

TRANSVER O MUNDO

CURADORIA E AS POSSIBILIDADES DE TRANSFORMAÇÃO DO
CONHECIMENTO A PARTIR DE IMAGENS DE ARQUIVO.

ANA CAROLINA DE PAULA FROTA
DISSERTAÇÃO DE Mestrado APRESENTADA
À FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO EM
ESTUDOS ARTÍSTICOS, RAMO DE ESTUDOS MUSEOLÓGICOS E CURADORIAIS

UNIVERSIDADE DO PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES

TRANSVER O MUNDO

curadoria e as possibilidades de transformação de
conhecimento a partir de imagens de arquivo

ANA CAROLINA DE PAULA FROTA

Dissertação apresentada para obtenção do grau
de Mestre em Estudos Artísticos, no ramo de
Estudos Museológicos e Curadoriais.

Orientadora: Profa. Dra. Lúcia Gualdina Marques
de Almeida da Silva Matos

PORTO . 2016



O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo.

Em As lições de R. Q.,
de Manoel de Barros

AGRADECIMENTOS

Aos artistas e curadores que me ajudaram a transver os mundos.

A minha orientadora, Profa. Dra. Lúcia Matos, pelo suporte e dedicação.

Aos meus pais por todo apoio psicológico, emocional e intelectual que me dedicaram por toda a vida.

À Camila, por ficar ao meu lado, a fim de mostrar que acreditar já é a metade de ser.

À Suzana, por ser uma brava companheira de jornada.

Aos meus amigos, que tornaram a aventura por Portugal um grande ensinamento e um enorme prazer.

RESUMO

Realiza-se sob o contexto contemporâneo da prática sistemática do arquivo e da recorrência de exposições de arte a partir de materiais de arquivo documental e coleções de cunho histórico. Adentramos o fértil campo da curadoria – com seus processos de seleção, exposição e debate – com o objetivo de questionar as possibilidades criativas de produção curatorial com memórias, arquivos e histórias de sujeitos e sociedades. Recorremos aos conceitos de arquivo, arqueologia e atlas, articulados com a análise das exposições *ATLAS. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, *CCC: Collecting, Collections and Concepts, uma viagem iconoclasta por coleções de coisas em forma de assim*, *Para Além da História*, para entender como a organização e a montagem de exposições vinculam-se a produção de conhecimento, em sistemáticas relações de poder.

ABSTRACT

This research is under the contemporary context of the systematic practice of archiving and the recurrence of art exhibitions with documentary archival materials and historical nature collection. We entered the fertile field of curating - with their processes of selection, exposure and debate - with the aim of questioning the creative possibilities of curatorial production with memories, archives and histories of subjects and societies. We use the archive, archeology and atlas concepts, articulated with the analysis of the exhibitions ATLAS. ¿Cómo llevar el mundo a cuevas?, CCC: Collecting, Collections and Concepts, uma viagem iconoclasta por coleções de coisas em forma de assim, an iconoclastic trip collections of things as well, and Beyond History, to understand how the organization and the montage of exhibitions is linked with the knowledge production in systematic power relation

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| AGRADECIMENTOS | iii |
| RESUMO | iv |
| ABSTRACT | v |
| INTRODUCAO | 2 |
| 1. EXPOSICAO E CURADORIA: <i>PARA VER A ARTE</i> | 7 |
| 1.1. EXPOSIÇÕES | 7 |
| 1.2. PROCESSOS CURADORIAIS | 15 |
| 2. HISTÓRIA(S)/ARQUIVOS/ATLAS: <i>PARA LEMBRAR DO MUNDO</i> | 23 |
| 2.1. HISTÓRIA (S) | 23 |
| 2.2 ARQUIVOS | 29 |
| 2.3. ATLAS | 34 |
| 3. EXPOSIÇÕES E CONHECIMENTO: <i>CONSTRUINDO MESAS</i> | 41 |
| 3.1. ATLAS OU A GAIA CIÊNCIA INQUIETA | 47 |
| 3.1.1 ARQUIVO E CONHECIMENTO NA ARTE MODERNA. | 51 |
| 3.2 VIAGEM ICONOCLASTA POR COLEÇÕES DE COISAS | 58 |
| 3.2.1 DOCUMENTAL, ENTRE REAL E FICÇÃO. | 63 |
| 3.3 PELA NOITE DOS TEMPOS, ATRAVÉS DO LABIRINTO DA HISTÓRIA. | 69 |
| 3.3.1 ATLAS, IMAGINAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO | 73 |
| CONCLUSÃO | 80 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 85 |
| ANEXOS | 94 |

INTRODUCAO

Esta dissertação debruça-se sobre o estudo das exposições de arte, especificamente, a curadoria e as possibilidades de transformação de conhecimento a partir de imagens de arquivo e coleções de arte. A escolha deste tema decorre, primeiramente, de certa curiosidade pela criação com suporte em material de arquivo. Esse tema já estava inserido no nosso percurso de pesquisadora, que advém da área do Cinema, que denotava especial interesse por estudos sobre documentários e também por arquivos de filmes. Somada a essa trajetória, tem curso a estima pela prática do curador nas exposições de arte contemporânea. Envolve-nos na temática da exposição e curadoria como campo de atuação profissional e compreendemos a necessidade de refletir sobre as possibilidades criativas e as responsabilidades éticas no trabalho com arte.

Esse envolvimento prático pode ser limitador na medida em que existem interesses e posições a serem tomadas. Assumimos, contudo, esse local de fala, pois com amparo nele foi pensada a temática aqui focalizada. De igual maneira, a formação em cinema pode ser desafiadora, por impor perspectivas de montagem e construção narrativa, sempre relacionadas a criação e a antigos debates sobre o real e a ficção. Essas perspectivas, contudo, têm potencial para crescer quando em contacto com o campo de liberdade criativa diferente, principalmente nos institucionais.

Nas últimas décadas foi crescente o interesse de pesquisadores sobre o campo da exposição em si, como experiência temporária, evento artístico, social, econômico e cultural que move o circuito artístico economicamente; e também como produtor de conhecimento e de compreensões e propostas estéticas. É perceptível o fluxo no qual se passou a discutir, refletir e escrever mais sobre exposições de arte enquanto tal, sua história, seus debates e modos de acontecer. São inúmeras as abordagens à exposição e também ao trabalho do curador. O esforço de compreender o potencial criativo da curadoria de exposições e as relações epistemológicas e políticas também não é exatamente um tema novo, pois, desde a obra de Harald Szeemann, discute-se amplamente sobre o potencial artístico do curador.

Esta investigação, parte desse terreno, cada vez mais lavrado, para refletir sobre uma prática que acreditamos ter fundamental importância na relação das pessoas com as imagens, objetos e com o próprio imaginário. Não intentamos por via dele, suplantando os trabalhos artísticos, nem nos sobrepor a obras. Estamos, porém, consolidada na reflexão sobre o modo como as pessoas percebem, se relacionam e agem no mundo nas articulações e relações que estabelece entre imagens, conhecimentos, experiências, por meio do modo em que são expostos, dados a ver, tornados acessíveis, neste caso, mediante exposições de arte. Entendemos, pois, que não é uma atividade neutra, desprovida de interesses e de responsabilidades.

Exposições são capazes de selecionar obras e artistas, estabelecer temporalidades, propor relações entre obras, articulações, leituras e interpretações. Estas atividades carecem de reflexão porque agem sobre o modo como a arte e suas relações com o mundo podem ser conhecidas e experimentadas.

Outro movimento ascendente é o de profissionais – incluindo críticos, historiadores, curadores, artistas – que se voltaram para o trabalho de Aby Warburg, a fim de entender o que era o Atlas, sua proposta de pensamento sobre a história, e, principalmente, a imprevisível abordagem que faz ao arquivo. A questão central, portanto, foi responder: **em que sentido o trabalho curatorial em exposições de arquivo pode implicar a transformação das relações de conhecimento do mundo por intermédio das imagens?**

O objetivo geral da investigação foi a explicitação das possibilidades de exposição a partir de arquivos. No âmbito mais específico, resultou verificar em que sentido a memória pode ter potência criadora e discutir a possibilidade de transformar a relação com as imagens e a história por meio do Atlas como processo expositivo.

Ao ser entendido o trabalho curatorial como um processo de seleção, exposição e debate, principalmente quando utilizando materiais de arquivo e memórias históricas, pode ser interrogado sobre suas possibilidades transformadoras das relações estéticas e políticas, metamorfose que ocorre nas relações das imagens com o mundo, suscitando questões epistemológicas.

Nossa hipótese consiste na compreensão de que o expediente da curadoria de exposições de arte, em exposições que demandam um contato com o mundo intermediado pelos arquivos documentais, empreendem e desenvolvem leituras de mundo por via dos gestos de montagem de imagem e discurso – ação que atua na produção de conhecimento e nas relações com a memória coletiva e individual e que pode ser criativa quando envolve uma forma de ampla associação entre objetos e conhecimentos díspares.

Foram analisados processos curatoriais de exposições que se identificam como Atlas enquanto um processo dessa atividade. Nomeadamente, as exposições: ***ATLAS. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?***, com curadoria de George Didi-Huberman, exibida no Museu Reina Sofía, em Madri, Espanha, em 2010; ***CCC: Collecting, Collections and Concepts, uma viagem iconoclasta por coleções de coisas em forma de assim***, comissariada por Paulo Mendes, no âmbito do programa da Guimarães 2012; ***Para Além da História***, com curadoria de Nuno Faria, exposta na Plataforma das Artes, que integra o Centro Internacional das Artes José de Guimarães (CIAJG), em Guimarães, Portugal. A metodologia adotada é bibliográfica e documental assentada na análise de catálogos, materiais impressos, repercussão em jornais e demais publicações. As categorias básicas foram: arquivo, arqueologia e atlas.

Foram analisadas as concepções dos curadores das exposições, mostradas nos catálogos que publicaram no âmbito de cada uma delas. Textos que compreendem ou apontam o campo conceitual e as determinações chave para o desenvolvimento da exposição. Destacamos decisões de curadoria decisivas para o projeto expositivo e discutimos com a maneira em que foi realizado fisicamente no projeto. Por fim, traçamos aproximações dos gestos de curadoria com as categorias que desenvolvemos ao longo da pesquisa.

Na análise das exposições, procuramos traçar um caminho de leitura no qual conectamos as possibilidades da curadoria de exposições à crítica desenvolvida nas últimas décadas sobre o conhecimento da Ciência Histórica e as relações estabelecidas com arquivos e documentos, destacando a forma desenvolvida por Aby Warburg no *Atlas Mnemosyne* como uma inspiração para refletir sobre a história da arte e da

cultura com apoio na associação de imagens e obras de cultura, para respondermos os pontos suscitados.

Primeiramente, desenvolvemos uma pequena introdução relativa ao que compete às exposições de arte, contemporaneamente. Fizemos um pequeno quadro histórico para expressar alguns dos fundamentos que pretendíamos abordar na pesquisa: a relação das exposições com processos de visibilidade e conhecimento, e também no que concerne às relações de mediação e criação na perspectiva estética e política. Para complementar a primeira parte, na sequência, fizemos uma análise semelhante da curadoria de exposições. Discorremos sobre a pluralidade de atividades e distintas concepções de curadoria, assim como o consenso em torno do seu lugar de mediação.

No segundo capítulo, introduzimos as principais categorias que utilizamos para analisar as exposições selecionadas. Iniciamos por distinguir o que chamamos de História e esclarecer a nossa compreensão plural do termo, segundo as críticas realizadas pela Nova História, e, principalmente, por Michel Foucault. Expressamos a crítica ao documento, tomado por inócuo, mas também destacamos sua crescente valorização na cultura moderna e contemporânea.

A seguir mostramos os arquivos que encontramos na arte e na museologia, contudo, nos concentramos no conceito de arquivo expresso por Michel Foucault, no livro *A Arqueologia do Saber*. Esse conceito, assim como o de arqueologia, fundamentam a metodologia adotada por diversos comissários quando precisam relacionar as coleções com as quais trabalham com a história.

O Atlas de Aby Warburg é o tema que encerra este capítulo mais teórico. Evidenciamos o que foi o projeto do historiador da arte alemão, para termos alicerce para analisar este modo associar imagens e coisas, desenvolvida no início do século XX, às estratégias curatoriais contemporâneas de organizar obras de arte e pensamentos. Discorremos sobre o conceito de *Nachleben*, desenvolvido por Warburg, e analisamos uma das séries de pranchas, montada por ele, para ilustrar como a montagem se configura, permitindo variadas leituras.

No último capítulo, apresentamos as três exposições analisadas: *ATLAS. ¿Cómo llevar el mundo auestas?*, *CCC: Collecting, Collections and Concepts, uma viagem iconoclasta por coleções de coisas em forma de assim*, e *Para Além da História*. Cada uma delas é objeto de exame diferente, considerando características que escolhemos para destacar, a fim de, analisar o que as montagens desenvolvem no modo em que abordam os arquivos e coleções, as temporalidades que elas potencializam e a compreensão sobre leitura expositiva que empreendem. Nosso objetivo foi analisar como a forma do Atlas se evidenciava no gesto de montagem da curadoria de exposições.

1. EXPOSICAO E CURADORIA: *para ver a arte*

1.1. EXPOSIÇÕES

Exposições de arte, hoje, são o principal, e, talvez, o primeiro, meio pelo qual conhecemos os trabalhos de artistas e curadores, percebemos coleções e as últimas reflexões pertinentes nas artes. Elas nem sempre são vinculadas isoladamente à instituições como museus ou, tampouco, somente à obras de artistas, visto que podemos encontrar exposições independentes nos mais diversos espaços, a exhibir variados objetos e conceitos. Com efeito, as exposições passaram a ocupar um campo fundamental de investimento prático e reflexivo da produção e recepção da arte contemporânea. Por meio delas, espectadores, artistas, críticos, investidores, diretores de instituições constroem significações e tecem relações políticas, econômicas e simbólicas nas artes e na cultura.¹

São chamadas exposições, demonstrações ou apresentações de algo a um público. Usualmente, são encontradas exposições de objetos, animais, tecnologias, ideias. Em comum, elas demonstram o fato de serem um encontro em que se estabelecem comunicação, troca de conhecimento e experiências. Por isso, as exposições pressupõem um expositor, que pode ser um indivíduo ou um coletivo, um objeto de conhecimento, seja ele qual for, e um público, em toda sua diversidade. O próprio significado da palavra exposição, todavia, em dicionários de língua portuguesa², se desdobra em, pelo menos, três sentidos: a ação de expor, o espaço

¹ FERGUSON, Bruce; GREENBERG, Reesa; NAIRNE, Sandy. – Introduction. – **Thinking about Exhibitions**. Taylor & Francis e-Library, 2005p.2.

² Foi consultado o dicionário *Pequeno dicionário Houaiss da língua Portuguesa* (2015) e os dicionários digitais Caldas Aulet (2016), *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* (2016).

HOUAISS, Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia (organizador). – **Pequeno Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1.ed. São Paulo: Moderna, 2015, p. 435

Dicionário Digital Caldas Aulet. [Consultado em 15 de julho de 2016] Disponível em <http://www.aulete.com.br/exposiçao>

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, [Consultado em 15 de julho de 2016] Disponível em <http://www.priberam.pt/dlpo/exposiçao>

onde se realiza a exposição, ou o evento, que pode ser artístico ou de outros campos, como científico, biológico ou tecnológico.

No campo da arte, as exposições possuem particularidades no seu dar a ver. Como prática, não foi uma constante na história da arte e é somente na atualidade que ela se configura como um campo de estudo. De qualquer modo, exposições artísticas são compreendidas como um espaço e um tempo no qual se exibem obras, coleções, artefactos, tecnologias, resíduos, textos, ou até produções específicas para o evento, a um público de um determinado modo. Hoje, elas são consideradas desde um dispositivo para dar acesso a obras materiais até um complexo sistema discursivo ou simbólico para transmitir ou tornar experienciável um tema ou um modo de ver e estar no mundo.

Elas são, contemporaneamente, objeto de estudo devido a compreensão da influência que exercem na recepção das obras, na elaboração do conhecimento nas artes, na influência econômica, política e social da estética. Não podemos, entretanto, desconsiderar o fato de que, como objeto e sujeito da sociedade, elas também recebem tais influências, que as modelam e transformam tanto no modo como constituem, assim como no que almejam. Nessa perspectiva, o próprio estudo das exposições exige um recorte e uma perspectiva de análise. Podemos, desta maneira, buscar referências para as formas em que esse campo se perfaz na relação de conhecimento, pressupondo as vinculações de poder que lhe são inerentes, e as construções estéticas que são capazes de empreender.

Para pensarmos sobre uma história das exposições, podemos recorrer à reflexão desenvolvida pela historiadora Martha Ward, que propõe uma abordagem diferente da tradicional história dos museus. Ela não pensa a exposição por intermédio da prática da formação de coleções, mas na relação dos objetos com o público. Neste caso, podemos remontar a prática expositiva aos salões das academias de belas artes, do século XVIII. Esses salões, promovidos inicialmente na França, eram caracterizados por serem eventos de exposição de obras artísticas abertos para o *público*. O *Salon Carré*, realizado em 1725 em um espaço nobre do Palácio do Louvre, em Paris, foi o primeiro dos salões que proporcionou a abertura das exposições da Real Academia,

realizadas desde 1663, dentro dos círculos acadêmicos aristocráticos, para outros visitantes.

Claro, pinturas e esculturas já havia sido exibidas em uma variedade de formas e para uma variedade de grupos sociais, mas o que parece transformar a história da arte de mostrar na história de sua exposição é justamente a intenção de institucionalizar a exibição de objetos de arte a esta coletividade chamada de "público".³

A singularidade desse marco na história decorre – exprime Martha Ward, – do caráter público, ainda que restrito, que essas mostras introduzem, pois o que chamavam de público à época não era para todos, mas extensivo somente aos considerados cidadãos. A historiadora da arte, contudo, expressa que é somente desse momento em diante que a arte deixa de ter um cunho individual e privado e passa a ter uma dimensão, institucionalmente, coletiva, aberta à população. De todo modo, desde essa transformação, possibilita-se que os visitantes formem grupos mais heterogêneos nas exposições de arte. Essa discussão é acompanhada do desenvolvimento do termo moderno *exposição*, aplicável, entre outros fins, para mostras de obras de artes, implicando a concepção de ser colocado a público.

Os séculos XVII e XVIII foram também quando nosso uso moderno da palavra "exposição" foi desenvolvido. Apesar de não ser utilizado exclusivamente para a arte, ele se referia, em geral, a mostrar publicamente. De acordo com a décima e última definição da palavra no Dicionário de Inglês Oxford, uma definição, acompanhada por uma citação de 1797, para expor significa: "para mostrar ao público para fins de diversão ou instrução, ou em uma competição; para fazer um show de ... " No século XVII, definições do verbo francês *exposer* semelhantemente especifica o ato de colocar algo na opinião pública; exemplos de 1690 incluíam a exposição da hóstia sagrada durante a missa e a exposição de mercadorias para venda em mercados, mas ainda não, como no próximo século, a exposição de arte em mostras.⁴

Os salões eram espaços destinados a expor obras dos artistas que submetessem seus trabalhos ao crivo das academias. Em todas as paredes eram penduradas as obras dos artistas selecionados, ocupando toda a extensão da superfície. Existia uma hierarquia na escolha da qualidade de visibilidade dada a cada

³ WARD, Martha. – What's important about the History of Modern Art Exhibitions?. – **Thinking about Exhibitions**. Taylor & Francis e-Library, 2005. p.320. [Tradução nossa.]

⁴ Idem

obra, uma vez que algumas ficavam em locais difíceis de serem vistos – muito próximo do chão, ou próximo do teto, mas não havia relações preconcebidas entre elas. Dotados de prestígio, esses espaços eram especialmente organizados para que os artistas de sua época se tornassem conhecidos pela população, crítica, compradores de arte e mecenas. Elas exerciam, com efeito, influência nos movimentos artísticos, na comercialização das obras ou financiamento de artistas e na formação estética do público.

Outra referência para a noção moderna das exposições são os grandes eventos internacionais, fundamentais na formação identitária da Modernidade ocidental. As exposições universais, ou feiras mundiais, foram grandes eventos realizados desde o séc. XIX, no contexto da Revolução Industrial. Ocorridas com intuito de demonstrar às nações europeias e aos outros povos do mundo o progresso das tecnologias, do conhecimento e das conquistas de cada nação, elas eram também impelidas por interesses políticos, sociais e econômicos.

A Exposição Universal de Londres, em 1851, foi a primeira, seguida pela Exposição de Paris, em 1855. As duas cidades se alternaram em anos seguintes, mas essa prática se espalhou pelo mundo ocidental até o início do século XX. As cidades - sede das exposições eram consideradas epicentros da Modernidade. A intenção era demonstrar a potência da modernidade industrial, avançada e em progresso, num crescente. Para isso eram realizadas, espetacularmente, exposições grandiosas nos campos da ciência, tecnologia, arquitetura, costumes e artes.

Em Paris, no âmbito das feiras, eram realizadas também mostras de arte com o propósito de aumentar a influência da arte francesa e, assim como nas outras áreas, colocar a cidade como um centro propulsor da arte moderna no mundo. Essas feiras eram palco para disputas simbólicas, econômicas e políticas, porque, por seu intermédio, se definiam as identidades, potencialidades e forças das nações. Nelas, a própria feitura de civilização racional, capitalista, assentada sobre uma noção de elevação cultural do ocidente era criada e difundida.

Os salões de arte como as feiras mundiais são importantes para a compreensão da prática expositiva no que tange à produção de conhecimento, às relações de poder

que suscitam e à formação estética que realizam. Além delas, muitas outras práticas eram realizadas, como os salões dos recusados, formados por artistas que não eram admitidos aos salões. Nelas havia uma reflexão e experimentação sobre a visualidade das obras, segundo os modelos culturais da sua época. O conceito de exposição, porém, relacionado a essas práticas difere da atual concepção que temos hoje, no que tange a autonomia e autoconsciência das exposições.

Por pensar que exposições, na atualidade, são vistas como objeto de estudo e sujeito agente no universo da arte, Ward considera a perspectiva de que, do século XVIII ao início do XX, havia sim pensamento e experiência sobre as exposições, assim como alguma autonomia, mas de modo diferente. Ela argumenta que a visão das exposições progressas “[...] parece que permaneceu, em geral, muito mais próximo do tecido da vida social do que em nosso próprio tempo de curadores profissionais, designers de exposições e artistas de instalação.”⁵

Entre os casos selecionados, muitas outras modalidades de expor, mostrar arte, ao longo do tempo, existiram, dentro e fora dos museus, cada qual com diferentes abordagens e objetivos. Foram elas educacionais, com exposições pedagógicas, ou voltadas para o mercado, em galerias, ou por motivos de investigação plástica, promovidas pelos próprios artistas, entre tantas outras. Essas variações ocorrem ainda hoje, contudo, algumas concepções se institucionalizam e se propagam com maior força.

A relação que temos hoje, em termos de reflexão e autonomia, é mais próxima da que se estabelecem no início do século XX. Nesse período, por influência dos estudos da Gestalt, com a Psicologia da Forma, passou-se a considerar, aprofundadamente, os efeitos da exposição na recepção das obras pelo público.⁶ Em paralelo, artistas de vanguarda questionaram e transformaram as formas expositivas vigentes – em termos plásticos, espaciais e temporais – oferecendo propostas que

⁵ *Ibidem*, p.319. Tradução nossa.

⁶ POLO, Maria Violeta. – **Estudos sobre expografia: quatro exposições paulistanas do século XX**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista. Instituto de Artes / Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo, 2006. Dissertação de Mestrado em Artes. p.28

integravam fundamentos da pintura, da escultura e da arquitetura, e demonstravam uma autoconsciência sobre os efeitos da instalação.⁷

Na Europa, o desenvolvimento da reflexão sobre a prática expositiva, junto às transformações conceituais pelas quais a arte passava – intensificada com o advento da fotografia e do cinema – exigiu uma mudança no modo como se estabeleciam as relações da obra e o contexto, fosse nas relações com outras obras de arte ou com o espaço e o tempo em que eram expostas. Com o objetivo de isolar e neutralizar o espaço de exposição, alguns modelos expositivos institucionais configuraram, contudo, a vertente alemã, influenciada pela Bauhaus, que se consagrou como o modelo tradicional moderno.

O modelo identificado como “Cubo Branco” é adotado ainda hoje por instituições, galerias e espaços de arte. Essa concepção foi institucionalizado e amplamente difundida, mas é também alvo de inúmeras críticas. Seus prédios isolados, de paredes brancas, com poucas possibilidades de ruído, com arquitetura moderna, limpa de adereços, conforma esse espaço de sacralização da arte moderna. O espaço rigoroso e a relação que propõe para o espectador com as obras é bem descrito por Brian O’Doherty, no ensaio *No interior do Cubo Branco* (1976).

A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você não provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se diz, ‘para assumir vida própria.’⁸

Nesse espaço, salienta-se a maneira em que as obras são expostas, a ordem em que se sequenciam e o modo que o espectador estabelece contato com elas e as interpreta. Isto e uma crescente compreensão da relevância do contexto para a leitura das obras permitem o surgimento de toda uma rede de profissionais que trabalharam no entorno da obra. É desse modo que surge a necessidade de sujeitos que trabalhem os programas dos museus, mas também cada exposição; profissionais que realizem

⁷ WARD, Martha. Op. cit. loc. cit. [Tradução nossa]

⁸ O’DOHERTY, Brian. – **In side the White Cube**. São Francisco: The Lapis Press. 2002, p. 15

curadorias, reflitam sobre o modo como se apresenta cada artista, os temas do momento e a própria instituição museográfica.

Podemos dizer, assim, que é crescente, porém recente na história da arte, a importância ofertada à reflexão sobre as exposições. Referência no tema, o livro *Thinking about exhibitions* (1995) é uma antologia de textos que refletem sobre exposições de arte e a ascendência delas no âmbito do pensamento contemporâneo sobre arte. Nele, os organizadores discorrem sobre a relevância do estudo do assunto para o campo da arte.

As exposições se tornaram o meio através do qual a maior parte da arte se tornou conhecida. Não apenas o número e o alcance das exposições cresceram dramaticamente nos últimos anos, mas museus e galerias de arte como a Tate, em Londres, e a Whitney, em Nova York, exibem agora suas coleções permanentes como uma série de exposições temporárias. As exposições são o principal local de troca na economia política da arte, onde a significação é construída, mantida e ocasionalmente destruída. Em parte espetáculo, em parte evento histórico-social, em parte dispositivo estruturante, as exposições sobretudo, as exposições de arte contemporânea – determinam e administram os significados culturais da arte.⁹

Desassociadas de uma constante de estrutura fixa e permanente, elas não são formas intrínsecas às coleções, mas possuem formatos diversos segundo os interesses, o que, contemporaneamente, se desdobrou em maior estima por exposições que fossem temporárias para que se diversifiquem em leituras das obras, mas também para que atraiam novos públicos. Do entendimento da citação acima, enfatizamos a análise de alguns domínios em que as exposições crescem em quantidade de produção, importância no sistema geral das artes e em aderência social. Estes âmbitos são interdependentes, atuam uns nos outros, e aqui os diferenciamos em estético, espetacular e histórico-social.

Podemos destacar a progressão do interesse em investimento financeiro em exposições pelo que elas agregam de valor de mercado às obras, mas também à própria rentabilidade da exposição enquanto evento. Esse último fator envolve o que chamamos de caráter espetacular das exposições, que acarretam em um fenômeno de

⁹ GREENBERG, Reesa; FERGUNSON, Bruce W; NAIRNE, Sandy. – Introduction, – **Thinking about Exhibitions**. Taylor & Francis e-Library, 2005. p.2.

mercado que procura vender os eventos e que além de resultados financeiros, possui efeitos estéticos e sociais. As exposições resultantes desse processo são chamadas pelo termo inglês *blockbusters*, que define o produto de venda massiva.

As questões financeiras e de espetáculo, porém, não são o nosso foco de investigação. Interessamo-nos mais pelas consequências estéticas e histórico-sociais das exposições como sujeito atuante na mediação e recepção de obras de arte. Portanto, a par do destaque dado ao atual prestígio das exposições, podemos discorrer também sobre a importante compreensão, realizada por Reesa Greemberg, Bruce W. Ferguson e Sandy Nairne, que se referem a exposições como determinante “local de troca na economia política da arte”.

As exposições, por mais que exibam obras singulares, de um só artista, ou mesmo sejam associadas à autoria de um indivíduo, elas continuam sendo de caráter coletivo, pois implicam o envolvimento de grupos sociais, numerosos trabalhadores e variadas perspectivas. Isto resulta, em última instância, numa rede de negociações. Elas estão sempre em uma situação crítica de interação entre artistas, obras, instituições e público. Cada um desses fatores, por si, é detentor de uma imensa diversidade.

Exposições estão estrategicamente localizadas no nexo onde artista, suas obras, as instituições de arte e diversos públicos interagem. Situadas tão criticamente, elas funcionam como transmissores privilegiados por meio do qual o significado sempre mutante da arte e sua relação com o mundo entra em foco temporário, e é oferecida ao espectador para contemplação, educação, e, não menos importante, prazer.¹⁰

Ainda que da sua maneira mais restrita, a exposição sempre prescindirá de, no mínimo, um diálogo que se estabelece entre artista e espectador, entre o discurso expositivo e o que se espera que seja apreendido, compreendido, validado e distribuído. Juntamente com o discurso, são valores, significados, e, modos de perceber e estar no mundo, negociados e em relação quando exibidos. Mediante essa perspectiva, acreditamos que a exposição seja um local de produção de conhecimento. Elas são maneiras sociais que constroem imagens sobre o campo em que se inserem.

¹⁰ MARINCOLA, Paula. – Introduction: Practice Makes Perfect, – **What makes a Great Exhibition?** . Philadelphia Exhibitions Initiative. Filadélfia, 2006, p.9. [Tradução nossa]

As exposições de arte são organizações de obras de entidades, sejam instituições ou sujeitos, que proporcionam, intencionalmente ou não, narrativas e experiências sobre um tema. Sejam elas temporárias ou permanentes, institucionais ou independentes, se almejam ser de obras completas de um só artista, ou exposições coletivas, quer sejam mais radicais ou conservadoras, elas respondem a uma leitura de mundo de um sujeito ou sociedade, numa época e espaço, sobre algum tema. Elas configuram, deste modo, espaço para negociações políticas e simbólicas, assim como veículo basilar para validar ou distribuir conhecimento.

Nesse espaço, a figura de um comissário, ou curador, que organiza esse discurso e pensa a mediação entre tema, obras e público alcança autoridade e prestígio. Muito se tem produzido a esse respeito em revistas, livros e demais publicações. A ênfase que será dada nesta pesquisa, contudo, não se concentra na figura profissional do curador, mas no gesto da curadoria de exposições de arte e seus processos.

1.2. PROCESSOS CURADORIAIS

A curadoria surge na modernidade em um cenário de crescente valorização das exposições para a prática e para a história da arte moderna, sob uma perspectiva que compreende a arte como um campo para além das obras. Essa conjuntura, mais do que uma profissionalização de trabalhos com arte em instituições, gerou uma mudança de paradigma estético. Hoje, a curadoria é bastante estudada, protagonizando tema de livros e pesquisas, assim como o interesse por cursos e formações na área. Ainda nos tempos atuais, no entanto, não há respostas únicas ao interrogar o que é uma curadoria, o que faz um curador, qual a importância do seu trabalho e o que ele acarreta para a arte.

Para seguir o raciocínio que estamos a estabelecer, podemos indicar o vínculo entre exposição e curadoria mediante uma afirmação que tangencia o tema a falar dos curadores. Bruce Ferguson, concentrado em discorrer sobre exposições, acentua que elas são “sujeitos de fala central nas histórias padrões sobre arte que instituições e

curadores contam para si mesmos e para nós.”¹¹ Nessa perspectiva, encontramos, desde já, uma definição que assinala a importância da exposição para a história, a relação que estabelece com os espectadores e o curador como um dos sujeitos do discurso que ela afere. Mais adiante, aprofundaremos essas relações.

O curador Christophe Cherix, por sua vez, no prefácio do livro de entrevistas de Hans Ulrich Obrist, *Uma breve história da curadoria* (2008), esboça rápida história moderna das exposições e a relação que estabelecem com as mediações, sejam por parte dos artistas ou de outros profissionais. Segundo Cherix, “A arte de fins do século XIX e do século XX está profundamente ligada à história de suas exposições.”¹² Uma afirmação análoga é desenvolvida por Bruce Altshuler, que produziu o livro *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century* (1994). Ambos são fundamentados nas exposições e os encontros das vanguardas dos anos 1910 e 1920, com apoio em seus antecessores, permitiram que uma quantidade crescente de artistas emergentes atuassem como seus próprios mediadores.

Cherix não deixa de destacar a ideia de que além da importância das exposições, não se pode separar o caráter crescente de formação das grandes coleções modernas. Nesse aspecto, o autor destaca a importância de artistas na formação dessas coleções que fundaram os primeiros museus modernos. Junto a esses artistas, estavam diretores e fundadores de museus que hoje estão entre os pioneiros da prática da curadoria. Entre eles estão nomes como Alfred Barr, primeiro diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1929, e Josef Hoffmann, que criou o Museu do Século XX, em Viena, em 1962.

Já na segunda metade do século, algumas figuras, como Franz Meyer, Herald Szeemann e Walter Hopps, se destacaram e realizaram algumas das mais influentes exposições de arte. Esses profissionais, relacionados à arte, mas não artistas, realizaram a maioria das exposições desde então. A suposta influência que essas exposições efetuaram na teoria e na prática da arte levou Bruce Altshuler a

¹¹ FERGUSON, Bruce. – EXHIBITION RHETORICS: Material speech and utter sense. **Thinking about Exhibitions**. Taylor & Francis e-Library, 2005, p. 126. Tradução nossa.

¹² CHERIX, Christophe. – Prefácio –**Uma breve história da curadoria**. Trad. Ana Resende. São Paulo: BEÍ Comunicação, 2010. p. 14

estabelecer critérios, ainda que considerando a complexidade desse empreendimento, de “cânone da exposição”, publicado na *Manifesta Journal 11: The Canon of Curating*, em português, o cânone da curadoria, em 2011. De tal modo, percebe-se que o movimento que acresce valor ao contexto em que a arte é realizada implica o interesse pela figura do curador e por esse trabalho que é a curadoria.

O que é, contudo, a curadoria? O que faz um curador? Christophe Cherix aborda tarefa multifacetada, indefinida e, por vezes, confusa de um curador. Ele nomeia funções que o curador pode assumir, mesmo que de outras profissões em curso, como diretor de uma instituição, crítico de arte, negociante e historiador, funções estas ocupadas por curadores famosos na história da arte. Por sua vez, Harald Szeemann definiu a si mesmo como um organizador de exposições, ao que Obrist completou com a seguinte descrição: “Szeemann é mais um conjurador que um curador: ao mesmo tempo arquivista, conservador, negociador de arte, assessor de imprensa, contador, mas, acima de tudo, um cúmplice dos artistas.”¹³

Não é apenas Szeemann que compreende o papel alargado do curador. Nos mais variados depoimentos de curadores, em livros como *Uma breve história da curadoria*, ou *What makes a great exhibition?*, nos quais curadores falam de suas atividades e processos, percebemos que a tarefa da curadoria é múltipla. Ela pode ir da seleção de obras e objetos variados à sugestão e acompanhamento da criação de novas peças. Exige uma relação com artistas e toda a rede de profissionais que tangencia uma exposição, mas pode se configurar com diferenciados graus de envolvimento. Exige interpretação de obras, de movimentos artísticos, de experiências e da própria história da arte, assim como confere uma possibilidade de atuação em novas experiências artísticas; assim também toda uma série de escolhas de mediação, de visualização, comunicação, entre outras.

A depender do curador, da trajetória que constitui, das experiências com as quais se identifica, são vários os modos de se compreender o que compete à

¹³ OBRIST, Hans Ulrich. – **Uma breve história da curadoria**. Trad. Ana Resende. São Paulo: BEÍ Comunicação, 2010, p.101

curadoria. Se existe algo em comum em considerações tão diversas, porém, é a concepção de que a curadoria é, sobretudo, uma mediação. E esse processo de negociação e produção entre público e artista, recepção e obra, artista e instituições, entidades e mídia, que se costuma resumir a uma atividade de lançar a arte ao público, como se verifica na afirmação do curador Johannes Cladders.

Sempre acreditei que é o artista que cria a obra, mas é a sociedade que a transforma em obra de arte, uma ideia que já está em Duchamp e em vários outros lugares. Na maior parte dos casos, os museus deixaram de perceber as consequências dessa ideia. Sempre me considerei um “coprodutor” de arte. Não me entenda mal, não quero dizer com isso que dou ordens para um artista do tipo “agora pinte o canto superior esquerdo de vermelho!”, mas, antes, no sentido de participar como um museu – como uma instituição de mediação – no processo que transforma uma obra em obra de arte.¹⁴

Cladders refere-se à força estética conferida às instituições de arte, mas também à sociedade. Nessa perspectiva, além de um mediador que permitirá o enquadramento e a descrição de obras ou que proporcionará leituras destas ao público, o curador possui algum poder – que não pode ser total, mas participa de um potencial de atuação - de transformar as concepções que estão no domínio de seu trabalho, transformar obras em obras de arte, poder conferido ao lugar que ocupa no campo das artes, mas também no próprio sentido de ter um local social com possibilidade de conferir visibilidade, fala e até mesmo discurso a algo ou alguém.

Maria Lind, curadora e pesquisadora dos estudos de curadorias, desenvolveu um conceito que ultrapassa as fronteiras do campo da arte. Segundo a lógica da conceituação de política realizada por Chantal Mouffe¹⁵, ela compreende curadoria como um modo de vincular objetos, imagens, processos, pessoas, locais, histórias e

¹⁴ CLADDERS, Johannes. – Johannes Cladders. – **Uma breve história da curadoria**. Trad. Ana Resende. São Paulo: BÉI Comunicação, 2010, p.77.

¹⁵ Chantal Mouffe é filósofa política e, no livro *O regresso do político* (1996), faz uma distinção entre “a política” e “o político”, na qual o primeiro termo faz referência ao sistema dos governos, a política com suas instituições e o próprio sistema de representatividade, com os conselhos, sindicatos etc. Já o segundo termo, faz referência a uma compreensão da sociedade formada por diferentes relações de disputa e conflito, na qual há relações de opressão e buscas por liberdade e igualdade de direitos. Maria Lind refere -se a essa sutil, porém crucial, diferença na formação dos conceitos e entende essas duas dimensões da curadoria.

discursos em espaço físico, mas também algo que leva a outros lugares críticos e imaginativos, a partir de obras de arte.¹⁶ Para Lind, o curatorial, não é apenas uma técnica, mas, também, um conjunto de atividades inseridas e inseparáveis do que há de conflituoso nas relações da vida. De tal modo, ela é também uma prática com potencial para desestabilizar as relações de poder vigentes.

[...] imagino este modo de curadoria que funciona como um catalisador ativo, gerando torções, viragens, e tensões - devido às práticas site-specific e sensíveis ao contexto e, ainda mais, às várias tradições da crítica institucional. O curatorial seria, portanto, paralelo noção de "política" de Chantal Mouffe, um aspecto da vida que não pode ser separada da divergência e dissenso, um conjunto de práticas que perturba relações de poder existentes.¹⁷

O potencial da curadoria é por demais investigado e criticado nas últimas décadas. A relação de poder ou a potencialidade criativa investida ao curador é talvez o principal alvo dos últimos debates nos estudos curatoriais. Há quem alegue que as obras e os artistas foram deixados para segundo plano em detrimento desse indivíduo dotado de poder, dentro de uma hierarquia em que o curador está acima dos artistas. Há também, no entanto, um retorno frequente ao debate sobre o potencial autoral que uma curadoria pode ter, reflexos da discussão acirrada pelas exposições de Herald Szeemann, principalmente "When Attitudes Become Form", em 1969.

Não estabeleceremos a discussão nos termos hierárquicos numa relação entre artistas e curadores, mas compreendemos o "poder" mais próximo da noção estabelecida por Lind, na qual a curadoria, como prática social em que produz visibilidade sobre algo, é dotada de uma capacidade de ação dentro das disputas simbólicas, assim como defenderemos a ideia de que a curadoria não é uma atividade artística, mas que exige responsabilidade para com artistas e uma concepção da arte. Ela possui uma potencialidade criativa, na medida em que produz imaginação, mas também demanda uma ética.

Uma aproximação comum em relatos de curadores é a comparação entre o trabalho de curadoria e o da direção de um filme. Robert Storr é um dos curadores que

¹⁶ LIND, Maria. – Active Cultures: Maria Lind on the Curatorial . **Art forum International**. Vol. 48, No. 2, Outubro, 2009, p.103.

¹⁷ Idem.

estabelece esse paralelo. O mais simples de se verificar nessa analogia é porque a curadoria, assim como a produção de um filme, é um processo coletivo, envolvendo uma grande equipe de profissionais, variados níveis de relação com o objetivo de um produto final. Em ambos os processos, é necessário, apesar dos diferentes âmbitos de atuação, ter uma coesão na proposta final, condizente com a desejada pelos organizadores (curadores ou cineastas), porque é ela que é analisada pelo público, mídia, instituições etc.

[...] o organizador da exposição ocupa, ou deveria ocupar uma posição análoga à de um diretor de cinema que trabalha em colaboração com todos os outros envolvidos no processo de fazer um filme, mas a quem está assegurado, apesar de todas as pressões contrárias, o corte final.¹⁸

Ademais do aspeto do trabalho coletivo, existe o dado da criação com suporte numa montagem. Em exposições, não se opera com uma só imagem, ou única informação, pois é preciso manejar com diferentes objetos, selecionar obras, definir sequências, traçar percursos, escolher pontos de vistas e narrativas, estabelecer temporalidades, produzir espaços, relacionar o contexto, o entorno. Ou seja, colocar imagens em relação. Todas essas escolhas influenciam na visibilidade, na compreensão e na experiência da arte, semelhantemente ao que acontece com imagens de um filme.

Instalar uma exposição pode ser descrito como uma forma de edição de imagens. Colocar o objeto de arte no espaço, projetando seu entorno, ordenando a sequência em que ele se encontra, adicionando material suplementar, todas são escolhas que contribuem para a experiência e interpretação da exposição e na construção da identidade de um museu.¹⁹

Mesmo Storr admite, contudo, a diferença fulcral entre esses dois profissionais. O diretor de cinema é um artista e o primeiro responsável por sua obra. O curador não o é. A exposição incute leitura sobre a obra de terceiros, e esse é o primeiro limite ético dos curadores. A curadoria, diferentemente do cinema, funciona mais como

¹⁸ STORR, Robert. – Show and Tell. – **What makes a Great Exhibition?** Filadélfia: Philadelphia Exhibitions Initiative, 2006.p. 16. [Tradução nossa]

¹⁹ GREENBERG, Reesa. – Editing the Image: Two On-site/Online exhibitions – **Editing the Image: Strategies in the Production and Reception of the Visual** (Conference on Editorial Problems). Eds. Mark Cheetham, Elizabeth Legge, Catherine M. Soussloff, Toronto: Univesity of Toronto Press, 2003. p. 153. [Tradução Nossa]

mediação do que como autoria. Isto não é pouco, no entanto. Enquanto tal, o processo de curadoria possui potencial para estabelecer ou quebrar convenções. Ele pode elaborar identidades institucionais ou perturbar as estruturas estabelecidas, pode confirmar padrões culturais ou romper com os estereótipos mais aceitos. Todo esse poder exige responsabilidade com os artistas e obras que ele representa.

Na melhor das hipóteses, o curadorial é uma presença viral que se esforça para criar atrito e empurrar novas ideias, seja de curadores e artistas, educadores ou editores. Essa proposição exige que continuemos a renegociar as convenções da curadoria. E pede que olhamos de perto projetos curatoriais recentes para encontrar vias possíveis para a curadoria durante a próxima década.²⁰

A perspectiva de Maria Lind nos remete a um potencial estético e também social da curadoria. De tal modo, sua atuação não se restringe ao curador, mas se projeta por toda a rede que forma o campo da arte, atuação que não é evolutiva ou harmônica, mas está fundada em relações de atrito e/ou comunhão, que movem ideias e produções na sociedade. Ela reforça, ainda, a necessidade do estudo de novos projetos para desenvolver esse campo, que se mostrou de enorme relevância para a arte na atualidade.

Deste modo, ao considerar a arte como um campo que extrapola os limites das obras de arte, e por julgar que este campo não é apartado da vida social, com as relações de poder e saber que lhe são inerentes, nos propomos investigar as possibilidades da curadoria de exposições de arte que possuem como objeto a memória histórica. Estas, ao trabalharem com obras de coleções históricas, documentos e obras processuais com base em arquivos, acrescentam outra tensão no processo curadorial advindo do contato que estabelecem com o real no mundo.

Assim, nossa busca será por compreender como processos curatoriais que trabalham com materiais dessa espessura propõem incutir uma transformação das relações do público com as imagens do mundo. Compreendemos que esse tema possui contato direto com a Epistemologia e com a Ciência Histórica. Por isso, apresentamos um recorte da história que pretendemos trabalhar, explicamos nossa compreensão do

²⁰ LIND, Maria. Op. Cit. Loc. Cit. [Tradução nossa]

arquivo e do projeto de Atlas, desenvolvido por Aby Warburg. Com essa base conceitual, teremos meios para apresentar a análise de projetos de curadoria identificados com o processo do Atlas e refletir sobre as possibilidades de criação e transformação das relações com a memória e com as imagens.

2. HISTÓRIA(S)/ARQUIVOS/ATLAS: *para lembrar do mundo*

Para ser pensada a transformação ativa das exposições no trabalho com curadoria, primeiramente, serão utilizados os conceitos de história, arquivo e atlas. Os conceitos de história serão abordados com apoio na História Nova, com Jacques Le Goff, os conceitos de arqueologia e arquivo serão trabalhados, sobretudo, desde a perspectiva de Michel Foucault, ao passo que a compreensão do Atlas será a concebida por Aby Warburg assim como a de alguns intelectuais que empreendem sua retomada na atualidade.

Essas categorias serão a base para compreender a possibilidade de influir na transformação do mundo com amparo nas relações de memória estabelecidas com as imagens. São relações que, segundo o que foi desenvolvido, prescindem da concepção sobre as imagens e forma, relacionadas com sujeitos, histórias e cosmologias.

2.1. HISTÓRIA (S)

A palavra história nomeia desde o processo de transformação por que passam as sociedades, com o conjunto total de fenômenos que proporcionam às sociedades sua condição de existência; a própria mudança na qual os homens são agentes; mas também o saber histórico sobre o homem, essas sociedades e suas metamorfoses. A História como saber compreende reflexão, pesquisa e discurso acerca das sociedades no tempo, a respeito do Homem e das civilizações.

Esse saber se desenvolveu sob diversas linhas até ser considerado uma ciência, na Época Moderna, quando reuniu ordenação, metodologia e definição de conceitos básicos para a disciplina. A História, entretanto, como os demais saberes, não é única e coesa. Ela se manifesta heterogeneamente e encontra problemas diversos ao longo dos tempos e espaços onde se desenvolve. O realce conflituoso deste horizonte, ainda que primário, é fundamental e deve ser levantado para que possamos abordar as contradições, as mudanças e a posição plural que reivindicamos.

Quando abordamos arquivos, defrontamos documentos e coleções, mas, sobretudo, memórias que remetem à história, esta que reclamamos ser plural. A

reflexão que nos interessa desenvolver acompanha a linha expressa por Michel Foucault, com a *arqueologia* e com a *genealogia*²¹, assim como alguns aspetos da *Nova História*²², desenvolvida por Jacques Le Goff, e, ainda, seguimos algumas das questões suscitadas pelos estudos genericamente nomeados de pós-coloniais²³. Esse grande leque teórico não busca totalizar conhecimentos da História, mas, sobretudo, destacar as críticas a uma proposta de história única, linear, generalista, teleológica e, principalmente, hegemônica.

Na *A arqueologia do saber* (1969), Foucault aponta para uma transformação em curso na historiografia, com a crítica estabelecida pela Escola dos *Annales* ao discurso vigente da história das ideias. Ele refuta as preocupações em torno de uma historiografia voltada para longas temporalidades, que tendem para a estabilidade e dificilmente são rompidas. Questiona a história voltada para a síntese das diferenças, para a busca pela continuidade e causalidade dos fatos históricos. Em seu lugar, propõe a atenção às diferenças, e no estabelecimento e compreensão de séries com origem nas diferenças.

Podemos perceber melhor as alterações propostas pelo Intelectual francês por via da conceção de enunciado como acontecimento e da proposta inovadora de análise do discurso na obra supracitada. Foucault diferencia-se da análise do pensamento, quando, em vez de procurar pelas causas originais ou pelas generalizações, busca compreender a singularidade da situação em que se encontra cada enunciado, denotando entender as condições de sua existência ímpar.

Trata-se de compreender o enunciado na estreiteza e singularidade de sua situação; de determinar as condições de sua existência, de fixar seus limites da forma mais justa, de estabelecer suas correlações com os outros enunciados a que pode estar ligado, de mostrar que outras formas de enunciação exclui.²⁴

²¹ O projeto arqueológico é desenvolvido por Michel Foucault, principalmente, no livro *A arqueologia do saber*, de 1969. A genealogia foi desenvolvida pelo autor ao longo dos livros *Vigiar e Punir*, de 1975, *A História da Sexualidade - A Vontade de Saber*, de 1976.

²² Sobretudo a elaborada por Jacques Le Goff no livro *História e memória*, de 1924.

²³ Genericamente chamados de estudos pós-coloniais. A teoria de crítica epistemológica e literária possui entre seus principais teóricos Gayatri Chakravorty Spivak, Boaventura de Santos Sousa, Frantz Fanon, Edward Said, Homi K. Bhabha.

²⁴ FOUCAULT, Michel. – **A arqueologia do Saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves.- 8.ed.Rio de

Para realizar esta análise, o Autor propõe, antes, a problematização da ideia de continuidade, para, no seu lugar, introduzir a de descontinuidade, ruptura, limiar, limite, série. Tais conceitos anunciam problemas teóricos na análise histórica que aceitava inteiramente as noções de tradição, influência, desenvolvimento e evolução, mentalidade e espírito. Estas, segundo Foucault, são forças e formas obscuras pelas quais se costumam articular os discursos.²⁵

Ao dedicar-se ao enunciado como acontecimento, Foucault trabalha com a descontinuidade não como acidente, ou falha, mas como um surgimento na irrupção da história, uma emergência. De modo a questionar as longas linearidades, que funcionam numa lógica causal e evolutiva, ele compreende o acontecimento como único, singular, porque entende a situação única dos jogos de relação que o tornam possível.

Esse acontecimento singular, no entanto, não é fechado em si mesmo, ele “está aberto à repetição, à transformação, à reativação”²⁶, porque, além da relação causal com o que o provoca e o que lhe é conseqüente, simultaneamente, ele também está ligado com o que é anterior e o que é posterior a ele.

A concepção da temporalidade em séries é imprescindível para a compreensão de determinadas abordagens contemporâneas aos arquivos. A possibilidade de construir variadas séries numa narrativa, ou mesmo sequências de narrativas diversas, é cara a artistas contemporâneos, como Leila Danziger, Christian Boltanski ou Harun Farocki, reconhecidos pelo trabalho com arquivos. Apesar de terem produções e processos muito diversos, percebemos que, em comum, possuem a dimensão não linear da narrativa e a abordagem despreocupada com origens, efeitos e causas, o que possibilita a crescente importância oferecida às lacunas e às sobras.

Outra relevância da proposta de Foucault identifica-se, principalmente, no que concerne ao trato com os documentos. Abordaremos essa distinta compreensão com

Janeiro: Forense Universitária, 2012. p.34

²⁵ Ibidem. p.26

²⁶ Ibidem. p.35

base na tese de Jacques Le Goff, patente no texto *Documento/Monumento*²⁷, no qual destacamos sua concepção sobre a relação da história com os documentos. O Historiador aponta que, no início do século XX, houve revisão do fato histórico e, segundo o Autor, a Escola dos *Annales* veio, nos anos 1960, realizar um gesto semelhante, mas, dessa vez, um movimento conhecido como *revolução documental*. Essa perspectiva questionava a tendência da historiografia vigente, marxista, de utilizar-se somente de documentos escritos. Com efeito, ela amplia o conjunto de documentos utilizados pela história, sejam eles orais, imagéticos, objetuais etc.

Para Le Goff, há uma crescente importância do uso de documentos, assim como uma alteração na qualidade do que é documentado. O interesse da memória coletiva deixa de residir somente nos grandes nomes, nos grandes homens, e passa a incidir sobre as “massas”. Em conformidade com Foucault, no entanto, o historiador questiona a objetividade, inocuidade e transparência desses registros. Para ambos os intelectuais, os documentos são elaborações, esforços, dos homens ou sociedades, direcionados a uma memória futura sobre o passado, de tal modo que Le Goff os considera documentos – monumentos.

A revolução documental tende também a promover uma nova unidade de informação: em lugar do fato que conduz ao acontecimento e a uma história linear, a uma memória progressiva, ela privilegia o dado, que leva à série e a uma história descontínua. Tornam-se necessários novos arquivos, onde o primeiro lugar é ocupado pelo *corpus*, a fita magnética. A memória coletiva valoriza-se, institui-se em patrimônio cultural. O novo documento é armazenado e manejado nos bancos de dados. Ele exige uma nova erudição que balbucia ainda e que deve responder simultaneamente às exigências do computador e à crítica da sua sempre crescente influência sobre a memória coletiva.²⁸

Para o Historiador, a Ciência Histórica existe como memória coletiva que opera sobre o que sobrevive no tempo. Essa perpetuação não é um conjunto de tudo o que existiu, mas o que permanece no presente por intermédio de escolhas realizadas, seja pela Ciência, mediada pelos historiadores, ou por outras forças que atuam no desenvolvimento temporal do mundo: política, cultura, economia, arte, etc. Isso que

²⁷ LE GOFF, Jacques. – Documento/Monumento – **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão. 4.ed. Campinas: UNICAMP, 1996.

²⁸ Ibidem. p.542

sobrevive é chamando material de memória e Le Goff defende a ideia de que a História o divide em duas formas – monumentos e documentos – os *documentos* são considerados como escolha do historiador, enquanto os *monumentos* são definidos como herança do passado.

O *monumento* tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos.

O termo latino *documentum*, derivado de *docere* ‘ensinar’, evoluiu para o significado de ‘prova’ (...). O documento que, para a escola histórica positivista do fim do século XIX e do início do século XX, será o fundamento do fato histórico, ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica. A sua objetividade parece opor-se à intencionalidade do monumento. Além do mais, afirma-se essencialmente como um testemunho *escrito*²⁹

O que é determinante, porém, na perspectiva levantada por Le Goff é a relevância de uma crítica ao documento, independentemente da própria revolução documental, que o questione em inocuidade e inocência. Seu objetivo é reconhecer que há em qualquer documento um monumento, nomeando-o, de tal modo, *documento/monumento*. Para ele, o documento não é um resíduo primário do passado, mas “um produto de uma sociedade que o fabricou segundo as relações de força que aí detinham poder”³⁰. A compreensão dessa premissa é fundamental para que os historiadores e a própria elaboração da memória coletiva possam retomá-los em análises sobre o passado e o futuro.

O documento ‘expressa uma verdade’ sobre uma determinada época, mas aquilo que expressa, consciente ou inconsciente, “o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro”.³¹

Essa mudança na relação com o documento acarreta outra prática da História. Se, antes, se procurava decifrar vestígios, reconhecer o que havia se passado, essa proposta procura colocar os elementos em relação, fazer arranjos, constituir conjuntos. Assim, a descontinuidade passa a ter um papel fundamental nas disciplinas

²⁹ Ibidem. p.536. [Grifo dele]

³⁰ Ibidem. p.545

³¹ Ibidem. p. 6

históricas, não para ser controlada ou evitada em nome de uma “grande narrativa” de acontecimentos encadeados, mas para ser um elemento de escolha do historiador, recurso que possibilita outra sorte de discursos na história por via de outros ângulos, interesses e culturas.

Se o método arqueológico propõe uma reflexão e crítica sobre os saberes, com a genealogia, Foucault realiza uma análise das condições políticas de possibilidade do discurso.³² Estas teses são desenvolvidas em momentos específicos e distintos da pesquisa do Filósofo, porém as forças que tecem os saberes não se desassociam das relações de poder. Mesmo ao nos atermos aos exemplos já mencionados, podemos afirmar que, na medida em que há a compreensão de que a memória coletiva é construída com suporte nos interesses – sociais, políticos, econômicos, culturais, artísticos – de uma sociedade em produzir uma imagem de si para o futuro, alcançamos a noção de poder que existe na produção de memória e elaboração de saber sobre a memória.

Essa interpretação permite o questionamento das relações de poder e saber nas narrativas da história presentes até o momento, propicia a insurgência de resistências às histórias hegemônicas, e a transformação de memórias coletivas que pretendem estabelecer mudanças no presente e futuro de sociedades e culturas específicas. Percebemos no século XXI o surgimento de uma teoria epistemológica, interdisciplinar, chamada genericamente de pós-colonial, que reivindica uma revisão dos saberes, discursos, entre outras produções, ocidentais.

As críticas pós-coloniais, mais uma vez, questionaram os conceitos definidos pela racionalidade moderna, mas dessa vez a partir de uma perspectiva e condição de subalternidade, visto que as críticas concentram na revisão do processo de colonização como um processo de poder que é intrínseco à produção de conhecimento. Se existe um elo entre os pensamentos aqui referidos, este é a crítica ao discurso único, progressivo, solidificado – este que implica uma hierarquia mais consolidada, centrada na cultura do homem de poder. Essas críticas tornaram possível o discurso díspar,

³² MACHADO, Roberto. – **Foucault, a ciência e o saber**. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2007. p.120

múltiplo, oriundo de fora do centro ocidental, com uma outra perspectiva espaçotemporal que solicita outra lógica de montagem da história.

2.2 ARQUIVOS

O arquivo aparece como matéria de trabalho, processo e conceito na arte contemporânea internacional de forma plural e sob variadas perspectivas de abordagem. Seu caráter processual com inclinação para a infinitude e sua complexa relação temporal, assim como as sistematizações e categorizações necessárias ao processo, incitam inúmeras questões teóricas e produções criativas que, nos últimos anos, se desdobraram em estudos, textos, exposições e demais criações.

No campo da curadoria de exposições, essa possibilidade não é desconsiderada; pelo contrário. As relações com o arquivo e com as coleções apresentam questionamentos e problemáticas basilares à atividade curatorial e museológica, constituindo uma preocupação importante e frequente nesse campo de conhecimento. Entre eles, destacamos o livro *The Archive*³³ (2006), que compila diversos ensaios substanciais sobre o tema na Arte, Filosofia e História; e a revista *Manifesta Journal* nº6³⁴, (2005), dedicada a pensar o arquivo como atividade e significado na arte contemporânea.

Estas reflexões desenvolvem as possibilidades da prática da curadoria e estimulam o debate e a crítica da prática expositiva no que concerne às experiências e percepções temporais, à produção de memória individual e coletiva, às proximidades e distanciamentos com a disciplina da História e aos modos de inferir no mundo por meio de imagens. Para ensejar, contudo, a discussão sobre a potência da curadoria na relação com a memória ao trabalhar com arquivo, uma questão se torna anterior: o que é o arquivo? Ou, ao menos, o que aqui está sendo chamado de arquivo?

Em compêndios de conceitos museológicos, ou em glossários, podem ser encontradas definições de arquivo como um repositório, um órgão que reúne

³³ MEREWETHER, Charles. (Ed.) – **The archive**. London: The Whitechapel Gallery, 2006.

³⁴ **MJ – Manifesta Journal: journal of contemporary curatorship**. Autumm/Winter. n.6. Silvana Editoriale, 2005.

documentos e registos, um sistema de organização destes, ou mesmo o próprio conjunto de documentos produzidos ou acumulados por alguma entidade ou sujeito. Consta nas definições que eles podem ser criados por iniciativas públicas ou privadas, de indivíduos ou de grupos, para manutenção de uma base documental, nos distintos médias, linguagens e formas. Desse modo, hoje, eles seriam capazes de reunir registos verbais e visuais, sonoros e escritos.

A seguinte definição de arquivo pode ser encontrada no glossário arquivístico da Universidade Federal Fluminense, no Rio de Janeiro, Brasil:

Conjunto de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades, independentemente da natureza do suporte. Instituição ou serviço que tem por finalidade a custódia o processamento técnico a custódia, o processamento técnico a conservação e o acesso a documentos. Instalações onde funcionam arquivos. Móvel destinado à guarda de documentos³⁵

O termo *arquivo* está relacionado, sobretudo, com a reunião, manutenção e gestão de documentos. Consta a existência de arquivos desde a invenção da escrita, na Antiguidade, podendo ser encontrados registos em várias civilizações, a partir dessa noção de reunião e organização de documentos. Na Grécia antiga, em Atenas, os documentos oficiais, as leis, o discurso de Sócrates, peças de Sófocles, Ésquilo e outros escritos eram guardados no *Metroon*, o templo da mãe dos deuses. Já em Portugal, o local para custódia e salvaguarda de documentos recebeu outras formas e nomenclaturas desde os primeiros tempos da monarquia: carteira, cartórios, tombos ou arquivos.

Segundo o que é caracterizado pela arquivologia, percebe-se que existem variados modos de configurar a organização e a especificidade de um arquivo na atualidade. Encontram-se arquivos públicos municipais, que podem proporcionar documentação e acesso ao patrimônio cultural de uma comunidade ou mesmo acesso

³⁵ **Glossário de Terminologia Arquivística da Universidade Federal Fluminense**, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.arquivos.uff.br/index.php/glossario-de-terminologia-arquivistica>
Acessado em: 7/06/2016

ao histórico das gestões de uma cidade, assim como deparamos arquivos peculiares, como os arquivos de cinema, que reúnem materiais específicos relacionados à prática e a arte cinematográfica, ou, ainda, arquivos da informática, que necessitam de outra forma de compreensão da matéria e gestão da informação.

Somados a esta definição, de modo a estender o conceito de arquivo às suas formas de funcionamento, destacamos a existência de variados debates conceituais imprescindíveis para desenvolver, entre outros pontos, o que são os documentos e como trabalhar com eles. Por exemplo, o que versa sobre o que difere uma coleção de um arquivo. Entre os múltiplos temas que cercam o entendimento do arquivo estão a aquisição, conservação, organização, gestão e acesso aos materiais documentais.

Evidencia-se, no entanto, o fato de que, nesta pesquisa, a matéria central da reflexão acerca do arquivo compete à relação do arquivo com a memória, mediante o uso de documentos e materiais com forte vínculo histórico, em exposições de arte.

Criado tanto por organizações e instituições do Estado como por indivíduos e grupos, o arquivo, como distintos de uma coleção ou biblioteca, constitui um repositório ou sistema ordenado de documentos e registos, tanto verbais e visuais, que é a base a partir da qual a história é escrita.³⁶

Na definição apresentada pelo historiador e escritor de arte Charles Merwether, é manifesto o fundamento do documental para a compreensão do arquivo, assim como é reivindicada a diferença deste para a coleção e para a biblioteca, ao apontar para a relação entre documento e história.

Fora do campo estrito da museologia, uma concepção de arquivo que nos é cara, e foi de grande destaque para o pensamento moderno e contemporâneo no ocidente, é a conceituada por Michel Foucault, no livro *A Arqueologia do Saber*, de 1969. Foucault, nesse livro, aborda o arquivo com base na análise das formações discursivas. Ao estabelecer uma relação estreita com a epistemologia, o filósofo apresenta questionamentos ao estudo da ciência histórica, à prática arquivística e às relações

³⁶ MERWETHER, Charles. – Arte e Arquivo – **The archive**. Ed. Charles Merwether. London: The Whitechapel Gallery, 2006. p.10 . [Tradução nossa]

estabelecidas com os documentos, e propõe, para a reflexão sobre as Ciências do Homem como saber, o método da arqueologia.

Dentro das concepções sobre o arquivo, é comum considerá-lo um repositório de registos para serem conservados e guardados para o futuro, com o peso da tradição, ou como um arquivo infinito, totalizado, em que tudo o que foi produzido será guardado para o resgate de historiadores. Em oposição, também existe negatividade radical da memória, que compreende o arquivo como local de esquecimento, no qual quaisquer palavra, imagem e documento serão completamente livre de relações com o passado. Foucault, no entanto, difere dessas duas abordagens.

O Intelectual, no campo das formações discursivas, entende o arquivo como “o sistema geral da formação e transformação dos enunciados”³⁷. Para Foucault, o arquivo não é um repositório para memória ou esquecimento, mas um sistema de formação e transformação dessas memórias; sistema que integra toda a rede de relações que torna possível os discursos se formarem, mas também nega a formação de outros e que é específico dos discursos, proporcionando a emergência de discursos singulares. É o que podemos verificar na citação seguinte.

[...] são todos esses sistemas de enunciados (acontecimentos de um lado, coisas de outro) que proponho chamar de *arquivo*. [...] Trata-se antes, e ao contrário, do que faz com que tantas coisas ditas por tantos homens, há tantos milênios, não tenham surgido apenas segundo as leis do pensamento, ou apenas segundo o jogo das circunstâncias, que não sejam simplesmente a sinalização, no nível das *performance* verbais, do que se pôde desenrolar na ordem do espírito ou na ordem das coisas: mas que tenham aparecido graças a todo um jogo de relações que caracterizam particularmente o nível discursivo. [...] O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares.³⁸

Foucault, nesse trecho, refere-se ao arquivo no que concerne ao aparecimento de enunciados no nível discursivo. É “entre a *língua* que define o sistema de construção das frases possíveis e o corpus que recolhe passivamente as palavras pronunciadas”³⁹, que O arquivo se configura como sistemas de relação entre discurso e acontecimentos, palavras e coisas, o qual permite o aparecimento e manipulação de

³⁷ FOUCAULT, Michel. Op. Cit. p.159

³⁸ FOUCAULT, Michel. Op. Cit. p. 157 - 158

³⁹ Ibidem. p.159

enunciados. Nesse gesto, o Filósofo insere o discurso histórico e os fatos, ou documentos, como parte de um jogo de relações.

Essa definição retira da noção de arquivo a passividade de um repositório de memórias estáticas, ao passo em que levanta a positividade desse sistema que forma e transforma as memórias e discursos. Entende esse conceito em sua complexidade e limites, desprende-se de uma ideia de totalidade, para compreendê-lo como essa rede de relações que permite que eles apareçam se tornem acessíveis e manipuláveis.

Em Foucault o arquivo determina os próprios modos de aparecimento, seus modos de existência e coexistência, seu sistema de acúmulo, historicidade e de desaparecimento. Eles, quando não são de tempos muito longínquos, possuem uma atualidade manifesta, e, por estarmos inseridos em suas próprias regras, torna-se impossível a descrição de qualquer arquivo em totalidade, seja este de toda uma sociedade ou mesmo pessoal. O arquivo torna-se acessível de modo fragmentário, ou em níveis, regiões.

Outra característica importante deste conceito em Foucault é a percepção do tempo do arquivo. Isto porque, ao mesmo tempo em que existe uma proximidade com o nosso tempo, e uma atualidade manifesta, no arquivo, o nosso presente é envolto em alteridade. Nesse arquivo, lidamos com o outro que nos delimita. Para o Filósofo, no entanto, esse alteridade não indica um jogo de distinção entre as diferenças, mas estabelece a diferença temporal e identitária: “[...] que nossa razão é a diferença dos discursos, nossa história a diferença dos tempos, nosso eu a diferença das máscaras. Que a diferença, longe de ser origem esquecida e recoberta, é a dispersão que somos e que fazemos.”⁴⁰

A partir da compreensão do arquivo como local, ou melhor, sistema de formação e transformação do discurso que se estabelece com suporte numa rede de relações não circunstanciais, que não obedecem a leis singulares, ou a intenções de indivíduos, e da conceção mutante desse método que chama arqueológico, o Filósofo questionou a linearidade e o progresso da história das ideias, assim como a noção de

⁴⁰ Ibidem. p.160

verdade e razão da epistemologia. Com base nessa concepção, Foucault também impulsionou uma nova relação com os documentos da História e passou a influenciar o pensamento e o método de muitos pesquisadores, artistas e curadores contemporâneos, tornando-se basilar para a compreensão da abordagem aos arquivos históricos e coleções que analisaremos no curso desta pesquisa.

2.3. ATLAS

Após algumas das questões de cunho epistemológico acerca da história e do desenvolvimento da categoria nomeada de arquivos, será dada continuidade à reflexão com o conceito de Atlas Aby Warburg, desenvolvida no *Bilderatlas Mnemosyne*, algo importante para o estudo das imagens, seja na arte, como na cultura, de modo mais amplo.

Atlas, do latim *Atlas*, *-antis*, do grego *Átlas*, *-antos*, tem origem no nome do titã da mitologia grega, que, após receber um castigo de Zeus, passa a carregar o mundo em seus ombros. O nome desse titã também se refere a uma grande montanha na África setentrional, à primeira vértebra do pescoço na anatomia humana, a uma coleção de mapas geográficos, ou mesmo a um livro de ilustrações elucidativas de uma tema específico.⁴¹ No nosso caso, entretanto, nos referiremos à proposta de Atlas desenvolvida por Aby Warburg no campo da História das Artes e Cultura.

Abraham Moritz Warburg, conhecido como Aby Warburg (1866-1929), foi um historiador da arte e teórico da cultura, alemão, que, em 1924, iniciou o desenvolvimento de um projeto pioneiro para mapear o modo em que algumas imagens – aquelas que considerava dotadas de poder simbólico, emocional e intelectual – as quais aparecem na Antiguidade, sobrevivem em tempos posteriores e em vários lugares, na História das Artes e nas cosmologias. Ele nomeia seu projeto de *Bilderatlas Mnemosyne* numa referência ao titã da mitologia grega e realiza em sua Biblioteca⁴² um processo combinatório de montagem e remontagem de relações

⁴¹ **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa.** [Consultado em 15 de julho de 2016]

Disponível em <http://www.priberam.pt/dlpo/exposição>

⁴² Biblioteca para a Ciência da Cultura, em Hamburgo, que após sua morte se tornou Instituto Warburg. O Instituto, em 1973, foi transportado para Londres, onde atualmente se encontra.

entre imagens, buscando dar visibilidade às mudanças e recorrências, o que se chama de “sobrevivências”⁴³ das imagens e símbolos na história e cultura.

A pesquisa do Historiador é desenvolvida de maneira a entender e expressar as disputas entre as forças da razão e do *pathos*, do *astra* e do *monstra*, no interior da produção imagética na História da Arte e Cultura; forças que o Historiador considera serem os polos que regem a cultura e o pensamento. De tal modo, a pesquisa mostra-se proeminente no estudo da Antiguidade e Renascimento, épocas em que Warburg concebe que essas disputas sejam mais expressivas. Não se restringe, porém, a elas, visto que utiliza imagens de peças da Antiguidade do que considera Oriente e imagens contemporâneas dele, como no caso de fotografias que ele mesmo produziu.

O *Atlas* de Warburg era realizado mediante reproduções de imagens que ele dispunha numa prancha, uma moldura de aproximadamente 150 x 200 cm, revestida de tecido negro, na qual ele construía constelações com imagens selecionadas. O Historiador punha lado a lado, ou abaixo, em sequências díspares e inusitadas, imagens da História da Arte ou da cosmologia. Ele adicionava e subtraía, num longo processo de montagem, fotografias em preto e branco de obras artísticas, mapas, imagens de jornais e revistas contemporâneos, páginas manuscritas.

Essas imagens, heterogêneas em termos de origem, de classificação histórica, de cronologia, escola, civilização etc., estabelecem uma relação entre elas sobre determinado tema. Cada prancha dessas era montada individualmente, mas, numerada, junto a outras pranchas, fazia parte de uma outra sequência temática, como se percebe nas figuras 1, 2 e 3. Esse processo, inesgotável durante os anos que o Historiador se dispôs a empreendê-lo, foi interrompido com sua morte, deixando o projeto *Atlas Mnemosyne* inacabado.

As pranchas originais perderam-se numa mudança do Instituto Warburg, de Hamburgo para Londres, restando 79 reproduções fotográficas realizadas em 1929 pelo Historiador. Essas reproduções são usualmente consideradas a última versão de

⁴³ O termo alemão utilizado por Warburg é *Nachleben*, costumeiramente traduzido por “sobrevivência” ou “vida póstuma”.

Mnemosyne, uma vez que existem registros de que os painéis estão num processo de montagem e remontagem. O Historiador utilizava essas pranchas em algumas conferências e apresentações, e pretendia publicar o *Atlas* junto aos textos com material histórico e interpretativo. Não concluiu, entretanto, essa sua intenção e deixou apenas alguns poucos escritos sobre o projeto, legando aos pesquisadores contemporâneos um amplo espaço para o pensamento da arte com/por imagens.

O pensamento desenvolvido por Warburg, sobretudo em *Mnemosyne*, passou por uma crescente recuperação de interesse nas mais variadas áreas da cultura, sobretudo na historiografia da arte e na produção artística contemporânea. Essa “ciência sem nome”, como descreve Giorgio Agamben⁴⁴, a qual, no início do século XX, influenciou, entre outros, as obras de Ernst Gombrich e Erwin Panofsky, hoje, é basilar para compreender não apenas um método para trabalho com a história da arte, mas empreende outro modo de compreensão da arte numa dimensão histórica e cultural que não prescinde, se não, pretere relações fixas.

O que lhe é peculiar, em sua atitude científica, é, mais do que uma nova maneira de fazer a história da arte, uma tensão voltada para a superação dos limites da própria história da arte, tensão que acompanha logo de início seu interesse por essa disciplina, e assim podemos acreditar que ele a escolheu unicamente para semear o grão que a faria explodir. O “bom deus” que, segundo seu célebre ditado, “se esconde nos detalhes” não era para ele um deus tutelar da história da arte, mas o demônio obscuro de uma ciência inominada da qual começamos, só hoje, a entrever os traços.⁴⁵

Em um dos poucos textos que Warburg elaborou sobre o *Atlas*, *Introdução à Mnemosyne* (1929) – que deveria servir de introdução ao *Atlas Mnemosyne*, mas não foi encontrado finalizado, sendo publicado postumamente – ele define seus desejos com o projeto *Mnemosyne* e expõem suas principais preocupações acerca da

⁴⁴ O filósofo italiano Giorgio Agamben discorre sobre o pensamento de Warburg no ensaio intitulado “Aby Warburg e a ciência sem nome”, de onde retiramos a referência, publicado no Dossiê Warburg.

AGAMBEN, Giorgio. – Aby Warburg e a ciência sem nome. – **Arte & Ensaios** nº19, 2009. Org: PPGAV-EBA/UFRJ. Ed.:PPGAV-EBA/UFRJ.

[Consultado em: 07/07/2016.] Disponível em :

<http://www.ppgav.eba.ufrj.br/producao/arte-ensaios-19/>

⁴⁵ AGAMBEN, Giorgio. Op. Cit. p.133

sobrevivência da cultura pagã no Renascimento Italiano, na representação da vida em movimento. Warburg diz que “Mnemosyne pretende justamente ilustrar esse processo que poderia ser definido como a tentativa de incorporar interiormente valores expressivos que existiam antes da finalidade de representar a vida em movimento”.⁴⁶

Esse processo de interiorização, agregando carga emotiva, imaginativa e passional a expressões formais, racionais, iconográficas, manifesta o pensamento de um historiador que não funciona por oposição dos polos como forma/conteúdo, razão/imaginação, razão/emoção, ou mesmo História da Arte e História Cultural. Para ele, a memória, seja coletiva ou individual, cria espaço para o pensamento, reforçando os dois polos-limite da atitude psíquica: a contemplação e o abandono orgiástico.⁴⁷ Esses polos não são intocáveis, mas são forças motrizes, das quais a oscilação produz criação.

Desse modo, compreendemos que o projeto *Mnemosyne* manifesta uma concepção de montagem de imagens atraente para curadores que não anseiam por trabalhar com uma perspectiva cronológica da História da Arte ou por meio de um dos polos do pensamento, seja ele racional ou emotivo, formal ou conteudista, bem como ele é fundamental para compreender como a curadoria de arte pode estabelecer relações que influenciam em leituras culturais mais abrangentes do que o próprio universo das artes.

Os conceitos desenvolvidos pelo Pesquisador alemão são mais tangíveis, na medida em que se entra em contato com suas pranchas. Por meio delas, percebem-se algumas das relações proporcionadas pelo encontro de imagens heterogêneas, podendo-se perceber melhor a maneira em que ele as conecta. Nota-se do que se trata a fórmula do patético ou as associações impensadas, tal como se observa uma possibilidade de lidar simultaneamente com temporalidades e geografias distintas em

⁴⁶ WARBURG, Aby. –*Mnemosyne*. – **Arte & Ensaios** nº19, 2009. Org: PPGAV-EBA/UFRJ. Ed.:PPGAV-EBA/UFRJ. p.126.

[Consultado em: 07/07/2016.] Disponível em :

<http://www.ppgav.eba.ufrj.br/producao/arte-ensaios-19/>

⁴⁷ Idem. pag.125.

imagens que dão forma à História da Arte. Isto é importante para a renovação das interpretações e até mesmo criação de histórias com amparo em novas e inusitadas montagens.

Warburg nomeia “fórmula de patético” ou *Phatosformel* esse laço indissociável entre a forma iconográfica e o conteúdo emotivo. Podemos vislumbrar o modo como Warburg expõem em imagens essa fórmula, ao analisarmos rapidamente⁴⁸ a sequência das pranchas A, B e C, figuras 1, 2 e 3⁴⁹. Nelas, o Historiador desenvolve uma montagem de imagens que engendram seu pensamento sobre as relações entre o homem e o mundo, entendido no modo mais amplo.

Em A, tem-se três mapas. O primeiro, na parte superior do quadro, um mapa do céu com as constelações e suas figuras mitológicas. No centro do quadro, encontramos um mapa do Mediterrâneo europeu, o qual expressa as rotas das perambulações culturais entre o norte e o sul, o leste e o oeste. Na base do quadro, uma árvore genealógica da família Medici-Tornabuoni, uma das mais poderosas da Renascença Italiana, desenhada pelo próprio Warburg.

Nesta prancha, desfiam-se três sistemas, com os quais, segundo Warburg, o homem estabelece relação com o mundo: o cosmos, a terra e a genealogia. Nas anotações “50” do Historiador sobre a prancha A, encontra-se uma definição dessas imagens como representações de atos de pensamento, que são projeções intelectuais que interpretam a realidade segundo coordenadas dinâmicas de orientação, câmbio e da ordem social. Nesse caso, essas coordenadas seriam: orientação das estrelas,

⁴⁸ Consideramos que existem inescrutáveis modos de interpretar a obra de Warburg, assim como cada uma de suas pranchas. Não pretendemos nos aprofundar nas análises, visto que existem profícuas pesquisas com esse objetivo, mas utilizaremos algumas perspectivas dos estudos realizados, para expor situações que serão úteis ao nosso objeto de pesquisa.

⁴⁹ Figuras 1, 2 e 3, respectivamente, nas páginas 94, 95 e 96, nos anexos.

⁵⁰ Notas sobre a prancha A, escritas por Warburg e seus colaboradores; pasta de materiais relacionados com a versão final do *Mnemosyne*, WIA III.104.1. *apud* CENTANNI, Monica; MAZZUCCO, Katia. – Orientation: cosmology, geography, genealogy. A reading of Plate A of *Mnemosyne Bilderatlas*. – **La Revista di Engramma** [em linha]. Edited by Mnemosyne Atlas Seminar Group, translated by Elizabeth Thomson. Nº135. Itália. Abril-maio 2016. [Consultado em 07/07/2016] Disponível em:

http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=2831

câmbio entre o Ocidente e o Mediterrâneo e ordem social com a família Medici-Tornabuoni.

Essa mesma prancha nos remete ao primeiro parágrafo da Introdução ao *Atlas Mnemosyne*, no qual Warburg discorre sobre a importância da consciência da distância entre o eu (mundo interior) e o mundo (mundo exterior) para a criação artística, assim como para a civilização humana. De tal modo, percebemos um movimento que vai desde o etéreo e genérico céu mitológico à particularidade da ancestralidade consanguínea, intermediado por um mundo de transições e transações de imagens, na qual Hamburgo encontra-se como um dos destinos.

Se analisarmos a prancha B, teremos outra maneira de abordar a relação do homem com o mundo, dessa vez por intermédio das relações que vão de um macrocosmo para o microcosmo, por meio do antropocentrismo. Ao utilizar uma harmoniosa conexão de imagens, Warburg vincula figuras ícones do pensamento racional e geométrico renascentista, como o conhecido *Homem Vitruviano*, de Leonardo da Vinci, a imagens mágicas, condicionadas pelos astros, como a imagem *Subdivisões da Mão segundo os planetas*, de Córnelio Agripa.

São dez imagens, que datam do final da Idade Média ao início da Renascença, distribuídas em três linhas verticais, numa sequência cronológica – se vistas da esquerda para a direita, de cima para baixo – que, entretanto, não conduzem a uma perspectiva evolucionista, no sentido de um crescente em direção à racionalidade iluminada. Ao centralizar a imagem de da Vinci, ele fortalece a significância do homem, mas deixa passar por toda a prancha a influência da Matemática – seja na Astrologia, como na ciência e na magia – ressalta a própria circularidade como Geometria em destaque na prancha, e a centralidade da proposta de B: ilustrar a relação fundamental entre o homem e o cosmos. Nessa prancha, cada uma das imagens reforça a harmonia dessa relação.

Na prancha C, por sua vez, há a representação de uma trajetória do conhecimento e conquista do universo pelo homem, compreensão manifesta com a Astronomia e com o desenvolvimento tecnológico para alcançar conhecimento e vitória, este que possui potencial tanto de criação, como de destruição, no caso das

guerras. C possui sete imagens, dispostas em duas linhas horizontais, as quais estão ilustradas desde as primeiras conquistas da ciência moderna, por meio de imagens das descobertas de Kepler, até as últimas conquistas de seu tempo, com a fotografia telegrafada do Zepelim.

Uma das sete imagens (o item 3), no entanto, é uma obra artística, retirada de um manuscrito germânico de 1404, nomeada *Os filhos do planeta Marte*. Essa imagem interrompe o caráter desenvolvimentista da prancha, e proporciona toda a complexidade teórica e pluralidade de interpretação que o *Atlas* requer. A imagem introduz a Astrologia como conhecimento do cosmo e também outra emoção, pois ela tanto retrata demônios astrológicos, como representa Marte, que é a força da guerra. De tal modo, em C, o conhecimento, o desenvolvimento tecnológico e o domínio do cosmo não vertem em um fim ideal de um bem, mas derivam numa crítica ao poder de construção e desconstrução desse conhecimento.

Essa sequência é diferente do restante do *Atlas*. Ela possui classificação em letras e não em números como as outras pranchas; a prancha C, possivelmente, foi classificada postumamente, mas o que é significativo na sua diferença é o caráter de síntese do *Bilderatlas* que lhe é aferido. A sequência A, B e C poderia ser considerada uma introdução à *Mnemosyne* porque nos apresenta o contexto cultural, geográfico, teórico do *Atlas* como um todo, assim como as oscilações entre os polos que Warburg reivindica em seu pensamento – variação entre a racionalidade e a religião, a matemática e a magia, conhecimento e superstição.

Se a abordagem da história, proposta por Warburg, aparenta a inevitabilidade da continuidade e da síntese, já que distende um fio condutor da Antiguidade à Contemporaneidade, ao mesmo tempo em que debilita as fronteiras geográficas ao aproximar imagens de culturas distintas, ela assegura o rechaço à história evolutiva e a manutenção total de valores ao longo do tempo. Mais do que uma conservação de formas e valores, o que é possível destacar com a montagem dessa sequência é a possibilidade de pensar uma história assentada em imagens anacrônicas, atemporais e a oportunidade de construir um pensamento que rompe com as barreiras da cronologia e com as fronteiras espaciais, culturais e da própria disciplina.

3. EXPOSIÇÕES E CONHECIMENTO: *construindo mesas*

Pensamos a curadoria e seus processos como uma prática de mediação da arte, mas também como um gesto de erigir possibilidades de leituras sobre o mundo. Ela, como o cinema, e tal qual o próprio arquivo, possui o poder de dar a ver coisas e conhecimentos; assim como participa de um processo de formação e de transformação do conhecimento a partir de seu sistema de visibilidade e de formação de discurso. De tal modo, entendemos a curadoria de exposições como uma prática de poder e criação estética e social.

Quando nos voltamos ao Atlas de Warburg para pensar a curadoria de exposições, intencionamos saber como é possível uma montagem de imagens, baseada em obras de outros, que supere os limites da História da Arte e da Cultura, associados aos materiais escolhidos. Portanto, selecionamos exposições para analisar de que modo as ideias centrais contidas no Atlas se evidenciam no processo de curadoria de exposições que tratam de arquivos e coleções.

O *Bilderatlas* deixado por Warburg foi recuperado por pensadores da estética, como Giorgio Agamben e George Didi-Huberman, pois encontram nele alguns traços de seus questionamentos; pensamento que não procura decifrar nas imagens seus simbolismos mais profundos, tampouco, contextualiza-las em termos de espaço e tempo. O pensamento explorado é aquele que compreende as imagens como vestígios. Isto é dizer que elas implicam um tempo de duração, que não é o cronológico, mas anacrônico, uma atuação marcante na memória dos sujeitos e povos, uma espacialização em estratos e uma compreensão da forma visual não mais como resultado, e sim como processo.

Essa não é, no entanto, a única maneira possível de ler ou compreender o *Atlas*. Sua riqueza é justamente a pluralidade de compreensões que dele é possível realizar. A perspectiva desses pensadores nos interessa porque ela dá continuidade à crítica epistemológica e à revisão da História moderna que iniciamos por apresentar com a arqueologia de Foucault; possibilitando um alargamento na compreensão de arquivo e

documentos históricos que queremos convocar para a análise das exposições de arte contemporânea.

Compreendemos o Atlas de Warburg como fundamentalmente complexo. Diferente de outros compêndios, ele não ambiciona a totalidade, nem a completa síntese em uma unidade, conceito ou imagem, não descreve seus elementos, não os classifica. O Atlas se aproxima do dispositivo de exibição, mais do que de armazenamento, pois dá visibilidade e ativa encontros entre imagens, conceitos, emoções. Didi-Huberman diz que o Atlas é uma forma de proporcionar o encontro entre imagens dissemelhantes para propiciar o aparecimento de “relações íntimas e secretas” com potencial para gerar conhecimento “transversal” sobre a complexidade histórica, geográfica e imaginária.⁵¹

O Historiador da arte francês defende a ideia de que Warburg, com o *Bilderatlas*, fez uma máquina para ler, ou reler, o mundo. Didi-Huberman trabalhara com a noção de legibilidade, desenvolvida por Walter Benjamin, na aceção de conferir sentido às coisas, para sustentar a tese de que ao dispor as imagens, de tal modo, ele permitiria “vincular de modo diferente os pedaços díspares, redistribuir a sua disseminação, um modo de a orientar e de a interpretar, é certo, mas também de a respeitar, de a *remontar* sem pretender resumi-la nem esgotá-la.”⁵²

Com essa articulação, Didi-Huberman pretende desenvolver a noção de que o atlas proporciona um conhecimento que não é apenas o das mensagens ou conhecimento das imagens, mas o que se realiza pela imaginação, por via da montagem de imagens. O Historiador, como Foucault, demonstra interesse pelo díspar, e, para ele, a imaginação seria o que melhor aceita o múltiplo, não para resumi-lo ou esgotá-lo, mas para renová-lo e realizar novas relações por meio de novas montagens.

A imaginação, (com referência a Goethe, Baudelaire e Walter Benjamin) nada tem a ver com uma fantasia pessoal ou gratuita. Pelo contrário, concede-nos um *conhecimento transversal*, graças ao seu poder intrínseco de *montagem*, que consiste em descobrir – precisamente no

⁵¹ DIDI-HUBERMAN, George. – **Atlas ou a gaia ciência inquieta. O Olho da História 3.** Lisboa: KKYM, 2013. Pag.19

⁵² Idem

sentido em que recusa os vínculos suscitados pelas semelhanças óbvias – vínculos que a observação direta é incapaz de discernir.⁵³

Por que, porém, é tão importante não resumir nem esgotar o múltiplo, e o que é esse múltiplo? Para o Francês, o que Warburg monta em suas pranchas é a “própria complexidade dos fatos de cultura que todo seu atlas procura relatar, desde os primórdios da história ocidental”⁵⁴; complexidade que não pode ser única, nem plana, mas múltipla, diversa. Ao passo que entende os fatos de cultura como objeto, o Autor expressa que, com o Atlas, Warburg não apenas pensou sobre as representações do movimento, mas colocou o próprio pensamento sobre imagens em movimento, na medida em que não fixa em coordenadas estáveis.

Ao perceber no Atlas “um desejo de reconfigurar a memória, renunciando a fixar as recordações – as imagens do passado – num relato ordenado ou, pior do que isso, definitivo.”⁵⁵, o Foucault compreende que a montagem de imagens empreendida pelo Atlas é capaz de produzir um conhecimento dialético da cultura ocidental entre razão e desrazão, *astra* e *monstra*.

Aqui, podemos traçar um rápido paralelo entre a questão epistemológica trabalhada por Warburg na História da Arte, no início do séc. XX e a de Foucault, na História Geral. Foucault desenvolveu a arqueologia, reivindicando uma independência de qualquer ciência, porque pretende realizar uma crítica à própria ideia de racionalidade.

A história arqueológica, que estabelece inter-relações conceituais no nível do saber, nem privilegia a questão normativa da verdade, nem estabelece uma ordem temporal de recorrências a partir da racionalidade científica atual. Abandonando a questão da cientificidade – que define o projeto epistemológico -, a arqueologia realiza uma história dos saberes de onde desaparece qualquer traço de uma história do progresso da razão.⁵⁶

⁵³ Ibidem. p.13 [grifo dele]

⁵⁴ DIDI-HUBERMAN, Op. Cit. p.19.

⁵⁵ Ibidem. p.20

⁵⁶ MACHADO, Roberto. – **Foucault, a ciência e o saber**. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2007.p.6

Desse modo, com suporte na crítica fundamental a uma concepção fechada de racionalidade, e a uma busca por uma verdade científica, para em seu lugar propor inter-relações de saberes, podemos verificar alguma semelhança na abertura do campo epistemológico, proporcionado pelos dois intelectuais. Foucault e Warburg procuram livrar-se dos contextos espaçotemporais, para dar vazão aos contextos metafóricos a fim de dar conta do que não pode ser reduzido aos termos das dicotomias. Entre o universal e o particular, Foucault buscava entender as singularidades. Para desconstruir essa cadeia evolutiva, de um progresso racional, ambos questionam os valores da obra de arte e do discurso científico, as distribuições do tempo e as unidades de representação.

[...]é na discussão que faz Foucault da episteme clássica, em 'As palavras e as coisas', que outro aspecto do símbolo warburgiano delineia-se claramente. Ali, onde as formas da natureza não são apenas 'representação' que uma interpretação pode decifrar, mas 'marcas', sinais ou índices de uma semelhança que 'se vê ou não se vê'.⁵⁷

Como frisa Agamben, na leitura que realiza de Warburg, a relação com as imagens que o Historiador propõe não é a de uma iconologia com um fim em si mesma. Além da ligação com as fontes e seus conteúdos, ele configura um problema histórico e étnico, visto que ele propõe uma mirada analítica sobre o homem do ocidente.⁵⁸ De tal modo, não modificou apenas as formas e conteúdos da Ciência Histórica, ou da arte, mas também dos estudos de cultura e a maneira de pensar dos próprios artistas. O questionamento do quadro único, da obra-prima, fragmentado numa pluralidade de imagens montadas e remontadas de modo a permitir tensões e anacronismos, colide realidades heterogêneas que produzem efeitos de saber advindos da alteridade e não da identidade.⁵⁹

⁵⁷ LISSOVSKY, Mauricio. – A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 9, n. 2, maio-ago. 2014. p.316

⁵⁸ AGAMBEN. Giorgio. – Aby Warburg e a ciência sem nome. In – **Arte & Ensaios** nº19, 2009. Org: PPGAV-EBA/UFRJ. Ed.:PPGAV-EBA/UFRJ. p. 135.

⁵⁹ MICHAUD, Philippe-Alain. – Aby Warburg e a Invenção da Cena da História da Arte. – **Para Além da História**. Guimarães: Guimarães 2012 - Capital Europeia da Cultura, 2013. p.213.

Forma visual do saber ou forma sábia do ver, o atlas perturba quaisquer limites de inteligibilidade. Introduce uma impureza fundamental – mas também uma exuberância, uma notável fecundidade – que estes modelos haviam sido concebidos para conjurar. Contra toda a pureza epistêmica, o atlas introduz no saber a dimensão sensível, o diverso, o caráter lacunar de cada imagem. Contra toda a pureza estética, introduz o múltiplo, o diverso, a hibridez de toda montagem.⁶⁰

Com base na afirmação de Didi-Huberman, compreendemos o Atlas, em termos de montagem de imagens, reconhecidas como lacunares, incompletas em si, mas ainda dotadas de valor para o conhecimento e atuação no mundo, visto que as imagens, além de totalizadas e entendidas como completas, também podem ser esvaziadas e compreendidas como simulacro. Para nós, elas existem como documentos, sintomas ou marcas, atuantes na memória. Então, o Atlas a ser compreendido como instrumento será esse dispositivo para proporcionar encontro entre diferenças, alteridades, para a transformação do conhecimento. Com aparo nesse conceito, é que iremos analisar as possibilidades da curadoria de exposição em exposições contemporâneas com imagens de arquivo.

Delinearemos descrições e análises sobre as exposições de arte selecionadas, que ocorreram na Espanha e em Portugal, de 2010 a 2012. Elas foram analisadas com base em documentos e registos, principalmente por meio dos catálogos oficiais, elaborados por seus curadores. A pesquisa não foi fundamentada na experiência da exposição, uma vez que não pudemos comparecer aos três eventos, fator que acarreta algumas limitações e desafios ao trabalho.

Por não havermos experimentado a exposição como evento, como vivência física estética, não podemos descrever sensações corporais ou impactos sensoriais que não os visuais, pelos quais temos algum acesso por meio dos registos fotográficos. Também não conseguimos descrever a totalidade das exposições com precisão, visto que nosso acesso já foi mediado. A base documental e teórica realizada pelos curadores, contudo, é extensa e está disponível para aqueles que não puderam experimentar as exposições, o que tornou possível a análise realizada.

Deste modo, consideramos os catálogos como extensões das exposições, nos

⁶⁰DIDI-HUBERMAN, Op. Cit. p.12

quais os curadores desenvolvem e explicitam o discurso que pretendiam desenvolver no espaço físico; assim como destacam os processos de trabalho, as associações que acham relevante para abordar determinados temas e conferir visibilidade a imagens e objetos expostos. Estamos, porém, consciente de que esses livros não são documentos inócuos, mas participam de uma leitura parcial, quase institucional, das exposições, na qual o curador é o principal sujeito de fala.

De tal modo, não pretendemos retirar desses registos uma verdade sobre as exposições, mas encontrar articulações conceituais entre os discursos dos curadores – os escritos nos textos e aqueles articulados no processo de curadoria – e o desenvolvido no *Atlas Mnemosyne*. Analisaremos, para isso, como foram realizadas a montagem das obras, a elaboração da narrativa, a perspectiva temporal, a compreensão do arquivo e das coleções com os quais trabalham e a memória coletiva que suscitam.

Selecionamos a exposição *ATLAS. ¿Cómo llevar el mundo auestas?*, com curadoria de George Didi-Huberman, exibida no Museu Reina Sofía, em Madri, em 2010; e duas exposições realizadas no âmbito do programa da Capital Europeia da Cultura, de 2012, realizada em Guimarães, Portugal. Foram elas *CCC: Collecting, Collections and Concepts, uma viagem iconoclasta por coleções de coisas em forma de assim*, comissariada por Paulo Mendes, e *Para Além da História*, com curadoria de Nuno Faria. Foram analisadas por meio de seus volumosos catálogos, com reflexões aprofundadas sobre os temas e formas a que a exposição se refere.

Além de serem exposições que aconteceram muito próximas no tempo e em geografia, em locais que foram referência no nosso percurso de pesquisa, estas exposições foram escolhidas porque trabalham com materiais de arquivo e coleções com vínculo histórico. Entre outras, no entanto, que poderiam ter sido selecionadas, destacamos nessas três o fator da crítica à narrativa histórica convencional. Elas foram projetos que, em simultâneo com a exposição, propuseram uma investigação do conhecimento por trás da ação de colecionar e formar arquivos. Sublinhamos, ainda, o dado de que as três fazem referência ao Atlas.

Em sequência, analisaremos cada uma das exposições segundo as categorias de

arquivo e atlas, desenvolvidas anteriormente. Poderemos verificar que as exposições selecionadas possuem a característica comum de lidar com arquivos. Não obstante, cada uma delas opera com arquivos distintos, o que proporciona contextos e abordagens diversas, aproximadas pelo modo de tratar e expor os diversos arquivos e coleções, em diálogo com a forma e pensamento desenvolvidos por Aby Warburg, com o *Atlas Mnemosyne*.

3.1. ATLAS OU A GAIA CIÊNCIA INQUIETA

George Didi-Huberman é um filósofo e historiador de arte francês. Estudioso das imagens, professor, ensaísta, nos últimos anos, desenvolve com profundidade uma crítica aos fundamentos com que a história da arte opera, sendo eles os desenvolvidos por Vasari, Panofski e pelos neo-kantianos. Ele possui algumas curadorias de exposição de arte em seu currículo, mas não é como curador que ele se identifica.

As ideias engendradas por Didi-Huberman possuem proximidade com o pensamento de intelectuais de áreas variadas, como Benjamin, Nietzsche, Freud, Warburg e Pasoline. De tal modo, encontramos em sua produção temas que vão desde a história da arte e antropologia visual ao cinema e literatura. O que nos motivou, contudo, a desenvolver essa pesquisa foi a abordagem que o Intelectual elaborou sobre Aby Warburg numa versão expositiva.

ATLAS. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?, foi exposição comissariada por George Didi-Huberman, exibida no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, de novembro de 2010 a março de 2011, no Centro de Arte e Mídia (Zentrum für Kunst und Medientechnologie – ZKM, em Karlsruhe e na Sammlung Falckenberg, em Hamburgo, de maio a novembro de 2011. Exposição compreendida pelo curador como um percurso através da história das imagens de 1914 aos dias hoje, de modo a encontrar novas formas de catalogar e compreender o mundo.

Didi-Huberman já escreveu alguns livros sobre o trabalho do Historiador da arte alemão, no qual identifica uma grande afinidade teórica para pensar a história das imagens da cultura. Esse talvez seja dos aspetos mais fortes que a exposição elaborou:

o desenvolvimento de uma investigação teórica por meio da forma visual. Para tal, a proposta expositiva consistia em tonar visível o marco de pensamento introduzido por Aby Warburg e aproximá-lo do trabalho de muitos artistas e autores dos séculos XX e XXI.

Portanto, das exposições selecionadas, esta é a que estabelece maior vínculo com o Atlas warburgiano, pois, além de uma das possíveis referências, o projeto de Warburg é o ponto de partida fundamental para o que foi empreendido em Espanha e Alemanha. Na exposição realizada no Museu Reina Sofia, o título Atlas ocupa o título do projeto e figura como principal referência, mas é o *Bilderatlas Mnemosyne* que impulsiona a forma e o discurso desenvolvidos pelo curador.

Além da exposição, como evento temporário, visual e corpóreo, Didi-Huberman elaborou um Catálogo, que mais do que aspetos curatoriais, como descrição de artistas e obras, ele desenvolve profunda reflexão teórica sobre as articulações de pensamento desenvolvidas na exposição de forma visual. O texto se chama *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta O Olho da História*, 3⁶¹. Ele texto é dividido em três partes, *Disparates*, *Atlas* e *Desastres*, que também são os temas desenvolvidos na exposição, através dos quais Didi-Huberman desenvolve seu argumento sobre o Atlas e a montagem como forma visual de conhecimento.

Com esse efeito, a análise da exposição *ATLAS. ¿Cómo llevar el mundo auestas?* será apresentada e analisada com o principal objetivo de compreender como o curador trabalhou o gesto da montagem com fundamento na exposição de coleções e arquivos. Para isso, foram utilizados como fonte de investigação o já referido Catálogo *ATLAS. ¿Cómo llevar el mundo auestas?* e o site das instituições⁶² nas quais foram realizadas as exposições, onde podem ser encontrados textos, fotos, informações em geral e também vídeos e entrevistas com o curador.

O projeto expositivo era de caráter itinerante, temporário, institucional e interdisciplinar. A exposição foi realizada sob uma colaboração entre o Museu Reina

⁶¹ Utilizamos a tradução do texto publicada por KKYM: DIDI-HUBERMAN, George . – **Atlas ou a gaia ciência inquieta. O Olho da História 3**. Lisboa: KKYM, 2013.

⁶² Sites, em linha, do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia e das outras duas instituições.

Sofia, a Coleção Falckenberg (Sammlung Falckenberg), em Hamburgo, e o Centro de Arte e Mídia (Zentrum für Kunst und Medientechnologie – ZKM), em Karlsruhe. Entre Espanha e Alemanha, vinculada às grandes instituições, ficou patente nos museus ao longo do ano de 2011.

Em Espanha, no primeiro piso do Edifício Sabatini, do Centro de Arte Reina Sofia, foram expostas obras de mais de cento e vinte artistas e autores de distintas áreas do conhecimento e das artes. Entre esses autores estavam o dramaturgo Samuel Beckett, o escritor Guy Debord, o escritor Jorge Luis Borges, o dramaturgo Bertolt Brecht, o artista Marcel Broodthaers, o historiador Lucien Febvre, o arquiteto Le Corbusier, o poeta Arthur Rimbaud e sua irmã Vitalie, a artista Susan Hiller, o cineasta Eisenstein, o artista audiovisual Harun Farocki, entre outros.

A exposição proporcionava continuidade à pesquisa e o desenvolvimento teórico do intelectual e historiador da arte George Didi-Huberman sobre o conceito de *Nachleben*⁶³ de Aby Warburg. Com suporte nessa temática, a proposta expositiva não pretendeu traçar uma narrativa histórica, mas, a partir da noção de sobrevivência das imagens, integrar uma desigualdade de tempos. Por esse motivo, a temporalidade da exposição não pode ser cronológica, mas obedeceu a uma lógica que o comissário nomeou como anacrônica.

Didi-Huberman baseou o anacronismo da exposição mediante a seleção de obras de variados períodos, de artistas e autores de escolas distintas, mas também por via da ordem em que essas obras são expostas, uma vez que não são conduzidas por uma linearidade temporal. A par da inegável questão moderna do conhecimento e do arquivo, nos últimos dois séculos que margeiam o recorte temporal adorado pelo curador, não podemos dizer que há distinções de tempo, para os agrupamentos de obras.

Sobre a narrativa expositiva, citamos o curador, que diz “Traçar a história da arte através do atlas é o oposto de traça-la como uma narrativa.”⁶⁴. Entendemos que

⁶³ Traduzida por “pós-vida”, ou “sobrevida” das imagens. Como foi mencionado no capítulo 2.

⁶⁴ DIDI-HUBERMAN, George. – **ATLAS. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?** [Folha de Sala]. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2011. Folha de sala digitalizada, disponível

esta negação da narrativa decorre principalmente da perspectiva de encadeamento de um pensamento segundo uma linha cronológica, por isso, esta afirmação se faz relevante para pensarmos a própria narrativa da exposição. O percurso proposto por Didi-Huberman é dividido em blocos, nos quais temporalidades heterogêneas se cruzam. Tais partes o comissário separou para pensar como os artistas e autores trabalham com imagens, semelhantemente a Warburg, neste século e no imediatamente anterior.

Outro guia para entender a configuração escolhida pelo curador para distribuir as obras e os temas na montagem expositiva, foram três dos temas das séries gráficas de Francisco Goya: *Caprichos*, *Desastres* e *Disparates*.⁶⁵ Essas séries são selecionadas por Didi-Huberman para, junto ao Atlas, pensar o conhecimento e os caos do tempo, do mundo e da imaginação. Assim, o comissário separou a exposição nos blocos sobre conhecimento, imagens das coisas, organização das coisas no espaço e tempo. Recordamos, entretanto, que estes subtemas estão sempre relacionados ao *Bilderatlas*, que é o tema primeiro.

O Museu Reina Sofia é um espaço museal nos moldes do cubo branco, assim como os outros dois museus do itinerário. Com amplas salas de paredes brancas, piso cinza ou de cor neutra, linhas retas e sem adereços, o espaço supõe-se o mais neutro possível para dar destaque às obras expostas. O comissário segue a estratégia museográfica moderna e distribui as obras em quadros nas paredes, grandes vitrines de vidro para as peças serem vistas nas horizontais, espaços limpos para projeções, grandes mesas horizontais para fotografias, documentos e pequenas peças. A iluminação é homogênea, difusa e clara, e o repertório de dispositivos expográfico é rigoroso e minimalista.

Nessa escolha expográfica, fica evidente a ênfase na opção por mesas largas que acolham vários materiais e proporcionem uma horizontalidade na exposição, de

para download no site da Instituição. [Tradução nossa] [Consultado em 07/09/16] Disponível em: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/2010021-fol_es-002-Atlas.pdf

⁶⁵ De 1799 a 1877 foram lançados quatro séries de gravuras do artista espanhol Francisco Goya. Elas eram intituladas *Caprichos*, *Desastres*, *Tauromaquia* e *Disparates*.

encontro à exposições mais verticais, em que predomina a suspensão de quadros nas paredes, visíveis nas figuras 4 e 5.⁶⁶ Outra forte característica da expografia está na constante multiplicidade das imagens exibidas. Para trabalhar o tema, o curador selecionou obras que evidenciam o gesto de colecionar, ou ainda o caráter processual do trabalho com imagens. Foram expostas coleções, obras processuais, documentos e resíduos de processos artísticos. De tal modo em que, cada obra, peça, ou mesmo em cada articulação de tema, há uma enorme quantidade de imagens expostas.

As obras selecionadas pelo comissário não são, em sua maioria, de maior destaque de seus autores, as obras-primas, assim como muitas peças não são obras, mas processos. Podemos destacar, no primeiro caso, o trabalho de Alberto Giacometti, que, no lugar de uma de suas famosas esculturas, a opção foi apresentar o livro *Le Rêve, le Sphinx et la mort de T.* No segundo caso, temos o exemplo do trabalho de Artur Rimbaud e sua irmã Vitale Rimbaud, que, no lugar de uma poesia, é exposto um objeto que é um atlas de mapas recortado. Somente na legenda, o visitante compreende que esta peça é um resíduo do processo do Poeta, que recortava pedaços do mapa para escrever poesias. Essa peça é um documento, mas funciona também como um negativo da obra.

3.1.1 Arquivo e conhecimento na arte moderna.

Na exposição *Atlas*, o curador trabalhou com vários arquivos, tutelados por algumas instituições e com diversas características. Entre eles estava o arquivo do historiador Aby Warburg, com as pranchas do *Mnemosyne*, mas também com desenhos e documentos. Havia arquivos de artistas com documentos sobre seus processos, assim como obras que constituíam arquivos ou que operavam por processos que se estendiam no tempo e terminavam por constituir arquivos. Cada um desses conjuntos, dotados de uma lógica própria, possui especificidades e condições de existência.

A proposta expositiva foi formulada como um projeto interdisciplinar que recolheu das imagens e processos dos séculos XX e XXI, utilizando o atlas *Mnemosyne*

⁶⁶ Figura 4 e 5, p. 98, nos anexos.

como ponto de partida para pensar a prática de coleção e do pensamento pela associação de imagens. Nela, Didi-Huberman exibiu grande quantidade de coleções e arquivos e tentou estabelecer vínculos, associações entre as imagens e processos de vários autores, com o objetivo de expor uma montagem que produzisse uma grande reflexão sobre a prática do arquivo na história da arte e cultura.

A exposição inicia com a prerrogativa do Atlas *Mnemosyne*, com suas pranchas e relações. Didi-Huberman exhibe as pranchas pertencentes ao Instituto Warburg, uma escultura representando o titã e, em sequência mostra vários documentos, desenhos, objetos sobre Atlas ou objetos de Warburg. É logo no primeiro contato que Didi-Huberman traz o principal tema da exposição e fundamenta o discurso que dará sequência.

A exposição não apenas se concentra no trabalho do Historiador da arte alemão, mas trabalha com suporte nele, no recorte temporal mencionado e também pelas ramificações de outros tempos. Ela estabelece vínculos com os processos desenvolvidos por artistas ao longo da Modernidade até os dias atuais, encontra afinidades entre o modo operatório do Historiador, dos seus contemporâneos das vanguardas plásticas, fotográficas e cinematográficas e o dos ensaístas e poetas do início do século.

O recorte temporal escolhido não é irrelevante, uma vez que corresponde à crescente utilização do arquivo na arte, no ocidente, vinculado ao interesse moderno pela memória perante o advento da fotografia e das técnicas de reprodução em massa. A expressão da instauração da técnica maquinica é explicitada no célebre texto de Walter Benjamin *A obra de arte da era de sua reprodutibilidade técnica*⁶⁷ e é junto a esse fator social e estético que a arte no século XIX e XX passa por subsequentes crises e transformações.

A reprodução instaura outra relação com as imagens, ao configurar o duplo. As relações entre real e ficção, original e reprodução, são largamente debatidas, mas

⁶⁷ Texto de Walter Benjamin, publicado pela primeira vez em 1977.

BENJAMIN, Walter. – A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. – **Mágia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Ruanet. Obras escolhidas. v.1. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 165- 196.

também – e aqui destacamos – a relação temporal, o caráter serial e o potencial mnemônico das imagens reproduzidas, ou mesmo o acesso diferencial às imagens que daí se estabelece. Como, porém, foi referido por Benjamin Buchloh⁶⁸, os trabalhos com os arquivos, mesmo em processos de montagem que parecem semelhantes, participam de diferentes compreensões teóricas sobre as imagens.

Muitos dos artistas expostos advêm dos anos 1960, quando foi recorrente a utilização do recurso do arquivo em obras “de crítica institucional”. Nesse período, podemos encontrar artistas que incorporam ao seu processo de trabalho a ação de acumulação de imagens, principalmente, fotográficas. Como é o caso de Gerhard Richter, com *Atlas*, iniciado nos anos de 1960 e prolongado por anos em variadas séries de montagem de fotografias, recortes de publicações; e da artista Sussan Hiller⁶⁹, com o trabalho de coleção, inventário e exposição de cartões postais ao longo de quatro anos. Também, em *Atlas*, encontramos o Atlas de Marcel Broodthaers⁷⁰, que consiste num compêndio minúsculo, que ironiza a ideia monumental da proposta enciclopédica.

A crítica institucional e a crítica ao sistema de conhecimento moderno, na arte, são acompanhadas de um profundo questionamento da estrutura que fundamenta o pensamento cartesiano, compreendido por desenvolver uma perspectiva teleológica, totalitária e compartimentada de conhecimento. Assim, muitos artistas exercem o poder de organização do conhecimento em arquivo, por temas que são do seu interesse, ou expõem a arbitrariedade dos sistemas de catalogação mediante de reproduções irônicas ou políticas.

⁶⁸ BUCHLOH, Benjamin. – Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico. **Photography and painting in the work of Gerhard Richter. Four essays on Atlas**. Trad. Bianca Tomaselli. Barcelona: Libres de recerca. Art, 6, 1999. p. 11-30.

⁶⁹ HILLER, Sussan. – **Dedicated to the Unknown Artists**. [Instalação] 1972-6. 305 cartões postais, gráficos, mapas, um livro, um dossiê, montados em 14 painéis. Dimensões de cada painel: 660 x 1048 mm. Dimensão total variável.

⁷⁰ BROODTHAERS, Marcel. – **La Conquête de l'espace, Atlas à l'usage des artistes et des militaires (The conquest of space, Atlas for the use of artists and the military)**. [Livro de artista]. 1975. Litografia Offset, trinta e oito páginas com slipcase, com dimensões de 4.2 x 2.9 x 1cm.

Didi-Huberman, todavia, seleciona trabalhos de artistas da crítica e do pós-Segunda Guerra Mundial, que trabalham com arquivos ou passam por processos de catalogação, junto com artistas das vanguardas europeias, que passavam por outros objetivos, assim como expõe o próprio trabalho de Warburg. O Curador costura na própria exposição uma colcha de retalhos de imagens e processos heterogêneos.

Assim, podemos assemelhar o processo do curador ao que foi proposto por Foucault com a *Arqueologia do Saber*, cuja compreensão da história não se estabelece por generalizações, ou causalidades, mas por uma atenção por uma formação de séries apoiadas nas diferenças. Segundo esse ponto de vista, podemos dizer que Didi-Huberman propõe as séries sobre o conhecimento, acerca das coisas, a respeito do espaço e em relação ao tempo, com base em obras e processos heterogêneos. Contudo, caberia questionar se a exposição mantém ou sintetiza as diferenças em nome de uma sobrevivência dos processos de coleção e arquivo.

Para nossa análise, consideramos a diferença entre a abordagem generalista e a arqueológica aos arquivos expostos, não pela intenção do Curador, demonstrada no seu discurso, mas por via do que percebemos da montagem das obras na exposição. Com efeito, utilizaremos o conceito, caro ao Historiador francês, de montagem para entender e aprofundar essa questão. Assim, também, tentaremos analisar quais os aspectos de processo curadoria que influenciam nessa montagem.

No texto introdutório do catálogo, Didi-Huberman define, em uma citação de Walter Benjamin sobre Goethe, o que seria a montagem dinâmica de heterogeneidade “forma que, dos extremos mais remotos, dos aparentes excessos da evolução, faz emergir a configuração [...] onde tais oposições podem coexistir de um modo que faça sentido”⁷¹. Essa definição compreende o que chama de constelações, em Warburg, nas quais são empreendidas conexões, afinidades entre diferenças; constelações que Didi-Huberman objetiva identificar nas obras, mas também realizar na exposição.

Deste modo, é compreensível a concepção do curador de realizar as conexões, mas como ele as põe em prática? Dziga Vertov, cineasta contemporâneo de Benjamin,

⁷¹ WALTER, Benjamin. – *Origem do Drama Trágico Alemão*, p.165. *apud* DIDI-HUBERMAN, George. – *Atlas ou a gaia ciência inquieta. O Olho da História* 3. Lisboa: KKYM, 2013. p. 144.

no ensaio *Cine-Olho*, disse que a montagem está presente sempre que seleciona, quando pensa, elabora, pontua, decide e define sobre o filme; quando se escolhem e estabelecem ordens, encadeamentos, ao “fixar-se entre as mil associações de imagens possíveis, sobre a mais racional, levando em conta tanto as propriedades dos documentos filmados, quanto os imperativos do tema a tratar”⁷².

Nessa frase, Vertov assinala que a montagem se realiza quando se escolhe uma possibilidade entre tantas outras, a cada escolha efetuada. Nessa perspectiva, podemos analisar as escolhas de montagem da curadoria da exposição *Atlas*. A montagem, nesse caso, é realizada quando se escolhe um material heterogêneo, a temporalidade anacrônica, um método de conhecimento visual, mas também quando são selecionados os autores, as obras, a forma em que eles se ordenam, como são expostos, que discurso e que visibilidade eles reivindicam.

Já descrevemos algumas das escolhas efetuadas nessa exposição, e podemos destacar como aspecto importante na montagem a busca pela apresentação da multiplicidade das imagens e a condição de desenvolvimento de pluralidades de leituras. As imagens apresentadas por Didi-Huberman não o são em seus contextos históricos sociais, tampouco são vinculadas ao percurso completo dos artistas, mas, tampouco, elas existem em essencialidade, como umas obras deslocadas e completas em si. Elas precisam de outras imagens e textos para obterem sentido.

Mais do que a busca de uma continuidade, a exposição do Francês se caracteriza por não encerrar a leitura em uma só possibilidade. As obras, os processos e as imagens que eles apresentam não são reduzidas ao simples processo de coleção, mas elas carregam grandes lacunas de leitura, sendo preciso associá-las, imaginar o que poderia ser o vínculo que as une, esforçar-se por estabelecer aproximações em imagens que parecem distantes.

Podemos analisar uma montagem realizada por meio de uma sequência de obras no percurso realizado no Museu ZKM, em Hamburgo. Em uma das últimas salas do percurso expositivo, a ocupar uma única parede, está a série *For 48 Portraits*, do

⁷² VERTOV, Dziga. – *Cine-Olho*. – **A experiência do Cinema: antologia**. Org. Ismail Xavier. 3 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2003. p.263

Atlas de Gerhard Richter, obra que consiste em uma série de retratos, em preto e branco, com rostos de grandes figuras da História. A seguir, em outra parte da sala, em uma vitrine horizontal, localizam-se páginas, imagens, pedaços de documentos de Ernesto de Martino, um antropólogo italiano do século XX, com estudo da religião como folclore, o ritual e o lamento no sul da Itália. Em uma sala posterior, está projetado o filme *A expressão das mãos*⁷³, de Harun Farocki, no qual se vê um estudo de gestos realizados por mãos, no cinema.

Inicialmente, as obras parecem conectar-se somente pelo fator de serem seleções, estudos sobre arquivo. O primeiro tem nomes da História de letras maiúsculas, o segundo apresentando um estudo etnográfico arqueológico sobre as religiões, e o terceiro uma coleção dos gestos no cinema. Após uma aproximação, contudo, se pode perceber que, além das diferenças entre as médias, as áreas de conhecimento e a repetição de imagens, as três são reflexões críticas sobre a história do homem.

O Atlas de Richter é uma das obras mais conhecidas. O conjunto é de imagens de homens reconhecíveis, personagens da Literatura, Ciência e Política modernas. A obra proporciona uma leitura crítica sobre esses homens da América do Norte e Europa, que tomam decisões, ocupam livros de História. Ante o trabalho do Etnógrafo, referência para os estudos subalternos, com o questionamento sobre a perseguição da magia e do ritual como um problema do conhecimento, há um choque de possibilidades de interpretações.

Sabe-se que o conhecimento é um dos pilares da exposição, e ambos apontam para uma crítica à hegemonia do conhecimento e do poder, mas parecem exprimir distintas soluções. O primeiro é um trabalho artístico e ocupa-se da crítica a grandes nomes e decisões. O segundo traz um estudo arqueológico, onde aponta sobrevivências da cultura popular. A terceira obra, por sua vez, parece ir a outro polo. O cineasta Harun Farocki arquiva e estuda gestos das mãos, em imagens de moviolas e com suas próprias mãos que aparecem e constituem novos gestos.

⁷³ FAROCKI, Harun. – **A expressão das mãos (Der Ausdruck der Hände)**. [vídeo] Alemanha, 1997, vídeo, cor, 30'

O filme de Harun Farocki parece encontrar afinidade com a proposta do Etnógrafo, por expressar um resgate, um retorno dos gestos. Essas imagens do arquivo, entretanto, são matéria de memória reenquadradas do Cineasta. Elas estão emolduradas, novamente, pela máquina de edição. Apresentam gestos recortados, repetidos, colados e montados nesse novo filme, que faz novas associações. É um gesto de retomada similar às que realiza Richter com suas pinturas de fotografias de jornais. São imagens como matéria, formadas e transformadas pela montagem.

Cada uma dessas obras solicita uma memória distinta da Modernidade, seja a dos acontecimentos ou a da cultura de modo ampliado, ou, ainda, a da formação da imagem moderna. Juntas, as três parecem solicitar uma imaginação de modernidade, mas cada uma com enorme possibilidade de leitura. Elas não reforçam uma leitura comum da história, mas são modalidades distintas de organização das imagens do mundo, que manifestam maneiras de atualizar a memória desse século.

Com efeito, o Curador aponta para a maneira de encontrar na história da arte uma maneira de imaginar, criar a partir de memórias, ainda que traumáticas; ele propõe uma política de memória ativa.

Cabe a cada um — artista ou sábio, pensador ou poeta — converter tal visibilidade na potência de ver os tempos: um recurso para observar a história, para poder manejar a arqueologia e a crítica política, “desmontando-a” para imaginar modelos alternativos.⁷⁴

Compreendemos que se há uma conclusão é a de que há pluralidade, há uma multiplicidade de imagens e processos de organização delas no mundo. E o homem procura compreender, organizar o caos, cada um ao seu modo. As obras assinalam tratar de processos de conhecimento, mas suas leituras não se esgotam aí. Assim como, apesar de ser uma exposição de maior porte, com muitas peças, ela fica longe de exaurir o tema, propondo uma leitura fragmentar, cheia de lacunas, múltipla e

⁷⁴ DIDI-HUBERMAN, George. – **ATLAS. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?** [Folha de Sala]. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2011. Folha de sala digitalizada, disponível para download no site da Instituição. [Tradução nossa] [Consultado em 07/09/16] Disponível em: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/2010021-fol_es-002-Atlas.pdf

heterogênea de obras, de acordo com a história da arte e do pensamento, que busca pôr em evidencia.

3.2 VIAGEM ICONOCLASTA POR COLEÇÕES DE COISAS

Desenvolver uma “arqueologia industrial através da apropriação do seu espaço e da sua memória imaterial”⁷⁵ foi um dos fatores que nos aproximou do projeto expositivo ***CCC: Collecting, Collections and Concepts, uma viagem iconoclasta por coleções de coisas em forma de assim***. Esta foi a exposição que pretendeu realizar um encontro entre memória individual e coletiva, para questionar as relações entre sujeitos e coisas, trabalhos e representações, realidades e ficções, na atualidade portuguesa. Esse material nos faz refletir sobre a montagem das formas mnemônicas relacionadas por Warburg na montagem que realiza, sobre as potências da memória desenvolvida numa exposição de arte contemporânea e como se estabelece a relação entre documental e criação, real e ficção, na formação de memórias por meio de um evento artístico e cultural.

Para esse projeto, foi produzido um catálogo que contém registos dos processos, obras convidadas para o suporte livro e ainda um conjunto de textos de especialistas de áreas diversas, mas também um site diário, com muitos registos do processo curadorial, os quais constituem a rigorosa base documental estabelecida pelo curador para dar acesso ao projeto expositivo.

O catálogo, concebido para ser uma obra com referência à exposição, mas também um objeto com existência própria, expressa um conteúdo reflexivo independente, mas também variadas entradas à exposição. São diferentes os sujeitos que a ela se referem, por perspectivas múltiplas, sejam artísticas, antropológicas, historiográficas. O site, por sua vez, mostra o processo do curador, com suas referências, e com a elaboração teórica e material do espaço expositivo, da conceção à desmontagem. Ele é inteiramente dedicado ao projeto expositivo, funcionando como arquivo documental e peça para divulgação.

⁷⁵ MENDES, Paulo. – O Vício do Café, um texto em forma de assim. – ***Collecting Collections and Concepts, uma viagem iconoclasta por coleções de coisas em forma de assim***. Guimarães: Guimarães 2012 - Capital Europeia da Cultura; IN.TRANSIT Editions, 2013. Pag.60

A exposição **CCC** foi comissariada por Paulo Mendes, no âmbito do programa da Capital Europeia da Cultura - Guimarães 2012, realizada no espaço da antiga Fábrica ASA, em Guimarães. Patente de março a maio de 2012, a exposição reuniu obras de coleções institucionais de arte contemporânea em Portugal. A proposta do curador foi afirmada como tentativa de alargar o conceito de coleção para abranger as noções de arquivo e atlas, transformando a exposição numa “cartografia de histórias associadas a conjuntos de obras ou objetos”.⁷⁶

Realizado no espaço devoluto de uma antiga fábrica têxtil da cidade histórica de Guimarães, em Portugal, o projeto CCC foi fruto de um convite ao artista e curador Paulo Mendes para criar uma exposição utilizando as coleções de grandes instituições, públicas e privadas, portuguesas. A exposição foi parte do evento Capital Europeia da Cultura, sediado na cidade de Guimarães no ano de 2012. Tal feito foi então realizado com base nas coleções da Fundação de Serralves, coleção Caixa Geral de Depósitos, coleção de fotografia BESart - Coleção Banco Espírito Santo, Coleção do Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, Coleção da Fundação EDP, Coleção do Museu do Neorrealismo, entre outras.

O edifício fabril, destinado a ser espaço cultural quando revitalizado pelo evento da Capital Europeia da Cultura, continuou com o nome do antigo empreendimento, “Fábrica ASA”. O local retinha aspetos singulares da função que anteriormente desenvolvia, tanto nas peculiaridades arquitetónicas quanto nas relações entre memórias coletivas da Cidade com sua história económica e social, fatores que agregaram camadas à leitura do espaço e às possibilidades de intervenção. Composto por vários espaços, a área destinada a ser ocupada por Paulo Mendes foi o sector G, que consistia numa ampla sala de cerca de 2500m², como vemos na figura 6.⁷⁷

Diferente de alguns outros organizadores que ocuparam a Fábrica, para trabalhar esse espaço, Mendes optou por preservar a atmosfera industrial, ao manter as características arquitetónicas e reutilizar materiais que estavam abandonados no

⁷⁶ Ibidem. p.63

⁷⁷ Figura 6, p. 99, nos anexos.

espaço. Foram mantidos as paredes pintadas de verde-claro, particularidade da fábrica, assim como o telhado com lâmpadas fluorescentes em série e outros aspetos pertencentes a esse lugar que não se assemelha aos espaços destinados à arte. Mais do que os traços fabris mantidos na arquitetura, a repercussão da história do espaço serviu para ampliar os temas das coleções às relações com o trabalho e com a memória social.

O Comissário optou por abordar as coleções institucionais nacionais sob o prisma desse resíduo factual. Escolheu obras que desenvolvem o tema da coleção e do colecionismo, assim como o próprio trabalho na arte; obras que atuam e refletem sobre as formações das coleções e o gesto de colecionar, mas também as relações de mercado e de trabalho, o sistema de produção em série, a geração de capital no trabalho simbólico, a produção de resíduos sociais e mnemónicos do trabalho. Foi tecida uma relação direta, apesar de não ser óbvia, entre o gesto de colecionar e trabalhar. Sem limitar-se às peças das instituições, também foram realizados convites a artistas contemporâneos para expor suas obras no chão da fábrica, e criar com amparo nos materiais que restaram no espaço.

Para essa exposição de carácter temporário, temático e num misto entre institucional e independente, o Comissário desenvolveu uma articulação entre a memória do espaço e o presente de Guimarães como centro de um evento internacional de arte e cultura. Para isso, o Curador selecionou obras e convidou artistas portugueses, que eram a maioria, mas também de outras nacionalidades. Foram exibidos trabalhos muito diversos, com técnicas manuais ou fabris, feitos de resíduos ou novos materiais; e ainda foram expostas algumas coleções de outra natureza, incluso coleções de publicações do *design* português.

Entre as obras selecionadas para compor a exposição, podemos destacar muitas obras críticas à história política portuguesa das últimas décadas, como a fotografia *This is not a drill (no pain no gain)*, de João Tabarra, as pinturas de cartazes políticos, de Hugo Canoilas, ou a instalação de Manuel Santos Maia. Assim, também, foram expostas obras de artistas de outros locais, que não se referem à realidade portuguesa diretamente, mas se inserem numa crítica ao sistema do capital, como a

obra *Inserções em Circuitos Ideológicos - Projeto Coca-Cola*, do brasileiro Cildo Meireles, ou mais diretamente ao universo do trabalho, como a vídeo instalação *Workers living the factory*, de Harun Farocki, ou mesmo no filme *Factory*, de Chen Chien-Jen.

Paulo Mendes é um curador com algumas exposições relevantes para o cenário artístico português. Fundou e dirigiu alguns espaços independentes na cidade do Porto, realizou numerosas exposições institucionais e independentes e segue a empreender produções culturais. É também professor, mas, diferente dos outros curadores aqui citados, Paulo Mendes é um artista em exercício, que vive e trabalha em Portugal. O trabalho dele em curadoria possui muitas semelhanças com seu trabalho artístico, o qual é permeado por distintas disciplinas e suportes.

Em suas obras, também percebemos que o espaço arquitetónico é fundamental para a construção formal e simbólica da obra, que a performance e as relações corporais são frequentemente trabalhadas e que há um destaque para a memória política ativada pelas imagens. Desse modo, as exposições comissariadas por Paulo Mendes, costumam ter algumas das características citadas, o que as aproxima de suas próprias instalações. A história do espaço e as características arquitetónicas influem na forma em que se espacializa e se produz o discurso e a experiência da exposição. Esse aspeto, somado às relações de proximidade que estabelece com artistas, contribui para que ele, como curador, possua muita liberdade para criar experiências e interpretações para as imagens de seus colegas artistas.

A exposição CCC, a princípio, se encaixa no espaço em que está instalada. Ela ocupa a grande sala como um grande objeto, fluido. Favorecida pela entrada única do grande portão que permite a vista da exposição como um todo, vê-se na figura 7⁷⁸, mas também pela distribuição desenvolvida pelo Curador, que, para construir sua narrativa, não distribui as peças em sessões fechadas. As obras se espalham entre objetos e materiais familiares da vida cotidiana.

O centro da sala foi ocupado com andaimes, que, além de proporcionarem uma verticalidade e estranhamento ao espaço, serviram de estrutura para firmar superfícies

⁷⁸ Figura 7, p. 99, nos anexos.

horizontais, para a exposição de algumas das coleções selecionadas. Foram dispostos contentores, como salas escuras, para projeção de vídeos. Mesas, placas de madeiras, arquivos, vitrines, objetos, anteriormente abandonados no espaço, foram recolhidos e utilizados em obras ou como dispositivos de exposição.

Mesmo as vitrines escolhidas pelo Comissário não se pareciam com as vitrines dos museus. Havia vitrines de madeira e vidro, semelhantes as dos antigos Museus de História Natural, onde eram dispostas as curiosidades e as coleções de animais empalhados, mas também havia distintas vitrines industriais, geralmente utilizadas para alimentos, como as que encontramos em mercados e lojas. Esse mobiliário, os dispositivos e os diversos materiais que compunham uma textura e uma camada de realidade mundana na exposição ocuparam a sala e desenharam o percurso do espectador.

Não foram construídas ou reproduzidas salas nessa fábrica, mas sim uma confluência de setores interseccionados. Fora as paredes limítrofes da fábrica, não foram construídas paredes fixas, mas foram trabalhados planos de suporte, modulados da construção civil que se tocavam ou eram soltos no espaço. Podemos dizer que, no lugar de uma sequência de espaços coesos, como encontramos nas salas e corredores em museus, o trabalho ocorreu com sequências dispersas de ambientes e imagens, em que o visitante construía seus espaços e percursos possíveis.

Assim como o espaço não era contínuo, o modo como foram abordadas e distribuídas as maiores coleções de instituições de Portugal também não o era. O Comissário optou por fragmentar e pulverizar as coleções por meio dos temas e dos espaços de trabalho da exposição. Elas existiam como obras dispersas, relacionando-se com as outras e com o espaço, sem fazer referência a esse suposto grupo a que pertencem institucionalmente.

Portanto, em CCC, não há como traçar um só percurso, ou seguir um fluxo contínuo pela exposição. Os objetos, as imagens, interpelam o visitante. Para atravessar o espaço, é preciso escolher caminhos e enfrentar ou se desviar das obras e dos objetos. Assim, a narrativa não se desenvolve em sequência única pois, a

fragmentação moderna de um espaço fordista se efetua também no discurso e é preciso unir as partes para serem constituídas outras unidades.

Apesar da dispersão na narrativa, não podemos dizer que a exposição não possui uma lógica, ou enquadramentos rigorosos. Um deles, e o mais perceptível, é feito por via da obra localizada logo à frente da entrada – uma vídeo instalação composta por doze monitores com imagens de vídeo, obra intitulada *Workers living the factory*⁷⁹ do artista e cineasta Harun Farocki⁸⁰. Esta primeira e inevitável obra propõe a leitura da exposição. O visitante está num espaço histórico, social, dotado de vestígios latentes do passado, mas que ecoam também no momento em que se retorna a entrar naquele ambiente. O corpo do espectador, que adentra a fábrica e a exposição, é solicitado na representação.

O tempo que essa leitura exige é o dos estratos da memória, sempre em reconhecimento de familiaridades, sejam físicas, documentais ou referenciais. A de uma memória sempre retrabalhada, porém, reativada por artistas atuais que a atravessam de novas conjunturas. Esse trabalho com a memória, realizado por meio da referência direta ao arquivo, é filtrado pela crítica ao documento, auxiliada pela constante referência à obra *F for Fake*, de Orson Welles⁸¹, na qual a ficção e a verdade são contíguas na história. O Comissário assim descreve no texto de abertura da exposição. “Os mecanismos, conceptual e expositivos, considerados para esta exposição acentuam a relação entre realidade e ficção. A impressão de viver numa mentira ainda é uma verdade.”⁸²

3.2.1 Documental, entre real e ficção.

Retomamos mais uma vez a conceção de documentos para os historiadores da Escola dos *Annales*, os quais eram compreendidos como construções, interesses de

⁷⁹ FAROCKI, Harun. – **Workers living the factory**. [vídeo instalação] Alemanha, 2006. 12 monitores, vídeo p/b e cor., som, tot. 36 min. (Loop).

⁸⁰ É possível visualizar a linha horizontal de monitores que compõem a obra, na fig. 7.

⁸¹ WELLES, Orson. – **F for Fake**. [Filme]EUA, 1975. cor, som, 80’.

Filme que usa a linguagem do documentário para tratar de falsificações e falsificadores, colocando-se a próprio em questão sobre a verdade ou invenção dos fatos, operando numa tênue linha entre verdade e ilusão.

⁸² MENDES, Paulo. Op. Cit. Pag.60

uma sociedade direcionados ao futuro. Documentos e memória são conceitos muito caros no campo do cinema documentário. Campo que desde o surgimento do dispositivo cinematográfico, passou a elaborar narrativas e produzir imagens destinadas à memória coletiva.

O cinema documentário possui uma longa trajetória de questionamentos, reflexões e teorias sobre a capacidade social e mnemónica da imagem e do documento quando passam a ser objetos e meios para a realização de uma narrativa de outro sujeito. Questionamentos sobre realidade e verdade estão inseridos e latentes na prática documental, ainda que se formalizem e desenvolvam em inúmeras interpretações; versões que podem ir do extremo de um cinema que acredita na reprodução da verdade ao outro, em que suspeita completamente da capacidade de referencia ao real.

Assim, semelhantemente as disputas teóricas da Ciência Histórica, não há um consenso na criação audiovisual a partir dos documentos. Há posições estéticas e políticas. Voltamos-nos para essa suspeita da imagem, da desconstrução da ideia de verdade, a partir da citação de Orson Welles, no filme *F for Fake*, a que recorre Paulo Mendes, quando diz "O que nós mentirosos profissionais esperamos servir é a verdade. Eu tenho medo que a palavra pomposa para isso é 'arte'." ⁸³

Mendes, quando apresenta esta frase como epígrafe da exposição, assume uma posição perante o projeto que expõe: o trabalho que está a ser realizado naquela fábrica é do campo da arte. Entre criações de verdades e declarações de falsários, algo resta – uma lacuna, um vazio entre o que compreendemos do universo da criação e da realidade, onde os mundos se misturam, porque, na Política, nos lembra Jean-Louis Comolli, “‘Representação’ designa tanto *mise-en-scène* quanto sistema político” ⁸⁴.

Potentes são as obras que ocupam um dos espaços, pinturas a óleo, com imponentes molduras, que destoam do aspeto contemporâneo do restante das

⁸³ Traduzida do original em inglês: “What we professional liars hope to serve is truth. I'm afraid the pompous word for that is 'art'.” WELLES, Orson. Op. Cit.

⁸⁴ COMOLLI, Jean-Loui. – A inocência Perdida” COMOLLI, Jean-Louis. – **Ver e Poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Org. César Guimarães, Rubem Caixeta; trad. Augustin Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p.16

coleções. São peças pertencentes à coleção de pinturas e desenhos falsos do Museu de Polícia Judiciária; composta por obras que detêm “uma qualidade estética francamente débil”⁸⁵, como foi aferido pela conservadora responsável do MPJ, mas possuem uma complexa rede de significações que perpassam a fetichização do crime, e também da arte, sendo transformadas em mercadoria, e também acrescentam camadas de interpretação às noções de verdade e representação.

Elas foram expostas lado a lado com obras dotadas do estatuto de “verdadeiras obras de arte”, pertencentes às coleções de importantes instituições de arte, e mesmo ao lado de obras do próprio Paulo Mendes, que se relaciona no mesmo plano com as obras falsas. Essa coleção assume a ficção do objeto de arte, para dar voz aos encontros que se realizam nos outros espaços; obras que se definem desde uma grande rede de relações, com o contexto histórico, com a situação de mercado, com a memória da matéria daquele espaço, com a política da arte. O lugar do falso é preciso no jogo expositivo, o que o torna mais próximo da verdade da curadoria.

Ao lado das falsificações, localiza-se uma fotografia da série *My Late Early Styles (part I, The Middle Period)*, de Rodney Graham, na qual o autor realiza um autorretrato junto a uma galeria de arte moderna recriada por ele, no qual realiza apropriações de obras de pintura abstrata; obra que é uma encenação, que realiza simultaneamente uma crítica e uma homenagem à herança da arte abstrata. Quando articuladas, as falsificações da arte e a arte das falsificações, sem que entrem em classificações e hierarquias, elas constituem uma rede interpretativa iconoclasta, profana, na própria curadoria.

É importante também lembrar que as peças expostas, tanto das coleções do Museu da Polícia, quanto a dos grandes museus de arte portugueses, e também as obras de jovens artistas ou de artistas renomados internacionalmente, estavam dispostas sem tabelas, sem classificações tão aparentes, pois era necessário recorrer às

⁸⁵ SÁ, Leonor. – A performance do falso e a coleção do ilícito: fetiches, mercado e museus. **Collecting Collections and Concepts, uma viagem iconoclasta por coleções de coisas em forma de assim.** Guimarães: Guimarães 2012 - Capital Europeia da Cultura; IN.TRANSIT Editions, 2013. p.123

folhas de sala para ter mais informações sobre as obras. À primeira vista, elas precisavam ser lidas pelas relações que estabeleciam naquele momento expositivo.

O dado sobre as informações é importante para a percepção de que não houve, por parte do Curador, uma preocupação pedagógica sobre as obras porquanto, elas precisam ser experimentadas no instante e no novo contexto em que se inserem. Tal característica é implicada na relação do curador-artista, que prioriza a experiência visual e espacial, muito mais do que a história individual das peças, artistas ou mesmo coleções. A dinâmica da exposição torna-se, com efeito, mais fluida, já que o espectador não é interrompido com leitura de tabelas e textos, e mais instável, uma vez que as informações são mais precárias e a estrutura é mais difusa.

Podemos afirmar que a virtude da estruturação deste percurso curatorial radica na iconoclastia e na liberdade de propor um percurso assente na associação livre e numa estratégia ampla de crítica aos modos de representação e de estruturação expositiva mais convencionais e uniformizados.⁸⁶

Como comenta a historiadora e crítica de arte Sandra Viera Jürgens, no texto para o catálogo CCC, a exposição assume caráter heterogêneo pela diversidade de objetos e obras que seleciona, pela diversificação dos artistas, pelo modo como aborda as coleções institucionais, sem que componham conjuntos uniformes. Ela por inteiro constitui uma crítica à representação, mas, dessa vez, aquela apresentada no museu, com suas formalizações e uniformizações. Compreendemos que mais do que apresentar as coleções, ou as memórias de Portugal, o Curador desenvolve encontros entre leituras diversas de mundo, articuladas não por suas afinidades de geração, material, categoria, nem mesmo por uma leitura fechada dos temas.

A exposição não é somente uma situação de apresentação de representações de artistas, mas um lugar onde essas representações se encontram umas com as outras, em um espaço real; as representações dos espectadores, do Curador, dos artistas, estão todas em uma crítica relação. Uma vez em que as leituras possíveis não

⁸⁶ JÜRGENS, Sandra Viera. –Arte, Trabalho, Museus, Fábrica. Construir uma memória crítica de uma época. – **Collecting Collections and Concepts, uma viagem iconoclasta por coleções de coisas em forma de assim**. Guimarães: Guimarães 2012 - Capital Europeia da Cultura; IN.TRANSIT Editions, 2013. p.77

estão dadas, elas precisam ser investigadas, recuperadas nas nossas experiências. De tal modo, a exposição, ao mesmo tempo em que se assume como uma grande ficção, abre a cena das representações para o encontro do imprevisível, do inesperado.

Sabemos que comparações desse nível guardam distâncias práticas e conceituais inconciliáveis, mas aproximamos a narrativa e o método utilizado por Mendes de conceitos do documentário, porque acreditamos que a articulação é bem-vinda na relação entre verdade e ficção a que o Curador recorre com o projeto CCC, assim como as relações de memória individual e coletiva que suscita. Tal qual um documentário, o projeto expositivo não é ingênuo perante as coleções ou os materiais de arquivo, mas, ao relacioná-los com a situação do presente, convoca uma reflexão crítica, que não instiga à identificação, mas a uma relação política.

O Curador, além de trabalhar com o tema da coleção e do colecionismo, e da relação crítica à representação, aborda a memória histórica do espaço, por intermédio da reflexão sobre o processo de crise industrial a que estão submetidas diversas fábricas na região do Vale do Ave, mas também na Europa e em outros países do mundo globalizado. Esse pensamento foi realizado com apoio nos trabalhos dos artistas, muitos dedicados a pensar o sistema, de modos mais macropolítico, ou mais específicos, voltados para situações mais pessoais ou próximas. Foi reativado esse tempo que resta entre a época das fábricas e o tempo da falência delas, mas também da reapropriação da arte e do sistema de arte.

Obras como a de Harun Farocki, que tecem uma reflexão sobre a construção das imagens das fábricas pelo cinema, ou mesmo a abordagem sobre os corpos dos operários da fábrica, do Chen Chieh-Jen, conectadas com as pinturas críticas que tecem uma subversão das propagandas fascistas, desde uma crítica contemporânea ao trabalho, no trabalho de Hugo Canoilas, ou com a instalação de Paulo Mendes, que se refere ao período industrial português, na passagem do Estado Novo, para o período democrático, articulam-se numa crítica e numa referência ao espaço e a atual história do português, do europeu, do cidadão do mundo globalizado, contemporâneo, de modo a conectar e promover choques na memória do espectador. O espaço solicita

um passado que é constantemente reativado, solicitado, mas nunca com leituras completas pois, é preciso transformá-lo em matéria para o futuro.

Em *CCC*, a maneira como as imagens e obras são selecionadas, dispostas, montadas, não subtrai ou sintetiza as diferenças entre as forças – estéticas, mnemônicas, políticas – que exploram. Elas configuram polos, como os que adotamos aqui: ficção e verdade; e é como um atlas que o Curador as configura. Ele não as reduz, mas reforça os limites dos opostos, criando na memória coletiva e individual espaço para o pensamento e a imaginação. Sobre a força da imaginação, recorreremos ao que disse Didi-Huberman.

A imaginação não é, como frequentemente acreditamos, abandono às miragens de um único reflexo, mas construção e montagem de formas plurais colocadas em correspondência: é por essa razão que, longe de ser um privilégio do artista, ou uma pura legitimação subjectivista, ela é parte integrante do conhecimento no seu movimento mais fecundo, ainda que – porque – o mais arriscado.⁸⁷

Nesse aspeto, compreendemos que há o desenvolvimento do conhecimento, associado ao atlas, investido nesse processo de curadoria e nessa experiência expositiva. O Curador proporciona uma experiência de montagem de formas plurais, em que o espectador está perante a necessidade de realizar correspondências para formular sentido. Em *CCC*, é necessário imaginar para relacionar-se com os objetos, com a história e com a arte, decisão que torna o projeto arriscado e sensivelmente político.

Assim, mais do que uma reflexão histórica desenvolvimentista sobre coleções nacionais, ou uma representação do que é o trabalho com arte e ou um apanhado histórico da fábrica, procuramos traçar uma investigação ficcional, ou documentária, sobre tudo isso, realizada de uma maneira rigorosa, para que o público sinta os questionamentos mais do que assimile respostas e interpretações.

⁸⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. – **Imagem apesar de tudo**. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012. p.155

3.3 PELA NOITE DOS TEMPOS, ATRAVÉS DO LABIRINTO DA HISTÓRIA.

Ao longo de salas amplas, temos uma exposição dramática. Luzes bem marcadas apresentam peças enigmáticas, imagens que pouco dizem quando isoladas. Há símbolos, ícones, totens, imagens sagradas, bichos, deuses e demônios, imagens etéreas em projeções de vídeo, em projeções de filme. Também há máscaras que encaram o espectador, objetos que apontam para tesouros escondidos, ou para processos mágicos, para uma vida além da matéria, uma força outra que não está ali representada por completo.

Essa energia enigmática, que simultaneamente mostra e oculta, por via de luzes, mesas e textos etéreos, dá forma a uma exposição de arte na qual o visitante depara obras de arte e objetos místicos, religiosos, de culturas distantes; peças e imagens que dão forma ao que foi construído como pertencente aos “outros” povos, mas também objetos da arte e cultura portuguesa, vimezanense, nos quais são possíveis de identificar-se, ou, com base nessa nova leitura, passar a estranhar.

Para Além da História foi uma exposição com curadoria de Nuno Faria, exposta na Plataforma das Artes, que integra o Centro Internacional das Artes José de Guimarães (CIAJG), em Guimarães – Portugal. Patente de junho a dezembro de 2012, ela reuniu peças das coleções que o artista José de Guimarães compilou ao longo de 50 anos - Arte Tribal Africana, Arte Arqueológica Chinesa e Arte Pré-Colombiana (América Latina), obras da autoria do artista e outros contemporâneos e com objetos de patrimônio popular da região.

Temporária, institucional e temática, esta foi a exposição inaugural do CIAJG e, como tal, ela introduziu a abordagem programática da instituição que tem como espólio as coleções de arte de diferentes culturas e tempos, colecionadas por José de Guimarães, assim como obras artísticas de sua produção. Esta primeira exposição propôs uma abordagem contemporânea dessas coleções em relação com objetos do patrimônio popular e com a arte contemporânea.

A exposição também fez parte do programa Guimarães Capital Europeia da Cultura, e, com isso, pôde mostrar para um público maior, quais eram as diretrizes que

guiavam a nova instituição que ali se formava. Assim, destacamos alguns dos principais aspetos que tornaram essa exposição decisiva para o CIAJG: apresentar a coleção permanente do Centro, composta das obras de arte e das coleções de José de Guimarães, se inserir e se posicionar na geografia de que faz parte a cidade de Guimarães, afirmar a ética e a estética do Centro, destinado a pensar a arte contemporânea, considerando outros tempos, geografias e disciplinas com os quais se conecta.

O Centro Internacional das Artes José de Guimarães, institucionalmente, possui a proposta de “refundar o museu como lugar do espanto e da reflexão”⁸⁸, como se verifica na apresentação da “Missão” do Centro no site institucional. Isto porque pretende, nesse espaço, cruzar disciplinas, linguagens, metodologias, mas também temporalidades e conhecimentos. No lugar de propor uma história da arte com apoio em estilos e categorias, busca desenvolver questões contemporâneas, do saber – histórico e antropológico – e das artes – contemporâneo, popular e ancestral.

Apesar da abordagem à história mais liberta das categorias modernas, o espaço arquitetónico do Centro não difere dos Cubos Brancos, aos quais nos referimos anteriormente. O espaço é amplo, composto de salas grandes, lisas, de paredes brancas, sem janelas. O prédio, de arquitetura premiada, foi realizado no intuito de revitalizar a região e é contíguo à Plataforma das Artes e da Criatividade, formando um grande complexo cultural na Cidade, contrastando suas características contemporâneas, com a arquitetura e tradição histórica da Cidade.

Nuno Faria, além de curador dessa exposição, é, desde a abertura do espaço, o diretor artístico do CIAJG. Em seu currículo, possui experiências institucionais, como no Instituto de Arte Contemporânea do Ministério da Cultura, ou na Fundação Calouste Gulbenkian, mas também projetos independentes, além de ser professor. Ele, como diretor artístico do espaço, optou por uma curadoria em conformidade com o programa que adotaria na instituição.

⁸⁸ FARIA, Nuno. – **Missão** [página no site do CIAJG] Centro Internacional das Artes José de Guimarães. Descrição institucional do CIAJG, realizada pelo Diretor Artístico. [Consultado em: 07/09/2016] Disponível em: http://www.ciajg.pt/missao_3

O projeto expositivo é apresentado como “uma visita guiada sem GPS pela noite dos tempos, através do labirinto da história, a um lugar em que se torna indistinguível aquilo que nos é estranho e familiar, o coletivo e o individual, a luz e a escuridão, a visão e a cegueira, a criança e o adulto”⁸⁹. Expõe um olhar de estranhamento perante objetos e imagens de diferentes funções, culturas e tempos, com objetivo de apresentar e dialogar com o trabalho de colecionador de José de Guimarães, assim como com seu trabalho artístico.

Como o intuito de investigar e, contraditoriamente, expor obras que são destinadas a não serem vistas, num diálogo com o a arte de José de Guimarães e com seu trabalho de colecionador, *Para Além da História* é um projeto que investe na forma expositiva para chegar ao seu intuito: causar espanto e reflexão. A exposição foi apresentada pelo Curador como sendo numa lógica dialética, no modelo atlas, optando por uma narrativa, nomeadamente, ahistórica, isto é, fora dos padrões da história, a identificar-se com o método arqueológico no trato com as peças.

Para a análise dessa prerrogativa curatorial, utilizamos o catálogo produzido para a exposição, livro que recebeu prêmio de crítica e ensaística de arte e arquitetura da AICA/Fundação Carmona e Costa, em 2013/2014. É uma densa publicação, produzida com textos de renomados pesquisadores, grandes fotografias das peças e vistas da exposição e um trabalho de curadoria. Além do catálogo, recorreremos ao website da instituição CIAJG e a matérias publicadas sobre o evento expositivo, que incluem entrevistas com o Curador e diretor da instituição.

As obras selecionadas foram, sobretudo, as da coleção permanente do CIAJG, pertencentes a José de Guimarães. É composta pelas obras de José de Guimarães, e pelas coleções que o Artista montou ao longo de cinquenta anos, sendo elas Arte Tribal Africana, Arte Arqueológica Chinesa e Arte Pré-Colombiana – advindas do México, Peru, Guatemala e Costa Rica – mas também do patrimônio cultural, religioso e popular de Guimarães.

⁸⁹ FARIA, Nuno. – Para além da História. – **Para Além da História**. Guimarães: Guimarães 2012 - Capital Europeia da Cultura, 2013. pag.15

Somadas a essas, Nuno Faria recorreu a obras pertencentes a coleções da Sociedade Martins Sarmento, da Casa de Pascoaes e, também, peças do Museu Etnográfico e Arte Sacra de S. Torcato, ou da Igreja de S. Torcato; peças, artísticas ou pertencentes a outros rituais, que estão imbuídas de simbologia, de funções de vida e morte. Além dessas, foram utilizadas obras dos artistas f.marquespenteados Daniel Barroca, Mestre Caçoilã, Hugo Canoilas, Pedro Valdez Cardoso, Filipa César, Mattia Denisse, José de Guimarães, Otelo Fabião, João Maria Gusmão e Pedro Paiva, Manuel Santos Maia, Rui Moreira, Pedro A. H. Paixão, Teixeira de Pascoaes, Thierry Simões.

José Maria Fernandes Marques adotou o nome da cidade de origem e tornou-se José de Guimarães. É uma figura singular, que construiu a história pessoal e estética entre a cidade de Guimarães e o mundo, especialmente “em África”. Seu trabalho não segue uma linha contínua, mas busca por identidades ancestrais e de culturas outras. Ele se interessa por outras geografias, culturas e tempos. Logo, inicia um processo de coleção, que reflete também no seu trabalho plástico. O artista, entretanto, não é o foco exclusivo da exposição ou desta pesquisa, mas, sim, a forma como o gesto arqueológico operador de seu trabalho (de colecionador e artista) foi evidenciado no processo expositivo.

O tempo da arqueologia não é o do desenvolvimento, mas o da acumulação em estratos, onde é preciso escavar, camada a camada, para encontrar-se com vestígios de homens de outros tempos. Nesse processo, a cada camada o homem não encontra somente o outro, mas também a si. Elabora identidades e delimita a si mesmo a partir de alteridades. A *arqueologia do saber*, proposta por Foucault, questiona a história, o processo de sintetização de diferenças em nome de uma unidade formal, de uma continuidade causal, linear. Em seu lugar, propõe uma abordagem da história com apoio na colocação de séries de diferentes.

A perspectiva arqueológica torna mais fácil perceber a proposta que Nuno Farias afirma estabelecer para abordar as coleções. Também é útil para analisar a divisão que o Comissário adota: A Origem, Emergência, Núcleo Mole, A Festa. Nomes que não estabelecem familiaridades entre si, não parecem ser constituintes de um mesmo

sistema e confundem o visitante, mas também nomes que sustentam a diferença, que requerem imaginação e esforço para completar um percurso.

A noite dos tempos e o labirinto da história são analogias adotadas pelo Curador que parecem servir para enfatizar o oposto da clareza, segundo a lógica iluminista associada à luz da razão, assim como o contrário à objetividade da Ciência Histórica. O “além da História” que é solicitado é o do polo que a Modernidade negou à razão e a Ciência, é o *pathos* que reivindica Warburg com o *Bilderatlas*, e é ele que nos instiga a pesquisar esse projeto expositivo contemporâneo, que requer uma temporalidade circular, uma narrativa díspar e uma necessidade de imaginação para compreensão das imagens produzidas pelos homens desse e de outros tempos.

3.3.1 Atlas, imaginação e transformação

“Trata-se de um Atlas, um universo de objetos e de imagens não hierarquizados, que abrem o campo da multiplicidade pela via da imponderabilidade.”⁹⁰ Assim, o Curador se identifica com um processo de disposição de imagens e objetos, a maneira de articulá-los com pensamentos e ideias, que não se limitam a territórios ou épocas. Por esse intermédio, o Curador fundamenta o vasto território que compreende as coleções com que trabalha. Isto não é articulado somente por via de suas referências geográficas, mas mediante os gestos que solicitam, os medos e desejos que impulsionam.

Nuno Faria apresenta o modelo de trabalho e pensamento do Atlas, de Aby Warburg, como o escolhido para nortear essa exposição, não apenas no modo de organizar e relacionar os objetos e imagens, mas como forma de pensamento sobre e através do tempo. O tempo a que Warburg recorre é o da duração, por meio de imagens, signos, emoções que sobrevivem no tempo; mas também o do retorno, num processo que reconhece os processos de visibilização ou ocultamento das ideias.

A exposição recorreu às diversas temporalidades das peças das coleções e dos objetos artísticos. Mesclou-se o tempo das peças das coleções de povos ancestrais – europeus e não europeus – ao do artista José Guimarães, atuante desde os anos 1960,

⁹⁰ Ibidem. p.28

e dos artistas mais jovens, contemporâneos dos próprios visitantes. Passado distante, passado recente e presente podem ser percebidos nos objetos dessa exposição. Há, no entanto, sobretudo o tempo contemporâneo, visto que se espera que novos campos significativos se realizem, segundo questões e experiências do momento.

Para a distribuição dos temas expositivos, o Curador não seguiu unidade contínua, rígida, ou mesmo divisões temáticas segundo um único eixo. Os temas foram nomeados e subdivididos, cada um segundo uma lógica diferente. *Origem* é o primeiro tema e se desdobra no que o Curador denomina “declinações”⁹¹ nas quais aborda tanto a origem do trabalho de José de Guimarães quanto olhares sobre a herança do colonialismo. Nele são expostas obras de José de Guimarães, peças de artistas contemporâneos e, ainda, peças da coleção de arte tribal africana, divididas em núcleos: Feitiços, Transformismo, As Magias, vê-se na figura 8.⁹²

O tema seguinte é *Emergência*, que se desdobrou nos núcleos “Objetos Estranhos”, “Labirinto”, “Figura”, “Emergência” e “Aliança”. Nele foram trabalhados, objetos muito diversos em função e procedência. Nessa sessão, foi trabalhado principalmente, o gesto arqueológico de proporcionar visibilidade a objetos e ideias, colocando-os em relação. Foram apresentadas obras de artistas contemporâneos, e peças das diversas coleções, lado a lado, como podem ser vistas na figura 9.⁹³

Os outros temas eram *Do Mole* e *A Festa*. *Do Mole* apresenta diferentes peças em tecidos e diversos relicários para trabalhar sobre a porosidade das relações. Definido por oposição ao duro ou à forma, problematiza também as categorizações. Enquanto isso, *A Festa* trabalha com celebração e também utiliza obras de coleções diversas para abordar o tema que mais aponta para a cidade de Guimarães.

Cada categoria dessas não obedece, nem na própria nomeação, ao mesmo padrão de determinação. Isto que aparenta certa desordem ou ausência de sistematização, na verdade, configura uma decisão que incide sobre a lógica do percurso expositivo. A subversão de uma sequência de categorias rígidas que serviriam

⁹¹ Ibidem. p.17

⁹² Figura 8, p. 100, nos anexos

⁹³ Figura 9, p.100, nos anexos.

de orientação para a leitura do visitante, na primeira exposição da instituição, denota um gesto de curadoria forte. A recusa de seguir um eixo único, passa pela negação de uma lógica causal que seria inerente ao objeto, o que proporcionaria uma leitura única.

Esse gesto tão brusco, no entanto, em que categorias que pertencem a famílias distintas como “Origem” e “Do Mole”, um substantivo e uma locução adjetiva, ou “Transformismo”, que fica ao lado de “As Magias”, causa desorientação. Essa falta de rigor nos plurais, no sentido das palavras, provoca estranheza, desnaturaliza e evidencia o caráter deliberado das categorizações e dos pontos norteadores das leituras expositivas. O visitante se faz consciente da diferença entre elas, e necessita estabelecer relações, encontrar uma ou várias maneiras de organizar esses temas.

Outro fator que destacamos se refere às informações e textos informativos que acompanhavam cada tema. Os textos de parede eram formados de descrições poéticas ou teóricas muito etéreas, que realizavam uma análise menos formal ou sem informações contextuais. As tabelas que acompanhavam as obras etnográficas só continham o mínimo de informação sobre origem e funções das peças. Essa opção de curadoria, dentro da instituição, também é algo expressivo, destacando o que é valorizado pelo curador e pela instituição. Nesse caso, a experiência e as novas articulações são priorizadas em detrimento de contextualização histórica, ou abordagem pedagógica.

A abordagem curatorial adotada em PAH está muito próxima do que foi desenvolvido em meados do séc. XX nos museus etnográficos, quando se desenvolveram *displays* mistos para exibir analogamente objetos etnográficos e objetos artísticos. Essa forma de exibição, contudo, pretendia exibir afinidades formais entre objetos, em busca de uma energia ou instinto universal. Diferentemente, a proposta de PAH não pretende ser a de igualar e uniformizar as pulsões dos objetos em formas semelhantes, mas encontrar temas comuns ao homem, manifestado de diferentes formas ao longo de tempos e espaços.

Se recorrermos à análise de Debora J. Meijers que nomeia de “ahistórica” no texto “The Museum and the ‘Ahistorical’ Exhibition”⁹⁴, a autora realiza uma análise sobre exposições ahistóricas, aquelas que, apesar das inúmeras diferenças, negam o modo cronológico tradicional. Nesse texto ela analisa a exposição realizada por Herald Szeemann, “A-Historische Klanken” (“Ahistóricos Sons”), realizada em 1988 e a realizada por Rudi Fuchs, no programa da “documenta 7”, em 1982. A elas a autora direciona uma dura crítica sobre a concepção dos curadores. Ela defende a ideia de que, em nome de uma diversidade, os curadores assumem uma essencialidade das obras e as envolve num processo místico, no qual o comissário é um guru.

Meijers, no entanto, encontra na exposição “The Physical Self”(O eu físico), desenvolvida por Peter Greenway, um modo diferente de expor ahistoricamente. Para ela o cineasta, quando realiza a exposição tem uma perspectiva menos mística e mais material da exposição, e, ao realizá-la, propõe uma narrativa tangível pelo visitante, que a pode interpretar. Meijers, então, conclui que, diferente de Szeemann e Fuchs, Greenway não busca uma essência da arte ou da exposição, mas assume a artificialidade delas.⁹⁵

Em “The Physical Self”, Meijers reconhece um modo diferente de relacionar as peças dispareas que não passam por afinidades formais, mas por temáticas. Essa valoriza a clareza ou “não transparência” dos gestos e escolhas do curador. Este deixa de ser uma figura mística que encontra o poder de ler a essência das coisas, para ser um sujeito que proporciona leituras. Desse modo, salientamos que o que se apresenta em *PAH*, por mais que se assemelhe aos ditos estilos expositivos – em que a arte tida por “primitiva” era comparada à arte moderna – no lugar da essência, para a leitura da obra, é necessário que se relacionem temas, pulsões, desejos, medos. Assim como no lugar de privilegiar a leitura sobrenatural do curador, busca-se prezar pela experiência individual do visitante para a leitura da exposição.

⁹⁴ MEIJERS, Debora J. – The Museum and the ‘Ahistorical’ Exhibition – **Thinking About Exhibitions**. Taylor & Francis e-Library, 2005. p.5

⁹⁵ Ibidem. p.12

Ainda sobre as possibilidades de leitura das obras e das exposições, Nuno Faria, ao falar sobre o projeto educativo da instituição e da exposição, acentua que a proposta do CIAJG é a de um espaço de reflexão e imaginação, contraposto ao de controle intelectual e organização racional. Com efeito, em *PAH*, encontramos uma compreensão do conhecimento voltado para a imaginação. Como poderíamos, no entanto, pensar a memória que ali é investida?

A exposição desloca peças de geografias distantes, de localidades profundamente marcadas pela colonização, principalmente as de África e América. A própria exposição desses materiais participa de uma história de domínio sobre povos, que teve seu expoente nas variadas maneiras de se expor peças, objetos e corpos dos denominados “outros” para reivindicar prestígio e constituir a “superior” identidade europeia.

Sob esse aspecto, podemos encontrar algumas pontuações críticas na exposição, principalmente, na primeira parte “Origem”, na qual encontramos o *fac-simile* da publicação *Cadernos Para Diálogos 2, Discurso sobre o Colonialismo*, Aimé Césaire, produzido por Filipa César, e na própria sala das Máscaras, na qual encontramos os filmes de Jean Rouch e Alain Resnais, que trabalham enfaticamente com a crítica ao olhar eurocêntrico sobre a cultura dos “outros”. Além dessa crítica ressaltada, no entanto, destacamos que a experiência desenvolvida pelo curador na sala das máscaras é ainda de outra espécie.

A sala das máscaras, sala 3, figura 10⁹⁶, está ao lado da Instalação do Museu de Luanda. Com uma só possibilidade de entrada, quando posicionado à porta, o visitante deparava-se com dezenas de máscaras, que ocupavam quase a totalidade da sala, enfileiradas, uma a uma, na altura dos olhos, viradas para a porta, a encarar aquele que olha. Para esse efeito, o curador utilizou os plintos criados por Lina Bo Bardi, para o vão central do Museu de Arte de São Paulo, no qual, com a transparência do vidro, proporcionava à coleção uma perspectiva leve e a possibilidade de sobreposição de obras, assim como permitia um percurso mais fluido, embora labiríntico, entre os quadros.

⁹⁶ Figura 10, p. 101, nos anexos.

O visitante que depara aquelas máscaras dificilmente passa insensível. Máscaras não são objetos quaisquer, elas representam e escondem identidades, estão vinculadas à noção de sujeitos, mas relacionadas à alteridade. O dispositivo de exposição utilizado transforma o visitante em objeto do olhar das máscaras. Há uma inversão essencial para a crítica. O espectador, por um segundo, torna-se o outro e esse gesto simples é capaz de prolongar-se na memória por mais tempo do que muitas linhas textuais a expressar a possibilidade de empatia.

Há a solicitação da memória do corpo, da memória do visitante perante essas peças que são familiares apesar de tão distantes. O visitante do museu de hoje é muito diferente daquele de antes. Ele não avalia a arte e os objetos de cultura de fora, mas ele faz parte da história que ali está a ser trabalhada, seja na relação que estabelece com a cultura ancestral, com a cultura de povos colonizados ou com a cultura da própria terra. Se considerarmos que esses visitantes são na maioria portugueses.

Esse bloco convoca, assim, múltiplos olhares e perspectivas sobre um território disciplinar e geográfico muito amplo. Existem três núcleos de peças de arte tribal africana *Feitiços, Transformismo e As Magias*. Em conjunto há os filmes de Jean Rouch e Chris Marker, que introduzem a questão político simbólica – dos objetos no contexto do colonialismo.⁹⁷

Logo, a traumática memória da colônia não pode ser negada, mesmo para uma instituição que recebe tais coleções. Não é possível esquecer, tampouco é possível recuperar uma memória intacta, completa, do que foram aqueles povos, do que são esses objetos ou do que é o gesto de colecionar objetos ritualísticos, simbólicos de uma cosmogonia diferente da que se conhece. Compreendemos que essa exposição assume essa impossibilidade, para, num gesto contemporâneo, realizar um programa, “proporcionando uma reflexão sobre a diversidade enquanto forma de construção de identidade”⁹⁸, como frisa Nuno Faria.

Nessa exposição operam-se questões, mais do que conclusões, sobre formas e simbologias. A primeira delas é a visibilidade. Esta existe tanto na forma de se expor

⁹⁷ FARIA, Nuno. – Para Além da História – **Para Além da História**. Guimarães: Guimarães 2012 - Capital Europeia da Cultura, 2013. p. 18.

⁹⁸ Ibidem. p.28

um objeto, quanto é solicitada pelos temas que eles trazem, como nas funções para os quais foram forjados. Visibilidade é política, que dá a ver, que proporciona conhecimento e poder, mas também reivindica olhar, leituras, posicionamentos, memórias.

Nessa perspectiva, o projeto de PAH é sim muito contemporâneo e provocador, pois encontra na maneira de organizar, de mostrar e questionar o conhecimento e o poder que o possibilita de uma maneira em que se identifica com um local, a cidade onde está localizado e o mundo para onde se pode ir. Também, no entanto, deixa o visitante livre para tomar sua posição e imaginar as possibilidades por conta própria. É preciso olhar e ser visto, reconhecer os limites dos arquivos com os quais formamos nossa história, para que possamos sempre quebrar e transformar essas estruturas, encontrar potências criadoras.

CONCLUSÃO

Nosso objetivo com este projeto foi investigar o potencial da curadoria de exposições de arte que abordem coleções e arquivos, com reflexão histórica. O intuito foi analisar as possibilidades criativas no trabalho com materiais de memória que incidem no modo como sujeitos e sociedades pensam e imaginam suas histórias sociais e políticas, assim como suas experiências estéticas. O Atlas, como modo de associar imagens, foi a forma que escolhemos para analisar o gesto da montagem de exposições com possibilidades de promover e, quem sabe, até transformar, as leituras de mundo.

Para alcançar nosso intuito, buscamos compreender algumas categorias importantes para possibilitar a articulação entre curadoria e a produção de conhecimento, dentro de relações de poder. Partimos de uma reflexão conceitual das exposições como lugar de poder e visibilidade do conhecimento, perpassado pelo trabalho da curadoria como uma atividade de mediação de interesses e proposição de leituras da arte, para conectá-lo com a espessa crítica à Ciência Histórica – desenvolvimentista e categórica – que propõe uma relação com a memória mais plural, demandando diversas temporalidades.

Assim, analisamos três exposições que se utilizaram critérios da forma Atlas para trabalhar com os arquivos de que dispunham. Consideramos o modo como desenvolveram suas estratégias de formação de discurso, compreensão da história envolvida no material e a proposição de leitura de arte e da história cultural que direcionaram aos visitantes. Mediante essas articulações e análises, atendemos ao intuito de investigar as possibilidades plurais da curadoria de exposição.

Uma vez que nossa questão incidia sobre o sentido em que o trabalho de curadoria em exposições de materiais de arquivo podiam implicar transformações das relações de conhecimento do mundo através de imagens, podemos dizer que não há como garantir transformações de conhecimentos, mas que conseguimos alcançar uma prática em que se objetivam e se constroem formas abertas de relacionar-se com as

obras de arte e com o as memórias do mundo. É nessa abertura que podemos encontrar espaço de potência criativa, força de mudança e transformação de memórias e significados.

De tal modo, confirmamos a hipótese de que seria possível desenvolver leituras de mundo com base nas curadorias de exposições de arquivo, com as quais os visitantes se defrontam não somente com experiências estéticas, mas são solicitados em memórias individuais e coletivas de outras épocas. Isto porque, por meio do atlas, encontramos o gesto de montagem que promove a imaginação retirada do confronto entre materiais heterogêneos, que enseja um conhecimento que só pode ser estabelecido em relações múltiplas, subjetivas, contextuais, políticas, psicológicas, estéticas etc.

Considerações afirmadas com suporte no que foi desenvolvido sobre a extensão das exposições no campo da arte, inseridas num sistema de visibilidade, elas proporcionam e refletem intensas relações estéticas e formais, mas também compreendem uma grande dimensão social, política e económica, fatores que tornam as exposições, hoje, não somente um campo de atuação na arte, mas, também um valioso campo de conhecimento das artes e cultura.

Associado ao crescimento do estudo das exposições, verificamos a ascendente valorização e o aprofundamento dos investimentos no campo da curadoria de exposições. Destacamos algumas das discussões e críticas direcionadas à atividade, mas também realizamos uma análise sobre as potencialidades dos gestos de curadoria, tanto na promoção de interpretações sobre a arte de seu tempo, como na responsabilidade pelas ações que desenvolve, sejam elas mais criativas ou conservadoras.

Nossa análise compartilha com a crítica ao pensamento de uma história linear, desenvolvimentista, realizada por meio de categorias lógicas e rígidas, história que se desenvolveu no seio da sociedade racional moderna e que encontrou críticas e novas propostas metodológicas e de compreensão com historiadores da Nova História, principalmente com Michel Foucault, com o método que nomeou de Arqueologia. Este pensamento se destaca pela crítica ao documento como fonte transparente da

história, encontrando nele traços dos monumentos deixados pelas sociedades para a memória de sociedades futuras e que realiza uma proposta de compreensão da história através de séries e os arquivos como sistemas de formação e transformação.

O arquivo foi a categoria que nos interessou desenvolver para compreender a diferença do material com o qual as exposições selecionadas trabalharam; exposições que teceram relações diretas com documentos, resíduos e memórias de culturas de outros tempos. Por isso, recorreremos à compreensão do arquivo na arte, mas sobretudo ao conceito de arquivo desenvolvido por Foucault, o qual é compreendido não como repositório, mas como sistema de formação e transformação de enunciados. Com apoio nele, temos fundamento para discutir o que as exposições dão a ver e com quais memórias elas proporcionam espaço para um nova mutação.

Exploramos a história e as leituras do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg. Com base no entendimento de que o projeto do Cientista alemão resultou numa forma de montagem de imagens que amplia as capacidades epistemológicas dedicadas às imagens pela Ciência, nos voltamos para a associação de imagens heterogêneas, de espaços e tempos díspares, o que proporciona uma formação de conhecimento em constante processo. Essa visão foi basilar para entender como as exposições recorrem ao Atlas como forma de montagem de imagens de cultura, que não atuam somente na arte, mas se expandem por outros campos e disciplinas.

Verificamos as exposições segundo as categorias desenvolvidas, com o objetivo de analisar como a forma atlas é evidenciada na curadoria das exposições de arte e como esta opera sobre a memória e a história das comunidades que estão em seu campo de ação, a partir do material de arquivo e coleções de cunho histórico com os quais elas operam.

A exposição **ATLAS. ¿Cómo llevar el mundo auestas?** foi analisada com base no principal teórico a quem recorreremos para pensar o Atlas, de Aby Warburg, George Didi-Huberman, que também é o curador da exposição. Guardamos certa dificuldade teórica de não confundir as intenções e demandas de um pensador com produção teórica sobre o Atlas de Warburg e o projeto expositivo que realiza. Destacamos a compreensão, desenvolvida por Didi-Huberman, do caráter epistemológico que o Atlas

desenvolve com um conhecimento por imagens. Buscamos encontrar, contudo, no processo de relação entre imagens, no gesto de montagem, a principal característica do *bildeatlas* na exposição que o Pensador desenvolve nas instituições de Espanha e Alemanha para pensar a história da arte do último século.

Em ***CCC: Collecting, Collections and Concepts, uma viagem iconoclasta por coleções de coisas em forma de assim*** por via da busca por compreender o modo de trabalho com a memória física que foi solicitada no projeto de curadoria de Paulo Mendes, assim como pelo uso das suas referências cinematográficas com apelo ao questionamento entre verdadeiro e falso, questões caras ao filme documentário, estabelecemos algumas questões da relação entre real e ficção e entre arte e o fora da arte. Os polos de trabalho, assim como a maneira criativa, libertária de exposição, nos possibilitaram uma análise sobre a política da memória envolvida no projeto.

Para Além da História foi uma exposição que nos conectou com a força institucional da exposição para pensar a história da cultura local em contato com a cultura de fora. Relações de identidade e alteridade foram estabelecidas num projeto ambicioso, que procura, institucionalmente, quebrar com as categorias de escolas ou períodos artísticos, com as narrativas segundo lógicas rígidas temporais ou de estilo, com o desenvolvimento cronológico da história. É uma exposição muito mística, que se utiliza de coleções de culturas ancestrais, com muito material pertencente a rituais religiosos, mas que os relaciona com o polo da razão, e busca pela oscilação criativa do pensamento estendido no confronto de opostos.

As exposições, que analisamos mediante as categorias que desenvolvemos na investigação, exprimem críticas ao conhecimento derivado de uma lógica causal, cronológica, linear ou categórica. Elas promovem uma abordagem transformadora da memória de seus arquivos, por meio de uma forma aberta de configurar a curadoria, em seu processo de seleção, interpretação, montagem e disponibilidade, visto que foram exposições com seleções interdisciplinares, interpretações múltiplas e abertas a distintas linhas de leitura e montagem dialógicas, assente numa pluralidade de relações.

Deste modo, compreendemos que as exposições selecionadas por nós seguem proposta de aberturas nas vias de leitura das obras, mas também de uma proposta metabólica na relação com o conhecimento histórico e com as memórias acessadas pelos arquivos. As exposições não buscam recuperar obras e memórias, oriundas do passado, tampouco suplantar a história contextual que elas integram, mas, por meio de uma relação transformadora, lançam obras, imagens e memórias à imaginação resultante das relações daquela montagem.

Com suporte nesta investigação, encontramos certezas, muitas dúvidas e novas questões no que concerne às possibilidades da curadoria de exposições. Confirmamos a proposta inicial de que há um potencial criativo e transformador oriundo das relações estabelecidas entre curadoria de exposições e arquivos. Identificamos caminhos para estudos futuros como seja a investigação das influências simbólicas dessas exposições nas comunidades onde elas atuam. Outra possibilidade seria um estudo mais aprofundado sobre os limites e a extensão das relações de conhecimento e poder que as montagens de imagens heterogêneas desenvolvem quando incidem sobre culturas de povos como aqueles colonizados por europeus.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Monografias

COMOLLI, Jean-Louis. – **Ver e Poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário.** Org. César Guimarães, Rubem Caixeta; trad. Augustin Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COSTA, Luiz Claudio da (org.). – **Dispositivos de registro na arte contemporânea.** Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2009.

DELEUZE, Gilles. – **Foucault.** Trad. Claudia Sant’Anna Martins. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. – **O que vemos, o que nos olha.** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. – **Imagem apesar de tudo.** Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.

DIDI-HUBERMAN, George . – **Atlas ou a gaia ciência inquieta. O Olho da História 3.** Lisboa: KKYM, 2013.

FERGUSON, Bruce; GREENBERG, Reesa; NAIRNE, Sandy. (Ed.). – **Thinking About Exhibitions.** Taylor & Francis e-Library, 2005.

FOUCAULT, Michel. – **A arqueologia do Saber.** Trad. Luiz Felipe Baeta Neves.- 8.ed.Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

LE GOFF, Jacques. – **História e memória.** Trad. Bernardo Leitão. 4.ed. Campinas: UNICAMP, 1996.

MACHADO, Roberto. – **Foucault, a ciência e o saber**. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2007

MARINCOLA, Paula. (Org.) – **What makes a great exhibition?** Philadelphia: Philadelphia Exhibition Initiative, 2011.

MEREWETHER, Charles. (Ed.) – **The archive**. London: The Whitechapel Gallery, 2006.

NIETZSCHE, Fredriech. – **Genealogia da Moral: Uma Polêmica**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012.

OBRIST, Hans Ulrich. – **Uma breve história da curadoria**. Trad. Ana Resende. São Paulo: BEÍ Comunicação, 2010.

O'DOHERTY, Brian. – **In side the White Cube**. São Francisco: The Lapis Press. 2002.

RANCIÈRE, Jacques. – **A partilha do sensível**. Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo: EXO Experimental org; Ed.34,2009.

Partes ou volumes de monografias

BARROS, Manoel de. – As lições de R.Q. In BARROS, Manoel de – **Poesia Copleta/ Manoel de Barros**. São Paulo: LeYa, 2013. pag.323-324

BENJAMIN, Walter. – A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. – **Mágia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Ruanet. Obras escolhidas. v.1. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 165-196

BHABHA, Homi K. – O Pós-colonial e o Pós Moderno: A questão da Agência. – **O local da Cultura**. Trad. Miriam Ávila, Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 239-273.

BLANCHARD, Pascal; BOËTSCH, Gilles; SNOEP, Nanette Jacomijn. – Exhibition. *L'invention du sauvage*. **Exhibition. L'invention du sauvage**. [Catálogo da exposição]. França: musée du quai Branly / Actes Sud, 2011, p.20-53.

CLADDERS, Johannes. – Johannes Cladders. –**Uma breve história da curadoria**. Trad. Ana Resende. São Paulo: BEÍ Comunicação, 2010, p.72 - 87.

HOUAISS, Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia (organizador). – **Pequeno Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1.ed. São Paulo: Moderna, 2015, p. 435

JÜRGENS, Sandra Viera. –Arte, Trabalho, Museus, Fábrica. Construir uma memória crítica de uma época. – **Collecting Collections and Concepts, uma viagem iconoclasta por coleções de coisas em forma de assim**. Guimarães: Guimarães 2012 - Capital Europeia da Cultura; IN.TRANSIT Editions, 2013. p.76 - 84

MICHAUD, Philippe-Alain. – Aby Warburg e a Invenção da Cena da História da Arte. – **Para Além da História**. Guimarães: Guimarães 2012 - Capital Europeia da Cultura, 2013. p.203 – 222.

GREENBERG, Reesa. – Editing the Image: Two On-site/Online exhibitions – **Editing the Image: Strategies in the Production and Reception of the Visual** (Conference on Editorial Problems). Eds. Mark Cheetham, Elizabeth Legge, Catherine M. Soussloff, Toronto: University of Toronto Press, 2003, p. 153 - 164.

SÁ, Leonor. – A performance do falso e a coleção do ilícito: fetiches, mercado e museus. **Collecting Collections and Concepts, uma viagem iconoclasta por coleções de coisas em forma de assim.** Guimarães: Guimarães 2012 - Capital Europeia da Cultura; IN.TRANSIT Editions, 2013. p. 122 – 127.

WARBURG, Aby. – Introdução à *Mnemosyne*. – **Histórias de fantasmas para gente grande. Escritos, esboços e conferências.** Org. Leopoldo Waizbort. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p.363 - 376.

VERTOV, Dziga. – Cine-Olho. – **A experiência do Cinema: antologia.** Org. Ismail Xavier. 3 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2003. pag.245- 266.

Publicações em série

MJ – Manifesta Journal: journal of contemporary curatorship. Autumm/Winter. n.6. Silvana Editoriale, 2005.

Revista Arte & Ensaios, n19, Rio de Janeiro: PPGAV-EBA/UFRJ, 2009.

Artigos de publicações em série

APELIDO, Nome – Título do artigo. **Título da publicação em série.** Local de publicação. ISSN. Vol., n.º (ano), p.

BUCHLOH, Benjamin. – Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico. **Photography and painting in the work of Gerhard Richter. Four essays on Atlas.** Trad. Bianca Tomaselli. Barcelona: Libres de recerca. Art, 6, 1999, p.11-30.

FRANÇA, Andrea; LINS, Consuelo; RESENDE, Luiz. – A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. **Revista Galáxia**, n.21, São Paulo, jun. 2011, p. 54,67

FOSTER, Hal. – An Archival Impulse. **OCTOBER** n 110, Fall 2004, p. 3–22.

FOSTER, Hal. – Arquivos da arte moderna. **Arte& Ensaios**, n19, Rio de Janeiro: PPGAV-EBA/UFRJ, 2009, p. 182 – 193.

LIND, Maria. “Active Cultures: Maria Lind on the Curatorial”. **Art forum International**. Vol. 48, No. 2, Outubro, 2009, p.103.

LISSOVSKY, Mauricio. – A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 9, n. 2, maio-ago. 2014, p. 305-322

ROLNIK, Suely. – Furor de Arquivo. **Arte e Ensaios**, número 19, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA/UFRJ) Rio de Janeiro, 2009, p.195-209

SILVA, Janice T. da. – O paraíso perdido: descrição. **Revista USP**, São Paulo: USP, n12, 1992. p.16-115

Tese, dissertações e provas acadêmicas

ABREU, Leandro. – **O Inventário como Tática: a fotografia e a poética das coleções**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação Social, 2011. Tese de doutorado em Comunicação Social.

POLO, Maria Violeta. – **Estudos sobre expografia: quatro exposições paulistas do século XX**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista. Instituto de Artes / Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo, 2006. Dissertação de Mestrado em Artes.

Catálogos de Exposições

DIDI-HUBERMAN, Georges. – **ATLAS. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?** Trad. Maria Dolores Aguilera. Madrid: Museu Nacional Rainha Sofia, 2010.

MENDES, Paulo; JÜRGENS, Sandra Vieira. (Eds.) – **Collecting Collections and Concepts, uma viagem iconoclasta por colecções de coisas em forma de assim**. Guimarães: Guimarães 2012 - Capital Europeia da Cultura; IN.TRANSIT Editions, 2013.

FARIA, Nuno. (Eds.) – **Para Além da História**. Guimarães: Guimarães 2012 - Capital Europeia da Cultura, 2013.

Material não livro

DIDI-HUBERMAN, Georges. – **Atlas. Entrevista a George Didi-Huberman** [Vídeo Entrevista com George Didi-Huberman.] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010. Vídeo de 3'44", cor, som. [Consultado em 07/09/16] Disponível em: www.museoreinadofia.es/multimedia/atlas-entrevista-georges-didi-huberman

DIDI-HUBERMAN, Georges. – **Atlas. Interview mit George Didi-Huberman** [Vídeo Entrevista com George Didi-Huberman.] ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 2011. Vídeo de 5'30", cor, som. [Consultado em 07/09/16] Disponível em: <http://zkm.de/media/video/atlas-interview-mit-georges-didi-huberman>

Documentos electrónicos – bases de dados

DIDI-HUBERMAN, George. – **ATLAS. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?** [Folha de Sala]. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2011. Folha de sala digitalizada, disponível para download no site da Instituição [Consultado em 07/09/16] Disponível em: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/2010021-fol_es-002-Atlas.pdf

FARIA, Nuno. – **Missão** [página no site do CIAJG] Centro Internacional das Artes José de Guimarães. Descrição institucional do CIAJG, realizada pelo Diretor Artístico. [Consultado em: 07/09/2016] Disponível em: http://www.ciajg.pt/missao_3

Glossário de Terminologia Arquivística da Universidade Federal Fluminense,
Universidde Federal Fluminense, Rio de Janeiro. Disponível em
<http://www.arquivos.uff.br/index.php/glossario-de-terminologia-arquivistica>
Acessado em: 7/06/2016

Dicionário Digital Caldas Aulet. [Consultado em 15 de julho de 2016] Disponível em
<http://www.aulete.com.br/exposição>

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. [Consultado em 15 de julho de 2016]
Disponível em <http://www.priberam.pt/dlpo/exposição>

Sites institucionais

CCC Collecting Collections and Concepts. [Em linha] **Uma viagem iconoclasta por coleções de coisas em forma de assim..** [site da exposição] Guimarães, 2012.
[Consultado em 7/09/2016] Disponível em: <http://ccguimaraes2012.com>

Centro Internacional das Artes José de Guimarães. [Em linha] Karlsruhe.
[Consultado em 7/09/2016] Disponível em: www.ciajg.pt

European Comission: european capital of culture. [Em linha]
[Consultado em 7/09/2016] Disponível em:
https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/actions/capitals-culture_en

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. [Em linha] Madrí.
[Consultado em 7/09/2016] Disponível em: www.museoreinasofia.es

Paulo Mendes. [Em linha]. Portugal.
[Consultado em 7/09/2016] Disponível em: www.paulomendes.org

Sammlung Falckenberg. [Em linha] Hamburgo.

[Consultado em 7/09/2016] Disponível em: www.sammlung-falckenberg.de

The Warburg Institute. [Em linha]. Londres.

[Consultado em 7/09/2016] Disponível em: www.warburg.sas.ac.uk/library

ZKM- Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe. [Em linha]. Karlsruhe.

[Consultado em 7/09/2016] Disponível em: <http://zkm.de>

Documentos electrónicos – publicações em série

CENTANNI, Monica; MAZZUCCO, Katia. – Orientation: cosmology, geography, genealogy. A reading of Plate A of Mnemosyne Bilderatlas. In – **La Revista di Engramma** (online). Edited by Mnemosyne Atlas Seminar Group, translated by Elizabeth Thomson. Nº135. Itália. Abril-maio 2016.

[Consultado em: 07/07/2016]

Disponível em: http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=2831

OLIVEIRA, Luísa Soares de. – A história sem princípio nem fim da obra de José de Guimarães. **Público** [Jornal Digital]. Publicado em 21 de dezembro de 2012.

[Consultado em 07/09/2016]. Disponível em www.publico.pt/temas/jornal/a-historia-sem-principio-nem-fim-da-obra-de-jose-de-guimaraes-25770150

RATO, Vanessa. – De Volta a origem. **Público**. [Jornal Digital]. Publicado em 20 de março de 2015.

[Consultado em 07/09/2016]. Disponível em:

<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/de-volta-a-origem-1689478>

VAHIA, Liz. –NUNO FARIA - Entrevista. **Arte Capital**. [Revista digital]

[Consultado em 07/09/2016]. Disponível em: www.artecapital.net/entrevista-163-nuno-faria

WARBURG, Aby. – Mnemosyne ; AGAMBEN, Giorgio. – Aby Warburg e a ciência sem nome. In – Dossiê Aby Warburg, Cezar Bartholomeu (Org.) – **Revista Arte & Ensaios** Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - EBA UFRJ, ano XVI, número 19, 2009.

[Consultado em: 07/07/2016.] Disponível em :

<http://www.ppgav.eba.ufrj.br/producao/arte-ensaios-19/>

ANEXOS

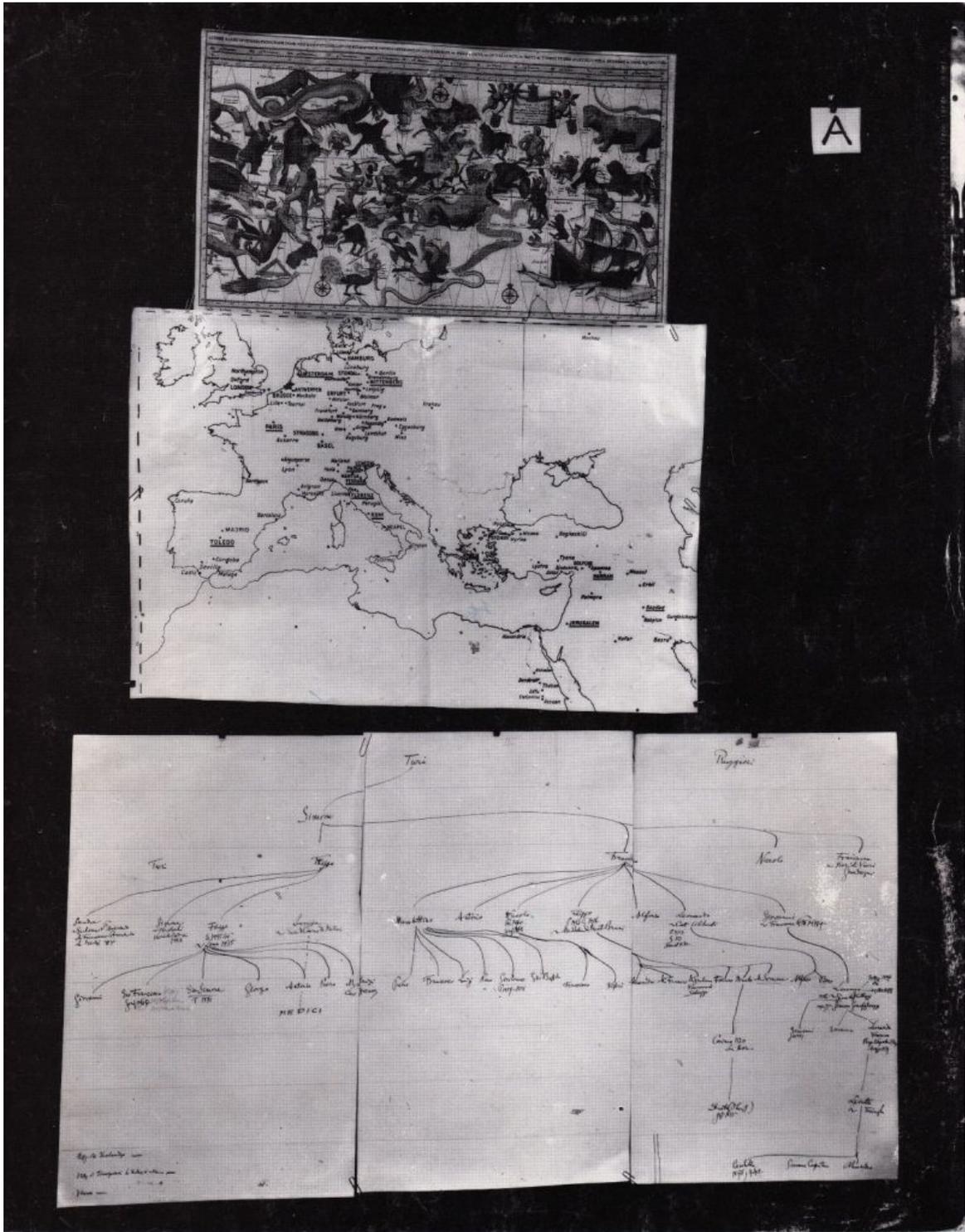


Fig.1 Aby Warburg. *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927 – 1929, prancha A. Londres, The Warburg Institut



Fig. 2 Aby Warburg. *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927 – 1929, prancha B. Londres, The Warburg Institute.

Fig. 1 – Prancha A

Diferentes sistemas de relações em que o homem está inserido, cósmica, terrestre, genealogicamente. Coincidência de todas essas relações em pensamento mágico, uma vez que a distinção entre descendência, local de nascimento e posição cósmica já pressupõe um ato de pensamento. 1) orientação; 2) de câmbio; 3) Ordem Social.

1. Mapa do céu com constelações, gravura aquarelada, Holanda 1684, Hamburgo, Planetário.
2. Mapa com as rotas do Mediterrâneo de perambulações culturais entre Norte e Sul, Leste e Oeste, Londres, O Instituto Warburg.
3. árvore genealógica da família Medici-Tornabuoni, desenhando por Aby Warburg, Londres, O Instituto Warburg.

Fig.2 – Prancha B

Diferentes graus de influencia do sistema cósmico no homem. Correspondência harmônica. Em sequencia, redução da harmonia na geometria abstrata em vez do condicionamento cósmico (Leonardo).

1. O homem nos poderes cósmicos do círculo. Representação de uma visão sagrada de Hildegard de Bingen (XII sec.) [Caption KBW], Hildegard von Bingen, Liber divinorum operum, ms. 1942 início sec. XIII, cod. 1942, fol. 9R, Lucca, Biblioteca do Governo.
2. Heracles como governante do mundo e as correspondências entre os seus membros e os signos do zodíaco [caption KBW], ms. gr. 2419, século XV, fol. 1R, Paris, Biblioteca Nacional.
3. Jean e Paul Limbourg, zodiacalis Homo, de Tres Riquezas Heures du Duc de Berry, ms. 65, pós 1417, fol. 14v, Chantilly, Museu Condé.
4. Informações para o derramamento de sangue, como Verbessertes Hamburger Historienkalender, 1724.
5. Repartição do corpo humano de acordo com os signos astrológicos para executar sangria (manuscrito alemão do século XV) [caption KBW], ilustração Human Zodiac partir de um manuscrito, o bacalhau. lat. Misc. 19414, sec. XIII, fol. 188v, München, Bayerische Staatsbibliothek.
6. Leonardo da Vinci, As proporções do corpo humano, desenho 1485-1490, Veneza, Gallerie dell'Accademia.
7. As proporções ideais do corpo humano de acordo Dürer [caption KBW], Hans von Kulmbach,

Estudo das proporções humanas, desenho em pena, 1513, Berlim, Staatliche Museum, Kupferstichkabinett.

8. Salassians na hora errada direita e e suas consequências (de calendário, Basel 1499) [caption KBW], ilustração de um incunábulo de Lienhart Ysenhut (detalhe), xilogravura, 1499, Basileia, Universitätsbibliothek.
9. L ' "homem planetário" de acordo com Heinrich Cornelius Agrippa (1510) [caption KBW], gravura de Heinrich Cornelius Agrippa, De Occulta Philosophia, 1533 Livro II, cap. XXVII.
10. Dividindo a mão de acordo com os planetas de Agrippa von Nettesheim (1510) [caption KBW], gravura de Heinrich Cornelius Agrippa, De Occulta Philosophia, 1533 Livro II, cap. XXVII.

Fig.3 – Prancha C

Desenvolvimento da representação de Marte. Abandono da representação antropomórfica da imagem – sistema harmônico – signo.

1. Identificação das órbitas dos planetas com sólidos regulares por Mysterium cosmographicum (1621) [caption KBW], Johannes Keplerus, Mysterium cosmographicum, Tübingen 1621.
2. As órbitas dos planetas de acordo com o conceito moderno, ilustração de Brockhaus, Konversations-Lexikon, 14ª ed., Vol XV, Mannheim, 1895.
3. Os filhos do planeta Marte; Esquerda: (A partir de um manuscrito alemão do século XV). Perseus, concebido como metade constelação, metade guerreiro Europeu (de um manuscrito alemão do século XV)[caption KBW], de Kalendarisches Hausbuch, do Mestre Joseph, Cod M.D. 2, ca. 1475, fol. 269r, Tübingen, Universitätsbibliothek.
4. A órbita de Marte de acordo com as observações do Kepler [caption KBW], de acordo com uma passagem da *Astronomia Nova Johannes Kepler*.
5. O "Conde Zeppelin voando sobre a costa japonesa atravessa um avião da guarda costeira, desenho a partir de fotografias," Münchner Illustrierte Presse "n. 35, 1929, p. 1139.
6. Conde Zeppelin [título da imagem], página ilustrada de 'n' Hamburger Fremdenblatt ". 245, edição da 4.IX.1929 noite, p. 17.
7. Fotografias telegrafadas [título da imagem], fotografia Zeppelin sobre New York, página do " Hamburger Illustrierte "No ano XI, nº. 36, 07 de setembro de 1929



Fig. 4 Vistas da exposição *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, 2010, Museu Reina Sofia.



Fig.5 Vistas da exposição *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, 2010, Museu Reina Sofia.



Fig.6 Fotografia do sector G, antes da montagem expositiva. CCC Projeto, 2012. V4



Figura 7. Vistas da exposição CCC: *Collecting Collections and Concepts*, 2012, Fabrica ASA.



Figura 8. Vistas da exposição *Para além da História*, 2012, Centro Internacional das Artes José de Guimarães.



Figura 9. Vistas da exposição *Para além da História*, 2012, Centro Internacional das Artes José de Guimarães



Figura 10. Vistas da exposição *Para além da História*, 2012, Centro Internacional das Artes José de Guimarães