



Mover-se em direção a um (possível) estado da arte das exposições contemporâneas *lá e cá*

Moving toward a (possible) state of the art of contemporary exhibitions *there and here*

Dra. Michelle Farias Sommer

Como citar:

SOMMER, M. F. Mover-se em direção a um (possível) estado da arte das exposições contemporâneas *lá e cá*. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n.1, p.133-150, jan. 2018. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/810>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i1.810>.

Imagem: 'Permanências e Destruições (2016)'. Torre H. Registro da proposição artística de Igor Vidor. Fonte: arquivo do artista'.

Mover-se em direção a um (possível) estado da arte das exposições contemporâneas *lá e cá*

Moving toward a (possible) state of the art of contemporary exhibitions *there and here*

Dra. Michelle Farias Sommer *

Resumo

O artigo é um resumo expandido da tese *Teoria (provisória) das exposições contemporâneas*. Concentrando-se em estudos expositivos, especificamente em proposições curatoriais e artísticas que questionam o *topos* expositivo contemporâneo, o recorte temporal está em exposições experienciadas ocorridas no período 2012-2016, em contextos geográficos distintos. Aqui, pautando-se pela pergunta: 'o que é uma exposição contemporânea?' debate-se, em perspectiva, o lugar de apresentação pública da arte hoje.

Palavras-chave

Estudos expositivos; *topos* expositivo contemporâneo; arte contemporânea.

Abstract

The article is an expanded summary of the thesis *Teoria (provisória) das exposições contemporâneas*. Focusing on exhibition studies, specifically on curatorial and artistic propositions that challenge the contemporary exhibition *topos*, the temporal clipping is in experiential exhibitions that occurred between 2012-2016, in different geographical contexts. Here, based on the question: 'What is a contemporary exhibition?', we intend to discuss the place of public presentation of art nowadays.

Keywords

Exhibition studies, *topos* of contemporary exhibitions; contemporary art.

“Tudo em nós corresponde a uma causa interna”, disse Balzac (2009: 97). A pesquisa que culmina na tese *Teoria (provisória) das exposições contemporâneas*¹ assenta-se em meio a uma prática em exposições, um saber e, sobretudo, em meio a uma ignorância. A ignorância move-se por um interesse. Aqui, um interesse geral sobre estudos expositivos que conectam práticas curatoriais às práticas artísticas no espaço para materializações de exposições; e um interesse particular acerca de propostas que escapam aos códigos imediatamente reconhecíveis como pertencentes à família das exposições. Uma inquietude gerada a partir de um ponto de vista de uma interioridade acerca de práticas expositivas estanques e assertivas, fixas e repetíveis, com afirmações – ‘isto é uma exposição de arte contemporânea’ – que se move em direção à pergunta: ‘o que é uma exposição de arte contemporânea?’

A investigação tem como objetivo configurar um (possível) estado da arte do *topos* expositivo contemporâneo, especificamente sobre proposições curatoriais e artísticas que questionam, afetam, desestabilizam e redefinem o lugar de apresentação pública da arte. Considera-se *topos* expositivo o espaço comum, lugar físico onde converge a rede que configura a exposição – curadoria-artistas-obras-públicoS² – que está em relação entre si, independentemente de mensurações – medidas ou quantidades.

A metodologia de pesquisa constrói-se a partir de exposições vivenciadas no período concomitante à pesquisa: 2012-2016. Nesse recorte temporal, em indistintos *topos* expositivos e em distintos contextos geográficos, investigam-se exposições temporárias produzidas por instituições culturais, espaços e iniciativas independentes, abertas à visitação pública – seja mediante pagamento de ingresso ou acessibilidade gratuita –; em ocorrência nos seguintes países: Argentina, Alemanha, Brasil, Espanha, Finlândia, França, Inglaterra, Itália, Marrocos, México, Rússia, Uruguai. Nos lugares circunstancialmente percorridos, entre graus de incerteza e imprevisibilidade, experienciou-se a maior quantidade possível de exposições. Muitos encontros com exposições foram teoricamente frutíferos a partir dos estímulos despertados. Outros não. Permaneceram como casos em análise, exposições selecionadas que escaparam à normatividade, e foram geradoras de perguntas para os estudos expositivos.

A metodologia do mover-se deriva da “Teoria do Mover-se” (1833), de Balzac (2009), a quem devo tanto desse impulso-intuição e que é condição para esse pensamento teórico, um laboratório crítico de experiências e observações em exposições construído a partir da disponibilidade para o trânsito³. A partir de um estado de movimento (meu), em direção a um (possível) estado da arte em exposições de arte contemporânea *lá e cá*.

Remetendo ao presente para um ‘estado das coisas’, mesmo considerando as camadas históricas, em acúmulos, e em relação a um porvir, há riscos teóricos na fixação pelo aqui e agora. Para o tempo presente como conjunto de possibilidades oferta-se, para a pesquisa, uma linguagem ensaística. Alio-me à Rancière (2013: 203): “Há uma razão simples para isso: ‘um estado das coisas’ se apresenta como um dado objetivo que exclui a possibilidade de outros estados de coisas. E o tempo é o melhor meio de exclusão”.

A rigor, o estado das coisas é uma ficção. Uma ficção não é um conto imaginário. É a construção de um conjunto de relações entre uma percepção e outra percepção, entre coisas que se consideram perceptíveis e o sentido que pode ser dado a elas. Um “estado das coisas” compreende a seleção de certo número de fenômenos considerados característicos de nosso presente, o uso de uma estrutura interpretativa na qual eles assumem seu significado e a determinação de um conjunto de possibilidades que derivam do que é dado de sua interpretação (Rancière, 2013: 203).

As transformações propiciadas pela expansão da diversidade de meios das proposições artísticas ocorridas a partir da geração dos artistas experimentais dos anos 1960 e 1970 estenderam as ações expositivas para além dos espaços reconhecidos como lugar da arte: museus e galerias. O engajamento dos artistas com o *topos* expositivo se tornou uma parte essencial nas práticas expositivas às quais se aderiram, posteriormente, as práticas curatoriais⁴.

Nos anos 1960 e 1970, *lá*, no contexto eurocêntrico e norte-americano, enquanto os artistas respondiam com estratégias de saída para um possível ‘fora’ do cubo branco, criticando confinamentos nos processos de produção, circulação, apresentação pública de trabalhos de arte e modelos verticais de curadoria baseados em formatos autorais; *aqui*, emergia a potência do experimental nas proposições artísticas e curatoriais, em relações associativas, que contaminaram, imediatamente, as instituições culturais recém-nascidas nos anos 1950. Se *lá* está a dicotomia dentro e fora, *aqui* está o hibridismo na matriz das produções expositivas contemporâneas. Assim estrutura-se a hipótese da pesquisa em direção a um (possível) estado das exposições contemporâneas com ênfase no *aqui*.

O mundo é um museu x o museu é o mundo

Tomo, inicialmente, as contribuições dos pensamentos teóricos e práticas artísticas dos contemporâneos Robert Smithson (1938-1973) e Hélio Oiticica (1937-1980) para realizar uma imersão decolonial⁵ e estabelecer relações de associação e diferença entre *lá* e *cá* para os estudos expositivos, com ênfase no experimental *daqui*.

A obsessão constante de Robert Smithson pela dialética, na discussão da polaridade dos opostos – imagem x mundo, objeto x ideia, dentro x fora, *site* x *non-site* – coloca em relação à tensão contida entre esferas. Entre a prática e a escrita, Smithson demonstrou uma crescente consciência sobre a presença de ideologias inerentes à organização física institucionalizada das exposições e à consequente distância entre o real, a abstração e sua representação.

Lançando proposições artísticas junto à natureza, diretamente na experimentação da paisagem descampada, de amplitude espacial imediatamente realizada no contexto mundano, sem o amparo da mediação artística institucional, em práticas de temporalidades indefinidas, o horizonte do lugar da arte é expandido para além dos meios cristalizados pelas tradições modernistas. Embora Smithson e os demais artistas da *Land Art* compartilhassem afinidades em suas proposições, as produções artísticas desse momento foram apostas eminentemente individuais:⁶ os movimentos coletivos em direção à ocupação de espaços e o estabelecimento de uma relação direta com públicoS são exceção. Na arte

realizada em contextos geográficos distantes dos centros urbanos, de acessibilidade reduzida, as associações entre obra-públicoS, dão-se no retorno – parcial (*non-site*) – das obras alocadas em arranjos museológicos eminentemente convencionais no cubo branco.

Em *A provisional theory of non-sites*, de 1968, Smithson desenvolve a dialética *site* x *non-site*. Para Smithson (1996: XVII), o *site* representava o mundo em si, o lugar original da produção artística extra-muros, como “o texto não editado com todas as suas complexidades e possibilidades, vastas e remotas – evocativa, mas sem logos”. O *non-site* é o trabalho de arte dentro da galeria (*indoor earthwork*), representado pela articulação de uma parte do concentrado do lugar original, que em certa medida remete para o *site* em si; “(...) mas que como todos os tropos metonímicos, assume uma vida própria e se torna uma forma de discurso”. Para o artista, entre *site* e *non-site*:

(...) há uma relação um-para-um, mas ao mesmo tempo essa equação um-para-um tende a fugir da conexão para que haja uma suspensão. Embora exista uma correspondência, o empate é sempre no sentido do subvertido ou perdido, por isso é uma questão de perder o seu caminho, ao invés de encontrar o seu caminho (Smithson: 1996: 218)⁷.

Ou seja, na transposição *site* para *non-site* há sempre uma perda, na natureza do próprio movimento fora x dentro. Para Smithson o *site* é desprovido de linguagem, em seu princípio organizacional, e o *non-site* é um tropo metonímico que possui uma estreita relação de sentido com o seu referente *site*, sendo que o trabalho de arte reside em ambos. Nesse sentido, o *non-site* – trabalho de arte dentro da galeria – embora representasse o confinamento (do *site*) dentro de outro confinamento (do cubo branco), mesmo gerando perdas em sua transposição era, ainda assim, considerando as suas limitações, uma proposição artística.

Sobre o lugar da arte, *lá*, em 1970, Smithson (1996: 246) afirma: “eu penso que a paisagem é co-existente com a galeria. Para mim, o mundo é um museu”. *Aqui*, em 1966, Oiticica (1986: 77) anuncia como ‘eureca’: “O museu é o mundo!”

[...] inclusive pretendo estender o sentido de “apropriação” às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim – coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação – seria isto um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte, etc; e ao próprio conceito de “exposição” – ou nós o modificamos ou continuamos na mesma. Museu é o mundo; é a experiência cotidiana (Oiticica, 1986: 77).

Oiticica (1986: 117) evoca o experimental, pautado em um ensejo de *propor propor*,⁸ amparado nas reverberações da exposição *Opinião 65*,⁹ ocorrida no MAM-RJ, onde o desfile dos parangolés foi realizado fora do museu. “O potencial experimental gerado no Brasil é o único anticolonial não-culturalista nos escombros híbridos da “arte brasileira”. [...] O experimental não tem fronteiras para si mesmo é a metacrítica da “produção de obras” dos artistas de produção (Oiticica, 1972).

Inaugura-se, aí, uma organicidade que liga um espaço a outro, dentroefora em continuidade, uma indistinção para o lugar da arte. A ênfase é a compreensão de uma totalidade do *topos* expositivo, em uma “experiência social definitiva”, como Oiticica (1986: 73) escreve em texto de cronologia

imediatamente anterior à expressão “o museu é o mundo, a dança da experiência”: “A derrubada de preconceitos sociais, de barreiras de grupos, classes, etc., seria inevitável e essencial dessa experiência vital”.

Lá, a co-existência do dentro x fora é estabelecida a partir da dicotomia. *Aqui*, a relação do dentro x fora é de continuidade na tendência à “fusão das duas coisas”¹⁰. *Lá*, um público receptor dentro do espaço expositivo tradicional. *Aqui*, um público ativo participante, engatado para um primeiro plano das associações entre obra-públicoS nas experiências expositivas.

A tese debate, em seus quatro capítulos: exposição como cânone, entre reverência e devoração, verificando a aplicabilidade da hipótese antropofágica aplicada a estudos expositivos; a megaexposição e uma suposta crise do modelo hegemônico da grande escala; a contraexposição *aqui*, como uma continuidade do experimental agora centrada na fusão entre práticas artísticas e curatoriais que transbordam em exposições para lugares não imediatamente reconhecidos como lugar da arte e, por fim – e sem esgotar as discussões, questionam-se endereçamentos expositivos, nas dúvidas que cercam o ‘para quem’. Em tese: qual é o *topos* expositivo contemporâneo?

Exposição como cânone: reverência ou devoração?

Considerando a exposição o formato hegemônico de apresentação pública de proposições artísticas no sistema das artes, especulo sobre a possibilidade de considerá-la, nessa esfera, um cânone. A exposição como cânone é conceituada a partir de um duplo fator: cânone enquanto modelo expositivo e enquanto ícone expositivo¹¹.

O ponto de corte temporal é 1969, com “o cânone dos cânones expositivos” que supostamente inaugura a era curatorial, com a exposição *When Attitudes Become Form*, de Harald Szeemann (1933-2005) e institui o modelo expositivo do curador-autor amplamente reproduzido internacionalmente. Quase meio século depois, com a consolidação histórica da prática curatorial, a institucionalização e profissionalização crescente dos estudos curatoriais, entre modelos diversos, mais ou menos autorais, e a adesão da prática curatorial às exposições, formatos da prática são passíveis de questionamentos na era pós-legitimação curatorial.

Quais são os limites das canonizações ocidentais que inscrevem ortodoxias na história das exposições? Cânones expositivos podem ser devorados em vez de meramente reverenciados? Na companhia de Oswald de Andrade (1890-1954), realizo uma imersão decolonial para verificar a hipótese antropofágica aplicada a estudos expositivos contemporâneos. Questiona-se o gerúndio incessante nos mecanismos de definição, produção e legitimação de cânones expositivos.

O ponto de partida considera que as instituições culturais no Brasil nascidas nos anos 1950 são imediatamente expostas às contaminações do experimental que emergem nas proposições artísticas dos anos 1960, implicando, também, transbordamentos nos modos de expor. Nessa direção, são visitados cânones expositivos institucionais históricos para discutir o experimental como matriz da produção expositiva nacional, conectando práticas artísticas às práticas curatoriais. Nessa abordagem,

centrada nos anos 1960 e 1970, a ênfase está nos estímulos das proposições artísticas de Hélio Oiticica (1937-1980) e Lygia Clark (1920-1988) e nas proposições curatoriais de Walter Zanini (1925-2013) como impulsos para a emergência do suprassensorial expositivo na arte brasileira.

Aqui, onde o cubo branco são painéis de vidro; onde as instituições culturais são construídas nos anos 1950 e já se conectam à potência do experimental que emerge das proposições artísticas e curatoriais nos anos 1960; onde as associações entre curador-artista tendem ao horizontal em direção ao desafio para a ocorrência de exposições (da adversidade ainda vivemos!); onde há propensão à coletividade colaborativa em modelos associativos; onde os impulsos de salto para o espaço dos estímulos das proposições artísticas e experimentações curatoriais levam à fusão de dois – dentrofora, criaçãoeefruição – *aqui* está o habitat dos híbridos.

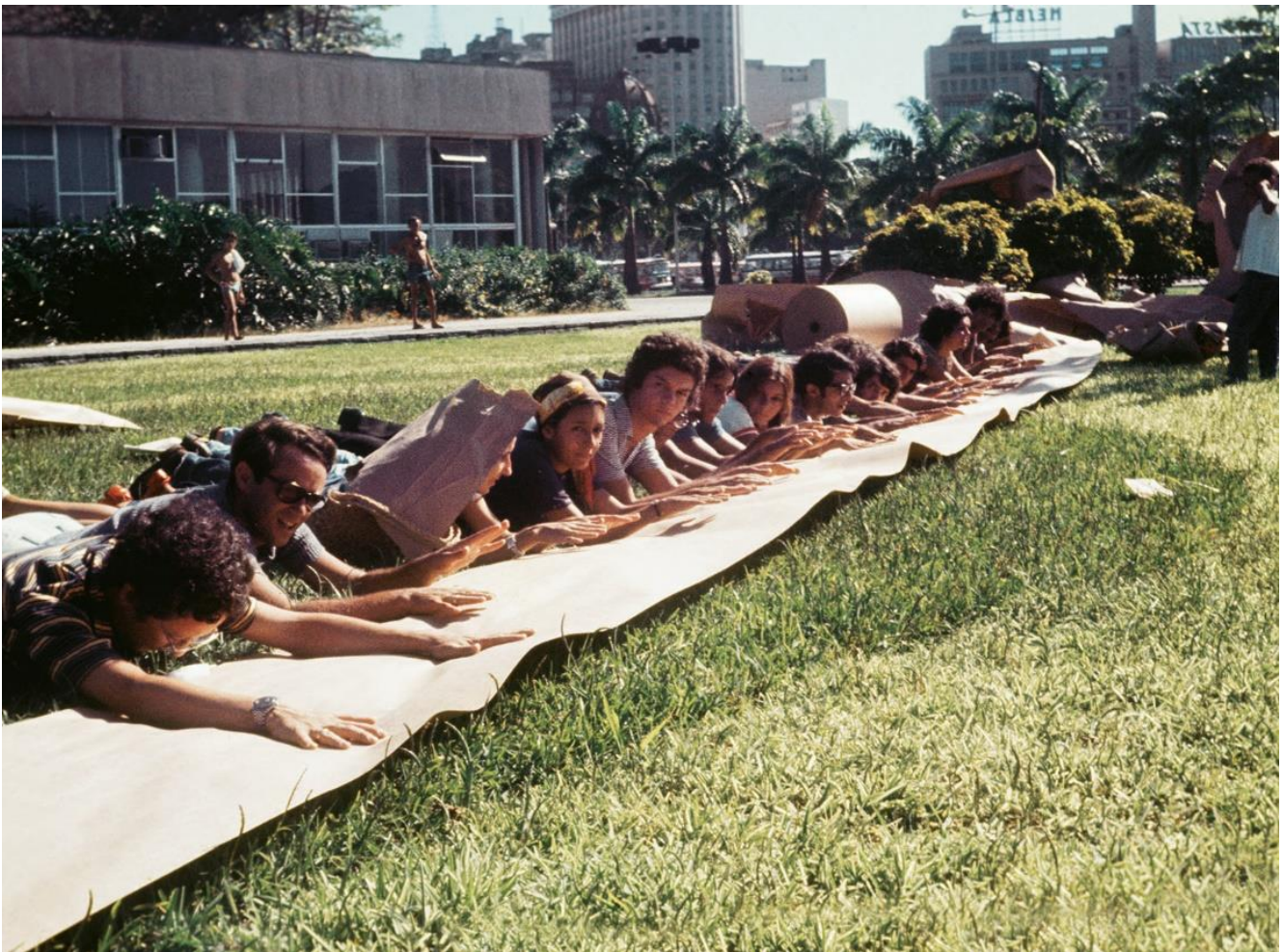


Fig. 1. Domingos da criação, 1971. Fonte: acervo documental do MAM-RJ.

Desfazer o modo de fazer exposições é um exercício constante de devoração de cânones. A produção expositiva contemporânea baseia-se no nascimento de contracânones, que se tornam cânones, que, através de novas experimentações abrem caminhos para o surgimento de outros contracânones, que são canonizados (e descanonizados) pela história das exposições. Um cânone não sobrevive sem a sua antítese contracânone e é precisamente nessa dialética, por oposição, que reside a construção contínua da sua própria significação. Canonizações não são fixas e estáveis, pois exposições de arte contemporânea operam no gerúndio incessante de construção e desconstrução de modelos, o qual se dá no definindo, produzindo e legitimando exposições; constantemente articulados através de projeção histórica e práxis.

Aí, nesse mecanismo, instituições instituem. E, ainda, reinstituem ao revisitarem o cânone expositivo com releituras e inserção de novas memórias de proposições históricas, dando sequência ao *propor* *propor* ou, mesmo não intencionalmente, esvaziando o sentido do cânone expositivo histórico ao se ausentarem de críticas *a posteriori*. Cânones expositivos são facilitadores das próprias canonizações, são fetiches enquanto objetos.

Sobre exercícios de devoração de cânones, as contribuições de Steiner (1996) e Sheikh (2010) apontam para dois caminhos diferentes: enquanto o primeiro detém-se no binário inclusão-exclusão dos cânones, o segundo enfatiza a necessidade de eliminação completa do cânone. Na ideia de Steiner (1996) reside a perpetuação do ciclo do gerúndio incessante na repetição do modelo canônico que está dado: a inclusão dos excluídos segue gerando exclusão.

Na proposta de Sheikh (2010) reside o fortalecimento do cânone pela diferença: o que está “formalmente fora” é imediatamente absorvido pelo “formalmente dentro”, configurando uma manobra utópica de eliminação do cânone. Em oposição a ambos, sobre cânones expositivos, proponho nem alimentá-los, nem explodi-los, mas diluí-los em importância como caminho do meio; expandindo o experimental em exposições de arte contemporânea para a configuração da diversidade, questionando os códigos imediatamente reconhecíveis que os antecedem, abalando a reverência e a fetichização do cânone, forçando os limites da sua tirania e resistindo à sua autoridade de modos de fazer dados, fixos, estáveis e repetíveis.

Megaexposições: crise do modelo hegemônico da grande escala?

O tópico traz uma análise crítica das megaexposições, amparada na experiência vivencial de cinco bienais ao longo da pesquisa, com o objetivo de verificar padrões no formato expositivo de grande escala. São elas: 9ª Bienal do Mercosul / Porto Alegre (2013); Bienal de Curitiba (2013); 31ª Bienal de São Paulo (2014); 8ª Bienal de Berlim (2014) e 56ª Bienal de Veneza (2015)¹².

Zizek (2011: 7) afirma que estamos em um período em que a crise é permanente e está em constante transformação, tornando-se um modo de viver. Frente à crise contínua, seriam os padrões recorrentes encontrados em bienais indicadores de estratégias de reinvenção e sobrevivência do cânone expositivo hegemônico internacional por excelência?

A-Z

A

Adelaide Biennial of Australian Art (Australia)
 AFIRperFOMA Biennial (Nigeria)
 Aichi Triennale (Japan)
 Americas Biennial (United States)
 Andorra Land Art (Andorra)
 Anyang Public Art Project (Korea)
 Arts: Le Havre (France)
 Asia Pacific Triennial of Contemporary Art (Australia)
 Asia Triennial Manchester (United Kingdom)
 Asian Art Biennale (Bangladesh)
 Asian Art Biennial (Taiwan)
 Ateliers de Rennes (France)
 Athens Biennial (Greece)
 Auckland Triennial (New Zealand)

B

Bahia Biennale (Brazil)
 Baltic Triennial of International Art (Lithuania)
 Bamako Enounters, Biennale of African Photography (Mali)
 Beaufort Triennial (Belgium)
 Beijing International Art Biennale (China)
 Benin Regard Biennale (Benin)
 Bergen Assembly (Norway)
 Berlin Biennale for Contemporary Art (Germany)
 Bermuda Biennial (Bermuda)
 Bi-City Biennale of Urbanism/Architecture (China)
 Biennial of Young Artists from Europe and the Mediterranean (BJCEM)
 Borås International Sculpture Biennale (Sweden)
 Brighton Photo Biennial (United Kingdom)
 Bristol Biennial (Great Britain)
 Bruges Triennial (Belgium)

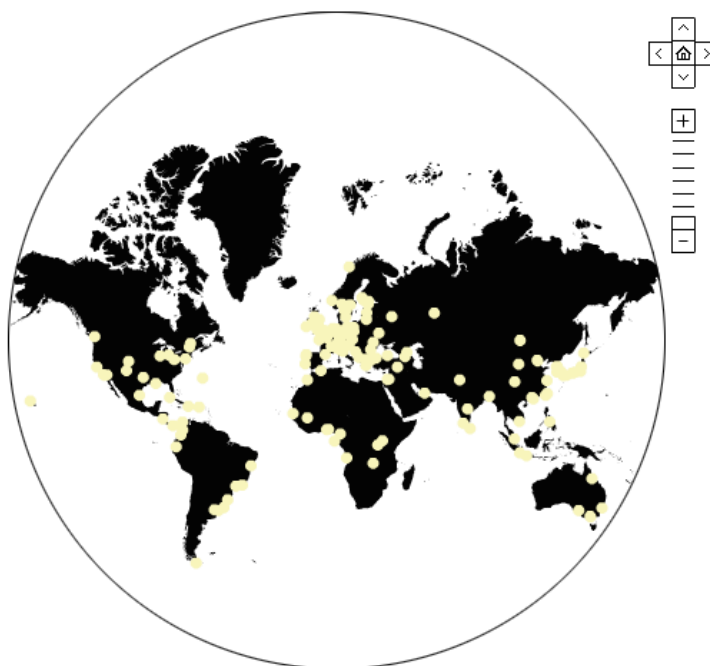


Fig. 2. Imagem do website Biennial Foundation. Fonte: <<http://www.biennialfoundation.org/>>

Roland Barthes (1915-1980), Mário Pedrosa (1900-1981) e Guy Debord (1931-1994)¹³ antecipam as críticas ao espetáculo global que se tornou dominante do século XXI, no qual as bienais e as exposições *blockbusters* tornam-se modelos da megaexposição, porém distintas entre si: bienal é uma megaexposição mas não é uma exposição *blockbuster*. Nas discussões desse tópico, o enfoque dá-se em bienais, mas não sem antes realizar uma digressão sobre o modelo normatizado conectado à indústria do entretenimento, visto que o Brasil é parte integrante do circuito internacional de importação de exposições itinerantes.

Em bienais, as tentativas de engajar o particular (singular, local) e o geral (universalidade, global) tomam forma, principalmente, através de práticas artísticas orientadas ao contexto, com sistema de

comissionamento institucional. Nem global, nem local: a palavra que define o padrão do ponto de partida dos discursos curatoriais em bienais é “glocal”¹⁴. No neologismo resultante da fusão dos termos global e local, está a referência da presença da dimensão local na produção artística de uma cultura global bienal. Ao engajar o particular e o geral, cabe perguntar se o “glocal” atua como força de resistência ao capitalismo neoliberal e/ou em direção à homogeneização de práticas curatoriais e artísticas em megaexposições. Em bienais, o “glocal” é estruturado, primeiramente, a partir do olhar curatorial – em geral estrangeiro – no qual aderem-se artistas – em geral *globetrotters* já inseridos no sistema expositivo internacional das artes – que toma o local como ponto de partida para projetos. Aí, com frequência, as práticas artísticas orientadas ao contexto, com comissionamento institucional, evidenciam as contradições que emergem entre o discurso do que a arte diz que faz e o que efetivamente faz. Nesse modelo expositivo fixado no presente, no qual não há compromissos de permanência ou continuidade de projetos a longo prazo, os riscos incidem na configuração de projetos curatoriais e artísticos apropriacionistas e superficiais do contexto local.

No entanto, em função da sua própria ocorrência bianual, a megaexposição oportuniza o desenvolvimento e testes de novas possibilidades de formatos, que se renovam constantemente e constroem, assim, narrativas expositivas dinâmicas que derivam, principalmente, das coalizões e colisões desse “glocal”. As megaexposições seguem a “lei de aceleração das experiências expositivas contemporâneas”¹⁵ e perpetuam um conjecturado projeto de modernidade segundo preceitos de aplicabilidade universal. No mecanismo de operação das bienais mantêm-se as rígidas estruturas nas quais instituições financiam, curadores garantem visibilidades e artistas assumem criações. Os boicotes emergem como sintoma, incitando a discussão sobre funcionamento, financiamento, mecanismo de produção, circulação e a produção de novos colonialismos.

Essas questões não foram introduzidas, ainda, como pauta para revisão dos modos de fazer bienais. Entre consensos e dissensos, o modelo da megaexposição reinventa-se: na operação de adição de outras plataformas de discussão pública de trabalhos de arte à exposição (programas públicos, publicações, atividades simultâneas, etc), o próprio conceito de exposição expande-se, como um guarda-chuva que passa a conter outros programas, inclusive os alargamentos do modelo expositivo referente anterior. Em bienais, o *topos* expositivo está em incessante aceleração, vive e sobrevive de e com contradições.

Contraexposição

O conceito de contraexposição é desenvolvido como um estado das exposições contemporâneas. Entre as contraexposições encontradas *aqui* e, certamente, não estão reduzidas aos casos em análise na tese, o conceito está em construção e igualmente disponível para expansões. Contraexposição *está* situação, evento experimental, que questiona o formato expositivo baseado na definição estável do que é uma exposição em direção à pergunta: ‘o que é uma exposição de arte contemporânea?’

Nesse interstício, emerge um *topos* expositivo *site-specific* que toma lugares não imediatamente reconhecíveis como lugar da arte para a experimentação direta de investigação, produção, apresentação e documentação de proposições curatoriais e artísticas em plena conexão com o espaço

expositivo. No Rio de Janeiro/RJ, entre espaços expositivos momentaneamente ocupados estão um percurso urbano em área de acelerado processo de gentrificação; um antigo hotel abandonado no centro histórico; um pequeno casarão colonial sem uso em área boêmia da cidade; uma ilha desabitada e uma torre modernista nunca concluída¹⁶.



Fig. 3. Permanências e Destruições (2016). Torre H. Registro da proposição artística de Igor Vidor. Fonte: arquivo do artista.

Zizek (2014: 6-10), em sua publicação *Event – philosophy in transit*, afirma que um evento mina um método estável anterior, implicando uma mudança na forma da própria moldura através da qual percebemos o mundo e o praticamos. Jameson (2015: 111), em *Aesthetic of Singularity*, afirma que o evento é o *happening* do pós-moderno, de ocorrência única e irrepitível enquanto ação conectada àquele espaço específico e naquele momento presente, em sua particularidade.

As contraexposições amparam-se nas práticas artísticas dos anos 1960 e 1970 – nas conexões entre

arte e arquitetura, *happenings* e atividades – que agora unem práticas curatoriais e transbordam para as exposições, realizando manobras de aproximação entre artista-obra-públicoS através de presentidades compartilhadas. Essa torção reduz escalas de medição e tende a engatar o sujeito para compartilhar, em primeiro plano, as proposições expositivas contemporâneas.

No exercício de mapeamento do estado da arte da contraexposição, encontrado *aqui* a partir da metodologia do mover-se, o que é próprio da continuidade das práticas experimentais emerge da própria experimentação histórica e gera associações que escapam às categorizações rígidas. A contraexposição opera através de um mecanismo de movimentos circulares, como um aro móvel que circunda onde a exposição está inscrita, expandido o rótulo do referente anterior, redefinindo-a e ressignificando-a.

A situação artística – infiltração efêmera em espaços operantes; o evento singular *one-time* e *on-time*; o *con-sentir*, habitar; o impulso para cima e suspensão; um código pregresso do não, que provém do institucional, lugar reconhecido como lugar da arte, é substituído pelo sim, do *topos* expositivo em qualquer lugar, em direção ao habitar, ao ocupar, ao usar o espaço e torná-lo, momentaneamente, um lugar praticado.

O visitar a exposição é substituído pelo habitar a exposição; o contemplativo do espaço expositivo torna-se uso do espaço expositivo. A experiência expositiva é, ainda, potencializada pelo tempo de duração da exposição – em geral poucas horas ou poucos dias –, uma temporalidade volátil do tempo presente imediato da sua ocorrência. Prioriza-se a experiência vivida (*lived experience*) em detrimento do registro. O registro, quando existente, documenta o que foi o evento em publicações após a sua ocorrência – e não um registro de intenção do que poderia vir a ser o evento em publicações lançadas concomitantemente à abertura, como frequentemente operam a exposição tradicional e as megaexposições. Entre os impulsos para a construção da memória subjetiva está, sobretudo, atentar para perceber a vivência da experiência expositiva em si, à luz de quem vê – e *con-sente*; uma direção oposta à febre de produção de memória imagética física e digital sobre exposições.

Na redução da escala de mediação entre obra-público que se dá, principalmente, pela inserção presencial do artista junto à obra, ou seja, um tornar-se mediador da própria proposição, há uma operação de aproximação em vez do distanciamento usual em exposições nos seus excessos de camadas de mediação.

Nos modos de expor, o tradicional e o experimental estão sempre em relação: se existe um código para determinar o que é uma exposição, não existe um código para definir o que não é. Na constância da introdução de tensões que ressignificam o conceito de exposições de arte contemporânea é o próprio código balizador que é questionado.

Contraexposições ocupam um *topos* expositivo de situação de borda em exposições contemporâneas e são derivadas de uma situação histórica na arte, configurando eventos singulares no seu tempo de duração e rediscutindo como a arte é experienciada no domínio público; um estado expositivo contemporâneo. Nessas proposições, públicoS são trazidos a um primeiro plano da experiência

expositiva. Mas: para quem as exposições contemporâneas estão endereçadas?

Endereçamentos expositivos: para quem?

O título deste texto se apresenta como uma “pergunta”, uma vez que se trata, afinal, de um problema: um trabalho de arte não deve, não deveria, restar isolado – daí a indagação que soa como natural. Junto à obra de arte existe espaço – produzido, construído, infiltrado. É de se esperar ali algo, um corpo, alguém (Basbaum, 2009: 200).



Fig. 4. Trafalgar Square e sua quarta coluna ocupada por *The Gift Horse*, de Hans Haacke, 2015. Crédito da imagem: a autora.

Assim se inicia o texto “Quem vê os nossos trabalhos?”, do artista Ricardo Basbaum. Uma pergunta que extrapola o âmbito das dúvidas dos artistas, invade as inquietações curatoriais e insere-se em exposições. São muitos os pontos de interrogação sobre público, no ato ou efeito de endereçar; uma palavra que se liga, aqui, a localizar *algo, um corpo, alguém* no plano físico através da exposição.

Um *para quem* que está simultaneamente próximo e distante: os pares e os outros. Os pares: são os

alguéns reconhecíveis, os conhecidos, os interlocutores do círculo imediato de agenciamento e produção de trabalhos artísticos, os visíveis em exposições, os que estão lá; os outros: são os ainda desconhecidos. Entre pares e outros há uma separação visível, *a priori*, e possivelmente alheia a muitas vontades, quando se discutem deslocamentos de *topos* expositivos.

Frente às inquietantes interrogações de curadores e artistas acerca dos possíveis encontros em direção a *um algo, um corpo, alguém*, as discussões aqui são norteadas por Basbaum (2009; 2015), Latour (2012) e Rancière (2009, 2013), através de princípios de incertezas e ideias de emancipação acerca da tarefa de produzir associações obra-públicoS, seja em exposição na rua, no museu ou em outros lugares nos quais o *topos* expositivo contemporâneo momentaneamente direciona-se.

Identificados estados expositivos – exposições, megaexposições, contraexposições –, as minhas tentativas de escape às perguntas: para quem; qual disciplina; qual método; e como seria possível lançar respostas sobre públicoS – ao longo dessa pesquisa foram revelando-se frustradas. A pergunta, compartilhada com artistas, curadores, frequentadores e não frequentadores de exposições, vibrou como um eco, sem resposta. Assume-se, então, a problemática da pergunta – para quem? – e, dada a complexidade do tema – afinal, o que não se destina a públicoS? –, aproprio-me de discursos e perspectivas diversas em torno do assunto.

Entre pares – os alguéns reconhecíveis, os conhecidos, os interlocutores do círculo imediato de agenciamento e produção de trabalhos artísticos e os outros – os ainda desconhecidos; públicoS são simultaneamente próximos e distantes. Nessa direção, as contribuições de Wainer (2002) e Fraser (1990) apresentam os conceitos de público e contrapúblico, onde o contra está na medida em que o contrapúblico – subordinado à cultura dominante – tenta prover diferentes maneiras de imaginar uma sociabilidade desconhecida e atentam: ambos são públicoS. Enquanto o primeiro reivindica universalidade e racionalidade, o segundo reivindica reconhecimento e redistribuição. Ambos são públicoS, incertezas, mais ou menos tangíveis, entre pares e outros, conhecidos e desconhecidos.

Se é o fato da arte não ter função determinada, o que justamente permite aos públicoS livres interpretações, livres associações, não se pode atribuir à exposição uma função determinada para construir uma espécie de material ou domínio de conscientização, encarregando-a da tarefa de fornecer uma explicação social de algum outro estado de coisas, ou, ainda, a tarefa de produção de discursos políticos ou morais. Ao contrário, a exposição pode desfazer endereçamentos determináveis, gerando complexidades, atritos, consensos, dissensos, impulsionando em direção a um sensível heterogêneo e obrigando-nos a lidar com o que não está dado.

Assim, o fato da arte não ter função determinada é o que permite ao espectador ser, potencialmente, alguém livre para sentir por si mesmo. Essa liberdade não significa ausência total de convenções e determinações, mas sim que estas não dão conta da situação experienciada, obrigando-nos a lidar com o que ainda não está nomeado, produzindo diferenças intrínsecas ao acolhimento (ajuizamento) do novo (Osório, 201: 226).

Expandir o *topos* expositivo implica na exploração de novos territórios para além dos espaços institucionais dos museus e galerias, da ocupação de espaços públicos ou de lugares privados abandonados. No entanto, o deslocamento do *topos* expositivo garantia ou determinaria, por si só, a produção de associações entre obras-públicoS, reconhecendo e redistribuindo diferenças sociais a partir de exposições? Quais são as potencialidades e limitações que decorrem do movimento do *topos* expositivo contemporâneo?

Nos princípios de incertezas dos condicionais, se a condição do artista é escapar, como afirmou Renata Lucas (2008), talvez as únicas tarefas que poderiam ser atribuídas à exposição são o escape dos riscos de domesticação e banalização da linguagem poética *no espaço* e a reivindicação, com insistência e resistência, da sua dimensão pública coletivamente compartilhável. As problemáticas relativas a públicoS a partir de uma suposta autonomia expositiva são tema para investigações no porvir.



Fig. 5. Permanências e Destruições (2015). Piscina Raposo Tavares, Santa Teresa. Obra: Deus / Diabo / Homem, de Pontogor. Disponível em: <<http://www.permanenciasedestruicoes.com.br/2015/artistas.html>>. Acesso em 08 de julho de 2017.

Um estado de estar no presente, em aberto

No estado das exposições contemporâneas, que deriva da metodologia do mover-se, inclui-se e exclui-se, abrindo pressupostos para a continuidade dos estudos expositivos. A exposição contemporânea está aberta, disponível para a proliferação de experimentações, com suas fronteiras incertas no aro móvel onde habitam impulsos para a produção de novas associações curadoria-artistas- obras-

públicoS.

Reside na exposição de arte contemporânea uma qualidade sem nome, nos lugares e situações na qual opera, um potencial *topos* – terreno de encontros – para todas as coisas e sujeitos que percebem o espaço, na experiência vivida do lugar, singular. Se a experiência expositiva tem um *lócus* singular, o *topos* expositivo não tem.

Topos expositivo é o mundo, está em qualquer lugar.

Referências

BALZAC, H. *Tratados da Vida Moderna*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

BARTHES, R. *Mitologias*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

BASBAUM, R. Quem é que vê nossos trabalhos? In: FERREIRA, Glória; PESSOA, Fernando (Orgs.) *Criação e Crítica – Seminários Internacionais Museu Vale 2009*. Vila Velha: Museu Vale, Rio de Janeiro: Suzy Muniz Produções, 2009, pp. 200-208.

_____. Bioconceitualismo: exercícios, aproximações e zonas de contato. Texto apresentado no III Simpósio Internacional LAVITS - Vigilância, Tecnopolíticas, Territórios. Rio de Janeiro, 2015.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FRASER, N. Rethinking the public sphere: a contribution to the critique of actually existing democracy. *Social Text*, nº 25/26, 1990, pp. 56-80.

JAMESON, F. The aesthetics of singularity. *New Left Review*, 92. Mar-Apr, 2015.

LATOUR, B. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do Ator-Rede*. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. Salvador: Edufba, 2012; Bauru, São Paulo: Edusc, 2012.

LUCAS, R. *Visto de dentro, visto de fora*. Tese (Escola de Comunicação e Artes de São Paulo). USP, São Paulo, 2008.

RANCIÈRE, J. *O mestre ignorante. Cinco lições sobre emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

SHEIKH, S. On the standard of standards, or, curating and canonization. *Manifesta Journal*, Nº 11, 2010/2012. Disponível em: <http://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/portal_derivate_00233942/Manifesta_journal_11_2010_11_0008.TIF>. Acesso em: 04 agosto 2016.

SMITHSON, R. *The Collected writings*. Ed. Jack Flam. MIT Press, 1996.

SOMMER, M. F. *Práticas contemporâneas do mover-se*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2015.

_____. Exposição como cânone lá e cá: reverência ou devoração. *Anais do 26º Encontro da ANPAP*. Porto Alegre, 2016. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2016/comites/chtca/michelle_sommer.pdf> Acesso em: 11 de junho de 2017.

STEINER, C. Can the canon burst? In: Rethinking the canon. *The Art Bulletin*, Vol. 78, Nº 2 (Jun. 1996), pp. 198-217. College Art Association. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3046172>>. Acesso em: 08 agosto 2016.

OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.

_____. Experimentar o experimental. Publicado originalmente na Revista *Navilouca*, 1974. Disponível em: <<http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=362&tipo=2>>. Acesso em: 08 de julho de 2017.

O'NEILL, P. The curatorial turn: from practice to discourse". In: RUGG, Judith and SEDGWICK,

Michèle (eds.). *Issues in curating contemporary art and performance*. Bristol: Intellect, 2007.

_____. *The culture of curating and the curating of cultures*. London: The MIT Press, 2012.

OSÓRIO, L.C. Da arte e do espectador contemporâneos: contribuições a partir de Hannah Arendt e da Crítica do Juízo. *Revista O Que Nos Faz Pensar – PUC/RJ*; nº 29, 2011.

ZIZEK, S. *Event: philosophy in transit*. London: Penguin Book, 2014.

_____. *Primeiro como tragédia, depois como farsa*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

WAINER, M. *Publics and counterpublics*. New York: Zone Books, 2002.

Notas

¹ Pós-doutoranda em Linguagens Visuais no PPGAV-UFRJ com bolsa Capes PNDP e professora associada da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV).

² A tese *Teoria (provisória) das exposições contemporâneas* foi defendida em outubro de 2016 no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV/UFRGS), na área de História, Teoria e Crítica com estágio doutoral junto à University of the Arts London / Central Saint Martins (2015), área de estudos expositivos, com bolsas CNPQ e CAPES, respectivamente. A tese encontra-se disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/151285/001010025.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 11 de junho de 2017.

³ O S maiúsculo é adicionado ao final da palavra público como indicativo da diversidade de públicoS que a tese aborda, considerando que públicoS, em seus plurais, estão intrínsecos à condição expositiva.

⁴ A "Teoria do Mover-se" foi originalmente publicada nos jornais *La Mode* e *L'Europe Littéraire*, em 1833. A metodologia construída entre 2012-2016 levou à publicação do livro *Práticas Contemporâneas do Mover-se*. O livro, publicado em 2015 pela Editora Circuito, é resultante de premiação Rumos Itaú Cultural 2013-2014 e fruto de pesquisa curatorial que tomou o movimento como impulso para proposições artísticas recentes na arte brasileira. Tendo como recorte temporal as produções iniciadas pós-2000 e como recorte espacial o Brasil como ponto geográfico de origem dos artistas – e não necessariamente de permanência –, foram configuradas duplas de 10 artistas e 10 pesquisadores/curadores (ou, eventualmente, trios no caso de duplas de artistas) para trocas poéticas. O ponto de partida da publicação foi: de que maneira o mover-se afeta a produção artística, a crítica e a vida das formas na arte contemporânea? Os integrantes da publicação são: Cadu & Francisco Dalcol; Túlio Pinto & Caroline Menezes; Rodrigo Braga / Bruna Fetter; Distruktur (Gustavo Jahn e Melissa Dullius) & Max Jorge Hinderer Cruz; Karim Ainouz & Sérgio Martins; Vivian Caccuri & Júlio Martins; Denis Rodriguez / Leonardo Remor & Rosana Pinheiro-Machado; Paulo Nazareth & Cristina Ribas / A Economista; Letícia Ramos & Ivair Reinaldim; Areal (André Severo e Maria Helena Bernardes) & Cristiana Tejo.

⁵ O'Neill (2007) debate sobre a interdependência entre as práticas curatoriais e as práticas artísticas no campo de produção expositiva, apresentando uma história da profissionalização e consolidação da curadoria que se deu, para o autor, com a ascensão do modelo bienal da grande escala.

⁶ Opto pela expressão decolonial como ênfase à inserção da América Latina de uma forma mais radical e posicionada no debate pós-colonial.

⁷ Como exceção, destacam-se as proposições coletivas realizadas pelos casais como Robert Smithson e Nancy Holt (1938-2014) e Christo (1935) and Jeanne-Claude (1939-2009).

⁸ Do original: (...) *there is a one-to-one relation, but at the same time that one-to-one equation tends to evade connection so that there's a suspension. Although there's a correspondence, the equalizer is always in a sense the subverted or lost, so it's a matter of losing your way rather than finding your way.*

⁹ Hélio Oiticica utiliza o termo *propor propor* em 1967 ao referir-se ao parangolé: "Parangolé coletivo (redundância, já que Parangolé desde o início propunha o), propor propor já em 1966- 1967 era a condição primeira de tudo (...)".

¹⁰ A mostra teve duração de um mês e ocorreu entre 12 de agosto e 12 de setembro de 1965. A exposição foi organizada pela marchand e jornalista Ceres Franco e pelo galerista Jean Boghici. O título da exposição revelava o caráter pluralista da mostra e uma vontade de dar voz a uma juventude que assumia um papel protagonista à frente dos acontecimentos. Entre os artistas participantes estão: Jack Vanarsky, José Roberto Aguilar, Antônio Dias, Waldemar Cordeiro, Hélio Oiticica, Carlos Vergara, Ivan Serpa.

¹¹ Expressão de Lygia Clark, em 1970. Ver: Diários de Lygia Clark em: <<http://www.cbpc.org.br/rev3105.htm>>. Acesso em: 05 agosto 2016.

¹² A discussão específica sobre o experimental histórico em estudos expositivos brasileiros foi por mim debatido em artigo apresentado no 26º Encontro Nacional da ANPAP, em 2016. Disponível: <http://anpap.org.br/anais/2016/comites/chtca/michelle_sommer.pdf>. Acesso em: 11 de junho de 2017.

¹² Entre essas, em duas bienais tive participação ativa: na 9ª Bienal do Mercosul / Porto Alegre (2013) fui co-coordenadora de museografia e na 31ª Bienal de São Paulo (2014) participei do “Workshop Ferramentas para Organização Cultural”, estruturado a partir de processo seletivo público que integrou 15 curadores, críticos e agentes culturais para debates realizados ao longo do ano acerca da proposta curatorial da edição.

¹³ Entre 1954 e 1956, ao abordar os mitos da vida cotidiana francesa, Barthes publica *O mundo do catch*, contextualizando o interesse público pelo espetáculo. Em 1966, Mário Pedrosa refere-se à *lei de aceleração das experiências artísticas (artísticas) contemporâneas* ao examinar o contexto social e econômico criado pela produção em massa. Em 1967, Debord, em *A Sociedade do Espetáculo*, relata a perda da qualidade ligada à forma-mercadoria.

¹⁴ Segundo O'Neill (2012: 53), o termo “glocal” foi cunhado em 1980 para designar o ponto em que o local e o global se interseccionam através de uma rede de inter-relações, como parte de um diálogo contínuo; sendo que o “glocal” pode ser descrito como uma sobreposição cada vez mais densa da interpenetração das forças político-econômicas globais e respostas regionais locais dentro do parâmetro de um quadro único, em escalas de reorganização territorial.

¹⁵ Já em 1966, Mário Pedrosa referiu-se à *lei de aceleração das experiências artísticas contemporâneas* ao examinar o contexto social e econômico criado pela produção em massa.

¹⁶ Nesse recorte, detenho-me aqui na discussão das seguintes contraexposições: ‘Museu do Homem Diagonal’ (2014); ‘Fumées’ (2015); ‘O Tempo de Duração’ (2015) e ‘Permanências e Destruições’ (2016). O ‘Museu do Homem Diagonal’ (2014) é uma proposição da artista Renata Lucas que ocorreu entre setembro e novembro de 2014, na região portuária. ‘Fumées’ (2015) é uma exposição realizada no abandonado Hotel Paris, localizado na Praça Tiradentes, no centro da cidade do Rio de Janeiro. O ‘Tempo da Duração’ (2015), é uma iniciativa de artistas que ocorreu em setembro de 2015, ocupando um casarão colonial sem uso na Lapa, área boêmia central no Rio de Janeiro. ‘Permanências e Destruições’ (2016), com curadoria de João Paulo Quintella, define-se como um lugar de experimentações que pensa a arte em contato com outras disciplinas dentro do projeto Permanências e Destruições, que teve sua primeira edição em 2015.

Artigo recebido em agosto de 2017. Aprovado em outubro de 2017.