

Mestranda: Loélia Maia dos Santos

Orientadora: Profª Drª. Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva

Programa de Mestrado Profissional em Artes – ProfArtes/UDESC

## **RESUMO**

*Esse artigo apresenta o percurso de um experimento curatorial proposto à exposição *Olhares em trânsito – Experimentos expositivos na escola*, que integrou as produções artísticas de alunos e percorreu três escolas públicas de Santa Catarina. Tal proposição se estruturou por meio de três aspectos básicos - a escola enquanto lugar da experimentação, a curadoria colaborativa entre professor e aluno, a criação do KitMóvelExpositivo como estratégia curatorial - e se fundamentou na relevância de algumas práticas curatoriais inovadoras. Esse trajeto culminou na análise reflexiva das exposições realizadas nos contextos escolares e ponderou sobre novas formas de pensar as exibições de arte nas escolas.*

**Palavras-chave:** Curadoria. Escola. Exposição.

## **ABSTRACT**

*This article presents the path of a curatorial experiment proposed to the *Transit Views- Expository Experiments* exposition, that integrated the artistic production of students and coursed through three public schools in Santa Catarina. Such proposition structured itself by means of three basic aspects - the school as a place of experimentation, the collaborative curatorship between teacher and student, the creation of the *Expository Mobile Kit* as a curatorial strategy - and founded itself in the relevance of a few innovative curatorial practices. This trajectory culminated in the reflective analysis of the expositions conducted in the school and pondered on new ways of thinking the art exhibition in schools.*

**Keywords:** Curatory. School. Exposition.

## **1. INTRODUÇÃO**

A pesquisa<sup>1</sup> aqui apresentada constitui parte integrante de um projeto em rede desenvolvido no Mestrado Profissional em Artes – ProfArtes em três escolas públicas de Santa Catarina<sup>2</sup>, e

---

<sup>1</sup> Agradecemos ao programa ProfArtes/UDESC pelo incentivo ao aperfeiçoamento do docente da escola de ensino básico, com direito a bolsa da CAPES, e especialmente ao LIFE – Laboratório Interdisciplinar de Formação Docente/UDESC pelo apoio à realização da exposição *Olhares em Trânsito – Experimentos Expositivos na Escola*.

<sup>2</sup> Três pesquisas, orientadas pela professora Dra. Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva (ProfArtes/UDESC), investigaram a criação artística nas aulas de artes visuais no âmbito escolar. A primeira se intitula: *Gravura no campo expandido: uma experiência artística no contexto escolar*, coordenada pela professora Eliane Aparecida Scheis, da Escola de Educação Básica Annes Gualberto, no Município de Joinville/SC. A segunda se intitula *A presença das mulheres na ciberarte: uma análise das problemáticas sociais em torno do tema 'mulheres' na aula de arte*, coordenada pela professora Barbara Mariah Retzlaff Bublitz, da Escola de Educação Básica São Pedro, no município de Guaramirim/SC. A terceira se intitula *A fotografia sobre outros prismas: construindo novos olhares com os adolescentes*, coordenada pela professora Steffanie da Cunha Rocha, da Escola Básica Municipal Batista Pereira, no município de Florianópolis/SC. A quarta pesquisa intitulada *Ação cultural no espaço escolar*, coordenada pela

discute especificamente como se deu a construção de uma exposição itinerante intitulada *Olhares em trânsito – Experimentos Expositivos na escola*, pensada a partir da produção artística dos alunos que participaram dos projetos desenvolvidos nas três escolas.

Num primeiro momento, ancorados em uma proposta de Vidokle (2009), descreveremos alguns modelos de práticas curatoriais que se aproximam do contexto da escola ao privilegiarem as estratégias experimentais e colaborativas, a exibição e a circulação da produção artística, que divergem dos modelos tradicionais de curadoria das grandes instituições, como: museus, galerias e bienais; ao abrir possibilidades de ampliar níveis cada vez maiores de participação dos alunos e da comunidade escolar.

Em seguida, discutiremos os expedientes curatoriais - deslocamento e incorporação - e as estratégias que estruturaram o projeto da exposição itinerante, fundamentados em escolhas conceituais e estratégias curatoriais de algumas práticas de curadoria, que tomam como referência as proposições de curadores e artistas, como: Obrist (2010), Siegelaub (2010), Basbaum (2005), Vidokle (2009), dentre outros.

Por último, apresentaremos uma breve análise realizada a partir dos relatos das professoras e dos alunos que participaram do processo de curadoria compartilhada da exposição *Olhares em trânsito – Experimentos expositivos na escola* nos três contextos escolares, no intuito de avaliar se essa proposta curatorial pode ser considerada viável, à luz dos modelos apresentados, ao se pensar na relevância da exibição da produção artística no contexto escolar.

## **2. ESCOLA – LUGAR DE EXPERIMENTAÇÃO DO PROCESSO CURATORIAL**

De forma geral, nas escolas públicas há pouca preocupação com a forma de exibir os trabalhos artísticos nelas produzidos, o que abre perspectivas para pensar o campo de estudo curatorial expositivo no contexto escolar para além e fora do campo curatorial museológico e das galerias de arte. Dessa forma, a escola se coloca numa área fértil de possibilidades expográficas, como uma forma de espaço alternativo que, diferentemente dos institucionalizados, pode abrigar exposições artísticas.

Visto dessa forma, em nossa perspectiva para o contexto escolar optamos mais pelo campo dos processos de criação dos artistas do que propriamente pelo campo museológico; primeiro, por estar sintonizado com a verdadeira função da escola, cuja dinâmica interna se integra mais à experimentação, ao processo e ao envolvimento produtivo dos alunos; segundo, por a escola se

---

professora Juliana Resende Dutra, dispõe sobre a relevância e o impacto da exposição itinerante para os alunos, professoras e comunidade escolar.

encontrar mais distanciada dos arranjos institucionais museológicos, cujas atuações servem a interesses que, muitas vezes, se mostram incompatíveis com a função transformadora da arte e da escola.

É nesse contexto que o artista Vidokle (2009), juntamente com os curadores Mai Abu Eldahab e Florian Waldvogel, escolhidos para organizar a *Manifesta 6*<sup>3</sup> - bienal de arte contemporânea em 2006 -, ao invés de concretizarem apenas um evento de exibição de arte, propuseram o projeto de uma exposição atuando como escola de arte: a *Manifesta 6 School*. Tal ideia surgiu a partir de questionamentos dos três curadores a respeito do modelo de exposição dessas bienais que não mais surpreendem e carecem de sentido enquanto eventos de relevância na estrutura das grandes exposições de arte.

Surpreendentemente, o projeto *Manifesta 6*, tal como eles almejaram, não aconteceu devido a conflitos políticos e sociais na região de Nicósia, capital do Chipre. Honorato (2007) comenta a declaração feita por El-Dahab Mai Abu, quando critica a posição contraditória da Fundação *Manifesta* em que a aparente abertura dessa instituição falseia os verdadeiros interesses corporativistas que a ela estão submetidos, pois

o aparente progressismo cultural dessas instituições, abertas a todas as ideologias, coincide com a aversão do sistema a qualquer mudança na linha da produção das ideias, (...) [que] é uma forma de controle da produção cultural, um instrumento para o crescimento sustentável de quem a professa.  
(HONORATO, 2007, pp. 120-121)

A partir de tais reflexões, Honorato (2007) reconhece a importância do *projeto curatorial da Manifesta 6* como uma “virada educacional” por despertar a necessidade de uma politização da produção cultural e de não adesão aos interesses dos sistemas mais corporativos.

Na tentativa de escapar da armadilha desses interesses institucionais e empreender a proposta da exposição-escola, Vidokle (2009) reuniu artistas e escritores para dar prosseguimento, de forma independente, à ideia original da *Manifesta 6* criando o projeto *unitednationsplaza* em Berlim<sup>4</sup>, que buscava não criar um modelo para uma instituição permanente, mas promover a ideia

---

<sup>3</sup> A *Manifesta 6* é uma bienal de Arte Contemporânea que acontece desde 1996 na Europa, em cidades que não fazem parte do grande circuito que detém a produção artística. Sua proposta, para todas as edições, é poder refletir sobre o desenvolvimento da arte contemporânea e mapear inovadoras práticas curatoriais, de modelos de exposição e educação, que são explorados nos vários territórios que a *Manifesta* circula, mantendo sempre um diálogo entre artistas, curadores e agentes culturais da localidade. Conferir em [www.manifesta.org](http://www.manifesta.org)

<sup>4</sup> O *Unitednationsplaza* é uma exposição-escola que surgiu em outubro de 2006, cujo nome faz referência ao endereço físico de sua localização. Sua estrutura se constituía de diversas atividades com foco na arte contemporânea, como: seminários, conferências, palestras, exibição de filmes e performances com duração de um ano. O *Unitednationsplaza* “estava aberto a todos que o procuraram, (...) projetou seu conteúdo mesmo sem apresentar objetos de arte; (...) o projeto ofereceu a todos que participaram um suporte, uma possibilidade de apropriação da situação na qual o espaço, os convidados e o conteúdo se tornaram seus para que fizessem valer; (...) esse apoio permite um tipo de engajamento

de uma proposição funcional que outros pudessem conduzir e desenvolver do seu próprio jeito, em diferentes contextos e localizações.

Em sua pesquisa para a *Manifesta 6*, Vidokle realizou um levantamento de diversas configurações de escolas, desde academias de arte e escolas experimentais, até projetos colaborativos, revelando a dinâmica de suas experiências que repensa e reconstrói o ensino da arte. Um dos exemplos de escola com tal característica é a *École Temporaire*, realizada de 1998 a 1999, em que seus realizadores promoviam, em diferentes lugares, diversas oficinas que eram filmadas e editadas pelos participantes e exibidas no começo de cada aula ou oficina para serem compartilhadas por todos, formando uma corrente de conexões.

De modo semelhante, a exposição *Olhares em trânsito – Experimentos expositivos na escola* adquiriu um caráter itinerante ao conectar e circular as produções artísticas dos alunos entre as escolas do projeto em rede, ao mesmo tempo em que gerou e agregou novas configurações à cada exibição.

Na visão de Vidokle, as escolas de arte possibilitam o deslocamento transitório dos papéis, onde os alunos assumem as decisões e as responsabilidades em ocupar o espaço da escola de forma pouco convencional. Seu caráter multidisciplinar também possibilita a coexistência do discurso, das práticas e das exibições de arte, sem hierarquia entre essas instâncias, além de ser campo para outras produções culturais, como: publicação de livros, mostras de filmes, e outros projetos e atividades desencadeados na escola.

Vidokle também descreve alguns contextos de escolas de arte que buscaram outras formas de atuação educacional, que diferem, de modo geral, da realidade da estrutura das instituições tradicionais de educação, cuja tendência, em linhas gerais, é de sedimentar antigas regras na reprodução de modelos, que não garantem a esses espaços a experimentação, a inovação e a transformação social constantes que propõem as práticas artísticas.

Mas como promover um espaço dinâmico, calcado em processos experimentais de exibição da produção com efetiva participação dos alunos, dentro de uma escola pública brasileira, uma vez que nossas instituições educacionais padecem do vício *do mesmo e do sempre*? Ademais, como as aulas de artes e as exibições das produções dos alunos poderiam se configurar como inovadoras e transformadoras das pessoas e desses espaços?

Seria ingenuidade pensar que o caminho para se desvincular dessa realidade possa advir de uma postura que incentive a escolha, as decisões e a colaboração mútua entre os envolvidos na

---

produtivo que ainda é possível, se os espectadores tiverem uma alternativa, e os papéis tradicionais de instituição, curador, artista e público forem problematizados". (VIDOKLE, 2009, pp. 46-47)

produção, na exibição e na circulação de arte? Uma outra postura que considerasse os alunos como fundantes nesse contexto? A aposta é que, através da prática artística, a escola possa tornar-se um espaço mais permissível à experimentação, ao debate, ao fazer crítico e à colaboração, sustentáculos que fazem parte do processo contínuo de redefinição e de busca de mudanças nas práticas da escola.

Considerando assim, discutir e decidir o formato e o espaço para a exibição das produções artísticas também se tornam escolhas relevantes na conquista de mais visibilidade para os alunos, os professores e a disciplina de arte, uma vez que o caráter político das decisões coletivas, nesse caso, vem se configurar com o ato de expor e com o poder reivindicatório dos espaços dentro da escola.

Nessa perspectiva, Vidokle toca em um ponto crucial ao problematizar o caráter político da criação de espaços acessíveis de exibição, quando então a arte se desloca dos lugares privilegiados para contextos mais concretos e reais, como é o caso da escola. Há aí um caráter revolucionário que não está no conteúdo social ou político das obras expostas numa exibição, mas na atitude em acessar esses espaços.

A fim de ilustrar essa questão, o autor destaca a Revolução Francesa e a ocupação do Salón Carré, no Louvre, onde se deu a primeira exibição de pinturas e esculturas para um público que acabara de ganhar poder político na sociedade. O caráter politicamente relevante desse fato residiu na experiência de se poder entrar no palácio e não necessariamente para ver as obras. Tal aproximação do público com esses espaços e com as obras de arte desencadeou mudanças tanto na prática dos artistas, quanto nas próprias instituições legitimadoras da arte.

Assim houve, por um lado, a possibilidade, dada aos artistas, de transformar a sociedade através do “papel crítico da arte, de constituir grupos e influenciar a opinião pública” (VIDOKLE, 2009, p.3); e, por outro, o movimento em que as instituições tentam se redefinir impulsionadas pela presença do público e pela ideia de uma função social mais significativa.

Esses aspectos ficam mais esclarecidos quando Vidokle reflete sobre a função social da arte ao citar duas exposições: Documenta X e a terceira Bienal Internacional de Istambul, cuja organização manteve a preocupação em apresentar exposições como projetos de transformação social. Tal perspectiva ora tem levado a questionamentos sobre se a exibição de arte seria o melhor instrumento para essa função, ora tem apontado para a responsabilidade do artista com uma arte engajada na vida social.

No contexto escolar, a exibição de arte por si só pode não possuir a capacidade de completar tal função, mas pode ser um valioso instrumento na construção de um espaço político que demonstre a capacidade de operar tal transformação a partir da participação efetiva dos que comungam o processo de ocupação desse espaço. Pensando dessa forma, a escola pode tomar outra configuração que esteja baseada na partilha recíproca das experiências e das referências

pessoais de cada um, e, especificamente nesse projeto, através da exibição da produção dos alunos como estratégia possível de reivindicação de espaços e lugares. Optar pela exploração da posse decisória da exposição pelos alunos e professores exige dos participantes outras formas de se relacionar e de se confrontar com os saberes e poderes constituídos tanto na escola, quanto nos lugares institucionalizados da arte.

### **3. EXPEDIENTES CURATORIAIS – COMO A EXPOSIÇÃO FOI PENSADA**

Estabelecer um diálogo entre as produções dos alunos - fruto do projeto de pesquisa das professoras - constituiu o ponto de partida para se pensar um projeto curatorial que pudesse propor ações construtivas tanto para a efetivação, quanto para a circulação da exposição entre as escolas.

Nessa perspectiva, delimitamos dois eixos dentro do projeto curatorial da exposição *Olhares em trânsito – Experimentos expositivos na escola*. O primeiro se configurou através da concepção dos expedientes - deslocamento e incorporação - para estruturar conceitualmente a exposição e elaborar as estratégias que se reverteriam em ações concretas para operacionalizá-la. Nesse âmbito, realizamos sucessivos encontros entre as professoras participantes do projeto em rede a fim de traçar um planejamento geral como etapa inicial para a efetivação dessa itinerância.

O segundo se ocupou em pensar a configuração da exposição através das decisões acerca da forma de exibição no espaço da escola e com a finalidade de explorar possibilidades, arranjos, transformações e adaptações ao reunir e selecionar os trabalhos artísticos, escolher e negociar espaços, entre outras questões que pertencem à montagem e a exibição dos trabalhos. Nesse momento do processo, adotamos a curadoria compartilhada entre alunos e professoras nas decisões conclusivas da exposição.

Os expedientes curoriais *Deslocamento* e *Incorporação* se adensaram em territórios para dar sustentação à concepção da exposição, cuja pretensão se fundamenta no objetivo de provocar modificações nas práticas expositivas da escola ao incorporar a experimentação e o trabalho colaborativo como fios condutores de todo o processo de construção do espaço expositivo no ambiente escolar.

O deslocamento demarca três territórios e seus respectivos artifícios ou estratégias. O primeiro território se inicia com o deslocamento do *olhar* pretendido e conduzido pelas propostas de cada professora no corpo de seus projetos de mestrado. A forma de conduzir cada aula, suas escolhas e metodologias, indica o grau do desvio desse *olhar* pretendido por cada uma. Em suas proposições - por meio da especificidade das estratégias educativa-artísticas mediadas por cada professora - o aluno é convidado a desconstruir o próprio hábito de olhar o cotidiano,

experimentando diferentes posturas estético-artística-reflexivas de intervenção na realidade como resultado do processo de ensino-aprendizagem em artes.

O *deslocamento* físico da exposição faz parte do segundo território, que permite a circulação e a mobilidade da exposição entre espaços escolares diferenciados em um curto espaço de tempo, tornando-a viável pela adoção da estratégia do *KitMóvelExpositivo*<sup>5</sup>, cujo formato facilita a mobilidade de seu deslocamento, ao mesmo tempo em que contém certa padronização do conteúdo, com sugestões básicas para a execução da exposição<sup>6</sup>. Esse formato possibilitou a diferentes pessoas, em diferentes situações e espaços, criarem soluções para materializar uma mostra artística.

O último território aqui apresentado discute a possibilidade de inverter papéis no contexto escolar, diferentemente do lugar tradicionalmente ocupado pelos alunos e professores. Acreditamos que assumir outras posições estimula o deslocamento para percepções mais críticas sobre os lugares normalmente constituídos e consolidados na escola, ao admitir pontos de vista mais variados, flexíveis e criativos.

Nesse contexto, em que se dá a prática de deslocamento de papéis, a estratégia da curadoria participativa se presentifica quando os alunos, juntamente com o professor, assumem a posição de curadores ao exercitar a configuração da exibição dos trabalhos de arte na escola. Nesse sentido, a exposição se torna obra coletiva através da efetiva participação de todos os envolvidos e também extensão do que foi produzido artisticamente pelos alunos através do projeto em rede.

A *incorporação*, por sua vez, é o expediente curatorial que mantém o caráter transitório a cada itinerância da exposição ao utilizar a estratégia da acumulação, e isso se verifica quando agrupa outros trabalhos de arte produzidos nos ateliês abertos<sup>7</sup> durante a exibição das produções artísticas. Assim, a cada exposição será possível incorporar novos trabalhos resultantes dos ateliês abertos, e, nesse sentido, a última exposição do projeto em rede constituirá a versão acumulativa, diferindo do conteúdo da primeira mostra.

---

<sup>5</sup> O *KitMóvelExpositivo*, composto de 7 caixas identificadas e etiquetadas, continha: 1. Os trabalhos de arte dos alunos, produzidos em cada projeto de mestrado. Em Joinville, 29 gravuras em tecido. Em Florianópolis, 39 fotografias. Em Guaramirim, trabalhos de arte urbana e de ciberarte em ambiente virtual. Tais trabalhos foram previamente selecionados para a exposição por cada professora juntamente com os seus alunos; 2. Materiais e instrumentos diversos para auxiliar na montagem da exposição, além de suportes de papelão, rolos de fio e placas de acrílico; 3. Um banner de divulgação da exposição em rede e três de divulgação dos ateliês abertos.

<sup>6</sup> As sugestões básicas encontram-se no texto instrucional que acompanha o *KitMóvelExpositivo* e está no anexo A do relatório da proposta pedagógica, destinado à exposição *Olhares em trânsito – Experimentos expositivos na escola*.

<sup>7</sup> O atelier aberto foi realizado em cada escola e coordenado por cada professora. As produções artísticas resultantes dele foram incorporadas à exposição seguinte.

Desejávamos, também, poder observar a relevância das variações de configuração das exposições, reinterpretadas e remontadas em cada escola conforme as percepções e os acordos negociados entre os participantes do processo. Para tanto, será necessário dialogarmos antes com algumas práticas curatoriais que possam vir a contribuir na estruturação da nossa proposição curatorial.

#### **4. O QUE QUEREMOS E O QUE NÃO QUEREMOS - OS ALIADOS: ARTISTAS E CURADORES**

Nesse panorama, os expedientes curatoriais - deslocamento e incorporação - e as estratégias curatoriais que fundamentaram a proposição curatorial para a exposição *Olhares em trânsito – Experimentos expositivos na escola* advêm do recorte de algumas práticas curatoriais empreendidas por artistas e curadores que revolucionaram o campo das exibições de arte, especialmente a partir da década de 60. Mais adiante, definiremos nossa proposta curatorial a partir do olhar de tais influências.

##### **4.1 Instância do curador e sua intencionalidade**

A ação curatorial das exposições se configura em patamares cada vez mais privilegiados se comparada ao lugar que os artistas ocuparam outrora. A ascensão expressiva e visivelmente crescente do curador durante o século XX se deu a partir de fatores históricos que podem fornecer indícios para justificar tal mudança. Marmo & Lamas listam alguns acontecimentos que contribuíram para esse panorama:

o surgimento de espaços alternativos de arte, específicos para mostras temporárias, (...) inclusão de espaços próprios para exposições temporárias dentro dos museus, (...) [principalmente] a partir da década de 1960, quando o curador passa a não mais lidar somente com a obra de arte, mas diretamente com o artista. (MARMO & LAMAS, 2013, p. 11)

Constatação essa que desemboca na reflexão sobre diferentes configurações de curador que atualmente se encontram nos espaços institucionalizados, cujo direcionamento da prática curatorial se move para certas concepções expositivas em que se eleva o fazer curatorial, consagrando-o dentro do sistema da arte.

Tomemos de empréstimo, por exemplo, a análise crítica do artista e curador Oguibe (2004) ao abordar o grau de comprometimento do curador com a arte e com os interesses da instituição à qual está vinculado, aspecto este que indica claramente quanto de reconhecimento e visibilidade o curador quer para si, para a arte, ou direcionados aos artistas.

Oguibe aborda, de forma crítica, quatro configurações que o curador vem apresentando, com substancial diferença no modo de conceber a curadoria a partir de ações que demonstram sua convicção ideológica e seu compromisso com o destino da arte contemporânea.

Uma das configurações identificadas pelo autor, bastante comum nos museus tradicionais, é a do curador *burocrata*, cuja fidelidade às diversas exigências e interesses da instituição a que está vinculado, fá-lo-á agir sugerindo as mais vantajosas aquisições de obras de arte, como também criando mecanismos que aumentam e atraem o maior número possível de público para as exposições.

Por outro lado, encontramos o curador *connaisseur*, normalmente desvinculado das instituições, mas que mantém sua fidelidade e interesse particular em dar visibilidade a determinadas obras de arte ou grupo de artistas, imprimindo sua marca pessoal de “bom gosto”.

Já no contexto dos mega projetos expositivos, configura-se o curador *corretor cultural*, cuja fidelidade se dá nos agenciamentos que faz entre instituições e artistas, através de seus contatos e conhecimento nessa área. Nessa perspectiva, os espaços de exibição de arte se convertem em lugares de investimento financeiro e de empreendimento cultural.

Ora, a onipotência da figura do curador até aqui apresentada difere radicalmente da proposição curatorial desse projeto, cuja linha de atuação compactua com a ideia de uma curadoria colaborativa, contrária ao enaltecimento da figura de um curador, mesmo que este seja um curador parceiro, que busca facilitar o “processo artístico, objeto ou situação (...) cujo impulso primordial é a empolgação e a satisfação de ser parte do processo mágico de transição de um trabalho de arte desde a ideia até a ocupação do espaço público.” (OGUIBE, 2014, p.13)

O ponto de discussão se pauta numa outra concepção de curadoria, cercada de estratégias que visam diluir a ideia da figura do curador como centro - autoria individual - no processo de produção da exposição. Nossa proposição curatorial, sintonizada com o ambiente escolar, tem por base o processo compartilhado, colaborativo, de múltiplos olhares entre professores e alunos, relativizando o papel constituído e sedimentado do curador e enfatizando a ausência de sobreposições de papéis e valores hierárquicos.

Tal ideia traz a questão da assunção de diferentes papéis já constituídos na escola. Ao nos referirmos a isso, tomemos a ideia de Basbaum (2005) ao abordar o conceito de *artista-etc*, a fim de manifestar as múltiplas faces de ser artista. Logo na abertura do texto *Amo os Artistas-etc*, que escreveu para o projeto intitulado *A próxima documenta deve ser curada por um artista*<sup>8</sup>, ele

---

<sup>8</sup> Nesse projeto, coordenado por Jens Hoffmann em 2003, um grupo de artistas – aproximadamente 30, dentre os quais alguns brasileiros - foram convidados e provocados a pensar o território do fazer curatorial e sua relação com os artistas, ao propor como seria ocupar temporariamente o lugar de curador e construir uma proposta para uma grande exposição

relativiza a natureza do fazer do curador e do artista ao propor o termo de *artista-etc* e de *curador-etc*:

Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de artista-artista; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos ‘artista-etc’(de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador. (BASBAUM, 2005, p. 21)

O *artista-etc* diz respeito a uma visão ampliada do que vem a ser artista e sua atuação, na tentativa de descategorizar e destituir rótulos pré-determinados em busca de um fazer híbrido e extensivo a ela mesma. Tal conceito se formou como extensão do artista multimídia surgido nos anos 70. O *artista-etc* dilata o que é ser só artista ao ampliar sua ação, agregando outra função, como a de artista-curador, por exemplo. Entretanto, tomar esse outro lugar não implica no descolamento do olhar de artista que permanece e de certa forma guia essa outra função, pois “quando artistas realizam curadorias não podem evitar a combinação de suas investigações artísticas com o projeto curatorial proposto”. (BASBAUM, 2005, p. 22)

Em perspectiva semelhante, Duchamp (O’DOHERTY, 2007) se configura como um dos artistas que inaugurou a noção de *artista-curador* ao montar duas exposições de arte a convite dos surrealistas, nos anos de 1938 e 1942<sup>9</sup>. Tais ações curatoriais de Marcel Duchamp demonstraram tanto um rompimento com a estética do cubo branco, comumente utilizado na época, quanto a respeito da noção de artista, ao assumir, na exposição, o lugar também de curador.

Pensando nesses termos, o deslocamento temporário do que vem a ser aluno e professor dentro da escola, deve ter suas funções ampliadas para exercer a curadoria compartilhada da mostra. Embora não se desvincilhem dos lugares que ocupam na escola, terão a possibilidade de ampliá-los ao assumirem outros papéis. Nessa perspectiva, a transformação se dá do ‘aluno-aluno’ para ‘aluno-curador’, de ‘professor-professor’ para ‘professor-curador’.

#### **4.2 Instância dos espaços institucionalizados e das proposições curatoriais inovadoras**

Ao apontar a estrutura pouco flexível dos museus, cuja dependência se atrela aos poderes dominantes da sociedade, Siegelaub (*apud* OBRIST, 2010, p.153) faz uma crítica a esses espaços,

---

como a *Documenta*. As contribuições feitas pelos artistas foram adicionadas ao sítio do *e-flux* e disponibilizadas aos leitores para comentários e intervenções.

<sup>9</sup> Em Paris, além de reunir mais de 60 artistas e 300 obras entre esculturas, fotografias, pinturas, performances, instalações, objetos e colagens, elaborou a montagem da exposição. Nela, criou um teto com sacos de carvão formando uma espécie de instalação em que os objetos eram dispostos no espaço. Já em 1942, Duchamp concebeu outra instalação, em Nova York, por meio de fios brancos amarrados entre todas as obras que estavam nos expositores no centro da sala, dificultando a circulação dos espectadores por entre as obras.

afirmando que, “independentemente de você ou eu aparecermos com algumas boas ideias sobre mudar alguns aspectos dos museus, as necessidades fundamentais do museu têm muito pouco a ver conosco; eles têm sua própria lógica interna”; e conclui que o mais importante não é mudar o museu, mas criar novas possibilidades e outros circuitos para exibição e circulação da arte.

A partir de então, esse autor tornou-se idealizador de projetos que adentraram outros espaços em novos formatos. Mas, que lugares seriam esses? Ora, pensar a exposição no contexto da escola é tornar possível um trajeto que não toma o espaço museal como referência principal, e, para tanto, seria necessário encontrar referenciais históricos que legitimassem o pensar as exposições nas escolas.

É assim que optamos por práticas curatoriais que em suas ações revolucionaram as regras vigentes nos modos de exposição e de circulação de arte, e que, consequentemente, influenciaram diretamente o campo curatorial dentro e fora dos museus e das galerias de arte. Tal repertório inovador de práticas curatoriais delineia-se por meio de um breve recuo na história, especificamente nos anos 60/70.

Nesse sentido, submeteremos algumas desses procedimentos curatoriais a um recorte que possa fundamentar o nosso projeto curatorial, tecendo alguns possíveis cruzamentos com aquelas ações de modo pontual, levando em conta os expedientes e as estratégias que sirvam de condutores para a concepção da exposição itinerante.

A partir do complexo contexto do surgimento da arte conceitual na Europa e América do Norte no final dos anos 60<sup>10</sup>, precipitou-se a revisão da noção de objeto artístico e da condição do artista, dentre outros aspectos, salientado por Freire (1999), que constituíram uma reação contra a hegemonia dos espaços institucionalizados e do mercado de arte. Embora muitos desses artistas criticassem a ideia da autonomia da arte apresentada no modernismo, é nos *ready made* de Marcel Duchamp que se encontra o germe da arte conceitual e do fenômeno da destruição da aura do objeto artístico, analisado por Walter Benjamin.<sup>11</sup>

No panorama da arte conceitual, a proposta da remissão do objeto em prol de uma ideia constituía uma crítica aos princípios do modernismo, mais especificamente sobre a questão da

---

<sup>10</sup> Cristina Freire esclarece o sentido ampliado que dá a esse termo ao definir determinadas características defendidas pela arte conceitual, como a “preponderância da ideia, (...) a transitoriedade dos meios e precariedade dos materiais utilizados, a atitude crítica frente às instituições artísticas (notadamente o museu), (...) particularidades nas formas de circulação e recepção de certo universo de obras numa determinada época.” (FREIRE, 1999, p. 15)

<sup>11</sup> A questão da aura foi abordada por Walter Benjamin no texto *A obra de arte na era da sua reproduzibilidade técnica*, de 1936, no que diz respeito à autenticidade da obra de arte. Com o surgimento da fotografia e, posteriormente, do cinema, diversas modificações ocorreram na forma de produzir arte e, mais do que isso, transformaram a própria natureza da arte, pois “ao se emancipar dos seus fundamentos no culto, na era da reproduzibilidade técnica, a arte perdeu qualquer aparência de autonomia” (BENJAMIN, 1993, p. 176), isto é, o valor de culto cedeu lugar ao valor de exibição.

estética e da autonomia da arte. Diz Wood (2002) que tal intenção implicava na revisão tanto do objeto artístico, fruto da atividade artística, quanto da finalidade da arte em relação à modernidade<sup>12</sup>.

Nesse contexto, o movimento Fluxus<sup>13</sup> se insere também como construtor da noção de arte conceitual, pois suas proposições artísticas partiam da ideia de experimentação, uma espécie de laboratório vivo, com a participação do público de forma contundente. Nelas, residia a ideia de aproximar o público à obra de arte, tornando-o parte constituinte da obra. O que os artistas dessa época estavam propondo confrontava diretamente com o rígido modelo das instituições que abrigavam a arte, ao mesmo tempo em que abria espaço para se pensar novos modos de produzir, exibir e circular a arte, assim como viabilizar a incorporação de diferentes projetos artísticos colaborativos.

Esses procedimentos artísticos inovadores, segundo Oguibe (2004), possibilitaram tanto a ocupação e a criação de outros espaços que diferiam das estruturas tradicionais e do espaço legitimado dos museus e das galerias - cujo modelo convencional limitava as formas de exposições de arte -, quanto influenciou, sobremaneira, a prática da curadoria no cenário da arte contemporânea nessas mesmas instituições.

Decorre daí que diversas práticas curatoriais, ao atualizarem as experimentações artísticas a partir dos anos 60, criaram espaços para procedimentos mais desafiadores e criativos no campo curatorial, a saber, curadores que em suas propostas se conduziram à margem do sistema das exposições oficiais, ou mesmo curadores que levaram para dentro das instituições experiências de curadoria que funcionassem como laboratório experimental.

Harald Szeemann, historiador de arte, foi um exemplo de curador que colaborou para as novas práticas curatoriais dentro e fora dos museus. Enquanto era diretor da *Kunsthalle*, na Berna de 1961 a 1969, movimentou o cenário das exposições e o encontro de artistas emergentes da Europa e dos Estados Unidos, tornando aquela galeria de arte “um laboratório real e um novo estilo de exposição nasceu: um caos estruturado” (SZEEMANN *apud* OBRIST, 2010, p. 113). Nessa época, como a galeria não tinha acervo e os recursos eram escassos, as exposições funcionavam

---

<sup>12</sup> Segundo Wood (2002), a obra e os procedimentos do artista Frank Stella, já em 1959 com a pintura de cunho minimalista, representou o ponto nevrágico entre o modernismo e as diversas concepções e práticas artísticas contrárias aos seus pressupostos, que serviu de base para a origem da arte conceitual.

<sup>13</sup> No Manifesto do Fluxus, de 1963, George Maciunas cria um texto, em forma de colagem, em que agrupa palavras de ordem à definição no dicionário da palavra ‘flux’. Diz-se no texto: “Livre o mundo da arte morta, da imitação, da arte artificial, da arte abstrata... Promovam uma arte viva, uma antiarte, uma realidade não artística, para ser compreendida por todos, não apenas pelos críticos, dilettantes e profissionais...” (WOOD, 2002, p. 23).

como laboratório adotando a improvisação como um meio rápido e dinâmico de realizar algo visível em um menor tempo possível.

Uma das mostras mais importantes - por ele intitulada *Quando as atitudes se tornam forma*<sup>14</sup> - mostrava diversas ações realizadas pelos artistas, demonstrando a importância dada à arte conceitual. Em 1969, Szeemann se desliga da Kunsthalle e se torna curador independente, inaugurando a prática curatorial fora das instituições oficiais ao mesmo tempo em que se aproximava de espaços expositivos alternativos, lançando, ao longo dos anos, propostas que colaboraram na construção da história das exposições e na trajetória da prática curatorial.

Outros espaços foram sendo ocupados para a exibição de arte, como na experiência do curador Hans Obrist ao empreender exposições em lugares inusitados como em hotel, avião e em seu próprio apartamento. Um dos projetos que teve mais repercussão, *Do It*, encabeçado por ele, mas pensado juntamente com os artistas Christian Boltanski e Berthand Lavier, foi concebido em 1993, cujas influências coadunam com os procedimentos do grupo Fluxus e com as exposições-publicações de Seth Siegelaub, dentre outras.

Na proposta do *Do It*, diferentes artistas eram desafiados a criarem uma proposição artística, em forma de autoinstrução do trabalho, para ser executado por qualquer pessoa. Ao invés dos artistas enviarem obras, enviam propostas. Nos anos 90, ocorreram exposições dessas proposições em diversas instituições do mundo, com regras bem definidas, desde quem executaria os trabalhos, até a destruição deles após a exposição.

Outras versões foram lançadas para TV e internet por meio da disposição no campo virtual da obra-instrução, em que o público, de forma doméstica, executa e decide o modo de exibir os trabalhos que realiza. Desse modo, *Do It* cria um modelo de exposição processual que vai se renovando a cada versão, conforme os territórios e contribuições locais ao projeto. Atualmente suas instruções podem ser acessadas por meio do sítio do e-flux.

Ademais, o projeto *Do It*, ao introduzir a participação efetiva do público na criação de uma obra, obtém uma multiplicidade de formatos e configurações, resultado de uma variedade de interpretações feitas pelo público a partir da obra-instrução, além de modos diversos de exibição do trabalho. Dessa forma, o artista se torna proposito e o público realizador de modos de criar soluções estéticas para algo sugerido, numa espécie de co-autoria.

---

<sup>14</sup> A origem da ideia para a exposição remonta a uma visita feita por ele ao ateliê de um pintor Holandês. Ao cumprimentar o assistente do artista, algo chamou-lhe a atenção:atrás de duas mesas: uma com néon saindo da superfície, outra com grama, que ele estava molhando, (...) fiquei tão impressionado com aquele gesto, que disse: (...) eu sei o que quero fazer: uma exposição que se concentre em comportamentos e gestos como o que acabei de ver. (SZEEMANN *apud* OBRIST, 2010, p. 113)

De forma inusitada, Siegelaub<sup>15</sup> agregou a ideia da padronização do formato da obra como uma espécie de instrução ao projeto coletivo, intitulado *Livro das cópias*, de 1968. Nesse empreendimento, com a colaboração de artistas com quem trabalhava, propôs a realização de um trabalho artístico sob certas condições de exibição e circulação, que levava em conta a padronização do suporte e do formato.

Nesse aspecto, a ideia do autor era poder observar “que as diferenças resultantes em cada projeto ou trabalho seria precisamente aquilo de que tratava a obra do artista”. (SIEGELAUB *apud* OBRIST, 2010, p.154) Posteriormente, as obras seriam reproduzidas criando uma exposição-publicação cuja circulação se daria mais facilmente em qualquer lugar para acessar o maior número de pessoas.

Nosso projeto curatorial fez um recorte das propostas curatoriais *Do It*, de Obrist, e *Livro das cópias*, de Siegelaub. Do projeto *Do It*, incorporamos basicamente três aspectos: a noção da obra-instrução, a variação interpretativa do leitor-participante e a variação do resultado da proposta a cada nova versão do projeto.

O primeiro aspecto se expressa pelo artifício da autoinstrução, mas não exatamente da forma como se deu no *Do It*. O *KitMóvelExpositivo* funcionaria enquanto instrução-guia, e não enquanto obra-instrução, por conter em seu interior instruções básicas para conduzir a montagem da exposição, embora paradoxalmente as pessoas que a leem tem liberdade para não segui-la. Esse fato nos remete ao segundo aspecto que fornece aos leitores participantes, quer alunos ou professores, a determinarem suas escolhas e traçarem caminhos próprios tendo por base o *KitMóvelExpositivo*. O último aspecto se cola ao segundo pela variabilidade de formatos e sentidos apresentados em cada espaço escolar ao final da montagem da exposição.

Na proposta de Siegelaub, *Livro das Cópias*, a padronização é verificada como uma espécie de prévia instrução dada aos artistas, e não ao público, como se deu no *Do It*. O resultado dessa provocação resulta numa variabilidade estética apresentada pelos trabalhos artísticos. De forma análoga, o *KitMóvelExpositivo* também é apresentado de forma padronizada - a partir da mesma materialidade que circulará nas escolas - em que a transitoriedade da exposição confere sentidos diferentes quando envolvem opiniões, repertórios estéticos e negociações entre as pessoas daquela realidade escolar.

---

<sup>15</sup> Seth Siegelaub, curador, marchand e editor, tem sua maior contribuição no campo curatorial, nos anos 60, ao inaugurar novas formas de exibir e circular a arte contemporânea. Propôs de forma radical que a arte fosse exibida em forma de catálogo, ou outro meio que pudesse ser facilmente acessado de forma barata sem precisar de algum espaço físico para a exposição.

Tais características do *KitMóvelExpositivo* viabilizam às intenções artístico-pedagógicas das pesquisas realizadas pelos professores ao condensar em um só espaço a produção artística dos alunos e possibilitar que seu conteúdo seja compartilhado por muitas pessoas através da facilidade de seu deslocamento<sup>16</sup> entre as escolas. Como resultado do compartilhamento de ideias, responsabilidades e afetos entre os grupos de alunos e professores, a exposição *Olhares em trânsito – Experimentos expositivos na escola* assume diferentes formatos expositivos advindos das soluções interpretativas encontradas conjuntamente.

## **5. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES**

O desafio de mapear o que aconteceu em cada território expositivo no transitar dos objetos, das expectativas e das ideias, ganha um modo aberto de olhar para esses lugares e para as pessoas envolvidas no processo de construir a exposição *Olhares em trânsito – Experimentos expositivos na escola*.

Na viagem de configurar a cartografia, foram delimitados alguns pontos de observação e reflexão sintonizados com a proposição curatorial apresentada nesse artigo. Primeiro, tomemos como relevante a noção de escola enquanto espaço de experimentação, uma espécie de laboratório - baseado na experiência relatada por Vidokle (2009) - através do qual os envolvidos têm que pensar as soluções para a exibição dos trabalhos de arte - tendo por base o *KitMóvelExpositivo* – como uma maneira de intervenção no espaço escolar.

Segundo ponto, a ênfase no processo colaborativo entre todos os envolvidos deve estar baseada na autonomia e nas decisões compartilhadas que, por sua vez, desencadeiam diversas interpretações e negociações produzidas por cada grupo nos diferentes contextos. Nesse processo, cabe ressaltar que as funções professor e aluno são ampliadas - segundo o modelo pensado pelo artista-curador Basbaum (2005) - ao tomarem lugar diferenciado na constituição da exposição.

Terceiro ponto, a criação estética do *KitMóvelExpositivo* - elaborado a partir das ideias de Obrist (2010), Siegelaub (OBRIST, 2010) -, enquanto estratégia padronizada e instrucional, por um lado viabiliza a circulação das produções artísticas e, por outro lado, possibilita presentificar

---

<sup>16</sup> O caráter portátil do *KitMóvelExpositivo*, aliado à ideia de condensamento das intenções curoriais, remete-nos ao procedimento utilizado por Duchamp na proposta de um museu portátil, *Boîtes-en-Valise*, que condensou em um único espaço físico, facilmente transportável a qualquer tempo e lugar, a apresentação de suas intenções artísticas, dadas através das reproduções de suas obras.

significativas diferenciações estéticas decorrentes das resoluções e das escolhas realizadas pelo grupo.

Dentro dessa perspectiva, a movimentação em torno da construção da exposição *Olhares em trânsito – Experimentos expositivos na escola* foi analisada tendo por base a observação dos aspectos da curadoria participativa e da escola enquanto espaço de experimentação. Nesse sentido, as falas dos envolvidos nesse processo - professores e alunos – serviram de referência para apontar a validade daqueles dois aspectos em cada contexto.

Ao discutir o espaço da escola enquanto lugar de experimentação e de processo, tomemos de empréstimo alguns sentidos dado ao evento da *Manifesta 6*, que sintonizam com as intenções e com os resultados obtidos da proposta curatorial colaborativa desse projeto, assim como:

admitir falhas e defeitos; aprender fazendo; (...) permitir o confronto com diferentes paradigmas; (...) dar voz a novas ideias; (...) desenvolver ideias como um processo contínuo de investigação; (...) permitir que os participantes encontrem suas próprias metodologias, espaços e linguagens. (HONORATO, 2007, p. 123)

Nesse sentido, quanto ao aspecto da curadoria compartilhada foram alcançados níveis diferenciados em cada contexto expositivo havendo consenso acerca do caráter inusitado e inovador da proposta no ambiente escolar. De modo bem sucedido, tal aspecto se presentificou para alguns professores como possibilidade de rever as suas práticas curatoriais na escola e, consequentemente, de tornar necessária a criação de novos procedimentos a serem exercidos conjuntamente. Quanto aos alunos, o exercício de empoderamento nas instâncias decisórias se constitui como um meio de valorização de suas ações e produções, extensivas a uma nova maneira de olhar a escola e de nela atuar.

Em ambos os aspectos - a curadoria compartilhada e o espaço da escola enquanto lugar de experimentação - precisaria ser revisto o fator tempo, algo que comprometeu o andamento e o resultado das exposições no projeto em rede. Assim, estender o tempo, aperfeiçoá-lo e negociá-lo com a escola se faz necessário para garantir efeitos mais satisfatórios, inclusive no que diz respeito ao tempo de exibição dos trabalhos.

Se, por um lado, a questão do tempo representou um contratempo, por outro lado a escolha do espaço de exibição - que esteve sob o domínio da ideia de expor em lugares de maior visibilidade - tornou-se ágil, consideravelmente previsível, porém visível em lugares de grande circulação de pessoas.

Destarte, alguns questionamentos parecem ser pertinentes: No contexto das práticas curatoriais e das exibições de arte, o que deveria ter mais visibilidade? Quais efeitos deveriam ter sido produzidos, quais transformações deveriam ter sido provocadas? Ao manter visível essa discussão, problematizar a questão da visibilidade, reitera-se a proposição curatorial desse projeto.

Reafirmar a não exclusividade da figura do curador enquanto autor de exposições, ou mesmo enquanto tarefa exclusiva do professor tornou evidente a opção pela visibilidade do processo de curadoria participativa. Nessa situação, a ênfase recaiu em criar espaços de diálogos nas situações de convívio e, particularmente, entre alunos e professores, mediados pela estratégia do *KitMóvelExpositivo*. Assim, a configuração da exposição - decorrente das ações colaborativas e como ato político de ocupação – tomou-se um meio de conferir maior reconhecimento e visibilidade às relações entre as pessoas no ambiente escolar.

Nesse contexto, a visibilidade produziu seus efeitos e suas transformações, principalmente nas pessoas que estiveram envolvidas no processo colaborativo de construção da exposição *Olhares em trânsito – Experimentos expositivos na escola*, através das relações que foram se constituindo ao costurar ideias, ao acolher acertos e ao compartilhar as incertezas do resultado da exposição, ao mesmo tempo em que demonstrou ser a escola o lugar ideal para a ativação desses territórios colaborativos.

Acreditamos que a pesquisa contribuiu para pensarmos novos modos de agenciar as exibições de arte dos alunos e como meio de intercambiar as produções artísticas com outras produções e em outras escolas, outros lugares, conduzidos pelas vozes de todos que fazem a escola.

Cabe ressaltar que o impacto da exposição em relação ao público e à comunidade escolar visitante não foi alvo de investigação desse projeto, embora tal aspecto se mostre relevante dentro do contexto das exibições de arte na escola. Dessa forma, outras pesquisas nessa área poderão complementar essa lacuna e ao mesmo tempo ampliar o debate acerca das exposições nas escolas.

## **REFERÊNCIAS**

ARANTES, Otília. B.F. *Os novos museus*. Novos estudos CEBRAP, n.31, out.1991. Disponível em: <https://novosestudos.uol.com.br>. Acesso em: 06 de janeiro 2014.

BASBAUM, Ricardo. *Amo os Artistas-etc.* In: *Seminário Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reproduzibilidade técnica*. In: CAPISTRANO, Tadeu (Org.) *Benjamin e a obra de arte*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo - Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

HOFFMANN, Jens. *A Exposição como Trabalho de Arte*. Concinnitas: Arte, Cultura e Pensamento. Revista do Instituto de Artes da UERJ.ano 5, nº 6, julho/2004.

HONORATO, Cayo. *Expondo a Mediação Educacional: Questões sobre Educação, Arte Contemporânea e Política*. ARS. Vol. 5, nº 9, São Paulo, 2007.

MARMO, A. R.; LAMAS, N. C. *O Curador e a curadoria*. Revista Científica Ciência em Curso. Palhoça/SC, v. 2, n. 1, p. 11-19, jan./jun. 2013.

OBRIST, Ulrich Hans. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI, 2010.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

OGUIIBE, Olu. *O Fardo da Curadoria*. Concinnitas: Arte, Cultura e Pensamento. Revista do Instituto de Artes da UERJ, ano 5, nº 6, julho/2004.

VIDOKLE, Anton. *Da Exposição para a escola: apontamentos do Unitednationsplaza*. In: *Educação para a arte – Arte para a Educação*. Orgs: Pérez-Barreiro, Gabriel & Camnitzer, Luís. 1<sup>a</sup> ed. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009.

\_\_\_\_\_. *From Exhibition to School Notes From Unitednationsplaza*. In: MADOFF, Steven Henry (Org.). *Art School - Propositions for the 21ST Century*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2009.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.