



DESAFIOS CONTEMPORÂNEOS NO CONTEXTO EXPOSITIVO: DAS LIÇÕES DA METODOLOGIA CURATORIAL DE HARALD SZEEMANN À ESPETACULARIZAÇÃO NA CULTURA DO *MAINSTREAM*

Michelle Farias Sommer. UFRGS

RESUMO: O artigo identifica e discute a metodologia da prática curatorial de Harald Szeemann que, a partir de sua posição histórica no campo expositivo, tem sido associada à inauguração do modelo como atividade autoral. A visão crítica, a partir da herança de Szeemann, incide em verificar os desafios contemporâneos nos eventos expositivos à luz do multiculturalismo artístico e da cultura do *mainstream*: uma zona de perigo para as exposições da atualidade. Configura-se, assim, uma tentativa de construção de um legado histórico e discursivo na área de Teoria da Arte e Curadoria que ocasionou, também, uma mudança epistemológica teórica e prática na configuração dos espaços expositivos propostos para arte contemporânea.

Palavras-chave: teoria da arte; arte contemporânea; curadoria; arquitetura; espaços expositivos.

ABSTRACT: The article identifies and discusses the methodology of curatorial practice of Harald Szeemann that, from its historic position in the exhibition field, has been linked to the opening of the model as authorial activity. A critical view from the inheritance Szeemann, focuses on contemporary challenges check in exhibition events in the light of multiculturalism and artistic culture of the mainstream: a danger zone for exhibitions today. Sets up well, an attempt to build a legacy and historical discourse in the field of Art Theory and Curatorial which caused also an epistemological shift in the theoretical and practical setting of the proposed exhibition spaces for contemporary art.

Key words: art theory; contemporary art; curating; architecture; exhibition spaces.

A experimentação artística da segunda metade do século XX aprofundou a rede de relações entre distintos processos, conceitos e atores, e entre esses, o curador alcançou um lugar de projeção no sistema complexo das artes. Na interface entre arte e arquitetura, também foram estabelecidas novas modalidades de pensamento sobre o espaço expositivo no âmbito poético, estético e matérico baseado na crescente necessidade de espacialização de narrativas curatoriais.

A identificação e análise teórica da metodologia de Harald Szeemann (1933-2005) pode contribuir para revelar suas fontes dialéticas e ferramentas de implementação da prática curatorial, indicando caminhos possíveis para a compreensão, meio século depois, dos processos de evolução dos modos de

exibição pública de arte contemporânea nos circuitos expositivos.

Dentre as várias questões gerais possíveis para abordar contemporaneamente as relações entre as práticas curatoriais e as práticas de espacialização de narrativas curatoriais, atendo-me a investigação histórica e análise crítica na origem da instauração desses processos em arte contemporânea a partir das questões suscitadas pela curadoria em duas exposições seminais no período 60/70: *When Attitudes Become Form (works – concepts – processes – situations – information)*, em Berna / 1969 e *Documenta 5: Questioning Reality – Image Worlds Today*, em Kassel / 1972.

No contexto da curadoria, essas exposições sequenciais adquiriram um status mítico ao transformar o historiador de arte erudita em curador – autor, uma figura completamente envolvida na concepção, produção, apresentação e divulgação da arte de seu tempo. A configuração expositiva - até então comumente guiada por afinidades formais, estilísticas e cronológicas - foi colocada em cheque pelo curador quando aceitou que os artistas apresentassem conceitos de ações que poderiam ser realizadas no próprio espaço expositivo (ou fora dele). O então padrão expositivo vigente, pautado nos moldes do cubo branco¹, foi extrapolado a fim de comportar as novas proposições artísticas agora amarradas em torno de uma narrativa curatorial, estabelecendo, dessa forma, novos paradigmas nos espaços expositivos.

A metodologia de Harald Szeemann: uma introdução lógica sobre a questão baseada na subjetividade da prática curatorial

Até os anos 70, os curadores estavam basicamente 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 mais específica², com perfil multidisciplinar; e nos últimos trinta anos, a curadoria ganhou destaque crescente e lugar de projeção no sistema complexo das artes. Hoje, o curador é um catalisador inevitável para o pensamento independente que forja redes internacionais entre artistas e instituições e gera novas formas de colaboração.

A publicação *Harald Szeemann: Individual Methodology (2007)*³, a partir da

qual contextualizo essa abordagem, resgata as origens do desenvolvimento da atividade profissional e é fruto da pesquisa desenvolvida nos arquivos do curador em Maggia, na Suíça⁴. Esses arquivos, baseados na documentação das exposições e correspondências com os artistas, são fundamentais para a escrita de uma história das exposições⁵.

Avaliando sua trajetória profissional em entrevista realizada em 1999⁶, Harald Szeemann reafirmou a subjetividade da prática curatorial que redefiniu o papel da curadoria e modificou, também, as relações entre artista-curador-público. Na evolução de suas atividades, o curador demonstrou que a prática curatorial pode ser uma forma de arte em si⁷, ou seja, configurar-se como uma prática artística, posição que ainda hoje alimenta inúmeras críticas, principalmente por parte dos artistas⁸.

Em entrevista concedida em dezembro de 1970, Szeemann indica como algumas questões em relação à autoria e subjetividade estavam em pauta, afirmando o desejo de trabalhar como um coletivo, mas reconhecendo que o público requer que a exposição seja “identificada como um perfil pessoal do *exhibition maker*”⁹. A “Agência”¹⁰, fundada pelo curador em outubro de 1969 no intuito de praticar sua profissão a partir de uma base independente, tinha como função a proposição de exposições a instituições de arte a partir de um embasamento coletivo, o desejo de abandonar a autoria, a importância do processo mais do que o produto final, como condição necessária, mas não suficiente. Na fundação da Agência também surgiu a reflexão sobre quem deveria “assinar” a exposição. Szeemann hesitou entre a ideia da Agência apresentar-se como um coletivo anônimo que rejeitava a noção de autor, e a necessidade de assinar a exposição como uma forma de expressar sua própria objetividade. Importante atentar que, independentemente das questões suscitadas em relação à subjetividade e conseqüente assinatura curatorial, ele sempre trabalhou a partir de um modelo colaborativo, considerando a assistência de outros agentes como indispensável e por dez anos ele construiu um time confiável que participou e realizou todas as suas exposições¹¹.

Nesse mesmo período, Szeemann volta-se a questionamentos sobre a estruturação dos fenômenos expositivos em sua complexidade, enfatizando que a abordagem incide no esforço do trabalho conjunto de uma equipe montada com o

propósito de viabilizar a exposição¹². Para o curador, o problema fundamental das exposições poderia ser expresso pela pergunta: “Como pode a magia do objeto, que já não é suficiente para a maioria do público, ser substituída?”¹³. Ele acredita que o aviso explicativo anexado a um objeto¹⁴ reflete apenas dez por cento da sua real natureza, ou seja, quando um objeto é exposto à visão do público, só um resquício de sua energia original sobrevive. 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 público¹⁵.

Szeemann ataca o espírito de propriedade, que para ele estava ligado à noção de arte como um objeto ou um resultado final, tomando consciência do fenômeno expositivo enquanto experiência. “Eu reconheço e participo em um tipo de arte que depende inteiramente do momento da experiência. Isso significa uma vocação definitiva para questionar os modelos de apresentação, seleção e compreensão de trabalhos, e a consequência lógica de sua progressão para romper com os limites do museu”¹⁶.

Entre 1969 e 1970, ao que tudo indica, alguns ajustes em relação a controle de exibição de trabalhos foram feitos, o que conduz a consolidação de estratégia curatorial como uma forma subjetiva de interpretação e apresentação de proposições artísticas. Já no final dos anos 70, Szeemann descrevia sua função sob designação bastante precisa: *exhibition-maker*. Seus métodos, na evolução de sua prática curatorial, foram afiados através de suas próprias ferramentas.

Notas sobre questões suscitadas pela curadoria nas principais exposições *When Attitudes Become Form* (Berna, 1969) e *Documenta 5 - Questioning Reality - Image Worlds Today* (Kassel, 1972)

A exposição *When Attitudes Become Form* (*works – concepts – processes – situations – information*), ocorrida em Berna, em 1969, é um evento chave na evolução da história da arte por se considerada a primeira exposição independente simultânea à consolidação de seu curador, Harald Szeeman, como o pioneiro na prática curatorial autoral. Ao elaborar as condições de exibição adaptadas às novas práticas artísticas da geração da desmaterialização, deixando os artistas montarem

seus próprios trabalhos sem interferir na operação¹⁷, ele influenciou consideravelmente as novas modalidades de produção de exposições. O resultado da exposição entre as duas exposições seminais, *Happening & Fluxus*, em 1970¹⁸, mostrou a Szeemann os limites da abordagem *laissez-faire* com os artistas, e foi isso que o moveu a ter mais controle e direção sobre as próprias operações.

Na prática, o enfoque na experiência expositiva dá-se na estruturação da Documenta 5 - *Questioning Reality – Image Worlds Today* (Kassel / 1972):

“Essa exposição deve cumprir os mais altos padrões de percepção e de receptividade geral desenvolvido nas artes visuais. (...) Ela deve ser oticamente impressionante para estimular a capacidade das pessoas para experimentar (...). O estímulo da recepção do evento e experiência é a pré-condição para a recepção adequada do tema.”¹⁹.

A Documenta 5 (d5) representou a síntese dos interesses de Szeemann: a ideia inicial de conceber um evento de 100 dias como uma ação de arte fixando, dessa forma, o tempo de duração da exposição e a integração de workshops com participação do público simultaneamente ao evento. A proposta para a d5 incidia na questão: “como a arte interpreta o mundo?”. Para uma resposta a essa complexa pergunta, adotando uma abordagem enciclopédica, ele decidiu mostrar objetos que não pertencem ao campo da arte, criando uma mistura de objetos cotidianos e itens de fetiche que pertencem ao popular, ao político e a cultura kitsch, assim como a arte religiosa e a arte marginal²⁰. Segundo o curador, o tema da d5 deriva do casamento entre a vida social contemporânea e a arte contemporânea²¹.

No desenvolvimento do projeto curatorial, Szeemann estabeleceu os conceitos da exposição temática.

“A exposição temática é um resultado de reflexões; todo o material em uma exposição é determinado por um contexto temático assim configurado: a) é derivado de trabalho existente, ou b) é formulado independentemente de material já existente. No caso de a) as obras da exposição expressam o tema de sua correlação mútua (o material em exposição domina). No caso b) as transferências expositivas do tema para o campo da percepção visual (o tema e as sugestões temáticas visualizado dominam)”²². O curador elencou a estruturação do âmbito do conteúdo temático, que sistematicamente e historicamente são as relações entre as representações: a representação da realidade; a transformação da realidade pela transformação de sua representação; a criação de uma realidade autônoma”²³.

Sobre a configuração de uma exposição temática, o curador contextualiza:

“Nós precisamos começar a diferenciar os pontos de partida de que o tema é desenvolvido, porque, por um lado, de reivindicação histórica do artista é a autonomia para desenrolar de suas imaginações e ideias que só podem ser justificadas no âmbito do seu trabalho; de outro lado, a sociedade também exige que a arte deve assumir determinadas funções, ou seja, que deve contribuir para o conhecimento de condições humanas e sua mutação no sentido de determinadas metas que não são de interesse predominantemente artístico, mas acima de tudo de importância social em geral”²⁴.

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 dos artistas foram ouvidas²⁵. As questões suscitadas por essa exposição seminal é um indicativos das disputas sobre limites e interferências que permeiam a esfera curatorial e artística desde as origens da arte contemporânea.

A carta de Robert Morris, com data de 06 de maio de 1972, endereçada a Szeemann afirmava seu desejo de que todos os seus trabalhos fossem retirados do evento, sugerindo que o curador postasse, ainda, a seguinte declaração:

“Eu não gostaria de ter o meu trabalho usado para ilustrar princípios sociológicos equivocados ou ultrapassadas categorias de arte históricas. Eu não desejo participar de exposições internacionais que não me consultam sobre o trabalho que eu poderia apresentar, mas, em vez disso, ditar-me o que será exibido. Eu não quero ser associado a uma exposição que se recusa a comunicar-se comigo (...).”²⁶.

O texto do artista Daniel Buren (*Exposition d'une exposition – Exhibition of and Exhibition*, 1972) também expressa insatisfação. O artista descreveu a d5 como um trabalho de arte de Harald Szeemann, e o próprio trabalho dos artistas como sendo pinceladas de cores usadas pelo curador. Em uma crítica ácida, ele aponta que a exposição afirma seu próprio assunto equivalente a uma obra de arte, sendo a exposição um receptáculo valorizado em que a arte é jogada fora, servindo nada mais do que um chamariz decorativo para a sobrevivência do museu como um quadro, um quadro cujo autor é ninguém menos do que o curador²⁷.

Ainda em 1972, Robert Smithson escreve o texto “confinamento cultural”

como crítica à d5, conceituando o que ele designou como “curador-carcereiro”, uma alusão clara à prática curatorial de Szeemann.

“O confinamento cultural se produz sempre que um curador impõe seus próprios limites em uma exposição de arte ao invés de solicitar que o artista os estabeleça. Espera-se que os artistas se adaptem a categorias fraudulentas. Alguns artistas acreditam que estão se aproveitando a situação quando, na verdade, a situação oportunamente se aproveita deles. (...) A função do curador-carcereiro é de isolar a arte do resto da sociedade. Depois virá a integração. Uma vez que o trabalho se encontre totalmente neutralizado, inofensivo, abstraído, seguro e politicamente lobotomizado, estará pronto para ser consumido pela sociedade. Tudo se resume a enlatados visuais²⁸ e a mercadoria transportável. (...) As exposições, com [data de] início e fim, vêem-se confinadas a modos desnecessário de *representação* (...). Será possível que as exposições tenham se tornado depósitos de sucata metafísica? Miasmas categoriais? Lixo intelectual? Intervalos especializados da desolação visual?”²⁹

Muitos teóricos e artistas confirmavam a ideia de que Szeemann era um artista entre os artistas³⁰, uma crítica reiterada desde então à prática curatorial. Colaboradores do curador reiteraram, no entanto, que Szeemann propunha uma visão democrática ao deixar o espectador livre para encontrar suas respostas ao não propor um conceito didático no sentido restrito, preferindo deixar aberturas para livres interpretações³¹.

A espacialização de trabalhos de arte no contexto expositivo tornou-se uma preocupação recorrente para o curador: para ele, sobretudo, os trabalhos precisavam “respirar”. Esse interesse em “respiração espacial” era aplicado especialmente à escultura. Por mais de uma década a sua principal preocupação era criar aquilo que ele designou como “poemas no espaço”³². Ele iniciou o desenvolvimento desse aspecto nas primeiras exposições e prosseguiu ao longo de sua carreira, culminando no final dos anos 80 com as exposições “auráticas”³³, que consistiam em esculturas monumentais dispostas em espaços imensos. Esse foi o ponto em que Szeemann afirmou seu interesse para a concepção de exposições como grandes espetáculos, um fenômeno nascido com a d5 que popularizou as grandes exposições, trazendo como visitantes o público em geral e não somente especialistas em arte, indicando que a arte contemporânea estava entrando na era do espetáculo.

O mundo do catch e a pantomima (com cenário) transpostos para as exposições de arte contemporânea

Barthes, entre 1954 e 1956, ao abordar os mitos da vida cotidiana francesa,

em “*O mundo do catch*”, contextualizou o interesse no espetáculo pelo público: “*Entregar-se é a primeira virtude do espetáculo; (...) o que lhe interessa é aquilo que se vê, e não o que se crê*”³⁴. Para o autor, o *catch* exige uma leitura imediata de significados justapostos, sem que seja necessário ligá-los, sendo que a função de um lutador de *catch* não é ganhar, mas sim executar exatamente os gestos que se esperam dele. Por analogia, Barthes remete à função do *catch* a mesma do teatro antigo: a figuração.

“Trata-se, portanto, de uma Comédia Humana (...). Compreende-se que neste ponto, já não interessa que a paixão seja autêntica ou não. O que o público reclama é a imagem da paixão e não a paixão em si. Como no teatro, no *catch* também não existe o problema de verdade. Em ambos, o que se espera é a figuração inteligível de situações morais habitualmente secretas”³⁵.

Aqui, por analogia, não seria a figuração do lutador de *catch* a mesma figuração dos atores de uma megaexposição com tendência ao espetacular na tentativa de atingir o grande público na atualidade? Na coreografia espacial estabelecida no *mise en scène* expositivo - onde interagem distintos processos, conceitos e atores – o discurso curatorial recorrente enfatiza a necessidade de focar na experiência da exposição para o espectador.

Entre edições de exposições em grande escala (caso das bienais) competições são estabelecidas para superar a anterior, tornam-se mais impressionantes a quantidade de obras, o caráter cenográfico e espetacular que ofusca, em muitos casos, obras e artistas participantes. O resultado, não raro, é percebido no esvaziamento da interioridade e da intencionalidade do artista no momento de proposição da obra em proveito dos seus signos exteriores, um esgotamento do conteúdo pela forma, uma pantomima com cenário, onde se exige o máximo do artista para que este receba o máximo de retorno do público (em quantidade), ou seja, a atenção da plateia para que a mensagem seja passada devidamente.

Se para Barthes o *catch* é o esvaziamento no sentido do esporte para emergir o espetáculo; especulamos se na atualidade a exposição tem esvaziado o sentido da arte para emergir igualmente o espetáculo nesse espírito vigente do capitalismo multiculturalista com enfoque na experiência imediata, impactante e frequentemente vazia.

Debord e a antecipação do século XXI

Debord foi precursor da análise crítica da então contemporânea sociedade de consumo. Em 1979 e 1988, Debord comentou a própria obra gabando-se de ser um raro exemplo de alguém que escreveu sem ser imediatamente desmentido pelos acontecimentos. Em *A Sociedade do Espetáculo* as teses incidem na compreensão dos fatores constitutivos do espetáculo, ordem essa que segue pelo final do século XX e avança além dele. Na sua publicação original, em novembro de 1967, aludia à negação da vida que se tornou visível, à perda da qualidade ligada a forma-mercadoria, à proletarização do mundo. Debord antecipa o século XXI.

“(...) imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se representação, e tomando o espetáculo como o herdeiro de toda a fraqueza do projeto filosófico ocidental, que foi um modo de compreender a atividade dominada pelas categorias do ver; que se baseia na incessante exibição da racionalidade técnica específica que decorreu desse pensamento. (...) a vida concreta de todos se degradou em um universo especulativo”³⁶.

Para Debord, a sociedade proclamou-se oficialmente espetacular e ser conhecido fora das relações espetaculares equivale a ser conhecido como inimigo da sociedade.³⁷ O espetáculo aproxima-se ainda mais do seu conceito na tirania das imagens e na submissão alienante ao império da mídia, mais forte do que nunca. Os profissionais do espetáculo invadem fronteiras e conquistam todos os seus domínios, inclusive a arte em suas configurações expositivas.

Megaexposições no capitalismo cultural do nosso tempo: disneyzação na expansão do campo?

Slavoj Žižek, teórico do multiculturalismo, 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”³⁸.

Acredito que 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, batalhas políticas imediatas), abrir-se para inserção de outros atores em seu campo comprometidos com suas contribuições (filósofos, sociólogos, antropólogos fazendo curadorias de exposição, atores políticos e movimentos sociais com performances em espaços públicos, 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 e entendemos, assim, que pesquisa levada a cabo em cada campo precisa se articular com as indagações dos outros campos.

Tenho percebido que em megaexposições 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 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 - tendo no curador a grande figura interlocutora para o estabelecimento da relação atual artista-curador-público. Hoje, o gesto e intencionalidade do artista são apenas um dos fatores que compõem as regras do espetáculo.

Encontramos com fartura críticas reiteradas em relação à proximidade da arte e entretenimento, criando uma espécie de “Disney” em eventos expositivos e entretenimento, criando uma espécie de “Disney” em eventos expositivos. O processo Disneyização 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. O percurso por ateliês e exposições, museus, galerias, bienais, observação do que diz a mídia e os espectadores, tudo isso são indicativos de fortes mudanças nas condições de produção, circulação e recepção da arte. A tríade espetáculo-espetacularização-espectador está hoje estabelecida.

A estetização generalizada e homogênea, a presença massiva de museografia polifônica onde narrativas curatoriais múltiplas são estabelecidas indicam que estamos igualando museus de arte e eventos expositivos a ações de entretenimento, com promoção comercial e ações de marketing. O espaço expositivo tem sido tratado como elemento arquitetônico excêntrico, “escultural”, com detalhes superenfaturados que são tragados ou escorregam para o espaço como trabalhos de arte, prejudicando a apreensão da unicidade dos mesmos. O limite entre o excesso e assertividade na manutenção da intencionalidade do artista é tênue e reside na ordem do sutil.

Na arquitetura de espaços expositivos reside uma relação sensorial, não há separação entre sensibilidade, imaginação, raciocínio, intelecto e intuição, a arquitetura deve permitir o fluxo da experiência, respeitar o tempo de latência da experiência artística para o estabelecimento da topofilia e não contribuir para aniquilar o tempo estético de apreensão de obras, ofertando um espaço generoso que propicia a plenitude da experiência preenchendo-a com a experiência de arte. Talvez o que discutimos ao longo desse artigo sejam novas possibilidades de interpretação das exposições a luz das teorias do espetáculo, uma outra interpretação possível entre tantas mudanças na avaliação da experiência no contexto expositivo após as lições de Harald Szeemann em 60/70.

Harald Szeemann lançou importantes contribuições para a estruturação de exposições contemporâneas através da metodologia de prática curatorial configuradas em exposições seminais sendo que algumas podem ser verificadas na atualidade. Szeemann considerava, já nos primeiros conceitos dos eventos expositivos, a estrutura programática material do programa como premissa; a intencionalidade de artistas e curadoria como fonte primária da narrativa; a estruturação de uma rede colaborativa de agentes para viabilização do projeto; a proposição de circulação de conhecimento no campo da arte com projetos de atividades simultâneas à exposição, como a realização de workshops; a atenção à importância da documentação do evento expositivo propondo a edição de catálogos e o entendimento do espaço expositivo como fator determinante para a visibilidade e recepção de obras.

Hoje, as configurações das megaexposições são uma zona de perigo para as

exposições de arte contemporânea. O limite entre o excesso e assertividade entre narrativa curatorial de espacialização reside na ordem do sutil; em uma proposta de retomada da proposta perdida de Szeemann de configuração de “respiração espacial” para novas e possíveis interpretações, em exposições contemporâneas, daquilo que tão ele tão bem definiu como possibilidades de livres encontros de “poemas no espaço”.

NOTAS

¹ Importantes contribuições foram feitas por O'DOHERTY (1996) na investigação espacial, experimental, plástica e teórica sobre o espaço expositivo de arte na primeira metade do século XX: o cubo branco. A abordagem do autor concentra-se no espaço introspectivo e autorreferente de exposição da arte modernista, investigando o efeito do contexto demasiadamente orientado da galeria modernista sobre o objeto artístico, sobre o visitante e sobre como o contexto se apodera do objeto, tornando-se ele próprio.

² 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.

³ *Harald Szeemann: Individual Methodology* (2007), é um projeto de pesquisa desenvolvido sob a tutela de Florence Derieux para a 16ª Sessão da *Ecole Du Magasin – 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. A publicação traz, também, dois textos críticos de Hal Foster – “*This Funeral is for the Wrong Corpse*” – e Jean-Marc Poinot – “*Art and its Context or a Question of Culture*”; e está estruturada em quatro módulos: Parte I – Situações; Parte II – Conceitos / Processos; Parte III – Trabalhos e Parte IV – Informação.

⁴ Em 1988, Harald Szeemann transformou seu ateliê em Maggia, próximo a Locarno na Suíça, em um arquivo gigante: a Fabbrica Rosa.

⁵ No momento em que Szeemann iniciou sua atividade, documentar arte moderna e contemporânea era algo raro e inacessível e a rede de espaços expositivos de arte contemporânea era incipiente, tanto na Suíça quanto em outros lugares da Europa.

⁶ *Harald Szeemann: Individual Methodology* (2007, pág. 10).

⁷ *Harald Szeemann: Individual Methodology* (2007, pág. 10).

⁸ Esse debate, que será abordado na sequência, foi suscitado na ocasião da Documenta 5 (1972).

⁹ *Harald Szeemann: Individual Methodology* (2007, pág. 65).

¹⁰ “Agency for Intellectual Guest Labour” sendo que a designação deriva da terminologia alemã “Agentur für geistige Gastarbeit”.

¹¹ 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, onde algumas pessoas formavam o núcleo do grupo, com destaque para o arquiteto Christoph Zurcher. Ele inclusive tornou-se posteriormente o arquiteto interno responsável pela construção e instalação dos esboços de Szeemann nas exposições.

¹² *Harald Szeemann: Individual Methodology* (2007, pág. 27).

¹³ 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).

¹⁴ Acreditamos que nesse trecho Szeemann esteja referindo-se a legendas de obras ou, ainda, a texto curatorial sobre determinada obra.

¹⁵ *Harald Szeemann: Individual Methodology* (2007, pág. 87-88).

¹⁶ *Harald Szeemann: Individual Methodology* (2007, pág. 65).

¹⁷ Essa era uma abordagem recorrente no período.

¹⁸ Nessa ocasião, os artistas Fluxus da Europa e América estavam lá em conjunto com os artistas vienenses Otto Mühl and Hermann Nitsch e a decisão de contextualizá-los em uma direção afastada de uma mera exposição histórica gerou uma série de conflitos entre eles.

¹⁹ *Harald Szeemann: Individual Methodology* (2007, pág. 100).

²⁰ A exposição foi uma reflexão sobre as explorações recentes dos artistas, marcadas pela presença da arte conceitual (Hans Haacke, Lawrence Weiner), Body Art (Viennese Actionists), Performance Art (Vito Acconci, Gilbert & George, Bern Vautier), Hyper-Realism, Joseph Beuys e os experimentos recentes no desenvolvimento urbano (Archigram/Peter Cook, Yona Friedman).

²¹ *Harald Szeemann: Individual Methodology* (2007, pág. 97).

- ²² Harald Szeemann: *Individual Methodology* (2007, pág. 95).
- ²³ Harald Szeemann: *Individual Methodology* (2007, pág. 96).
- ²⁴ Harald Szeemann: *Individual Methodology* (2007, pág. 95).
- ²⁵ Entre eles os artistas convidados para integrar a exposição: Carl Andre, Hans Haacke, Donald Judd, Barry Le Va, Sol Le Witt, Richard Serra e Robert Smithson.
- ²⁶ Harald Szeemann: *Individual Methodology* (2007, pág. 144).
- ²⁷ Harald Szeemann: *Individual Methodology* (2007, pág. 92-93).
- ²⁸ No original: 'visual fodder' (fodder: ração para animais).
- ²⁹ SMITHSON, Robert. *Cultural Confinement*. In "Robert Smithson: The Collected Writings", ed. Jack Flam. MIT Press, 1996, p. 154. Tradução: Maria Helena Bernardes. Texto publicado originalmente como contribuição à Documenta 5 de Kassel.
- ³⁰ Harald Szeemann: *Individual Methodology* (2007, pág. 92).
- ³¹ Entrevista com co-curadores: Jean-Christophe Ammann, Bazon Brock, François Burkhardt, ADN Johannes Cladders Lucia Pesapane. Harald Szeemann: *Individual Methodology* (2007, pág. 137).
- ³² Harald Szeemann: *Individual Methodology* (2007, pág. 30).
- ³³ A terminologia "exposição aurática" está ligada ao conceito de aura estabelecido por Walter Benjamin, que aparece pela primeira vez no ensaio denominado "Pequena história da fotografia", datado de 1931, onde ele explica por que os primeiríssimos retratos fotográficos têm aura, ao passo que as fotografias da geração posterior a perderam." Da perspectiva de análise feita por Walter Benjamin, a aura está associada às consequências da reproduzibilidade técnica e relaciona-se com a autenticidade, "dizendo respeito a uma experiência de que o entendimento operatório é incapaz de se apropriar", sendo a aura especificamente como "a manifestação única de uma lonjura, por muito próxima que esteja", ou seja, "a aparência única de uma distância por muito perto que se possa estar." Trata-se de uma relação peculiar entre espaço e tempo. Sobre a abordagem, ver: MARTINS, Célia. Reproduzibilidade técnica VS Experiência Aurática: Apontamentos sobre Walter Benjamin. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/martins-celia-2013-01-25.pdf>
- 34 BARTHES (2003, pág. 11).
- 35 BARTHES (2003, pág. 14).
- 36 DEBORD (2007, pág. 19).
- 37 DEBORD (2007, pág. 180).
- 38 ZIZEK (2011, pág. 53-54).

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Mitologias*. 11. Ed. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

"*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.

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

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

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.

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.

MARTINS, Célia. Reproduzibilidade técnica VS Experiência Aurática: Apontamentos sobre Walter Benjamin. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/martins-celia-2013-01-25.pdf>

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.

SMITHSON, Robert. *Cultural Confinement*. In "Robert Smithson: The Collected Writings", ed. Jack Flam. MIT 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.

Michelle Farias Sommer é doutoranda em História, Teoria e Crítica de Arte (PPGAVI/UFRGS), mestre em Planejamento Urbano e Regional na área de Cidade, Cultura e Política (PROPUR/UFRGS) e graduada em Arquitetura (FAU/PUCRS). Dedicou-se ao desenvolvimento de exposições em arte contemporânea, ao ensino docente e às atividades de pesquisa em arquitetura e artes visuais com enfoque em narrativas curatoriais e práticas espaciais arquitetônicas em formatos expositivos contemporâneos.