

Laura Castro

Em doutoramento na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Tema de investigação: “A exposição de arte contemporânea na paisagem. Origem, problemática e práticas”. Mestre em História da Arte – Fac. Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1993). Licenciada em História da Arte – Fac. Letras da Universidade do Porto (1985). Publicou artigos e livros sobre arte moderna e contemporânea de que podem citar-se os mais recentes: Paisagens. Porto: Edições Afrontamento e Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2007; Conversations with Jules Maidoff. Firenze: Ângelo Pontecorboli Editore, 2007; O Lugar do Meio. “Projecto Fábrica Import Export”. Guimarães: Laboratório das Artes, 2007. Membro de júris de prémios e concursos de arte contemporânea. Desenvolveu pesquisa para diferentes exposições neste domínio, algumas com responsabilidade de comissariado de que se destaca a últimas: Tito Roboredo (1934–1980). Um Corpo na Primavera. Régua: Museu do Douro; Porto; Lugar do Desenho, 2008. A partir do início da década de 90 trabalhou em museus e galerias municipais, nomeadamente na CasaOficina António Carneiro, no Museu da Quinta de Santiago e na Galeria do Palácio. Docente da Escola das Artes desde 2004, tem assegurado, entre outras, unidades curriculares relacionadas com arte contemporânea e com o discurso expositivo no século XX.

OS MUSEUS DOS CURADORES

Laura Castro

Resumo

A exposição de obras de arte na paisagem originou, a partir dos anos 70, um novo modelo de museu caracterizado por uma renovação profunda das práticas de mediação artística. É certo que os parques, itinerários e exposições em áreas em reabilitação ambiental que surgiram na Europa desde essa altura, vieram dar continuidade aos modelos tradicionais da exposição no exterior, nomeadamente aos jardins de escultura e aos museus ao ar livre, mas implicaram também alterações significativas nas estratégias de instalação e comunicação da obra. Trata-se de núcleos museológicos ancorados em políticas de curadoria da arte contemporânea que subverteram radicalmente a relação entre a obra de arte e o museu: de facto, ao operar no quadro de encomendas específicas a artistas, as obras que integram as colecções destas estruturas são o ponto de partida para a formação do museu que abandona, assim, a função de lugar de chegada anteriormente desempenhada. Os curadores assumem literalmente o papel de fundadores de museus.

Palavras-chave: Museu, Paisagem, Curadoria, Arte Contemporânea

Abstract

The exhibition of works of art in the landscape from the 70s, originated a new type of museological institutions characterized by a profound renewal of the practice of artistic mediation. It is true that the parks, itineraries and exhibitions on environmental rehabilitation areas that have emerged in Europe since then, evolved from the traditional models of exhibition in the open air, particularly those of sculpture gardens and outdoor museums, but it is also true that significant changes concerning the installation and the strategies of communication of the work occurred. Anchored in the curatorship of contemporary art, these museums radically undermined the relationship between the artwork and the museum. In fact, works that incorporate the collections of these structures result from direct commissions to artists what makes them the starting point for the museum. On the other hand, museum no longer performs the previous function of a place of arrival. The curators literally take the role of founders of museums.

Keywords: Museum, Landscape, Curatorship, Contemporary art

Se a realização de exposições temporárias constitui a face mais visível da curadoria da arte contemporânea, esta não opera apenas neste domínio, ocupando-se da formação de colecções e de museus, que aborda mediante uma participação activa na criação artística. Depois das grandes exposições dos finais da década de 60 e das seguintes, protagonizadas pelos pioneiros do modelo de curadoria que hoje prevalece num quadro de actuação institucional (vejam-se os casos de Harald Szeemann, Jean-Christophe Ammann, Wim Beeren, Jan Hoet) começaram a surgir museus estreitamente relacionados com idiossincrasias, egocentrismos e disposições pessoais de curadores.

Valerá a pena determo-nos um pouco nas diferenças entre a situação decorrente destas práticas e a situação anterior.

Um museu de arte criado a partir de uma colecção já formada – nomeadamente através da tradicional passagem de uma colecção privada ao domínio público – constitui um ponto de chegada num percurso de mediação cultural que atinge o seu termo. As obras movimentam-se em diversos circuitos de divulgação e de mercado, passam por diferentes proprietários, são apropriadas em variados lugares antes de entrarem no museu. Os agentes mobilizadores destes circuitos são vários: são os grandes coleccionadores que pretendem mostrar uma colecção, entendida como suficientemente válida para ocupar um espaço público; os artistas que comunicam o conjunto da sua obra em condições que os próprios controlam; os grupos de pressão que se movimentam no sentido de garantir que uma colecção significativa, a vários títulos, se torne representativa de valores cívicos, de identidade e de propósitos educativos. Ainda que as colecções originais se desenvolvam de acordo com critérios estabelecidos e se renovem em função de progressivas adaptações a novas exigências epocais, isso não chega para retirar a uma colecção o papel mobilizador do museu. É o conjunto de objectos que compõem a colecção a funcionar como alavanca para o seu surgimento. É, portanto, *a posteriori* que se procede à instalação de peças já existentes, o que implica a sua musealização e a sua patrimonialização, no sentido em que museu e património são processos e não acontecimentos – processos de transformação e sistemas de reconfiguração dos objectos.

Mas, um museu de arte radicado nas práticas da curadoria de arte contemporânea é literalmente dependente de curadores que, ao impor a sua visão do mundo, colocam-se no centro do debate cultural contemporâneo, asseguram a escolha dos artistas, privilegiam determinado material visual, orientam e alteram as próprias condições da mediação artística. A obra de arte é, neste contexto, encomendada, concebida, à partida, como peça de museu, entendida, desde a sua origem, como património, no sentido em que museu e património podem ser acontecimentos

e não processos. Acontecimentos nos quais se assiste ao aparecimento de obras-museu e de obras-património. O museu torna-se num ponto de partida de um percurso de produção e mediação artísticas, no quadro das indústrias culturais, que não se limita a aguardar a chegada das obras, senão que as solicita e estimula. No âmbito específico da exposição e da criação de museus na paisagem, as diferenças entre os dois contextos são, provavelmente, mais claras ainda. Os modelos desenvolvidos nos meados do século XX, destinados à exposição de escultura ao ar livre, configuraram, em termos genéricos, três propostas museológicas – o jardim de escultura monográfico, criado por artistas que entenderam que apenas o exterior possuía as condições ideais para a apresentação do seu trabalho, sendo, eventualmente, exemplos maiores desta intenção, os de Barbara Hepworth, Henry Moore e, mais recentemente, o de Eduardo Chillida; o jardim de escultura criado para ampliar os museus em que foram gerados, através de salas ao ar livre, sendo o caso paradigmático o do jardim de escultura do Museum of Modern Art de Nova Iorque, podendo considerar-se os do Louisiana Museum, na Dinamarca, e o do Kröller-Müller Museum, na Holanda, igualmente influentes; e o museu de escultura ao ar livre, de matriz urbana, sendo o do parque de Middelheim, em Antuérpia, o mais relevante. Se, no primeiro caso, é na base de uma visão profundamente individualista e personalizada que se opera a divulgação do trabalho produzido ao longo de uma carreira artística, nos outros dois casos é uma forte incidência historicista que domina a apresentação da escultura, através da tentativa de construir panoramas da escultura ocidental, mais ou menos exaustivos, de acordo com as condições disponíveis. Em qualquer dos casos, aquilo a que se assiste é à colocação de peças ao ar livre, em espaços exteriores resguardados e delimitados em que cada escultura se acomoda numa implantação específica e claramente circunscrita.

As últimas décadas do século XX trouxeram novos modelos à exposição ao ar livre e contribuíram até para a evolução e a actualização dos modelos tradicionais referidos. Os jardins de escultura dos museus Louisiana e Kröller-Müller, bem como o parque de Middelheim, adaptaram-se, a partir dessa década, às alterações que a própria escultura atravessava. Mas, fundamentalmente, responderam também às experiências lançadas por novas estruturas de parques, de itinerários na natureza e da presença da arte em zonas em reconversão ambiental. Dizer que aqueles jardins e museus de escultura eram lugares *com* ou *de* escultura, e que estes últimos parques e itinerários são lugares *para* a escultura, não corresponde a um mero jogo de palavras. De facto, à imagem da relação entre a obra de arte e o museu de que falávamos atrás, aqui não se parte da obra para o lugar, mas de uma estreita articulação entre o lugar e a obra ou, melhor, de uma íntima colaboração entre o

lugar e a intervenção que dele se aproxima, apropria e o trata. Não há colecção pré-existente e o museu constrói-se à medida que a colecção é encomendada e as obras são realizadas.

Alguns dos exemplos mais significativos abordados no quadro da investigação de doutoramento que venho desenvolvendo são, por ordem cronológica, os seguintes: *TICKON – Tranekaer International Centre for Art and Nature*, na ilha de Langeland, na Dinamarca, criado em 1993 pelo artista e curador Alfio Bonnano; *CDAN – Centro de Arte y Naturaleza*, na região de Huesca, em Espanha, criado em 1995 pelo arquitecto, historiador de arte e curador Javier Maderuelo; o projecto *Sculpture in the Parklands*, na Irlanda, criado em 2002 pelo artista e curador Kevin O’Dweyer e o projecto *Montenmedio Arte Contemporáneo*, na zona de Cádiz, em Espanha, criado em 2001 pela curadora Jimena Blásquez Abascal. Destacaremos apenas uma intervenção artística levada a cabo em cada um destes projectos, representativa das diferenças implícitas neste modo de formar colecções e de fundar museus. Indelévelmente ligadas ao lugar em que foram concebidas e no qual se instalaram, estas intervenções permanecem, não são susceptíveis de ser integradas noutros espólios, de ser transaccionadas ou mudadas para outros lugares. Quando não permanecem é porque acabaram por ser engolidas pelo lugar, por acção do tempo e das forças naturais que a museografia deliberadamente não controla. A obra de Alan Sonfist – *Denmark Labyrinth* ou *Maze of the great oak of Denmark within stonship - 1001 young trees* – surge integrada no *Tranekaer International Centre for Art and Nature*. Trata-se de uma intervenção *site-specific*, entendida como uma obra sustentável que utiliza apenas materiais existentes no local e que retira dele o seu significado. As pedras erguidas delineiam o contorno e os veios de uma folha de carvalho, estabelecendo, ao mesmo tempo, as linhas de plantação de árvores. No *Centro de Arte y Naturaleza*, Alberto Carneiro instalou, em materiais não perecíveis como a pedra e o bronze, *As árvores florescem em Huesca*, intervenção que obedeceu a um exigente plano de estudo do território e de escolha do sítio para a implantação do que o escultor considera uma mandala, o centro do seu universo. Considerada por Javier Maderuelo como “arquitectura poética”, a peça da colecção-itinerário exige uma deslocação a um sítio recôndito da província espanhola de Huesca para ser visitada. No território irlandês de *Sculpture in the Parklands* o americano Patrick O’Dougherty realizou uma instalação *site-specific* em materiais recolhidos na zona envolvente ao espaço expositivo, com a colaboração de membros da comunidade e artistas locais, ao longo de três semanas. A construção, em troncos e ramos, organiza um percurso em túnel ao longo do qual se abrem janelas e portas que os visitantes podem utilizar. Com o tempo, a intervenção acabará por se degradar e por ser diluída na natureza de onde proveio.

Em *Montenmedio Arte Contemporâneo* a intervenção de Marina Abramovic, intitulada *Human Nests*, é formada por um conjunto de aberturas escavadas numa falésia em que a artista se fez fotografar. Trata-se de uma referência aos ninhos que as aves migratórias entre a África e a Europa fazem nas suas deslocações, mas a intervenção possui ainda um outro nível interpretativo de alusão ao território de fronteira em que o parque se encontra, assolado por vagas de emigrantes clandestinos.

Intervenções como as descritas são o resultado de encomendas a um artista para um determinado lugar e os significados que a sua leitura propõe encontram a sua força nesse enraizamento. A sua existência é provocada por um convite e o convite motivado pelas características particulares do parque e pela consciência da adequação do artista às condições que este oferece.

Com objectivos diferentes, que vão desde a valorização e dinamização territorial através da relação entre arte contemporânea e natureza (*CDAN*), até à concretização de um organismo vivo que clarificasse os equívocos e os mal-entendidos que a relação arte/natureza carrega desde o período da *land art* (*TICKON*), passando pela reabilitação ambiental e pela implantação da arte num território particularmente difícil e desolador (*Sculpture in the Parklands*) e pela intenção de explorar as particularidades geográficas, sociais e políticas, e as questões de identificação numa zona de fronteira Europa / África (*Montenmedio Arte Contemporâneo*), todos partilham uma organização radicada na visão de um curador.

É certo que nenhum destes curadores ou artistas/curadores actua sozinho, encontrando-se integrados em comissões e conselhos consultivos; no entanto, também é certo que a sua condição de iniciadores dos projectos em causa, bem como a sua experiência na área em que tais projectos actuam e ainda a rede de contactos que possuem, lhes confere aquele estatuto muito particular, implicitamente assumido em tais comissões, que é o estatuto de autores – autores dos museus que idealizaram e concretizaram. E se, em certos casos, se pode falar de uma curadoria partilhada entre o curador e o artista convidado, permitindo a este último, por exemplo, a escolha dos materiais e do local de implantação da intervenção, noutros casos, é ao curador que cabem todas estas funções. No *CDAN*, por exemplo, existe uma espécie de hierarquia curatorial em que Javier Maderuelo funciona como o curador responsável pelo projecto e por convites a uma segunda linha de curadores que, por sua vez, contactam o artista e acompanham a intervenção a realizar no território.

Na criação destas colecções e destes museus os curadores absorvem uma diversidade de tarefas que inclui a formulação de problemas de carácter artístico e cultural, a procura de contextos adequados a esses problemas, a identificação

de oportunidades de intervenção, a conceptualização da exposição, a selecção e o convite aos artistas, o acompanhamento das propostas, a negociação com as autoridades locais, a angariação de fundos, a monitorização da instalação dos trabalhos, a coordenação da apresentação pública. A curadoria tem vindo a ser objecto do ensino académico e o aparecimento de cursos nesta área tem levado à tentativa de profissionalização dos curadores, embora a curadoria ocasional, oriunda de figuras exteriores ao meio artístico, e até cultural, continue a representar uma parcela interessante desta actividade. Não obstante, nos casos referidos, há uma plena dedicação destes curadores aos respectivos projectos.

Outra importante característica deste novo paradigma de criação de museus é reconhecida no facto de em nenhum destes casos se estar perante exposições/panorama ou mesmo exposições/diagnóstico, próprias do paradigma anterior, mas perante exposições/interpelação tributárias de uma visão particular e de um entendimento pessoal da prática artística e museológica. Mas, paralelamente a esta força individualista da curadoria da arte contemporânea, a realização destes museus também assume um ideário cultural de revisão dos modelos anteriormente institucionalizados. Neste domínio, estes projectos procuram conter as sugestões de interpretação, no sentido de acentuarem a experiência do visitante, e permitirem maior liberdade do espectador, não apenas num plano conceptual, mas num plano cinestésico, proporcionado por diferentes condições de acessibilidade. Estas desenham-se um vasto leque de opções, desde a facilidade de visionamento e de proximidade até à dificuldade de localização e de identificação de peças e intervenções.

Neste momento, será importante reflectirmos sobre as implicações da situação descrita correspondente ao modelo dominante dos nossos dias.

Antes de mais, ela permite desvanecer a questão costumeira da contradição intrínseca de um museu de arte contemporânea. De facto, se a natureza da arte contemporânea não se ajustaria à ideia de museu, a inversão dos dados da questão nos projectos referidos, faz do museu o lugar próprio da arte e dispensa a obra do tribunal do tempo para nele dar entrada. A curadoria da arte contemporânea contribui para um encontro entre a estética da recepção e a estética da criação. A encomenda, enquanto acto de propiciação da obra de arte destinada ao museu e seu fundamento teórico, contribui para o encontro entre a produção artística e o seu acolhimento, evitando que o tempo passe entre ambas as instâncias e que o juízo se faça por efeito do tempo. Os museus dos curadores subtraem-se ao tempo, contornam-no, antecipam-se ao juízo da história, propõem as obras de museu como um dado adquirido.

Toda a reflexão sobre a perda da aura, desde Walter Benjamin, surge, deste modo,

sem qualquer pertinência porque o museu deixa de ser o lugar no qual a obra arruinou a sua suposta autenticidade, a sua dimensão de inteireza, a sua energia e as suas forças vitais, para ser o lugar onde autenticidade e inteireza, longe de se suspenderem ou de se subverterem, se produzem pela primeira vez. Todo o discurso sobre a descontextualização sofrida pelas obras no museu se afigura, igualmente, sem qualquer pertinência porque o museu deixa de ser o lugar da descontextualização da obra para ser o seu lugar natural. A intervenção artística transforma-se numa emanção do lugar e, sendo esse lugar o museu, a obra é uma emanção do museu e o museu é o seu único destino. Toda a analogia, comentada por David Carrier, entre o cepticismo filosófico, enquanto negação da possibilidade do conhecimento, e o cepticismo museológico, enquanto negação da possibilidade de o museu preservar arte (por não fazer coincidir o objecto material com a obra de arte que teria sido no momento em que foi criada) desapareceria também. As práticas curatoriais na origem dos museus referidos estão alheadas desta situação, já que não se verifica o desdobramento obra de arte / objecto de museu, cuja coincidência é, em rigor, o seu princípio estruturante.

Simultaneamente, o curador como fundador de museus, assume um papel activo na cultura contemporânea, empenha-se, compromete-se e concorre abertamente para a progressiva oficialização da prática artística, para a mais completa institucionalização das suas condições de mediação, para a mais formal burocratização da criação artística. Mais do que peça vital dos mecanismos de reconhecimento dos artistas e de legitimação da obra de arte, o curador como fundador de museus, é a figura central da produção e da mediação cultural, figura que ocupa um lugar determinante na rede de relações de poder neste meio. É por estas razões e por estarmos em presença de estruturas que requerem um grau de organização e de funcionamento claramente museológico, por estarmos ainda em presença de estruturas que formam colecções, que lhes dão visibilidade, que publicam estudos críticos sobre elas, que não discuto a aplicação do termo museu a tal realidade, embora admita que, noutra âmbito, essa discussão pudesse ser relevante.

Finalmente, no contexto de arte na paisagem, tal como evidenciada, poderíamos propor um substituto para a expressão “efeito-museu” que seria algo do tipo “agente-museu” ou “factor-comissário” termos que melhor evidenciam as circunstâncias de uma acção cultural que rejeita qualquer separação entre o regime de criação e o regime de recepção, entre o regime de produção e o regime de mediação da arte.

Referências

Altshuler, Bruce, ed. (2005), *Collecting the New. Museums and Contemporary Art*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Carrier, David (2006), *Museum Skepticism: A History of the Display of Art in Public Galleries*. Durham and London: The Duke University Press.

Déotte, Jean-Louis (1993), *Le Musée, l'origine de l'esthétique*, Paris: L'Harmattan.