

**“O TEMPO DAS COISAS” : PROCESSOS ARTÍSTICOS,
PROCEDIMENTOS CURATORIAIS E ESTRATÉGIAS EXPOSITIVAS**

***“THE TIME OF THINGS” : ARTISTIC PROCESSES,
CURATORIAL PROCEDURES AND EXHIBITION STRATEGIES***

Francisco Dalcol / UFRGS

RESUMO

O texto integra uma investigação prático-teórica que interroga sobre atravessamentos e contaminações entre processos artísticos, procedimentos curatoriais e estratégias expositivas. Trata do projeto curatorial “O tempo das coisas” (2018), que consistiu em duas exposições coletivas, sob minha organização. Além de obras selecionadas, trabalhos foram desenvolvidos em resposta à proposição curatorial. Nesta reflexão, abordo a concepção da curadoria e o processo de colaboração entre curador e artistas em torno dos modos de elaboração, escolha e apresentação das obras; a relação entre elas e o espaço expositivo; e a articulação de sentidos e visualidade. Como fundamento conceitual, lanço mão de uma perspectiva que problematiza o relato curatorial, a fim de indagar sobre metodologias de pesquisa em curadorias que se desenvolvem junto a práticas e processos artísticos.

PALAVRAS-CHAVE: Curadoria; exposição; expografia; relato curatorial; O tempo das coisas.

ABSTRACT

The paper integrates a practical-theoretical investigation that interrogates about crossings and contaminations between artistic processes, curatorial procedures and exhibition strategies. It approaches the curatorial project "The Time of Things" (2018), which consisted of two collective exhibitions, under my organization. In addition to selected artworks, other were developed in response to the curatorial proposition. In this reflection, I approach the conception of curatorship and the process of collaboration between curator and artists around the ways of elaboration, choice and presentation of works; the relation between them and the exhibition space; and the articulation of senses and visuality. As a conceptual foundation, I use a perspective that problematizes the curatorial discourse to inquire about research methodologies in curating that develop along with artistic practices and processes.

KEYWORDS: *Curating; exhibition; display; curatorial discourse; The Time of Things.*

O projeto curatorial de que tratarei integra uma prática ainda recente em curadoria de artes visuais, à qual tenho me endereçado na condição de um pesquisador que busca encará-la enquanto extensão de seu campo de investigação em teoria, crítica e história da arte. Essa experiência inicia-se como desdobramento de uma reflexão anterior que alia prática e teoria para se interrogar sobre atravessamentos e contaminações entre processos artísticos, procedimentos curatoriais e estratégias expositivas. Parto do entendimento da circunstância de exposição como determinante para o desenvolvimento, apresentação e recepção de certa vertente da produção artística contemporânea (CARVALHO, 2014, p. 266), acompanhado pelo interesse em sondar possibilidades da reflexão sobre arte que se deem a partir dos processos artísticos, das condutas criadoras e da elaboração dos trabalhos (ZIELINSKY, 2009, p. 24-25). A fim de constituir e intensificar criticamente um corpo de sentidos ampliado das obras (FERREIRA, 2009, p. 39-40), meu intuito é examinar as potencialidades da pesquisa em curadoria enquanto campo para o exercício de um pensamento que seja menos *sobre as obras e sobre os artistas* e mais *com as obras e com os artistas*.

É nesse sentido que, na presente comunicação, abordarei um projeto curatorial por mim realizado. A escolha cumpre a intenção de oferecer, ao Comitê de Curadoria da ANPAP, uma contribuição para os debates sobre investigações relacionadas ou mesmo originadas a partir das experiências em curadoria pelo pesquisador. No meu caso, o esforço será o de não reiterar e, com alguma sorte, ir além da tendência observada por Elisa de Souza Martinez no contexto deste comitê (MARTINEZ, 2013, p. 1865). Refiro-me aos relatos de experiência curatorial nos quais, aponta a pesquisadora, “não há uma formulação metodológica porque não se estabelecem no trabalho publicado as bases conceituais e o campo teórico a partir do qual o trabalho foi desenvolvido” (MARTINEZ, 2008, p. 47). Orientação que, conclui Elisa, “pouco tem contribuído para a consolidação da curadoria como campo de pesquisa no Brasil” (Id., ib., p. 48).

Portanto, o que aqui poderá constituir um relato curatorial será tomado como problema. Para tal, lanço mão de uma perspectiva que problematiza essa modalidade de relato de experiência em curadoria, com o objetivo de indagar sobre metodologias de pesquisa para projetos curatoriais que se desenvolvem junto a

práticas e processos artísticos. Como fundamento conceitual, convoco algumas questões desenvolvidas por Felix Vogel no texto “Notes on Exhibition History in Curatorial Discourse”. Argumenta o historiador da arte e curador alemão que, em exposições curatoriais, “são quase exclusivamente os curadores que aparecem em posições de autoria, levando a uma situação em que o curador fala do objeto (sobre o) e pelo objeto (em nome do) que produziu” (VOGEL, 2013, p. 48).¹ Essa posição de autoria, prossegue Vogel, faz com que “o curador torne-se o principal protagonista de um discurso sobre a exposição e, dentro de sua historiografia, seja considerado ao mesmo tempo seu sujeito e objeto” (Id., ib.). Assim, mesmo que oscilem desde o autoelogio até a autocrítica, os relatos curatoriais tendem, afirma Vogel, a “revelar mais sobre o orador do que sobre a história da exposição” (Id., ib.).

De minha parte, procurarei manter essas considerações em conta, como maneira de balizar uma reflexão que se interroge sobre as posições de sujeito e objeto assumidas pelo curador, evitando cair na “armadilha de falar sobre arte ou curadoria como uma questão individual”, conforme advertem Dorothee Richter e Barnaby Drabble (2011, p. 7) ao discutir metodologias que permitam “examinar as possibilidades críticas da curadoria”.

Proposição curatorial: uma noção especulativa a partir de Heidegger

“O tempo das coisas” é um projeto curatorial concebido inicialmente para a realização de duas exposições interligadas: “Módulo 1”² e “Módulo 2”³. Na reflexão que aqui se segue, tratarei da concepção da curadoria e do processo de colaboração entre curador e artistas em torno dos modos de elaboração, escolha e apresentação das obras; da relação entre elas e o espaço expositivo; e da articulação de sentidos e visualidade.

No momento em que escrevo este texto, uma janela de pouco mais de duas semanas, entre 17 de maio e 1º de junho de 2018, fez com que ambas coincidissem momentaneamente. Uma sobreposição intencional, com o propósito de criar uma breve simultaneidade entre exposições que se interligam conceitualmente. E que também oferece uma temporalidade específica, que permite melhor compreender um experimento que ganhou sentidos ao longo de sua maturação e cujos significados continuam gerando implicações. Colabora ainda para a ampliação dessa experiência o processo de reflexão por meio da escrita a que agora me

DALCOL, Francisco. “O tempo das coisas”: processos artísticos, procedimentos curatoriais e estratégias expositivas, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.3252-3267.

dedico, no esforço de colocar em palavras algo que se dá antes como um pensamento visual e, por isto, não verbal. A isso, retornarei mais adiante.

Antes, o princípio. Quando comecei a desenvolver o projeto curatorial, estava lendo “A origem da obra de arte”, de Martin Heidegger. Àquela altura, intrigava-me com a potência e a operacionalidade que suscitava a mim a noção de “coisa” conforme desenvolvida pelo filósofo. Nas reflexões de suas conferências de 1936 reunidas no referido livro, Heidegger teoriza o que denomina “aspecto coisal da obra de arte”:

Todas as obras têm este caráter de coisa. (...) A obra de arte é, com efeito, uma coisa, uma coisa fabricada, mas ela diz ainda algo de diferente do que a simples coisa é. A obra dá publicamente a conhecer outra coisa, revela-nos outra coisa (HEIDEGGER, 2016, p. 11).

Uma coisa é sempre algo em condições de ser e existir. Não só enquanto evidência de um fato consumado ou de um ato efetivado, como daquilo que ainda pode vir-a-ser. Se a obra é ainda uma coisa à qual adere algo de outro, como argumenta Heidegger, está para além do que ela dá a ver. Assim, tende a ser coisa à medida em que se revela ao mesmo tempo que se esconde; em que se apresenta ao mesmo tempo que desvia. Esse jogo engendrado pela noção de coisa contém em si a probabilidade de um acontecimento a se desvelar como um devenir incerto, impreciso e indeterminado, ao qual diversificadas práticas artísticas contemporâneas confluem em seus distintos processos e estratégias. Interessado em sondar o invisível e o indizível que se escondem sob a aparência das obras enquanto coisas, lembrava da afirmação de Heidegger, para quem “tudo o que se queira entrepor entre nós e a coisa como concepção e enunciado deve ser afastado” (HEIDEGGER, 2016, p. 17), pois somente assim “poderemos abandonar-nos à presença não mascarada da coisa” (Id., ib.).

Essa dimensão enigmática da noção de coisa em Heidegger, pela capacidade de desestabilizar a aparência do óbvio que repousa sobre as coisas, foi por mim tomada como uma noção especulativa com a qual procurei aprofundar uma meditação sobre a experiência com a arte no contexto de sua apresentação — a circunstância expositiva. Ao encontrar em Heidegger a ideia de que uma obra sempre se endereça a alguma coisa para logo dar lugar a outra coisa, eu pensava não apenas na materialidade que afirma sua presença no mundo das coisas todas,

como também na possibilidade de cada coisa poder fundar o seu próprio tempo entre as demais coisas. Dessa reflexão, originou-se o título “O tempo das coisas”.

Devo dizer que tal formulação conceitual também procurava cumprir minha intenção em não fornecer ao projeto curatorial um tema por demais afirmativo, ao qual obras e artistas deveriam se remeter ilustrando ou tematizando dentro de um horizonte determinado. Tentava escapar àquele abuso da curadoria ao qual Boris Groys se refere em seu texto “Sobre curadoria”, quando trata do projeto “Estação utopia”, apresentado na 5ª Bienal de Veneza, em 2003, com curadoria de Molly Nesbit, Hans-Ulrich Obrist e Rirkrit Tiravanija.

(...) nesse caso, abusaram do conceito de utopia, porque ele foi estetizado e colocado num contexto elitista de arte. E pode-se dizer, igualmente, que abusaram da arte: ela serviu como ilustração da visão do curador sobre a utopia (GROYS, 2015, p. 69).

Alerta aos riscos de sucumbir a esse abuso, procurei definir no projeto curatorial apenas um mote conceitual de partida, tentando deixar certa abertura em relação aos artistas e às obras, uma vez que falar sobre “coisa” e “tempo” me parecia oscilar entre dois extremos: algo tremendamente poético ou algo meramente vago. Contudo, vislumbrava encontrar ao longo do processo de curadoria os sentidos e as linhas de força que afirmassem, em lugar do abuso, a razão de ser das exposições — e de suas vinculações enquanto projeto inter-relacionado.

Ao apresentar a proposta de “O tempo das coisas” à Coordenação de Artes Plásticas da Secretaria de Cultura de Porto Alegre, foram oferecidos os espaços expositivos sob gestão das duas pinacotecas municipais. Decidi-me, então, pela realização de duas mostras alternadas, que igualmente buscariam se instalar e ocupar os espaços de exposição levando em conta suas características e especificidades. Para mim, levar isso em conta era fundamental e determinante para a escolha das obras e dos artistas convidados.

“Módulo 1”: Pinacoteca Aldo Locatelli

A primeira exposição, o “Módulo 1”, foi pensada para o Porão do Paço Municipal, um dos espaços expositivos da Pinacoteca Aldo Locatelli. O local está situado no andar inferior da prefeitura, em um prédio histórico construído entre 1898 e 1901 para hospedar a então Intendência Municipal. Lá, antigamente também funcionou uma

pequena cadeia policial com celas nas quais eram confinados prisioneiros, bem próxima a um antigo cofre onde eram guardados os valores do município. Visualmente, é um ambiente caracterizado por uma arquitetura de feições rústicas, com tijolos à vista nas paredes e sem acabamento em reboco. Conta-se que, antes do aterramento da região, as águas do Guaíba chegavam até o prédio, permitindo que ali fossem atracados barcos comumente utilizados como meio de transporte.

Ao compreender que esse ambiente de tantas informações histórias e arquitetônicas “pedia” certos tipos de trabalho — no sentido dos que pudessem ser acolhidos pelo característico espaço, sem rivalizar com a forte carga de informação de arquitetura —, desejava tirar proveito do ambiente “cavernoso” e, ao mesmo tempo, propor diálogos entre o lugar e as obras que nele se instalariam. Remetia-me, assim, ao que Paul O’Neill argumenta como sendo as marcas da virada curatorial desencadeada a partir dos anos 1960: prevalência do formato de exposição temporária e coletiva, acompanhada pelo interesse nas relações das obras entre si e o lugar (O’NEILL, 2007, p. 13).

Minha primeira decisão foi que a exposição deveria se configurar a partir de vídeos projetados no espaço ou exibidos em telas. Àquela época, acabara de finalizar um ensaio sobre Túlio Pinto para um livro dedicado à sua produção.⁴ Estava, portanto, muito conectado às suas obras, mas também a um círculo de outros artistas próximos, alguns dos quais eu já havia escrito a respeito de seus trabalhos. Eram artistas que habitaram minha pesquisa e escrita para o texto, mas que não entraram na redação por se tratar de um ensaio monográfico. Em diálogo com Túlio, propus os trabalhos dele que gostaria de exibir, bem como os artistas que pensava para integrar a mostra coletiva. Ao invés de privilegiar sua produção escultórica, optei por mostrar trabalhos não apresentados em Porto Alegre, especialmente ações realizadas em outros lugares e que deixaram apenas seus registros. Isso me conduzia aos vídeos do artista, o que ia ao encontro do tipo de trabalho que eu buscava para o espaço. Ao fim, Túlio integrou o “Módulo 1” com três vídeos e um objeto que partem de sua pesquisa sobre a performance com atenção às possibilidades de diálogo, trânsito e reverberação com o pensamento escultórico.

DALCOL, Francisco. “O tempo das coisas”: processos artísticos, procedimentos curatoriais e estratégias expositivas, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27o, 2018, São Paulo. Anais do 27o Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.3252-3267.

No corredor de entrada, apresentamos “Unicórnio” (2015), uma videoperformance realizada pelo artista nas Superstition Mountains, nos EUA. A projeção no diminuto espaço correspondia à ideia de gerar uma ampliação do corredor por conta das linhas de perspectiva oferecidas pelas imagens da paisagem onde a ação se dá e é registrada. A alocação desse trabalho permitiu que os demais passassem a ser posicionados em articulação a ele no restante do espaço expositivo.⁵

Na sala maior do Porão, caracterizada por diversas colunas, apresentamos “Nadir#norte-leste” (2016), vídeo de uma ação concebida por Túlio e performada por Diego Passos no Festival Mais Performance, no Oi Futuro do Rio de Janeiro. A projeção da ação em que o performer permanece em estado de equilíbrio pendular com duas grandes lâminas de vidro sustentadas por cordas e pedras, bem como a cortina que se abre no começo da apresentação e se fecha após a destruição do conjunto, passavam a sensação de se estar caminhando no palco onde a performance teve lugar. Próximo dali, na sala onde funcionou a já mencionada cadeia, estabelecemos um rebatimento espacial ao apresentar o traje utilizado pelo performer, como espécie de objeto cênico. Ao levarmos “Uma roupa para Nadir” (2016) ao contexto expositivo, buscávamos oferecer sentidos à experiência na exposição pela sua condição de documento material restante da ação.

Ainda na sala das colunas, propus a Túlio exibirmos o filme “Transposição”, que rememora um marcante projeto por ele realizado em Porto Alegre, em 2012. Com cerca de 40 minutos de duração, o vídeo oferece um retrospecto documental e de acompanhamento da proposição que consistiu na transferência de 6.000 blocos de concreto, ao longo de 20 dias, da Praça da Alfândega para a galeria Augusto Meyer da Casa de Cultura Mario Quintana. As inúmeras cenas em que o artista aparece manejando os blocos, em um gesto repetitivo e insistente, estabelecia uma fecunda relação visual com os tijolos à vista nas paredes sem reboco do espaço expositivo, algo que remetia a certa herança minimalista que percorria a exposição.

Pensando nos vídeos das ações de Túlio que levávamos ao espaço expositivo, convidei Fyodor Pavlov-Andreevich a apresentar, também na sala das colunas, dois microfilmes de registros de suas performances. São vídeos que enfatizam os aspectos de duração e resistência física e psicológica nos modos como o artista

DALCOL, Francisco. “O tempo das coisas”: processos artísticos, procedimentos curatoriais e estratégias expositivas, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27o, 2018, São Paulo. Anais do 27o Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.3252-3267.

russo explora os limites do corpo enquanto suporte expressivo em suas práticas artísticas, explicitando também questões sociais que o mobilizam, tais como as condições de escravidão que identifica na sociedade contemporânea. “Temporary Monument # 7: O Pairado (São Paulo)” (2017) mostra uma performance na qual ficou pendurado em um guindaste a uma altura de 40 metros, durante 7 horas, diante do prédio do MAC-USP. Já “O batatódromo” (2015) registra uma performance instalativa concebida a partir de milhares de tubérculos de batata no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília.

Foi durante a montagem que percebemos algumas correspondências entre os trabalhos não premeditadas, a exemplo da tensão que mantém os performers presos a cordas e lidando com a força da gravidade e do peso; além do traje de macacão azul igualmente vestido por eles. Sem não mencionar que os trabalhos convergiam ao tratar em suas abordagens de questões envolvendo tempo, duração e acontecimento.

Completaram o “Módulo 1” duas obras inéditas e realizadas em resposta à proposição da curadoria. Ao pesquisar o espaço do Porão do Paço atento a possibilidades de instalação de trabalhos, encontrei o interior de uma estrutura arquitetônica que conta algo do passado do local por conservar o chão de terra. São os chamados Arcos do Porão, onde intuí que uma videoinstalação projetada em seu interior poderia ser uma estratégia de ocupação. E isso me levou a Bruno Borne, cuja produção se vincula a uma pesquisa em torno do espaço arquitetônico e da linguagem da animação digital. Bruno propôs um projeto *site-specific* no qual abordaria o próprio espaço onde se instalaria. “Lemniscata#1” (2018) faz convergir imagens da arquitetura dos Arcos do Porão, que se hibridizam em movimento, gerando uma nova e reinventada arquitetura, que, por sua vez, também recria tanto o próprio espaço que origina o trabalho como onde é apresentado.

Por fim, o “Módulo 1” contou com uma instalação inédita do duo Ío, também desenvolvida em resposta à proposição da curadoria. Como os vendavais ou as enchentes, “Ilinx” (2018) evoca certo fascínio da destruição sem propósito, orientada pelos princípios de reação em cadeia ou ainda jogos infantis, que têm como único objetivo a queda e a bagunça. O trabalho premedita uma queda de dominós, sendo

que chocolate, vidro, metal, madeira e barras de concreto são os materiais empregados. Os acontecimentos, os encaixes entre as partes e o encadeamento desse dispositivo de desabamento passam a existir na imaginação do espectador, uma vez que a instalação aponta para uma destruição do conjunto que está apenas projetada e sugerida, como prestes a acontecer na situação de apresentação. Inicialmente, o trabalho do Ío foi concebido para ser destruído antes da abertura da exposição. Durante a montagem, percebemos que sua força vinha justamente da tensão que estabiliza o sistema, este momento que antecede o seu colapso, e que está ali apenas insinuado. Constatação que nos levou a optar por apresentá-lo intacto, deixando a ação de destruição para o encerramento da mostra.⁶

Como nos trabalhos de Túlio e Fyodor, também na instalação do Ío há forte tensionamento, dado que o sistema está armado ou mesmo engatilhado. A grande lâmina de vidro ainda intacta estabelece, na espacialidade da exposição, um rebatimento com a grande lâmina de vidro na outra sala, que se estilhaça ao final da ação de Diego Passos. E os blocos de concreto enfileirados no conjunto instalativo remetem aos blocos de concreto manejados por Túlio no documentário exibido na outra sala, ambos em conversa com o aspecto formal que correlacionamos ao observar as paredes de tijolos à vista do Porão do Paço.

Ao identificar sentidos nas relações que encontrava entre os trabalhos — a partir da multiplicidade de significados do conjunto que, ao fim, parecia reforçar a particularidade de cada um —, tinha em mente o que Beatrice Von Bismarck argumenta em seu texto “Curatorial Criticality – On The Role of Freelance Curators in The Field of Contemporary Art”. A hipótese da pesquisadora alemã é que a prática curatorial, a partir de seu “procedimento-característico de criar conexões”, pode ser “apropriada para uma variedade específica de criticidade” (BISMARCK, 2011, p. 19).

“Módulo 2”: Pinacoteca Ruben Berta

O “Módulo 2” ocorreu no antigo casarão da Pinacoteca Ruben Berta, cujo registro é de 1893, mesma década do prédio do Paço Municipal. Situado na região das edificações do Palácio do Governo e da Assembleia Legislativa, fica também no entorno do Solar dos Câmara, prédio de grande importância na memória política do Rio Grande do Sul. Seu registro. Configurando-se como uma segunda exposição interligada à primeira, o “Módulo 2” teve novos trabalhos dos artistas da mostra de

DALCOL, Francisco. “O tempo das coisas”: processos artísticos, procedimentos curatoriais e estratégias expositivas, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.3252-3267.

estreia, desta vez ao lado de outros artistas e de obras do acervo da Pinacoteca Ruben Berta. Alguns dos convidados desenvolveram obras para a exposição, tendo como ponto de partida o espaço arquitetônico do sobrado ou de sua área externa. Houve, ainda, proposições que abordaram a própria coleção da Pinacoteca.

Bruno Borne foi o artista que estabeleceu uma interconexão entre as duas exposições, ao oferecer um desdobramento do que desenvolveu para a mostra de estreia, agora com “Lemniscata#2” (2018), vídeo em que aborda os espaços físicos do casarão da Ruben Berta — no primeiro trabalho, foi o Porão do Paço. Na mesma sala, convidei Paulo Nenflídio a apresentar uma escultura sonora. Seus “Pêndulos sonoros” (2017) consiste em um conjunto de objetos construídos em madeira e metal, configurados como um sistema de pêndulos percussivos afinados na escala pentatônica. A estrutura é alimentada por uma fonte eletromagnética que mantém os pêndulos em movimento constante. Na extremidade do objeto, há um sino metálico pendurado num suporte com trilho e manivela. Com o balanço do sino, ora ocorre a percussão, ora não. A poesia está no tempo próprio ao trabalho, que se preenche pelo acaso e pelo possível.

Estabelecemos um diálogo na grande sala frontalmente oposta com dois trabalhos de Túlio Pinto que se vinculam à sua pesquisa sobre a prática e o pensamento escultóricos que endereça aos objetos e estruturas instalativas, todos caracterizados pelo estado de tensão. “Cumplicidade # 16” (2018) e “Abismo#2” (2018) são obras feitas de materiais industriais como metal, vidro e madeira, integrando uma produção que se interliga ao lidar com os equilíbrios, os pesos, as densidades e as força dos sistemas instalativos que os configuram.

Durante a montagem, percebemos uma série de relações e rebatimentos entre os trabalhos. Se nas esculturas de Túlio temos uma situação em movimento suspenso pela força física, nas de Nenflídio temos a leveza dos pêndulos que se movimentam pela energia eletromagnética. Há também correlações entre os materiais e as proporções: a madeira das delicadas esculturas de Nenflídio está na mesa de Túlio que sustenta o peso da grande lâmina equilibrada por corda e pedras, assim como o metal e o vidro das esculturas de Túlio estão na mesa em que são apresentados os pêndulos sonoros de Nenflídio. Uma meditação sobre a longevidade da escultura e

suas implicações no presente surgiu no momento em que trouxemos do acervo o busto “Cabeça de jovem” (s.d.), que Hidelgado Leão Veloso realizou em mármore de Carrara. Esse nobre material, talvez o mais tradicional da história da escultura, estabelecia um confronto com os materiais industriais empregados nas esculturas contemporâneas de Túlio e Nenflídio.

Essas tentativas de articulação de sentidos e visualidade também envolveram o trabalho de Fyodor apresentado um andar abaixo, no porão do sobrado. “Temporary Monument 4: enforcado” (2015) é um microfilme que registra uma performance na qual o artista ficou de pendurado pelos pé em uma árvore, com a cabeça para baixo. O lento movimento que seu corpo estabelece remete aos pêndulos da escultura de Nenflídio no andar acima, e mesmo ao sistema estático das esculturas de Túlio Pinto. Para dialogar com o vídeo, selecionamos três pinturas da coleção de modo a propor relações não só visuais e formais, mas também pelo contexto da situação expositiva: um porão, um vídeo com um corpo castigado em um cenário de uma paisagem, grandes embarcações lembrando a era das navegações e também o tráfico de escravos — na pintura “The Rejalma” (1673), de Jeronimus Van Diest —, enquanto duas paisagens na parede pareciam janelas que se abriam à visualidade bucólica de um riacho e de um campo — as pinturas “Paisagem” (s.d.), de Batista da Costa, e “Paisagem campeira” (1965), de Oscar Crusius.

A coleção da Pinacoteca Ruben Berta, como já dito, foi o ponto de partida de duas proposições interessadas em abordar as obras e mesmo o acervo. Tendo em mente os trabalhos em que Frantz interfere em livros e catálogos de exposição, convidei-o a integrar o “Módulo 2”. Ele propôs uma intervenção nova, apropriando-se do Catálogo da Pinacoteca Ruben Berta. Frantz alterou todas as obras que constam nas páginas, tornando-as abstratas. E escolheu a imagem correspondente à obra de Tomie Ohtake para imprimi-la no mesmo formato. O trabalho foi configurado em uma sala, sendo composto pelo catálogo interferido que poderia ser manipulado pelo público — “Catálogo de uma pinacoteca” (2018) —, pela reprodução da alteração que executou na obra de Tomie — “Sem título” (2018) —, pela obra original da artista — “Pintura” (1966) — e, por fim, por uma grande tela de pintura repleta de pigmentos, portanto abstrata, instalada ao chão debaixo de grandes lâminas de vidro — “Pintura” (2018). Aliás, enfatizou-se aqui a recorrência do emprego de lâminas de

vidro nos trabalhos expostos. Ao fim, a instalação de Frantz resultou em uma obra que trata de pintura, mas a partir da elaboração de um dispositivo conceitual, reforçado pelo procedimento de apropriação que estabelece um jogo entre verdadeiro e falso que permeia o conjunto. Na saída da sala, o visitante ainda encontrava outra pintura abstrata — “Estudo em preto e branco” (1966), de Fernando Duval, pertencente à coleção —, que não integrava o trabalho de Frantz, mas a qual concordamos em relacionar especialmente durante a colaboração no processo curatorial e expográfico.

Também abordando o acervo, o duo Ío desenvolveu “Cleptomancia” (2018), uma investigação artística a partir do caso do sumiço da obra de Alberto da Veiga Guignard pertencente à Ruben Berta. O único registro em imagem da pintura foi reproduzido em tiras de papel colocadas em uma moldura, acompanhada por uma documentação que foi sendo agregada ao trabalho durante o período expositivo. A estratégia envolveu divulgação na imprensa pedindo informações a quem soubesse algo sobre o paradeiro da obra.⁷ Na parede, havia um laudo da consultoria jurídica de Juliana Proenço de Oliveira, advogada e graduanda em História da Arte que colaborou no trabalho. Outro dos textos integrantes da obra dizia ao visitante:

Em algum momento impreciso, depois de 1982, a pintura “Retrato de mulher”, de Guignard, desapareceu do acervo da pinacoteca Ruben Berta. Nos escapa se seu destino foi o furto, a destruição ou o extravio (talvez permaneça, há mais de 30 anos, fechada em um depósito).

No trecho seguinte, o Ío informava sobre as motivações do trabalho, sua realização no contexto do projeto curatorial e a estratégia adotada para o desenvolvimento do trabalho na circunstância expositiva:

A tarefa que nos impomos, para a exposição “O tempo das coisas”, de Francisco Dalcol, é tencionar um fino fio do passado, arrastando o fantasma de uma mulher. Mais do que uma investigação acerca de culpados, dos meandros da burocracia, ou de seu valor (real e imaterial), “Cleptomancia” é uma forma de visionar o futuro através das formas ausentes do passado. No decorrer dos dias da exposição, gradualmente, novas peças serão acrescentadas, criando um mosaico que dará outra forma ao “Retrato de Mulher”.

“O módulo 2” contou também com um trabalho desenvolvido na área externa do casarão. No pátio aos fundos, Antônio Augusto Bueno apresentou uma grande

DALCOL, Francisco. “O tempo das coisas”: processos artísticos, procedimentos curatoriais e estratégias expositivas, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.3252-3267.

escultura ao ar livre, desenvolvida no próprio local. Fiz a ele o convite por conta das práticas artísticas que desenvolve ao ar livre, no quintal de seu ateliê, o Jabutipê, em sua maior parte apropriando-se de elementos da natureza, ou mesmo apenas acompanhando o que transcorre durante seu tempo de passagem.⁸ A instalação foi composta por milhares de gravetos que o artista recolheu na Lomba do Pinheiro, destino para onde são levados em Porto Alegre os resíduos de coleta e poda urbanas. Em suas diversas idas ao aterro municipal para a realização do projeto, em um processo de durou cerca de dois meses, Antônio realizou fotografias e vídeos que integram uma segunda parte do trabalho, esta apresentada em uma mesa e uma TV, dentro do casarão da Ruben Berta.⁹

Considerações finais

Enquanto tomávamos cada decisão sobre o desenvolvimento dos trabalhos e a configuração expográfica nos “Módulos 1 e 2”, remetia-me sempre a Heidegger, quando, a páginas tantas de “A origem da obra de arte”, afirma que, em uma exposição, a obra não apenas “se instala”, como também “instala um mundo” (HEIDEGGER, 2016, p. 34). O que, ao mesmo tempo, me levava a pensar em Jean-Marc Poinot (2016), quando reflete sobre a exposição enquanto “máquina interpretativa”, “teatro de todas as questões que as obras trazem” (Id., ib., p. 25), no sentido de um aparato interpretativo complexo que “transforma ao mesmo tempo as obras, os olhares e a sociedade” (Id., ib., p. 13), que “renova de forma aberta e contraditória o olhar compartilhado em sua experiência” (Id., ib., p. 24).

O percurso investigativo no qual o projeto se estruturou e os trabalhos foram desenvolvidos ou escolhidos ensejou um processo que configurou as exposições à medida em que foram se estabelecendo trocas e colaborações entre curador e artistas, repercutindo em inter-relações de ordem conceitual, matéria, metafórica e mesmo visual, não somente entre os trabalhos, mas também entre as duas circunstâncias expositivas. Nesse sentido, concordo com Ana Albani de Carvalho, quando afirma que é no exercício da montagem em espaço real que a exposição toma corpo e a experiência estética, artística e vivencial torna-se possível, seja para o público e mesmo para artistas, curadores e outros atores envolvidos:

A exposição somente se efetiva com a experiência observacional em contato direto, no espaço de exibição, em um determinado recorte temporal, como decorrência das especificidades determinadas pelos

DALCOL, Francisco. “O tempo das coisas”: processos artísticos, procedimentos curatoriais e estratégias expositivas, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.3252-3267.

modos de espacialização adotados pelos artistas em suas obras individuais e pelos curadores e designers de exposição, no que concerne ao conjunto. Dito de forma direta: o momento da montagem é crucial e decisivo (CARVALHO, 2012, p. 53).

Entendo que “O tempo das coisas” estruturou-se como um tipo de pesquisa em curadoria que tomou a circunstância expositiva como determinante para a constituição dos trabalhos inéditos, ao mesmo tempo em que a exposição também se constituiu pelas obras escolhidas. Dessa reciprocidade de instauração e ativação no contexto de apresentação, afirmou-se a exposição não somente como lugar de conhecimento e experiência com a arte, mas como um campo de investigação.

Agora, ao escrever este texto como desdobramento do processo de reflexão despertado pelo projeto curatorial, percebo um caráter aberto e indagativo que o caracterizou. É algo próximo ao sentido que Kate Fowle emprega ao dizer que, “ao contrário das observações mais únicas do crítico e do historiador da arte, o curador tem uma abordagem muito mais especulativa” (FOWLE, 2012, p. 6). Portanto, nada do que se possa falar agora a respeito das exposições estava premeditado ou dado de antemão. Todavia, coloca-se aqui o problema do como traduzir esse pensamento que é antes espacial em um discurso verbalizado — o que permite ampliar e adensar a compreensão dos significados e implicações, mas não sem perdas e descaminhos na passagem ao texto. Em termos metodológicos, o problema é algo próximo dos que se colocam para a pesquisa em teoria, crítica e história da arte, com o acréscimo de que as investigações prático-teóricas em curadoria, no caso de projetos expositivos que se dão junto a práticas e processos artísticos, oferecem ao pesquisador-curador uma possibilidade ainda maior de aproximação às metodologias da pesquisa em arte pelos artistas, portanto aos processos de criação e reflexão em torno das poéticas artísticas. Uma vez que o curador-pesquisador está implicado como sujeito e objeto de sua investigação, torna-se necessário compreender que o lugar da pesquisa em curadoria é sempre uma posição a ser elaborada, negociada e problematizada em um tensionamento produtivo com os artistas e com a estrutura que conforma e condiciona a exposição. O sentido parece não ser muito diferente da hesitação, da dúvida, do não saber e do questionamento que caracterizam — e mobilizam — a atividade crítica.

Notas

- ¹ Acrescento os parênteses para enfatizar o sentido da afirmação do autor na tradução. A partir daqui, são minhas todas as traduções de referências em inglês.
- ² Subintitulada “Módulo 1”, a mostra inaugural teve lugar no Porão da Pinacoteca Aldo Locatelli, no Paço Municipal de Porto Alegre, entre 19 de março e 1º de junho de 2018. Foram exibidos trabalhos dos artistas Bruno Borne (Porto Alegre, 1979), Fyodor Pavlov-Andreevich (Moscou, 1976) e Túlio Pinto (Brasília, 1974), além do duo Ío, formado por Laura Cattani (Porto Alegre, 1980) e Munir Klamt (Porto Alegre, 1970).
- ³ O “Módulo 2” foi apresentado na Pinacoteca Ruben Berta, de 17 de maio a 27 de julho de 2018. Esta segunda exposição contou com novos trabalhos dos artistas participantes da mostra de estreia, juntamente a outros artistas contemporâneos: Antônio Augusto Bueno (Porto Alegre, 1972), Frantz (Rio Pardo, 1963) e Paulo Nenflídio (São Bernardo do Campo, 1976). A seleção curatorial ainda mobilizou o acervo da Pinacoteca Ruben Berta. Esse recorte de obras históricas da coleção trouxe a público uma escultura de Hildegardo Leão Velloso (São Paulo, 1899 – Rio de Janeiro, 1966) e pinturas de Batista da Costa (Itaguaí, 1865 – Rio de Janeiro, 1926), Fernando Duval (Pelotas, 1937), Jeronimus Van Diest (Holanda, 1631 – após 1677), Oscar Crusius (Porto Alegre, 1904-1991) e Tomie Ohtake (Japão, 1913 – São Paulo, 2015).
- ⁴ No prelo. Previsão de lançamento ainda para 2018.
- ⁵ Algumas imagens podem ser consultadas no site Pinacotecas de Porto Alegre. Disponível em: <<https://www.pinacotecaspoa.com>>. Acesso em: 5 jun. 2018.
- ⁶ A ação de destruição ocorreu no dia 4 de junho de 2018, gerando fotos e vídeos como desdobramento do processo que envolveu o trabalho.
- ⁷ Houve divulgação no site e na versão impressa do jornal Zero Hora de Porto Alegre (RS). Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2018/05/dupla-de-artistas-investiga-o-que-aconteceu-com-pintura-desaparecida-ha-30-anos-na-capital-cjhs4o9310c7301qohasoyyuw.html>>. Acesso em: 5 jun. 2018.
- ⁸ Mais informações em: <<https://jabutipe.com.br/proposta>>. Acesso em: 5 jun. 2018.
- ⁹ O trabalho ainda envolveu a produção de um documentário sobre o processo, com direção do artista Bebeto Alves. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gsLI-z84igo&t=6s>>. Acesso em: 5 jun. 2018.

Referências

- BISMARCK, Beatrice Von. “Curatorial Criticality – On The Role of Freelance Curators in The Field of Contemporary Art”. In.: *On Curating — Curating Critique*, n. 9, Zurique, set. 2011, p. 19-23.
- CARVALHO, Ana Maria Albani de. “A exposição como dispositivo na arte contemporânea: conexões entre o técnico e o simbólico”. *Museologia & Interdisciplinaridade — Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Universidade de Brasília*, vol.1, n. 2, jul/dez de 2012, 47-58.
- CARVALHO, Ana Maria Albani de. “Curadoria e potencialidade crítica na arte pós-autônoma”. In.: *Anais do XXXIII Colóquio CBHA — Arte e suas instituições*, set. 2013. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte — CBHA, 2014 [2013], p. 257-272.
- FERREIRA, Glória. “Debate crítico?!”. In.: *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, n. 27, nov. 2009, p. 31-41.
- FOWLE, Kate. “ICI Perspectives in Curating”. In: SMITH, Terry. *Thinking Contemporary Curating*. Nova York: ICI, 2012, p. 5-8.
- GROYS, Boris. “Sobre curadoria”. In: *Arte poder*. Belo Horizonte: UFMG, 2015, p. 61-71.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2016.
- MARTINEZ, Elisa de Souza. “Reflexões sobre a pesquisa na Anpap – Comitê de Curadoria”. In: *O estado da arte da pesquisa em artes plásticas no Brasil*. OLIVEIRA, Sandra Regina Ramalho e; Mackowiecky, Sandra (orgs.). Florianópolis: UDESC, 2008, p. 41-49.
- MARTINEZ, Elisa de Souza. “O corpo da pesquisa em curadoria”. In: *Anais do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: ecossistemas estéticos*, 15-20 out. 2013. Belém: ANPAP, PPGARTES/ICA/UFGA, 2013, p. 1864-1875.
- O’NEILL, Paul. “The Curatorial Turn: from Practice To Discourse”. In: RUGG, Judith; SEDGWICK, Michèle (ed.). *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*. Bristol: Intellect Books, 2007, p. 13-28.

POINSOT, Jean-Marc. "A exposição como máquina interpretativa". In.: CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionisio de; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize (orgs.). *Histórias da arte em exposições: modos de ver e exhibir no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Books/FAPESP, 2016, p. 9-26.

RICHTER, Dorothee; DRABBLE, Barnaby. "Curating Critique – An Introduction". In.: *On Curating — Curating Critique*, n. 9, Zurique, set. 2011, p. 7-10.

VOGEL, Felix. "Notes on exhibition history in curatorial discourse". In.: *On Curating — (New) Institution(alism)*, n. 21, Zurique, dez. 2013, p. 46-54.

ZIELINSKY, Mônica. "Crítica e criação: substâncias da arte". In: FERREIRA, Glória; PESSOA, Fernando (orgs.). *Criação e crítica*. Seminários Internacionais Museu Vale, 11-15 mar. 2009, Vila Velha (ES). Rio de Janeiro: Suzy Muniz Produções, 2009, p. 10-25.

Francisco Dalcol

Doutorando em História, Teoria e Crítica pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com orientação da Prof^ª. Dr^ª. Ana Maria Albani de Carvalho. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), com estágio de doutoramento na Universidade Nova de Lisboa (UNL). Membro da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da Associação Brasileira de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP).