

Curadoria como prática artística: a experiência da exposição *Formas de Voltar para Casa*

Curation as artistic practice: the experience of the exhibition Ways of Coming Back Home

Clara Sampaio Cunha¹

O presente artigo analisará e discutirá a experiência da exposição *Formas de Voltar para Casa* que ocorreu em maio de 2014 no Centro de Vitória/ES, em colaboração com os artistas Polliana Dalla (ES), Thais Graciotti (ES), Haroldo Saboia (CE) e Fernanda Porto (CE). A experiência será abordada a partir de bibliografia produzida por artistas como Daniel Buren e Brian O'Doherty, e críticos e curadores como Harald Szeemann, Hans Obrist e Terry Smith. Junto às transformações dos espaços expositivos e da prática curatorial, vem se somando uma ação que integra conceitualmente a experiência da obra de arte. É nesse sentido que se tem observado atuações cruzadas entre artistas e curadores. O artigo pretende voltar a atenção para a produção em circuitos independentes e para a possibilidade que a curadoria se construa colaborativamente na organização de exposições, gerando diferentes alternativas para a produção e circulação da arte.

Palavras-chave: curadoria, crítica institucional, processos artísticos, arte contemporânea.

The article proposed in this abstract is part of an ongoing dissertation research at Universidade Federal do Espírito Santo, entitled Curation as artistic practice. In this subject, the exhibition Ways of Coming Back Home (May 2014) that took place at the independent venue Sala ao Lado (Vitória/ES) will be analyzed and discussed. The exhibition was conceived in collaboration with artists Polliana Dalla (ES), Thais Graciotti (ES), Haroldo Saboia (CE) e Fernanda Porto (CE). This experience will be approached by using texts written by artists such as Daniel Buren and Brian O'Doherty, and art critics and curators such as Harald Szeemann, Hans Obrist and Terry Smith. The article focus at the artistic production developed by independent art venues and the understanding of curation as an artistic practice that could be carried on as a collaborative way to produce art, creating alternatives to art creation and circulation.

Keywords: curation, institutional critique, artistic processes, contemporary art.

¹ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

Introdução

A primeira década do século XXI é considerada o período em que a curadoria se firmou como elemento essencial no sistema de arte², seja no seu papel de formação de público, como intermediador dos diálogos entre artistas-exposição, seja na forma como a figura central do curador tem se sobressaído no circuito artístico. Como um facilitador entre esses mundos, tem de estar apto a criar a partir da manipulação de uma cultura material existente, com intuito de gerar uma *ocupação criativa* do espaço expositivo. À transformação prática da função curatorial, a de preservação de coleções e organização de mostras, vem se somando uma ação concebida criativamente que agrega conceitualmente a *experiência* da obra de arte. Nesse sentido, têm-se observado a atuação de artistas-curadores que fazem uso da crítica institucional como ferramenta para criação de exposições e compreendem o processo como integrante a sua prática artística.

O artigo apresentará um panorama da prática curatorial e da experiência da exposição *Formas de Voltar para Casa* que ocorreu em maio de 2014, no Espaço Sala ao Lado, no Centro de Vitória. A exposição foi realizada em colaboração com quatro artistas: Polliana Dalla (ES), Thais Graciotti (ES), Haroldo Saboia (CE) e Fernanda Porto (CE). A Sala ao Lado surgiu no início de 2014 e é um coletivo formado por Polliana Dalla, artista visual, Vítor Graize, jornalista e cineasta, e Clara Sampaio, artista visual e curadora. O espaço contíguo à produtora de cinema Pique Bandeira foi cedido para uso do coletivo, que iniciou suas atividades em fevereiro de 2014 com objetivo de incentivar diálogos e experimentações em arte contemporânea.

Curadoria como prática artística e a proposta da exposição *Formas de voltar para casa*

Se formos buscar as origens do museu moderno, chegaremos ao ambiente de um *proto-museu* desempenhado pelos gabinetes de curiosidades a partir do século XVI – restritos

² TREZZI, 2010, p.01.

inicialmente à nobreza e ao clero – e, à confusa organização, para nós, dos Salões Parisienses (XVII). Essas atividades irão abrir espaço para a criação do museu propriamente dito após a Revolução Francesa (1789-1799). O interesse em criar locais próprios para a exibição de obras - e difundir a noção de arte como patrimônio público - tomará forma no Museu do Louvre (1793), considerado por Hans Ulrich Obrist, o primeiro museu moderno nas acepções que conhecemos. Há o interesse que as obras de arte e os objetos que simbolizam o patrimônio nacional sejam eternos e resguardados pela instituição-museu. É nesse contexto de que a figura do curador se coloca inicialmente, com a função de zelar pelos acervos dos museus no século XVIII, em meio às transformações sócio-políticas daquele período. Hoje, além das atribuições mencionadas, temos visto o termo sendo utilizado para designar seleções de vários tipos, como em revistas de gastronomia com receitas “curadas” por um *chef* renomado e outros. O fato é que, como explica Terry Smith (2011), “o título de curador é assumido por qualquer um que possua minimamente um papel de criar situações nas quais algo criativo deve ser feito; (...) para o consumo de “objetos criados” ou (...) ocasiões de cunho artístico”³

Com a transformação dos espaços expositivos, os artistas passaram a problematizar os suportes (moldura, cavalete, pedestal) e o próprio espaço da galeria e do museu. O *cubo branco* - acepção modernista para o espaço institucional supostamente neutro e adaptável - se consolidou como modelo expositivo mais utilizado, pois nele, como afirma Brian O’Doherty, “o mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas são lacradas. As paredes são pintadas de branco. (...) A arte existe em uma espécie de eternidade [que] dá à galeria uma condição de limbo.”⁴ É justamente sobre essa normatização que vários artistas irão se posicionar criticamente às instituições. Em *The Function of the Museum*, texto publicado originalmente em 1973, Daniel Buren afirma que o museu é um espaço privilegiado com uma função tripla: *estética, econômica e mística*⁵ que envolve o suporte efetivo ou validação, a valoração, e a consolidação do que é arte. Um trabalho que ao mesmo tempo crítica e está inserido em grandes instituições se justifica pela pungência em discutir modelos que são impostos e aceitos sem muitos questionamentos: “se um trabalho se abriga no museu-refúgio, o faz porque encontra ali seu conforto e ‘enquadramento’, um

³ SMITH, 2012, p.17-18, tradução nossa.

⁴ O’DOHERTY, 2007, p.05.

⁵ BUREN, 1983, p.41.

enquadramento que é considerado natural enquanto é meramente histórico”.⁶ Essa discussão reverberaria em projetos artísticos dos mais diversos tipos, entre eles o Museu de Arte Moderna (1968-1972) de Marcel Broodthaers. Ali, o artista desestabilizaria hierarquias operando como diretor, curador, artista, montador e outros. O museu não tinha sede definida e aconteceria em seções: a mais conhecida, o “Departamento das Águias”, durou apenas um ano. O artista pensou soluções de apresentação para os objetos ao expor, segundo Bernadette Panek (2006, p.109) “uma relação irônica entre o objeto real, a obra-de-arte, as imagens e as palavras”. Ao mimetizar elementos comuns ao funcionamento do museu, como a divulgação, o convite, o evento de abertura, entre outros, coincidiria o local de *produção* (ateliê) com o de *recepção* (museu). Enquanto os objetos expostos não eram de fato obras de arte (como o artista mesmo atestou nas etiquetas de identificação), a instalação com um todo era. A discussão remonta a separação definitiva entre ateliê e museu no século XIX, período este que é marcado pela consolidação do museu como formador de uma história cultural da arte e como conceitua Andrea Fraser, um “aparato de reificação cultural que tudo engloba”.⁷

Para falarmos da ideia de uma *curadoria como prática artística*, precisamos voltar às experiências de artistas como Marcel Duchamp e Joseph Kosuth. De acordo com OBRIST (2014, p.37), desde o momento que se lançaram para além do circuito patrocinado dos Salões Parisienses (séc. XIX), os artistas já estavam de certa forma realizando curadoria sobre seus trabalhos e os de outros artistas. Muitas dessas experiências sobreviveram inclusive como modelos para a prática curatorial contemporânea. Marcel Duchamp já havia feito experiências nesse sentido quando apresentou em Paris “1200 sacos de carvão” (1200 *bags of coal*, 1938) e “Milha de barbante” (*Mile of String*, 1942) ambas problematizando a circulação e interação dos visitantes com as obras de arte. Com esses trabalhos, Duchamp abriu caminhos para que os artistas começassem a tratar as salas do museu ou até o museu inteiro como contexto a ser indagado em suas obras.⁸ Mais tarde, artistas como Joseph Kosuth aproveitaram a oportunidade de estarem inseridos no circuito institucional para mostrar visões antagônicas dentro do museu. Kosuth apresentou as exposições *The play of the Unmentionable* em dois momentos: em Viena, com “Ludwig Wittgenstein: Das Spiel des

⁶ BUREN, op.cit, p.42.

⁷ FRASER, op.cit, p.182.

⁸ OBRIST, 2014, p.29, tradução nossa.

Unsagbaren” (1989) e em Nova Iorque com “The Brooklyn Museum Collection: The Play of the Unmentionable” (1990). Na primeira, à ocasião da comemoração do centenário do filósofo Ludwig Wittgenstein, o artista foi convidado pela Associação de Artistas Visuais de Viena – *Secession*⁹, e apresentou uma intervenção na fachada do edifício, além de criar instalações com textos de filósofos e mostrar “artistas amigos” como Louise Bourgeois e Monica Bonvinci. A segunda, uma exposição do acervo do museu cujo discurso curatorial partiu da justaposição de obras de períodos e países distintos, apresentou obras envolvendo questões políticas, religiosas ou sexuais consideradas polêmicas na época de sua realização. Coerente com seus trabalhos anteriores - que compreendem o artista como questionador da natureza da arte – as duas propostas de *instalação-exposição* discutiam o sentido de produto cultural e o papel da arte na sociedade. O artista provocou comparações entre os trabalhos ao compreender que a disposição das obras é assumidamente produtora de significados e responsável por alterar nossa percepção sobre a própria História da arte.

Já em *Formas de Voltar para Casa*, a proposta de uma curadoria colaborativa, que envolveu os integrantes do coletivo e os artistas mencionados anteriormente, abarcou a decisão de toda a organização da exposição: temática, obras, suportes expositivos, texto e material de divulgação. A mostra abordou as estratégias que o artista, em sua condição de viajante, se desloca para buscar origens e novas experiências, mas também para deixar vestígios e produzir memórias afetivas com os locais que encontra. Não por acaso podemos remeter aos artistas da performance e *landart*, que a partir da década de 60, ao se lançarem aos espaços externos ao museu, marcam suas presenças em territórios afastados das cidades ou em pleno caos urbano. É aí que deixam rastros, coletam objetos, e retornam à casa-ateliê. *Formas de Voltar para Casa* partiu da compreensão do processo contínuo de *ir e voltar*, caros aos artistas que tem como objeto de estudo questões sobre *travessia* e/ou *permanência*. Essa maneira de produzir provoca alterações na forma como irão pensar e fazer arte. Assim, observamos uma utilização frequente de ferramentas de mapeamento, artifícios de *retorno*, seja de maneira literal, com seus *objets trouvés*, seja na forma de cartografias que irão montar a partir de seus *registros* (fotografias, textos, diagramas e

⁹ A Secessão Vienense, movimento fundado em 1897 que atuou até 1920, possui sede que hoje funciona como galeria de arte contemporânea. Fonte: *Secession*. Disponível em: <http://www.secession.at/kuenstlerinnenvereinreinigung/index_e.html> Acesso em 18 de março de 2015.

outros). A construção da exposição, quase toda à distância, reflete também a condição contemporânea de estar presente em várias partes do mundo ao mesmo tempo.

Ao passo que havia a vontade de se construir uma exposição - montar as obras, criar e instalar os suportes expositivos – os artistas também precisavam apresentar suas propostas, abrindo as questões para debate em grupo. A partir do tema proposto, a frase-título funcionou como questionamento e norte: “*como voltar para casa?*”. As obras escolhidas e produzidas especialmente para a ocasião indicaram pistas para uma resposta. Os objetos de Haroldo Saboia são como *inventários de viagem*, uma coleção de objetos em que, pouco a pouco, se tem a oportunidade de experimentar o que o artista viveu ou quer construir, uma fresta pela qual aproximamos nosso olhar de sua experiência criativa de artista-colecionador e fotógrafo. A coleção, no caso de Polliana Dalla, percorre países latinos por suas línguas, particularidades e semelhanças compondo cartografias, objetos (fotografias, desenhos, colagens) que unidos criam *traços de paisagem*. Os contos e postais de Fernanda Porto são um convite para a jornada à esfera do doméstico, ao imaginário da infância de lugares que ela poderia ter vivido, uma construção de nostalgia que se mistura com sua própria lembrança do *real*. Por fim, é o mergulho na topologia insular de Vitória e da Islândia que fará o percurso dos trabalhos de Thais Graciotti, nos quais o isolamento simbólico da ilha se fez protagonista de uma condição de estranhamento e mesmerização. Para cada um desses trabalhos foram pensadas, em grupo, soluções expositivas específicas. Os objetos variados de Haroldo Saboia que compunham um processo de investigação em “Como fazer um diagrama” (Figura 1, 2014) foram dispostos sobre uma mesa branca presa à parede juntamente com fotografias emolduradas; uma prateleira de quatro metros de extensão com as obras de Polliana Dalla (Figura 2, “Sem título”, 2014) rebatia a instalação de Fernanda Porto (Figura 3, “Casas que morei com minha mãe”, 2014), um texto também com quatro metros de comprimento aplicado na parede oposta; e por último, a artista Thais Graciotti escolheu projetar um de seus trabalhos em um bloco de papel sulfite branco sobre uma prateleira de mesmo tamanho (Figura 4, “EYJA”, 2014), além de uma impressão em adesivo vinílico (“Divagação sobre as ilhas”, 2014) na única janela da sala, por onde entra a luz natural do ambiente.



Figura 1. Vista superior da obra de Haroldo Saboia. Figura 2. Vista das obras de Polliana Dalla, à esquerda. Fotografias de Clara Sampaio, 2014, (acervo pessoal).



Figura 3. Vista da instalação de Fernanda Porto. Figura 4. Vista da obra EYJA, de Thais Graciotti. Fotografias de Clara Sampaio, 2014, (acervo pessoal).

A montagem foi inteiramente realizada pelos artistas e equipe de produção da Sala ao Lado, bem como o desenho dos suportes que foram executados em marcenaria. Para o projeto de iluminação (Figuras 5 e 6) foram utilizadas luminárias domésticas de diferentes modelos e alturas, criando situações variadas de iluminação para cada trabalho.



Figuras 5 e 6. Vistas da exposição, fotografias de Heitor Riguetto, 2014. Disponível em: <<http://bit.ly/1DEZE25>>. Acesso em: 20 de abril de 2014.

Quando as atitudes se tornam forma, uma das exposições mais emblemáticas de Harald Szeemann (Kunsthalle Berna, 1969), trabalhou comportamentos e gestos que resultariam em arte. Sessenta e nove artistas foram convidados a participar da mostra: “foi uma aventura do início ao fim, e o catálogo, que discute como as obras poderiam assumir forma material ou permanecerem imateriais, documenta essa revolução nas artes visuais”.¹⁰ O exemplo serve para ilustrar uma questão cara às curadorias realizadas contemporaneamente: seria a exposição uma grande “obra total” de seu autor, uma figura que usa os trabalhos para ilustrar uma determinada teoria? Esse pensamento parece ir de encontro com as expectativas de artistas e alguns curadores: “as exposições são melhor concebidas por meio de conversas e colaborações com os artistas, cujas contribuições devem guiar o processo desde o início”.¹¹

Sendo assim, de que maneira *Formas de voltar para casa* permite uma reflexão sobre a curadoria como prática artística? Se concordarmos com a afirmação de FRASER (2005) que não há um fora da instituição, observamos que os espaços independentes desempenham um papel muito importante: o de propor questionamentos e novas formas de circulação para a arte. O envolvimento direto dos artistas com questões expositivas, ou seja, com as convenções de apresentação e exibição (*display*) difundidas pelas instituições (noções de ergonomia, trabalhos pendurados à altura do olho do observador, entre outras) pode criar diferentes possibilidades de inserções para os trabalhos, tanto nos espaços expositivos, quanto em ações para além de museus e galerias, e em publicações e sites. A discussão

¹⁰ OBRIST, 2010, p.113.

¹¹ OBRIST, 2014, p.32-33.

sobre o apagamento entre as atuações do curador e do artista traz à tona noções de autoria e processo criativo, o que acarretaria na compreensão da atividade curatorial na contemporaneidade como produção colaborativa. Além disso, exposições desse tipo servem de laboratório para testar novas ideias, lógica que se difere dos interesses mercadológicos das galerias de venda. Não há a preocupação com um trabalho “comercialmente pronto”, uma produção consistente de objetos *prêt-à-porter* (os objetos sobre a mesa de Haroldo Saboia, compreendidos pelo artista como um *work-in-progress*, possivelmente encontrariam dificuldade de serem mostrados em uma galeria comercial). O artista tem controle sobre a forma como irá apresentar o trabalho, decidindo sobre o texto de apresentação, o posicionamento das obras, o fluxo dos visitantes, e outras questões tão caras ao pensamento curatorial contemporâneo. Como comenta TREZZI (2010, p.01): “o que podemos chamar de era dos curadores demanda que redefinamos a prática curatorial como arte ela mesma, com sua própria estrutura e linguagem”. É assim que, compreendendo a exposição como produtora de sentidos, onde é possível construir e reconstruir significados para as obras, os artistas passaram a atuar diretamente nos modos de exibição de seus trabalhos. Outra questão importante, é que sem se vincular plenamente ao âmbito institucional - já que a atuação de curadores e espaços independentes depende muitas vezes de patrocínios públicos ou privados - atuar dentro do espectro das grandes instituições é essencial, pois abre espaço para que a crítica seja testada e ensaiada.

Por fim, quando os artistas mencionados se conheceram em São Paulo em uma oficina sobre viagem e paisagem, não havia como imaginar que desde ali já haviam criado um vínculo. De alguma maneira, assim como a experiência vivida é um *ponto sem retorno*, já estavam ligados em seus processos artísticos, na forma como se interessam pelo registro como obra, na impermanência de suas ações pelos espaços que percorrem, e nos relicários que constroem com suas memórias. Nesse sentido, boa parte de um projeto curatorial já estava definido quando o grupo fez o convite à equipe da Sala ao Lado para realizar a exposição. A colaboração se tornou mais um elemento dentro desse processo: gerenciar a exposição, procurar soluções expográficas para os projetos artísticos, e concordando com Harald Szeemann, “o curador deve ser flexível: às vezes é criado, assistente, coordenador, e alguns casos inventor”¹². É assim que partimos da premissa que a curadoria possa se situar também

¹² SZEEMANN, Harald. In: OBRIST, 2010, p.130.

como uma ação colaborativa entre artistas, gerando alternativas de concepção e diálogos em arte contemporânea.

Referências

BUREN, Daniel. "Function of the museum". In: Museum by artists. BRONSON, GALE [orgs.] Toronto: Art Metropole, 1983. Disponível em: http://vivi.akbild.ac.at/Video__und_Videoinstallation/Archiv_files/Buren_Museum.pdf > Acesso em: 22 de setembro de 2014.

FRASER, Andrea. "Da crítica às instituições a uma instituição da crítica" In: Concinnitas Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, Ano 9, Vol. 2, no 13, dezembro de 2008. Disponível em: < <http://www.concinnitas.uerj.br/>> Acesso em: 21 de setembro de 2014.

O'DOHERTY, Brian. "No interior do cubo branco – A ideologia do espaço de arte". São Paulo: Martins Fontes, 2007.

OBRIST, Hans Ulrich. "Ways of curating". Londres: Allen Lane, 2014.

OBRIST, _____. "Uma breve história da curadoria". São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

PANEK, Bernadette. *Mallarmé, Magritte, Broodthaers: jogos entre palavra, imagem e objeto*. Revista ARS, v.4, n8. Universidade de São Paulo: USP, 2006. Disponível em:< <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2977>> Acesso em 27 de agosto de 2014 [artigo]

SMITH, Terry. "Thinking Contemporary Curating". Nova Iorque: Independent Curators International, 2012.

SZEEMANN, Harald. In: OBRIST, Hans Ulrich. "Uma breve história da curadoria". São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

TREZZI, Nicola. "The art of curating – A constellation of curated exhibitions". Flash Art, n 271, Março-Abril de 2010. Disponível em: <http://www.flashartonline.com/interno.php?%20_pagina=articulo_det&id_art=542&det=ok&title=THE-ART-OF-CURATING> Acesso em 27 de agosto de 2014 [revista online].