

DE VOLTA AO PASSADO: RECRIAÇÕES E REMONTAGENS DE EXPOSIÇÕES COMO ESTRATÉGIA, ABORDAGEM E METODOLOGIA CURATORIAL

BACK TO THE PAST: REMAKING AND RESTAGING EXHIBITIONS AS STRATEGY, APPROACH AND CURATORIAL METHODOLOGY

Francisco Dalcol / MARGS-UFRGS

RESUMO

O presente artigo é parte de uma investigação mais ampla desenvolvida no plano prático-teórico sobre abordagens e estratégias expositivas que se voltam à recriação e mesmo à remontagem de exposições históricas, tomando-as como metodologia aplicada a procedimentos e modelos curatoriais contemporâneos. Primeiramente, abordo um projeto curatorial que parte de minha própria experiência junto à implementação de um programa expositivo institucional, que tem lugar em um museu de arte. A seguir, discuto o que considero configurar, em anos recentes, uma espécie de impulso pelo interesse de recriações e remontagens de exposições do passado. Interessa discutir e refletir sobre a recriação e a remontagem de exposições enquanto estratégia e abordagem de uma metodologia curatorial fundamentada nos parâmetros e aportes da História das Exposições.

PALAVRAS-CHAVE

Exposições; recriações; remontagens; procedimentos curatoriais; estratégias expositivas.

ABSTRACT

This paper is part of a investigation developed on a practical-theoretical level, on approaches and expository strategies that focus on the remaking and even restaging of historical exhibitions, taking them as a methodology applied to contemporary curatorial procedures and models. Firstly, I approach a curatorial project that starts from my own experience with the implementation of an institutional exhibition program, which takes place in an art museum. Below, I discuss what I consider to be, in recent years, a kind of impulse for the interest of remaking and restaging of exhibitions of the past. It is interesting to discuss and reflect on the remaking and restaging of exhibitions as a strategy and approach to a curatorial methodology based on the parameters and contributions of the Exhibitions Histories.

KEYWORDS

Exhibitions; remaking; restaging; curatorial procedures; exhibition strategies.

Há uma inegável evocação ao passado permeando práticas e modelos curatoriais contemporâneos. Um retorno ao tempo que se dá não somente em termos de influência ou referência. Precisamente, refiro-me a abordagens e estratégias expositivas que trazem o passado para o presente ao investirem o seu interesse no resgate, recriação e mesmo na remontagem de exposições históricas.

Nessa perspectiva, gostaria de lançar a seguinte questão: podem os exemplares do que consideramos como sendo um certo *revival* de exposições de arte do passado encontrar meios de extrapolar a simples dimensão celebratória, laudatória ou até fetichista que possam assumir?

Tal é a pergunta inicial que ampara e conduz uma investigação a que tenho me dedicado, desenvolvida no plano prático-teórico, sobre o resgate, a recriação e a remontagem de exposições enquanto estratégia, abordagem e metodologia curatorial. Meu interesse é discutir e refletir se procedimentos curatoriais que abordam exposições do passado podem resultar *em* e *de* metodologias e modelos críticos, e se desenvolverem enquanto tal, sobretudo se fundamentadas pelos parâmetros e aportes da chamada História das Exposições; a qual, em suma, tenta dar conta de aspectos não abarcados pela tradicional História da Arte — voltada prioritariamente aos artistas e às obras — tais como os aspectos institucionais e políticos que determinam em grande parte as instâncias de circulação, apresentação e visibilidade da produção artística no encontro com a esfera pública. É nessa compreensão que tenho tomado a História das Exposições como um sub-campo ou um campo complementar à História da Arte.

No que segue, inicialmente abordo um projeto curatorial da mencionada pesquisa prático-teórica, o qual parte de minha própria experiência junto à implementação de um programa expositivo institucional, que tem lugar em um museu de arte, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). A seguir, como fundamentação que oferece bases teóricas, conceituais e históricas a esse programa expositivo institucional, discuto o que considero configurar, sobretudo em anos recentes, uma espécie de impulso pelo interesse por recriações e remontagens de exposições do passado.

Sobre a implementação de um programa expositivo institucional

Em junho de 2019, o MARGS inaugurou uma ampla exposição dedicada à produção do artista gaúcho Frantz (1963, Rio Pardo/RS), sendo sua primeira individual no museu desde 1994. Intitulada “Também e ainda pintura”, e sob minha curadoria, a mostra

trouxe a público mais de 70 obras, abarcando a produção do artista desde o começo dos anos 1980 até a atualidade.

Abrindo mão de qualquer caráter retrospectivo, bem como de narrativas lineares e evolutivas, “Também e ainda pintura” se organizou em torno de três eixos, cada qual apresentado em uma sala, de modo a explorar de forma mais complexa a temporalidade que marca a produção de Frantz nas últimas quatro décadas.

No modelo curatorial adotado, não optamos, portanto, por uma abordagem cronológica interessada em demonstrar etapas que se sucedem evolutivamente. Até porque, em sua trajetória, os momentos e as fases se sobrepõem, vão e voltam, com processos e procedimentos desenvolvidos em tempos diversos e que, no decorrer, complementam-se e desdobram-se. No conjunto dos trabalhos reunidos, “Também e ainda pintura” partiu dos procedimentos e operações do artista com o objetivo de proporcionar ao público uma pertinente discussão e experiência sobre o fazer e a reflexão em torno do campo expandido da pintura.

O primeiro eixo trouxe a público trabalhos de grandes dimensões, de diferentes épocas, alguns deles inéditos. São obras que resultam dos pisos e das paredes de ateliês de artistas que Frantz forra com lonas. Essas coberturas permanecem em cada lugar durante anos, recebendo resíduos de todo tipo que restam fora dos trabalhos alheios. Quando Frantz decide retirar os forros, os acúmulos de tinta e sujeira surgem como indicações de um acaso que, por meio de um processo de apropriação, enquadramento e montagem, permitem-lhe identificar e nomear as superfícies como pintura. Dialogavam com essas grandes *pinturas-não-pintadas* os diversos objetos apresentados na sala, que consistem em resíduos de tinta acrílica acumulados em potes e bacias que funcionam como formas e moldes. Espécie de alegoria a partir da matéria primeira da pintura, esses trabalhos enfatizam a abordagem conceitual com a qual Frantz desloca o campo pictórico para o plano objetual. Ao fim, tanto as pinturas quanto os objetos levam igualmente a indagar sobre a materialidade e a presença da pintura, por meio da insinuação de um jogo entre falso e verdadeiro, ausência e presença, original e apropriação.

Um segundo eixo da exposição apresentou um trabalho inédito de Frantz. Trata-se de “Liquid Paper”, que se vincula à sua mais recente frente de pesquisa e realização, baseada na manipulação de catálogos de exposição. Frantz intervém nos discursos visuais e textuais contidos nas publicações artísticas, adulterando e editando as imagens e os textos que encontra ao longo das páginas. Mais do que o embaralhamento e o apagamento das autorias, essa operação de *apropriar-e-*

intervir dá a ver sempre uma obra outra, embora ao mesmo tempo impossível de ser desvinculada por completo de seu referente anterior. Assim, “Liquid Paper” nos aponta para uma nova operação conceitual de Frantz, e que resulta em mais um desdobramento visual a pautar sua extensa produção. Efeito também de procedimentos de apropriação e intervenção, mostra-nos que a realidade é sempre uma construção a ser mediada, e a arte a operação que se ocupa de intervir nesse real construído.

Por fim, no terceiro eixo, adotamos uma estratégia curatorial distinta, que foi propositadamente concebida a fim de que nos permitisse visitar uma exposição do passado, com objetivo de abordar as intersecções entre a história do artista e a história do MARGS. Trata-se da exposição “Pichações”, apresentada por Frantz em 1982 no MARGS. Nela, mostrava suas pinturas baseadas nas intervenções escritas que encontrava nos muros, muitas delas de caráter político e subversivo, e que depois o levariam a outras obras, como a série pautada pela presença recorrente e expressiva do X, este símbolo dúbio, que ao mesmo tempo significa anulação e opção. Foi uma exposição audaciosa à época, e também provocativa, tanto pelo fato de um museu apresentar pichações legitimando-as como pintura, como por se tratar de um jovem artista, então com 19 anos.

Passadas quase quatro décadas, decidimos remontar “Pichações” como um dos segmentos de “Também e ainda pintura”. Com a recriação, nosso objetivo era emular o significado e a experiência da exposição original ao reunir a quase totalidade dos trabalhos expostos em 1982, à maneira como foram apresentados, tendo por base as poucas fotografias e documentos que registram a exposição originária. Nesse empenho, conseguimos reunir um conjunto significativo de obras, que hoje se encontram em coleções particulares e acervos públicos, a exemplo do próprio MARGS. Para ampliar e expandir a experiência advinda dessa remontagem em relação à exposição originária de 1982, decidimos incluir outras obras relacionadas à série “Pichações”, além de uma farta e extensa reunião de documentos históricos levantados durante a pesquisa curatorial, procedentes do arquivo pessoal do artista e do Núcleo de Documentação e Pesquisa do MARGS.

O programa público da exposição contou com uma fala no auditório do museu, com curador e artista, intitulada “História das Exposições como abordagem curatorial”. Na ocasião, abordou-se a exposição “Pichações” de 1982 a partir da experiência advinda do seu processo de resgate, recriação e remontagem, tomando a História das Exposições enquanto parâmetro e aporte para uma metodologia curatorial.

A partir dessa experiência de remontagem em um de seus eixos, “Também e ainda pintura” acabou por originar e dar início a um dos programas expositivos da atual gestão do MARGS, intitulado “História do MARGS como História das Exposições”, com o qual se pretende daqui por diante revisitar outros episódios da história do museu – e de artistas que nele expuseram – a partir de resgates, recriações e remontagens de exposições emblemáticas do passado.

O impulso por resgates, recriações e remontagens de exposições históricas

Em anos recentes, o campo curatorial contemporâneo tem testemunhado a manifestação de uma certa tendência de projetos expositivos que resgatam exposições históricas de um passado mais ou menos recente, notadamente do século XXⁱ, seja revisitando, recriando, reencenando e até mesmo remontando-asⁱⁱ.

Em 2014, por exemplo, a Tate Modern realizou uma retrospectiva de Kazimir Malevich, na qual parte dela foi trazida a público como uma recriação da célebre “The Last Futurist Exhibition of Painting 0.10 (Zero Ten)”, de 1915, uma das exposições mais importantes da história da vanguarda russa pré-revolucionária, apresentada em São Petersburgo, então Petrogrado, divulgando o suprematismo. A partir das duas únicas fotografias existentes, procurou-se remontar a expografia original da seção em que Malevich apresentou seu icônico “Black Square”, juntamente a 38 telas suprematistas completamente não figurativas, que consistiam em formas geométricas coloridas pintadas em fundo branco.

No mesmo ano, a Tate Modern ainda organizou um resgate de uma exposição de Richard Hamilton de 1951, “Growth and Form”, com o objetivo de proporcionar ao público uma circunstância para se experienciar detalhadamente os processos de pensamento e criação do artista a partir da remontagem de um ambiente histórico. O projeto incluiu a recriação de trabalhos instalativos de Hamilton.

Já a Tate Liverpool, também em 2014, apostou igualmente em uma recriação, “Mondrian and his Studios”, apresentando-a como uma réplica em escala real do espaço de trabalho de Piet Mondrian em Paris, com o objetivo de dar a ver as aspirações arquitetônicas do artista em meio ao seu envolvimento com a pintura e o movimento neoplasticista.

Ainda em 2014, o Jewish Museum apresentou “Other Primary Structures”, revisitando a mostra de 1966 “Primary Structures: Younger American and British Sculptors”,

considerada um dos momentos decisivos no estabelecimento do cânone minimalista. Com curadoria de Jens Hoffmann, o projeto procurou reescrever esse episódio na História da Arte ao reinterpretar a mostra original, expandindo-a para além do estrito foco anglo-americano, com a inclusão de obras realizadas durante o mesmo período por artistas da América Latina, Ásia e Oriente Médio.

Outro exemplo vem do Museo del Barrio, que em 2016 inaugurou “The Illusive Eye” como uma revisitação a “The Responsive Eye”, mostra coletiva originalmente apresentada pelo MoMA, em 1965, destacando a *op art*. A nova versão propôs uma leitura diferente — a exposição originária se concentrava na psicologia e fisiologia da percepção —, procurando traçar os conceitos e valores da *op art* desde suas origens esotéricas no misticismo pitagórico (egípcio) e teosófico (oriental).

Além do interesse e gesto de retorno ao passado, tais projetos são em sua maioria resultado de trabalhos alentados em termos de pesquisa e produção, tendo em comum também o fato de serem realizados por instituições e museus de arte, no quadro de programas artísticos e expositivos. É o que assinala Catherine Spencer no texto “Making it New: the trend for recreating exhibitions”, no qual discute essa constatada tendência por regastes de exposições históricas:

Tais recriações são, geralmente por padrão, projetos institucionais. Exigem investigação dedicada de arquivo, acordo das propriedades de artistas e detentores de direitos autorais e níveis de trabalho técnico que somente grandes instituições podem fornecer. O esforço acadêmico envolvido é frequentemente exemplar. O processo oferece uma maneira dinamicamente diferente de conduzir pesquisas e de levá-las a um público muito mais amplo do que uma publicação acadêmica (SPENCER, 2015, s/nº)ⁱⁱⁱ.

É nesse mesmo sentido que Jo Melvin assinala o quanto a recriação e as remontagens de exposições demonstram envolver aprofundadas pesquisas, muitas vezes de parâmetros acadêmicos, com grande ênfase no material de arquivo. Porém, como afirma no texto “Back to The Future”, o *remake* expositivo envolve a emoção do evento, uma vez que ver “obras de arte reunidas em um só lugar é uma experiência diferente de examinar os catálogos ou ensaios críticos” (2015, s/nº).

Em termos de impacto quanto à escala e à dimensão da recriação expositiva, um dos mais emblemáticos projetos em anos recentes se deu em 2013, na Fundação Prada, de Veneza, com “When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013”. Com

curadoria de Germano Celant, em diálogo com Thomas Demand e Rem Koolhaas, consistiu na remontagem da seminal “Live In Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)”. Concebida pelo curador Harald Szeemann^{iv}, e originalmente apresentada em 1969, na Kunsthalle de Berna, na Suíça, a mostra apresentou artistas que transitavam nos desdobramentos do minimalismo e dos conceitualismos, todos hoje fundamentais para a História da Arte contemporânea euro-americana^v.

Considerada um dos marcos da curadoria contemporânea, “When Attitudes Become Form” de 1969 se caracterizou por ser organizada sem um tema geral, “dando ênfase (...) à presença física dos artistas e à realização de trabalhos no local e no contexto dos espaços da cidade e do museu” (VOORHIES, 2017, p. 75-76). A exposição “transformou a galeria em um estúdio, com artistas viajando para Berna para produzir instalações e ações que se estendiam até as ruas da cidade, reconhecendo novas formas de arte que estavam se desenvolvendo” (FOWLE, 2007, p. 14). Como fica evidenciado, não se tratou exatamente uma exposição de obras de arte enquanto objetos, mas de processos e experimentações, com a implicação de que “os próprios artistas, como sujeitos criativos e personalidades excêntricas, estavam tão expostos quanto os trabalhos muitas vezes efêmeros resultantes de suas atividades” (BIRNBAUM, 2005, s/nº).

A remontagem de 2013 envolveu a reconstrução da estrutura arquitetônica e ambiental da Kunsthalle de Berna, em escala real, assim como a recriação de obras apresentadas em 1969, sendo que originalmente muitas delas haviam sido feitas a partir de materiais efêmeros e perecíveis e, em alguns casos, foram criadas especificamente para o local, restando depois apenas seus vestígios e registros.

No Brasil, também há exemplares em anos recentes de projetos institucionais de recriações e remontagens de exposições emblemáticas do passado. Um exemplo é “Do corpo à terra – um marco radical na arte brasileira”, apresentada em 2001, em comemoração aos 30 anos da Semana de Arte de Vanguarda de Belo Horizonte (MG) de 1970, então coordenada por Frederico Moraes e Mari’Stella Tristão, e que consistiu em dois eventos simultâneos e integrados: a mostra “Objeto e participação”, no Palácio das Artes, e a manifestação “Do corpo à terra”, que se desenvolveu no Parque Municipal^{vi}. Apresentada no Itaú Cultural Belo Horizonte, a recriação “Do corpo à terra – um marco radical na arte brasileira” contou novamente com curadoria de Frederico Moraes, apresentando registros visuais e sonoros das obras e situações propostas pelos

artistas nos eventos ocorridos em 1970, além de obras reconstruídas, dada a efemeridade de muitas das propostas e realizações.

Neste ponto, cumpre assinalar os paralelos que podemos traçar entre “Do corpo à terra”, de 1971, e “When Attitudes Become Form”, de 1969, sobretudo porque esta exposição passou a ser canonizada como ato inaugural da curadoria contemporânea pela inovação trazida com seu caráter de exposição processual e pelo envolvimento do curador como proponente de uma estrutura expositiva aberta e experimental resultante de sua atuação junto aos processos artísticos (DALCOL, 2018). Bruce Altshuler (1994, p. 236) pontua que a partir da exposição de Szeemann “a organização de exposições se tornou esforço crítico e potencialmente experimental”, resultando na “ascensão do curador como criador”. Também discutindo o legado de “When Attitudes Become Form”, Daniel Birnbaum (2005, s/nº) argumenta que com este projeto Szeemann “praticamente definiu o papel do curador como o entendemos hoje”^{vii} e que a partir de sua atuação “a figura do curador deixaria de ser vista como uma mistura de burocrata e empresário cultural” para se apresentar “como uma espécie de artista”. Birnbaum assim afirma:

Hoje em dia esse tipo de abordagem é prática aceita em muitas exposições internacionais (para melhor e, diriam alguns, para pior): primeiro o artista é convidado, depois vem a questão de qual será o trabalho. Mas em 1969 esse método era inteiramente novo (BIRNBAUM, 2005, s/nº).

Ainda no que toca a resgates, recriações e remontagens de exposições históricas no Brasil, outro exemplo a ser destacado é “Opinião 65 | 50 anos depois”, apresentada em 2015 em duas partes, uma no MAM-Rio e outra na galeria Pinakothek Cultural. Com organização da jornalista Ceres Franco e do *marchand* Jean Boghici, a exposição original ocupou o MAM-Rio em 1965, apresentando pesquisas recentes em torno do objeto e das novas figurações^{viii}. Foi nesta exposição que Hélio Oiticica apresentou seus “Parangolés” com integrantes da escola de samba da Mangueira — e que, impedidos de entrar no museu na abertura da mostra, prosseguiram em seu cortejo festivo aos jardins do lado de fora, atraindo os que lá dentro estavam.

O projeto de 2015, com curadoria de Luiz Camillo Osorio (pelo MAM-Rio) e Max Perlingeiro (pela Pinakothek), valeu-se da data comemorativa dos 50 anos da

histórica exposição, procurando reproduzir este episódio que ficou marcado pela tomada de consciência e posição por parte do meio artístico brasileiro em relação à situação do país^{ix} e às convenções e ao sistema artístico vigentes. Na recriação, os artistas participantes se fizeram presentes com as obras produzidas nos anos 1960.

No ano seguinte, foi a vez do MASP trazer a público um grande projeto de resgate, recriação e remontagem de exposição histórica com “A mão do povo brasileiro 1969/2016”. Apresentada em 1969 como exposição inaugural do MASP na avenida Paulista, “A mão do povo brasileiro” foi originalmente concebida por Lina Bo Bardi com o diretor do museu, Pietro Maria Bardi, o cineasta Glauber Rocha e o diretor de teatro Martim Gonçalves, apresentando um vasto panorama da cultura material do Brasil — cerca de mil objetos, incluindo carrancas, ex-votos, tecidos, roupas, móveis, ferramentas, utensílios, maquinários, instrumentos musicais, adornos, brinquedos, objetos religiosos, pinturas e esculturas.

Por ocasião da remontagem de 2016, o MASP anunciou se tratar um projeto de “reencenação de uma de suas exposições mais icônicas”, “sendo tomada como objeto de estudo e precedente exemplar para práticas museológicas descolonizadoras”, com o objetivo de “estimular a reflexão e o debate sobre seu estatuto e contexto no museu e na história da arte, e as contestadas noções de ‘arte popular’ e ‘cultura popular’” (MASP, 2016, s/nº). A curadoria foi da equipe do MASP: Adriano Pedrosa, diretor artístico; Julieta González, curadora-adjunta de arte moderna e contemporânea; e Tomás Toledo, curador. Quanto à metodologia, vale a pena mencionar o seguinte trecho do texto curatorial, uma vez explícita o partido, o processo e a metodologia curatoriais:

Uma reconstrução perfeita de “A mão do povo brasileiro” é impossível, e optamos por seguir o espírito da curadoria original com alguns ajustes. Não encontramos uma lista de obras completa, mas listagens de colecionadores e museus, que novamente procuramos, recolhendo trabalhos similares e respeitando as tipologias de objetos. A arquitetura da exposição segue a de 1969, também com adaptações. Optamos por não atualizar a mostra — e os objetos reunidos foram feitos, até onde sabemos, antes de 1970 (MASP, 2016, s/nº).

Não me deterei aqui a uma análise em maior detalhe de cada um dos projetos de resgate, recriação e remontagem de exposições do passado até aqui mencionados, nem de sua recepção crítica, algo que certamente valeria a pena para um maior aprofundamento de reflexão, mas que por ora escapa ao foco e aos limites do presente artigo, ficando desde já indicado o interesse pelo seu encaminhamento.

Antes, assinalo aqui que em seu conjunto os exemplos ajudam a pontuar o que considero configurar, em anos recentes, uma espécie de impulso — ou talvez tendência e mesmo onda — pelo interesse por exposições do passado por meio de sua recriação, reencenação e remontagem. Importa-me neste ponto perguntar: o que, afinal, alimenta essa motivação? Será sinal de que “os curadores simplesmente teriam ficado sem ideias?” e, ao mesmo tempo, a confirmação “da suspeita nostálgica (...) de que vivemos em tempos menos revolucionários do que nossos antepassados?”, como pergunta Laura C. Mallonee (2014), no texto intitulado “Why Are There So Many Art Exhibition Revivals?”. Ou será sinal de que a “nostalgia impulsiona a preocupação cada vez mais predominante” com os resgates, as recriações e as remontagens de exposição do passado?, como afirma Jo Melvin no texto já mencionado (2015, s/nº). Ou, de outra parte, “será que, ao revisitar o passado recente, poderíamos, em um sentido profundo, nos reconectar com a vitalidade do que criou a obra de arte e a exposição?”, pergunta também Melvin.

Por certo, (re)ver exposições do passado pode ser uma forma emocionante de experimentar certa volta no tempo em direção a momentos emblemáticos sobre os quais lemos nos livros de História da Arte e também nos catálogos. Nesse sentido, concordo com Laura C. Mallonee (2014, s/nº), quando especula que o maior benefício do resgate de uma exposição “talvez seja nos permitir reavaliar a história com uma perspectiva nova e, às vezes, mais clara”. É algo que vai ao encontro da opinião de Catherine Spencer (2015, s/nº), ao afirmar que, em seus exemplares mais produtivos, “esses retornos podem desafiar nossa definição convencional de exposição ‘histórica’ e nos levar a criar histórias alternativas”, uma vez que “recriar exposições históricas pode oferecer oportunidades valiosas para explorar o que pensamos como histórias de arte estabelecidas a partir de perspectivas novas e inesperadas”. Uma compreensão semelhante aparece no já mencionado texto de Jo Melvin (2015, s/nº), segundo quem “essa revisitação fornece uma troca nova e fluida que permite um reposicionamento constante da história como um encontro provisório sempre aberto à reconsideração”.

E aqui é necessário levar em conta o papel que as exposições têm desempenhado na revisão e mesmo na reconstrução da História da Arte frente à problematização de seus cânones e da linearidade de suas narrativas oficiais, na medida em que permitem que se invista na capacidade de incluir vozes e perspectivas invisibilizadas e silenciadas ao longo de um processo histórico hoje questionado. Dito de outro modo, a meu ver as exposições têm oferecido a oportunidade de lidar com a História da Arte como um campo sempre aberto e continuamente em desenvolvimento e reavaliação.

Seja como for, a pergunta ainda vigora: o que, afinal, alimentaria a motivação por tais retornos ao passado? Encontro eco em Catherine Spencer, segundo quem é

fundamental “se engajar com perguntas sobre os motivos e critérios que regem esses retornos, pois é aqui que suas implicações mais interessantes e provocativas podem ser encontradas” (SPENCER, 2015, s/nº).

Há por certo uma mistura de interesses que envolvem desde estratégias educativas até ações de marketing, mas também ambições por parte dos curadores em trabalhar de forma criativa e autoral com ativação de memórias e arquivos por meio de estratégias curatoriais e de dispositivos e aparatos expositivos. Nesse sentido, como afirma Kerr Houston no texto “Past Imperfect: Restaging Exhibitions and the Present Tense”, tais projetos são em comum “motivados principalmente pelo desejo de tornar o passado o mais concreto e acessível possível” (2016, s/nº).

A meu ver, os curadores, em seu interesse por revistar exposições do passado, encontram possibilidades de reconhecer as práticas curatoriais anteriores a fim de adotar uma abordagem crítica que permita examinar como essas exposições reconstroem, reescrevem e reapresentam o passado. Nesse sentido, entendo que o impulso por tal “virada curatorial” em direção ao passado certamente é demonstrativo e exemplar do amadurecimento dos Estudos Curatoriais e Expositivos, bem como da História das Exposições, como disciplinas, áreas de investigação ou sub-campos com parâmetros e história próprios.

Dito de outro modo, a prática e a reflexão a partir da curadoria têm desenvolvido sua própria genealogia, tornando a exposição um objeto em si. Ao mesmo tempo, a dimensão criadora e mesmo autoral das práticas curatoriais, muitas vezes em tensionamento entre as convergências e as dissoluções com as práticas artísticas (DALCOL, 2019), tem sido central para o crescente entusiasmo pela História da Curadoria e das Exposições.

Em 2009, por exemplo, a revista “The Exhibitionist”, produzida por e para curadores, publicou uma edição dedicada a exposições do passado. No ano seguinte, a editora inglesa Afterall Books lançou sua série “Exhibition Histories”, com o objetivo de oferecer “análise crítica de exposições de arte contemporânea que mudaram a maneira como a arte é vista e feita”. Desde então, vem conformando metodologias e um campo de pesquisa. Outras publicações também surgiram, incluindo os dois volumes de “Exhibitions that Made Art History”, de Bruce Altshuler.^x

Como argumenta Felix Vogel (2013), o tema das exposições — e também sua história — tem sido estabelecido como objeto de pesquisa a partir dos anos 1990, tanto na História da Arte como em campos relacionados. Publicações, conferências, projetos de pesquisa, cursos universitários e periódicos atestam isso. Esse interesse pela História

das Exposições se deve, ao menos em parte, à chamada “nova” História da Arte e suas abordagens contextuais e sócio-históricas. Mas, como argumenta Vogel, é a crescente visibilidade e transformação das exposições desde os anos 1960 que tem motivado um envolvimento mais profundo com sua história.

Por um lado, isso se refere à criação de novas bienais e instituições, à expansão do mercado de arte, bem como à crescente temporalização do museu. (...) Por outro lado, a exposição está se transformando com tipologias que dissolvem os formatos tradicionais de mostras solo, coletivas e temáticas (VOGEL, 2013, pp. 46-47).

Além disso, o autor pontua como fundamental neste debate o estabelecimento de programas de ensino em curadoria desde os anos 1980, uma vez que são concebidos como ambientes de treinamento prático e pesquisa teórica. Isso explica em grande parte por que a maior parte das publicações sobre História das Exposições emerge dos Estudos Curatoriais e Expositivos, e não da História da Arte.

Os programas de Estudos Curatoriais oferecidos esporadicamente desde o final da década de 1980 e o início dos 1990, mas com maior intensidade desde o início da década de 2000, surgiram não apenas nos fundamentos de uma nova e ampliada função da exposição, mas também a refletiram, no sentido de que exigiam um conhecimento de seu objeto de estudo para, em primeiro lugar, construí-lo (VOGEL, 2013, p. 46).

Em outras palavras, a profissionalização e a formalização subsequente do campo curatorial pressupõem um sentido de sua própria história. Assim, compreende-se por que o interesse pela História das Exposições parte desde os Estudos Curatoriais e Expositivos, uma vez que discutem e analisam tópicos exemplares quanto à constituição e questionamento de cânones expositivos, curatoriais, críticos e historiográficos, ao mesmo tempo refletindo sobre a escrita da História da Arte a partir das narrativas, teorias e discursos oferecidos pelas exposições de arte.

Contudo, como afirma Lucy Steeds (2014), não se quer com isso que os curadores sejam saudados como os principais protagonistas da arte contemporânea, nem reverenciar a subjetividade e o julgamento do curador em lugar do artista. Em vez disso, o objetivo é mudar o foco ampliando-o, a fim de atender aos múltiplos agenciamentos responsáveis pelas exposições. Afinal, como afirma Felix Vogel (2013, p. 47), neste contexto devemos considerar também o desenvolvimento de práticas artísticas, como a arte conceitual ou a crítica institucional, isto é, “o deslocamento da

obra de arte (autônoma) para questões de contexto e condições de produção, com foco maior na própria exposição”.

Em suma, é nesse sentido que a meu ver a Histórias das Exposições se apresenta como espécie de metodologia crítica para resgates, recriações e remontagens de exposições, na medida em que fornece bases históricas, aportes teóricos e premissas críticas para um campo de investigação complementar à História da Arte e mesmo aos Estudos Curatoriais. Daí podermos reconhecer o papel das exposições como locais de troca na economia política da arte, pois as exposições podem construir e manter o passado, mas também e sobretudo desconstruir e reavaliá-lo. Se fundamentados pelos parâmetros e aportes da História das Exposições, acredito que os retornos ao passado com recriações e remontagens de exposições históricas podem encontrar fecundas estratégias e abordagens de metodologia curatorial.

Referências

ALTSHULER, Bruce. **The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century**. New York: Harry N. Abrams Inc, 1994.

BIRNBAUM, Daniel. “When attitude becomes form: Daniel Birnbaum on Harald Szeemann”. **ArtForum**, Summer, 2005, s/nº.

DALCOL, Francisco. **A curadoria de exposição enquanto espaço de crítica: a constituição de um campo de prática e pensamento em curadoria no Brasil (anos 1960-1980)**. 2018. 329f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br>>.

DALCOL, F. “Artista enquanto curador: das convergências e dissoluções entre práticas artísticas e curatoriais”. **MODOS**. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n.1, p.281-299, jan. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4117>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i1.4117>.

FOWLE, Kate. “Who cares? Understanding the role of the curator today”. In: RAND, Steven e KOURIS, Heather (eds.). **Cautionary Tales: Critical curating**. New York: Apexart, 2007, p. 26-35.

HOUSTON, Kerr. "Past Imperfect: Restaging Exhibitions and the Present Tense", 18 abr. 2016. Disponível em: <<https://bmoreart.com/2016/04/past-imperfect-restaging-exhibitions-and-the-present-tense.html>>. Acesso em: 13 jun. 2020.

MALLONE, Laura C.. "Why Are There So Many Art Exhibition Revivals?", 11 ago. 2014. Disponível em: <<https://hyperallergic.com/138834/why-are-there-so-many-art-exhibition-revivals/>>. Acesso em: 13 jun. 2020.

MASP. "A mão do povo brasileiro 1969/2016", 2016. Disponível em: <<https://masp.org.br/exposicoes/a-mao-do-povo-brasileiro-19692016>>. Acesso em: 13 jun. 2020.

MELVIN, Jo. "Back to The Future", 8 dez. 2015. Disponível em: <<https://frieze.com/article/back-future-1>>. Acesso em: 13 jun. 2020.

SPENCER, Catherine. "Making it New: the trend for recreating exhibitions", 27 abr. 2015. Disponível em: <<https://www.apollo-magazine.com/making-it-new-the-trend-for-recreating-exhibitions/>>. Acesso em: 13 jun. 2020.

STEEDS, Lucy. "Introduction // Contemporary Exhibitions: Art at Large in the World". In: STEEDS, Lucy (ed.). **Exhibition**. Cambridge, MA: The MIT Press, 2014, pp. 12-23.

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

VOORHIES, James. **Beyond Objecthood** — The Exhibition as a Critical Form Since 1968. Cambridge, MA: The MIT Press, 2017.

Notas

ⁱ Um precedente dos projetos que comento em sequência no texto pode ser encontrado em "Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany", exposição de 1991, no Los Angeles County Museum of Art, que procurou rerepresentar a infame exposição de 1937, "Entartete Kunst '(Degenerate Art)", organizada pelo Partido Nacional Socialista na Alemanha nazista, com o objetivo de condenar a arte moderna — como arte degenerada — e assim colaborar para a construção de uma ideologia de "pureza" racial e seus efeitos propagandistas.

ⁱⁱ Na bibliografia em língua inglesa, na qual o predominantemente encontramos referenciais teóricos sobre o assunto, as expressões equivalente que costumam constar são, por exemplo, *reinstalling*, *re-exhibiting*, *restaging*, *restaged*, *recreated* e *reprised*.

ⁱⁱⁱ Todas as traduções a partir daqui são minhas.

^{iv} Atribui-se a expressão “curador independente” à atuação do suíço Harald Szeemann, notadamente por duas exposições suas que são consideradas marcos da atividade e do pensamento curatorial em arte contemporânea: a própria “Live In Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)”, em 1969, e a Documenta 5 de Kassel, em 1972. Com esses projetos, Szeemann não só lançou premissas de autoria e viés conceitual/temático para grandes mostras no campo da atividade e do pensamento curatorial, como também se projetou ao posto de um dos mais importantes curadores independentes do sistema artístico internacional de então.

^v Refiro-me a artistas como Carl Andre, Giovanni Anselmo, Joseph Beuys, Walter de Maria, Hans Haacke, Michael Heizer, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Richard Long, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Richard Serra e Robert Smithson.

^{vi} Da primeira, participaram Carlos Vergara, Dileny Campos, Franz Weissman, George Helt, Lee Jaff, Ione Saldanha, Manoel Serpa, Manfredo de Souza Netto, Orlando Castaño, Yvone Etrusco, Teresinha Soares e Umberto Costa Barros. Da segunda, Alfredo José Fontes, Artur Barrio, Cildo Meireles, Décio Noviello, Dilton Luiz de Araujo, Eduardo Ângelo, Hélio Oiticica, José Ronaldo Lima, Lee Jaffe, Lotus Lobo, Luciano Gusmão, Luiz Alphonsus e Thereza Simões.

^{vii} Vale destacar que Szeemann não se intitulava curador independente, preferindo empregar o termo em alemão *Ausstellungsmacher*, que corresponde a *exhibition maker* em inglês e ao realizador de exposições em português.

^{viii} Entre os artistas participantes, estavam Antonio Dias, Carlos Vergara, Hélio Oiticica, Ivan Serpa, Pedro Escosteguy, Rubens Gerchman, Vilma Pasqualini, Waldemar Cordeiro e Wesley Duke Lee.

^{ix} Nunca é demais lembrar que estamos falando do contexto da ditadura militar do Brasil (1964-1985). Ao depor o presidente João Goulart, eleito democraticamente, o golpe militar foi instaurado em 1º de abril de 1964 e durou até 15 de março de 1985, sob comando de generais que se sucederam no governo.

^x No Brasil, os estudos são recentes. Em 2014, o Grupo de Pesquisa História da Arte: modos de ver, exibir e compreender e o Museu de Artes Visuais da Unicamp realizaram o colóquio “Histórias da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil”, cujos anais podem ser consultados (Disponível em: <https://haexposicoes.files.wordpress.com/2014/10/arquivo_completo.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2018). Em 2017, o 28º Encontro da ANPAP contou com um simpósio intitulado “História das exposições”, cujos anais podem ser consultados (Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2017/>>. Acesso em: 28 jul. 2018). Em termos de publicações recentes no Brasil. Cf: CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes Marins de (orgs.). **História das exposições** — casos exemplares. São Paulo: EDUC/Editora da PUC-SP, 2016; e CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionisio de; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize (orgs.). **Histórias da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil**. Rio de Janeiro: Rio Books/Fapesp, 2016.

Francisco Dalcol

Pesquisador, crítico, historiador da arte, curador, editor. Atual diretor-curador do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) e professor-convidado do curso de pós-graduação (especialização *lato sensu*) Práticas Curatoriais, do Instituto de Artes da UFRGS. Doutor em Artes Visuais - História, Teoria e Crítica de Arte pelo PPGAV/UFRGS. Sua tese de doutorado trata das interseções entre crítica de arte, exposição e curadoria. Contato: francisco.dalcol@gmail.com