

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

Ronaldo de Oliveira Corrêa¹

OBRIST, suíço nascido em 1968, estudou economia e política, no entanto, construiu sua trajetória profissional dedicada à curadoria de arte contemporânea e à sua crítica. Desde 2006, coordena as exposições e projetos internacionais da *Serpentine Gallery*, em Londres, Inglaterra. Além disso, atua como curador em diferentes equipamentos culturais na Europa e colabora com revistas de arte como *Abitare* e *Artforum*.

Em um dos seus projetos, a série *Interview Project* – com edição em português sob o título *Entrevistas* publicado pela Editora Globo (Volumes 1 e 4) e Pela Cobogó (volumes 2, 3 e 5) -, conversa com artistas, historiadores da arte e curadores de diferentes origens nacionais, estratégia curatorial ou teórica, instituições e espaços culturais, com o propósito de constituir acervo documental sobre o campo da arte do século XX. A série *Interview Project* reúne entrevistas de longa duração que seguem as orientações metodológicas e técnicas da História Oral - em grandes traços são gravadas e transcritas, posteriormente, organizadas e editadas, para então serem divulgadas em coleções de livros.

O livro aqui resenhado foi lançado como título de *A Brief History of Curating* pela editora JRP | Ringier Kunstverlang AG, em 2008. A edição brasileira conservou o título original *Uma breve história da curadoria* e foi lançada pela Editora BEI, em 2010. Já no título OBRIST anuncia que a coleção de entrevistas apresentada ao leitor caracteriza-se por ser parcial, ou breve. Essa estratégia, de tomar por base o parcial, demarcou sua tentativa fragmentária de uma arqueologia das trajetórias dos atores, suas inter-relações e práticas de trabalho em um determinado tempo-espaço do campo da arte.

Tenho por objetivo, de forma mais ampla, explicitar alguns dos temas discutidos por OBRIST e seus interlocutores no decorrer das entrevistas, para com isso reconstruir sociabilidades, afetos e circulações encobertas pelo que o autor chamou de amnésia com relação aos atores e às práticas curatoriais e expositivas da segunda metade do século XX. Mais especificamente, pretendo focar no trabalho metodológico de OBRIST com a

¹ Universidade Federal do Paraná, Brasil.

entrevista biográfica, com a esperança de evidenciar a potência que o trabalho com a narração de si possibilita para a escritura de uma história vista a partir das práticas cotidianas dos sujeitos.

A edição em português de *Uma Breve História da Curadoria* tem a apresentação feita por Nessia Leonzini. Nesse breve texto, a autora propõe a seguinte questão - o que faz um curador? Sem pretensão a respostas fáceis, o que ela faz pode ser encarado como a preparação do terreno para o projeto que OBRIST nos apresenta no decorrer do livro.

Ao perguntar o que faz um curador, Leonzini nos permite encarar a multiplicidade de significações do verbo fazer, como por exemplo, a que se dedica esse sujeito. Ou ainda, qual o trabalho desse trabalhador. Acredito que entre as duas possibilidades, a autora decide pelo significado associado à dedicação, entendida como o cultivo estético de um indivíduo especialista, ao modo de um tipo de ilustração ou educação artística.

O trabalho, ou seja, o que faz esse trabalhador dos espaços e políticas culturais estatais e privadas é deslocado, posto em segundo plano, visto que a descrição a respeito do trabalho é adjetivada, romanceada. Em algumas passagens o trabalhar é comparado à constituição de uma identidade específica, a saber, aquela que guarda no sensível – ou, em um tipo de experiência descompromissada - a constituição de um si mesmo.

O prefácio de autoria de Christophe Cherix nos coloca em outro lugar, contrastante com a apresentação, mas, por isso, complementar àquela. Seu argumento, apresentado em processo, inicia com a questão relativa ao papel do curador no universo dos museus atuais. Esse deslocamento proposto pelo autor permite, mais uma vez, buscar pelas significações do que foi dito, ou melhor, escrito.

Ao problematizar o papel do curador, o autor se coloca em outro lugar argumentativo, a saber, a construção de um cenário onde atores performatizam conflitos e adesões, motivados pelas vivências de circunstâncias objetivas e específicas de cada ação ou drama. Assim, o cenário seria constituído pelos equipamentos culturais (museus e galerias, centros culturais e a rua), os atores pelos curadores e críticos de arte, os gestores culturais e artistas e, por fim, a ação ou os dramas seriam as relações e motivações que constituem um tipo prática artística, seus produtos (as obras), a exposição desses e a história da arte contemporânea.

Sua estratégia toma a comparação entre o crítico de arte e o curador. Para Cherix, Diderot e Baudelaire eram reconhecidos pela comunidade da arte como críticos dos artefatos de arte. Por outro lado, quem eram os curadores? Como trabalhavam?

Quais eram seus métodos? Seu repertório conceitual? Sua trajetória? Cherix afirma que esse profissional e seu legado permanecem indefinidos, ainda que a intensidade e o interesse de estudos sobre o tema tenha ampliado. Para esse autor, os estudos recentes sobre curadoria ainda não deram conta dessa prática profissional. Ainda mais em se tratando da curadoria de um tipo de arte que se faz na contemporaneidade.

Posta a tensão, Cherix afirma que o trabalho de OBRIST possibilita construir cenário, atores e dramas a partir do exame das circunstâncias em que as redes de relações entre curadores, exposições e artista constituíram e continuam a constituir a arte da nossa época.

Em *Uma Breve História da Curadoria*, OBRIST teve por objetivo mapear os processos de curadoria, montagem e divulgação de exposições de arte moderna e contemporânea na Europa, Estados Unidos da América e América Latina, em especial no Brasil e na Argentina. Seu recorte temporal circunscreve as décadas de 1970 e 1980, isso por acreditar que nessas décadas aconteceu a entrada dessas práticas artísticas experimentais e contraculturais nas instituições museais e culturais oficiais ou, pelo menos, estabelecidas e legitimadas. Todavia, seus interlocutores comentam o que passou em outros tempos e espaços, até como forma de explicação e antecedentes dos acontecimentos das décadas de 1970 e 1980.

Com o mapeamento das práticas de curadoria e produção artística OBRIST, pretendeu reconstruir o circuito de espaços, equipamentos culturais e cidades na Europa, nos EUA e na América Latina onde a produção de arte contemporânea estava sendo discutida, praticada e vivida. Buscou, ainda, reconstruir a trajetória de curadores, suas circulações transnacionais em museus e os conflitos vividos em face dos agenciamentos que gestores e políticas de Estado praticavam em relação à arte, em especial a pintura e escultura, mas também, a performance e a arte conceitual.

Por estratégia metodológica OBRIST tomou como apoio os recursos técnicos da História Oral. Ele entendeu essa orientação como uma forma de produção de documentos ou fontes primárias para estudo e uso em pesquisas e divulgação de conhecimento sobre a sociedade atual. Tratou as entrevistas como documentos de valor histórico para a área de arte, em especial a história da arte que trata de temas como a

arte contemporânea e a curadoria. Essa perspectiva pode ser verificada na explicação que dá a uma de suas interlocutoras sobre o projeto.

Esta conversa entra no contexto de uma série de entrevistas que estou fazendo com os curadores pioneiros. No conjunto, serão onze conversas publicadas em forma de livro. Seu trabalho tem muitas facetas, mas nesta entrevista, iremos nos concentrar, sobretudo, em sua atuação como curadora. (p. 242).

Essa motivação se apresenta mais explícita ao problematizar as circunstâncias que o levaram à construção do projeto e da pesquisa:

É por isso que esta entrevista é tão importante. Percebi que há pouca literatura sobre exposições e também que há uma amnésia extraordinária em relação à história das exposições. Quando comecei como curador, tive que reunir vários documentos; não havia livros, nem mesmo sobre Alexander Dörner ou [Willem] Sanderberg. Em face dessa extrema falta de memória em relação a exposições, considerei urgente começar a registrar uma história oral. (p. 242).

Por interlocutores OBRIST selecionou 11 curadores de arte moderna e contemporânea. Desses a maior parte era de europeus, como Pontus Hultén, nascido em Estocolmo, Suécia, foi um dos diretores do Centro Georges Pompidou, em Paris, França; Johannes Cladders, alemão, foi diretor do Museu Municipal Abteiberg em Mönchengladbach; Jean Leering, holandês, falecido em 2005, um dos realizadores da Documenta 4, em Kassel; Harald Szeemann, suíço, morreu em 2005, curador que atuou no Kunsthaus de Zurique e no ateliê-arquivo “The Factory” de Tegna, Suíça; Franz Meyer, nascido em Zurique em 1919, na mesma cidade faleceu em 2007, foi diretor da Kunsthalle, em Berna, e diretor do Museu de Artes da Basileia; Werner Hofmann, foi diretor do Museu do Século XX (Mumok) em Viena.

Entrevistou ainda curadores estadunidenses e um brasileiro. São eles: Walter Hopps, curador independente californiano, EUA, falecido em 2005; Seth Sieglaub, original de Nova York, vive atualmente em Amsterdã, negociante de arte, editor e organizador independente de exposições; Walter Zanini, paulistano, foi diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP, fez a curadoria da 16ª e 17ª Bienal de São Paulo.

Em geral seus interlocutores foram homens, evidenciando que o cenário de curadoria e organização de exposições de arte no período entre 1970 e 1980 era predominantemente masculino. Essa observação está marcada nas falas das duas mulheres entrevistadas: Anna d’Hanoncourt, especialista em Marcel Duchamp, foi

diretora do Museu de Arte da Filadélfia; e Lucy Lippard, nova-iorquina que vive no México e atua como crítica de arte, escritora e teórica feminista.

As entrevistas seguiram o fluxo da narração memorialista. Com isso, OBRIST convidou seus interlocutores a retomar suas vidas, suas experiências e reorganizá-las ao modo de uma história de si e da curadoria no circuito de arte contemporânea em dois continentes. Tomou por base a pesquisa de arquivo para preparar o roteiro de entrevista e, com esse material, realizou entrecruzamentos de informações (datas, locais, atores conhecidos e desconhecidos). Esse movimento entre o material de acervo e o tempo vivido permitiu que os entrevistados reconstruíssem circuitos de sociabilidade e práticas de trabalho, lazer e afetividade.

Seu roteiro de entrevista foi simples, quase mínimo - OBRIST utilizou perguntas-chave para iniciar e algumas para encerrar as entrevistas. Sua abordagem é carinhosa com os conhecidos e respeitosa com aqueles que foram citados por seus interlocutores mais próximos. Algumas entrevistas são realizadas pelo autor sozinho e em outras, ele conta com parceiros que viabilizam os encontros com os interlocutores, como acontece com Hofmann, em que Michael Diers o acompanha, e com Zanini, quando Ivo Mesquita e Adriano Pedrosa o ajudam em São Paulo.

Ao iniciar cada entrevista, retoma a trajetória dos interlocutores. Propõe perguntas como as feitas a Cladders: “Como tudo começou? Como você se envolveu com a montagem de exposições?” (p.73). Usa marcadores que têm por função disparar o trabalho de rememoração, como “Vamos começar do começo: como você se tornou curador? Quais foram seus estudos?” (p. 89), feita de forma direta e sem rodeios à Leering.

Outras perguntas circunscreveram o tema do trabalho, tanto como ofício quanto profissão, “Qual o papel do curador em seus projetos?” (p. 163) feita à Siegelau; e sobre os saberes e teorias a respeito do trabalho de curadoria, como por exemplo, “Você poderia explicar o conceito de ciclo de exposições Kunst um 1800?” (p. 180) perguntada a Hofmann. Ou ainda, aquela que Anne d’Harnoncourt responde com entusiasmo e surpresa,

E como você definiria o papel do curador? Jon Cage disse que a curadoria deveria ser ‘um serviço público’; quando conversei com Walter Hoops, ele citou Duchamp: um curador não deve ficar no meio do caminho. Félix Fénéon dizia que o curador deveria ser como uma passarela. Qual seria sua definição de curador? (p. 219).

Temas como as sociabilidades e os itinerários pelas galerias, museus, centros culturais, apartamentos em bairros “de artista” são tratados no fluxo da narração. Nesses momentos, percebe-se que a opção pelo roteiro aberto, permeável, permitiu ao autor improvisar questões, desviar caminhos centrados nos temas do trabalho e da história da curadoria. Em assim proceder, acredito que OBRIST realiza um tipo de antropologia da arte, ou pelo menos uma etnografia dos atores e dos circuitos da arte em um tempo e espaço que se inicia transnacional, pós-artístico, contraditório.

Por fim e como fim das entrevistas, OBRIST impulsiona os interlocutores ao lugar dos projetos imaginados e não concretizados, a pergunta (re)formulada de diferentes maneiras preparava a atmosfera de nostalgia, algo que anunciava por um lado, o encerramento, por outro, a abertura. Algumas vezes perguntou como algo cotidiano, “Ainda há algum projeto que não tenha sido realizado e que seja muito importante para você?” (p. 146), feita à Meyer. Outras vezes elaborada com alguma cerimônia, como feita à Zanini,

Eu tenho uma última pergunta, uma questão recorrente para mim, que eu coloco para todos que entrevisto, e que se refere aos projetos não realizados. Você fez muita coisa, exposições, organizou as Bienais, dirigiu museus. Gostaria de saber se, em sua longa e gratificante carreira, teve projetos que não foram completados, exposições que não foram adiante, sonhos ou utopias. (p. 204)

Em algumas entrevistas essa pergunta não existe, fica interdita. Isso passa especialmente com Lippard. Percebe-se que a interlocutora não pretende frear o trabalho de lembrar e narrar por ser esse trabalho intenso de afetos e efeitos nas escolhas dessa narradora. Ainda mais que o entrevistador não pretende frear o fluxo da narração, pelo fato de ter aderido ao processo de (re)construção do tempo e de sua inter-relação com o presente.

O livro encerra com o posfácio assinado por Daniel Birnbaum. Esse, único texto a receber um título, a saber, “A arqueologia das coisas por vir”, apresenta a discussão de Birnbaum sobre o tema da crise, ou do “(...) que nos espera mais adiante?” (p. 296). A crise anunciada pelo autor poderia ser tratada por duas vias, diz respeito ao desgaste das bienais como espaço de experimentação e de visibilidade das práticas plásticas – ou artísticas, e sua recriação. Por outro lado, poderia ser o anúncio da crise das feiras de

arte que deslocaram as bienais como o lugar de visibilidade de obras e artistas contemporâneos.

Para problematizar isso, Birnbaum apropria-se de um fragmento da entrevista concedida a ele por Suzanne Pagé, curadora e diretora de museu. O fragmento coloniza as páginas, exclui Birnbaum de propor a argumentação. Sua estratégia autoriza o debate via a opinião de uma especialista na área. Ele agencia a voz de Pagé como estandarte de uma discussão presente no campo da arte, mas ainda encarada como algo por vir.

Em *Uma Breve História da Curadoria*, OBRIST pretende ir ao encontro do que Hobsbawn chamou de o “protesto contra o esquecimento”. Ele instaura o tempo da rememoração e da narração na forma do documento de valor, documento que constitui um acervo que os estudiosos do campo da arte podem dispor para conhecer e reconhecer as circulações e os tempos-espacos da arte contemporânea. Para OBRIST, as entrevistas registradas e postas à circular servem como uma ação contra a amnésia do recente. Esses documentos, para o autor, ganham o status de patrimônio que move uma política dos afetos ao vivido nos museus durante o século XX, com a missão de configurar a arte do nosso tempo.

Ler *Uma Breve História...* e se deixar afetar pelas narrativas dos atores nos permite acessar alguns códigos e decodificá-los. O mais canônico deles, a existência do Campo autônomo da Arte, fica posto em crise. As entrevistas de OBRIST mostram que o Campo existe somente via e a partir da ação de homens e mulheres, reconhecidos e anônimos, que fazem das suas andanças pelos museus e galerias, apartamentos em bairros “de artistas” e bares, práticas estéticas e, por conseguinte, artísticas.

Recebido em: 14/12/2012
Aprovado em: 08/01/2013