

Exposições como problema de pesquisa

Francielly Rocha Dossin

Doutoranda em História Cultural na Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. Possui graduação em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2006) e mestrado em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2009). Tem experiência na área de História e Cultura Visual, atuando principalmente nos seguintes temas: Arte e Cultura Contemporânea, Fotografia, Vídeo, Performance, arte e Cidade, Diáspora Africana, Estudos Pós-Coloniais.

Resumo: A história da arte moderna e contemporânea vem sendo compreendida através de suas exposições, momento em que as obras “acontecem”. É pela exposição que a arte se apresenta, é recebida e percebida; e não de forma isolada, as obras formam um conjunto selecionado e justificado pela curadoria e pelas redes que as fomentam. Portanto, historicizar as exposições vem sendo um importante aporte não só para a história, mas também para toda a pesquisa que visa compreender os aspectos artísticos e culturais da contemporaneidade. Tendo isso em vista, o presente artigo tem como objetivo compreender a importância que as exposições ocupam na historiografia e na própria concepção do fenômeno artístico em tempos de “arte global”.

Palavras-chave: história das exposições, arte contemporânea, história da arte, arte global.

Art Exhibitions as research problem

Abstract: This paper aims to understand the historiographic significance that art exhibitions has gained into art historiography also in the artistic phenomena conceptions. The modern and contemporary art history has been understood through its exhibitions, in which the art works "happens". Moreover, the exhibition is the moment when art is showed, received and perceived, and not separately, works form a set presented and justified by the curators and networks that foster it. Therefore, historicizing the exhibitions has been an important contribution not only to the art history, but also for the entire historical research that aims to understand the artistic and cultural aspects of contemporary world in global art times.

Keywords: exhibitions history, contemporary art, art history, global art.

A arte existe apenas na medida em que é enquadrada por regimes de identificação que nos permitem conferir especificidades às suas práticas e associá-las a diferentes modos de percepção e afecto e a diferentes padrões de inteligibilidade.
Jacques Rancière

Acompanhamos desde a segunda metade do século XX diversas revisões nas disciplinas de História e de História da Arte. Aos questionamentos do modelo científico modernista seguiu-se diversas “viradas” e “pós”, como as chamadas virada linguística, virada pictórica e pós-modernidade. Tempo, memória, patrimônio e imagem são questões privilegiadas por esses questionamentos que visam aprimorar o debate sobre os métodos da pesquisa histórica nesse contexto.

Na História da Arte, especialmente nas últimas décadas, a centralidade que as exposições têm tomado a despeito da própria produção artística vem se tornando um interessante problema de pesquisa para acadêmicos e um aporte privilegiado para a reflexão crítica em arte. É difícil sistematizar todas as iniciativas e reflexões que vêm sendo feitas neste campo, principalmente por muitas delas serem ainda bastante recentes e pelo curto espaço desta comunicação. Desse modo, o presente artigo busca uma aproximação geral e introdutória à questão.

Em 2010, por exemplo, o Centre Georges Pompidou, em Paris, através do programa *Recherche et Mondialisation*, implementou um ciclo de reflexão e pesquisa com o objetivo de questionar a historicidade das exposições, seus formatos e suas práticas curatoriais. A iniciativa surge principalmente da consideração de que a história das exposições ainda consiste num campo inexplorado. O projeto buscará, com esse processo, o desenvolvimento de um “*catalogue raisonné*” on-line das exposições ocorridas no Centre Pompidou¹.

Apesar de inexploradas, como classifica o projeto do Centre Pompidou, as exposições já vinham sendo pensadas mormente pela museologia e áreas que buscaram compreender questões do sistema das artes que não eram abarcados pela história da arte, como as questões sociológicas ou econômicas. Entretanto, suas relações com a teoria e a história da arte começam a ser estreitadas. O campo, antes tateado, começa a ser explorado. É o que atesta o surgimento de novas publicações, as edições e as vendas de catálogos de exposições cada vez mais sofisticados. Muitos, inclusive, artigos raros, como o caso dos catálogos de *Magiciens de la terre* (1989) e da *Sensation* (1999), e já transformados em bibliografia e fonte essenciais para pesquisadores na área das Artes.

¹ O projeto pode ser consultado em: <<http://histoiresexpos.hypotheses.org/>>.

Não obstante, novas pesquisas são editadas. A maioria não traduzidas para o português como *L'art: une histoire d'expositions* de Jérôme Glicenstein (2009); *Salon to Biennial: Exhibitions That Made Art History* de Bruce Altshule (vol.1 de 2008 e o segundo vol. referente ao período de 1962-2002, publicado neste ano de 2013); *Quand l'œuvre a lieu: l'art exposé et ses récits autorisés* de Jean-Marc Poinot (2008); no Brasil há “Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições” de Sônia. S. del. Castillo (2008) para ficar em poucos exemplos. Também no ensino da arte, a questão da exposição vem se colocando, como mostra a obra “Artes visuais: da exposição à sala de aula” (Ana Mae Barbosa; Rejane Coutinho; Heloisa Margarido Sales, de 2005). Já esgotada, trata-se de uma pesquisa sobre a utilização dos materiais confeccionados e distribuídos pelo Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) a professores de Artes do ensino regular de São Paulo. Foram quatro exposições naquele ano no CCBB “Arte da África” que contou com o acervo do Museu Etnográfico de Benin; “Nuno Ramos. Morte das Casas”; “Rosana Palazyan - O Lugar do sonho” e “Antoni Tàpies”.

Em uma exposição confluem os diversos atores e fatores atuantes no mundo da arte: artistas e as novas produções, curadores, críticos, colecionadores, galerias e museus, patrocínio privado, políticas públicas de apoio a cultura e público. Por isso as exposições formam um importante objeto para a pesquisa em arte contemporânea.

Sabemos, como afirma McEvelley (1989), que um objeto exposto carrega em si algumas afirmações que estabelecem, de uma só vez, um discurso artístico e uma representação histórica: são afirmações relativas à qualidade e à validade artística assim como relativas à importância e às definições históricas. É através da exibição que a definição de arte se concretiza. Um conjunto de objetos e proposições artísticas exposto é também veículo de um projeto daqueles que detém os critérios de seleção. Uma exposição como meio de realização da produção artística é, portanto, também *um acontecimento social* (Mcevelley, 1989).

É impossível abordar as exposições sem um olhar interdisciplinar e sem tratar de questões que estão hoje a elas ligadas, como a expansão do circuito artístico. Compreender a arte contemporânea, passa pela compreensão de seu circuito expandido, hoje configurado no que podemos chamar, com Hans Belting, de “Arte Global” (2003). Algumas iniciativas tentam compreender esse fenômeno. Hans Belting e Peter Weibel, por exemplo, criaram um centro de pesquisa sobre a arte global. Criado em 2006, “*GAM: Global Art and the Museum*” (no ZKM – Centro de Arte e Mídia da Karlsruhe), tem por objetivo documentar e refletir sobre a forma como a globalização vem interferindo no mundo da arte. Uma das iniciativas

do centro foi a exposição de 2011 *“The Global Contemporary. Art Worlds After 1989”* no ZKM. Da mesma forma, recentes publicações atestam o interesse crescente na questão, como *“The Global Contemporary and the Rise of the New Art Worlds”* (MIT Press, 2013), uma coletânea de artigos de diversos autores como Manthia Diawara, Liu Ding, Jean-Hubert Martin, Raqs Media Collective, Peter Weibel, além do próprio Hans Belting. *“Global Art”* (Hatje Cantz, 2010) organizado por Irene Gludowacz, Silvia von Bennigsen e Susanne van Hagen, traz entrevistas com os artistas, galeristas e colecionadores: Ernesto Neto, Maurizio Cattelan, Anish Kapoor, John Baldessari, Eli Broad, Lisa Dennison, Ingvild Goetz, Dakis Joannou, Thomas Krens, Oleg Kulik, Simon de Pury, Neo Rauch, Kiki Smith, Robert Storr e Ai Wei Wei. Outra obra recente é a coletânea organizada por Jonathan Harris. *“Globalization and Contemporary Art”* (Wiley-Blackwell, 2011) conta com artigos de vários autores, entre eles Rasheed Araeen, Andrea Giunta, Albert Boime, Ming Tiampo e W.J.T Mitchell.

As exposições, inclusive em seus silenciamentos e lacunas, desde o início revelam as práticas e os discursos artísticos que alimentaram os debates sobre arte. Segundo Hegewisch (1998), as exposições são criticadas desde que surgiram. A crítica, seja ela direcionada a uma exposição experimental ou conservadora, é quase sempre relativa a sua incapacidade de fazer justiça à essência da arte, mesmo não havendo consenso sobre qual seria ela. Como mostra a autora, a crítica sempre considerou a exposição um meio incompleto. Não obstante, mesmo a exposição não sendo a única forma de apresentação de arte, é o meio preponderante e cardeal do sistema de arte hoje; o principal destino das obras quando deixam o ateliê do artista.

A história das exposições nos remonta a pelo menos 1673, quando a Academia de Belas Artes, começa a organizar as primeiras exposições com uma certa regularidade. Entretanto, é nos séculos XIX que os Salões começam a ser centrais na produção artísticas, importância que cresce no século XX. A partir dos Salões, é rara a pesquisa em história da arte que não faça referências às exposições, pois a exposição passa a ser o local de realização da arte. Com as exposições de arte moderna, suas polêmicas, formatos e curadoria, começam a se fazer cada vez mais marcantes para o entendimento que o público passou a desenvolver sobre as novas linguagens, ou ainda, para a formação de um público para essas novas propostas artísticas (Cauquelin, 2005).

Essa progressiva centralidade, para a filósofa francesa Anne Cauquelin (2005), corresponde ao germe do projeto artístico e da autonomia do circuito modernos, além de modificações concernentes à função do artista na sociedade e seu reconhecimento. Segundo a autora, por volta de 1860, a hegemonia da Academia sofre um recuo progressivo, a instituição

que até então era a responsável pela definição de gosto, por gerir a carreira dos artistas, pela concessão de prêmios e pela centralização da produção através das encomendas.

O Salão começa a se descentralizar e um mercado independente começa a se abrir estabelecendo o que Cauquelin chama de “o sistema *marchand*-crítico”, significando a passagem da centralidade do campo artístico da academia para os intermediários. Os intermediários são os atores que participam do sistema da arte e fazem a ponte entre o artista, que é o produtor, e o público; como *marchands*, críticos, curadores, diretores de museus, galeristas e colecionadores. Esses papéis hoje se mostram flexíveis e intercambiáveis, até mesmo em relação ao artista, uma vez que um artista pode exercer também a função de crítico ou curador, bem como o colecionador. É comum que se veja hoje um ator a realizar várias dessas atividades.

Da mesma forma que Anne Cauquelin recorre à vanguarda modernista europeia para identificar rupturas e continuidades em relação ao sistema da arte contemporânea, Sonia Castillo (2008) também busca o início dos modelos das exposições atuais no final do século XIX e início do século XX. O estabelecimento dos grupos de secessão e as vanguardas históricas provocam alterações nos paradigmas expositivos acadêmicos. Surge a noção de um espaço neutro para que a forma artística tenha preponderância. Como explica O’Doherty (2002), com rígidos preceitos, o espaço expositivo exclui tudo que possa interferir na apreciação da obra de arte, ela é isolada no espaço branco ideal da galeria. No entanto a idéia do cubo branco, da neutralidade do espaço expositivo evaneceu-se na contemporaneidade: “à medida que o modernismo envelhece, o contexto torna-se conteúdo. Numa inversão peculiar, o espaço perde sua neutralidade e passa a ser incorporado no conjunto das obras; o objeto introduzido na galeria ‘enquadra’ a galeria e seus preceitos” (O’Doherty, 2002, p.03).

A proposta da pesquisadora Castillo é que, se o modernismo estabeleceu o modelo expositivo do cubo branco, a contemporaneidade vem estabelecendo outro modelo, o da caixa preta. A noção do cubo branco foi perdendo o sentido enquanto o espaço expositivo foi adquirindo flexibilidade e relevância artística semelhante à da caixa preta do teatro, um espaço cênico para a recepção de montagens temporárias. A figura da caixa preta teorizado pela autora traça uma relação metafórica com o teatro, linguagem a qual a dramaturgia e a direção são imprescindíveis para sua realização. Temos então, um momento em que o curador ganha tanta centralidade que nos possibilita afirmar que ele é hoje a figura de maior destaque no sistema da arte. Sua importância é similar, tão ou mais ilustre, como foi o crítico para o modernismo europeu.

O crítico das vanguardas modernistas acabou por se tornar o promotor orientando o público, e também o mercado. A função do crítico, para Cauquelin, passou a ser semelhante, a do publicitário que intermedia a produção e o consumo, ou ainda de um *broker*, um corretor cultural. Para a autora, se o regime da arte moderna foi o regime do consumo, o regime da arte contemporânea é o regime da comunicação. Essa constitui a principal ruptura no circuito da arte moderna para a contemporânea e marca uma diferença significativa entre o mercado de consumo clássico e o mercado ligado à comunicação². No sistema da arte hoje, que podemos chamar com Cauquelin, de rede, o curador ocupa uma posição privilegiada de agenciamentos.

Nesse processo que alterou gradativamente a noção de cubo branco para a concepção de caixa preta, para usar os termos de Castillo, os artistas também tiveram um papel fundante ao desvelar processos e modelos expositivos. Marcel Duchamp é um dos primeiros a confrontar o público e à história da arte com as relações entre condições museográficas, fatores expositivos, mercadológicos e definições artísticas. As experiências artísticas das décadas de 1960 e 1970 foram ativamente questionadoras não só dos espaços expositivos como também de todo o circuito e sistema da arte. Artistas como Louise Lawler, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke e Chris Burden, realizaram uma produção dedicada à crítica institucional, assim como no Brasil fizeram Cildo Meirelles, Paulo Bruscky, Arthur Barrio e 3NOS3. A crítica institucional e mercadológica é efervescente nessas décadas. O próprio objeto artístico deixava de existir e dava lugar a instalações, eventos e proposições diversas, para usar o termo de Lygia Clark. Performances, *Happenings*, arte conceitual, instalações, *body art* e *land art* levantavam uma série de problemas ao museu que desejasse expor ou inserir as obras em seu acervo. De certa forma, esses questionamentos também afluiram na figura do curador e na relevância das exposições.

Para Castillo, a Documenta³ de Kassel antecipou a centralidade da curadoria como mediadora de um discurso cultural no sistema artístico⁴. Para Hans Belting, a Documenta também é um marco. É uma das influentes exposições, que modificaram os rumos da arte e da

² Para Cauquelin, o circuito de arte contemporânea constitui-se, assim, numa rede plena de interação, que privilegia uma compreensão do continente, seus papéis e lugares, em vez de seus conteúdos intencionais. Neste circuito, os produtores se destacam por deter certa quantidade de informação provenientes da rede, lembrando que, como destaca a autora, a própria circulação de uma informação em uma rede de comunicação, é também sua fabricação. Já as encomendas, são na maioria das vezes realizadas por instituições como museus, que tem um importante papel na rede definindo a arte contemporânea para o público.

³ A Documenta ocorre a cada cinco anos e é hoje a exposição de arte contemporânea de carácter temporária mais importante do circuito de arte internacional.

⁴ Isso se deu principalmente com a quinta edição em 1972. Se as quatro Documentas anteriores curadas por Arnold Bode proporcionou seu estabelecimento no cenário internacional, a quinta edição de Harald Szeemann demonstrou essa “virada curatorial”.

“imagem da história escrita da arte” (Belting, 2012, p. 75). O autor mostra que a política nacional-socialista da Alemanha ao estabelecer a arte moderna como “arte degenerada”, acabou a transformando em “heroína da cultura internacional” e os críticos, exilados, passam a ser “a voz dessa nova cultura internacional” (Belting, 2012, p. 76). É um dos motivos que faz a arte moderna ser cultuada depois da guerra, e é nesse afã que surge a primeira exposição da Documenta de Kassel em 1955.

Nesse sentido, Hegewisch (1998) explica que se as exposições do século XIX serviram como mostruário dos feitos e das realizações do Estado, depois das guerras mundiais, é a exposição de arte que recupera a capacidade de diálogo entre países, tanto para vencidos como para vencedores.

Diferentemente do que a Documenta é hoje, a maior vitrine para a produção artística contemporânea, a primeira exposição tratou-se de uma retrospectiva da arte moderna que sobreviveu à perseguição nazista. Para o historiador, esse momento reside o gérmen do circuito internacional de arte, pois “naturalmente caíram também aí as barreiras nacionais que haviam sido tão grandes antes da guerra e a arte européia foi posta na ribalta como vencedora sobre a loucura nacional” (Belting, 2012, p. 76).

À expansão do mercado financeiro pós guerra fria, que possibilitou a expansão do mercado artístico, segue-se a espetacularização da cultura. É outro relevante fator no agenciamento das formas expositivas. Esses fatores intervêm na abertura que o mundo da arte desenvolve a partir da década de 1980, quando passa a estabelecer maiores relações com a produção artística oriunda de países periféricos, que por sua vez, levantam problemas à narrativa linear da história da arte. Essa expansão fortaleceu-se na década seguinte e se expressa por variadas exposições nos países centrais do circuito artístico, os Estados Unidos e países europeus; estabelecendo-se através das instituições mais consagradas como a Documenta e a Bienais.

Para Cerviño (2011), temos um panorama ambíguo, de um lado a arte contemporânea estabelece uma ruptura com o cânone moderno, onde uma narrativa linear e universalista se fazia linha mestra, o que acabou por possibilitar a integração de diferentes vozes outrora excluída; por outro, “*la cultura dominante se entremezcla en un continuum en el que se borran las fronteras entre esferas culturales*”⁵ (Cerviño, 2011, p. 23), fazendo com que as diferenças sejam minimizadas ou domesticadas. Se mercado da arte, curadores,

⁵ “A cultura dominante se entrelaça num continuum onde se borram as fronteiras entre esferas culturais” (tradução nossa).

colecionadores, galerias, museus e patrocínio são importantes fatores de análise, ela não pode estar apartada de uma consideração estética.

Compreendemos por “estética” mais do que nomeações e eleições simplesmente arbitrárias de uma rede. Para o filósofo francês Rancière (2011), com a “virada pós-moderna” a partir de 1980 houve uma ruptura com a idéia de autonomia da arte e do poder subversivo dessa arte autônoma. Para ele, a rejeição do ideal modernista provocou uma crítica abrangendo toda a tradição estética moderna, desde Kant. A obra de Pierre Bourdieu *La distinction: Critique sociale du jugement*, é um exemplo dessa crítica e pode ser vista como um contraponto ao juízo estético kantiano. Para o filósofo francês, as críticas instauradas a partir 1980, em suas diversas áreas e viéses, tem o mérito em comum de relacionar suas críticas à estética, às questões sobre verdade, história e política (Rancière, 2011, p. 2). A partir delas, por exemplo, podemos ter uma compreensão crítica do circuito artístico. Mais amplo que isso, a estética “é uma matriz de percepções e discursos que envolve um regime de pensamento, bem como uma visão da sociedade e da história” (Rancière, 2011, p. 2-3).

Quando Rancière afirma que para se compreender o significado de “estética” é preciso compreender e identificar “modos de preencher mundos vazios”, se refere aos modos de significação e seus usos. Segundo o autor,

A estética não existe enquanto teoria da arte, mas sim enquanto uma forma de experiência, um modo de visibilidade e um regime de interpretação. A experiência estética vai muito além da esfera da arte. A questão é a configuração da paisagem sensível que estrutura uma comunidade. A configuração daquilo que pode ser visto e sentido e dos modos possíveis de falar e pensar sobre isso. Trata-se de uma distribuição do possível, que é também uma distribuição da capacidade que uns e outros têm de participar nessa mesma distribuição do possível (Rancière, 2011, p. 18-19).

A exposição, o mais notável acontecimento artístico, constitui-se numa paisagem sensível que agencia a rede da arte contemporânea e é por ela agenciada. Quando a crença na universalidade e eternidade da arte é abalada, os critérios para sua seleção perdem suas validades inatas e somam questões e dilemas. As afirmações sobre a qualidade, validade e importância artística e história das exposições podem ser uma ponte de acesso à determinada “paisagem sensível de uma comunidade”. Diante de tantos fatores e atores, abordá-la traz grandes desafios aos pesquisadores. Embora nosso objetivo não seja o aprofundamento metodológico da questão, faz-se mister registrar que as fontes dependem, naturalmente, dos objetivos e problemáticas dadas por cada pesquisa. Também, como afirma Belting (2013, p.

19), que a prática expositiva continua a ocultar trêmites e transações, financeiras ou jurídicas, com o objetivo de manter a imagem de autonomia da arte.

Atentemos também para a relevância dos catálogos que projetados pelas curadorias⁶. Sua importância se dá principalmente nas exposições temporárias, como a Documenta, ou nas Bienais, onde “*de plus en plus cependant on réalise la nécessité d'un catalogue qui s'affirme comme le seul témoignage durable d'une manifestation éphémère*”⁷ (Christout, 2003, online). O catálogo nos possibilita tecer apontamentos sobre as construções discursivas construídas pela exposição, mas deve-se ter em consideração que um catálogo é incapaz de reproduzir a experiência de uma exposição. Costuma trazer fotografias das obras isoladamente, até mesmo pela impossibilidade do registro de conjuntos cada vez mais extensos. Trata-se de construção anterior e diversa da exposição, embora a ela referente.

A história das exposições formam um campo específico? Para Jérôme Glicenstein professor da disciplina “*l'histoire des expositions*” na Universidade Paris 8, a história das exposições é incompatível com a história da arte, uma vez que o estudo das exposições considera o ambiente imediato e as historicidades de uma exposição, enquanto a história da arte considera o estudo da arte em sua forma e perenidade. Segundo Souriau (2013), na ocasião de um evento acadêmico, questionado pela autora sobre a possibilidade de a história das exposições ser uma “nova história da arte”, Glicenstein respondeu: “*l'histoire des expositions n'est pas compatible avec l'histoire de l'art. Elle n'a pas le même champ, ni le même objet que l'histoire de l'art, et elle dérange les historiens d'art. Vous êtes d'ailleurs ici au sein de l'UFR d'art plastique, et pas d'histoire de l'art*”.⁸ (Glicenstein apud Souriau, 2013, p. 1-2).

Das assertivas de professor francês, Souriau parte na tentativa de sistematizar reflexões que possibilite responder perguntas como: podemos incluir ou não a história das

⁶ Há diversos tipos de exposição e também de catálogo. Podem ser ricamente ilustrados ou não, podem ser projetos educativos e outras iniciativas. Segundo Christout (2013), “*Selon que le catalogue est une oeuvre collective ou non, que des normes précises ont été préalablement adoptées par les divers rédacteurs, selon les moyens matériels -impression, illustrations - qui lui ont été accordés, il répond de façon plus ou moins heureuse aux besoins des chercheurs. En fait tous les organisateurs d'expositions ont dû affronter de façons diverses la problématique du catalogue. Ils l'ont résolue de manière généralement variable en fonction de leurs propres critères, des aptitudes de leurs collaborateurs mais aussi du temps et des ressources dont ils disposaient. En règle générale il semble souhaitable que les organisateurs soient également responsables du catalogue car la coordination entre le choix, la présentation et la description des pièces exposées est essentielle*”.

⁷ “Contudo, cada vez mais se faz necessário a realização de um catálogo que se afirme como testemunho durável de uma manifestação efêmera” (tradução nossa).

⁸ “a história das exposições não é compatível com a história da arte. Ela não tem o mesmo campo nem o mesmo objeto que a história da arte, e ela incomoda os historiadores da arte. Você está aqui na “*l'UFR d'art plastique*” [departamento de artes plásticas e ciências da arte da Sorbonne] e não no [departamento] de história da arte” (tradução nossa).

exposições na história da arte? Seria a história das exposições realmente incompatível, epistemológica e metodologicamente, com a história da arte?

A autora recorre aos historiadores da arte Gombrich, Wölfflin e Otto Pächt, para concluir que, de fato, a história da arte está fundada na autonomia do objeto artístico. Já na história de uma exposição, a análise ocorre de forma diversa: o objeto de análise é plural, é entendido como um agenciamento e faz parte de um todo (é um dos elementos a constituir o discurso expositivo), a exposição pede uma consideração espaço-temporal e contextual.

Entretanto, depois de refletir sobre a produção artística centrada na crítica institucional, que tornaram contextos visíveis, a autora conclui que, *“Il s’agirait donc de formuler l’hypothèse d’une histoire des expositions qui apparaîtrait non pas comme un champ opposé à celui de l’histoire de l’art, venant s’inscrire “en plus” ou en parallèle selon une méthode et un champ d’étude distincts, mais plutôt comme une méta-histoire de l’art”*⁹ (Souriau, 2013, p. 09).

Portanto, Souriau sugere a possibilidade de uma complementariedade, onde a história da arte deve aderir às novas leituras e onde a história das exposições deve se colocar não como uma disciplina oposta, mas um campo contínuo à história da arte, quiçá uma meta-história da arte.

O problema da revisão feita pela autora, é que desconsidera atuais pesquisas e publicações sobre a história das exposições e sobre história da arte não-francesas. Os trabalhos citados de Jean-Marc Poinot, Jean Davallon, Gérard Genette e Jérôme Glicenstein mostram a predominância do entendimento da exposição como uma linguagem, ou seja, uma abordagem ora ligada à análise do discurso ora à semiologia. Abordagens diferentes trazem as publicações fora da França que trouxeram incisivas contribuições para a teoria da arte, para história das exposições, e para a história da arte. Um exemplo são os estudos culturais e pós-coloniais, revistas como a *Third Text Journal* fundada pelo artista Rasheed Araeen e a *Nka*, fundada por Salah M. Hassan, Chika Okeke-Agulu e Okwui Enwezor e inúmeras iniciativas, movimentos e publicações que tiveram e têm seu papel nas transformações ainda em processo.

As revisões disciplinares, como vimos, atingiram também a história da arte, em sua epistemologia e metodologia. A história da arte foi afrontada com problemas para os quais talvez ainda não tenha respostas. Novos temas e problemas, que não pertenciam à história da

⁹ “trata-se, portanto, de formular a hipótese de uma história das exposições que surge não como um campo oposto ao da história da arte, mas se inscreve como uma soma ou em paralelo conforme um método e um campo de estudos distintos, senão também uma meta-história da arte” (tradução nossa).

arte, hoje a obrigam a alterações de trajeto. O universalismo ocidental, um dos fios condutores pelos quais a história da arte se desenvolveu, é uma das noções mais confrontadas por esses questionamentos que a expõe como um produto da cultura européia. É o que possibilita Belting falar em fim da história da arte como fim de uma tradição surgida na modernidade, como mudanças na regra do jogo, ou ainda, mudança de enquadramento, em suas palavras:

A arte se ajustou ao enquadramento da história da arte tanto quanto esta se adequou a ela. Hoje podemos, portanto, em vez de fim, falar de uma perda de enquadramento, que tem como consequência a dissolução da imagem [a imagem da história escrita de arte], visto que ela não é mais delimitada pelo seu enquadramento. O discurso do “fim” não significa que “tudo acabou”, mas exorta a uma mudança no discurso, já que o objeto mudou e não se ajusta mais aos seus antigos enquadramentos” (Belting, 2012 p.13).

Portanto pode ser cedo para concluirmos sobre os limites e as especificidades disciplinares, principalmente em meio à mudanças e processos que pedem cada vez mais por abordagens transdisciplinares. O jogo ainda está tendo suas regras alteradas no seu transcurso. Porém, podemos afirmar que as exposições são, de fato, caros problemas para pesquisadores que atuam no campo da arte. A história das exposições, ou as exposições como problema de pesquisa, podem ser um exemplo desses novos enquadramentos, e promete produzir valorosas contribuições para a área.

Referências Bibliográficas

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimat**. Disponível em: <<http://www.globalartmuseum.de/media/file/476716148442.pdf>> Acessado em 10 de ago. 2013.

CASTILLO, S. S. del. **Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições**. Sao Paulo: Martins, 2008.

CAUQUELIN, A. **Arte Contemporânea: uma introdução**. Sao Paulo: Martins Fontes, 2005.

CERVIÑO, Mariana. **El circuito internacional del arte contemporáneo en los primeros noventa**. Una descripción del llamado “arte global”. In: Documento de Jóvenes

Investigadores. N° 32. Dez. 2011. Disponível em:
<<http://lanic.utexas.edu/project/laoap/iigg/dji32.pdf>> Acessado em: 10/12/2012.1

GLICENSTEIN, Jérôme. **Une histoire d'expositions**. Paris: PUF, 2009.

GUILBAUT, Serge. **Musealización del mundo o californización de occidente?** In: Quintana. N° 3. 2004. Disponível em:
<<http://www.usc.es/arte/quintana/quintana3/guilbaut.pdf>> Acessado em: 15/01/2013.

HEGEWISCH, Katharina. **Un médium à la recherche de sa forme**: Les expositions et leurs déterminations. In: HEGEWISCH, K.; KLÜSER, B. *L'Art de l'exposition – Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*. Paris: Éditions du Regard, 1998.

MCEVILLEY, Thomas. **Abertura da cilada**: a exposição pós-moderna e Magiciens de la Terre. *Artes & Ensaios*, Rio de Janeiro, n.13, ano XIII, pp.176-183, 2006.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: A ideologia do espaço da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. **O que significa estética**. In: *Projecto Ymago* [2011]. Disponível em:
<<http://cargocollective.com/ymago/Ranciere-Txt-2>>. Acesso em 30 de abril de 2013.

SOURIAU, Judith. **L'histoire des expositions**: une nouvelle histoire de l'art? (11 Nov. 2010). Disponível em:
<http://www.thes-arts.com/index.php?option=com_content&view=article&id=125> Acessado em: 10 de jun. 2013.