



Laura Lima. *Cabra – Cut Piece*, Still de vídeo, 2001 (Apresentado em A Little Bit of History Repeated, tendo como referência a performance *Ono – Cut Piece*, Yoko Ono, 1964)

A exposição como trabalho de arte¹

Jens Hoffmann*

A idéia desta palestra veio simplesmente de meu desejo de apresentar algumas reflexões e considerações que giram em torno da mostra A exposição como trabalho de arte, de modo a situá-la junto ao conjunto global de projetos que tenho realizado acerca da conceituação da produção e curadoria de exposições.

Curadoria, exposição, artista

Por que fazer curadoria? Por que fazer arte? Pode parecer cinismo, quando confrontado com os problemas e conflitos urgentes do mundo de hoje, começar a pensar sobre uma conceituação da construção de exposições – algo que parece à primeira vista tão particular, tão especializado e de tão pouco proveito para outros. O objetivo de falar sobre algumas das reflexões em torno de um grupo de exposições sob minha curadoria é, ao conceituar as formas herdadas de construção de exposições, esboçar uma discussão acerca dos modelos de exposição que despertam construtivamente um *insight* crítico sobre assuntos relacionados à arte e à sociedade. Modelos cuja significância consiste na maneira em que se ajustam ao dia-a-dia, ao público, às realidades políticas e a uma ampla esfera de outras disciplinas, a fim de ir além da economia da simples representação ou das formas artísticas do ativismo político. A palestra junta um grupo de conceitos presentes nas idéias que estão por trás das exposições de que fui curador nos últimos quatro anos. O principal objetivo dessas mostras foi conceituar a idéia de curadoria e alguns dos modelos mais comuns na estrutura do sistema atual de exposições.

Não é nada surpreendente o fato de os curadores terem ocupado, essencialmente desde a década de 1970, um papel de maior destaque no processo de produção de exposições. Ainda que sua tarefa esteja historicamente relacionada à conservação de trabalhos artísticos e à manutenção de coleções de museus, os curadores começaram a se envolver cada vez mais, criativa e conceitualmente, na construção de exposições. Isso se tornou o princípio criativo dos então chamados realizadores de exposição, com curadores como Harald Szeemann ou Pontus Hulten, descritos como diretores de exposição e que se tornaram intermediários entre o indivíduo criativo e a sociedade. Recentemente, o foco foi deslocado, e as exposições em que os trabalhos de arte são empregados para ilustrar as fixações dos curadores têm sido amplamente criticadas. Entretanto, a troca criativa e intelectual entre artistas e curadores foi modificada de modo irreversível, criando novas condições

* Jens Hoffmann é curador e escritor. Vive e trabalha em Londres, onde é diretor de Exposições do ICA - Institute of Contemporary Arts. Realizou a curadoria de mais de uma dezena de exposições, tendo publicado diversos textos sobre arte contemporânea. Dentre as exposições mais recentes, destacam-se "SPECTACULAR: The Art of Action" (Museum Kunst Palast, Dusseldorf, 2003) e "Institution Squared: The Ethics and Aesthetics Of Working With Contemporary Art" (Museum of Contemporary Art - Kiasma, Helsinki, 2003). Revisão técnica de Ricardo Basbaum.

1 Palestra apresentada em 17 de março de 2003 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, por ocasião da inauguração da mostra A Exposição como Trabalho de Arte [The Exhibition as a Work of Art] concebida por Jens Hoffmann. Esse projeto consistiu em formular a seguinte pergunta para um grupo de artistas e curadores: "Uma exposição pode ser um trabalho de arte?". As respostas foram exibidas na exposição e publicadas no catálogo que a acompanhou. Participantes: Adriano Pedrosa, Ana Paula Cohen, Artur Barrio, Carla Zaccagnini, Iran do Espírito Santo, Ivo Mesquita, Laura Lima, Lisette Lagnado, Luiz Camillo Osorio, Paulo Herkenhoff e Ricardo Basbaum. A Exposição como Trabalho de Arte contou com apoio da Escola de Artes Visuais do Parque Lage e colaboração do Nuclear – Núcleo de Livres Estudos de Arte e Cultura Contemporânea, do Instituto de Artes/Cultura UERJ. (NRT)

para esse relacionamento. Hoje, com a crítica às fixações dos curadores em interesses pessoais, preocupações teóricas e colaborativas emergiram como tentativa de dar tanto espaço quanto possível aos artistas ao mesmo tempo em que permitem ao curador a formulação de um ponto de vista forte e pessoal. Entretanto, uma forma mais radical de curadoria também surgiu, uma forma que questiona e investiga o próprio conceito de curadoria e todo o sistema subjacente à produção de exposições. Essa é a forma de curadoria que este texto irá abordar. De modo similar às estratégias já familiares da arte conceitual, o objetivo é uma compreensão e um engajamento mais profundos com essa forma particular de apresentar a arte, de modo a formular e nutrir uma ampla diversificação dos modelos curoriais.

Como prólogo, devo falar um pouco sobre meu *background* educacional. Fui treinado para ser diretor de palco/teatro, primeiro na Academia para Artes da Performance Ernst Busch, em Berlim, e mais tarde na DasArts, Escola para Pesquisa Avançada em Estudos de Teatro e Dança, em Amsterdam. Estando muito interessado no caráter provisório do teatro, mas sem nenhuma experiência real como diretor, dirigi algumas peças na escola de arte dramática e então comecei a trabalhar com projetos interdisciplinares, envolvendo um cruzamento de artes visuais e artes da *performance*. Logo depois, comecei a fazer curadoria e organizar projetos de teatro dentro do contexto das artes visuais, tal como o programa de teatro para a Documenta X em 1997, que abriu as portas para uma grande curiosidade minha no campo das artes visuais. A formação como diretor de teatro contribuiu de forma significativa para o que faço hoje e produziu um impulso artístico muito forte ou, talvez melhor, um impulso criativo que é visível na maioria dos projetos que faço. A noção de trabalho colaborativo, como entre diretor e atores e também entre outros membros da companhia, é algo que me atraiu no teatro e que tem muito a ver com o relacionamento que mantengo com os artistas. É uma forma de *aliança estética*, como disse uma vez o artista francês Phillip Parreno. Curador e artistas são parceiros de um processo criativo no qual cada um tem papéis e tarefas particulares, mas no qual também ambos participam de um diálogo frutífero para um e para outro. Se falarmos sobre a criatividade da curadoria hoje, acho que está muito relacionada a um diálogo constante com os artistas e é influenciada de maneira significativa por seus trabalhos e processos de trabalho. É uma proposição para uma multidão de vozes que exemplifica as interconexões entre indivíduos a fim de encontrar uma dimensão na arte que mostre que ela não é um sistema fechado, mas uma configuração de relacionamentos em constante mudança entre arte e realidade. Acho, porém, que o teatro teve um forte impacto sobre mim também em um nível mais teórico: Antonin Artaud e Bertholt Brecht são, por exemplo, duas referências significativas em minhas considerações vindas do teatro. Artaud tem sido relevante por sua insistência em remover os limites entre gêneros e disciplinas – arte visual, música, teatro, literatura – e entre a arte e a vida. Brecht é importante por seu interesse em

despertar funções racionais, críticas e de tomada de decisão da platéia, levando-a da passividade à ação e, ao contrário de Artaud, por não pretender produzir uma resposta emocional. Tendo em mente algumas das idéias de Brecht e Artaud, interesso-me principalmente pela idéia da atividade do espectador, a invocação do racional, semelhante ao que aconteceu na Arte Conceitual – que exerce outra influência muito forte em meu trabalho. A idéia é criar formas que sejam “instáveis”, no sentido de não se remeter à construção representacional de uma idéia ou condição, mas sim a um conjunto de proposições vividas.

A artista americana Martha Rosler geralmente fala sobre a noção de “como se” (*as if*), representando a idéia de que as questões que estamos perguntando, bem como as respostas que tentamos fornecer, as soluções que estamos propondo, são meramente provisórias e que há muitas outras respostas e muitas outras perguntas, e muitos outros produtores e autores em qualquer projeto que fazemos. Essa forma de instabilidade, fluidez e inconclusão está no centro da maioria de meus pensamentos envolvendo a prática curatorial, na medida em que sugere, devido à sua volatilidade, uma crítica das economias representacionais. O gesto real, ou seja, a execução da formulação de algo como uma exposição, permanece no centro de meu trabalho como curador. Praticar a curadoria dessa maneira conduz-nos a um entendimento situacional da cultura, a uma estética situacional, como propôs Michael Asher, e eu me interesso pelas dimensões políticas e sociais presentes nessa perspectiva. Em vez de apenas comentar a sociedade em metáforas textuais ou visuais, a exposição também cria e *performa* uma relação social. Ao ser perguntado acerca de arte e política, Daniel Buren disse uma vez que um trabalho de arte que é produzido para um público e exposto a um público tem sempre um impacto político, como uma ação que se inscreve em uma certa ordem social. Não apenas representa uma situação atual em figuras ou palavras, mas também a produz. Esse é o processo que estou tentando criar, e é disso que trata meu trabalho como curador: o momento em que a construção de uma exposição se encontra com a sociedade, em que cria uma relação em direção aos espectadores que lhes permite se tornarem sujeitos de suas próprias experiências. Estou buscando uma equação entre representações de arquivo e expressões performáticas, modos diferentes de se dirigir ao espectador para obter uma consciência das situações sociopolíticas nas quais as exposições ganham forma.

Um episódio de meu tempo de estudante, que permaneceu comigo ao longo dos anos, foi um encontro com o artista norte-americano Allan Kaprow. Fui a um seminário dirigido por Kaprow, e todos nós estávamos completamente ansiosos para ver imagens dos trabalhos, *performances* e *happenings* que ele tinha feito. Ele, entretanto, se recusou a nos mostrar qualquer imagem, o que foi muito decepcionante para todos, mas, ao mesmo tempo, me ensinou algo interessante: o simples fato de que os trabalhos de arte têm uma qualidade particular no momento em que ocorrem e se desdobram, e de que

freqüentemente necessitam ser experienciados de uma maneira imediata a fim de ser completamente compreendidos. Acho que isso permaneceu comigo, já que geralmente excluo a possibilidade de mostrar imagens que documentem projetos com que tenho estado envolvido, e, disso, procuro criar uma situação na qual uma apresentação, uma palestra ou um texto como este possam, talvez, se tornar uma experiência, um processo em si mesmo. Isso serve também para explicar por que não há imagens ou outras formas de documentação nesta palestra além de uma reflexão oral de minhas experiências pessoais. Mostrarei, entretanto, um pequeno filme que em minha opinião significa um ponto particular de meu enfoque como curador. É um filme do artista alemão Carsten Höller, com quem compartilho muitas preocupações e interesses. Vocês poderão ver o filme ao fundo. Feito para a exposição Laboratorium, em 1999, na Antuérpia, intitula-se *One Minute of Doubt*. Um dos temas centrais no trabalho de Höller tem sido sua investigação sobre a noção de dúvida, que é relacionada essencialmente à oposição à forma do racionalismo em que são baseadas as sociedades ocidentais e ao entendimento da subjetividade na modernidade: um ego determinado e confiante que é capaz de dominar a natureza e determinar seu próprio futuro e, sobretudo, o futuro do mundo.

Selecionei seis exposições cuja curadoria assinei e que gostaria de apresentar, de forma resumida, a fim de exemplificar o que disse até agora:

- The Show Must Go On
- 6th Caribbean Biennial
- exhibition²
- A Little Bit Of History Repeated
- A Show That Will Show That a Show Is Not Only a Show

The Show Must Go On

Trabalhei no Museu Guggenheim de Nova York durante o período em que a filial no SoHo estava para ser fechada – acho que foi no início de 1999 –, e o museu em *uptown* estava recebendo sua vergonhosa exposição de motocicletas. Não podia acreditar que realmente estava trabalhando para uma instituição de arte tão conhecida e supostamente distinta, que não estava, de fato, mostrando nada de arte (naturalmente havia a coleção bem naquele momento). Pensei em uma maneira de mudar ou pelo menos reagir a isso, a partir de minha pequena posição nessa grande organização. Esvaziei uma prateleira em meu escritório e lá mostrei trabalhos de cinco artistas, intitulando o projeto The Show Must Go On. O título, na verdade, faz referência ao local do Guggenheim no SoHo, na Broadway, e escolhe um *slogan* antigo da história dos musicais da Broadway: “*the show must go on*”,² não importa o quão difícil seja a situação. O projeto mal foi reconhecido, mas para mim foi um meio de produzir sentido a partir do que eu estava vivenciando no museu e de formar uma resposta crítica em relação a isso. Mostrei trabalhos do artista

² “O show deve continuar”. (NRT)
concinnitas

coreano Koo Jeong-a, da artista francesa Dominique Gonzalez-Foerster, de Paula Pivi, da Itália, e de alguns outros. Estou falando de peças pequenas, que mais ou menos se misturavam ao cenário da situação do escritório, quase como uma camuflagem. Algumas pessoas que lá entravam perguntavam-me sobre os trabalhos, mas a maioria não os reconhecia. Comecei a questionar se as instituições de arte, de fato, não eram mera parte de um mecanismo básico da sociedade ocidental, que neutraliza a oposição – pela existência de uma crítica aparentemente radical – contra um sistema em que a arte é com freqüência recuperada e transformada em conformação; ou, como o filósofo alemão Herbert Marcuse uma vez disse, museus são um *playground* para artistas, quase sempre isolados do público. A instituição serve simplesmente para pacificar tendências rebeldes na sociedade que têm sido canalizadas para a arte como a única esfera legitimada de articulação crítica. Sempre vejo *The Show Must Go On* como o primeiro projeto de minha autoria que respondeu à condição de *business* da exposição hoje e o primeiro que, de uma maneira criativa, desafiou a idéia do que uma instituição pode fazer e do espaço em que uma exposição pode ocorrer em uma instituição. Deixei o Guggenheim logo depois desse projeto.

6th Caribbean Biennial

Organizei esse projeto e fiz sua curadoria com o artista italiano Maurizio Cattelan, no outono de 1999. Ele é na verdade parte de uma série de projetos em que trabalhei com outros artistas e que está relacionada com o que disse a respeito do aspecto colaborativo de meu trabalho. Outras mostras e projetos nesse grupo de exposições incluem *Tropical Modernity*, cuja curadoria exerci junto com Dominique Gonzalez-Foerster (Barcelona, 1998) e *You*s, co-organizada com Carsten Höller (Estocolmo, 2001). Maurizio Cattelan e eu vimos esse projeto como uma forma de malabarismo conceitual. O que fizemos foi muito simples: criamos uma bienal que não existia antes; nós a inventamos, construímos um escritório e fingimos que essa bienal já existia há 12 anos – incluindo um presidente falso e uma história fictícia das exposições anteriores. Em seguida, convidamos 10 artistas para participar; esses foram, em nossa opinião, os artistas que mais se beneficiaram do crescimento e expansão das bienais³ e que haviam sido freqüentemente mostrados nessas exposições (entre eles estavam Olafur Eliasson, Rirkrit Tiravanija, Douglas Gordon, Mariko Mori, Pippilotti Rist, Gabriel Orozco, Tobias Rehberger e Vanessa Beecroft). Não quero entrar de uma maneira muito profunda na discussão acerca das bienais, mas devemos ter determinados pontos em mente: hoje, a questão mais complicada a respeito das bienais é provavelmente a importação/exportação do próprio modelo ocidental de bienal para países cujas condições sociais e culturais são muito diferentes daquelas da Europa Ocidental ou América do Norte. A bienal aparenta ter-se transformado na mais nova ferramenta de exposição global, formando um modelo universal de como exibir arte em

3 No original, “biennial boom”. (NRT)
ano 5, número 6, julho 2004

lugares tão diversos como Índia, Senegal, Coréia, Albânia, Turquia, Cuba ou Taiwan, por exemplo, apesar das histórias e situações políticas e culturais muito distintas de todos esses países. Alguém poderia argumentar que muitas bienais estão, de fato, preenchendo uma lacuna ao mostrar as últimas tendências na arte contemporânea em regiões do mundo em que faltam instituições de arte, educação avançada em arte e história da arte e acesso apropriado aos livros e revistas que versem sobre o assunto. Além disso, é de fato verdade que uma exposição pode ser montada de uma maneira muito mais fácil uma vez que carregue a palavra mágica "bienal" e, é claro, ganhar maior atenção do que uma exposição coletiva regular de grande porte. A questão que permanece aberta, entretanto, diz respeito à possibilidade de o modelo de bienal poder realmente operar diante das urgências e necessidades específicas e particulares dos países em que elas ocorrem. Na maioria dos casos as bienais chegam a uma cidade como um Ovni, permanecem duas semanas ou meses e depois desaparecem tão repentinamente como vieram, como uma pancada de chuva passageira. O impacto na comunidade local em geral inexiste, já que a maioria das bienais não conseguiu criar uma identidade própria, que se colocasse perante as circunstâncias da cidade ou do país em que ocorre. Conseqüentemente, muitas das bienais são, de fato, intercambiáveis. Esse fato cria ainda outro problema, um tanto negativo, mas também típico: a maioria das atividades de arte em uma comunidade com uma bienal ocorre somente durante o tempo da mostra, já que todos na cidade querem apresentar exposições e outros projetos de arte a um público internacional. Durante os dois anos de intervalo entre as bienais, dificilmente alguma coisa acontece, e as atividades de arte locais desaparecem.

Contra esse cenário de fundo, montamos a nossa bienal recém-inventada – uma bienal que não existiu como exposição, já que não exibimos nenhum trabalho de arte, mas como um mero evento ou proposição. Fomos para uma pequena ilha do Caribe onde ficamos durante uma semana, junto com os artistas convidados, mas sem montar uma exposição de verdade, impondo assim também um desemprego temporário aos artistas para talvez refletir sobre alguns dos tópicos que tenho aqui destacado. O conceito do trabalho de arte é subvertido, ao não lhe destinar qualquer espaço, numa condição que força os artistas a ocuparem todo o espaço dado com eles mesmos e seus pensamentos, estimulando uma condição de maior comunicação entre os participantes.

exhibition²

Em 2001, fiz a curadoria de uma exposição em Estocolmo intitulada *exhibition²*, que era uma exposição sobre exposições, construída a partir de documentos e material de informação, objetos e trabalhos de arte de outras 12 exposições. O projeto era parte de um programa educacional para curadores no Konstfack – College of Arts, Crafts and Design de Estocolmo, que me

convidou para dar um curso sobre a história recente das exposições. Eu queria que os alunos congessem uma nova história da produção de exposições e ao mesmo tempo montassem o que seria uma exposição em seus próprios termos. Nos reunimos, e fiz uma lista de aproximadamente 20 exposições da década de 1990 que, em minha opinião, mudaram a prática curatorial. Combinamos que cada estudante trabalharia em três exposições, o que limitou em 12 o número de mostras a serem consideradas nesse projeto, já que havia quatro alunos no curso (Frida Cornell, Stina Hogkvist, Marianne Hultman e Marianne Zamecznik). Os alunos selecionaram as mostras em que queriam trabalhar de acordo com seus interesses, após eu ter feito uma breve apresentação das exposições. Como primeira tarefa, eles tinham que reunir todo o material que conseguissem obter sobre essas exibições e, depois de um mês de pesquisa, fazer uma apresentação diante da turma, de modo que cada aluno soubesse mais ou menos do que as exposições tratavam e sob que circunstâncias o material fora reunido. A mostra foi montada a partir do material documental – imagens, jornais, artigos, publicações, literatura secundária, e assim por diante – sobre aquelas exposições. Conseguimos o empréstimo de alguns trabalhos que as haviam integrado e procuramos obter de cada uma delas material que de um jeito ou de outro descrevesse a idéia ou conceito da exposição em questão. Em relação a algumas, como *Sensation*, não conseguimos quase nada, enquanto sobre outras conseguimos mais do que poderíamos realmente mostrar, por exemplo, *Documenta X*. A diretora nos mandou uma caixa cheia de material de *merchandising*, incluindo camisetas, adesivos, pôsteres, canetas, xícaras de café e assim por diante, que colocamos em uma vitrina de vidro antiquada no centro do espaço de exibição do Iaspis – um programa de residência para artistas, em Estocolmo, que também convida curadores para residência de pesquisa. Havia estado lá um ano antes, em 2000, e então decidimos estabelecer uma colaboração para desenvolver esse projeto e fazê-lo em seu espaço de exposição, co-organizando, além disso, uma conferência com alguns dos curadores e artistas das mostras escolhidas. Trabalhamos na exposição *Cities on the Move*, por exemplo, e tivemos um dos curadores, Hou Hanru, presente em Estocolmo e também um dos artistas da mostra, Carl Michael von Hauswolff, via uma conferência por telefone que tivemos com outro curador, Hans-Ulrich Obrist, bem como com o arquiteto da mostra, Rem Koolhaas. Ambos estavam na Ásia na época, o que foi uma boa coincidência, já que *Cities on the Move* era sobre a transformação urbana das cidades asiáticas e as reflexões dos artistas sobre a questão. Os dois principais fios que atravessavam todas as exposições que pesquisamos nesse projeto foram transdisciplinaridade e teoria pós-colonial. Acho que a mostra mais antiga que discutimos foi *Les Magicians de la Terre*, ocorrida em Paris em 1989, e a mais recente foi *Laboratorium*, de 1999, montada na Antuérpia, portanto basicamente cobrimos uma década inteira.

As mostras incluídas foram:

- Les Magiciens de la Terre, Paris, 1989
- Whitney Biennial, Nova York, 1993
- Sonsbeek 93, Arnhem, 1993
- Do It, várias locações desde 1996
- Cities on the Move, várias locações, 1997 - 2000
- 2nd Johannesburg Biennial, Johannesburg, 1997
- Documenta X, Kassel, 1997
- Moment Ginza, Grenoble e Estocolmo, 1997
- NowHere, Humlebeck, 1997
- Sensation, Londres, 1997
- XXIV Bienal de São Paulo, 1998
- Laboratorium, Antuérpia, 1999

Outras duas exposições foram discutidas, embora não integrassem a mostra resultante do projeto:

- Places With A Past, Charleston, 1992
- This Is The Show And The Show Is Many Things, Gent, 1994

A Little Bit of History Repeated

Em novembro de 2001, realizei a curadoria do projeto de *performance* intitulado *A Little Bit of History Repeated*, que ocorreu no Kunst-Werke, em Berlim. Naquele ano, o Kunst-Werke estava examinando a questão do arquivo em relação aos vários meios artísticos e artistas particulares com quem trabalhara até então. Pediram-me para direcionar a questão de como se poderia relacionar a idéia do arquivo com um meio tão efêmero como a *performance* e mantê-la o mais viva possível. Existe, é claro, a idéia da documentação por fotografia e filme, mas isso no final das contas é apenas documentação e não uma *performance* real. Minha idéia foi convidar 10 artistas de uma geração mais jovem que trabalha com *performance*, para que cada um reencenasse uma *performance* clássica da então chamada era de ouro da arte da *performance*, os anos 60 e 70.

Mostramos as 10 *performances*, uma em seguida da outra, em duas noites, sem as praticar de antemão, o que criou uma dinâmica muito interessante, já que não sabíamos como as peças funcionariam juntas. A primeira noite foi um puro caos, mas deu-me a oportunidade de observá-la com um público ativo, que se movia de uma peça para outra, e assim reestruturá-la completamente na noite seguinte. Foi como se eu tivesse instalado uma mostra e fizesse correções na montagem dos objetos; de qualquer forma, dessa vez tratava-se menos de noções de espaço, por exemplo, e mais de tempo e dramaturgia. Devido à dinâmica e abertura imprevisíveis do projeto, fiquei muito surpreso pelo que aconteceu e não tinha certeza se poderia resolver todos os problemas que um projeto como

esse pode criar. Entretanto, todos os artistas que participaram ficaram muito satisfeitos com suas contribuições e com a idéia por trás do projeto. Dei-lhes uma tarefa muito clara, e eles gostaram por eu não ter dito “façam o que quiserem” ou simplesmente ter selecionado um trabalho já existente. Tivemos longas conversas sobre as peças que deveriam ser reencenadas, e acredito que alguns dos artistas aproveitaram a oportunidade para repensar sua própria prática. John Bock, por exemplo, criou uma *performance* diretamente para filme e mais tarde a editou de maneira muito sofisticada, com numerosos cortes e uma trilha sonora poderosa. O problema geral em seu trabalho, de minha perspectiva, tinha sido até então o fato de que ele apresentava em galerias ou museus *performances* que eram filmadas e então, depois que ele se retirava, mostradas na exposição apenas no formato de filme. Pessoalmente, senti que ele não estava fazendo o melhor uso tanto da atuação quanto do filme nessas peças, mas que criava um estranho híbrido. Para a mostra A Little Bit of History Repeated, ele se apropriou do modo com que Otto Mühl e Kurt Kren trabalhavam com *performance* e filme, e acho que encontrou uma maneira completamente nova e muito mais convincente de lidar com filme e *performance*. Concentrando-se na idéia de traduzir *performance/ação* para o meio filme, como havia visto no trabalho de Mühl e Kren, Bock apropriou-se do estilo típico de edição de Kren em que os cortes na verdade criavam o movimento e o desenvolvimento da atuação, e não necessariamente a própria *performance/ação*.

A Show That Will Show That a Show is Not Only a Show

Fui convidado para fazer a curadoria de uma exposição durante os meses do verão de 2002 na The Project Gallery em Los Angeles. A mostra enfocava a investigação de diversos cenários artísticos e culturais de Los Angeles durante o período de exibição. Visava apresentar uma estratégia curatorial que reagisse à crescente deficiência de tempo com respeito à pesquisa de curadoria. O conceito de planejamento de exposições a longo prazo foi reexaminado, já que a pesquisa e o desenvolvimento dessa exposição só começaram no primeiro dia da mostra. Comecei com o espaço da The Project vazio, e depois, semanalmente, ele foi sendo preenchido com cada vez mais trabalhos de arte, descobertos durante meus três meses de pesquisa, tendo o público sido convidado a acompanhar diariamente o desenvolvimento. No final, apresentamos trabalhos de mais de 60 artistas, grupos de artistas, revistas e materiais de outras exposições. A mostra propôs claramente uma noção diferente de como as exposições podem ganhar forma: ao crescer durante um período de vários meses, enfatizou a dinâmica do tempo e defendeu uma prática artística e curatorial que favorece o processo em relação ao produto acabado. A exposição transforma-se em um local ativo, um lugar para o desenvolvimento e mudança mais do que um conjunto de

posições fixas e predeterminadas para que trabalhos sejam constantemente reinstalados. Após algumas conversas iniciais que ocorreram durante a primeira semana, percebi o impacto que a mostra Helter Skelter, no Museu de Arte Moderna, teve sobre o desenvolvimento da cena artística de Los Angeles no início dos anos 90, como já me haviam dito várias vezes. Pareceu-me muito atraente olhar para essa mostra em particular, que almejava dar uma visão geral do cenário artístico de Los Angeles no início dos anos 90, e ajudou a direcionar a atenção para um número de artistas que se tornaram, desde então, nomes conhecidos no mundo da arte internacional, tais como Mike Kelley, Charles Ray, Lari Pittman e, o mais importante na minha opinião, Paul McCarthy, até então quase despercebido. Fui ao arquivo do museu e pedi emprestado todo o material referente àquela mostra (convites, catálogos, correspondências entre os artistas e a equipe do museu, fotografias das instalações e uma quantidade infinita de resenhas e críticas de revista e jornais) a fim de apresentá-lo em minha exposição como uma referência inicial. A próxima entrada para a montagem era material de um outro evento, que tentou examinar o mundo da arte em Los Angeles de um ponto de vista político, nessa época, ainda em exibição e intitulada Democracy When!?. Com curadoria de Tone O. Nielson e instalada em um dos locais alternativos de exposição mais importantes e vitais da cidade, o Los Angeles Contemporary Exhibitions, a mostra investigava as estratégias artísticas dos ativistas e foi um projeto aberto e flexível, incluindo um grande número de projetos participativos, bem como apresentações ao vivo. Minha idéia era justapor essas duas exposições, aparentemente muito diferentes, que tentaram dar uma visão geral das atividades artísticas da cidade de Los Angeles – de um lado a clara e adequada mostra do museu, cheia de objetos estáticos; de outro a apresentação aberta e turbulenta dos projetos dos ativistas –, e ver como eu poderia fazer uma proposta que ficasse bem no meio das duas. Após algumas semanas, percebi que minha idéia inicial, de compreender de alguma maneira Los Angeles e sua cena artística, era de todo impossível. A cidade é simplesmente muito grande, muito diversa, com vários grupos de arte muito separados, muitas vezes sem qualquer conexão – e mesmo que eu visitasse cinco estúdios todos os dias, sempre haveria mais artistas e lugares para ver. Minha conclusão foi simples e pragmática: queria pelo menos tentar mostrar essa diversidade e trazer uma configuração de artistas ainda inédita. No final, exibimos grupos politicamente muito engajados junto com artistas com preocupações poéticas. Já que eu buscava uma seleção que fosse o mais transgeracional e transdisciplinar possível, a artista mais nova, Emilie Halpern, tinha 23 anos de idade, e o artista mais velho, John Baldessari, 71 anos. Às vezes eu visitava um estúdio e imediatamente colocava um trabalho na mala do carro, dirigia até a galeria e o instalava; outras vezes os artistas desenvolviam projetos específicos para aquela mostra que demoravam algum tempo até ser realizados. Gostaria

de mencionar dois deles: os de Mark Roeder e John Baldessari. Baldessari é um artista que sempre me fascinou, e seu trabalho tem de certa maneira me inspirado a abordar a curadoria de um modo conceitual. Em referência a uma peça que fizera na escola de arte Halifax, em 1971, em que pediu aos alunos que escrevessem várias vezes nas paredes da galeria “Eu nunca mais farei nenhuma arte maçante”,⁴ ele me pediu para pegar um quadro-negro grande e escrever em giz no quadro inteiro, de alto a baixo, a frase “Eu nunca mais farei curadoria de nenhuma mostra maçante”.⁵ O trabalho de Mark Roeder estava até mais proximamente relacionado com a idéia de curadoria da exposição. Após minhas visitas iniciais ao estúdio de Roeder, não tive mais notícias dele por algumas semanas e presumi que não queria participar ou simplesmente que se havia esquecido do projeto. Uma semana antes do final da exposição, recebi uma carta sua: “Peço que as contribuições dos seguintes artistas e/ou organizações sejam retiradas e excluídas da exposição” – seguia-se uma lista de oito nomes. Roeder inverteu minha idéia de acrescentar artistas à mostra, ao pedir que alguns fossem retirados, mas também colocou a mim, o curador, que para ele parecia ser muito central nessa incumbência, em uma posição muito difícil. Se eu retirasse os trabalhos, teria que justificar minha atitude perante os artistas cuja exclusão ele queria; romperia um relacionamento baseado na confiança que existia entre mim e os artistas. Por outro lado, se não retirasse as obras, teria que recusar a proposta de Roeder, o que também eu não queria fazer, pois não pretendia dar-lhe a satisfação de ter conseguido embaraçar-me. Considerei seu trabalho um desafio muito inteligente e resolvi o dilema escrevendo-lhe uma carta, informando-o de que, como ele não mencionara a data em que os trabalhos deveriam ser retirados, eu os iria excluir 10 minutos antes do encerramento da exposição. Outro aspecto, entretanto, incomodou-me também: como os artistas reagiriam se vissem seus nomes na carta de Roeder (incluída na publicação que acompanhava a exposição) e quais teriam sido suas razões para escolher esse determinado grupo? Roeder nunca respondeu a essa pergunta.

4 No original, “I will never make any more boring art”. (NRT)

5 No original, “I will never curate any more boring shows”. (NRT)