

NOTAS TEÓRICAS SOBRE PRÁTICAS CURATORIAIS E (DES) MATERIALIZAÇÕES EXPOSITIVAS.

Michelle Farias Sommer (PPGAV / UFRGS)

Resumo

O artigo propõe-se a identificação e análise teórica das ferramentas metodológicas das práticas curatoriais de Walter Zanini (1925-2013) e Harald Szeemann (1933-2005), nos anos 70, na tentativa de construção de um legado histórico e discursivo das atividades curatoriais nas origens da arte contemporânea. Especula-se, a partir de exercícios de análise de práticas curatoriais na atualidade, considerando a trajetória traçada do curador-autor ao curador com protagonismo compartilhado, se estamos diante de uma nova mudança epistemológica teórica e prática em exposições de arte contemporânea.

O curador-autor de Zanini e Szeemann pautaram suas atividades curatoriais através da proposição de um envolvimento direto na concepção, produção, apresentação e divulgação da arte de seu tempo. Nesse contexto, os modelos expositivos que até então eram guiados por afinidades formais, estilísticas, cronológicas ou por artistas que faziam parte de um mesmo movimento, foram colocadas em cheque por ambos curadores, cada um a seu modo e contexto geográfico diferentes, quando aceitaram que os artistas apresentassem conceitos de ações que poderiam ser realizadas no próprio espaço expositivo (e até fora dele) questionando, assim, o então vigente padrão expositivo pautado no modelo cubo branco.

Meio século depois, na era do multiculturalismo artístico e na cultura do *mainstream*, em um regime estético de recepção voltado para um espectador propenso à comunicação, o protagonismo do curador encontra-se diluído, tanto pela interseção de outros agentes atuantes no campo das artes quanto pelas interfaces virtuais. Nesse artigo analisamos direções opostas apresentadas em duas práticas curatoriais expositivas na atualidade: a expansão complementar da fisicalidade expositiva para o campo virtual (*La Invención Concreta / Coleção Patricia Phelps de Cisneros – Reflexões em torno da abstração geométrica latino-americana e seus legados*, Museu Reina Sofia, Madri, 2013) e a supressão completa da fisicalidade expositiva em prol da integralidade do espaço virtual (*Plataforma Art +, 1 Biennale Online*, 2013).

Palavras-chave: arte contemporânea; metodologia curatorial; espaços expositivos.

Abstract

The paper aims to identify and analyze the theoretical methodological tools of curatorial practices of Walter Zanini (1925-2013) and Harald Szeemann (1933-2005), in the 70s, in an attempt to build a legacy of historical and discursive curatorial activities at the origins of contemporary art. It is speculated from exercises of analysis curatorial practices today, considering the trajectory traced the curator to curator-author with shared leadership, if we are facing a new epistemological change on theory and practice in contemporary art exhibitions.

The curator-author of Zanini and Szeemann guided curatorial activities by proposing a direct involvement in the design, production, presentation and dissemination of the art of his time. In this context, the exhibition models that were previously driven by formal affinities, stylistic, chronological or by artists who were part of the same movement, were placed in check by both curators, each in their own way and different geographic context, when they accepted that artists present concepts of actions that could be carried in the same exhibition space (and even beyond) questioning thus the then current standard exhibition guided the white cube model.

Half a century later, in the age of multiculturalism and artistic culture of the mainstream, in a regime of receiving returned for a viewer prone to communication, the role of the curator is diluted both by the intersection of other agents in the field of arts as the interfaces virtual. In this article we analyze opposite directions presented in two exhibition curatorial practices today: the expansion of physicality complement to the virtual exhibition (*La Invención Concreta / Coleção Patricia Phelps de Cisneros – Reflectionson Geometric Abstraction from Latin America and its Legacy*, at Reina Sofia Museum, Madrid, 2013) and the complete suppression of physicality exhibition in support of the full virtual space (*Art + Platform, 1 BiennaleOnline*, 2013).

Key-words: contemporary art; curatorial methodology; exhibition spaces.

Até os anos 70, os curadores estavam ligados à atividade museológica e sua função não estava bem definida, confundindo-se com a figura do diretor do museu, responsável também pela gestão administrativa e articulações políticas. Durante os anos 1980, surgiram as primeiras iniciativas de uma formação acadêmica¹, com perfil multidisciplinar, em função da diversidade de campos que lhe coube assistir, coordenar ou dominar. Da trajetória traçada pelo curador-autor ao curador com protagonismo compartilhado, tomando como exemplo práticas curatoriais da atualidade, estamos diante de uma mudança epistemológica teórica e prática em exposições de arte contemporânea?

O curador-autor de Zanini e Szeemann

Walter Zanini (1925-2013) e Harald Szeemann (1933-2005), em diferentes âmbitos geográficos, adquiriram um status mítico ao transformar o historiador de arte erudita em curador, sendo os primeiros a exemplificar a idéia do curador como autor, uma figura completamente envolvida na concepção, produção, apresentação e divulgação da arte de seu tempo.

Walter Zanini foi destaque na cena artística brasileira na inovação de modelos expositivos. De acordo com FREIRE (1999): *“Se no plano internacional as exposições Information, realizada em Nova York entre 1970, e When Attitudes Become Form, na Suíça em 1969, entre outras, são fundamentais; no Brasil, especialmente em São Paulo,*

¹ É relativamente recente a formulação do primeiro curso para curadorias contemporâneas. O primeiro curso formulado especialmente para curadorias contemporâneas foi criado em 1987 na França: Ecole du Magasin, em Grenoble e seguido pelo curso de pós-graduação do Royal College of Arts, em Londres, em 1992.

no MAC-USP, nos anos 70, as exposições Prospectiva e Poéticas Visuais têm lugar de destaque incontestado".

No contexto histórico da repressão política dos anos 70, Zanini tornou o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC_USP) importante polo de difusão para a produção artística nacional e internacional, examinando as interrogações que essas poéticas artísticas lançaram sobre as categorias e práticas dos museus de arte moderna e contemporânea. O "MAC do Zanini" promoveu diversas exposições que questionaram o uso de novas linguagens na arte brasileira: JAC (Jovem Arte Contemporânea) de 1967 a 1974, a Prospectiva 74 (1974), a Video Art (1975), as Multimedia (1976-1979), a VIDEOPOST (1977) e as Poéticas Visuais (1977)², para citar algumas.

O suíço Harald Szeemann afirmou a subjetividade do curador, expandiu o local de exibição da arte e instituiu a duração do tempo da exposição³. Através de suas semanais exposições - *When Attitudes Become Form (works – concepts – processes – situations – information)*, em Berna / 1969 e *Documenta 5: Questioning Reality – Image Worlds Today*, em Kassel / 1972, Szeemann modificou as relações entre artista-curador-público e, em particular, mostrou que a prática curatorial é uma forma de arte em si. As discussões suscitadas nessas exposições⁴, que são simultâneas à consolidação do agente curador-autor, é um indicativo das disputas sobre limites e interferências que permeiam essa esfera desde as origens da arte contemporânea.

Entre 1969 e 1972, as questões em relação à autoria e à subjetividade não estavam bem resolvidas para o curador, que se definiu como "*um indomável pensador que se alimenta da natureza mítica e utópica que o espírito e a atividade humana assumem. Sou, portanto, anti-científico, um especulador, um anarquista (não um terrorista). Gosto do obsessivo porque na arte apenas uma subjetividade parcial pode um dia ser considerada objetivamente*"⁵.

O ímpeto inicial da "Agência"⁶ era trabalhar como um coletivo, configurando um desejo de abandonar a autoria, considerando o processo mais do que o produto final (uma condição necessária, mas não suficiente). Na fundação da Agência também

² FREIRE (1999).

³ A base para essa abordagem encontra-se na publicação *Harald Szeemann: Individual Methodology (2007)*³ que apresenta, a partir de pesquisa desenvolvida nos arquivos do curador em Maggia, na Suíça, as ferramentas criadas por ele para desenvolvimento de sua atividade curatorial. Em 1988, foi iniciativa de Szeemann transformar seu ateliê em um arquivo: a Fabbrica Rosa. Esses arquivos, que se baseiam na documentação das exposições e dos trabalhos e sua correspondência com os artistas, são fundamentais para a escrita de uma história das exposições. No momento em que Szeemann começou sua atividade, documentar arte moderna e contemporânea era algo raro e inacessível.

⁴ A d5 foi uma exposição próxima às questões políticas e sociais no contexto pós-68 e muitas críticas permearam o modelo curatorial empregado. Szeemann foi duramente criticado pela imprensa germânica e estrangeira por mostrar exemplos de popular e da cultura kitsch em simultâneo ao invés de priorizar um estilo dominante, por defender o valor de uma obra de arte e ainda, ao mesmo tempo, justapô-lo com objetos comuns, e proclamar a autonomia da arte durante um período político e de grande agitação social. Em paralelo, vozes discordantes de artistas foram ouvidas: uma petição assinada e publicada por Carl Andre, Hans Haacke, Donald Judd, Barry Le Va, Sol Le Witt, Richard Serra and Robert Smithson referiam-se a "confinamento cultural" em trabalhos em um museu de "convalescença estética" quando o curador anunciou suas restrições e "castração".

⁵ *Harald Szeemann: Individual Methodology* (2007, pág. 10).

⁶ "*Agency for Intellectual Guest Labour*", fundada em outubro de 1969, com a função de propor exposições a instituições de arte e no intuito de praticar sua profissão a partir de uma base independente. A designação deriva de "*Agentur für geistige Gastarbeit*".

surgiram essas reflexões sobre quem deveria “assinar” a exposição. Szeemann hesitou entre a ideia da Agência, que seria um coletivo anônimo, com uma rejeição a noção de autor, e a necessidade de assinar a exposição como uma forma de expressar sua própria objetividade. Em paralelo, o curador sempre trabalhou a partir de um modelo colaborativo, considerando a assistência de outros agentes como indispensável, sendo que, por dez anos, ele construiu um time confiável que participou e realizou todas as suas exposições⁷.

Szeemann questionou-se sobre a estruturação dos fenômenos expositivos em sua complexidade, onde o problema fundamental das exposições nesse período poderia ser expresso pela pergunta: “Como pode a magia do objeto, que já não é suficiente para a maioria do público, ser substituída?”⁸. Na visão do curador, com a construção de uma definição individual e subjetiva por parte da curadoria, o artista frustra-se, e com razão. Esse pensamento lúcido de Szeemann expressa a consciência da limitação da própria prática curatorial e antevê, ainda, o problema das “primeiras exposições do futuro”: os processos de estabelecimento de conexões com o público⁹.

O curador multicultural em protagonismo compartilhado

Meio século depois, na era do multiculturalismo artístico e na cultura do *mainstream*, em um regime de recepção estético voltado para um espectador propenso à comunicação, o protagonismo do curador encontra-se diluído, tanto pela interseção de outros agentes atuantes no campo das artes quanto pelas interfaces virtuais. A curadoria contemporânea tem se caracterizado pela sua capacidade de legitimação, sua capacidade de criação e abordagem temática¹⁰.

É destino do campo da arte romper fronteiras, expandir-se para além do seu próprio campo, contaminar-se com outros campos, interagir com outras áreas da vida social (design, arquitetura, moda, mídia, políticas), abrir-se para inserção de outros atores em seu campo comprometidos com as práticas curatoriais (filósofos, sociólogos, antropólogos, atores políticos, etc.). A estruturação desse contexto transdisciplinar implica o reconhecimento de que agora os objetos, instrumentos e ferramentas são diferentes dos que antes captavam a ordem e as classificações no campo artístico nas origens da arte contemporânea.

No *mise en scène* expositivo - onde participam diretores institucionais, curadores, artistas, museógrafos, montadores, mediadores, imprensa, colecionadores, marchands, patrocinadores, produtores entre tantos outros – o discurso curatorial recorrente enfatiza a necessidade de focar na experiência da exposição para o espectador. Entre edições de exposições em grande escala, como no caso das bienais, onde “competições” são estabelecidas para superar a anterior, torna-se mais impressionantes a quantidade de obras, o caráter cenográfico e espetacular que

⁷ De 1980 a 2005 essa equipe foi parte do sistema “*exhibition-making*”, não sendo parte integrante oficial da Agência, mas contratações realizadas diretamente pelas instituições, como o arquiteto e a empresa de transporte, assim como outros colaboradores necessários, configurando um sistema muito próximo da estruturação das equipes expositivas hoje.

⁸ Do original: “How can the magic of the object, which is no longer enough for the majority of the public, be replaced?” *Harald Szeemann: Individual Methodology* (2007, pág. 87).

⁹ *Harald Szeemann: Individual Methodology* (2007, pág. 87-88).

¹⁰ RUPP (2011, pág. 137). As novas abordagens da curadoria contemporânea podem ser filosófica, psicanalíticas e antropológicas.

ofusca, em muitos casos, obras e artistas participantes. Estamos ávidos pelo “espetáculo global” no tempo do capitalismo cultural, esse novo espírito de consumo¹¹.

Nas exposições atuais, uma série de dinâmicos requisitos tem a necessidade de serem preenchidos – cotas de artistas geograficamente escolhidos, diversidade de categorias artísticas (inclui-se obras interativas e relacionais), atribuição de funções cada vez mais especializadas no contexto expositivo, concessão de empréstimos de obras de colecionadores e instituições renomadas, inserção de programas multimídias, catálogos, textos, discursos em vídeos - uma tentativa constante e crescente de preenchimento de itens com pontuações máximas que legitimem e deem visibilidade à exposição em mídia e público (inclusive o especializado).

A relação com a arte encontra-se absolutamente mediada por ferramentas externas e agentes é hoje, tão importante quanto a figura do curador, é a composição da equipe que lhe dá sustentação e legitimidade. O curador segue sendo o agente interlocutor principal no estabelecimento da relação entre artista-público, porém, a autoria de um projeto curatorial encontra-se em diluição e através das crescentes interfaces, o seu protagonismo encontra-se em compartilhamento.

Do curador-autor – que se relacionava de forma efetiva e direta com controle total sobre os pressupostos teóricos e executivos da escolha da sua narrativa – ao curador multicultural em protagonismo compartilhado, não é mais válido o “método de trabalho singular”¹², mas sim a proposição, em curso, de um “método de trabalho plural”.

A expansão da fisicalidade expositiva para a o campo virtual

A exposição *La Invención Concreta / Coleção Patricia Phelps de Cisneros – Reflexões em torno da abstração geométrica latino-americana e seus legados* (<http://www.lainvencionconcreta.org/>), em exibição de janeiro a setembro de 2013, no Museu Reina Sofia, em Madri / Espanha, apresenta uma genealogia de intencionalidades na prática artística expandindo a experiência expositiva para o campo virtual. A narrativa curatorial estrutura-se a partir do estabelecimento da tensão entre a proposta de uma obra de arte autônoma, não literária e universalmente inteligível, e a complexidade das declarações dos artistas que as criavam. Segundo os curadores¹³, a intencionalidade artística é o pilar estrutural da exposição.

A especificidade da abstração geométrica da América Latina reside na proposição, como princípio, de uma visão de mundo positiva, otimista e construtiva, no sentido mais amplo da palavra. A proposta curatorial é questionar até que ponto se encontravam

¹¹ ZIZEK (2011) contextualiza o nosso atual momento estabelecendo relações entre a herança de 68, experiência e espetáculo global em grandes exposições: “No nível de consumo, esse novo espírito é o do chamado “capitalismo cultural”: fundamentalmente, compramos mercadorias não pela utilidade ou pelo símbolo de status; compramos para ter a experiência que oferecem, consumimos para tornar a vida mais prazerosa e significativa. (...) É assim que o capitalismo, no nível do consumo, incorpora a herança de 68, a crítica do consumo alienada: a experiência autêntica tem importância. A sociedade pluralista de consumo, ávida pelo “espetáculo global”, encenando em grandes exposições concebidas por curadorias de renomados museus do Ocidente metropolitano”.

¹² HEINICH (1995).

¹³ A curadoria da exposição é assinada por Gabriel Pérez-Barreiro e Manuel Borja-Villel.

aliados os artistas latino-americanos e quantos enfoques diferentes podem ser encontrados na abstração geométrica latino-americana¹⁴.

O ícone Mondrian (1872 – 1944), genealogia artística ascendente comum para os latino-americanos, e como todo ícone submetido a diferentes interpretações, foi um dos principais protagonistas da arte abstrata na América Latina¹⁵. Na exposição, o exercício das diferentes interpretações de suas obras em numerosas e variadas leituras estuda as suas implicações como modelo em que a “influência” (passiva) pode ser substituída pela “interpretação” (ativa).

O uruguaio Joaquin Torres-Garcia (1874-1949) lançou-se em um embate sobre a natureza da arte abstrata na qual o artista holandês rechaçava o uso de ícones e símbolos que tanto defendia Torres-Garcia. Em comum, o interesse pela espiritualidade e as ideias místicas sobre o significado da forma. Em Buenos Aires, quando iniciou a publicação da revista *Arturo*, em 1944, as reproduções das obras de Mondrian difundiram-se. Sem estarem acompanhadas de textos, as imagens dos trabalhos do artista que apareciam nas revistas e em outras publicações, se reproduziam sem considerar a intenção e a interpretação do próprio artista. Ainda que, por um lado, os debates suscitados não eram fieis às motivações originais dos trabalhos, por outro, desempenharam um papel ativo em um debate que estas mesmas obras não haviam suscitado. Essa situação foi paradoxal: “quanto mais se desvinculavam as imagens da intenção do artista, mais probabilidade tinha de atuar como catalisador de uma experiência distinta, e adquiriam relevância e complexidade em virtude da reinterpretação”¹⁶.

“Hoje me sinto mais solitária que ontem. Senti uma enorme necessidade de olhar o teu trabalho, velho também solitário. Dei com você numa foto fabulosa e senti como se você estivesse comigo e com isto já não me senti tão só. Talvez amanhã possa dar também de meus olhos, de minha solidão e de minha teimosia a alguém que será um artista como eu ou talvez mais ainda, como você. Não sei para que você trabalhava. Se eu trabalho, Mondrian, é para antes de mais nada me realizar no mais alto sentido ético-religioso. Não é para fazer uma superfície e outra... Se exponho é para transmitir a outra pessoa este “momento” parado na dinâmica cosmológica, que o artista capta. Você que era um místico deve quantas e quantas vezes ter vivido “momentos” como este dentro da vida, ou não?”¹⁷

¹⁴ Do Movimento Madí em Buenos Aires, em 1946, fundado por Gyula Kosice e Rhod Rothfuss, ao Manifesto Neoconcreto, em 1959, fundado por Franz Weissmann e Lygia Clark, a conclusão apontada é que, mesmo que os dois artistas afirmem que se encontrem aliados, suas obras demonstram exatamente o contrário. “O exercício de valorizar a obra abstrata de um artista que expressa seus princípios nos quais se baseia é um exercício duplo que implica a avaliação tanto do texto escrito como da própria obra. A intenção, portanto, é algo que se diz e se faz se declara e se faz matéria”. Catálogo da exposição *“La Invención Concreta – Colección Patricia Phelps de Cisneros / Reflexiones em torno a La abstracción geométrica latinoamericana y sus legados”*; integrante da exposição *La Invención Concreta: Colección Patricia Phelps de Cisneros*, Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madri / Espanha, 2013, p. 21.

¹⁵ Mesmo com um contato físico limitado com os artistas latino-americanos. O uruguaio Joaquin Torres-Garcia (1874-1949) foi o único artista incluso na exposição que conheceu pessoalmente Mondrian. Em 1935, Torres-Garcia dedicou seu livro *Estrutura a Mondrian*.

¹⁶ A curadoria especula se, caso as ilustrações (de baixa resolução) de Mondrian tivessem chegado à Argentina acompanhadas de textos do artista, talvez provavelmente os artistas abstratos tivessem considerado Mondrian um idealista romântico e sua influencia artística teria sido menor. Catálogo, 23

¹⁷ “Carta a Mondrian”. Este texto é um escrito de maio de 1959 do diário de Lygia Clark. Foi publicado em Lygia Clark (Barcelona / Marselha / Porto / Bruxelas / Rio de Janeiro, Fundación Tápies / Galeries Contemporaines des Musées de Marseille / Fundação de Serralves / Société des Expositions Du Palais des Beaux-Arts / Paço Imperial, 1999).

Lygia Clark redigiu “Carta a Mondrian” em 1959, dez anos após a sua morte. A declaração de Lygia demonstra o legado do artista e a inspiração compartilhada por ela e Helio Oiticica acerca do potencial utópico que poderia transcender os limites da arte¹⁸. Para eles, a questão residia, diferentemente dos artistas argentinos preocupados com a composição, no potencial de transformação da forma e a cor no espaço. No entanto, os artistas brasileiros tanto quanto os argentinos, acreditavam que haviam desenvolvido ao máximo o propósito que o próprio Mondrian havia sido incapaz de cumprir.

No contexto venezuelano, Jesús Soto (1923 – 2005) acreditava que Mondrian, especificamente nas obras dos anos trinta e nas pinturas chamadas “transatlânticas”, eram precursoras da arte cinética. Tanto para Soto como para Carlos Cruz-Diez (1923), a descoberta de que a geometria estrita e rigorosa poderia desmaterializar-se por meio de efeitos óticos, se converteu em uma ideia fundamental para ambos os artistas.

A genealogia artística ascendente em Mondrian, para os artistas latino-americanos em seus diferentes contextos, não é indicativa de imitação, mas na compreensão de que a intenção original do artista foi substituída por projeções do que os outros pensavam que havia ele tentado expressar. Ou seja, mais do que em resultados formais, o entendimento da “intenção subjacente”.

Estruturação da narrativa curatorial: do agrupamento físico não linear de intencionalidade de ideias à virtual biblioteca dinâmica.

O modelo curatorial incide no agrupamento de cinco intenções compartilhadas entre diferentes artistas, em diferentes momentos, configurando cinco salas do espaço expositivo. As intencionalidades compartilhadas são: diálogo, ilusão, geometria, universalismo, vibração. A exposição encontra-se intercalada com algumas salas individuais dedicadas a artistas que se entrecruzam e reúnem as outras categorias, que reforçam ou escapam a categorias de intencionalidade¹⁹. Essas presenças servem para recordar-nos que os critérios de classificação devem ser fluidos e sugestivos, não absolutos.

O formato inovador de exibição pública de arte latino-americana, no contexto europeu, que enfoca nas intenções dos artistas na produção das obras é potencializado através de programa multimídia²⁰. Essa é a primeira vez que o Museu Reina Sofia abriga uma exposição de artes visuais que alia ao espaço físico expositivo inovadores componentes de programa multimídia, com o objetivo de construir, assim um novo formato de interpretação de obras e engajamento do espectador em exposições de artes visuais.

Sobre a experiência de orientação interativa no espaço expositivo

¹⁸ “Tanto Clark como Helio Oiticica encontraram na obra de Mondrian as sementes de um projeto radical e pensavam que o espírito, incluso a letra, da intenção do artista se encontravam presentes na obra em que eles desenvolviam” Catálogo, 23.

¹⁹ Como Alejandro Otero, Willys de Castro e Gego,

²⁰ O programa multimídia foi projetado e desenvolvido por Bluecadet (premiado estúdio de webdesign especializado em instalações interativas, com sede na Filadélfia / EUA - <http://bluecadet.com/>) em colaboração com a Coleção Patricia Phelps de Cisneros Colección (CPPC).

A sala de orientação / espaço multimídia é conceituado pela curadoria como uma “biblioteca dinâmica da exposição”. Inserida dentro do espaço expositivo, a sala contém mesas, cadeiras e iPads²¹ para consulta virtual e encontra-se revestida com textos informativos e elementos gráficos, na dimensão do chão ao teto, configurando um grande mapa mental que cobre as paredes da galeria. O espaço de tecnologia fornece conteúdo relacionado à exposição e à coleção, com o objetivo de configurar-se como indutor simultâneo à experiência interativa. Como panorama da experiência tem-se: orientação da visita no espaço expositivo, experiência interativa no local da exposição, experiência interativa da exposição no celular, experiência interativa no website, sistema de gerenciamento de conteúdo. O conteúdo do aplicativo inclui os seguintes itens: anúncio de experiências interativas online, instruções de como acessar experiências interativas online, citações dos artistas (áudio, texto, vídeo), apresentação do manifesto do artista, apresentação da obra, apresentação de imagens de arquivo (pessoas, lugares, coisas).

A experiência móvel é disponibilizada para qualquer visitante com um telefone ou dispositivo portátil com navegador. A partir dele podem ser acessados tours de áudio, visualização de vídeo de um objeto que está sendo manipulado, leitura da transcrição de um manifesto, ou visualização do objeto em um novo contexto. A partir da realização de log-in utilizando o Facebook, Twitter, Pinterest, ou outra conta de mídia social, é possível comentar as obras e enviar e compartilhar conteúdo para as redes.

O website contém ampla gama de funções a fim de apoiar a divulgação, engajamento e objetivos educacionais da exposição. Além de apresentar a exposição e conteúdo de apoio para os visitantes que não podem comparecer presencialmente à exposição, o website fornece um pré e pós-visitação da experiência para os espectadores.

Na exposição *La Invención Concreta / Coleção Patricia Phelps de Cisneros – Reflexões em torno da abstração geométrica latino-americana e seus legados*, a expansão da fisicalidade expositiva para o campo virtual dá-se em equilíbrio horizontal na proposição da prática curatorial. A tecnologia é um ferramental da arte, um indutor da experiência física e virtual, onde a interface é proposta de forma gestual e intuitiva.

A supressão da fisicalidade expositiva e a integralidade do espaço virtual

A 1 Biennale Online, 2013 (<http://www.artplus.com/-/ArtplusExhibitions/BiennaleOnline2013>) propõe-se a apresentar cento e oitenta trabalhos de artistas emergentes selecionados por trinta curadores internacionais, em uma plataforma exclusivamente online e diferente dos meios usuais de exposições²². A exposição de arte contemporânea online apresenta trabalhos de novas mídias, instalações, mídias tradicionais, fotografia e performance de artistas oriundos dos diversos continentes. Inaugurada em 26 de abril de 2013, sob a responsabilidade do belga Jan Hoet²³, historiador da arte e professor de estética, que assina como “diretor artístico”, a 1 Biennale Online atende pelo nome de “Reflexão e Imaginação”. Para o

²¹ A interface é um aplicativo para iPad e está disponível para download a partir do iTunes para uso pessoal.

²² A BiennaleOnline foi fundada por David Dehaeck & Nathalie Haveman em 2012.

²³ Jans Hoet (1936) foi diretor artístico da Documenta IX (1992) e do Museu MARTa Herford, Alemanha, e fundador do SMAK, na Bélgica. Nessa proposta, 25 artistas foram diretamente selecionados por Hoet para integrar a exposição.

curador, a BiennaleOnline é uma experiência transformadora, pois apresenta uma coleção sem paralelos dos mais promissores artistas de forma conveniente através do engajamento web²⁴. Segundo Jan Hoet (2013):

“A grande arte contemporânea é a soma de reflexão e imaginação. O artista acrescenta sua visão pessoal à história e à memória da história. Espero que esta combinação de fatores esteja presente em todos os trabalhos nesta Bienal. Desta forma, nós vamos chegar para um novo mundo e uma nova arte”²⁵.

“O tema que se propõe refere a que a arte está sempre baseada na memória que temos de nossa história ou da história que nos rodeia, os artista as combinam com a imaginação sobre o que passa em seu mundo multicultural e geram formas multiplicadas de novas experiências técnicas”²⁶.

Na combinação de curadores já estabelecidos no campo da arte²⁷, a plataforma tem por objetivo responder às expectativas de visitantes de um mundo conectado bem como encorajar um engajamento no mundo da arte. A proposta apresenta-se como “primeira desse tipo, curada exclusivamente online para exposição de arte contemporânea”²⁸.

Cada um dos curadores seleciona cinco artistas, com um mínimo de dois artistas de seu próprio país. O número de obras por artista é ilimitado e as apresentações incluem obras de diversas temporalidades. Em relação às categorias artísticas, cada curador seleciona ao menos uma obra de cada uma das cinco categorias: fotografia, novos meios, instalações e meios tradicionais (pintura, desenho, escultura e similares). Em relação à escolha de artistas emergentes, o critério parece ser o valor no mercado: devem ser selecionadas obras que tenham valor inferior a 25 mil dólares²⁹. Para acessar a plataforma, é necessário preencher um pedido e de abril a julho é necessário adquirir uma “entrada” via contribuição espontânea³⁰. A BiennaleOnline é organizada e patrocinada pela ART+, uma plataforma para telefones móveis que serve de vitrine para artistas contemporâneos e está dirigido aos colecionadores e a organização espera mais de um milhão de habitantes nos primeiros duzentos dias³¹.

²⁴ www.artdaily.org

²⁵ Do original: “Great contemporary art is the sum of reflection and imagination. The artist adds his personal vision to history and the memory of history. I hope this combination of factors will be present in every single work in this biennale. In this way we’ll come to a new world and new art.” Em: <https://www.artplus.com/-/VideoStream>

²⁶ Hoet em entrevista ao Excelsior <http://www.excelsior.com.mx/2013/02/06/882901> em 06/02/2013.

²⁷ Os curadores internacionais são ou foram filiados à reconhecidas instituições de arte como: Guggenheim Museum, Jewish Museum, Palais de Tokyo, Serpentine Gallery, entre outros. Integram o time curatorial: Rodrigo Alonso (Argentina); Laurent Busine (Belgium); Adriano Pedrosa (Brazil); Iara Boubnova (Bulgaria); Josée Drouin-Brisebois (Canada); Gerardo Mosquera (Cuba); Rebecca Lamarche-Vadel (France); Martin Germann (Germany); Katerina Gregos (Greece); Chang Tsong-zung (Hong Kong); Ranjit Hoskote (India); Gideon Ofrat (Israel); Vincenzo de Bellis (Italy); Yuko Hasegawa (Japan); Hyunsun Tae (South Korea); Cuahtémoc Medina (Mexico); Lorenzo Benedetti (Netherlands); Joanna Mytkowska (Poland); Elena Sorokina (Russia); Nataša Petrešin-Bachelez (Slovenia); Javier Hontoria (Spain); Daniel Birnbaum (Sweden); Giovanni Carmine (Switzerland); Manray Hsu (Taiwan); Fulya Erdemci (Turkey); Catherine David (UAE); Hans Ulrich Obrist (UK); Nancy Spector (USA East); Jens Hoffmann (USA West).

²⁸ Em www.artplus.com e <http://en.wikipedia.org/wiki/BiennaleOnline>, referências sobre a apresentação da proposta.

²⁹ <http://www.excelsior.com.mx/2013/02/06/882901>

³⁰ Os artistas emergentes participantes receberão 30% da venda das entradas para a exposição.

³¹ <http://www.artinformado.com/Noticias/3315/la-primera-bienal-online-reunira-180-artistas-seleccionados-por-30-comisarios>

A forma de navegação dá-se através da seleção de artistas / curadores. Ao clicar em curador, além da foto, há um pequeno currículo. Para o espectador-navegador é possível adicionar o trabalho a uma pasta temporária (pública ou privada, conforme a escolha) e estabelecer uma comunicação direta com o artista ou seu representante para concluir uma compra de obras ou somente receber informação.

Segundo um dos curadores, o mexicano Cuauhtémoc Medina, *“é a busca de uma nova fonte para compreender a arte o que motiva esse encontro virtual, que não substitui as bienais presenciais, mas atende a um setor emergente de pouca projeção”*³². Nessa entrevista, o curador atenta que quando se organiza uma bienal “análoga”, o panorama global da arte gerado depende em grande medida do país sede³³. *“As bienais dos últimos anos tem sido o mecanismo pela qual se produz uma discussão do campo global de arte contemporânea acompanhada de uma localização que produz um espaço geográfico reconhecível. Então há uma relação entre o lugar da bienal e essa intenção de “croniar” a arte. Nesse sentido Jan Hoet propoe um evento que rompe com essa lógica do lugar e efetivamente é um experimento interessante porque implica um evento deslocalizado para o mundo da arte”*³⁴. Para Medina, a iniciativa apresenta-se como uma oportunidade de abrir um circuito de difusão e venda da arte jovem que por sua produção emergente ainda não conquistou a cena internacional.

Para o cofundador da plataforma Art+, David Dehaeck, os novos colecionadores entendem que a web é uma alternativa viável para o mercado tradicional de arte e oferece melhores oportunidades de filtro e conexão.

Na 1 BiennaleOnline, há a supressão da fisicalidade expositiva e a integralidade do espaço virtual. Qual a função da curadoria nesse contexto? A prática curatorial encontra-se restrita à seleção de artistas e obras, sem aparente conexão com a temática proposta pelo “diretor artístico” da edição. Não é possível visualizar uma narrativa curatorial, a experiência estética expositiva é inexistente e a função do agente volta-se para um empréstimo de reconhecimento do curador-estrela ao artista emergente, legitimado sob a terminologia “modelo bienal”, uma fachada atrativa para os fins mercadológicos da iniciativa.

Anotações finais sobre a prática curatorial da atualidade

Os caminhos opostos e diversos das práticas curatoriais na atualidade não são excludentes. As críticas reiteradas da proximidade da arte com o entretenimento e o mercado podem contribuir para um processo de “disneyzação”³⁵ em ações expositivas.

³² Cuauhtémoc Medina em entrevista ao jornal Excelsior, em 06/02/2013: <http://www.excelsior.com.mx/2013/02/06/882901>

³³ O exemplo incide na “crônica” que se pode fazer do Mercosul tem uma distância da que resulta o encontro em Veneza.

³⁴ Cuauhtémoc Medina em entrevista ao jornal Excelsior, em 06/02/2013: <http://www.excelsior.com.mx/2013/02/06/882901>

³⁵ O processo Disneyzação pode ser entendido pelos princípios que permeiam os parques temáticos Disney que hoje estão dominando outros setores da sociedade a luz do consumo e à globalização. Um dos autores que trata dessa questão elenca características desse processo - uma crescente incidência de ambientes temáticos em estabelecimentos como restaurantes, shoppings, hotéis e zoológicos; uma crescente tendência para a criação de ambientes de convívio social caracterizados pela combinação de diferentes formas de consumo - fazer compras, jantar fora, jogar, ir ao cinema, assistir a esportes; um aumento da receita das marcas baseadas em propaganda licenciada; uma crescente proeminência do trabalho que é uma

Do curador emancipado, que se utiliza das ferramentas tecnológicas como um indutor das informações da narrativa, dando ao espectador a possibilidade de construir a sua própria leitura, às iniciativas anacronicamente baseadas em seleções geográficas de artistas como critério único de escolha de proposições artísticas, há indicativos de fortes mudanças em relação às práticas curatoriais na tríade espetáculo-espetacularização-espectador. É possível reconceber o papel da arte para além do espetáculo da museificação e bienalização? O que discutimos ao longo desse artigo são especulações acerca de novos rumos das práticas curatoriais e suas possíveis interpretações que estão conduzindo mudanças epistemológicas das experiências em exposições de arte contemporânea.

Referências

- BHABHA, Homi. *O bazar global e o Clube dos Cavalheiros Ingleses*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BHABHA, Homi. *Nation and Narration*. London and New York: Routledge, 1990
- BRYMAN, Alan. *A Disneyzacao da Sociedade*. Editora Ideias e Letras, 2007.
- CANCLINI, N. Garcia. *A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- Exhibiting the New Art. Op Losse Schroeven and When Attitudes Become Form, 1969*. Christian Rattemeyer and other authors. Exhibition Series Editors, Afterall Books Editorial Directors, 2010.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas, anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- “La Invención Concreta – Colección Patricia Phelps de Cisneros / Reflexiones em torno a La abstracción geométrica lationamericana y sus legados”*, catálogo da exposição *La Invención Concreta: Colección Patricia Phelps de Cisneros*, Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madri / Espanha, inaugurada em janeiro de 2013.
- Harald Szeemann: Individual Methodology (2007)*, é um projeto de pesquisa desenvolvido sob a tutela de Florence Derieux para a 16ª Sessão da *Ecole Du Magaisan – Centre National d’Art Contemporain de Grenoble*, com contribuições de François Aubart, Julija Cistiakova, Haeju Kim, Lucia Pesapane, Fabien Pinaroli, Karla G. Roalandini-Beyer, Yuka Tokuyama, Sadie Woods; JRP/Ringier Kunstverlang AG, 2007.]
- HEINICH, Natalie. *Un Case Singulier*. Harald Szeemann. Paris: L’Echoppe, 1995.
- MARTEL, Frédéric. *Mainstream: a guerra global das mídias e das culturas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- O’DOHERTY, Brian. *No interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- RUPP, Betina. *Curadorias na Arte Contemporânea: precursores, conceitos e relações com o campo artístico*. Dissertação de Mestrado. PPGAV. Porto Alegre, 2010.
- Rupp, Betina. O curador como autor de exposições. *Revista Valise*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, julho 2011.
- SMITHSON, Robert. *Cultural Confinement*. In “Robert Smithson: The Collected Writings”, ed. Jack Flam. Mitt Press, 1996, p. 154. Tradução: Maria Helena Bernardes. Texto publicado originalmente como contribuição à Documenta 5 de Kassel.
- ZIZEK, Slavoj. *Primeiro como tragédia, depois como farsa*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.
- ZIZEK, Slavoj. *A visão em paralaxe*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

La Invención Concreta – Colección Patricia Phelps de Cisneros / Reflexiones em torno a La abstracción geométrica lationamericana y sus legados:

<http://www.cruz-diez.com/exhibitions/current/la-invencion-concreta-coleccion-patricia-phelps-de-cisneros.html>

<http://www.cruz-diez.com/news/web-press/2013/otra-modernidad-desde-la-coleccion-cisneros.html>

<http://www.cruz-diez.com/news/web-press/2013/la-modernidad-no-siempre-fue-europea.html>

verdadeira performance, no qual os empregados devem demonstrar emoções e causar impressões como se estivessem trabalhando em um evento teatral; a crescente significância do controle e vigilância na cultura do consumidor.

<http://www.cruz-diez.com/news/web-press/2013/a-decada-da-america-latina.html>
http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/folleto_inventionconcreta_es.pdf

1 BiennaleOnline:

<https://www.artplus.com/-/VideoStream/>

<http://www.arteinformado.com/Noticias/3315/la-primera-bienal-online-reunira-180-artistas-seleccionados-por-30-comisarios/>

<http://www.excelsior.com.mx/2013/02/06/882901/>

http://www.artdaily.org/index.asp?int_sec=11&int_new=54541#.UgpsGJJrj49

<http://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/april/02/will-you-visit-the-worlds-first-online-biennale/>

http://cultura.elpais.com/cultura/2013/05/02/actualidad/1367521278_566837.html

<http://www.dammagazine.net/en/article/virtually-in-your-face>