IMAGEM 7. O Mundo de Janiele (2007) de Caetano Dias
Vista da exposição Da Solidão a um horizonte de Fugas (Museu Coleção Berardo, 2012,2013)

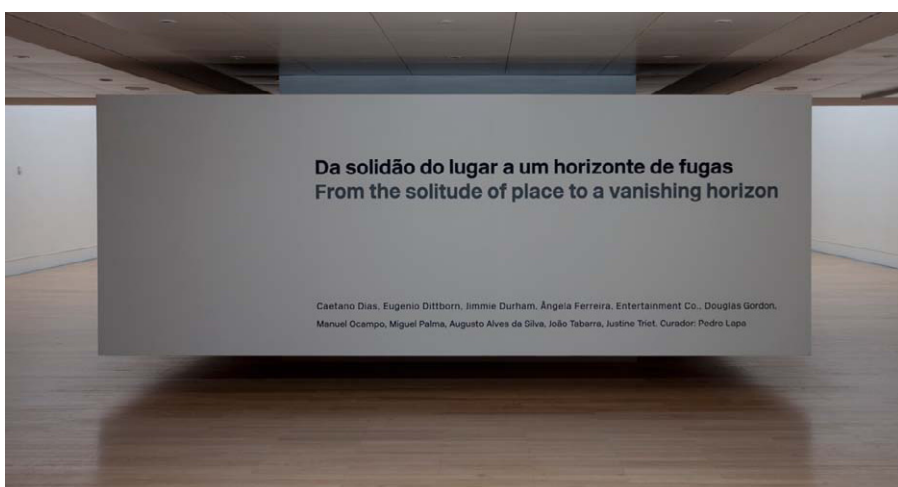


IMAGEM 8. Entrada da exposição
Vista da exposição Da Solidão a um horizonte de Fugas (Museu Coleção Berardo, 2012,2013)



IMAGEM 9. Beatriz Milhazes, catálogo com pouco texto e muita imagem, em Cardoso, Isabel e Michiko Kono(concepção e coordenação) (2012), *Beatriz Milhazes*. Lisboa: Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian.



IMAGEM 10. Emmerico Nunes, catálogo com pouca imagem e muito texto em Cardoso, Isabel Lopes e José Pedro Cavalheiro(concepção) (2013), *Eilt! Obra Perdida /Lost Work de Emmerico Nunes*. Lisboa, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian.



IMAGEM 11. Emmerico Nunes, catálogo com pouca imagem e muito texto em Cardoso, Isabel Lopes e José Pedro Cavalheiro(concepção) (2013), *Eilt! Obra Perdida /Lost Work de Emmerico Nunes*. Lisboa, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian.

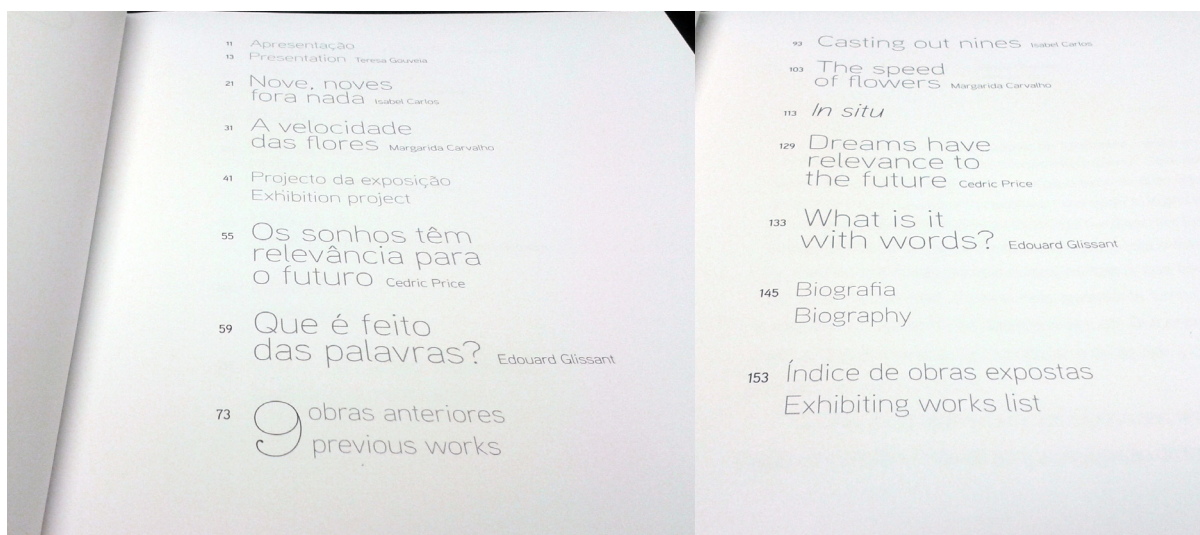


IMAGEM 12. Koo Jeong A., Índice de catálogo com descrição de ensaios, plano da exposição e lista das obras expostas, em Carlos, Isabel (concepção) (2011), *9:Nove=Nine*. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian.

TABELAS DE RESULTADOS

ANO		2011	2012	2013
I. CARACTERIZAÇÃO E VARIÁVEIS				
TIPO DE ESPAÇO	MUSEU	12	14	13
	GALERIA	5	9	13
	INSTITUIÇÃO	11	6	6
	OUTROS	2	0	1
TIPO DE CATÁLOGO	MONOGRÁFICO	20	16	21
	COLECTIVO	10	13	12
	TEMÁTICO	14	15	17
	ANTOLÓGICO	9	7	3
	RETROSPECTIVO	4	4	8
	RAISONNE	0	0	1
FORMATO	CATÁLOGO	28	28	30
	LIVRETE	2	1	3
ORGANIZAÇÃO	TEMÁTICA	2	3	1
	CRONOLÓGICA	5	4	5
	ALFABETICA	0	2	1
	TIPO/TECNICA DO OBJECTO	1	0	1
	OUTROS	22	20	24
II. EXISTÊNCIA DO CURADOR				
1. NOME DE CURADOR	SIM	17	22	24
	NÃO	13	7	9
2. MAIS DO QUE UM CURADOR	SIM	7	6	6
	NÃO	23	23	25
3. TIPO DE CURADOR	INDEPENDENTE	10	11	10
	RESIDENTE	15	15	21
	AMBOS	5	3	1
	N/S	0	0	2
4. ONDE APARECE O NOME	FICHA TÉCNICA	30	27	27
	JUNTO AO ENSAIO	21	26	24
	INDICE	8	13	14
	CAPA	1	3	1
	INTRODUÇÃO	0	2	5
	AGRADECIMENTO	2	1	3
	BIOGRAFIA	1	1	2
	CONTRA-CAPA	1	1	2
	OUTROS	0	4	4
n/e	0	0	5	
III. LIGAÇÃO DIRECTA DO CATÁLOGO À EXPOSIÇÃO				
1. FOTOGRAFIAS	SIM	6	13	16
	NÃO	24	16	17
2. ORGANIZAÇÃO CATALOGO= EXPO	SIM	4	6	5
	NÃO	9	2	1
	N/S	17	21	27
3. SEGUE O MESMO TEMA	SIM	30	29	33
	NÃO	0	0	0
4. RESPONSABILIDADE DO TEMA	CURADOR	9	18	22
	ESPAÇO	10	16	21
	ARTISTA	10	9	10
	OUTROS N/S	3	0	1
5. OBJECTIVOS EXPLICADOS	SIM	24	22	21
	NÃO	6	7	12

IV. RELAÇÃO COM OS OUTROS AGENTES				
1. PERTENCEM AO ESPAÇO	ESPAÇO	2	0	4
	CONVIDADOS	10	13	15
	AMBOS	18	8	8
	N/E	0	8	6
2. PARTICIPAM NA EXPOSIÇÃO	SIM	16	9	6
	NÃO	13	12	20
	N/S	1	0	1
	N/E	0	8	5
3. MOTIVO DA SUA PRESENÇA	CONT. TEMÁTICA	30	13	16
	CONT. HISTÓRICA	5	8	6
	INSTITUCIONAL/FORMAL	17	13	16
	OPINIÃO TÉCNICA	3	5	3
	VIVÊNCIA PESSOAL	7	0	7
	N/E	0	8	6
4. DISCURSO CORRESPONDE AO TEMA	SIM	30	19	27
	NÃO	0	1	0
	AMBOS	0	1	0
	N/E	0	8	6
V. DISCURSO E DECISÕES DO CURADOR				
1. JUSTIFICA AS ESCOLHAS				
ARTISTA	SIM	6	10	10
	NÃO	24	19	19
	N/E	0	0	4
OBRAS	SIM	6	10	9
	NÃO	24	19	20
	N/E	0	0	4
ORGANIZAÇÃO	SIM	6	6	2
	NÃO	24	23	27
	N/E	0	0	4
OUTROS AGENTES	SIM	12	7	4
	NÃO	18	16	25
	N/E	0	6	4
2. MAIS UM ARTISTA/OBRA QUE OUTRO	SIM	2	4	3
	NÃO	28	25	26
	N/E	0	0	4
JUSTIFICA?	SIM	1	1	0
	NÃO	1	3	3
3. QUEM COLOCA COMO SUJEITO	EXPOSIÇÃO	25	22	17
	OBRA	11	9	12
	ARTISTA	7	6	12
	ESPAÇO	2	3	7
	CURADOR	0	2	2
	OUTROS	1	6	0
	N/E	0	1	5
4. ATIVIDADE PRÉVIA À EXPOSIÇÃO	SIM	10	5	11
	NÃO	20	24	18
	N/E	0	0	4
SE SIM, DE QUE TRATAM	INVESTIGAÇÃO	2	3	3
	LIGAÇÃO PESSOAL	6	2	5
	MONTAGENS	3	1	3
	OUTROS	0	0	1
5. TIPO DE DISCURSO	SENTIDO/SENTIMENTOS	22	15	15
	TECNICO/FORMAL	4	4	1
	AMBOS	4	8	12
	N/E	0	2	5

ESPAÇO					
MUSEUS GALERIAS INSTITUIÇÕES OUTROS					
I. CARACTERIZAÇÃO E VARIÁVEIS					
ANO	2011	12	5	11	2
	2012	14	9	6	0
	2013	13	13	6	1
TIPO DE CATÁLOGO	MONOGRÁFICO	23	15	15	3
	COLECTIVO	16	11	8	0
	TEMÁTICO	21	14	11	0
	ANTOLÓGICO	5	5	8	0
	RETROSPECTIVO	5	7	4	0
	RAISONNE	1	0	0	0
FORMATO	CATÁLOGO	38	22	23	3
	LIVRETE	1	5	0	0
ORGANIZAÇÃO	TEMÁTICA	2	1	2	1
	CRONOLÓGICA	7	2	5	0
	ALFABETICA	1	0	2	0
	TIPO/TECNICA DO OBJECTO	2	0	0	0
	OUTROS	27	24	14	2
II. EXISTÊNCIA DO CURADOR					
1. NOME DE CURADOR	SIM	35	16	12	0
	NÃO	4	11	11	3
2. MAIS DO QUE UM CURADOR	SIM	9	2	8	0
	NÃO	29	25	13	3
	N/S	0	0	2	0
3. TIPO DE CURADOR	INDEPENDENTE	16	1	13	0
	RESIDENTE	19	26	4	2
	AMBOS	4	0	5	0
	N/S	0	0	1	1
4. ONDE APARECE O NOME	FICHA TÉCNICA	39	21	23	2
	JUNTO AO ENSAIO	35	18	17	1
	ÍNDICE	29	1	4	0
	CAPA	1	3	1	0
	INTRODUÇÃO	3	3	1	0
	AGRADECIMENTO	2	1	3	0
	BIOGRAFIA	3	1	0	0
	CONTRA-CAPA	1	2	1	0
	OUTROS	6	2	1	0
n/e	0	3	0	1	
III. LIGAÇÃO DIRECTA DO CATÁLOGO À EXPOSIÇÃO					
1. FOTOGRAFIAS	SIM	14	14	5	2
	NÃO	25	13	18	1
2. ORGANIZAÇÃO CATÁLOGO= EXPO	SIM	10	1	3	1
	NÃO	1	5	5	1
	N/S	27	21	15	1
3. SEGUE O MESMO TEMA	SIM	39	27	23	3
	NÃO	0	0	0	0
4. RESPONSABILIDADE DO TEMA	CURADOR	24	17	9	0
	ESPAÇO	23	9	13	2
	ARTISTA	10	11	6	2
	OUTROS N/S	1	0	3	0
5. OBJECTIVOS EXPLICADOS	SIM	28	20	17	3
	NÃO	11	7	7	0

IV. RELAÇÃO COM OS OUTROS AGENTES					
1. PERTENCEM AO ESPAÇO	ESPAÇO	4	0	1	1
	CONVIDADOS	15	15	7	1
	AMBOS	19	3	11	1
	N/E	1	9	4	0
2. PARTICIPAM NA EXPOSIÇÃO	SIM	12	3	14	2
	NÃO	26	15	4	0
	N/S	0	0	1	1
	N/E	1	9	4	0
3. MOTIVO DA SUA PRESENÇA	CONT. TEMÁTICA	27	14	15	3
	CONT. HISTÓRICA	10	4	3	2
	INSTITUCIONAL/FORMAL	31	2	13	0
	OPINIÃO TÉCNICA	5	3	2	1
	VIVÊNCIA PESSOAL	3	7	5	0
	N/E	1	9	4	0
4. DISCURSO CORRESPONDE AO TEMA	SIM	36	18	19	3
	NÃO	1	0	0	0
	AMBOS	1	0	0	0
	N/E	1	9	4	0
V. DISCURSO E DECISÕES DO CURADOR					
1. JUSTIFICA AS ESCOLHAS					
ARTISTA	SIM	9	9	7	0
	NÃO	30	14	16	3
	N/E	0	4	0	0
OBRAS	SIM	18	3	4	1
	NÃO	21	20	19	2
	N/E	0	4	0	0
ORGANIZAÇÃO	SIM	6	2	5	1
	NÃO	33	21	18	2
	N/E	0	4	0	0
OUTROS AGENTES	SIM	7	5	9	0
	NÃO	32	15	14	3
	N/E	0	7	0	0
2. MAIS UM ARTISTA/OBRA QUE OUTRO	SIM	6	1	2	0
	NÃO	33	22	21	3
	N/E	0	4	0	0
JUSTIFICA?	SIM	2	0	0	0
	NÃO	4	1	2	0
3. QUEM COLOCA COMO SUJEITO	EXPOSIÇÃO	29	13	19	2
	OBRA	15	6	9	0
	ARTISTA	12	9	2	2
	ESPAÇO	2	8	1	1
	CURADOR	0	4	0	0
	OUTROS	1	4	2	0
	N/E	0	5	1	0
4. ATIVIDADE PRÉVIA À EXPOSIÇÃO	SIM	11	8	6	1
	NÃO	28	15	17	2
	N/E	0	4	0	0
SE SIM, DE QUE TRATAM	INVESTIGAÇÃO	4	1	2	0
	LIGAÇÃO PESSOAL	2	8	3	0
	MONTAGENS	5	0	0	1
	OUTROS	0	0	1	0
5. TIPO DE DISCURSO	SENTIDO/SENTIMENTOS	22	15	11	3
	TECNICO/FORMAL	6	0	3	0
	AMBOS	11	7	7	0
	N/E	0	5	2	0

TIPO DE CATÁLOGO			
		COLETIVO	MONOGRÁFICO
I. CARACTERIZAÇÃO E VARIÁVEIS			
ANO	2011	10	20
	2012	13	16
	2013	12	21
TIPO DE ESPAÇO	MUSEU	16	23
	GALERIA	11	16
	INSTITUIÇÃO	8	15
	OUTROS	0	3
TIPO DE CATÁLOGO	TEMÁTICO	31	15
	ANTOLÓGICO	0	19
	RETROSPECTIVO	3	13
	SÓ	4	18
	RAISONNÉ	0	1
FORMATO	CATÁLOGO	34	52
	LIVRETE	1	5
ORGANIZAÇÃO	TEMÁTICA	0	6
	CRONOLÓGICA	3	11
	ALFABETICA	3	0
	TIPO/TECNICA DO OBJECTO	1	1
	OUTROS	28	39
II. EXISTÊNCIA DO CURADOR			
1. NOME DE CURADOR	SIM	27	36
	NÃO	9	21
2. MAIS DO QUE UM CURADOR	SIM	8	11
	NÃO	26	45
	N/S	1	1
3. TIPO DE CURADOR	INDEPENDENTE	14	16
	RESIDENTE	17	34
	AMBOS	3	6
	N/S	1	1
4. ONDE APARECE O NOME	FICHA TÉCNICA	34	49
	JUNTO AO ENSAIO	29	42
	INDICE	12	23
	CAPA	2	3
	INTRODUÇÃO	3	4
	AGRADECIMENTO	3	3
	BIOGRAFIA	1	3
	CONTRA-CAPA	1	1
	OUTROS	6	4
N/E ou N/S	1	4	
III. LIGAÇÃO DIRECTA DO CATÁLOGO À EXPOSIÇÃO			
1. FOTOGRAFIAS	SIM	14	21
	NÃO	21	36
2. ORGANIZAÇÃO CATALOGO= EXPO	SIM	9	6
	NÃO	3	9
	N/S	23	42
3. SEGUE O MESMO TEMA	SIM	35	57
	NÃO	0	0
4. RESPONSABILIDADE DO TEMA	CURADOR	25	24
	ESPAÇO	16	31
	ARTISTA	3	26
	OUTROS N/S	2	2
5. OBJECTIVOS EXPLICADOS	SIM	29	38
	NÃO	6	19

IV. RELAÇÃO COM OS OUTROS AGENTES			
1. PERTENCEM AO ESPAÇO	ESPAÇO	3	4
	CONVIDADOS	13	24
	AMBOS	13	21
	N/E	6	8
2. PARTICIPAM NA EXPOSIÇÃO	SIM	16	15
	NÃO	13	32
	N/S	0	2
	N/E	6	8
3. MOTIVO DA SUA PRESENÇA	CONT. TEMÁTICA	17	42
	CONT. HISTÓRICA	10	8
	INSTITUCIONAL/FORMAL	21	25
	OPINIÃO TÉCNICA	3	8
	VIVÊNCIA PESSOAL	5	10
	N/E	6	8
4. DISCURSO CORRESPONDE AO TEMA	SIM	27	49
	NÃO	1	0
	AMBOS	1	0
	N/E	6	8
V. DISCURSO E DECISÕES DO CURADOR			
1. JUSTIFICA AS ESCOLHAS			
ARTISTA	SIM	17	8
	NÃO	18	44
	N/E	0	5
OBRAS	SIM	12	14
	NÃO	23	37
	N/E	0	5
ORGANIZAÇÃO	SIM	5	10
	NÃO	31	42
	N/E	0	5
OUTROS AGENTES	SIM	10	11
	NÃO	24	38
	N/E	1	8
2. MAIS UM ARTISTA/OBRA QUE OUTRO	SIM	5	4
	NÃO	30	48
	N/E	0	5
JUSTIFICA?	SIM	0	2
	NÃO	5	2
3. QUEM COLOCA COMO SUJEITO	EXPOSIÇÃO	28	36
	OBRA	9	23
	ARTISTA	10	15
	ESPAÇO	6	6
	CURADOR	2	2
	OUTROS	3	4
	N/E	1	5
4. ATIVIDADE PRÉVIA À EXPOSIÇÃO	SIM	12	14
	NÃO	23	38
	N/E	0	5
SE SIM, DE QUE TRATAM	INVESTIGAÇÃO	5	3
	LIGAÇÃO PESSOAL	6	7
	MONTAGENS	2	5
	OUTROS	1	0
5. TIPO DE DISCURSO	SENTIDO/SENTIMENTOS	19	32
	TECNICO/FORMAL	6	4
	AMBOS	8	16
	N/E	1	5

TIPO DE CURADOR				
		AMBOS RESIDENTE INDEPENDENTE		
I. CARACTERIZAÇÃO E VARIÁVEIS				
ANO	2011	5	15	10
	2012	3	15	11
	2013	1	21	9
TIPO DE ESPAÇO	MUSEU	4	19	16
	GALERIA	0	26	1
	INSTITUIÇÃO	5	4	13
	OUTROS	0	2	0
TIPO DE CATÁLOGO	MONOGRÁFICO	6	34	16
	COLECTIVO	3	17	14
	TEMÁTICO	4	27	14
	ANTOLÓGICO	3	9	7
	RETROSPECTIVO	1	8	6
	RAISONNE	0	0	1
FORMATO	CATÁLOGO	9	45	30
	LIVRETE	0	6	0
ORGANIZAÇÃO	TEMÁTICA	1	3	2
	CRONOLÓGICA	1	7	6
	ALFABETICA	0	1	1
	TIPO/TECNICA DO OBJECTO	0	0	2
	OUTROS	7	40	19
II. EXISTÊNCIA DO CURADOR				
1. NOME DE CURADOR	SIM	6	36	21
	NÃO	3	15	9
2. MAIS DO QUE UM CURADOR	SIM	9	4	6
	NÃO	0	47	23
	N/S	0	0	1
4. ONDE APARECE O NOME	FICHA TÉCNICA	9	45	30
	JUNTO AO ENSAIO	6	41	25
	ÍNDICE	4	15	16
	CAPA	0	3	2
	INTRODUÇÃO	1	3	3
	AGRADECIMENTO	1	2	3
	BIOGRAFIA	0	3	1
	CONTRA-CAPA	0	0	2
	OUTROS	0	5	4
	N/E ou N/S	0	3	0
III. LIGAÇÃO DIRECTA DO CATÁLOGO À EXPOSIÇÃO				
1. FOTOGRAFIAS	SIM	4	25	5
	NÃO	5	26	25
2. ORGANIZAÇÃO CATALOGO= EXPO	SIM	1	7	7
	NÃO	3	5	4
	N/S	5	39	19
3. SEGUE O MESMO TEMA	SIM	9	51	30
	NÃO	0	0	0
4. RESPONSABILIDADE DO TEMA	CURADOR	1	31	27
	ESPAÇO	6	24	16
	ARTISTA	4	19	4
	OUTROS N/S	0	0	2
5. OBJECTIVOS EXPLICADOS	SIM	6	37	23
	NÃO	3	14	7

IV. RELAÇÃO COM OS OUTROS AGENTES				
1. PERTENCEM AO ESPAÇO	ESPAÇO	0	4	2
	CONVIDADOS	2	26	9
	AMBOS	7	21	16
	N/E	0	10	3
2. PARTICIPAM NA EXPOSIÇÃO	SIM	5	10	16
	NÃO	4	31	10
	N/S	0	0	1
	N/E	0	10	3
3. MOTIVO DA SUA PRESENÇA	CONT. TEMÁTICA	7	29	22
	CONT. HISTÓRICA	1	8	11
	INSTITUCIONAL/FORMAL	8	20	18
	OPINIÃO TÉCNICA	0	5	5
	VIVÊNCIA PESSOAL	2	9	4
	N/E	0	10	3
4. DISCURSO CORRESPONDE AO TEMA	SIM	9	40	26
	NÃO	0	1	0
	AMBOS	0	0	1
	N/E	0	10	3
V. DISCURSO E DECISÕES DO CURADOR				
1. JUSTIFICAAS ESCOLHAS				
ARTISTA	SIM	3	13	9
	NÃO	6	34	22
	N/E	0	4	0
OBRAS	SIM	1	13	11
	NÃO	8	34	19
	N/E	0	4	0
ORGANIZAÇÃO	SIM	0	5	10
	NÃO	9	42	20
	N/E	0	4	0
OUTROS AGENTES	SIM	6	9	6
	NÃO	3	29	24
	N/E	0	13	0
2. MAIS UM ARTISTA/OBRA QUE OUTRO	SIM	0	4	5
	NÃO	9	43	25
	N/E	0	4	0
JUSTIFICA?	SIM	0	1	1
	NÃO	0	3	4
3. QUEM COLOCA COMO SUJEITO	EXPOSIÇÃO	9	32	24
	OBRA	2	16	15
	ARTISTA	1	16	7
	ESPAÇO	2	9	0
	CURADOR	0	4	0
	OUTROS	0	5	2
	N/E	0	5	0
4. ATIVIDADE PRÉVIA À EXPOSIÇÃO	SIM	2	16	8
	NÃO	7	31	22
	N/E	0	4	0
SE SIM, DE QUE TRATAM	INVESTIGAÇÃO	1	2	5
	LIGAÇÃO PESSOAL	0	11	2
	MONTAGENS	2	4	1
	OUTROS	0	1	0
5. TIPO DE DISCURSO	SENTIDO/SENTIMENTOS	5	30	15
	TECNICO/FORMAL	2	3	5
	AMBOS	2	13	10
	N/E	0	5	1

GRELHA DE ANÁLISE**I. ELEMENTOS DE CARACTERIZAÇÃO DO CATÁLOGO E VARIÁVEIS**

Nº (do espaço) Nº DE FOLHA -
 NOME DO ESPAÇO
 TIPO DE ESPAÇO
 ANO
 NOME DO CATÁLOGO
 TIPO DE CATÁLOGO
 FORMATO
 ORGANIZAÇÃO
 CURADOR(S) DA EXPOSIÇÃO
 OUTROS COLABORADORES| PARTICIPANTES
 ARTISTA(S)
 Nº DE EXEMPLARES
 Nº DE PÁGINAS
 Nº DE (PÁGINAS ESCRITAS)

II. ESPECIFICAÇÃO CLARA DA EXISTÊNCIA DO CURADOR E A SUA CLASSIFICAÇÃO.

1. DÃO O NOME DE CURADOR
2. MAIS DO QUE UM CURADOR
3. TIPO DE CURADOR
4. ONDE APARECE O NOME DO CURADOR

III. LIGAÇÃO DIRECTA À EXPOSIÇÃO.

1. FOTOGRAFIAS DA EXPOSIÇÃO OU MONTAGEM
2. ORGANIZAÇÃO DO CATÁLOGO = À EXPOSIÇÃO
3. SEGUE O TEMA DA EXPOSIÇÃO
4. RESPONSABILIDADE DO TEMA DA EXPOSIÇÃO
5. SÃO EXPLICADOS OS OBJETIVOS DA EXPOSIÇÃO

IV. RELAÇÃO COM OUTROS AGENTES (TEXTUAIS) PRESENTES EM CATÁLOGO.

1. PERTENCEM AO ESPAÇO OU SÃO CONVIDADOS
2. PARTICIPAM TAMBÉM NA EXPOSIÇÃO
3. MOTIVO DA SUA PRESENÇA NO CATÁLOGO
4. O SEU DISCURSO CORRESPONDE AO TEMA DA EXPOSIÇÃO

V. DISCURSO E DECISÕES CURATORIAIS.

1. JUSTIFICA A ESCOLHA DO ARTISTA
DAS OBRAS
ORGANIZAÇÃO
DE OUTROS AGENTES
2. ABORDA MAIS UM ARTISTA/OBRA QUE OUTRA
SE SIM, JUSTIFICA-O
3. QUEM COLOCA COMO SUJEITO NO SEU DISCURSO.
4. MENCIONA ELEMENTOS DE ATIVIDADE PREVIA À EXPO.
SE SIM, DE QUE TRATAM.
5. TIPO DE DISCURSO.

Joana Sá Fernandes

17 de Fevereiro de 1990, portuguesa

Contactos
joana.r.safernandes@gmail.com

EXPERIÊNCIA PROFISSIONAL

2015

Freelancer em Agenciamento de Artistas

Museografia e Comunicação

Criação de portfólios, sites, peças de comunicação e acompanhamento no desenvolvimento do plano de exposição.

Julho 2013 - Maio 2014

LIME, Less is More - Projectos de Comunicação Integrada

Gestão de clientes e projectos de comunicação empresarial e eventos

Liderança, Concepção e Desenvolvimento de Projectos na área de comunicação interna com os clientes EDP, Açoreana Seguros e SIBS.

Desde apresentações ao cliente, até à realização de orçamentos e à criação de AF's. Gestão do Back Office do site vivaasuaenergia.com: criação de textos e press releases dos patrocínios da EDP para o site e gestão da comunidade do site.

Janeiro a Junho de 2012

FCT e FCSH da Universidade Nova de Lisboa

Design e Inserção de Conteudos no site "O Poder da Ciência"

Pesquisa, criação e inserção de conteudos no site.

2011-2013

Co-Fundadora da MATTE

Criação de marca própria de vestuário feminino online

Design, modelagem, gestão de stock e controlo económico.

EDUCAÇÃO E FORMAÇÃO.

2012-2015

Mestrado em Gestão Cultural

ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

Dissertação: O Catálogo como Obra do Curador

2012

Temas de Estética e Teorias de Arte Contemporânea

Sociedade Nacional de Belas Artes

2012

História de Arte Moderna

AR.CO Centro de Arte e Comunicação Social

2008-2011

Licenciatura em Design de Moda

FAL - Universidade Técnica de Lisboa

até 2008

Escolaridade até ao 12ºano

Colégio São João de Brito - Agrupamento de Artes Visuais

COMPETÊNCIAS PESSOAIS

LINGUA materna Português

Outras línguas Inglês - C1

Italiano - B1

Espanhol - B1

INFORMÁTICA E DESIGN

Office

Photoshop

Illustrator

InDesign

Imovie

ARTÍSTICAS

Realização de peças de vestuário, modelagem, desenho técnico e edição fotográfica.

CARTA de Condução da categoria B.

COMPETÊNCIAS SOCIAIS

VOLUNTARIADO

Gambozinos

desde 2014

Apoio às famílias do bairro social de Peniche e monitora de campos de férias

desde 2015

Designer da associação

INFORMAÇÃO ADICIONAL

2010-2011

Programa de Mobilidade Erasmus

Seconda Università degli studi di Napoli, Nápoles, Itália