

ARTE (PÚBLICA) CONTEMPORÂNEA EM ESPAÇOS MUSEOLÓGICOS CONTEMPORARY (PUBLIC) ART IN MUSEUMS

Sofia Ponte

Resumo

Acontece com cada vez mais frequência assistirmos a obras de arte (pública) contemporânea que, de um modo literal, aspiram a influenciar a sociedade onde se inserem. É também cada vez mais recorrente assistirmos a essas mesmas obras serem integradas no museu como salvaguarda desse patrimônio artístico. Para refletir sobre a transferência de significados que essa deslocação implica convoco conceitos de arte (pública) contemporânea e discuto ideias sobre o enquadramento institucional de um objeto de arte. Incidindo sobre a obra *paraSITE* (1998-presente) do artista norte-americano Michael Rakowitz, assente num abrigo portátil para pessoas sem-abrigo distribuído por várias cidades do seu país de origem, e posteriormente apresentada em variados contextos museológicos, este artigo mostra como a musealização de obras de arte (pública) contemporânea requer a criação de estratégias de contextualização dentro do museu. Esse argumento é desenvolvido através da discussão das estratégias usadas na exposição *Beyond green: towards a sustainable art* (2005) com curadoria de Stephanie Smith, onde *paraSITE* foi uma das obras apresentadas.

Palavras chave: Exposição, Musealização, Curadoria, Arte (Pública) Contemporânea, Obra de Arte

Abstract

It happens more and more often that artworks aspire, in a literal way, to influence the society in which they have been created. It is also increasingly recurring to watch those same artworks being integrated into the museum as a safeguard of that artistic heritage. Reflecting on the transfer of meanings that that displacement implies, I will address contemporary (public) art concepts, as well as ideas, which stand for a transformation in the institutional framework of an object of art. Focusing on the artwork *paraSITE* (1998-present) by North-American artist Michael Rakowitz, consisting of a portable shelter for the homeless distributed in various cities of his country of origin, and later displayed in various museological contexts, this article shows how the musealization of (public) contemporary artworks requires the creation of strategies within the museum context. This argument is developed through discussion of the strategies used in the exhibition *Beyond Green: towards a sustainable art* (2005) curated by Stephanie Smith, where *paraSITE* was one of the works presented.

Keywords: Exhibition, Musealization, Curator, Contemporary (Public) Art, Work of Art

Em 2007, o Museum of Modern Art (MoMA), em Nova Iorque adquiriu *paraSITE* (1998-presente), um abrigo provisório para pessoas sem-abrigo concebido pelo artista Michael Rakowitz (n.º 1973), para a coleção do departamento de arquitetura e design. Por sua vez, em julho de 2014, os “espigões de dissuasão” desenhados pela empresa irlandesa Kent Stainless para impedir que pessoas sem-abrigo durmam na arquitetura existente foram adquiridos para a coleção do Victoria & Albert Museum (V&A) em Londres (o Victoria & Albert Museum possui uma coleção de artes decorativas e de design desde a antiguidade até à atualidade). Estes objetos abordam o mesmo problema social mas de forma distinta: *paraSITE* evidencia a situação de pessoas na condição de sem-abrigo, devolvendo a cada um dos envolvidos no projeto individualidade e visibilidade; os espigões respondem agressivamente à existência de indivíduos sem-abrigo, explorando o seu anonimato e acentuando a sua marginalidade. A aquisição destes dois objetos, que evidenciam um problema social com que se debatem as sociedades do ocidente, por instituições museológicas remete-nos para o interesse de uma reflexão sobre o que são as políticas museológicas no século XXI.

Na pesquisa sobre o percurso de *paraSITE* que efetuei, encontrei imagens do projeto tanto nas ruas de várias cidades norte-americanas (Baltimore, Cambridge, Nova Iorque) como também em contextos galerísticos e museológicos a nível nacional (Chicago, Nova Iorque, São Francisco, Cleveland, St. Louis, North Adams) e internacional (Eslovénia, Itália, Alemanha, França, Suíça, Bélgica). Inicialmente o contraste entre estes dois enquadramentos, *rua versus* museu/galeria, pareceu-me que os tornava conflitantes. Parecia-me que algo se perdia *irremediavelmente* na transferência de *paraSITE* para o contexto museológico. *paraSITE* exprime um problema social forte e a sua utilização produz uma evidência material da situação de pessoas sem-abrigo. A sua transferência para um lugar fechado, longe da realidade social a que se dirige e do impacto provocado pelo seu uso, coloca novas questões. Como definir uma obra de arte (pública) contemporânea dentro do museu? Como se constitui? Como expor a sua ligação com os valores da esfera pública que a envolve? Atualmente, mais do que me parecer uma incongruência, observo que a discrepância entre as circunstâncias de uso e as da sua musealização faz parte de um processo de patrimonialização complexo, que merece ser melhor aprofundado.



Figura 1. *paraSITE* de Bill Stone. Instalado em 1998 em Harvard square, Cambridge, Massachusetts, E.U.A. © Michael Rakowitz

Figura 2. Vista parcial de *paraSITE* na exposição *Beyond Green: toward sustainable art* © 2014 cortesia The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago

ARTE (PÚBLICA) CONTEMPORÂNEA

A partir de 1990 voltou a assistir-se ao surgimento de uma série de propostas artísticas contemporâneas que intervêm diretamente na realidade social a que se dirigem. Várias publicações e eventos realizados procuraram aprofundar este fenómeno. Artigos como “Aesthetic evangelists: conversation and empowerment in contemporary art community” por Grant Kester (1995); “The social turn: collaboration and its discontents” de Claire Bishop (2006); “The Long nineties” de Lars Bang Larsen (2012), e publicações como *Relational Aesthetics* Nicolas Bourriaud (1998); *Art and social change* Will Bradley e Charles Esche (2007); *Exhibition as intervention: ‘Culture in action’ 1993* por Afterall (2014); ou o simpósio “Art and the Social: Exhibitions of Contemporary Art in the 1990s” realizado na Tate Britain em Abril de 2010, que reuniu vários críticos, historiadores de arte e artistas, como Doug Ashford, Claire Bishop, Sabeth Buchmann, Charles Esche, Rebecca Gordon-Nesbitt, Stéphanie Jeanjean, Renate Lorenz, Christian Philipp Müller e Stephan Schmidt-Wulffen debatendo a natureza deste fenómeno.

Este fenómeno tem uma longa história, mas várias estratégias conceptuais desencadeadas de forma radical durante 1970 serão talvez influências marcantes para este ressurgimento mais recente. Algumas destas estratégias conceptuais incluem artistas e tendências que procuraram desafiar a autonomia do objeto artístico, a legitimidade das instituições do seu meio, a noção de autoria e as expectativas dos espetadores (Owens 1985; Kwon 1997). Foram artistas como

Richard Serra (n.º 1939), Robert Barry (n.º 1936), Robert Smithson (1938-1973), entre outros, que desenvolveram o conceito de *site-specificity* e que contribuíram para uma experimentação estética no espaço público até aí sem precedentes. A crítica de arte Rosalind Krauss introduz este termo, em 1978, para descrever as práticas artísticas desenvolvidas no âmbito da escultura na década de 1960. Estas práticas envolviam estratégias sistemáticas que incidiam numa despersonalização da arte, isto é, recusando a ênfase do artista enquanto autor; na geometrização das formas, sendo o cubo a forma paradigmática deste período – características que representavam clareza, rigor conceptual, literalidade e simplicidade. *Site-specificity* tornou-se posteriormente num termo utilizado não somente para esculturas como para referir obras em geral que pesquisam e analisam as condições físicas e simbólicas do lugar em que se inscrevem, temporalmente delimitadas ou não, sendo que o objeto é apenas um dos elementos constituintes destes projetos artísticos. “Ser específico” sobressai também hoje em dia como uma importante forma de mostrar a falácia do conceito de autonomia da arte, explorando e fazendo aparecer as intrincadas relações da arte com o ambiente que a rodeia. Para uma leitura mais detalhada sobre este conceito ver Krauss (2002). Esta abordagem conduziu o conceito de *site-specificity* para instâncias do espaço público que exploram as complexas relações que o meio artístico e as suas instituições estabelecem com o ambiente à sua volta. Artistas como por exemplo Daniel Buren (n.º 1938), Michael Asher (1943-2012), Mierle Laderman Ukeles (n.º 1939) exerceram “crítica institucional” (cf. Buchloh 1990), e criaram obras de arte que de um modo literal aspiravam a influenciar a realidade cultural de onde emergiam, intervindo fora das instituições de arte.

Hoje em dia há uma tendência crescente, ainda que marginal, para desenvolver esse legado e criar produções artísticas que tenham impacto na esfera do quotidiano, nomeadamente na forma de objetos funcionais, em situações experimentais e de comentário social relativamente a esse quotidiano propriamente dito (Lee 1998; Larsen 1999; Schwendener 2009). O compromisso social presente neste tipo de obras levou a que a artista e teórica de arte Suzanne Lacy (1994), criasse a designação de “novo género de arte pública” para estas obras de arte em espaços públicos, de modo a poder distingui-las da arte pública expressa em monumentos e estatuária. Lacy considera que o trabalho destes artistas transporta consigo uma estratégia de reflexão sobre a relação da arte com o lugar, com as instâncias políticas, com os seus próprios limites. Define ainda que obras deste género pretendem criar na esfera pública projetos a partir de conceitos de audiência, de relações, comunicação e intenções políticas (Lacy 1994). Atualmente, dentro do que Lacy definiu como “novo género

de arte pública” surgem vários conceitos que identificam este fenómeno, tais como arte intervencionista, arte sustentável, arte urbana, arte ativista, arte útil, estética operacional, arte social, e que são utilizados tanto por artistas, como por curadores e críticos de arte. Encontramos estes termos associados ao trabalho de artistas como Amy Franceschini (n.º 1970), Jens Haaning (n.º 1965), Marisa Jahn (n.º 1975), Atelier van Lieshout (coletivo; f. 1995), Mary Mattingly (n.º 1978), Aleksandra Mir (n.º 1967), N55 (coletivo; f. 1994), Nils Norman (n.º 1966), Michael Rakowitz (n.º 1973), Temporary Services (coletivo; f. 1998), Ricardo Miranda Zuniga (n.º 1971). Neste artigo reúno estas múltiplas práticas sob a designação mais geral de arte (pública) contemporânea. As razões que me levam a decidir por este uso prendem-se com, por um lado, a abordagem de Lacy ao fenómeno ser generalista e perder poder descritivo quando aplicado ao *paraSITE*; por outro lado, querer uma designação que não se encontre presa ao termo “novo”, que remete para uma temporalidade que rapidamente se esgota.

A crítica de arte Patricia Phillips (1998) identifica a esfera pública como um espaço simbólico que tem sobretudo a ver com a composição psicológica dos indivíduos e com as relações sociais de uma comunidade, inseridas numa sociedade mais vasta, mais do que propriamente com um determinado lugar geográfico. De uma forma mais global também o curador Hans Ulrich Obrist (2010, 460) refere que a produção de arte contemporânea, seja ela pública ou outra, hoje pode exceder as fronteiras do objeto autónomo ao ponto de estar implicada num processo espacial e temporal indefinido. O conceito de esfera pública permite que se analise cada obra tendo em conta os valores e a comunidade a que se dirige, como também que seja considerado o contexto mais global da situação em que a obra se insere. Quando este género de obras se concretiza, para além de objetos, envolve pessoas em situações específicas. É sobre este género de produção artística que este texto reflete.

Exemplos de projetos que revelam no concreto estes desafios são, *The Flock House Project* (2012-2013) da artista Mary Mattingly que desenvolve de forma experiencial modelos de vida auto-sustentável em locais urbanos que se confrontam com uma instabilidade simultaneamente ambiental, política e económica através de uma estrutura móvel e envolvendo a participação de comunidades locais estabelecidas através de programas relacionados com estas temáticas (cada uma destas unidades criadas por Mattingly são temporariamente habitadas por artistas que tanto implementam tecnologias “verdes” como criam contextos para transmitir conhecimentos sobre as potencialidades da captação de água da chuva, da agricultura urbana, e das tecnologias de energia solar, disponível

em: <http://www.marymattingly.com/html/MATTINGLYFlockHouse1.html>); outro projeto é *Victory Gardens* (2007) da artista Amy Franceschini que incide sobre a plantação experimental de hortas/jardins em espaço urbanos de modo a implicar os habitantes de São Francisco nas políticas agrícolas e na sua alimentação (disponível em: <http://www.futurefarmers.com/victorygardens/>); por fim, a obra em que se foca a minha investigação, *paraSITE* de Michael Rakowitz, que consiste num abrigo personalizado portátil para pessoas sem-abrigo feito de sacos de plástico e fita adesiva, que insufla ao absorver o ar exterior do sistema de ventilação ou do ar condicionado de prédios. A definição de Lacy compreende as obras que intervêm na esfera pública, mas não se dedica a obras que têm um objeto como elemento agregador de todo o conceito em causa. Para a minha investigação, que trata objetos produto destas práticas, esse aspeto torna a abordagem de Lacy incompleta para o meu estudo. Recorro por isso à definição de Phillips de esfera pública porque permite englobar não só o conceito de *site-specificity* como também o de *context-specificity* (cf. Kwon 1997) e à definição de Obrist porque reforça a dimensão imaterial de uma obra deste género, ajudando-me assim a trabalhar a complexidade da definição destas práticas artísticas.

Os três exemplos mencionados acima interessam a este estudo porque têm tido percursos museológicos bastante ativos e enquadramentos institucionais distintos. O reconhecimento museológico das práticas desenvolvidas no âmbito de arte (pública) contemporânea, faz com que se assista, cada vez com mais frequência, a que projetos artísticos deste género, num dado momento da sua biografia (Kopytoff 1986), sejam integrados em museus para salvaguarda desse património. Exposições como *Play-Use* (2000), no Witte de With Center for Contemporary Art, Roterdão, comissariada por Natahlie Zonnenberg; *The Interventionists* (2004) no MASS MoCA, North Adams, comissariada por Nato Thompson e Gregory Sholette; *Beyond Green: Toward a sustainable art* (2005) no SMART Museum, Chicago, comissariada por Stephanie Smith; *Less – Alternative Living Strategies* (2006) no PAC - Padiglione d'Arte Contemporanea, Milão, comissariada por Gabi Scardi; *Return to function* (2009) no Madison Museum of Contemporary Art, Madison, comissariada por Jane Simon, e *Born out of necessity* (2013) no MoMA, comissariada por Paola Antonelli e Kate Carmody são alguns exemplos que atestam para esta tendência.

Quando *The Flock House Project*, *Victory Gardens* ou *paraSITE* são apresentados em museus, não é a sua transferência propriamente dita para o espaço do museu que é complexa, mas sim o controle do significado que esse processo implica. Sendo a sua criação fora de contextos museológicos uma

das dimensões que os define, como fazem os curadores para apresentar estes trabalhos dentro do espaço museológico? Tendo em conta tendências curatoriais de obras de arte (pública) contemporânea, irei analisar a introdução de *paraSITE* numa exposição de arte contemporânea.

BEYOND GREEN: PARASITE NUMA EXPOSIÇÃO DE OBJETOS NÃO AUTÓNOMOS

Para Hans Ulrich Obrist (2013, 187) “a arte nunca segue a curadoria; a curadoria é que tem de seguir a arte, e quando a curadoria segue a arte, uma noção ampliada de arte leva necessariamente a uma noção ampliada de curadoria”. Obrist sugere que tanto a curadoria como os museus se devem ajustar à produção artística contemporânea. Existe por isso há já alguns anos, não só na Europa como também nos EUA, uma tendência para apostar na apresentação museológica de projetos de arte criados na esfera pública. Projetos que se realizam fora do espaço convencional da arte colocam desafios particulares aos museus.

Vejamus um exemplo de curadoria de exposições que incide sobre uma noção ampliada de arte, aproveitando igualmente, para discutir a visão particular da sua curadora Stephanie Smith sobre o seu trabalho. Na sua biografia institucional/profissional Smith considera-se uma curadora cujo trabalho incide sobre a intersecção da arte contemporânea com a prática museológica experimental e a esfera pública (disponível em: <http://www.new-projects.org/BIOS>). Atualmente é curadora-chefe da Art Gallery de Ontario, Canadá, mas foi durante vários anos curadora no David and Alfred Smart Museum of Art da Universidade de Chicago (SMA), museu onde desenvolveu várias exposições experimentais que trouxeram reconhecimento e visibilidade ao seu trabalho. Uso o termo “exposições experimentais” no sentido defendido por Paul Basu e Sharon Macdonald (2006), onde os autores referem que estas práticas expositivas não se centram apenas em reproduzir, apresentar e disseminar factos e objetos mas em gerar conhecimento novo. Basu e Macdonald referem as vantagens de exposições com características semelhantes a laboratórios científicos, onde são conjugados elementos cujo resultado é incerto. Uma das estratégias mais comuns no “experientialismo” é a de tornar visível o processo pelo qual o conhecimento é construído e de criar exposições reflexivas, de modo a expor as estratégias narrativas dos curadores. Tais como *Feast: Radical Hospitality in Contemporary Art* (2012); *Heartland* (2008-2009, em colaboração com Van Abbemuseum, Eindhoven); e *Beyond Green: Toward a Sustainable Art* (2005), exposição que discutirei mais detalhadamente em seguida.

Durante esse período organizou exposições que apresentavam, pontos de vista e narrativas sobre a cultura contemporânea, introduzindo em algumas dessas ocasiões um sentido de inovação estética. Uma delas foi a exposição *Beyond Green: toward a sustainable art* (2005-2009) no SMA, que se caracterizou por introduzir uma série de intervenções urbanas no espaço museológico. Esta exposição foi concebida pelo Smart Museum of Art da Universidade de Chicago, apresentada ao público entre outubro de 2005 e janeiro de 2006 e esteve em itinerância em: Museum of Arts & Design, Nova Iorque, fevereiro 2 – maio 7, 2006; University Art Museum, California State University Long Beach, novembro 1 – dezembro 17, 2006; Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts, fevereiro 2 – abril 15, 2007; Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio, maio 5 – julho 15, 2007; Richard E. Peeler Art Center, DePauw University, Greencastle, Indiana, setembro 14 – dezembro 2, 2007; Museum London, London, Ontario, Canada, janeiro 4 – março 14, 2008; Joseloff Gallery, Hartford Art School, University of Hartford, Hartford, Connecticut, abril 2 – junho 10, 2008; The Ronna and Eric Hoffman Gallery of Contemporary Art, Lewis & Clark College, Portland, Oregon, setembro 11, 2008 – dezembro 7, 2008; The DeVos Art Museum, Northern Michigan University, Marquette, Michigan, janeiro 19 – março 30, 2009.

Os seus esforços enquanto curadora vão de encontro à ideia de realizar exposições que não se inserem facilmente em categorias (Wang 2003, 74). Por um lado, em *Beyond Green* Smith propunha uma abordagem para a construção crítica, produção, disseminação e apresentação de uma vertente da arte que explorava questões do design sustentável (Smith 2005, 4); ou seja os trabalhos expostos na exposição caracterizaram-se por estabelecer um diálogo transdisciplinar, enfatizando a relação fluída entre arte e design. Por outro lado, a exposição em si, como indica a jornalista Julia Bryan-Wilson (2006), foi concebida tendo em conta aspetos de sustentabilidade. Não foram gastos materiais e energia adicionais na construção de novas paredes e foi utilizado o material Homasote™, uma fibra 100 por cento reciclada, para os textos de parede.

A exposição que não pretendeu ser exaustiva, apresentou objetos, estruturas e processos produzidos por treze artistas e coletivos de artistas dos EUA e da Europa que exploravam temas sociais, estéticos, ambientais e económicos presentes no quotidiano das sociedades onde viviam. Para além de Michael Rakowitz, e dos colectivos JAM e Free Soil, integraram a exposição os artistas Allora & Calzadilla, Learning Group, Brennan McGaffey with Temporary Services, Nils Norman, Dan Peterman, Marjetica Potrc, People Powered, Frances Whitehead, WochenKlauser e Andrea Zittel. Para além de *paraSITE*, estiveram presentes *Noon*

Solar (2004) mochilas protótipos equipadas com painéis solares flexíveis que carregam telemóveis e leitores MP3, concebidas pelo coletivo JAM (Jane Palmer and Marianne Fairbanks); *F.R.U.I.T.* (2005) uma banca de distribuição de laranjas que questiona os recursos despendidos no transporte e produção de alimentos da quinta para a cidade, concebida por Free Soil (Amy Franceschini, Nils Romer, Stijn Schiffeleers, Michael Swaine); e *Loop* (2003-presente) de People Powered, projeto que incide sobre as contradições do consumo e do desperdício. Segundo Smith a maioria dos projetos apresentados tanto têm origem no conceito de *site-specificity* como no conceito de nomadismo. Tanto estabelecem relações específicas com o lugar que os gerou, como se adaptam à mobilidade contemporânea. Talvez por isso é que estes projetos se conseguem acomodar a outros locais, inclusive o museu de arte.

Apesar das exposições serem situações construídas culturalmente, e algumas associações de ideias entre os objetos expostos e as narrativas elaboradas entre eles, nada garante o controle de significados produzidos pela audiência. Quando um objeto é exposto, não são só os valores do autor/produtor do objeto que são exibidos, ou os valores e propósitos do curador que são apresentados, os valores da audiência, dos indivíduos que a compõem também estão em causa. Uma exposição pode ser vista como uma entidade complexa e dinâmica de cruzamentos de significados entre o que o artista produz, o que curador explica, e o que observador observa/experimenta (Baxandall 1990, 34). Por estar dependente das interrelações entre estes participantes, e sujeita a uma constante negociação, todas as obras de arte estão à mercê de verem os seus significados iniciais serem modificados quando introduzidas no contexto museológico (Vergo 1986; Vogel 1991; Alberti 2005; Macdonald 2006). Vejamos o que aconteceu com *paraSITE* no caso da exposição *Beyond Green*.

Seguindo as indicações - a “voz” - do artista, o abrigo foi instalado insuflado, com o seu tubo ligado a uma abertura de ventilação de ar numa parede interna do espaço. Ao seu lado, numa parede branca foi colocado o *paraSITE Kit*, constituído pelos materiais necessários à construção de um abrigo – tesoura, sacos de plástico e fita adesiva. Ao lado, na mesma parede, foram instaladas fotografias a cores, desenhos, um pequeno monitor com um vídeo documental, e vários textos/legendas sobre o projeto. A iluminação evitou efeitos dramáticos na apresentação destes elementos. As fotografias retratavam diversos momentos da instalação e utilização de *paraSITEs* na rua; a vídeo-documentação apresentava imagens dos diferentes *paraSITEs* em utilização, narrando simultaneamente as histórias dos seus utilizadores; Os desenhos mostravam o processo de desenvolvimento

do design do objeto; e as legendas explicavam o objeto em exposição. Em contraste com os elementos referidos previamente, este último não foi pensado ou colocado pelo artista mas sim pela curadoria. Por diversas conversas mantidas com o artista, aprendi que o objeto representa as várias crônicas das pessoas para as quais Michael Rakowitz concebeu um *paraSITE*. O artista defende que em exposição é fundamental “que este objeto comunique a história de ter sido utilizado, e que não represente apenas um projeto acadêmico”(em entrevista com o artista realizada a 8 de julho de 2014). E esta é de facto uma das ideias que transparece nesta exposição. Mas para a curadora Stephanie Smith, a ocasião apresenta também outros elementos em jogo: há uma ideia de cultura a ser interpretada e uma atividade artística a ser representada.

O interesse de *paraSITE* advém de este representar uma cultura que lhe está na origem e de refletir uma perspetiva sobre ela. As legendas que Stephanie Smith considerou necessário colocar perto de *paraSITE* têm uma importância especial, porque não são legendas meramente descritivas mas sim explicativas. Cada uma associa acontecimentos a cada um dos elementos em exposição. Smith considera *paraSITE*, da perspetiva do seu criador, integrando fotografias, desenhos e um vídeo, na apresentação do projeto mas considera necessário esclarecer como é que os mesmos se relacionam entre si. Não só através da colocação de legendas mas também na conceção de um catálogo, que acompanhou a exposição, e que está disponível online, que inclui entrevistas aos artistas presentes na exposição (disponível em:http://smartmuseum.uchicago.edu/about/publications/assets/Beyond_Green_ebook.pdf).

Michael Rakowitz

ParaSITE (Bill S.)

1998–ongoing

Vinyl, nylon, and attachment hardware

Collection of the artist; courtesy Lombard-Freid Projects,
New York

ParaSITE Kit

2005

Kit of parts comprised of boxes of plastic bags, rolls of clear packing tape, and scissors,
on shelf

Collection of the artist; courtesy Lombard-Freid Projects, New York

In 1998 Rakowitz began collaborating with homeless men in Cambridge, Massachusetts, to design the *paraSITEs*. Apart from a few prototypes made of vinyl and nylon, these inflatable structures are made from cheap, easily available materials: tape and white, clear, or translucent plastic bags, and then inflated with waste heat vented from buildings. When deflated, each *paraSITE* folds into a small, light carrying case. When used within public spaces they become arresting public sculptures as well as shelters from cold weather and prying eyes. Rakowitz customizes each shelter for its intended occupant, a process he relates to portraiture. The shelter that he designed for Bill Stone is presented here; Stone gave it back to Rakowitz once he no longer needed it, and it retains the stains of use in the streets. The *paraSITE* Kit presents materials needed to build one's own inflatable structure along with documentation of *paraSITEs* in use.

Figura 3. Legenda de *paraSITE* na exposição *Beyond Green: toward sustainable art* © 2014 cortesia The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago

Michael Rakowitz contou a Stephanie Smith como começou a exibir o objeto-abrigo, tal como me contou a mim, e a curadora considerou oportuno contar ao público para explicar a sua exposição. O artista refere que só começou a expor em museus/galerias o abrigo, propriamente dito, depois de um dos seus ex-utilizadores ter doado o seu de volta. E explica: “Bill S. doou-me o seu abrigo branco, por volta do ano de 2000, uma vez que ele já não era sem-abrigo, e queria que eu o apresentasse, juntamente com a sua história, em exposições e eventos como um documento”(em conversa com o artista a 6 de novembro de 2013).

Levada a refletir sobre a questão de apresentar dentro do museu obras e intervenções de arte dirigidas à esfera social e pública, Stephanie Smith refere que os museus têm a ganhar em apresentar práticas híbridas que exploram as tensões entre o mundo exterior e o espaço protegido do museu. Considera ainda que estas exposições podem contribuir para tornar o “cubo branco”, uma metáfora usada para representar o regime museológico mais comum, numa estrutura

mais compreensível à arte contemporânea. Afirma também que exposições deste gênero de arte permitem apresentar temas menos usuais em contextos museológicos a mais audiências e de encaminhar este gênero de obras para um canal da história de arte por excelência, ou seja de legitimar este tipo de produção artística. Para Smith, o elemento determinante neste tipo de apresentações é o reconhecimento destas práticas e deste tipo de produção de arte, mais marginal ao sistema de arte e à lógica das exposições *blockbuster* (Smith 2005, 8).



Figura 4. Vista parcial de *paraSITE* na exposição em *Beyond Green: toward sustainable art* © 2014 cortesia The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago

A “VOZ” DO ARTISTA ATRAVÉS DOS SEUS CURADORES

Existe desde os finais dos anos de 1990 uma disponibilidade maior para os museus apresentarem arte contemporânea que não se centra apenas em objetos. Existe também uma atividade curatorial que se interessa por acompanhar, estudar e desenvolver com os artistas projetos de arte (pública) contemporânea em contextos mais alargados que incluem os museus e as suas audiências.

Estas exposições são desafios criados pelas inúmeras possibilidades que estas obras artísticas geram e no papel fortemente mediador do curador em criar apresentações não convencionais que permitem criar dinâmicas expositivas experimentais, participativas e inclusivas.

O curador e crítico de arte Jonas Ekeberg sublinha que enquanto a arte contemporânea se transformou a partir de práticas sociais e neo-conceptuais também a curadoria sofreu significativas mudanças (Ekeberg em entrevista a Kolb 2013). Por um lado, assistiu-se a uma profissionalização da atividade curatorial e à sua implementação de forma sem precedentes (Obrist 2011; Bauer 2013). Por outro lado, porque se intensificaram as reflexões sobre o pensamento institucional e o papel dos museus de arte (ver várias vertentes dessas reflexões em Bennett 1988; Hooper-Greenhill 1992; Duncan 1995; Crimp 1995; Dercon 2002; Borja-Villel 2010). Há maior competitividade entre os curadores e há maior abertura das instituições museológicas para arriscar novas produções expositivas. Visitar uma exposição num museu é apreciar uma construção histórica resultante de vários processos culturais em interação e o resultado de uma elaborada conjugação de instâncias previstas, estudadas e postas à prova.

O curador António Pinto Ribeiro (2014) refere que atualmente o sistema da arte sofre de “um excesso de curadoria” que “tem contribuído para uma autoridade excessiva dos mediadores” que dão origem “ao esvaziamento da polissemia, da estranheza, do enigma, do não dito que cada obra se supõe transportar” (Pinto Ribeiro 2014: 7). Stephanie Smith refere à jornalista Jamilee Polson Lacy (2014) que uma das vantagens de trabalhar em museus é de poder estar em diálogo com os artistas. Quer Pinto Ribeiro, quer Smith, manifestam uma grande vontade de dar “voz” aos artistas com quem colaboram e com quem desenvolvem os seus projetos curatoriais.

A exposição *Artistas comprometidos? Talvez* (2014) apresentada na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, com curadoria de António Pinto Ribeiro, tal como, a exposição *Beyond Green*, centrou-se na apresentação de obras de artistas que, de uma maneira ou de outra, têm intenções de intervir sobre a sua realidade social. Em ambas as mostras, os curadores defenderam estratégias curatoriais que dão “voz” aos artistas mas o modo como cada um concebeu essa tarefa foi substancialmente diferente: Ambas as exposições foram temporárias e constituídas por um coletivo de artistas; ambas lidaram com artistas de diferentes nacionalidades; ambas se basearam na exposição de objetos; ambas tiveram um curador a mediar a organização da relação entre as obras em exposição e a sua apresentação ao público.

Stephanie Smith, em *Beyond Green* amplificou a “voz” dos artistas através da elaboração de diversos suportes expositivos, como o catálogo com entrevistas aos artistas, legendas explicativas no espaço expositivo e textos de parede com citações dos artistas; António Pinto Ribeiro, em *Artistas comprometidos?* deu “voz” aos artistas através das suas próprias obras, estabelecendo que a obra de cada artista é a sua “voz”. Os textos, incluídos no catálogo que acompanha a exposição, refletem sobre o estado atual da curadoria, e as notas que acompanham algumas das imagens das obras expostas variam entre descrições do corpo do trabalho de cada artista e descrições da obra exposta. Ambas as exposições foram concebidas como apresentações que libertam os espetadores de modelos curatoriais autoritários que, como Pinto Ribeiro refere, “põem em jogo regimes de signos muito diferentes” (2014, 10), e que vão para além de uma organização cronológica dos objetos ou de uma divisão dos objetos por estilos.

Contudo nem todas as exposições que implicam a apresentação de obras de arte (pública) contemporânea têm sido tão bem sucedidas de acordo com Obrist. Nessa perspetiva, um exemplo menos feliz da integração de *paraSITE* num contexto museológico deu-se com a exposição coletiva temporária *Utopia Now* (2002) com curadoria de Marina McDougall no Sonoma Museum of Art, EUA. A curadora permitiu que o objeto-abrigo fosse experimentado durante a exposição (McDougall, em entrevista a Templeton, 2002) o que gerou um equívoco relativamente à ideia concetual do artista. Vejamos, Michael Rakowitz cria abrigos personalizados, para pessoas específicas e segundo as suas indicações e necessidades. Para Rakowitz os abrigos usados em exposição tanto documentam a casa de alguém como representam a história da vida dessa pessoa. *paraSITE* foi concebido para ser usado em situações em que os indivíduos estão em necessidade do mesmo, o que não é o caso mais frequente das pessoas que visitam museus. Para Rakowitz, é claro que o visitante que entra no *paraSITE* não é um potencial sem-abrigo. Só há relativamente pouco tempo é que Rakowitz teve conhecimento de que se pôde entrar no *paraSITE* de Bill Stone nesta exposição.

A curadoria neste caso revolve entre duas dimensões. Por um lado, temos a impressão de que a curadora explora a “experiência” museológica para espectacularizar relações desequilibradas e paradoxais de uma forma meramente retórica. Uma iniciativa por parte da curadora que é contra as indicações do artista, que não permite que o objeto seja sujeito ao manuseamento, e que produz uma situação “interativa” que evoca inconsequentemente uma forma de habitar. Tendo em conta a ideia de Obrist, de que a curadoria deve seguir a produção artística e as intenções dos seus autores, houve nesta abordagem curatorial

negligência no que diz respeito ao seu enquadramento museológico do ponto de vista do seu criador, porque a possibilidade de se poder entrar no *paraSITE*, tornou este objeto ainda mais ambíguo e por isso mais vulnerável a uma incompreensão do projeto de Michael Rakowitz.

paraSITE não foi criado para ser exibido e por isso a sua apresentação museológica levanta questões e os pontos de vista sob o qual pode ser exposto são inúmeros. A curadora Carolyn Christov-Bakargiev refere que *paraSITE* é um exemplo contemporâneo do conceito de nomadismo e deslocamento. E faz parte de uma longa linhagem de criações de tendas reunidas no contexto da história de arte que começam, segundo Christov-Bakargiev, em Carla Accardi (Rakowitz 2003); para Gabi Scardi, curadora da exposição *Less-Alternative living strategies* (2006), *paraSITE* faz parte de um “movimento” de artistas que estão motivados por um desejo de mudança, e pela urgência de contribuir para uma reinvenção contínua do real (Scardi 2008); e Craig Buckley, curador da exposição *Adaptations* (2004) considera *paraSITE* um exemplo de arquitetura utópica (disponível em: <http://www.apexart.org/exhibitions/buckley.htm>).

A CONCLUIR

Cada vez mais assiste-se a museus de arte a privilegiarem a criação de exposições que combinam uma variedade de meios e de objetos que desafiam os *cânones* mais tradicionais, e a uma prática curatorial que contextualiza histórica e culturalmente os elementos que se propõem a apresentar (Rice 2003, 88-89). Isto faz com que hoje em dia se possa delinear duas fortes dinâmicas a animar os museus. Por um lado, assiste-se por parte de muitas instituições a uma procura em integrar no seu espaço expositivo e no seu capital cultural, projetos que representam tendências artísticas significativas da arte contemporânea; por outro, assiste-se a uma preocupação dos museus em trabalhar e investigar as suas coleções de forma dinâmica, o que leva, por exemplo, alguns deles a apresentar a mesma obra em propostas expositivas variadas e temporárias, por exemplo, *paraSITE* já integrou 2 exposições distintas no MoMA em Nova Iorque, *Just in: recent acquisitions from the collection* (2007) e *Born out of necessity* (2013).

A musealização de arte (pública) contemporânea tem sido possível porque as instituições de arte se interessam, por um lado, por apresentar tendências da arte contemporânea, tal como de as adicionar às suas coleções, e de se responsabilizar pela sua conservação e, por outro, porque estas estabelecem uma relação particular com a curadoria. O museu de arte atualmente, e com

mais frequência, prepara exposições que ultrapassam as posições puramente estéticas. Ora um objeto de arte que tem origem no conceito de arte (pública) contemporânea, como *paraSITE*, traz diversos desafios à sua musealização porque o conceito da obra não se circunscreve ao objeto. Os curadores que lidam com este género de obras de arte apresentam objetos envolvidos por uma formação simbólica que tem de ser demonstrada. Pode não ser óbvio para um espetador mais afastado das problemáticas da arte contemporânea, de que há obras de arte que, de forma explícita, não fazem distinções entre o museu, e a cultura que representa, da cultura do espetador. As estratégias de contextualização desenvolvidas devem por isso ter em conta o fenómeno cultural que estas obras representam. O curador tem um papel mediador fundamental na integração destas práticas artísticas no contexto museológico para manter esse diálogo construtivo e ativo.

Colocar um objeto em exposição é dizer algo sobre o próprio objeto e sobre a cultura de onde ele vem. As obras de arte (pública) contemporânea necessitam que o curador posicione a obra num enquadramento conceptual específico para que *facilite* o diálogo entre ela e o público. Estas obras em particular representam acontecimentos para além de objetos. Narrativas que remetem o espetador para a sua própria posição nesse sistema de acontecimentos, e que tornam visíveis os seus próprios valores e conceções.

BIBLIOGRAFIA

Alberti, Samuel J.M.M. 2005. "Objects and Museums" in *Isis* (2005) (559-571).

Bauer, Ute Meta e Yvonne P. Doderer. 2013. "Auhorship (ext)ended: artist, artwork, public and the curator: Ute Meta Bauer and Yvonne P. Doderer interviewed by Annemarie Brand and Monika Molnár". In *Oncurating*, Issue 19 (June 2013).

Basu, Paul & Sharon Macdonald. 2006. "Introduction: Experiments in exhibition, ethnography, art and Science" (1-24). In *Exhibition experiment*, eds. Paul Basu & Sharon Macdonald. London: Blackwell.

Baxandall, Michael. 1991. "Exibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects" (33-41). In *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, eds. Ivan Karp et all. Smithsonian Institution.

Bennett, Tony. 1998. "The exhibitionay complex". In *New Formations*, n.º 4 (73-102).

- Borja-Villel, Manuel J. 2010 "The museum questioned". In *Relational objects*, ed. Jorge Ribalta. Barcelona: MACBA.
- Buchloh, Benjamin H.D. 1990. "From the aesthetic of administration to the critique of Institutions", *October*, Vol.55 (105-143).
- Bryan-Wilson, Julia. 2013. "Beyond Green". In *Frieze*, Issue (99) (2006). Disponível em: http://www.frieze.com/issue/review/beyond_green/ (acedido a 17.03.2013).
- Dercon, Chris. 2002. "The museum concept is not infinity expandable?". Disponível em: <http://www.kanazawa21.jp/tmplimages/videoFiles/file-52-1-e-file-2.pdf> (acedido a 27.07.2014).
- Duncan, Carol. 1995. *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*. London: Routledge.
- Hooper-Greenhill, Eilean. 1992. *Museums and the Shaping of Knowledge*. London: Routledge.
- Kolb, Lucie & Gabriel Flückiger. 2013. "The term was snapped out of the air". Disponível em: http://www.oncurating-journal.org/index.php/issue-21-reader/the-term-was-snapped-out-of-the-air.html#.U_NM5FZ-opE (acedido a 27.07.2014).
- Kopytoff, Igor. 1986. "The cultural biography of things: commodization as process" (64-91). In *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, ed. Arjun Appadurai. Cambridge: Cambridge University Press.
- Krauss, Rosalind. 2002. "Sculpture in the expanded field" (31-42). In *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster. Washington: Bay Press.
- Kwon, Miwon. 1997. "One place after another: notes on site specificity". In *October*, Vol. 80 (85-110).
- Lacy, Jamilee Polson, "Exit interview: Stephanie Smith". In *Bad at Sports*. Disponível em: <http://badatsports.com/2014/exit-interview-stephanie-smith/> (acedido a 27.07.2014).
- Lacy, Suzanne. 1994. *Mapping the terrain: new genre public art*. Seattle: Bay Press.
- Larsen, Lars Bang. 1999. "Social Aesthetics.11 examples to begin with, in the light of parallel history". In *Afterall*.
- Lee, Palmela M. 1998. "Public Art and the spaces of democracy". In *Assemblage* (80-86).
- Macdonald, Sharon, "Expanding Museum Studies: An Introduction" (1-12). In *A Companion to Museum Studies*, ed. Sharon Macdonald. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing.
- Obrist, Hans Ulrich. 2013. "Curating in the twenty-first century" (182-193). In *Art as a Thinking Process, Visual Forms of Knowledge Production*, eds. Mara Ambrožic e Angela Vettese. Berlin: Sternberg Press.
- Obrist, Hans Ulrich. 2011. *Everything you always wanted to know about curating but were afraid to ask*. Berlin: Sternberg Press.
- Obrist, Hans Ulrich. 2010. "Round-table discussion" (455-465). In *Defining Contemporary art*. London: Phaidon 2010.

- Owens, Craig. 1994. "From work to frame, or, is there life after "The Death of the Author"?" (122-139). In *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*. Berkley, Los Angeles, Oxford: University of California Press.
- Phillips, Patricia C. 1998. "Out of order: the public art machine?". In *Artforum*, vol. 27(4) (92-97).
- Rakowitz, Michael. 2003. *Circumventions*. Paris: Onestar.
- Ribeiro, António Pinto. 2014. "Artistas comprometidos? Talvez" (7-11). In *Artistas comprometidos? Talvez*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rice, Danielle. 2003. "Theory, Practice, and Illusion" (77-95). In *Art and its Publics. Museum Studies at the Millenium*, ed. Andrew McClellan. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing.
- Scardi, Gabi. 2008. *Less-Alternative living strategies*. 5Continents.
- Smith, Stephanie. 2005. "Beyond Green" (3-9). In *Beyond Green: sustainable art*. Chicago: Smart Museum of Art.
- Schwendener, Mary. 2009. "Notes on function" (44-75). In *Return to function*, ed. Jane Simon. Madison: Madison Museum of Contemporary Art.
- Templeton, David. 2002. "Future Shock", *metroactive*. Disponível em: <http://www.metroactive.com/papers/sonoma/02.14.02/utopia-0207.html> (acedido a 13.03.2013).
- Wang, Dan S. et all. 2003. "A Conversation with Gregory Sholette, Stephanie Smith, Temporary Services, and Jacqueline Terrassa". In *Art Journal*, Vol. 62, N.º 2 (68-81).
- Vergo, Peter. 1986. "The reticent object" (41-59). In *New Museology*. London: Reaktion Books.
- Vogel, Susan. 1991. "Always True to the Object, in Our Fashion" (191-204). In *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, eds. Ivan Karp et all. Smithsonian Institution.