



PF apresenta obras ou situações tendo como estratégia a ideia de projeto. Algo que está por fazer e que, uma vez inserido neste espaço-publicação, estabelecido como lugar de experimentação, estes projetos se colocam efetivamente à disposição do público que poderá acessá-los e realizá-los.

Articulado e materializado através de desenhos e textos, sobretudo, naqueles que trazem junto de si a ideia de obra como instrução, PF viabiliza todas estas proposições como possibilidades de gradativas de um movimento contínuo e participativo. Entendido não como um conjunto de obras prontas, fechadas em si, mas como uma superfície aberta e distributiva. Em permanente circulação.

Como um espaço porosi, PF poderá ser transportado e acessado para a realização de uma obra em qualquer lugar, a qualquer hora, em diferentes contextos.

Regina Melin, 2006



Este texto expõe um projeto denominado “*Exposições Portáteis*”, que conjuga, em sua estrutura, a reflexão e a prática sobre estratégias curatoriais e modos de circulação de um trabalho artístico. Imaginada e concebida no formato de uma publicação-exposição, esta proposição móvel pode habitar temporariamente um espaço expositivo, com o mínimo de recursos ou sofisticação de montagem, e ser ativada continuamente por cada um dos visitantes, que poderão levá-la consigo, estendendo sua participação, ampliando seus níveis de reflexão.

“*Exposições Portáteis*”, como dispositivo curatorial, é um projeto desenvolvido na universidade e que contou com a participação de alunos da graduação<sup>1</sup> e da pós-graduação<sup>2</sup>, e de uma série de artistas<sup>3</sup> que, no desenvolvimento desta proposição, foram sendo convidados.

Denominado pela sigla “PF” – forma desdobrada e abreviada cujo codinome inicial era “POR FAZER”, este projeto sinalizava a noção de obra como *proposição*, como *instrução*, cuja realização se daria a partir de uma participação.

Na sua origem, em meados de 2005, surgiu como uma possibilidade de pensar a noção de Performance nas Artes Visuais tendo como base sua especificidade e, ao mesmo tempo, sua distensão. Ou seja, interessava-nos pensar na Performance realizada pelo espectador que, em posse destas instruções, poderia interpretá-las, realizá-las.

Na seqüência deste projeto, quando já estávamos em posse do material projetado em sua formatação final – um bloco de notas, seguindo a lógica de emissão de faturas, em que temos o original e a cópia –, partimos para uma outra discussão, que seria: como expô-lo, como veiculá-lo? De que forma poderíamos colocá-lo em circulação?

Uma das estratégias já havia sido pensada quando projetamos o formato de bloco de notas, com suas folhas destacáveis e duplas (original e cópia). Estas folhas, contendo cada uma delas instruções na forma de desenhos ou textos, seriam endereçadas ao público participante. De baixo custo, seu objetivo, desde o início, também se expressava como um modo de alargar o espectro de audiência e participação, através de uma tiragem impressa possivelmente ilimitada para reprodução.

Mas tínhamos ainda outros tantos dispositivos para criar, aprofundar, propor. Foi então que surgiu a noção de *exposição portátil*.

Ora, pensávamos que, se cada um poderia levar consigo esse bloquinho, deveríamos, então, tratá-lo a partir deste pressuposto, como um *espaço portátil*, passível de ser ativado continuamente por cada um que

1. *Participantes da Oficina “O espaço como configuração de um campo específico”, no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (CEART/UDESC), Florianópolis, em 2005/2006: Amanda Cifunte (SC), Cássio Ferraz (SC), Claudia Zimmer (SC), Fabíola Scaranto (SC), Liomar Arouca (SC), Patrícia Scandolara (SC), Paula Tonon (SC) e Renata Patrão (SC).*

2. *Participantes da Disciplina “Incorporações: agenciamentos do corpo no espaço relacional”, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Mestrado, CEART/UDESC, Florianópolis, em 2006: Adriana Barreto (SC), Bruna Mansani (SC), Débora Santiago (PR), Edmilson Vasconcelos (SC), Gabrielle Althausen (SC), Giorgia Mesquita (SC),*

Paulo Damé (RS),  
Rosângela Becker (SC),  
Sandra Reis (SC), Sílvia  
Guadagnini (SP),  
Tamara Willerding (SC),  
Traplev (SC) e Vanessa  
Schultz (SC).  
3. Ana Paula Lima (SP),  
Alex Cabral (PR),  
Brígida Baltar (RJ),  
Daniela Mattos (RJ),  
Julia Amaral (SC), Jorge  
Menna Barreto (SP),  
Laércio Redondo (PR),  
Melissa Barbery (PA),  
Minerva Cuevas  
(México), Nara Milioli  
(SC), Orlando Maneschy  
(PA), Raquel Stolf (SC),  
Ricardo Basbaum (RJ) e  
Yiftah Peled (SC).

4. Por espaço de  
performance entende-se  
o espaço que surge do  
encontro do espectador  
com a obra-proposição,  
possibilitando a criação  
de uma estrutura rela-  
cional ou comunica-  
cional. Ou seja, o espaço  
de ação do espectador –  
estendendo, portanto, a  
noção de Performance  
como um procedimento  
que se prolonga também  
no participante.

5. Esta noção de disper-  
são está diretamente  
ligada ao projeto denom-  
inado "Point d'ironie",  
concebido por Christian  
Boltanski e coordenado  
por Hans Ulrich-Obrist,  
desde 1994, com apoio  
institucional de Agnès b.

Cada edição é  
distribuída gratuitamente  
numa seleção prévia de  
locais espalhados pelo  
mundo, tais como: lojas  
da marca Agnès b,  
museus, galerias, escolas,  
cafés, cinemas etc.

6. Tomo de empréstimo  
o termo estruturas de  
inspeção, denominação  
que Hélio Oiticica

estivesse em posse dele. Além disto, como uma estrutura móvel, cada uma dessas proposições poderia habitar temporariamente um espaço expositivo com o mínimo de recursos ou sofisticação de montagem.

Imaginamos, então, um dispositivo curatorial dentro desta perspectiva de mobilidade e circulação: o menor equipamento possível, todavia o suficiente para que pudéssemos, com cada mostra, não somente distribuir esse bloquinho, mas pensar no conjunto de sua apresentação e recepção. Sugerimos, portanto, como equipamento curatorial necessário, apenas uma parede (para que pudéssemos dispor as folhas expostas lado a lado); uma mesa (para colocar as pilhas de bloquinhos que estariam à disposição do público) e cadeiras (para que pudéssemos nos reunir em grupos e debater sobre este projeto, estendendo sua participação, ampliando seus níveis de reflexão).

Sem dúvida, teríamos aí a possibilidade de vislumbrar a criação de um espaço relacional ou comunicacional, que, na origem deste processo, surgia sob a denominação de *espaço de performance*<sup>4</sup>, como realização efetiva de uma participação que estaria se iniciando neste debate, mas que se estenderia à medida que cada participante levasse consigo uma matriz geradora de outros tantos espaços de performance.

A distribuição ou a dispersão<sup>5</sup>, sem dúvida, tem nos interessado sobremaneira. Pensamos que é a partir dela que podemos ampliar a participação e criar novos circuitos. Circuitos que vão além dos espaços circunscritos de museus e galerias, a partir de um *espaço portátil* que, uma vez acessado, pode ser transportado para a realização de uma obra em qualquer lugar, a qualquer hora, em diferentes contextos. Como um objeto transportável, uma espécie de *estrutura de inspeção*<sup>6</sup> oferecida à participação.

Este interesse por difusão e circulação de obras, conduzindo à formação de novos circuitos, extrapolando muitas vezes o meio físico de uma sala expositiva, traz à tona alguns questionamentos do sistema da arte como um todo. Partes integradoras deste sistema, composto especialmente por artista, curador e espectador, podem se apresentar envolvidas de tal forma que se vêem, em um dado momento, ampliadas e/ou deslocadas de suas funções.

Em posse destas proposições, vislumbradas desde o início como deflagradoras de um contínuo movimento participativo – porque não existem como obras prontas, fechadas em si, mas como superfícies abertas, distributivas e em permanente circulação –, estas partes tendem a não mais se apresentar isoladas. Como um conjunto, condição essencial para o desenvolvimento desta proposição, surgem em forma de binômios: espectador-participador, artista-propositor, artista-curador, participante-curador e tantas combinações possíveis dentro deste sistema, que, desde o princípio, surge como estrutura agenciadora e intercambiável<sup>7</sup>.

Somando-se à publicação como elemento estruturador da exposição, criamos também, como desdobramento deste *espaço portátil*, uma versão na Internet. Na forma de índice (uma página que contém todas as proposições da versão impressa), imaginamos para o espaço expositivo apenas um computador

e uma impressora. O espectador, então, poderia visualizar cada uma dessas instruções-obra, ampliando-a na tela, imprimindo-a, enviando-a para um arquivo pessoal ou para alguém etc<sup>8</sup>. O 'objeto' passava a ser de sua propriedade na medida em que, na qualidade de participador, deixando de ser uma testemunha imparcial e colocando-se em ação, poderia realizar algumas dessas instruções.

Estas dinâmicas, enquanto proposições curatoriais, têm na base uma série de referências históricas extraídas principalmente da década de 1960, mas que também continuam recorrentes até os dias atuais. Assim, quando elaborávamos este projeto, fomos acessando cada uma delas como forma de exemplificação. Muitas foram se tornando nossas mais preciosas referências e, ao término, já devidamente aderidas, achamos que deviam constar na publicação. No final do bloco-exposição listamos uma série de curadores, artistas e agenciadores. Em seguida, como numa espécie de jogo, listamos uma série de projetos, exposições, textos e proposições realizados pelos sujeitos acima mencionados. Uma forma, também, de ampliar a extensão deste projeto "*Exposições Portáteis*", estendendo-o e conectando-o a outros, realizados em diferentes tempos, em diferentes localidades e contextos.

Junto às nossas tantas referências compartilhadas, considerávamos, por exemplo, um dos precursores de ações semelhantes a esta o jovem galerista e marchand americano Seth Siegelau, que, no final dos anos 60, em meio a uma enorme difusão de galerias em Nova Iorque, como uma espécie de contracorrente (talvez), fecha suas portas e estabelece-se na sala de seu próprio apartamento, fundando o que ele acreditava ser um verdadeiro espaço expositivo comunicacional, um local para debates e interlocuções, contatos e difusões de idéias. O passo seguinte, e quase imediato, foi lançar uma publicação – livro ou catálogo – como um espaço possível para o desenvolvimento e apresentação de uma exposição.

*Não preciso de paredes (tão somente) para expor idéias* seria uma das premissas de Seth Siegelau instaurada em "Douglas Huebler: November - 1968", quando, desprovido de espaço físico para realizar a mostra, apresentou-a na forma de catálogo; em "January Show" (1969), deslocou procedimentos usuais estabelecidos no sistema da arte, invertendo a relação entre a obra exposta e o catálogo. Dispondo apenas de alguns trabalhos em espaços alugados, afirmava que o verdadeiro espaço da exposição era o catálogo; que a presença física dos objetos dispostos nos espaços físicos era suplementar à publicação, tornando-a, portanto, informação primária. Ou seja, interessavale, naquele momento, pensar em obras como informação que podia circular e, através de um meio constituído não apenas por objetos, mas também por textos, desenhos e fotografias, expressar, sobretudo, idéias e germinações.

Em "Xerox Book" (1968), outra exposição-publicação, Seth Siegelau legitima este formato, utilizando e enfatizando o meio de reprodução como estratégia crítica à unicidade e autenticidade de uma obra-de-arte. A reprodução em série utilizava formato semelhante àquele proposto pelo artista Mel Bochner, em 1966, quando realiza a exposição "Working Drawings and other

*atribuía aos seus "Bólides", objetos que eram dados à manipulação e uso do espectador e, a partir daí, transformavam-se em espaços poéticos tácteis.*  
7. *Essa estrutura agenciadora e intercambiável parte de conceitos e idéias apresentados pelo artista Ricardo Basbaum quando propõe os termos artista-etc/curador-etc – aqueles que questionam a natureza e a função de seu papel, promovendo trânsitos entre as partes componentes do sistema da arte e externas a ele, a partir de híbridos que se instauram e questionam em novas combinações, tais como: artista-curador, artista-professor, artista-ativista, curador-artista, curador-diretor, curador-engenheiro, curador-produtor, entre outros.*  
8. *A primeira destas proposições, denominada "TO BE DONE", foi realizada para o projeto "Draw\_drawing\_2", mostra que integrou a Bienal de Londres, no período de 4 a 9 de julho de 2006, na The Foundry, Londres.*  
*Disponível em: [www.terreno.baldio.nom.br/tobedone.htm](http://www.terreno.baldio.nom.br/tobedone.htm).*

visible things on paper not necessarily meant to be viewed as Art” (Desenhos de trabalhos e outras coisas visíveis sobre papel não necessariamente feitas para serem encaradas como obras de arte), na School of Visual Art, NY, reproduzindo, através de xerox, uma série de trabalhos dos artistas participantes da mostra.

Para Siegelaub, a fotocópia era utilizada como meio constitutivo da exposição e dos trabalhos que ali se inseriam. Meio que alargava profundamente a audiência de uma obra, alterando a forma convencional de distribuição e recepção de um trabalho artístico.

“Xerox Book” confirma e reforça o que Walter Benjamin já havia anunciado em seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” sobre a perda da aura, sobre a obra varrida da concepção de objeto único. Estabelecendo o livro como lugar para a produção e exposição, acentua-se e inaugura-se uma forma expandida de se pensar a obra-de-arte.

9. Lawrence Weiner,  
Carl André, Robert  
Barry, Douglas Huebler  
e Joseph Kosuth foram  
alguns dos artistas que  
participaram de  
inúmeros projetos  
de Seth Siegelaub.

Livro ou catálogo, para Seth Siegelaub e todos aqueles artistas<sup>9</sup> que compartilhavam dessa mesma atitude, passaram a significar a mesma coisa que um espaço de galeria significava para a maioria das pessoas. Documento, reprodução e obra se equivaliam e a publicação passava a ser um dispositivo que estabelecia, então, novas estratégias curatoriais.

Estes compartilhamentos se estenderiam e seria quase impossível se imaginar, depois de experiências como estas, que se distribuía aos espectadores, a noção de obra a partir de uma autoria individual. Porque, através deste acesso, a exposição ou cada um dos trabalhos individualmente interpretados e realizados passaria, imediatamente, a ser de todos.

Outra referência imediata que se colocava, frente a esta noção de *exposição portátil* por nós desenvolvida, era o projeto “Do It” (1994), coordenado por Hans Ulrich-Obrist.

Empregando como referência histórica de sua estruturação conceitual a tática de remoção da mão do artista formulada por Marcel Duchamp, “Do It” toma de empréstimo, também, as estratégias estabelecidas nas instruções de John Cage, em suas (a)notações musicais, assim como as formulações de alguns de seus alunos, como George Brecht, Jackson Mac Low, Allan Kaprow, Dick Higgins, entre outros. Da mesma forma, parte, ainda, de referências extraídas dos cartões-eventos do Grupo Fluxus; das instruções de arte e vida postas em “Greapfruit” de Yoko Ono; da produção de objetos dos minimalistas através de desenhos esquemáticos, como em Sol LeWitt, Donald Judd, Robert Morris e Dan Flavin; além de toda a série de obras propositivas dos artistas construtores da Arte Conceitual.

De acordo com Hans Ulrich-Obrist, “‘Do It’ foi pensado e concebido como um modo de exposição que deveria ajudar a desafiar as regras que geralmente governam a circulação de mostras de arte contemporânea. Desenvolvendo-se como uma exposição que não deveria aniquilar diferenças e reduzir a complexidade para um produto, [...] mas sim aumentar diferenças e complexidade, e propor novas 'temporalidades'”<sup>10</sup>.

10. OBRIST, Hans Ulrich.  
Do It. Nova Iorque-  
Frankfurt: e-flux-Revolver,  
2004, p. 11.

Curadores/organizadores e artistas participantes deste projeto, salienta Obrist, buscam construir uma temporalidade diferenciada, que resista ao tempo formatado da cultura de exposição, estabelecido através da fórmula “começou-acabou”. Cultura em que, quando a exposição é desmanchada, tudo é novamente pintado de branco.<sup>11</sup>

Estendida no tempo e dispersa nos mais distintos espaços em que circula, sua participação é implementada através de uma versão dita domiciliar, que, em forma de livro, de um programa de televisão e de um website, apresenta instruções feitas especificamente para uso doméstico .

Espaços de experimentação por excelência, todas estas estruturas portáteis de exposição aqui apresentadas podem se desenvolver nos mais distintos lugares. Porque o trabalho existe como instrução – potência deflagradora de um movimento participativo, criador contínuo de um espaço de ação do sujeito participante.

Afirmam claramente, ainda, que uma proposição artística possui muitas maneiras de se constituir/construir. Provisória, pode ser expressada de inúmeras formas, apontando estratégias que se fazem muito mais como um processo coletivo do que como experiência individual.

11. O projeto “Do It” inicia-se em 1994 com uma série de exposições com obras-instruções, realizadas em diferentes locais, em diferentes países. Dez anos depois, o projeto ganha a versão dita domiciliar, reunindo uma gama considerável dessas participações. Em formato de livro ou na web ([www.e-flux.com](http://www.e-flux.com)), podemos acessá-lo a qualquer momento e realizar qualquer uma das instruções ali contidas.

### Referências bibliográficas complementares

ALBERRO, Alexander. *Conceptual Art and the politics of publicity*. Cambridge: MIT Press, 2003.

\_\_\_\_\_; NORVELL, Patrícia. *Recording Conceptual Art*. Berkeley: University of California Press, 2001.

BATTCKOCK, Gregory. *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. Londres: Phaidon, 1998.

LIPPARD, Lucy. *Six years: the dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press, 1997.

OBRIST, Hans Ulrich. *Point D'Ironie*. 1994. Disponível em: [www.pointdironie.com](http://www.pointdironie.com).

OSBORNE, Peter. *Conceptual Art*. Londres: Phaidon, 2002.

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

Regina Melim é doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, docente e pesquisadora em arte contemporânea do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (CEART / UDESC), Florianópolis, SC.