



Artista enquanto curador: das convergências e dissoluções entre práticas artísticas e curatoriais

Artist as curator: convergences and dissolutions between artistic and curatorial practices

Dr. Francisco Dalcol

Como citar:

DALCOL, F. Artista enquanto curador: das convergências e dissoluções entre práticas artísticas e curatoriais. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 3, n.1, p.281-299, jan. 2019. Disponível em: <<https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4117>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i1.4117>.

Imagem:

Exposição com curadoria do artista Alejandro Cesarco: Sturtevant, *The Dark Threat of Absence Fragmented and Sliced*, 2002; Warhol *Cow Wallpaper*, 1996. 33ª Bienal de São Paulo. Fonte: Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

Artista enquanto curador: das convergências e dissoluções entre práticas artísticas e curatoriais

Artist as curator: convergences and dissolutions between artistic and curatorial practices

Dr. Francisco Dalcol*

Resumo

O artigo parte do modelo curatorial da 33ª Bienal de São Paulo, no qual artistas-curadores assumiram a responsabilidade pelas escolhas e decisões que guiaram o processo de concepção e organização das mostras coletivas que compuseram o conjunto expositivo. Ao analisar a intenção do curador-chefe, Gabriel Pérez-Barreiro, de colocar em discussão os modelos de curadorias centralizados na figura do curador e estruturadas como arranjos temáticos de obras, argumenta-se que a opção por artistas-curadores implica em um inevitável tensionamento quanto às funções tanto dos curadores como dos artistas na organização de uma grande exposição. Tendo em conta essas questões, são mobilizados antecedentes históricos e referenciais teóricos que ajudam a melhor delinear e compreender a problemática em torno das convergências entre práticas artísticas e curatoriais, com especial atenção às dissoluções de categorias e às trocas de papéis. A discussão sobre as possíveis equivalências de práticas e os conflitos de autorias aponta para questões em torno da “curatorialização” de procedimentos artísticos em âmbito institucional.

Palavras-chave

33ª Bienal de São Paulo; artistas-curadores; práticas artísticas e curatoriais; autorias; curatorialização.

Abstract

This paper starts from the curatorial model of the 33rd São Paulo Biennial, in which curator-artists were responsible for the choices and decisions that guided the processes of conception and organization of the set of collective exhibitions that encompassed the exhibition. By analyzing the intention of the chief curator, Gabriel Perez-Barreiro, to discuss curatorial models centralized in the figure of the curator and structured as thematic arrangements of works, the paper argues that the option for artists-curators implies an inevitable tensioning between the role of both curators and artists in organizing a major exhibition. Taking these issues into account, historical antecedents and theoretical references are mobilized to better delineate and understand the problematic around the convergences between artistic and curatorial practices, with special attention to the dissolution of categories and the exchange of roles. The discussion on possible equivalences of practices and authorial conflicts points to questions about the “curatorialisation” of artistic procedures in the institutional sphere.

Keywords

33rd São Paulo Biennial; artists-curators; artistic and curatorial practices; authorship; curatorialization.

Ainda em 2017, no ano anterior à realização da 33ª Bienal de São Paulo, a divulgação do título desta edição, “Afinidades afetivas”, foi acompanhada do anúncio da concepção com que a mostra seria estruturada. Além das referências ao romance de Goethe, *Afinidades eletivas* (1809), e à tese de Mário Pedrosa, “Da natureza afetiva da forma na obra de arte” (1949), foi então comunicado que o curador-geral, o espanhol Gabriel Pérez-Barreiro¹, pretendia “rever o papel da curadoria”; intenção que apareceu assim pontuada no texto do referido *press release*:

A menos de um ano de sua abertura, a 33ª Bienal de São Paulo – Afinidades Afetivas vem sugerir uma mudança no próprio modo de se organizar a exposição. Procurando questionar a centralidade do papel do curador na arte contemporânea, Gabriel Pérez-Barreiro foi selecionado pela Fundação Bienal com uma proposta que distribui o poder de decisão e dá prioridade às influências entre processos e artistas.

No intuito de rever o uso de temáticas nas curadorias, a 33ª edição nasce de um “sistema operacional” alternativo que privilegia o olhar dos artistas sobre seus próprios contextos criativos. Sete artistas de diferentes origens, gerações e práticas artísticas foram convidados por Pérez-Barreiro a conceber, cada um deles, uma exposição coletiva selecionando seus pares (Fundação Bienal de São Paulo, 2017).

Como o trecho deixa evidente, a proposta de “mudança no próprio modo de se organizar a exposição”, de “questionar a centralidade do papel do curador” e de “rever o uso de temáticas nas curadorias” seria então encaminhada por uma estratégia curatorial na qual artistas passariam a exercer funções habitualmente atribuídas ao papel do curador; assumindo a responsabilidade pelas escolhas e decisões que guiariam o processo curatorial de concepção e organização das mostras coletivas que formariam o conjunto expositivo.

Em março de 2018, quando a Fundação Bienal de São Paulo fez uma nova divulgação do projeto da 33ª edição, um trecho do novo *press release* trazia mais elementos sobre a problematização e algumas das questões que teriam levado Pérez-Barreiro à opção por realizar a mostra com a participação de artistas-curadores desenvolvendo exposições independentes:

[...] a 33ª Bienal de São Paulo pretende valorizar a experiência individual do espectador na apreciação das obras em vez de um recorte curatorial que condiciona uma compreensão pré-estabelecida. O título não serve como direcionamento temático para a exposição, mas caracteriza a forma de conceber a mostra a partir de vínculos, afinidades artísticas e culturais entre os artistas envolvidos. [...]

Presença, atenção e influência do meio são as premissas que norteiam a curadoria desta edição, numa reação a um mundo de verdades prontas, no qual a fragmentação da informação e a dificuldade de concentração levam à alienação e à passividade (Fundação Bienal de São Paulo, 2018).

Como se pode notar, reforçava-se aí a intenção de colocar em discussão os modelos de curadorias centralizados na figura do curador e estruturadas como arranjos temáticos de obras a partir de visões totalizantes; modelos cujo desenvolvimento pode ser observado ao menos desde os anos 1980 no

circuito expositivo internacional, tornando-se a seguir predominante em eventos artísticos de caráter temporário a exemplo das bienais que desde então têm se proliferado por diferentes geografias. Trata-se de um período em décadas recentes marcado pelo fenômeno das megaexposições e pela ascensão do curador como figura de prestígio e poder em um circuito artístico globalizado e que, como assinala Paul O'Neill (2012), é acompanhado pela intensificação dos debates voltados ao poder e à agência individual dos curadores, ao seu papel protagonista e dominante em uma indústria das exposições, e ao caráter autoral que imprime na realização de mostras coletivas.

Com a intenção anunciada de colocar em discussão tal modelo-padrão de curadoria centralizada e temática, a 33ª BSP encaminharia a tarefa lançando mão, portanto, de um *statement* curatorial assentado em artistas-curadores. Como curador-chefe da 6ª Bienal do Mercosul, em 2007, em Porto Alegre, Pérez-Barreiro já havia convidado o artista Alejandro Cesarco a selecionar obras para a organização de uma exposição², assinando-a como co-curador. Contudo, a estratégia fora mobilizada como parte do projeto curatorial, sendo aplicada a uma mostra em específico, com a diferença ainda de que houve uma dinâmica de diálogo e interlocução entre curadores e artistas³; e não de autonomia dos artistas-curadores, como seria a aposta da 33ª BSP.

Ao mobilizar artistas enquanto curadores, Pérez-Barreiro apresentava para a 33ª BSP um modelo curatorial com uma configuração inovadora, sendo inédito na história da BSP. Se nas primeiras edições da BSP foram empregadas diferentes denominações para o responsável pela exposição – como diretor artístico, diretor técnico e diretor-geral –, as designações “curadoria”, “curador-geral” e “projeto curatorial” se difundiriam apenas na virada para os anos 1980 com Walter Zanini à frente da 16ª e 17ª Bienal de São Paulo, em 1981 e 1983. Zanini não apenas inaugurou no âmbito da BSP o emprego do termo curador como substituto ao diretor ou responsável pela organização da exposição, como também introduziu efetivamente o pensamento curatorial e expográfico enquanto estrutura conceitual da mostra, a partir da implementação do critério de “analogia de linguagens” (Alambert, Canhête, 2004; Chiarelli, 2008). Como se sabe, com a estratégia procurava-se eliminar da mostra o modelo de divisão geopolítica conforme espaços nacionais ocupados por representações de países, em favor de uma expografia em que as obras fossem apresentadas em suas aproximações visuais e conceituais e em relações entre suas linguagens, estratégias e meios empregados.

Além de postular um *statement* curatorial inédito na BSP, a 33ª edição ainda tomava o próprio questionamento dos tradicionais modelos de curadoria em bienais como uma premissa em si do projeto, implicando neste caso um inevitável tensionamento quanto às convergências e dissoluções dos papéis e das funções tanto dos curadores como dos artistas na organização de uma grande exposição. Posteriormente, em seu texto de apresentação da 33ª BSP, Pérez-Barreiro afirmaria: “[...] proponho que a Bienal centralizada, discursiva e de cima para baixo – que hoje é o protocolo padrão para as bienais internacionais – possa evoluir para uma experiência mais diversificada, na qual a hierarquia entre arte e prática curatorial possa ser repensada” (Pérez-Barreiro, 2018).

A questão da descentralização do papel do curador e de seu poder de decisão é uma discussão atual. Afinal, é um exercício necessário e premente discutir o que seria a instrumentalização da produção artística levada a cabo por fórmulas curatoriais que tomam conjuntos de obras como meras ilustrações de visões temáticas globais, muitas vezes sobrepondo e impondo autoritariamente sentidos que são estranhos e extrínsecos aos trabalhos de arte. Mesma importância está contida na problematização das posições hierárquicas ocupadas pelos agentes, e que têm se refletido na sedimentação de relações verticais e assimétricas de autoridade e poder entre curadores e artistas frente aos processos de decisão e escolha.

Tendo em conta essas questões, cujo exame se relaciona mais diretamente ao resultado efetivo alcançado pela proposição curatorial da 33ª BSP, neste presente artigo procurarei situar e discutir alguns marcos históricos e referenciais teóricos que ajudam a melhor delinear e compreender a problemática em torno das convergências entre práticas artísticas e curatoriais, com especial atenção às dissoluções de categorias e às trocas de papéis.

A exposição como aspecto constitutivo e instituinte da arte

Sabemos que com as vanguardas as exposições foram tomadas como estratégia fundamental para a difusão e afirmação de novos valores artísticos, bem como para a independência dos artistas em relação às políticas dos júris e dos salões. Desde então, foram muitos os artistas que passaram a organizar e a se envolver com a realização de suas próprias exposições; seja para apresentar suas obras, seja mobilizando as de outros artistas. Em termos históricos, um antecedente fundamental é Gustave Courbet, quando, em 1855, organizou o Pavilhão do Realismo promovendo uma histórica exposição individual ao apresentar, em uma mostra particular, obras suas recusadas pela Exposição Universal de Paris. Outro marco importante é o Salão dos Recusados, de 1863, o mesmo no qual a obra *Almoço na relva*, de Édouard Manet, causou tremendo estranhamento e polêmica. Nesse sentido, é ainda necessário evocar a mostra independente do Salão de Paris em que Claude Monet apresentou *Impressão, nascer do sol* (1872), junto a pintores como Pierre-Auguste Renoir, Camille Pissarro, Paul Cézanne e Edgar Degas, grupo este que após a exposição seria chamado de Impressionista. São todos esses exemplos que nos atestam, como afirma Terry Smith, que os artistas vinculados às vanguardas históricas sempre fizeram da circunstância de exposição o seu veículo privilegiado de manifestação pública:

[...] as exposições têm dominado tanto os relatos artísticos especializados quanto as histórias sobre as vanguardas do século XX, pela razão óbvia de que, junto com o manifesto, a exposição coletiva em forma de palco era o principal meio pelo qual os artistas se definiam e desafiavam seus públicos (Smith, 2012: 187).

O argumento de Terry Smith se aproxima ao que Bruce Ferguson, Reesa Greenberg e Sandy Nairne já haviam postulado em *Thinking about Exhibitions* quanto à problematização contemporânea da exposição. No texto de introdução desse livro hoje canônico, afirmam que “as exposições se tornaram o meio através do qual a maior parte da arte se tornou conhecida”, uma vez que “são o principal local

de troca na economia política da arte, onde a significação é construída, mantida e ocasionalmente destruída”, no sentido de que “determinam e administram os significados culturais da arte” (Ferguson, Greenberg, Nairne, 1996: 2).

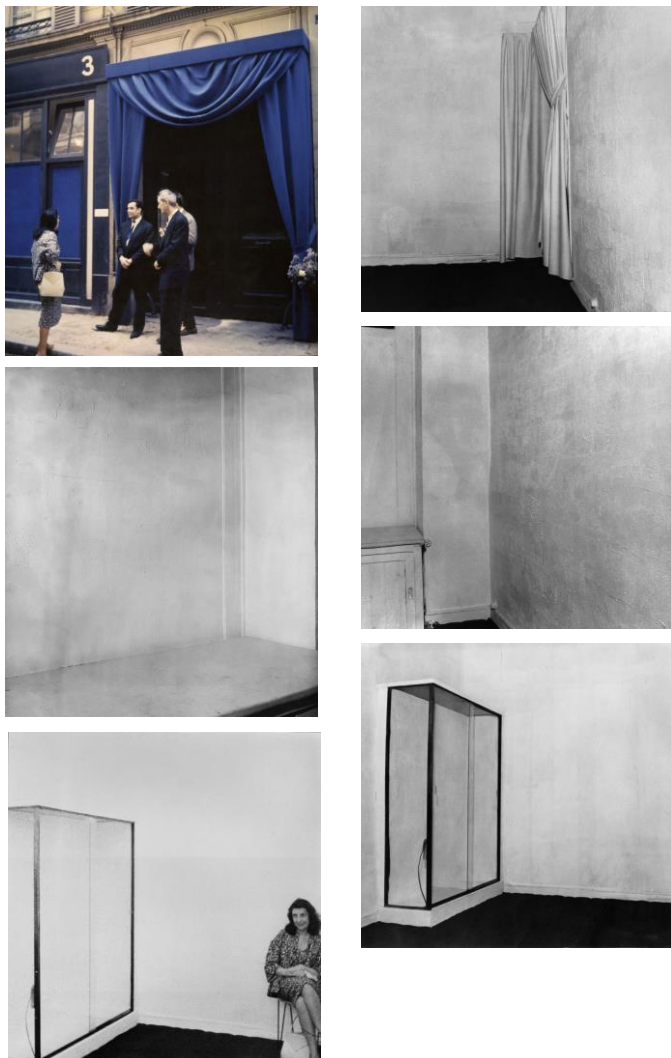


Fig. 1. Imagens da exposição. *O vazio* (1958), de Yves Klein. Fonte: Reprodução.

Se por um lado encontramos em ambas referências argumentos sobre a importância da exposição para a instituição dos valores artísticos e para a constituição da experiência com a arte, por outro lado apontam igualmente para a compreensão de que a história da arte, ao menos desde a modernidade, tem sido em grande parte contada, narrada e entrelaçada à história das exposições. No entanto, como

afirma Elena Filipovic (2014), uma história do artista como curador ainda continua à espera de ser escrita. Seu argumento é que as exposições organizadas por artistas permanecem “relativamente imunes” à historicização, uma vez que sua presença consta ainda discreta tanto nas histórias das exposições como nos estudos curatoriais.

Se em décadas recentes o papel desempenhado pelas exposições assumiu uma função proeminente e indiscutível no contexto de enquadramento e compreensão da arte, é possível observar que essas alterações se relacionam aos próprios rumos tomados pelas investigações e procedimentos artísticos, notadamente por aqueles que passam a explorar a exposição em si como estratégia de instauração e ativação do trabalho de arte.

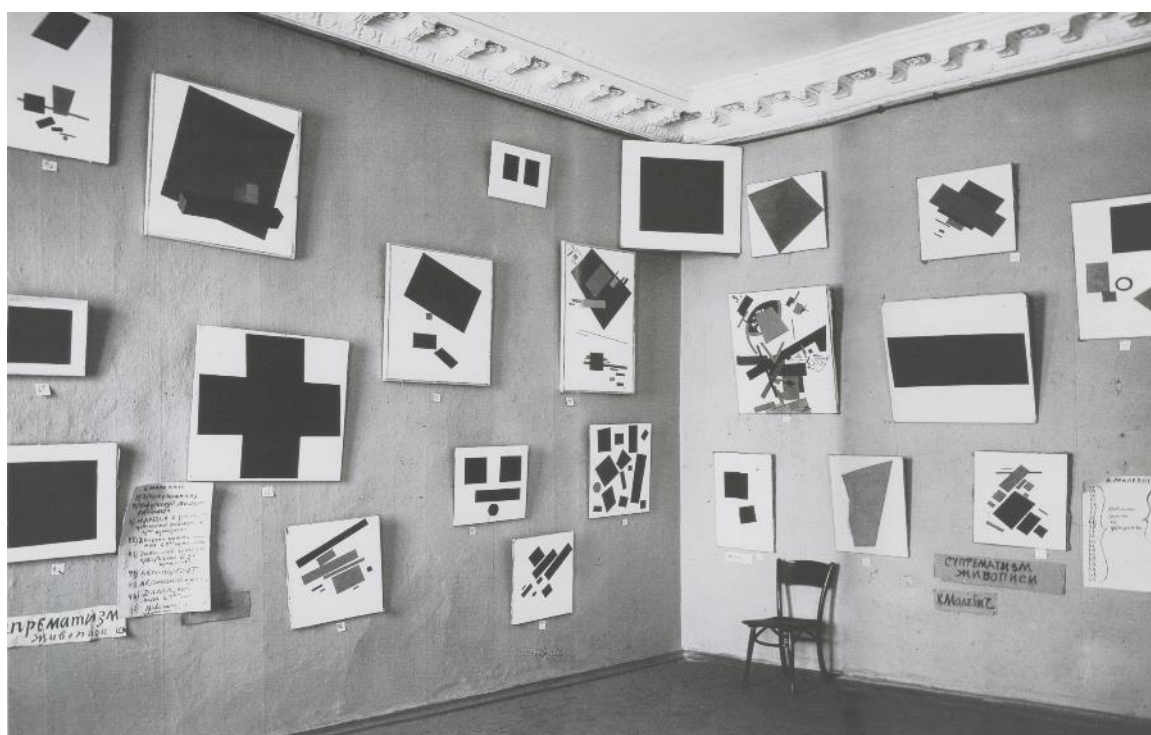


Fig. 2. Sala de Kasimir Malevich na *Última exposição futurista* (1915). Fonte: Reprodução.

Posto isso, é importante considerar a importância que a circunstância de apresentação adquire no âmbito das práticas artísticas dos anos 1960, ou mesmo antes, algo que se pode perceber a partir dos procedimentos que passaram a colocar em discussão a obra e o seu lugar de exibição, a exemplo do minimalismo, dos conceitualismos, da instalação, dos trabalhos voltados ao *site* e das práticas críticas ao chamado cubo branco e à instituição-arte (Carvalho, 2014).

Trata-se de uma constatação evocada por Jean-Marc Poinot (1996), também no já mencionado *Thinking about Exhibitions*. Assinala Poinot que a experiência diante do trabalho de arte como objeto deu gradualmente lugar à exposição em si como forma de ativação estética. Essa é também a discussão que mais recentemente James Voorhies (2017) procurou aprofundar, analisando a herança do minimalismo, dos conceitualismos e da crítica institucional nas exposições temporárias e nas práticas curatoriais, bem como os decorrentes modos de engajamento do público com tais formas de apresentação e recepção. Voorhies conclui que “em todos esses casos, a eficácia crítica das investigações artísticas emerge através de um envolvimento espacial e temporal que é único com a forma de exibição, de uma maneira que apreende e implica o espectador” (Voorhies, 2017: 13).



Figs. 3-4. Imagens de *Tropicália*, de Hélio Oiticica, na exposição *Nova objetividade brasileira* (1967). Fonte: Reprodução.

Um importante antecedente quanto ao interesse dos artistas pela exposição como forma artística é Yves Klein e sua apresentação em Paris de *A especialização da sensibilidade no estado de matéria-prima em sensibilidade pictórica estabilizada, O vazio* (1958) [fig.1]. Como se sabe, trata-se do evento hoje histórico no qual o artista esvaziou a galeria de qualquer obra, mantendo apenas uma cortina que, ao

ser aberta pelo público, revelava a ousadia logo na entrada: a obra era a própria exposição, ou a não exposição.

Esse investimento na relação entre obra e o seu lugar de exibição ganha ênfase na produção artística que se segue nos anos 1960 e 1970. São os casos dos *environments* de Allan Kaprow, dos *non-sites* de Robert Smithson, das práticas *in-situ* de Daniel Buren, das proposições de Marcel Broodthaers, Hans Haacke e dos diversos desdobramentos que assumem o chamado *site-specificity* (Kwon, 2008). No Brasil, essa mesma consideração pode ser endereçada aos ambientes e às proposições participativas de Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica [figs 3-4].

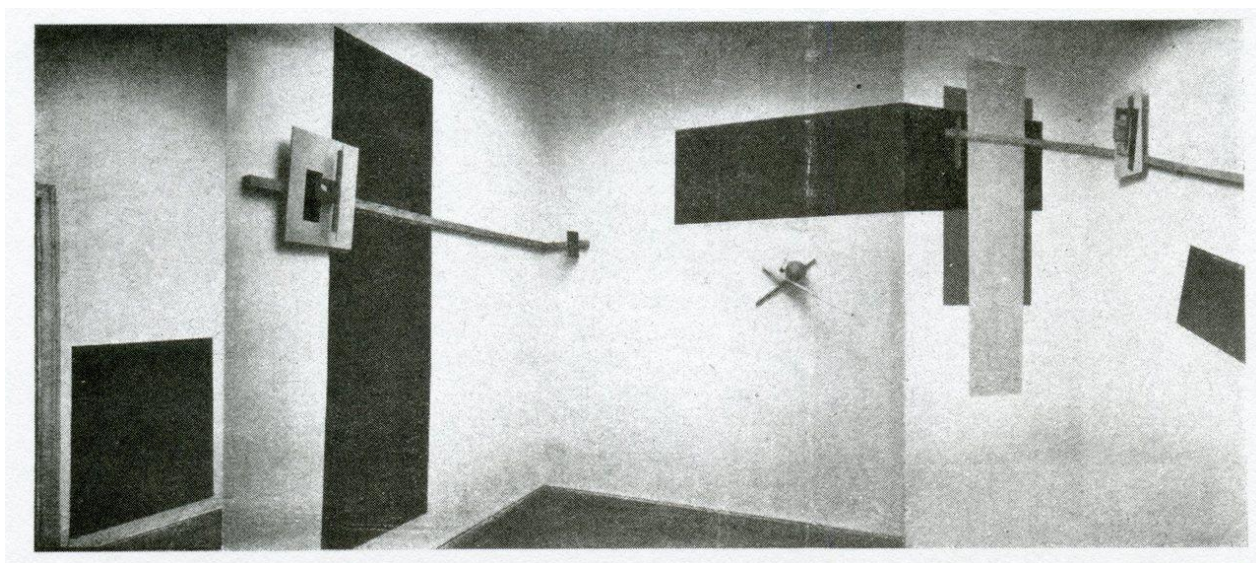


Fig. 5. Espaços Proun (1923), de El Lissitzky. Fonte: Reprodução.

E se formos sondar ainda antes, recordaremos de outros marcos históricos igualmente importantes no que diz respeito à obra e sua espacialização. Os exemplos são diversos, como a disposição dos trabalhos de Vladimir Tatlin e Kasimir Malevich na *Última exposição futurista* de 1915; as experiências dos anos 1920 e 30 como os espaços Proun [fig.5] e o *Quarto da arte construtiva* de El Lissitzky; o *Merzbau* e as montagens *Merz* de Kurt Schwitters; as ambientações com lâmpadas fluorescentes e néon de Lucio Fontana; e mesmo os espaços arquitetados por Theo van Doesburg. São todos esses marcos que oferecem antecedentes para as modalidades de instalação artística que se difundiram mais amplamente a partir dos anos 1960 e 70 (Huchet, 2005).

Artistas-curadores e curadores-artistas: equivalência de práticas, conflito de autorias

Mas é com Marcel Duchamp que encontramos um dos mais significativos antecedentes para pensarmos mais precisamente sobre a figura do artista enquanto curador. Como organizador da *Exposição internacional do surrealismo* (1938), em Paris [fig.6], e dos *Primeiros documentos do surrealismo* (1942) [fig.7], em Nova York, Duchamp foi o responsável pela concepção expográfica e por interferências no ambiente. Na primeira mostra, houve, por exemplo, apresentação de performance e uma intervenção no teto com sacos de carvão com um braseiro contendo uma única lâmpada – *Doze centenas de sacos de carvão suspensos do teto sobre um fogão*. Já a segunda ficou notabilizada pelo emaranhado de fios brancos que praticamente inviabilizavam a circulação do público pelo espaço expositivo, ao mesmo tempo que obliteravam a visão das obras – *Milhas de barbante*.

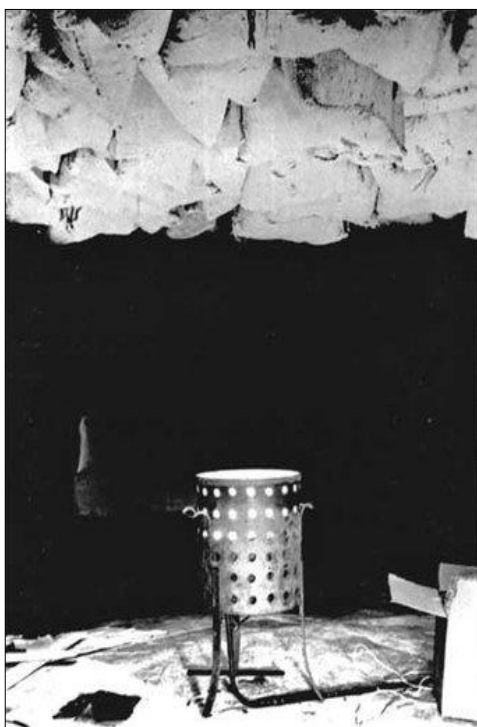


Fig. 6. *Doze centenas de sacos de carvão suspensos do teto sobre um fogão*, de Marcel Duchamp, na *Exposição internacional do surrealismo* (1938), em Paris. Fonte: Reprodução.

Ao discutir as mudanças e diferenças históricas quanto ao papel do curador e do artista, Boris Groys afirma que “originalmente, a arte se tornou arte pela decisão de curadores, não de artistas”, uma vez que os curadores “criaram’ arte a partir de ações iconoclastas contra ícones tradicionais de religião ou poder ao reduzi-los a meras obras de arte” (Groys, 2015: 62). Contudo, Groys considera que houve

uma inversão, na medida em que o “poder de criar arte” por parte dos curadores “passou para os artistas” (Groys, 2015: 62). O exemplo que emprega é justamente Duchamp. Para Groys, o seu mictório explicitaria uma operação não mais orientada pela passagem de um ícone sagrado para um objeto de arte, como os curadores de museu fizeram ao longo dos séculos XIX e XX; mas de um objeto industrial produzido em larga escala, na condição de um utilitário que ganha o *status* de obra de arte por conta de uma operação artística. Conclui Groys:

Nesse sentido, o papel da exposição na economia simbólica mudou. Outrora, objetos sagrados foram desvalorizados para se produzir arte; hoje, por outro lado, objetos profanos são valorizados para se tornarem arte. O que originalmente era iconoclastia tornou-se iconofilia. No entanto, essa mudança na economia simbólica já havia sido iniciada pelos curadores e críticos de arte do século XIX (Groys, 2015: 62).

Importante reter esta última frase da citação. A aproximação que Boris Groys sugere entre artistas, curadores e críticos de arte na referida economia simbólica diz respeito ao fato de que expor algo como arte não significaria mais a profanação de algum objeto, mas sua consagração. No entanto, essa mudança não seria resultado de uma simples passagem de um regime ao outro, mas de uma sobreposição controversa, uma vez que “a ação de expor qualquer objeto como obra de arte permanece ambivalente, ou seja, parcialmente iconófila, parcialmente iconoclasta” (Groys, 2015: 63).

Essas alterações se tornam ainda mais problemáticas se pensadas na relação estabelecida entre o estatuto dos objetos artísticos e a circunstância de apresentação dos trabalhos de arte. Em outras palavras, na medida em que consideramos justamente a situação expositiva enquanto aspecto que é da ordem instituinte da arte e constitutiva de sua experiência.

Em sua teorização, Groys ainda vai além. Convocando novamente Duchamp, argumenta que desde seu *ready-made* “selecionar uma obra de arte é o mesmo que criá-la”, sendo que “o ato criativo tornou-se o ato de selecionar” (Groys, 2015: 120). O que leva o autor a afirmar que, nessa aventada passagem, o estatuto da autoria também se alterou. Escreve o teórico: “Hoje em dia, um autor é alguém que seleciona, que autoriza. Desde Duchamp, o autor tornou-se curador. O artista é, antes de tudo, curador de si mesmo, porque seleciona sua própria arte. E também seleciona outros: outros objetos, outros artistas” (Groys, 2015: 120).

Trata-se de um argumento polêmico, que aponta para a conflituosa relação entre autoria artística e autoria curatorial, uma vez que assinala a dissolução de categorias que antes ofereceriam distinções entre os papéis do artista, como aquele que cria, e do curador, como aquele que seleciona. Desse modo, a sugestão de uma equivalência entre criação e seleção – ou entre as práticas de artistas e curadores – é discutível por não se dar efetiva nem plenamente como defende Groys, precisando ser interrogada à luz de diferenças, limites e impasses quanto ao diferente caráter da autoria do artista e

do curador, o que acaba por reiterar a problemática mesma em torno dos limites das autorias de um e de outro. Afinal, ainda persistem as categorias que distinguem a criação artística da criação curatorial.

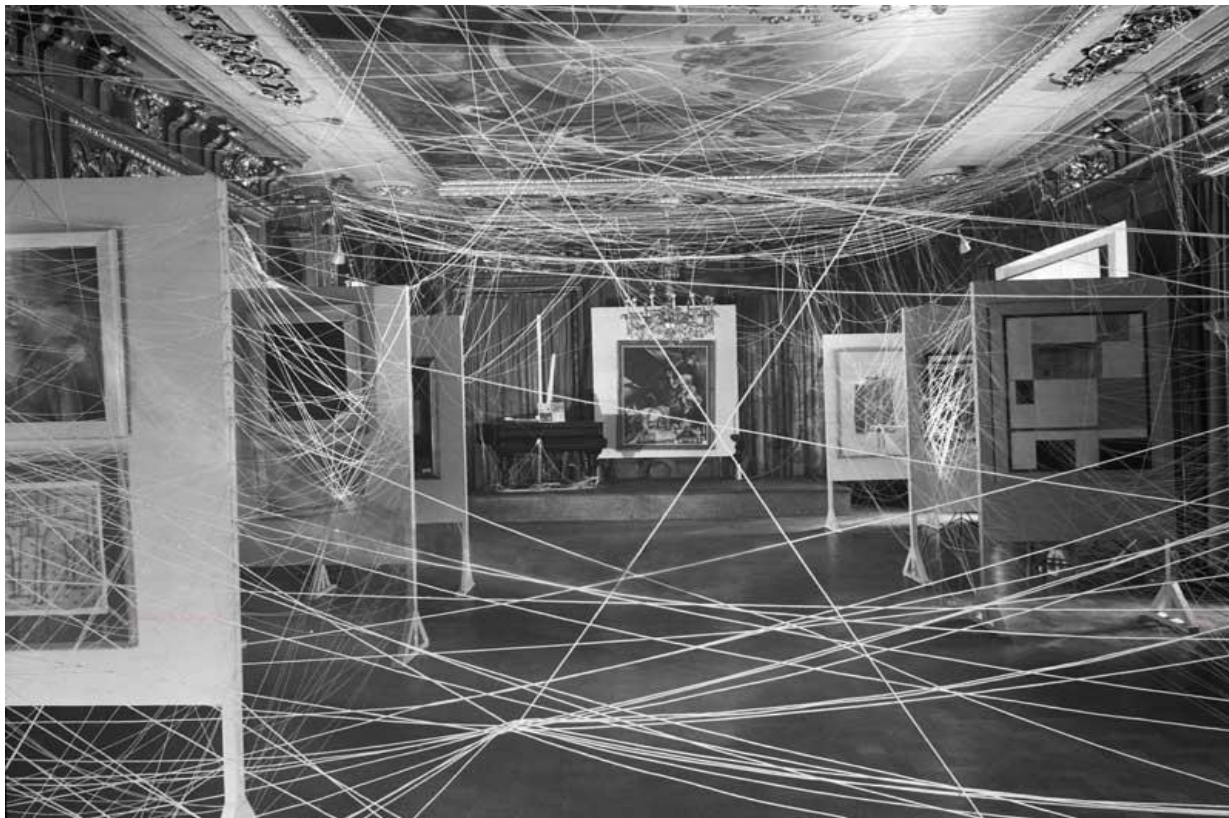


Fig. 7. *Milhas de barbante*, de Marcel Duchamp, na exposição *Primeiros documentos do surrealismo* (1942). Fonte: John D. Schiff, Museu de Arte da Filadélfia.

Como assinala Jens Hoffmann, se tarefa do curador é “historicamente relacionada à conservação de trabalhos artísticos e à manutenção de coleções de museus”, ao longo das últimas décadas “os curadores começaram a se envolver cada vez mais, criativa e conceitualmente, na construção de exposições” (Hoffmann, 2004: 19). Desse modo, ao se influenciar pela diversificação das práticas artísticas, o trabalho dos curadores assumiu uma dimensão mais autoral e criativa no desenvolvimento de exposições e projetos; levando não somente a pontos de convergência entre as duas práticas, mas também a uma situação em que as tradicionais categorias são confrontadas.

É um argumento semelhante ao de Paul O'Neill, segundo quem, ao menos desde os anos 1960, “muitos curadores têm investido na ideia de curadoria como modo de produção artística”, ao mesmo tempo em

que também “muitos artistas têm adotado a prática da curadoria como um meio de produção artística”; o que teria resultado em uma situação na qual “os limites entre prática artística e curatorial são colocados em disputa” (O'Neill, 2012: 88). Portanto, trata-se de uma virada artística nas práticas curatoriais caracterizada por uma dissolução de categorias, mas que resulta em uma conflituosa sobreposição entre o que seria *trabalho de arte* e *arte da exposição*. Algo que não é apenas problemático, como também questionável.

Se, assim como o artista-curador, o curador-artista usa a exposição como meio de expressão criativa ao empregar métodos artísticos, isso não é efeito de uma convergência ou dissolução que resulta na equivalência entre um e outro. Afinal, uma curadoria nunca poderá de fato substituir a obra de arte. Também porque a obra, de certo modo, precede e sustenta a curadoria; sendo que sem ela a exposição não poderia existir. Portanto, em lugar de equivalência, o que se tem é um conflito de autorias e autoridade entre as práticas de artistas-curadores e de curadores-artistas.

Esse argumento se aproxima da discussão que Claire Bishop levanta ao refutar a afirmação de Boris Groys quanto à equivalência entre as práticas do artista e do curador, entre criação e seleção. Ela escreve: “há uma importante distinção entre autoria curatorial e autoria artística, e é imprudente – e até mesmo perigoso – fundi-las numa só” (Bishop, 2015: 270). Tendo em conta a gradual ênfase da disseminação do acontecimento artístico desde a circunstância de apresentação e do espaço de exposição, Bishop argumenta que a redefinição da prática curatorial deve ser analisada paralelamente ao desenvolvimento das instalações artísticas e das estratégias de crítica institucional entre fins dos anos 1960 e a década de 1970. Ao argumentar sobre o que seria uma convergência entre design expositivo e arte instalativa, recorda Mary Staniszewski, que em seu livro “The Power of Display: a History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art” (1998) apresenta a instalação de exposições (o design expográfico) como precursora das instalações de artistas. Para Bishop, trata-se de uma nova relação:

O papel do curador ajusta-se de acordo com a ascensão desse tipo de trabalho. O artista de instalação instala ele próprio a sua obra, relegando o papel curatorial ao de facilitar a sua produção, interpretação e promoção. Ao invés da proposta, por um curador, de um tópico temático, histórico, geracional ou geográfico, que una múltiplos sentidos produzidos por indivíduos-autores, a instalação e seu autor tornam-se o lócus único do sentido (Bishop, 2015: 271).

A seu ver, a exposição em que essa tensão entre *arte da instalação* e *arte da curadoria* se torna mais notável em termos históricos é a Documenta de Kassel de 1972. A curadoria de Harald Szeemann assinalou a presença de uma produção artística que se exibia na sua própria forma de apresentação, a exemplo das produções de artistas como Michael Asher, Daniel Buren, Richard Serra, Bruce Nauman, Joseph Beuys, Vito Aconcci, Marcel Broodthaers, Robert Smithson e Robert Morris, entre outros.

Assim, a Documenta 5 é um exemplo paradigmático do conflito entre as autorias artística e curatorial. Como se sabe, Szeemann foi acusado de usar os trabalhos dos artistas para fazer o seu próprio trabalho, de modo a ilustrar seu *statement* curatorial⁴. Em protesto ao gesto curatorial, 10 artistas participantes publicaram uma carta na imprensa: Carl Andre, Hans Haacke, Donald Judd, Barry Le Va, Sol LeWitt, Robert Morris, Dorothea Rockburne, Fred Sandback, Richard Serra e Robert Smithson. Além dessa reação coletiva, Robert Morris publicou uma carta sobre os motivos de sua retirada da Documenta 5, enquanto que Robert Smithson e Daniel Buren tiveram ensaios seus em crítica à curadoria de Szeemann publicados no próprio catálogo da exposição.

Tais passagens são hoje emblemáticas. Em “Cultural Confinement”, Smithson sentencia já na abertura: “O confinamento cultural ocorre quando um curador impõe seus próprios limites a uma exposição de arte, em vez de pedir a um artista que estabeleça os seus limites. Espera-se que os artistas se encaixem em categorias fraudulentas” (Smithson, 1996: 154). Já Daniel Buren, em “Exhibitions of an Exhibition”, afirma: “Cada vez mais, o tema de uma exposição não é a exibição de obras de arte, mas a exposição da exposição como uma obra de arte” (Buren, 2007).

Alimentadas pelo confronto entre autonomia artística e intervenção curatorial, as reações despertadas pela Documenta 5 expressam a relutância dos artistas em aceitar ou mesmo lidar com um curador que atua como um agente criativo e que se faz presente com sua assinatura autoral na criação de exposições. Fato é que a Documenta de 1972 tornou-se um marco para se pensar sobre a apropriação das autorias individuais pelo curador em face às especificidades e singularidades das práticas artísticas e dos próprios trabalhos. Assim sendo, a polêmica da Documenta 5 é um marco para as discussões sobre as convergências entre os papéis do artista e do curador, mais uma vez por apontar que não se equivalem plenamente, pois os limites de atuação e autoria de um e de outro são distintos, embora possam ser complementares e mesmo se sobrepor em algumas situações.

Assim, se a polêmica da Documenta curada por Szeemann desperta uma discussão sobre as diferenças entre os limites da atuação de curadores e artistas na criação de exposições, é também importante por apontar para uma discussão, conforme observa Claire Bishop, que “emerge quanto mais longe levarmos a comparação dos papéis do artista e do curador: este último tem uma obrigação *ética* que é significativamente distinta da *estética* da apresentação artística do primeiro” (Bishop, 2015: 274).

“Curatorialização” das práticas artísticas em âmbito institucional

Mais recentemente, uma investigação provocativa sobre as convergências e distinções entre prática artística e curatorial foi desenvolvida pelo projeto *The Next Documenta Should Be Curated By an Artist*. Com organização de Jens Hoffmann, consistiu na reunião de um grupo de artistas convidados a refletir sobre as condições da relação entre artistas e curadores. O exercício foi que os artistas propusessem um breve conceito de como poderiam imaginar a organização de uma mostra como a Documenta, a partir de pontos de vista particulares que expressassem qual poderia ser um modo adequado de exhibir

e apresentar arte dentro do modelo de uma exposição coletiva em larga escala. Entre junho e outubro de 2003, cerca de 25 artistas ofereceram suas contribuições em formato de plataforma no site do e-flux⁵.

À época de sua realização, o projeto também levava em conta as atuações então recentes de artistas como co-curadores na Bienal de Veneza de 2003, como foram os casos de Gabriel Orozco e Rirkrit Tiravanija. O curador-geral, Francesco Bonami, convidou curadores e artistas a realizar curadorias dentro de sua própria curadoria. Com essa estrutura curatorial e sob o tema “Sonhos e conflito, a ditadura do espectador”, Bonami anunciava a intenção de discutir a relação entre o público e as mostras de artes visuais em 10 seções expositivas e co-curadas.

Entre os participantes de *The Next Documenta Should Be Curated By an Artist*, estava a dupla escandinava Elmgreen & Dragset, que em 2017 seria responsável pela curadoria da Bienal de Istambul. Interessante mencionar que, um ano antes, a Bienal de Berlim também optara pelo modelo de artistas-curadores, tendo como time curatorial o coletivo norte-americano DIS, formado por Lauren Boyle, Solomon Chase, Marco Roso e David Toro.

Também em relação a artistas-curadores, uma interessante inovação nos modelos curatoriais tem se dado no âmbito das estratégias de exibição dos acervos de museus. É notadamente o caso do programa *Artist's Choice* do MoMA, que desde 1989 convida artistas a realizar curadorias baseadas em obras de suas coleções. A partir de abordagens menos tradicionais e mais experimentais nos processos de seleção, decisão e montagem, essas exposições curadas por artistas comumente questionam modelos, hierarquias e papéis institucionais.

Esses exemplos apontam para outra questão, que tem sido designada, conforme Jens Hoffmann (2006), como “curatorialização” das práticas artísticas em âmbito institucional. A isso se relaciona também o chamado *new institucionalism*, um fenômeno de curta duração no começo dos anos 2000, centrado em curadores e instituições do norte da Europa, marcado por uma ênfase em estratégias e metodologias de curadoria não exatamente expositivas e por modelos curatoriais com forte inclinação social e política, sendo associado a curadores como Charles Esche e Maria Lind.

Seus antecedentes são encontrados nas convergências entre práticas artísticas e curatoriais identificadas nas modalidades de crítica institucional que tiveram lugar ao longo dos anos 1980, em especial nos Estados Unidos, com artistas que partem de suas próprias práticas como modo de exame e contestação das convenções e do contexto no qual as exposições se apresentam, expandindo-as em processos colaborativos, performativos e duracionais que em grande parte abordam e questionam a instituição-arte. São práticas artísticas que tomam as exposições coletivas como espaços de participação político-social, concebendo-as como espécie de fórum público, a exemplo das realizações de artistas como Julie Ault, Judith Barry, General Idea, Louise Lawler, Group Material e Fred Wilson, e

mesmo das práticas críticas e autorreflexivas de artistas como Andrea Fraser, Renée Green e Michael Asher, para mencionar apenas alguns.

Para finalizar, sublinharia que, ainda que adote um modo curatorial de prática artística, o artista-curador é absolutamente um artista, e não um curador. E mesmo que o trabalho do artista como curador seja também curatorial, essa sua prática se dá fundamentalmente como operação artística por meio da curadoria, sendo também efeito da experiência de criador que o artista leva para o processo curatorial de uma exposição. Algo que de fato não se equivale ao trabalho do curador como artista, ainda que seja válida e operativa a sua dimensão autoral e criativa.

Se tanto o artista-curador como o curador-artista deslocam a atenção da unicidade do trabalho de arte para a situação de apresentação, muitas vezes com e através do uso de trabalhos de outros artistas; é o artista-curador quem mais facilmente tem a possibilidade de romper os limites com os quais o curador profissional tem de trabalhar, podendo abrir mão de compromissos e vicissitudes das curadorias tradicionais. Em lugar da reprodução de modelos curatoriais, o artista-curador encontra uma maior chance de experimentar e até radicalizar.

Assim, a potencialidade do artista-curador reside nas ações, gestos e proposições que repensam as formas tradicionais de criação de exposições, abrindo mão de formatos e estruturas a partir de exhibições não convencionais que desafiavam as regras da criação de exposições. Com a chance de conceber estratégias de curadoria que questionam o *status quo* curatorial, as curadorias de artistas abrem-se também à possibilidade de que o espectador experimente o espaço do museu ou da galeria de uma maneira diferente. Como argumenta Elena Filipovic, as exposições curadas por artistas “podem ou não ser consideradas uma obra de arte, ou mesmo uma exposição, mas [...] nos pedem para reconsiderar fundamentalmente o que uma obra de arte ou uma exposição são – ou poderiam ser” (Filipovic, 2014: 20). É nesse sentido que exposições com curadorias de artistas podem dissecar e desestabilizar tradições curatoriais estabelecidas, repensando o fazer curatorial enquanto atitude crítica. O que não significa que todos artistas-curadores invistam nesse empenho.

Seja como for, o desejo de transformação dos modelos hegemônicos somente se efetiva se repercutir em novas configurações das estruturas e das relações entre as instâncias e os agentes envolvidos nos processos curatoriais que se dão em âmbito institucional. Tal exigência não deve normatizar uma obrigação ao artista-curador, mas abrir mão dela seria não assumir as responsabilidades de um compromisso político desde o campo da arte.

Nesse sentido, ao menos enquanto projeto e sob o ponto de vista teórico-conceitual, a 33ª BSP se lançou, com suas intenções curatoriais, ao importante esforço de revisar os modelos hegemônicos, acionando para isto uma tentativa de colocar em prática uma noção de horizontalidade, cujo potencial reside na possibilidade de expansão e compartilhamento das tomadas de decisões curatoriais, bem

como em uma nova relação entre os agentes envolvidos em processos e dinâmicas que se dão em âmbito institucional e em termos sistêmicos.

Mas será que o desejo de transformação desses modelos hegemônicos e das estruturas vigentes se efetivaria pela simples mobilização de artistas-curadores? Ou colocado de outro modo: será que a adoção de um modelo curatorial baseado em convites a artistas-curadores, em lugar da estrutura centrada em um curador-chefe escudado por curadores-assistentes, é suficiente para que se produza, de fato, uma revisão dos lugares e dos processos que não seja apenas aparente, formal e retórica?

São questões cujo enfrentamento se faz necessário para uma reflexão a respeito da 33ª BSP, em especial quanto à efetividade (ou não) alcançada por um projeto curatorial que, conforme suas premissas e intenções expressas, procurou assentar-se em grande parte no questionamento da centralidade do curador e na problematização dos tradicionais modelos de curadoria em bienais.

Referências

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

BISHOP, Claire. "O que é um curador? A ascensão (e queda?) do curador auteur". *Concinnitas – Revista do Instituto de Artes da UERJ*. Rio de Janeiro, ano 16, v. 2, nº 27, dez. 2015, p. 270-282.

BUREN, Daniel. "Exhibitions of an Exhibition" [1972]. In: *Where are the artists?* [contribuição de Buren para o projeto *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist*, organizado por Jens Hoffmann]. Disponível em: <http://projects.e-flux.com/next_doc/d_buren.html#>. Acesso em: 17 dez. 2018.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. "Curadoria e potencialidade crítica na arte pós-autônoma". *Anais do XXXIII Colóquio CBHA – Arte e suas instituições*, set. 2013. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA, 2014 [2013], p. 257-272.

CHIARELLI, Tadeu. "As funções do curador, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o grupo de estudos de curadoria do MAM". In: CHAIMOVICH, Felipe (org.). *Grupo de estudos de curadoria – 1998-1999*. São Paulo: MAM-SP, 2008, p. 13-19.

FERGUSON, Bruce; GREENBERG, Reesa; NAIRNE, Sandy (eds.). "Introduction". In: *Thinking about Exhibitions*. London, New York: Routledge, 1996, p. 1-4.

FILIPOVIC, Elena. "When Exhibitions Become Form: On the History of the Artist as Curator". In: *The Artist as Curator*. Mousse Magazine, Issue 41. Milan: Mousse Publishing, 2014.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. "33ª Bienal de São Paulo revê papel da curadoria" [press release]. São Paulo, 2017. Disponível em: <http://imgs.fbsp.org.br/files/33bsp_release_colativa_PT.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2018.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. "'Sistema operacional' alternativo da 33ª Bienal de São Paulo ganha corpo com anúncio de doze

projetos individuais" [press release]. São Paulo, mar. 2018. Disponível em: http://imgs.fbsp.org.br/files/33bsp_anuncio20marco_PT.pdf. Acesso em: 17 dez. 2018.

GROYS, Boris. "Autoria múltipla". In: *Arte poder*. Belo Horizonte: UFMG, 2015, p. 119-127.

GROYS, Boris. "Sobre curadoria". In: *Arte poder*. Belo Horizonte: UFMG, 2015, p. 61-71.

HOFFMANN, Jens. "A exposição como trabalho de arte". *Concinnitas*, Revista do Instituto de Artes da UERJ. Rio de Janeiro, vol. 5, nº 6, jul. 2004, p. 18-29.

HOFFMANN, Jens. "The Curatorialization of Institutional Critique". In: WELCHMAN, John C. (ed.). *Institucional Critique and After*. Zurich: JRP Ringier, 2006, p. 323-335.

HUCHET, Stéphane. "Partilhas no ambiente da crítica". *Porto Arte – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre (RS), v. 16, nº 27, nov. 2009, p. 75-87.

KWON, Miwon. "Um lugar após o outro: anotações sobre *site-specificity*". *Arte & Ensaios – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da*

Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 15, nº 17, dez. 2008, p. 167-187.

O'NEILL, Paul. *The Culture of Curating and The Curating of Culture(s)*. Cambridge and London: The MIT Press, 2012.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. "Afinidades afetivas". Apresentação da exposição. 33ª Bienal de São Paulo, 2018. Disponível em: <http://33.bienal.org.br/pt/sobre-a-exposicao/5244>. Acesso em: 17 dez. 2018.

POINSOT, Jean-Marc. "Large exhibition – a sketch of a typology". In: FERGUSON, Bruce; GREENBERG, Reesa; NAIRNE, Sandy (eds.). "Introduction". In: *Thinking about Exhibitions*. London, New York: Routledge, 1996, p. 39-66.

SMITH, Terry. *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International, 2012.

SMITHSON, Robert. "Cultural Confinement" [1972]. In: FLAM, Jack (ed.). *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 154-155.

STANISZEWSKI, Mary Anne. *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, MA: MIT Press, 1998.

Notas

* Pesquisador, crítico, curador e editor. Atual diretor-curador do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). É doutor em História, Teoria e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com estágio de doutoramento no exterior pela Universidade Nova de Lisboa (UNL). Sua pesquisa de doutorado trata das interseções entre crítica de arte, exposição e curadoria, tendo defendido em 2018 a tese intitulada "A curadoria de exposição enquanto espaço de crítica: a constituição de um campo de prática e pensamento em curadoria no Brasil (anos 1960-1980)". É membro da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da Associação Brasileira de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). Em 2017 e 2018, integrou o Júri de Indicação do Prêmio PIPA. Em 2016, ganhou a 1ª menção honorífica no Incentive Prize for Young Critics, concedido pela AICA. Entre suas curadorias, tem trabalhado com artistas contemporâneos atuantes em Porto Alegre e desenvolvido projetos de exposições individuais e coletivas em galerias, instituições e museus. E-mail: francisco.dalcol@gmail.com

¹ Gabriel Pérez-Barreiro é diretor da Colección Patricia Phelps de Cisneros, em Nova York e Caracas. De 2002 a 2008, foi curador de Arte Latino-americana no Blanton Museum of Art, na Universidade do Texas, em Austin. Em 2007, foi curador-chefe da 6ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre. De 2000 a 2002, foi Diretor de Artes Visuais na The Americas Society, em Nova York. Anteriormente, foi coordenador das Exposições e Programas na Casa de América, em Madri. De 1993 a 1998, foi curador fundador da Coleção de Arte Latino-Americana da University of Essex. Curador-fundador, com Charles Cosac, da Coleção de Arte Latino Americana da University of Essex na Inglaterra (1993 a 1998). Foi também conselheiro da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre. É doutor em História e Teoria de Arte pela Universidade Essex (Reino Unido) e especialista em História da Arte e Estudos Latino-Americanos pela Universidade de Aberdeen (Reino Unido).

² Trata-se do projeto expositivo *Conversas*, uma das ações curatoriais da 6ª Bienal do Mercosul. Vale registrar que Alejandro Cesarco também foi um dos artistas-curadores da 33ª BSP em 2018.

³ *Conversas* consistiu em uma mostra estruturada da seguinte maneira: 1) A equipe curatorial do projeto, composta por Gabriel Pérez-Barreiro e pelo artista Alejandro Cesarco, convidou um artista com uma obra específica; 2) Esse artista, por sua vez, escolheu 2 outras obras de 2 outros autores que dialogassem com a sua; 3) A esse núcleo de 3, a dupla curatorial acrescentou mais uma obra que reforçasse ou colocasse em tensão a relação estabelecida pelas anteriores; 4) Essas 4 obras foram expostas em uma sala; 5) Esse procedimento se repetiu com mais 8 artistas, totalizando 9 módulos.

⁴ O título geral desta Documenta foi "Questioning Reality – Pictorial Worlds Today".

⁵ O conteúdo pode ser acessado na Internet. Disponível em: <http://projects.e-flux.com/next_doc/cover.html>. Acesso em: 13 jan. 2019.

Artigo recebido em dezembro de 2018. Aprovado em janeiro de 2019.