



Práticas curatoriais contemporâneas: autoria, negociações e colaborações

*Prácticas curatoriales contemporáneas:
autoría, negociaciones y colaboraciones*

*Contemporary curating practices:
authorship, negotiations
and collaborations*

Clara Sampaio Cunha

*Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.
clrsampaio@gmail.com*

Resumo

O artigo discute brevemente a formação dos primeiros museus modernos e a constituição de seus acervos para compreender quando o aparecimento de uma figura que “zlasse” por essas coleções passou a ser solicitada pelo sistema da arte. A partir das transformações dos espaços expositivos até o cubo branco moderno – modelo que se firmou e ainda ecoa como resposta para as mais variadas proposições expositivas – surgiria o curador, cuja função se situa entre a instituição, a crítica e a prática artística. No entanto, seria a partir de meados do século XX que a curadoria se firmaria como presença constante no campo da arte, seja por seu papel na formação de público (como mediador dos diálogos entre artistas e exposição), seja por intermediar as cada vez mais complexas relações entre artistas e instituições. Assim, a prática curatorial e seus desafios são discutidos aqui por meio de autores como Terry Smith, Hans Ulrich Obrist e Claire Bishop, e também em exposições como as *Number Exhibitions* (1969-1973) de Lucy Lippard, *When attitudes become form: live in your head* (1969) de Harald Szeemann, *Magiciens de la Terre* (1973) de Jean-Hubert Martin. São exemplos em que questões autorais no trabalho do curador bem como a ideia de um curador-artista se fizeram presentes. Por fim, comentaremos eventos de arte motivados pelo universo doméstico, em que o debate sobre autoria e também sobre aspectos colaborativos borrariam as fronteiras entre práticas artísticas e curatoriais, como em *Kitchen Show* (1991), em *Moradas do Íntimo* (Brasília, 2009), *Estudos de Recepção* (Vitória e Vila Velha, 2015), entre outras.

Palavras-Chave: Arte contemporânea. Curadoria. Curadoria autoral. Curador-artista. Práticas colaborativas.

Resumen

El artículo retoma rápidamente la formación de los primeros museos modernos y la naturaleza de sus acervos para comprender el surgimiento de una figura que “cuidara” a estas colecciones y cuándo esta fue solicitada por el sistema del arte. A partir de esas transformaciones de los espacios expositivos hasta el cubo blanco moderno – modelo que se consolidó y que todavía es utilizado cómo respuesta en las más variadas propuestas expositivas – surgiría el curador de arte, cuya función está entre la institución, la crítica y la práctica artística. Sin embargo, sería a partir de mediados del siglo XX que la curaduría se afirmaría como presencia constante en el sistema del arte, sea por su papel en la formación del público (como mediador entre artistas y exposición), sea por intermediar las complejas relaciones entre artistas e instituciones. Por lo tanto, la práctica curatorial y sus desafíos son discutidos aquí teniendo como ejemplos autores como Terry Smith, Hans Ulrich Obrist y Claire Bishop, y también en exposiciones como las *Number Exhibitions* (1969-1973) de Lucy Lippard, *When attitudes become form: live in your head* (1969) de Harald Szeemann y *Magiciens de la Terre* (1973) de Jean-Hubert Martin. Son ejemplos

en que las nociones de autoría en el trabajo del curador así como la idea de un curador-artista se hicieron presentes. Por último, comentaremos exposiciones motivadas por el universo doméstico, en que el debate sobre autoría y sobre aspectos colaborativos desdibujarían las fronteras entre prácticas artísticas y curatoriales, como en *Kitchen Show: World Soup* (1991), en *Moradas do Íntimo* (Brasília, 2009), *Estudos de Recepção - arte contemporânea em espaços domésticos* (Vitória y Vila Velha, 2015), entre otras.

Palavras-Clave: Arte contemporâneo. Curaduría. Curaduría autoral. Curador-artista. Práticas colaborativas.

Abstract

The article briefly discusses the creation of the first modern museums and the establishment of their collections to understand when the appearance of a figure that would “watch over” those collections came to be requested by the art system. However, it would be in the mid-twentieth century that curation would become omnipresent in the art system, whether by its role in educating the audience (as a mediator between artists and exhibitions), whether by mediating the increasingly complex relationships between artists and institutions. Therefore, curation is debated here having as examples authors such as Terry Smith, Hans Ulrich Obrist and Claire Bishop, as well as exhibitions such as Lucy Lippard’s *Number Exhibitions* (1969-1973), Harald Szeemann’s *When attitudes become form: live in your head* (1969), Jean-Hubert Martin’s *Magiciens de la Terre* (1973). Those events are examples in which the notions of an authorial role of the curator as well as the curator-artist were present. Finally, we will comment on events inspired by the domestic realm where authorship and collaborative aspects would blur the borders between artistic and curatorial practices, such as in *Kitchen Show: World Soup* (1991), *Moradas do Íntimo* (Brasília, 2009), *Estudos de Recepção - arte contemporânea em espaços domésticos* (Vitória and Vila Velha, 2015), among others.

Keywords: Contemporary Art. Curation. Authorial Curation. Curator-artist. Collaborative practices.

INTRODUÇÃO

Embora o emprego do termo *curador* seja relativamente recente, a noção de curadoria tem sido desenvolvida desde os primeiros museus modernos, quando essas instituições passaram a formar acervos próprios e se abrir para visitação pública. Essa transformação fundamental, de um espaço antes restrito à nobreza e ao clero para um espaço público, determinaria a necessidade de uma figura que gerisse o acervo das instituições.

De acordo com o curador Hans Ulrich Obrist (2014, p.25), antes visto como mantenedor de coleções, o curador passaria a desempenhar nos museus modernos quatro funções fundamentais: as de preservação, seleção de trabalhos, pesquisa e organização de exposições. Contudo, o termo já foi expandido há algum tempo para além das atribuições acima mencionadas, como afirma o historiador da arte Terry Smith (2012), e passou a incluir também a concepção de atividades de caráter artístico também fora de museus e galerias. Tal figura tem assumido um papel de prestígio no sistema da arte nos últimos anos – principalmente dentro de grandes instituições –

sendo incumbido de produzir eventos em que cria narrativas, harmônicas ou dissonantes, para a fruição de uma seleção de obras de arte; e para além de exposições, organiza livros, encontros e palestras entre artistas, críticos, colecionadores, galeristas, investidores e o público em geral.

As transformações dos espaços expositivos dos museus e Bienais, passando pelo *cubo branco* moderno, teriam levado à compreensão da curadoria como mediação entre a crítica e a prática artística. Lorenzo Benedetti, diretor do De Appel Arts Center (centro de estudos curatoriais em Amsterdã, Holanda) situa, ainda, o entendimento da função curatorial como se conhece hoje a partir do século XX, envolvida com o desenvolvimento da arte conceitual:

Essa figura fez sua aparição no final dos anos sessentas quando, não por acaso, a arte conceitual estava em ascensão. [...] A arte conceitual, [...] instaurou uma forte relação entre a pesquisa artística e a crítica de arte, uma dialética que foi fundamental para a definição progressiva do papel do curador como mediador entre as mais experimentais práticas de seu tempo. (Benedetti, 2012, p. 35, tradução nossa)

É precisamente sobre a ideia da curadoria como linguagem e sua construção nas últimas décadas em uma prática contemporânea que trataremos aqui. No campo da arte, a atividade do curador, para além da pesquisa histórica, do mapeamento de produções artísticas, escolha e articulação de trabalhos de arte, está associado às proposições artísticas e/ou culturais dentro e fora dos museus, e também na produção de textos críticos. Surgem práticas curatoriais múltiplas, que, ora borram as fronteiras entre artistas, curadores e a crítica, aparecendo a figura do artista-curador ou mesmo do curador-artista, ora acontecem de maneira colaborativa ou singular, propondo novos agenciamentos e negociações para a recepção e circulação de trabalhos de arte.

PRÁTICAS CURATORIAIS CONTEMPORÂNEAS: AUTORIA, NEGOCIAÇÕES E COLABORAÇÕES

De maneira geral, das atribuições curatoriais comentadas, a exposição – sua concepção e *display* expositivo – pode ser considerada sua vertente mais destacada e conhecida. O uso da palavra estrangeira aqui não é ao acaso. O termo *display* – que em tradução literal significaria “apresentação” – tem sido utilizado por muitos autores para designar o arranjo dos objetos no espaço expositivo. Segundo Dorothee Richter, sua adoção estaria intrinsecamente ligada aos contextos ideológicos e ao repertório advindo da indústria:

Seu contexto semântico de dispositivo de apresentação [*display*], mostruário e embalagem publicitária, e interface de computador aponta para novas economias e novas concepções de (re)apresentação baseadas em uma ‘tela’ específica, uma ‘interface de usuário’. (Richter, 2010, p.47)

Não obstante, a seleção e encadeamento de propostas artísticas que culminam em sua apresentação pública acompanham também uma linguagem que se estende a diversas outras atividades em museus e galerias. Há a inserção de textos que informam o público sobre o artista e o contexto de criação das obras em questão, construção de narrativas por meio do projeto expográfico, programações culturais do setor educativo, entre outras. Essas ações se configuram nas instituições culturais como uma tentativa de aproximação da arte ao público. Os autores da coletânea *Thinking about exhibitions*, Greenberg, Ferguson and Nairne (1996), cujos textos reflexivos apresentam um amplo repertório para o debate sobre os formatos de exibição de arte, compreendem as exposições contemporâneas como

[...] o principal espaço de troca na economia política da arte, onde o sentido é construído, mantido e ocasionalmente, desconstruído. Em parte, espetáculo, evento sócio-histórico, dispositivo de estruturação, as exposições – principalmente as exposições de arte contemporânea – estabelecem e administram os

significados culturais da arte (Greenberg Ferguson; Nairne, 1996, p. 1, tradução nossa).

Ainda que tal centralidade esteja cada vez mais desconstruída, se levarmos em consideração a existência de outras possibilidades para o trabalho de arte acontecer (como publicações, ações em espaços públicos, plataformas online, entre outras), o curador ainda parece estar fortemente envolvido com a identificação de novas tendências nos discursos e práticas artísticas, no papel de formação de público ou ainda na mediação dos diálogos entre artistas e instituições. Observa-se que quando há a escolha pela produção de grandes exposições de arte, elas costumam vir acompanhadas de palestras, publicações e cursos livres.

Portanto, se as discussões no campo conceitual artístico influenciam todo o sistema de produção em arte – e como consequência, a maneira de mostrar arte ao público – se faz necessário que aqueles que atuam nesse território estejam atentos às transformações e dispostos a negociações e debates. A passagem de exposições com abordagens cronológicas para abordagens outras, segundo a historiadora de arte Emma Barker, deveu-se à carga ideológica que tais montagens teriam assumido ao longo dos anos. Barker questionaria se tais mudanças foram significativas na forma como o conhecimento nas exposições tem sido repassado ao público:

A maioria dos museus discutidos aqui [como o MoMA], por exemplo, partilham um arranjo tradicional, basicamente cronológico dos trabalhos na coleção [...]. Esse tipo de apresentação tem sido criticado porque reduz a complexidade e variedade da produção artística a uma narrativa estritamente unificada, expressando um único ponto de vista dominante (ocidental, elitizado, masculino, etc). Em discussão aqui não está somente o arranjo, mas também a seleção dos trabalhos de arte e a maneira como os curadores dessa forma afirmam e reforçam cânones de valor estético. (Barker, 1999, p. 25, tradução nossa).

Em 2014, Claire Bishop publicaria o livro *Radical Museology*, em que comenta sobre a proliferação sem precedentes de novos museus dedicados à arte contemporânea na década de 1990. Segundo ela, o aumento da escala do museu e a proximidade com os procedimentos industriais – a chamada indústria cultural ou como conceitua Hans Haacke (1999), a *indústria da*

consciência – foram “duas características centrais da passagem do modelo de museu do século XIX”, de uma instituição nobre e elitizada, “[...] para sua atual encarnação como templo populista de lazer e entretenimento” (Bishop, 2014, p. 6, tradução nossa). Essa aproximação faria a primeira década do século XXI ser considerada o período em que a curadoria se firmaria como elemento essencial no sistema de arte, como comenta Nicola Trezzi:

O que podemos chamar de era dos curadores demanda uma redefinição da prática curatorial como arte ela mesma, com sua própria estrutura e linguagem. Entre as muitas mudanças que essa relativamente nova ciência trouxe, está a passagem de uma percepção histórica, “temporal” para uma compreensão “espacial” da arte”. (Trezzi, 2010, p. 1, tradução nossa)

Tendo em mente esse panorama, alguns autores apontam para a ocorrência de “tendências expositivas” na prática curatorial contemporânea, em virtude do posicionamento dos curadores de arte em exposições específicas, sobretudo em exposições temporárias. Como exemplo de tendências há a curadoria autoral, o curador como artista e o artista-curador (e não só) que podem acontecer de maneira complementar e, contudo, não estabelecem categorias expositivas. Desde a década de 1960, a prática curatorial tem apresentado um entrelaçamento de funções e colaborações entre artistas, curadores, críticos e outras figuras atuantes no sistema da arte.

No livro *Não há lugar para a lógica em Kassel* (2015), o escritor catalão Enrique Vila-Matas, relataria o convite feito pelas curadoras Carolyn Christov-Barkagiev e Chus Martínez para se apresentar na programação da Documenta 13 (2012). Em uma espécie de residência artística, faria de um restaurante chinês nos arredores de Kassel seu local de trabalho. O autor conta o incômodo em responder à tal solicitação: escrever à vista de todos em um lugar desconhecido, atuar como escritor participante de um evento de arte. Essas ações com profissionais de diversas áreas teriam a ambição de formar um quebra-cabeça temático que daria conta do tema *Colapso e Recuperação*. Incomodado com a situação, encontraria a solução de criar um personagem, *Autre*, um duplo que atuaria como um escritor-performer. Esse tipo de proposta curatorial, que por seu caráter transdisciplinar agrega convidados de

diversas áreas desempenhando funções específicas, está relacionada à ideia de curadoria autoral.

Por curadoria autoral compreendemos os projetos e exposições em que a presença central de um curador ou organizador - contratado por uma instituição ou atuando de forma independente – tenha a intenção de articular artistas e seus trabalhos para representar um determinado assunto. Os pesquisadores Nathalie Heinich e Michael Pollak (1996) explicam em artigo¹ que pontua a transformação da função do curador tradicional, responsável pela conservação das obras nos museus, para um *autor de exposições*:

Essa transformação parece estar ligada à mudança no equilíbrio entre duas facetas constituintes da tarefa de apresentação. De um lado está a exposição permanente de coleções e do outro, a montagem temporária de exposições. (1996, p.169, tradução nossa)

Nesse sentido, a ação curatorial traduzirá elementos advindos de um eixo temático em seu arranjo expositivo e identidade visual. É possível que grandes exposições coletivas se tornem concepções autorais, em que o curador, ao determinar o tipo de abordagem a ser empregada (histórica, transdisciplinar, interativa, só para citar algumas) empreenderá uma narrativa – o que não implica necessariamente em promover um posicionamento do curador como artista. Em alguns casos, convidado para desenvolver uma pesquisa sobre um grupo de artistas e/ou assunto que interesse à instituição organizadora, o curador estará à frente de palestras, nos convites e catálogos, de forma a ser reconhecido como autor do projeto em questão. Também Heinich e Pollak (1996) comentam sobre o posicionamento da mídia em relação a esse tipo de abordagem, cada vez mais transformada em espetáculo:

Críticos especializados estão cada vez mais atentos aos aspectos cenográficos; [...] eles tendem a enfatizar a exposição como um objeto em si, mais frequentemente citando o ‘autor’. Em outras palavras, a imprensa lida com a exposição não tanto como um meio transparente produzido por uma instituição, mas como o trabalho de

¹ Aqui nos referimos ao artigo *From museum curator to exhibition auteur – inventing a singular position*, publicado originalmente em 1988, Paris: Editions du Centre Pompidou-BPI.

um indivíduo com um nome em particular. (Heinich e Pollak, 1996, p.170, tradução nossa)

Situação oposta ocorreria normalmente em exposições com acervos permanentes, a exemplo de museus históricos, em que a figura do curador costuma permanecer anônima. Isto parece implicar que somente onde há uma proposição “criativa” existe a necessidade de trazer à luz o seu autor – ao menos se levarmos em consideração que instituições desse tipo possuem regras museológicas bastante rígidas e na maioria das vezes organizam exposições cronológicas e “lineares”. É importante, contudo, considerar o quanto desse destaque – o *curador-autor* – está sujeito a conflitos com os interesses originais dos artistas e de seus trabalhos.

Essa discussão teria sido empreendida já na década de 1960, em situações como as *Number Exhibitions* (1969-1973) de Lucy Lippard – mostras coletivas concebidas à época da publicação de seu artigo seminal *A desmaterialização do objeto de arte*². Tais exposições recebiam como título o contingente populacional aproximado de cada cidade em que se instalava: 557,087 (Seattle Art Museum, 1969), 955,000 (Vancouver Art Gallery, 1970), 2,972,453 (Centro de Arte y Comunicación in Buenos Aires, 1970), c. 7,500 (Walker Art Center, Mineápolis, 1973), entre outras. Os nomes “genéricos” teriam por objetivo neutralizar a importância do título, que segundo a curadora criariam uma nova categoria para obras conceituais³ – em algumas ocasiões, inclusive, o ato obsessivo de numerar era motivação para certas propostas, como no caso do artista On Kawara. Devido a sua extensão, muitas vezes era impossível compreender a exposição em sua totalidade. Tal intenção possuía desdobramento em seus catálogos: folhetos sem numeração ou ordem que,

² O artigo foi publicado em 1968 e em 1973 Lucy Lippard lançaria o livro *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York: Praeger, 1973.

³ A autora comentaria a escolha dos títulos: “*The titles of these numbered exhibitions were approximate population figures for the cities where the shows were held. I was of course looking for something neutral — non-associative, non-relational, according to the gospel of the era. I was also determined not to provide a new category in which disparate artists could be amalgamated. Numbers were, as we know, an important factor in conceptual art*”. (Lippard, 2009, p. 3)

agrupados em uma espécie de fichário, permitiriam ao visitante manter ou descartar informações sobre o que lhe interessassem ou não. Apesar de ter colaborado com a concepção e construção das obras nesses projetos, a curadora seria acusada⁴ de utilizar os artistas e seus trabalhos como meio para esboçar um conceito, acepção que afirma não ser totalmente equivocada, uma vez que

aponta uma das principais questões do período em que essas exposições foram feitas – o apagamento deliberado de papéis [do artista, curador ou crítico], assim como dos limites entre meio e funções. Com o passar dos anos admito que fiz meu melhor em exacerbar essa confusão, colaborando com diversos artistas conceituais [...]. (Lippard, p.4, 2009, tradução nossa)

Lippard empreenderia sua pesquisa curatorial na década de 1960, bastante envolvida com o movimento feminista. Em ações independentes, a curadora realizaria exposições em vitrines, espaços públicos, sindicatos e outros lugares não convencionais, e colaboraria com o também curador Seth Siegelaub em diversas ocasiões. Em prática semelhante a do curador e crítico Frederico Morais⁵, produziria textos como *ready-mades* para o MoMA (*Information*, e um projeto sobre Duchamp, ambos em 1970, a convite do curador Kynaston McShine), e explicitando o caráter transdisciplinar de críticos, artistas e curadores à época, afirmaria que a denominação “curador-como-artista” colocaria um problema coerente com a “confusão” dos limites entre essas atuações:

É tudo uma questão de como chamar isso. Isso importa? O curador é um artista porque usa um grupo de pinturas e esculturas em uma exposição temática para provar seu ponto de vista? [...]. Sou uma artista quando peço para os artistas para trabalharem ou responderem a uma dada situação? (Lippard, 2009, p. 4, tradução nossa)

⁴ O autor da acusação seria o norte-americano Peter Plagens, seu colega na revista *Artforum*, que em 1969 escreveria uma crítica sobre a exposição 557,087: “Ele escreveu: ‘Há um estilo total na exposição, um estilo tão penetrante como que para sugerir que Lucy Lippard é, na verdade, a artista e seu suporte [medium] são os outros artistas’”. (In: Lippard, p. 4, 2009, tradução nossa)

⁵ Aqui fazemos referência à Nova Crítica (1970), evento ocorrido na Petite Galerie (Rio de Janeiro), mesmo local onde teria acontecido uma mostra dos artistas Cildo Meireles, Thereza Simões e Guilherme Vaz (*Agnus Dei*, 1970). O trabalho, como comentam as pesquisadoras Tamara Chagas e Almerinda Lopes (2012, p.108): “[...] simbolizou uma das primeiras experiências de Morais com o intuito de transpor, para o plano da prática, suas teorizações [...], ultrapassando, assim, os limites da crítica textual”.

A compreensão de exposições (assim como a ideia de um “objeto de arte desmaterializado”) que favoreceria processos de trabalhos e ações em vez de objetos/materiais pode ser considerada o cerne de propostas expositivas como *When attitudes become form: live in your head* (1969), realizada na Kunsthalle de Berna (Suíça) e concebida pelo curador Harald Szeemann. Estamos falando do momento em que o conceito de obra de arte nas exposições passaria a englobar não só objetos acabados, mas ideias, esboços, registros de performances e textos. Na ocasião, Szeemann reuniria artistas iniciantes à época como Joseph Beuys, Bruce Nauman e Michael Heizer.

Com essa perspectiva, Szeemann tem sido considerado por muitos pesquisadores como o primeiro curador independente. É interessante considerar que a atuação independente de curadores – nesse sentido, não contratados em um quadro de horas fixo em uma instituição, mas ainda assim, prestando serviços para elas – nem sempre exige que suas ideias passem por um conselho interino de aprovação.

Obrist (2014) comenta que um resultado interessante das curatorias ditas autorais em grandes exposições coletivas seria a possibilidade de realizar propostas com mais de um curador: “enquanto na geração de Szeemann o curador era frequentemente uma figura singular, hoje muitas exposições são marcadas por uma colaboração entre múltiplos curadores” (2014, p.33, tradução nossa). Contudo, o autor nos alerta que exposições coletivas também ocasionariam o que se tem chamado de um posicionamento do “curador-artista”, que transformaria a exposição em um objeto de sua autoria, subjugando os trabalhos sob o filtro de uma determinada ideia ou teoria: “O perigo em grandes exposições coletivas é que elas podem ser vistas como uma *Gesamtkunstwerk* de seu organizador [...] o curador como uma figura predominante ou um autor” (Obrist, 2014, p.32, tradução nossa).

Em *Grossvater - Ein Pionier wie wir* [“Avô – Um pioneiro como nós”, em tradução literal] (1974), Harald Szeemann apresentaria objetos acumulados ao longo da vida de seu avô, Etienne Szeemann, original da Hungria. A junção de

arte, artefatos e objetos do cotidiano se tornaria uma prática recorrente em nas criações de Szeemann – sobretudo nas exposições coletivas que realizou – e repercutiria em diversas outras montagens contemporâneas. O curador evocaria uma espécie de “espírito etnográfico” ao reorganizar objetos antes pertencentes ao avô (móveis, selos, fotografias, papel moeda, e principalmente, utensílios do salão de beleza em que trabalharia por toda vida) em uma instalação no seu apartamento e depois na galeria Toni Gerber (ambos em Berna, Suíça). Assim como no *Museu de Arte Moderna* de Marcel Broodthaers (1968-1972), o museu-instalação de Szeemann, apesar de não conter trabalhos de arte, é passível de ser entendido como uma obra por ela mesma. Joanna Szupinska (2010, p.41) argumenta, contudo, que talvez o mais importante desse projeto não seja rotular sua atuação como artista, mas entendê-la como a de um “curador-etnógrafo”, criador de uma narrativa que tentaria recriar o universo vivido pelo avô.

Alguns anos mais tarde, com *Chambres d’Amis* [“Quarto de hóspedes”, em tradução literal] (1986), o curador Jan Hoet mapearia uma série de residências na cidade de Gante, Bélgica. Hoet, então ligado ao Museu de Arte Contemporânea municipal (S.M.A.K), convidaria artistas como Joseph Kosuth, Sol LeWitt e Mario Merz para intervir em espaços pré-determinados. Assim, funcionaria como uma espécie de “gincana de arte” pela cidade, em que os visitantes receberiam mapas e instruções para visita. Hoet afirmaria que um de seus objetivos era levar a pretensa “neutralidade” do ambiente institucional para as residências: a exposição confrontaria “a dinâmica concreta, histórica de uma casa habitada com a neutralidade atemporal do museu” (Hoet, 1986). Visando um alcance amplo ao projeto, o curador propunha estreitar os laços afetivos entre moradores e artistas – o que não aconteceria em todos os casos, obviamente – de modo que os trabalhos falassem diretamente da dinâmica de cada casa em que se instalassem, aproximando-se a relação entre arte e vida.

Seria a partir das experiências acima mencionadas que o então jovem curador Hans Ulrich Obrist, investiria sua pesquisa curatorial no espaço doméstico. Em

um de seus primeiros projetos curatoriais, o espaço completamente subutilizado de sua cozinha receberia *The Kitchen show (World Soup)*, em 1991, em seu apartamento em St. Gallen (Suíça). Artistas amigos como Fischli e Weiss, Richard Wentworth e outros, produziram objetos *site-specific*, devolvendo ao cômodo sua “função original”, como comenta Obrist (2014, p.84), e se envolveriam diretamente com a organização da mostra. A motivação pela utilização de sua própria cozinha se daria como uma espécie de reação às montagens *mainstream*, promovidas por grandes instituições culturais, e desencadearia uma série de outros eventos e colaborações em casas-museu como na casa do arquiteto mexicano Luís Barragán, da exposição *O interior está no exterior*, na Casa de Vidro de Lina Bo Bardi (São Paulo), entre outras.

São vários os artistas e curadores que se interessaram pela utilização do espaço doméstico como plataforma para pensar e discutir propostas artísticas. Criando projetos específicos aos locais em que se inserem, trariam questões próprias daquela esfera, como a intimidade, a escala reduzida e outras. Problematizariam também questões de âmbito mais institucional, como a circulação dos trabalhos, o arranjo expositivo e a relação com os espectadores. No Brasil, há exemplos semelhantes, como os projetos *Moradas do íntimo* (2009) e *Estudos de Recepção: arte contemporânea em espaços domésticos* (2015, fig.01). O primeiro, organizado por Karina Dias e Gê Orthof (artistas e idealizadores do projeto), aconteceu em Brasília com a participação de dez artistas em dez residências. Na primeira etapa do projeto, fazendo uso dos classificados de jornais para mapear possíveis anfitriões, o projeto receberia vinte interessados em locais distintos em Brasília. Posteriormente, os artistas negociariam com os anfitriões a ocupação em cada casa e a duração das intervenções, que tomariam a forma de instalações, performances e outros. O segundo trata-se de um projeto realizado pelos curadores Clara Sampaio e Gabriel Menotti em Vitória e Vila Velha (ES), em cinco residências de diferentes tipologias. Foram convidados os artistas Raquel Garbelotti, Elton Pinheiro, Mariana Antônio e Júlio Tigre para criar intervenções específicas às residências de Yiftah e Elaine Peled, Erly Vieira Junior, Gabriel Menotti e

Rosindo Torres, respectivamente. O trabalho curatorial de *Estudos de Recepção* consistiria sobretudo no casamento entre a história dos anfitriões e suas casas com a produção do artista convidado. Essa aproximação aconteceria de fato após inúmeros encontros e negociações, cujo efeito esperado seria aprofundar ou criar relações afetivas entre os participantes (artistas, anfitriões, público). Em paralelo, cada residência também abrigaria durante a programação um bate-papo entre os artistas, anfitriões, curadores e visitantes. Os anfitriões possuíam papel muito importante na dinâmica de visita das casas. Fazendo às vezes do mediador e do curador; eram quem recebiam e conduziam as conversas com o público, revelando as sutilezas das escolhas presentes em cada residência. Sobretudo nas três primeiras edições, as propostas artísticas se integraram aos ambientes de tal forma que por vezes o público não pôde perceber a intervenção; muitas vezes coube ao anfitrião construir a ponte que conectaria os objetos residentes aos objetos visitantes. A experiência estética seria construída com a criação de um evento em que todos os participantes desempenhariam papel crucial em sua elaboração: do discurso, das regras, do percurso. Não seria substituir os tradicionais papéis de mediação institucional por outros, mas ao contrário, reconhecê-los de forma a tensioná-los, permitindo que tais “funções” fossem sobrepostas e alargadas, e que cada um pudesse também criar suas contribuições para a narrativa. Assim, os artistas e anfitriões foram curadores dos eventos do projeto (abertura, bate-papos e encontros) determinando o formato, as regras de participação, e no caso dos bate-papos, no conteúdo de cada dia.



Figura 1: Exposição final do projeto Estudos de Recepção: arte contemporânea em espaços domésticos na OÁ Galeria – arte contemporânea, Vitória, ES.
Fonte: Acervo pessoal

Em ambos os casos, o caráter *site-specific* do projeto, reforçado pela expansão da noção tradicional de exposições em espaços ditos neutros, assume a interferência dos objetos que constituem a “personalidade” de cada residência, fazendo dessa particularidade seu mote.

Em termos de escala, um contraponto extremo seria a exposição *Magiciens de la Terre* (1989), realizada pelo curador Jean-Hubert Martin simultaneamente no Centre Georges Pompidou e na Grande Halle de La Villette (ambos em Paris, França). Com um posicionamento notadamente autoral e conhecida por trazer à tona discussões sobre o eixo dominante de produção de arte no mundo, Martin agruparia mais de cem artistas promovendo um encontro entre a produção de arte contemporânea de diversas partes do mundo. Essa proposta, como apontou Thomas McEvilley, tentaria dar conta de apresentar a

controversa situação da exclusão da produção artística de países sobretudo asiáticos e africanos da maior parte das grandes exposições:

Magiciens de la Terre espera, afinal de contas, oferecer um ponto de vista sobre a situação global da arte contemporânea, com todas as suas fragmentações e diferenças. Esse ponto de vista pode por sua vez modificar o formato das grandes exposições internacionais que negligenciam a arte de 80% da população mundial. (McEvilley, 2006, p.182, tradução nossa)

Contudo, apesar da tentativa em dar visibilidade para artistas nascidos fora dos Estados Unidos e da Europa, o projeto seria criticado por não ter problematiza questões econômicas e políticas que envolveriam o contraponto das produções artísticas de países do “centro versus margem”.

Sobre a questão da curadoria autoral nesse projeto, seria possível interpretar que os trabalhos escolhidos seriam uma visão particular dos curadores sobre a produção de arte dos países em questão, como afirmaria o próprio Martin (1989, p.152, tradução nossa): “já que estamos lidando com experiência visual e sensorial, vamos olhar para esses objetos por nossa própria perspectiva”. Destacando o perigo desse tipo de posicionamento, o crítico Benjamin Buchloh confrontaria Martin, que por sua vez explicitaria as dificuldades de um projeto dessa proporção:

Mas não seria essa abordagem, mais uma vez, precisamente a pior falácia etnocêntrica? [...] Nós solicitamos que essas culturas deem seus produtos culturais para a nossa inspeção e nosso consumo, em vez de realizar uma tentativa de desmontar a falsa centralidade da nossa abordagem e tentar desenvolver critérios dentro das necessidades e convenções dessas culturas. (Buchloh, 1989, p.212, tradução nossa)

Ao que Martin rebateria: “Eu não posso selecionar objetos à maneira dos etnógrafos, que os escolhe de acordo com sua importância e função dentro de uma cultura, apesar de que tais objetos possam “significar” ou “comunicar” muito pouco – nada mesmo – para nós” (Buchloh, 1989, p.212, tradução nossa).

Grandes exposições de arte, sobretudo na forma de eventos no formato “bienal”, têm lidado com a questão complexa da “transnacionalidade” na

produção artística. As Bienais costumam assumir uma programação extensa que costuma incluir debates, seminários, exposições multilocalizadas e grandes equipes formadas por curadores e colaboradores de diversas áreas do conhecimento. O formato da *Bienal de Veneza*, considerada precursora desse tipo de proposta expositiva e curatorial, seria problematizada e transformada em países como o Brasil (1951-), Alemanha (*Documenta de Kassel* (1955-) e Cuba (Bienal de Havana, 1984-), entre outros. Segundo Smith (2012, p.88-89), em cada um desses lugares, o eixo conceitual das bienais trabalharia a relação entre a produção nacional versus a produção de outros países, ampliando a discussão política sobre produção e recepção de arte nesses contextos e sua interligação com os contextos mais hegemônicos de produção⁶.

Por fim, para o curador Paulo Herkenhoff, a autoria nas exposições se trataria de uma questão de posicionamento do curador diante de seu trabalho⁷. No entanto, mesmo que não haja intenção, um determinado projeto expositivo é passível de ser considerado “autoral”. Segundo ele, é interessante que a curadoria busque ser “um processo de projeção temporária de sentidos e significados sobre a obra, [...] [que produza] algum tipo de estranhamento [...] sem perder a perspectiva crítica” (Herkenhoff, 2008b, p. 1). Já Obrist (2014) afirma que em seus projetos o conceito curatorial é desenvolvido de forma orgânica; as decisões seriam tomadas conforme o processo criativo evolui, com a colaboração de todos. Sabemos que nem sempre esse posicionamento é levado a cabo.

⁶ O autor complementa: “[...] São Paulo to connect art in South America (Brazil especially) to Europe and the United States; Documenta to make Kassel a site for the symbolic internationalization of German art after the Nazi era [...]; and Havana to offer a base for artistic connection within Latin American and the Caribbean, as well as to reach out laterally to other “non-aligned” nation states around the world”. (Smith, 2012, p.88-89)

⁷ Em entrevista à pesquisadora e artista Maria Helena Carvalhaes, o curador afirmaria que colocaria “[...] a questão da intencionalidade. Eu não tenho nenhuma intenção de atuar como artista através das minhas exposições. [...] também respeito alguém que possa considerar a curadoria como um gesto artístico. Porém, o meu gesto não é, pois não há intencionalidade artística”. (Herkenhoff, 2008a, p. 1)

De uma maneira geral, é possível afirmar que a prática contemporânea curatorial tem levado em consideração – assim como a própria prática artística que pretende expor e narrar – uma problematização política sobre as questões do mundo. Essa reflexão pode acontecer com o debate de um determinado tema e suas múltiplas interpretações, agrupando propostas artísticas que discutem com profundidade uma determinada questão. Trazer questões políticas para o debate com o público parece ser uma estratégia mais eficaz do que as empregadas pelas “exposições interativas” – que reduziriam a participação do público às interações imediatas, mera manipulação de objetos.

De uma maneira geral, o que tem diferido a atuação de curadores que trabalham em quadro fixo em instituições – organizando exposições permanentes ou do acervo, por exemplo – da atuação de curadores mais independentes é o caráter experimental e reflexivo de seus projetos, que deve mirar a tensão dos limites convencionais expositivos e abrir a exposição para contribuições dos artistas e público em geral.

É essencial refletirmos como as exposições estariam inscrevendo na História da Arte determinadas agendas e abrir esses processos para discussão. É importante destacar que, além das experiências em exposições citadas aqui, há diversas outras organizações que constituem lugares para o pensamento curatorial. No Brasil, são exemplos o *Fórum Permanente* (2003-), por exemplo, encabeçado por Martin Grossmann, que funciona como “uma versão híbrida de ágora, museu, arquivo, base de dados e centro de memória/referência” (Grossmann, 2011, p.01). Outras iniciativas como o projeto *Novos Curadores* (2010-2012) idealizado por Rejane Cintrão, que realizou uma residência com quatro curadores em 2012, e o livro *Conversas com curadores e críticos de arte* (2013), organizado por Renato Rezende e Guilherme Bueno, teriam o objetivo de formar bases para pensar a atuação curatorial na prática, de maneira articulada e concreta.

É importante citar a ação de diversos coletivos e espaços ditos independentes de arte. São iniciativas que ganharam fôlego novamente no Brasil, sobretudo a

partir da década de 1990, como aponta o livro *Espaços autônomos de arte contemporânea* (2013) organizado pela pesquisadora Kamilla Nunes. Nesses espaços, a necessidade de discutir questões de produção, recepção e circulação dos trabalhos de arte pode tomar a forma de publicações, residências artísticas, debates, performances, e claro, exposições. Mesmo que muitas dessas iniciativas emulem procedimentos de espaços mais institucionalizados de arte, ainda assim, observamos experimentações para a prática curatorial mais tradicional e a organização de atividades por vezes colaborativas entre artistas, curadores, críticos e público, permitindo que os eventos aconteçam, por exemplo, com modelos de visitação diversos.

Nesse sentido, como aponta Daniel Buren (2003, p. 2, tradução nossa), frisando a importância de um organizador para as exposições, “não importa questionar a existência dessa figura, e sim, a maneira como ela existe”. Assim como as decisões curatoriais de *Magiciens de la Terre* e como em outros casos que levantariam polêmicas por criarem uma relação possivelmente desvantajosa para os artistas em relação à concepção do projeto geral, é possível pensar que se de fato houver colaborações no processo de concepção das exposições essas disparidades possam ser minimizadas, e na melhor das hipóteses, debatidas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barker, Emma. *Contemporary Cultures of Display*. New Haven & New York: Yale University Press; 1999.
- Bishop, Claire. *Radical Museology – or, ‘What’s contemporary’ in Museums of Contemporary Art*. Cologne: Walther König; 2014.
- Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce; Nairne, Sandy [eds.]. *Thinking about exhibitions*. Londres e Nova Iorque: Routledge; 1996.
- Haacke, Hans. *Museums, Managers of Consciousness* (1983). In: McShine, Kynaston. *The Museum as Muse – Artists Reflect*. New York: The Museum of Modern Art; 1999. [pp. 233-8]

- Heinich, Nathalie e Pollack, Michael. *From museum curator to exhibition auteur – inventing a singular position*. In: Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce; Nairne, Sandy [eds.]. *Thinking about exhibitions*. Londres e Nova Iorque: Routledge; 1996. [pp.166-177]
- Lippard, Lucy. *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York: Praeger; 1973.
- Nunes, Kamilla. *Espaços autônomos de arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito; 2013.
- O’Doherty, Brian. *No interior do cubo branco – a ideologia do espaço de arte*. São Paulo: Martins Fontes; 2002.
- Obrist, Hans Ulrich. *Ways of curating*. Londres: Allen Lane; 2014.
- Rezende, Renato e Bueno, Guilherme. *Conversas com curadores e críticos de arte*. Rio de Janeiro: Circuito; 2014.
- Smith, Terry. *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International; 2012.
- Vila-Matas, Enrique. *Não há lugar para lógica em Kassel*. São Paulo: Cosac Naify; 2015.

Fontes eletrônicas e sites

- Benedetti, Lorenzo. *Photocopying exhibitions: Seth Siegelaub and the translation of the exhibition space*. London: Cura Magazine nº 10, Winter 2012. Disponível em: <https://www.academia.edu/24603068/SETH_SIEGELAUB_PHOTOCOPYING_EXHIBITIONS>. Acessado em 04 fevereiro de 2019.
- Buren, Daniel. *Where are the artists? – Exhibitions of an exhibition*. In: The Next Documenta Should be curated by an artist/EFLUX, 2003. Disponível em: <http://projects.e-flux.com/next_doc/d_buren_printable.html>. Acessado em 4 de fevereiro de 2019.
- Chagas, Tamara Silva e Lopes, Almerinda da Silva. *A crítica de arte como desdobramento poético*. In: Revista Poiésis, n 19, p. 107-18, Julho de 2012. Disponível em: <<http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis19/artigo-tamara-chagas-e-almerinda-lobes.pdf>>. Acessado em 02 de fevereiro de 2019.
- Grossmann, Martin. In: Sobre o Fórum Permanente: *Museus de Arte; entre o público e o privado*. Site do Fórum Permanente, 2011. Disponível em:

<<http://www.forumpermanente.org/sobre>>. Acessado em 04 de fevereiro de 2019.

Herkenhoff, Paulo. *Entrevista à Maria Helena Carvalhaes*. Revista Trópico, abril de 2008a. Disponível em <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2972,1.shl>>. Acessado em 03 de fevereiro de 2019.

Herkenhoff, Paulo. *Bienal de 1998 – princípios e processos*. Revista Trópico, abril de 2008b. Disponível em <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2973,1.shl>>. Acessado em 03 de fevereiro de 2019.

Hoet, Jan. In: *Avant-Garde Art Show Adorns Belgian Homes*, site do New York Times, 1986. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1986/08/19/arts/avant-garde-art-show-adorns-belgian-homes.html>>. Acessado em 02 de fevereiro de 2019.

Hoffman, Jens. *The next documenta should be curated by an artist*. E-Flux, 2003. Disponível em: <http://projects.e-flux.com/next_doc/cover.html> Acessado em 02 de fevereiro de 2019.

Lippard, Lucy. *Curating by numbers*. Tate Papers, 2009. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7268>>. Acessado em: 02 de fevereiro de 2019.

Martin, Jean-Hubert. In: Buchloh, Benjamin. *The Whole Earth Show*. Art in America, vol. 77, no. 5, maio de 1989. [pp.150-9, p. 211, p. 213]. Disponível em: <<https://msu.edu/course/ha/491/buchlohwholeearth.pdf>>. Acessado em 25 de novembro de 2015.

McEvelley, Thomas. *Abertura da cilada: a exposição pós-moderna e Magiciens de la Terre*. In: Arte & Ensaios - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA- UFRJ, Rio de Janeiro, no 13, 2006. Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wpcontent/uploads/2012/01/ae13_Thomas_McEvelley.pdf>. Acessado em: 01 de fevereiro de 2019.

Richter, Dorothee. *A brief outline of exhibition making*. In: 1,2,3... Thinking about exhibitions. OnCurating.org, Issue #6/10. Disponível em: <<http://www.on-curating.org/index.php/issue-6.html-VQSaqnF-So>>. Acessado em: 02 de fevereiro de 2019.

Szupinska, Joanna. *Grandfather: a History like ours*. In: Myers, Julian & Markopoulos, Leigh [eds]. *HSz – as is / as if*. Califórnia: California College of the Arts, 2010 [pp.31-41]. Disponível em: <http://www.grupaok.com/s/Szupinska_2010_Grandfather.pdf>. Acessado em 02 de fevereiro de 2019.

Trezi, Nicola. *The art of curating: A constellation of artist-curated exhibitions*. Itália: Flash Art n° 271, 2010. Disponível em: <<https://www.flashartonline.com/article/the-art-of-curating/>>. Acessado em 02 fevereiro de 2019.