

AS EXPOSIÇÕES EXPERIMENTAIS E PROCESSUAIS COMO FERRAMENTAS DE RUPTURA DE PARADIGMAS EXPOSITIVOS E SEU PAPEL NA ESTRUTURAÇÃO DE MODELOS INSTITUCIONAIS CRÍTICOS

Nicole Palucci Marziale¹

RESUMO: Este artigo parte da observação da museografia dos primeiros museus públicos, entre o final do século XVIII e a primeira metade do século XIX, em direção às mudanças que levaram ao estabelecimento do modelo do cubo branco, para analisarmos então casos de exposições experimentais e processuais como forma de ruptura desse paradigma expositivo. Ao longo desse percurso, versa-se também sobre o processo de ascensão da figura do curador a autor de exposições. Trazemos casos de propostas tanto de curadores como de artistas, como Michael Asher, Graciela Carnevale, Harald Szeemann, Walter Zanini e Group Material. Em seguida, observa-se como casos notórios como esses foram assimilados na estruturação de programas institucionais experimentais, dentro do Novo Institucionalismo, em que a exposição coexiste com outras atividades de equivalente importância, em um processo aberto e multifacetado, desafiando o modelo de instituição cultural condicionada à lógica de mercado, além dos obstáculos enfrentados por esses projetos. Como exemplo desses programas, trazemos o caso do centro de arte sueco Rooseum, entre 2000 e 2004.

PALAVRAS-CHAVE: Exposições de Arte. Curadoria. Crítica Institucional. Novo Institucionalismo. Experimentação.

THE ROLE OF EXPERIMENTAL AND PROCESSUAL EXHIBITIONS IN DISRUPTING EXHIBITING PARADIGMS AND IN THE STRUCTURING OF CRITICAL INSTITUTIONAL MODELS

169

ABSTRACT: This paper departs from the observation of the museography of the first public museums, between the late XVIII century and the first half of the XIX century, towards the changes that led to the establishment of the white cube model. We then analyze cases of experimental and processual exhibitions that intended to provoke a rupture with this paradigm. Meanwhile, we also approach the transformation of the role of the curator into author of exhibitions. We present proposals by curators and artists such as Michael Asher, Graciela Carnevale, Harald Szeemann, Walter Zanini and Group Material. Subsequently, it is observed how this type of propositions were absorbed in the structuring of experimental institutional programs, within the New Institutionalism, in which the exhibition coexists with other activities of equal relevance, in an open and multifaceted process, defying the model of cultural institution conditioned by the market-driven logic, and also the challenges faced by these projects. As an example, we present the case of the Swedish art center Rooseum, between 2000 and 2004.

KEYWORDS: Art Exhibitions. Curatorship. Institutional Critique. New Institutionalism. Experimentation.

¹ Mestre em Estudos Culturais pela Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo. Especialista em História da Arte pela Belas Artes – São Paulo. E-mail: nicolepmarziale@gmail.com

1 INTRODUÇÃO

Este artigo pretende suscitar, por meio de uma abordagem historiográfica, a percepção das exposições experimentais e processuais como propulsoras de movimentos de ruptura no que tange à configuração e ao *modus operandi* dos espaços expositivos, por um lado, e, por outro, o uso dessas mesmas ferramentas como parte de programas institucionais integrados, que contrariam o modelo de instituição inaugurado pela globalização e a ascensão do neoliberalismo. Desse modo, interessa-nos perceber como certos casos de exposições experimentais ao longo da história, em diferentes localidades, abrem espaço para a visualização da exposição como processo, perspectiva que, como veremos, passa a ser adotada por diretores que outrora haviam atuado como curadores independentes, na atualização das operações institucionais de museus e centros de arte críticos e autorreflexivos, nos quais a exposição passa a integrar um programa aberto pautado em processos colaborativos.

Para tanto, nosso percurso se inicia pela inauguração dos museus públicos, entre o final do século XVIII e a primeira metade do século XIX. Passamos também necessariamente pela ascensão da importância da figura do curador dentro dos museus e a reconfiguração de seu papel como autor de exposições e também curador independente.

Em seguida, abordamos projetos expositivos experimentais importantes, propostos tanto por artistas como por curadores, no sentido de promover rupturas com modelos expositivos, desde os abarrotados salões europeus até o hermetismo do cubo branco, de modo a promover reconfigurações de espaço e expografia, bem como envolver o espectador em suas propostas. Desse modo, abordamos propostas de artistas e coletivos inseridos no contexto da Crítica Institucional, a partir do final dos anos sessenta, como Michael Asher, Graciela Carnevale e Group Material, bem como de curadores como Harald Szeemann e Walter Zanini. Tais propostas foram selecionadas anacrônica e exploratoriamente, sendo consideradas seminais no sentido da experimentação e expansão com relação aos limites das configurações expositivas em voga à época, bem como do questionamento acerca dos mecanismos e estruturas institucionais que operavam no contexto em que foram realizadas.

Por fim, observamos, a partir do início dos anos 2000, a ressonância dessas propostas experimentais em novos modelos institucionais, à medida que acompanhamos a tendência de estabelecimento de diversos curadores independentes, agora à frente de instituições de arte, com suas propostas de programas institucionais que integram exposições e diversas outras atividades críticas, de modo a desafiar um modelo que privilegie a exposição como simples mecanismo de atração de público, bem como os percalços enfrentados por essas instituições experimentais. Como exemplo, trazemos o caso do Rooseum, durante a direção de Charles Esche, entre 2000 e 2004.

2 A CONSOLIDAÇÃO DOS MUSEUS PÚBLICOS E SUAS EXPOSIÇÕES

Começamos nosso percurso por uma breve e inevitável passagem pelo processo de consolidação dos museus modernos, seus modelos expositivos, e o posterior advento do modelo do cubo branco, considerando a mudança nas atribuições à figura do curador ao longo desses processos.

Como se sabe, o museu público, que coincide com o conceito de museu moderno, adquire sua forma entre o final do século XVIII e a primeira metade do século XIX, de modo que, até então, as grandes coleções estavam restritas à nobreza e ao clero, guardadas em palácios e igrejas. Assim, é a partir da ruptura social produzida pela Revolução Francesa (1789), e ao longo do século XIX, que o museu se configura como uma instituição aberta ao público [...] voltada para a memória do passado e para a construção do futuro (GONÇALVES, 2004, p.14-15). Quanto aos modos de exibição nesses primeiros museus modernos, O'Doherty (1986) destaca como as paredes são cobertas de cima a baixo por quadros, de modo que as obras são utilizadas como “papel de parede”, formando um engenhoso mosaico de molduras, no qual nenhuma nesga de parede é desperdiçada. Ele explica também que tal tipo de organização se devia à concepção que se tinha da representação da imagem à época: cada quadro era visto como uma entidade contida em si mesma, isolada dos outros quadros por pesadas molduras. Isso porque a pintura de cavalete era tida como uma “janela portátil” que, uma vez colocada na parede, nela projetava uma ilusão de espaço profundo, e, quanto maior a ilusão, maior era o convite ao olho do espectador. Para garantir tal processo, a estabilidade da moldura era essencial (O'DOHERTY, 1986).

Nos primeiros museus, a organização das exposições era tarefa do curador de museu, título que implicava um vínculo com uma instituição estável e as funções de consolidar e cuidar de uma coleção permanente (MARTINI; MARTINI, 2010).

3 AS MUDANÇAS NO PAPEL DO CURADOR E A ASCENSÃO DO MODELO DO CUBO BRANCO

No que tange à busca por mudanças com relação ao modelo de exibição abarrotado de obras dos primeiros museus públicos, destaca-se o pioneirismo de Alexander Dorner à frente do Landesmuseum, em Hanover, entre os anos de 1922 e 1937, que passou a organizar as obras de acordo com seu contexto original, separando-as por salas com base em unidades narrativas, e de modo a criar “uma ambientação especial para cada época” (CINTRÃO, 2010, p. 34).

Outra grande novidade instituída por Dorner foi a instalação do espaço dedicado à arte moderna – antecedendo não apenas a criação e concepção das salas do Museu de Arte Moderna em Nova York, aberto em 1929 [...], como também a galeria Art of This Century de Peggy Guggenheim (1942) -, ao convidar El Lissitzky para conceber o *Gabinete Abstrato*, em 1927 (CINTRÃO, 2010, p. 34, grifo do autor).

O’Doherty (1986) explica também que, a partir das experimentações dos artistas modernistas e do advento da fotografia, as noções de ilusão, profundidade e delimitação do quadro, que eram cerceados pelas molduras, passam a perder força, até que o desenvolvimento da noção de planaridade (*flatness*) na pintura acaba por pressionar ainda mais os limites do quadro. Desse modo, as composições ficam cada vez menos profundas, perdendo o caráter ilusionista. Aos poucos, a moldura passa a ser abolida e a pintura, a entrar em diálogo com a parede que a sustenta, de modo que essa última se torna não mais apenas um suporte passivo para a arte, mas dela participante. Assim, a maneira de pendurar as obras torna-se também um fator estético (O’DOHERTY, 1986). O’Doherty destaca também como a obra deixa de necessariamente assumir um formato retangular, de modo que poderia interagir com o espaço da parede onde era instalada: situava-se agora

entre a conjunção com a parede e a noção de sua própria independência². Tais fatores contribuíram para alterar o conceito de espaço expositivo, em direção ao que vem então a consolidar-se como o modelo do cubo branco.

Para O'Doherty (1986), as regras de construção do espaço no cubo branco são tão rigorosas como aquelas para a construção de uma igreja medieval. Ele assim o descreve: as janelas são lacradas, para que o mundo exterior permaneça isolado; as paredes são pintadas de branco; o teto se torna a fonte principal de luz; o piso de madeira é polido para que o visitante percorra a galeria “cl clinicamente”, ou acarpetado, para que seus passos não emitam sons, e para que possa descansar os pés enquanto seus olhos miram as paredes. A arte é livre para assumir vida própria, existindo em um tipo de “eternidade da exibição”³. As obras são dispostas de forma assimétrica, de modo que peças de tamanhos diferentes são penduradas lado a lado, separadas pela mesma distância (ALBANO, 2014).

O maior ícone do cubo branco certamente é o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), fundado em 1929. Entre os marcos delineadores desse modelo está a exposição *Cubism and Abstract Art*, realizada em 1936 no MoMA e organizada por Alfred Barr, curador da instituição. Birkett (2012) assinala, na configuração da exposição, elementos importantes como a remoção dos tapetes, que expôs o piso de madeira, bem como a opção por ladrilhos em certos locais. Ademais, os acessórios de iluminação foram simplificados, e as paredes e o teto pintados de branco. Foram também introduzidas divisórias móveis, que criaram um espaço mais versátil. Os quadros foram pendurados em duas fileiras, instalados diretamente nas paredes em arranjos mais espaçados com relação às exposições anteriores, sendo que algumas obras ganharam paredes individuais.

Ao longo desse processo de alteração nos formatos expositivos, o anonimato dos curadores passa a esmaecer-se aos poucos, de modo que esses assumem a autoria de exposições e estilos reconhecíveis (MADŽOSKI, 2014). Assim, de modo geral, de acordo com O'Neill (2012), desde os anos vinte, passou a haver uma mudança gradual no papel do curador como “cuidador”, trabalhando com coleções e fora do olhar do público, para uma

2 *As they were presented, the works hovered between an ensemble effect and independence* (O'DOHERTY, 1986, p. 29)

3 *The outside world must not come in, so windows are usually sealed off. Walls are painted white. The ceiling becomes the source of light. The wooden floor is polished so that you click along clinically, or carpeted so that you pad soundlessly, resting the feet while the eyes have at the wall. The art is free [...] “to take on its own life” [...] Art exists in a kind of eternity of display* (O'DOHERTY, 1986, p. 15).

posição mais central, em um cenário muito mais amplo, e que culminou na ascensão da figura do curador-autor de exposições. Outros pesquisadores, tais como Martini e Martini (2010), também observaram essas mudanças profissionais e notam como os curadores passaram também a subverter os formatos expositivos, assim como vinha sendo feito por parte de artistas desde movimentos de vanguarda histórica.

4 EXPANDINDO OS LIMITES DO CUBO BRANCO

Aos poucos, passam a surgir diversas críticas ao modelo do cubo branco e à forma como a arte era ali mostrada. Birkett (2012) refere-se à apresentação de uma história da arte autoritária dentro desse espaço expositivo, responsável por garantir a manutenção de certas relações de poder, além da falta de conexão daquele ambiente com o mundo exterior. Outra crítica diz respeito à construção de uma barreira psicológica entre as obras de arte e seus observadores. Desse modo, verifica-se a gradual necessidade de expansão dos limites desse modelo, que passa a ser considerado demasiadamente hermético.

Como propostas radicais nesse sentido, temos ações de diversos artistas engajados com a Crítica Institucional, que, a partir do final dos anos sessenta, passaram a criticar tanto a tradicional separação entre o público e as obras, reivindicando uma maior interação entre ambos, bem como evidenciar e criticar os mecanismos por trás do sistema e das instituições de arte, que influenciavam na escolha dos artistas e trabalhos a serem exibidos em museus e galerias, além da própria produção dos artistas e a definição do que era ou não arte. No presente artigo, trazemos como exemplos algumas propostas de diferentes agentes do sistema da arte, tais como o americano Michael Asher, a argentina Graziela Carnevale, o curador Harald Szeemann e o coletivo americano *Group Material*, que, entre muitos outros participaram em diversos contextos, localizações e períodos, produziram trabalhos questionadores, contribuíram para um movimento de mudança quanto ao papel das instituições e muitos desses resultados convergiram com às propostas da Crítica Institucional.

Em 1970, Asher realizou uma intervenção arquitetural no *Gladys K. Montgomery Art Center*, na Califórnia. Ele estava interessado em explorar a introdução de luz e som no museu, sem o uso de qualquer objeto ou equipamento exterior. O artista reconfigurou

e transformou o espaço do museu em dois triângulos interseccionais, que requeriam que os visitantes atravessassem um estreito corredor, onde os triângulos se encontravam. A ideia era que os visitantes se tornassem alheios à realidade exterior, ao mesmo tempo que percebessem abstrações graduais daquela realidade dentro de um espaço formalmente determinado e controlado (VOORHIES, 2017). Em outra ocasião, em 1974, Asher realizou uma ação na galeria *Claire Copley*, em Los Angeles, Estados Unidos, em que propôs o desmonte de uma repartição que dividia o espaço expositivo da galeria do escritório, que também funcionava como depósito de obras, móveis e equipamentos, de modo a integrar ambas as áreas. O objetivo era que as atividades internas da galeria pudessem ser vistas do espaço expositivo, e que esse, por sua vez, fosse visto do escritório. Com esse movimento, o artista subverteu a posição tradicional do visitante, que pôde vislumbrar o modelo analítico das operações de uma galeria, em que o galerista tem a função de transformar o valor de uso estético de uma obra em valor de troca. Para isso, as obras são isoladas nas paredes das galerias, claramente separadas da área de negócios. Já ao retornar ao depósito, dessa vez visível ao público, as obras são reduzidas à sua função essencial de commodity (ASHER, 2009).

Vale lembrar também a ação realizada pela artista argentina Graciela Carnevale em 1968, intitulada *Acción del Encierro* (Ação de Confinamento), como parte da exposição *Ciclo de Arte Experimental*, em Rosario, na Argentina. A artista explica como, para a realização da ação, foi preparada uma sala vazia dentro de uma galeria, sendo que uma de suas paredes, feita de vidro, foi coberta, a fim de que se criasse um espaço neutro para a realização da proposta. A sala foi então fechada, tendo os visitantes sido trancados sem qualquer aviso anterior. Ao criar tal situação, a artista obriga os visitantes, violentamente, a participar, seja por meio da tolerância passiva ou da agressividade em quebrar o vidro para deixar o local. Carnevale buscou despertar nos participantes uma consciência quanto ao poder com o qual a violência é exercida no cotidiano, e como os indivíduos se submetem, passivamente ou por medo, a variados graus de violência em seu dia a dia (CARNEVALE, 2009).

Por outro lado, do ponto de vista institucional, destaca-se um exemplo de proposta de reconfiguração do paradigma expositivo, realizado pelo curador Harald Szeemann, tratando-se da organização da emblemática exposição *When Attitudes Become Form: Works-Processes-Concepts-Situations-Information*, no Kunsthalle de Berna, na Suíça. De acordo com Kate Fowle (2007), a exposição transformou a galeria em um estúdio, de modo que artistas viajaram à Berna para produzir instalações e ações que se estenderam para as ruas da cidade (FOWLE, 2007). Logo após o encerramento da exposição, o curador deixou a Kunsthalle, continuando a desenvolver projetos para museus, galerias, e outros espaços. Tal gesto fez de Szeemann o primeiro “curador independente” e, a partir de então, sua prática passou a voltar-se para o conceito de elaboração de exposições como um processo contínuo, separado das funções programáticas das instituições (FOWLE, 2007).

No contexto brasileiro, Jaremtchuk (2012) equipara, tomadas as devidas proporções, a exposição *When Attitudes Become Form* à sexta edição da mostra Jovem Arte Contemporânea (JAC), realizada em 1972. Essas ações consistiram em exposições abertas e experimentais que visaram estimular jovens artistas e a arte emergente, organizadas no Museu de Arte Contemporânea (MAC) de São Paulo, sob a direção de Walter Zanini. Em sua sexta edição, a seleção dos participantes foi feita por meio de sorteio, os quais, “em vez de exibir obras, ocupariam lotes para desenvolver/apresentar seus projetos durante um tempo determinado” (JAREMTCHUK, 2012, p. 77).

Assim, de acordo com a autora, o espaço expositivo do Museu passou a funcionar como uma espécie de laboratório, “que transferia o centro de gravidade do objeto de exposição para seu agente propositor” (JAREMTCHUK, 2012, p. 78) e de modo que, “dentro do espírito das mostras processuais daquele momento, um projeto e seu desdobramento no tempo poderiam ser mais significativos do que a apresentação de objetos” (JAREMTCHUK, 2012, p. 78).

5 OS EFEITOS DA GLOBALIZAÇÃO E DA ASCENSÃO DO NEOLIBERALISMO SOBRE AS INSTITUIÇÕES CULTURAIS

A partir dos anos oitenta, temos uma mudança estrutural no capitalismo mundial, com a introdução do modelo neoliberal e o declínio do Estado de Bem-Estar Social, em escala global. No modelo neoliberal, como se sabe, impera a economia de livre mercado, enquanto se descentraliza o poder regulador das instituições. Nesse contexto, evidencia-se, no que tange às instituições culturais, o aumento do envolvimento corporativo em seu financiamento principalmente por meio de políticas de patrocínio, como forma de agregar valor positivo a essas corporações. Tal processo resultou, de acordo com Ribalta (2009), na dominação, dentro de várias instituições culturais, de imperativos turístico-econômicos do modelo de crescimento do capitalismo pós-industrial e neoliberal, pautados no entretenimento e na espetacularização.

Na contramão desse modelo, podemos destacar a atuação do *Group Material*, coletivo independente que se instalou em um espaço no *Lower East Side*, na cidade de Nova Iorque, em 1980. Formado por jovens artistas e escritores, o grupo buscava trabalhar e existir colaborativamente, de modo a evitar a cooptação, pelo mercado da arte, do trabalho e identidades individuais de seus membros (VOORHIES, 2017). O grupo também visava transpor a distância entre artistas e não-artistas, de modo que a maior parte de seus quarenta e cinco projetos, realizados entre 1979 e 1996, materializou-se sob a forma de exposições que, de maneira colaborativa, apresentavam trabalhos dos membros junto a objetos comprados, artefatos, materiais documentais, arte feita por não-artistas e por artistas, sendo que, como um todo, os projetos concentravam-se sobre tópicos sociais e políticos do momento (VOORHIES, 2017). Como exemplo, temos a exposição *The People's Choice (Arroz con mango)*, organizada em fevereiro de 1981, em que residentes da comunidade foram convidados a participar levando objetos estimados de suas casas para o espaço expositivo, que foram nele instalados (AULT, 2010).

De acordo com Voorhies (2017), o *Group Material* eventualmente passou a focar-se mais sobre a forma da exposição como um meio de desafiar e repensar seu papel na arte contemporânea, utilizando-se dela para a distribuição de ideias e engajamento imediato com o público. Ainda, em sua discussão sobre o papel das exposições, Ashford (1998)

considerou que as experimentações do grupo, ao representar as comunidades politicamente desfavorecidas e historicamente isoladas, criaram novos modelos para a função potencial do museu. Nesse sentido, vale notar que o grupo passa a adentrar também o contexto institucional, a partir de sua participação na Bienal do *Whitney* de 1985, com a instalação *Americana*, para a qual objetos cotidianos foram intercalados com obras de arte, com a intenção de deslocar os limites entre alta e baixa cultura (AULT, 2010). De acordo com Ault (2010), *Americana* confrontou criticamente a estrutura da Bienal e procurou questionar como a América representava a si mesma, bem como a maneira pela qual o *Whitney* definia arte americana por meio da prática curatorial e as políticas de inclusão e exclusão.

Com base nos exemplos observados até o momento, verificamos iniciativas anacrônicas e selecionadas exploratoriamente nesses contextos, que objetivaram romper com o conceito estático e unilateral de exposição, de modo que artistas e curadores buscaram, em um primeiro momento, reconfigurar tais espaços, convidando os visitantes à participação, e subvertendo o *modus operandi* tradicional de uma exposição, como nas propostas experimentais de Asher e Carnevale. A isso se seguiram empreitadas que visaram transformar os espaços expositivos em espécies de laboratórios, de modo que esses se confundiam com os próprios estúdios dos artistas, e à medida que as exposições adquiriam um caráter processual, em contínua transformação, casos das propostas curatoriais de Szeemann e Zanini. Já nos projetos do *Group Material* foi evidenciada também a importância do trabalho colaborativo entre artistas, curadores e não-artistas na afirmação de uma identidade coletiva frente à cooptação dos trabalhos de arte pelo mercado.

6 A EXPOSIÇÃO COMO PARTE DE UM PROGRAMA INSTITUCIONAL INTEGRADO

Em um artigo panorâmico, publicado na publicação *on-line Frieze*, o curador britânico Alex Farquharson (2006) nota a atuação de curadores que, a partir dos anos 2000, se consagraram como independentes, ganhando notoriedade fora de instituições de arte e dessa vez no comando de instituições de arte contemporânea. Além disso, outra posição a respeito desses projetos se encontra na defesa do curador norueguês Jonas Ekeberg que sugere o termo Novo Institucionalismo, emprestado do campo das ciências sociais, para tratar de uma nova crença na importância das instituições (EKEBERG, 2003). Para

Ekeberg, esses museus e centros de arte experimentais buscavam abandonar o discurso limitado da obra de arte como mero objeto, assim como todo o aparato institucional que o acompanhava, cujas heranças remetiam ao alto modernismo, ao cubo branco, à atitude hierárquica de curadores e diretores e à relação com públicos privilegiados. Assim, de maneira oposta, tais instituições estariam adotando ou ao menos experimentando com métodos de trabalho flexíveis e processuais de artistas contemporâneos, de maneira autorreflexiva, e com projetos abrangentes e voltados para suas comunidades (EKEBERG, 2003). Tais efeitos podem ainda ser considerados consequências da chamada virada curatorial (*curatorial turning*) que foi discutida a partir do panorama da crítica institucional e do Novo Institucionalismo, acontecimentos notáveis em países do continente Europeu e nos Estados Unidos e, conseqüentemente, com reflexos no Brasil.

Nesse contexto, é importante assinalar também o entendimento de Nina Montmann (2007) a respeito do tema, que caracteriza esses espaços como Instituições de Crítica, termo cunhado por Andrea Fraser no artigo *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, publicado em 2005, o que significa que essas teriam internalizado as ações propostas pelas gerações de Crítica Institucional, tendo desenvolvido uma autocrítica aplicada às atividades programáticas dessas instituições.

Desse modo, pode-se caracterizar esses modelos institucionais como herdeiros dos tipos de propostas aqui anteriormente observadas, as quais começaram por ativar a participação e a realização de processos dentro dos espaços expositivos, rompendo com a estaticidade do modelo do cubo branco, assim como tentaram subverter a lógica imperante, baseada no mercado, de exposições de obras comercializáveis de artistas consagrados.

Diante disso, interessa-nos, nesta última etapa, perceber como os exemplos de exposições e propostas experimentais e processuais observados até aqui influenciaram diretamente na programação, por parte de diversos diretores de museus e centros de arte, de modelos institucionais pautados, dessa vez, em programas processuais, nos quais a exposição une-se à atividades como seminários, debates, publicações e oficinas educativas na construção de um processo colaborativo de reflexão e construção de conhecimento junto aos públicos da instituição, bem como às comunidades de seu entorno. Tais modelos institucionais se opõem também àquele resultante do envolvimento de forças neoliberais no

campo da cultura, guiado por imperativos turístico-econômicos, em que a exposição atua como estrela principal na luta por atração de público. Assim, nesses modelos, a exposição tem importância equivalente à de todas as outras atividades que integram o programa da instituição.

Como exemplo⁴, trazemos o caso do centro de arte sueco Rooseum, localizado na cidade de Malmö, entre os anos de 2000 e 2004, período em que foi dirigido pelo curador inglês Charles Esche. Para o diretor, as instituições de arte deveriam dividir-se em centro comunitário, laboratório e academia, sendo que haveria uma menor necessidade para a tradicionalmente estabelecida função de atuarem como espaço expositivo (ESCHE, 2004). Cabe ressaltar como as funções dos centros de arte diferem daquelas dos museus de arte, já que aos primeiros, por geralmente não manterem acervos, não competem as atividades relacionadas ao colecionismo, como a preservação. Para Esche (2014), o centro de arte deveria ser um espaço ativo, ao invés um lugar passivo voltado para a contemplação, e também político, de modo a refletir sobre temas urgentes, como as consequências do neoliberalismo sobre as instituições de arte. Nesse contexto, no entendimento de Esche (2004), as exposições seriam apenas mais uma ferramenta dentro de um programa de atividades integrado que envolveria também publicações, palestras e o estabelecimento de uma relação de colaboração com a comunidade da cidade.

Além disso, podemos citar projetos do Rooseum, como *The Öppet Forum* e a exposição *Vi – Intentional Communities*. O primeiro consistiu na colaboração entre o centro de arte e grupos locais, que desenvolveram suas próprias propostas dentro do espaço da instituição, tendo sido realizadas atividades desde *design* de mobiliário até uma importante iniciativa denominada *Curiosity*, organizada pelo grupo Aeswad, que introduziu várias comunidades marginalizadas ao Rooseum, onde elas puderam expressar suas vozes e se fazerem ouvidas (ESCHE, 2004). Já a exposição *Vi – Intentional Communities* tratou de micro instituições, suas diferentes formas e motivações, tendo consistido em sessões históricas e contemporâneas que tratavam de comunidades utópicas e ideais, contando também com a documentação sobre comunas europeias nos anos sessenta e setenta

4 Em 1999, Nicolas Bourriaud, crítico e curador francês, passou a dirigir o centro cultural Palais de Tokyo nos arredores de Paris (FR), juntamente com Jérôme Sans, ambos implementaram um programa intenso e variado com apoio do Ministério da Cultura, tendo em vista transformar o local em um grande laboratório artístico.

(STJERNSTEDT, 2001). Também como parte de *Intentional Communities* foi organizado o projeto *Nomadsland*, por meio de uma colaboração entre o Rooseum, os estudantes da Academia de Arte de *Malmö*, e da Universidade de Edimburgo, em que foram realizadas uma série de discussões em diferentes lugares, como negócios locais, projetos de habitação social e encontros profissionais. Vale destacar também a realização, durante a gestão de Esche, do programa *In 2052 Malmö will no longer be Swedish*, que pretendeu abordar temas como identidade nacional e ética, além da problemática das políticas de integração, ao convidar artistas de fora da cidade para participar de uma residência de seis meses no Rooseum e trabalhar junto a comunidades e indivíduos da cidade (ESCHE, 2004). Desse modo, durante o período de residência, os artistas participantes iniciaram sua pesquisa em *Malmö* e passaram a interagir com o contexto local. Os projetos envolveram a realização de atividades em diferentes espaços da cidade e o encontro com aqueles que ali viviam ou trabalhavam. A partir desses encontros, os projetos evoluíram e assumiram forma própria (ABSOLUTEARTS, 2005). Dentro do programa, foi desenvolvida também a exposição *Whatever happened to social democracy?* em que três artistas expuseram seus projetos finalizados, os quais, por sua vez, poderiam também ser vivenciados em diferentes localidades de *Malmö*. A artista turca Esra Ersen expôs um trabalho em vídeo desenvolvido no subúrbio de Holma, na região de *Malmö*, onde vários projetos foram elaborados com o objetivo de melhorar a qualidade de vida dos moradores. Uma das iniciativas envolveu a criação de pinturas murais em blocos residenciais, de modo a mostrar as expectativas e sonhos dos residentes para o futuro (ABSOLUTEARTS, 2005). Já o projeto da artista finlandesa Laura Horelli centrou-se sobre o aumento do interesse dos habitantes de *Malmö*, uma cidade fortemente industrial, por cultura e conhecimento. No centro dessa mudança estaria, por exemplo, a Universidade de *Malmö*, onde Horelli decidiu buscar pesquisas do Departamento de Migração Internacional e Relações Étnicas (IMER). Por um período, a artista entrevistou estudantes e reuniu suas visões e experiências em um trabalho de vídeo no qual foram discutidas questões relacionadas à imigração na Suécia (ABSOLUTEARTS, 2005). Por fim, Lyn Lowenstein, do Reino Unido, desenvolveu o trabalho *Making the World Smaller*, abordando o fenômeno da migração sob a forma de um guia alternativo para a cidade de *Malmö*. O guia baseou-se em entrevistas com cidadãos locais de origem imigrante,

de modo que cada um contou a história de seu deslocamento para a Suécia e apresentou sua visão sobre a cidade. As histórias pessoais, que foram acompanhadas, na publicação, de informações sobre a migração de pássaros e teorias da deriva continental, buscaram oferecer perspectivas idiossincráticas desses cidadãos sobre a cidade e o fenômeno da migração (ABSOLUTEARTS, 2005). Ao mesmo tempo, a publicação *Rooseum Provisorium* atuava como mais uma plataforma para os debates suscitados pelas atividades promovidas no centro de arte (ESCHE, 2001).

Para Voorhies (2016), até 2006, o Novo Institucionalismo havia alterado o foco de uma ênfase na produção visual para outra na produção de conhecimento e estratégias de educação alternativas nas quais o espectador não seria apenas sujeito à técnica curatorial, mas contribuiria para esse mesmo discurso. Mesmo assim, muitas dessas instituições experimentais, de acordo com Montmann (2007), apesar de bem-sucedidas em termos de uma abertura para novos públicos locais e o ganho de reconhecimento internacional, passaram sofrer mudanças drásticas. Montmann (2007) usa os exemplos do *Rooseum*, que se transformou em uma filial do *Moderna Museet*, de Estocolmo, e do centro de Arte Contemporânea de Vilnius, que sofreu diversos cortes orçamentários. Ademais, em vários lugares, curadores foram substituídos, o que causou um grande impacto na abordagem programática dessas instituições, e, no caso do *Nordic Institute for Contemporary Art*, a própria instituição foi fechada (MONTMANN, 2007). Para a autora, tais mudanças ocorreram, pois, em meio à “virada corporativa” no cenário institucional, a criticidade proposta pelas instituições experimentais passou a ser indesejada (MONTMANN, 2007). Ainda, isso aplicar-se-ia não apenas às grandes instituições regidas como marcas globais, como é o exemplo emblemático do Guggenheim, mas também às de pequeno e médio porte, que deveriam ser experimentais, porém se viam cada vez mais forçadas a adotar programas curatoriais similares aos de instituições maiores e mais estáveis (MONTMANN, 2007).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A intenção do presente artigo foi, ao observar casos de elaboração crítica e experimental de exposições, perceber, em primeiro lugar, as inúmeras possibilidades tanto de contestação de formatos expositivos paradigmáticos, pautados na contemplação de

determinados tipos de obras, e que, portanto, não convidam o visitante à participação, quanto no sentido da utilização da exposição como uma ferramenta política e de integração social, que transcende o próprio espaço institucional, num esforço múltiplo e colaborativo de artistas, curadores, e diversos outros agentes. Assim, nosso principal entendimento é de que a exposição como evento finito e unilateral tem um potencial reduzido, se comparado a projetos que, como vimos, pretendem transformá-la em um processo aberto e participativo. Ademais, no contexto do Novo Institucionalismo, pudemos observar como as exposições experimentais e processuais, bem como as discussões propostas no contexto do movimento de Crítica Institucional, aqui representadas por alguns exemplos, foram absorvidas e influenciaram diretamente na estruturação de um modelo crítico e reflexivo de institucionalidade, em que a noção de processo é estendida e ampliada para a realização de diversas atividades que compõem um programa aberto e multifacetado, voltado para a inclusão de comunidades e a discussão de questões que lhes são importantes, e em oposição a um modelo voltado para a atração de público e baseado no entretenimento, de acordo com uma lógica comercial.

Cabe também questionarmos, no cenário atual, quanto à possibilidade de existência das instituições de crítica ou o grau de liberdade por elas experimentado, já que ainda se faz presente o envolvimento corporativo no campo da cultura como forma de autopromoção de imagem e o funcionamento das instituições culturais de acordo com a lógica do mercado, o que entendemos que se distancia e até mesmo ameaça a consolidação de um modelo crítico, politicamente engajado e reflexivo de programação institucional.

Ainda assim, os casos explicitados certamente atuam como importantes referenciais quanto à utilização das exposições experimentais e processuais como ferramentas críticas de ruptura com relação a paradigmas expositivos e até mesmo na estruturação de modelos institucionais críticos. Consideramos também que o estudo e a difusão acerca desses modelos são cruciais no que diz respeito à possibilidade de suscitar, estender e inspirar a aplicação desse tipo de propostas a novos contextos institucionais.

REFERÊNCIAS

ABSOLUTE ARTS. In **2052 Malmo Will No Longer Be Swedish**. 2005. Disponível em: <https://www.absolutearts.com/artsnews/2005/02/14/32754.html>. Acesso em: 24 jan. 2019.

ALBANO, Caterina. Exhibition. In: **Encyclopedia of Aesthetics**. Oxford: Oxford University Press, 2004, p. 533–538.

ASHER, Michael. September 21 – October 12, 1974. Claire Copley Gallery Inc., Los Angeles, California. In: ALBERRO, A.; STIMSON, B. **Institutional Critique: an anthology of artist's writings**. Cambridge: MIT Press, 2009, p. 150-155.

ASHFORD, Doug. **The Exhibition as an Artistic Medium**. Art Journal, Vol. 57, No. 2 1998, p. 28-37.

AULT, Julie. **Chronicle text. Show and Tell: a Chronicle of Group Material**. Londres: Four Corner Books, 2010.

BIRKETT, W.B. **To Infinity and Beyond: a Critique of the Aesthetic White Cube**. Tese (Master of Arts). Seton Hall University. South Orange, 2012.

CARNEVALE, Graciela. Project for the Experimental Art Series (1968). In: ALBERRO, A.; STIMSON, B. **Institutional Critique: an anthology of artist's writings**. Cambridge: MIT Press, 2009, p. 76-79.

CINTRÃO, Rejane. As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MoMA. In: RAMOS, A. D. (Org). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010, p. 15-42.

EKEBERG, Jonas. Introduction. In: _____ (ed.). **Verksted #1: New Institutionalism**. Oslo: Office for Contemporary Art Norway and authors, 2003, p. 9-16.

ESCHE, Charles. **Rooseum Director Charles Esche on the Art Center of 21st Century**. Entrevistado por Mats Sternstedt, 2001. Disponível em: <http://artforum.com/index.php?pn=interview&id=1331>. Acesso em: 24 jan. 2019.

ESCHE, Charles. What Next? In: MODERNA MUSEET. **Swedish Hearts Exhibition Catalogue**. 2004. Disponível em: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/swedish-hearts/what-next/>. Acesso em: 24 jan. 2019.

ESCHE, Charles. **What's the point of art centres anyway? – Possibility, art and democratic deviance**. EIPCP Multilingual Webjournal. Abr. de 2004. Disponível em: http://republicart.net/disc/institution/esche01_en.htm Acesso em: 24 jan. 2019.

FARQUHARSON, Alex. **Bureaux de change**. Frieze. 02 de set. de 2006. Disponível em: <https://frieze.com/article/bureaux-de-change>. Acesso em: 24 jan. 2019.

FOWLE, Kate. Who Cares? Understanding the Role of the Curator Today. In: Rand, S. e Kouris, H. (ed.) **Cautionary Tales: critical curating**. London: Apexart, 2007.

GONÇALVES, L. R. R. **Entre Cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: Edusp, 2004.

JAREMTCHUK, Dária. MAC do Zanini: o museu crítico do museu. In: OLIVEIRA, E. D.; COUTO, M. F. M. (org.). **Instituições da arte**. Porto Alegre, Zouk, 2012, p. 69-86.

MADZOSKI, Vesna. A invenção dos curadores. **Arte & Ensaios**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais: EBA/UFRJ. n. 28, dez. de 2014, p. 145-165.

MARTINI, F.; MARTINI, V. Questions of Authorship in Biennial Curating. In: VAN HAL, M.; OVSTEBRO, S. **The Biennial Reader**. Hatje Cantz, 2010, p. 260-275.

MONTMANN, Nina. **The Rise and Fall of New Institutionalism**: perspectives on a possible future. Institut Européen pour des Politiques Culturelles en Devenir, ago. de 2007. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/en/>. Acesso em: 24 jan. 2019.

O'DOHERTY, Brian. **Inside the White Cube**: the ideology of the gallery space. Berkeley: University of California Press, 1999.

O'NEILL, Paul. **The Culture of Curating and the Curating of Cultures**. Cambridge: MIT Press, 2012.

RIBALTA, Jorge. Experimentos para una nueva institucionalidad. In: BORJA VILLEL, M. J., M. CABAÑAS, K; RIBALTA, J. **Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007**. Barcelona: MACBA, 2009, p. 225-265.

STJERNSTEDT, Mats. **Vi: Intentional Communities**. Artforum online. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/previews/200105/vi-intentional-communities-706>. Acesso em: 24 jan. 2019.

VOORHIES, James. **Beyond Objecthood**: the exhibition as a critical form since 1968. MIT Press, 2017.

VOORHIES, James. Prologue: to a beautiful problem. In: VOORHIES, J. (Org.). **What ever happened to New Institutionalism?** Sternberg Press, 2016. p. 5-11.

Recebido em: 20/12/2018

Aceito em: 09/04/2019