

Conexões Radicais

Feminismos, Curadoria e Colaboração

GIULIA LAMONI * | MARGARIDA BRITO ALVES **

Resumo . Em diálogo com os recentes debates sobre as múltiplas relações entre curadoria e feminismos, e questionando as metodologias que têm por base um sistema hierárquico fixo, este artigo procura explorar – numa dimensão não separatista e transdisciplinar –, perspectivas “horizontais”, críticas e politicamente informadas acerca da curadoria na contemporaneidade.

Palavras-chave. Feminismos, Educação, Curadoria, Colaboração, Redes

Radical Connections: Feminisms, Curatorship and Collaboration.

In dialogue with recent debates on the multiple relations between curating and feminisms – and questioning methodologies based on a fixed hierarchical system –, this text develops a non-separatist and trans-disciplinary approach to explore “horizontal” perspectives, critical and politically informed, on curating in contemporary times.

Keywords. Feminisms, Education, Curatorship, Collaboration, Networks

No texto “How to install art as a feminist”, a curadora norte-americana Helen Molesworth explora a possibilidade de conceber uma sala de museu imaginária com trabalhos de um conjunto de mulheres artistas cuja instalação seria desligada da aparente alternativa entre uma apresentação cronológica e uma temática:

Recusei uma sala ghetizada de arte feminista e rejeitei a simples inclusão das mulheres em cânones baseados na sua exclusão. A minha sala de fantasia sugere que também não estou interessada em salas nas quais quem fez o trabalho, e em que condições, não importaria; para mim é importante que estas artistas sejam mulheres (importante mesmo querendo igualmente que não seja importante: o duplo vínculo do feminismo, a sua contradição inescapável). (Molesworth, 2010, p. 508)

Desde o final dos anos 1960, esta contradição tem caracterizado, de forma muito heterogénea, numerosos projectos de exposição de orientação feminista, cuja apresentação exclusiva de obras de mulheres artistas – de acordo com um “essencialismo estratégico” (Spivak, 1987, p. 205) – respondia à necessidade de dar maior visibilidade às práticas das artistas em campos – tanto na história da arte, assim como nas colecções e exposições temporárias de museus – onde a igualdade de género era um objectivo a ser alcançado com urgência. Por outro lado, a sala fantasiada por Helen Molesworth, ao mesmo tempo que (e porque) questiona as ausências e as falhas que marcam o tecido das narrativas produzidas pelo museu através dos trabalhos ali apresentados e da sua disposição no espaço, ensaia outras metodologias de conexão que escapam às genealogias mais tradicionais e às cronologias mais fechadas. O modelo de “aliança” desenhado pela curadora propõe assim uma forma de horizontalidade ou “lateralidade” do pensamento. “Existe alguma maneira de instalar obras de arte de forma a que o artista e o historiador de arte não experienciem o espaço do museu como o sítio de um triunfo sobre um outro?”, pergunta Molesworth (2010, p. 509).

De facto, o questionamento das metodologias adoptadas em práticas de curadoria na contemporaneidade de um ponto de vista político, social, ético e económico – em diálogo com o impulso crítico duradouro e contundente alimentado pelos feminismos desde os anos 1960 – é um denominador comum que liga o texto de Helen Molesworth a uma série de

debates que têm vindo a ser desenvolvidos ao longo dos últimos anos, na Europa e mais além, acerca das relações entre curadoria e feminismos. Entre muitas outras iniciativas recentes que seguem esta orientação podemos nomear o *network* “Transnational perspectives on women’s art, feminism and curating” (2010-2012), que envolveu parceiros de diferentes instituições académicas e museus no Norte da Europa e Norte de América – e os diversos eventos por ele organizados; o simpósio “Curating in Feminist Thought”, que decorreu no Migros Museum em Zurique em Maio de 2016, assim como as subseqüentes publicações *Politics in a Glass Case: Feminism, Exhibition Cultures and Curatorial Transgression* (2013) coordenado por Angela Dimitrakaki e Lara Perry e o número 29 da revista *Oncurating.org*, “Curating in Feminist Thought” (2016), coordenado por Elke Krasny, Lara Perry e Dorothee Richter^[1].

Ao tomar em conta estes debates, e considerando as formas extremamente variadas de contacto e inscrição de práticas contemporâneas de curadoria em projectos políticos de orientação feminista, interessa-nos explorar articulações teóricas e incursões feministas no âmbito da exposição como um “recurso”^[2] privilegiado e um parceiro de diálogo para pensarmos em perspectivas “horizontais”, críticas e politicamente informadas acerca da curadoria na contemporaneidade. Contudo, entendemos que este recurso não deve ser separado de outras perspectivas, inscritas em diferentes âmbitos disciplinares, e cujos encontros com formações teóricas feministas podem desenhar convergências significativas e questionamentos férteis. Assim, numa perspectiva não separatista e transdisciplinar, privilegiamos os

1. Mencionamos apenas algumas das contribuições mais recentes que nos parecem particularmente significativas. Assinalamos igualmente o volume 18 da revista *n.paradoxa: international feminist art journal*, intitulado *Curatorial Strategies*, publicado em Julho de 2006, e o livro de ensaios *Curating Differently: Feminisms, Exhibitions and Curatorial Spaces*, editado por Jessica Sjöholm Skrubbe, Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars, 2016.
2. Referimo-nos aqui à afirmação da historiadora de arte Griselda Pollock: “For feminism was never an art movement. Feminism is a *resource* for artistic practices, inflecting them and allying them with equally radical realignments within the art world at the conjunction with which a feminist effect became possible.” Griselda Pollock, “Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space, and the Archive”, in Malin Hedlin Hayde, Jessica Sjöholm Skrubbe (eds.), *Feminisms is Still Our Name: Seven Essays on Historiography and Curatorial Practices*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2010, p. 127. Citado em Hilary Robinson, “Feminism Meets the Big Exhibition: Museum Survey Shows since 2005”, *On Curating*, vol. 29, “Curating in Feminist Thought”, Maio 2016. <http://www.on-curating.org/issue-29-reader/feminism-meets-the-big-exhibition-museum-survey-shows-since-2005.html#.WX80FryoeOM> (Consultado em 31/07/2017).

cruzamentos e a heterogeneidade que se materializam em torno de algumas problemáticas que consideramos como chave para articular um pensamento crítico neste contexto.

Em continuidade com o texto de Helen Molesworth e com a sua pergunta “Existe alguma maneira de instalar obras de arte de forma a que o artista e o historiador de arte não experienciem o espaço do museu como o sítio de um triunfo sobre um outro?” (Molesworth, 2010, p. 509), interessa-nos pensar como a curadoria – tanto na sua dimensão metodológica como laboral – e os processos de trabalho associados à organização de exposições de arte contemporânea poderiam ser conceptualizados e materializados de forma mais aberta e não hierarquizada. Neste sentido, propomos três linhas de análise.

A primeira pretende questionar a utilidade do conceito de rede para pensar as relações laborais à volta da organização da exposição. Para além de considerar articulações teóricas acerca da noção de rede, iremos focar a nossa atenção em projectos de exposição construídos a partir da sua materialização.

A segunda linha de análise explora as possibilidades abertas por cruzamentos de disciplinas e pelo contínuo questionamento das relações entre teoria e prática. Nesta perspectiva, e com base na noção de transdisciplinaridade, interessa-nos, em particular, a partir da nossa experiência de trabalho dentro e fora da universidade, analisar processos de contacto e contaminação entre ensino e curadoria, entre a sala de aula e a exposição. Por fim, a terceira parte do texto será dedicada à problematização de um projecto de curadoria específico: a exposição “Co-habitar” que teve lugar na Casa das Galeotas (Casa da América Latina / UCCLA, União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa) em Lisboa, em 2016/2017, cuja curadoria assegurámos em conjunto com Filomena Serra^[3].

Existe uma linha transversal que percorre o texto, suturando as suas três partes, e que orienta a nossa visão neste campo: a importância táctica de processos de colaboração e de não-obliteração da diferença para repensar a curadoria e as suas ligações simbólicas, políticas e económicas com o campo mais alargado da produção cultural. É precisamente neste espírito

3. É importante sublinhar que estas linhas de reflexão são a expressão de uma perspectiva situada e que, nesta medida, a sua articulação não pretende ser exaustiva nem propor estas pistas exploratórias como princípios privilegiados para uma visão crítica da curadoria na contemporaneidade.

que este texto foi elaborado, tentando criar um espaço de articulação de vozes diferentes, afirmando-se ele próprio como o resultado de um processo colaborativo marcado pelo diálogo mas também por desencontros e discordâncias. Importa ainda mencionar que uma primeira versão deste texto foi por nós apresentada no simpósio “Feminisms and Curatorial Collaborations” no Institute of Contemporary Arts, em Londres, em Abril de 2016. As trocas de ideias e os encontros que este evento possibilitou enformam as reflexões aqui desenvolvidas.

EM REDE

A mobilização do conceito de rede para repensarmos a partilha de agência (*agency*) em processos colaborativos de trabalho pode ser útil, embora potencialmente ardilosa. Como observa o filósofo e antropólogo Bruno Latour, “hoje em dia, as redes tornaram-se a regra e as superfícies a exceção. [A rede] perdeu o seu carácter contundente” (Latour, 2005, p. 71). E acrescenta: “Como mostrado por *The New Spirit of Capitalism* de Boltanski e Chiapello, [a rede] pode também ser usada para caracterizar o que há de pior na recente metamorfose dos modos de produção capitalista” (Latour 2005, p. 73). Segundo o autor, num primeiro momento, a noção de rede, baseada simplesmente na representação visual, “tinha a vantagem de definir a especificidade não através de algum conteúdo substancial, mas através de uma lista de associações: quanto mais conectado era um ponto, tanto mais individualizado” (Latour, 2005, p. 72). Assim, embora os benefícios associados a este sistema de visualização sejam significativos, não deixa de existir a possibilidade de uma utilização acrítica da “rede”, segundo a qual o valor maior seria atribuído ao maior grau de conectividade – independentemente de algum “conteúdo”. Quanto mais um agente do campo fosse conectado, tanto mais a sua presença se tornaria visível na rede e, desta forma, o seu valor – em termos simbólicos, económicos, etc. – dentro do próprio sistema seria acrescido.

Apesar de a rede, enquanto sistema visual, ser de alguma forma pobre por não incluir o movimento – como assinalado por Latour –, esta carência permite-lhe não ser confundida com as relações materiais que representa: “o mapa não é o território”, escreve o filósofo (Latour, 2005, p. 72). Nestes

termos, interessa-nos compreender o que é que a rede *faz*, de acordo com o pensamento de Latour. “No seu sentido mais simples mas também mais profundo, a noção de rede é útil *sempre que a acção tenha de ser redistribuída*” (Latour, 2010, p. 2), argumentou numa conferência em 2010. Desta forma a rede, enquanto “*modo de indagação*”, seria “o que toma qualquer substância que, de início, parecia autónoma (de resto é o que a palavra significa) e a transforma no que necessita para *subsistir* através de uma ecologia complexa de tributários, aliados, cúmplices e ajudantes” (Latour, 2010, p. 5).

De acordo com esta perspectiva – e embora esta abordagem não possa reflectir toda a complexidade do pensamento de Latour acerca desta questão –, a noção de rede permite mover o nosso foco de interesse dos resultados de um projecto (uma exposição, uma publicação ou uma conferência), enquanto evento singular e independente, para um mapa mais amplo de relações materiais e simbólicas entre agentes – e vice-versa, segundo uma lógica de reversibilidade. Assim, a estrutura colaborativa que se constrói em torno da organização de uma exposição poderá ser pensada como uma rede em que a curadoria não representa uma instância privilegiada, *autoral* – segundo uma visão vertical –, mas um dos agentes de uma “ecologia complexa” em que o equilíbrio é alcançado de forma relacional e em que cada agente é necessário para o funcionamento do sistema na sua totalidade.

Ainda de acordo com Latour, na rede “cada participante é tratado como um verdadeiro mediador [...]. Em vez de transportar simplesmente os efeitos sem os transformar, cada ponto no texto pode tornar-se uma bifurcação, um evento, ou a origem de uma nova tradução” (Latour, 2005, p. 68). Então, cada agente, no seu papel activo de “mediador” (no lugar de “intermediário”), não se define unicamente pelas suas próprias acções, mas também pelas formas como estas afectam e impulsionam as acções de outros “mediadores”. Neste sentido, além do modo como estimula uma visão alargada da exposição, dos processos que levam à sua realização e da distribuição e interligação das actividades envolvidas na sua organização, a noção de rede permite-nos imaginar uma partilha da agência (*agency*) como alternativa à noção de autoria individual que uma visão contemporânea da figura do curador tem vindo a privilegiar. Ora, esta partilha de agência pode habitar – numa dimensão *micropolítica* – a própria instância de curadoria quando esta se configura como colaborativa. Quais são as transformações

e os desvios produzidos por este tipo de articulação colectiva do papel de curador?

Partindo de um ponto de vista mais concreto, em processos de curadoria colaborativa que mobilizem o conceito de rede, podemos mencionar, como exemplo, a exposição *Dissertare / Disertare* que teve lugar no Castello Colonna di Genazzano (Roma), em 2006^[4]. Inicialmente, o projecto foi formulado por Gaia Cianfanelli e Caterina Iaquina como um convite em forma de texto dirigido a um conjunto de artistas, curadores independentes e associações culturais em Itália.

“Gostaríamos simplesmente de lançar um ‘tema’ de trabalho”, escrevem as autoras, “para uma série de artistas e de associações culturais com as quais pretendemos trabalhar juntas na criação de um evento que se apresentará como a etapa conclusiva do percurso” (Cianfanelli & Iaquina, 2008, p. 12). Abordando a exposição como a construção de uma rede, ou uma “teia de aranha” nesse caso específico, que conecta diferentes intervenientes, Gaia Cianfanelli e Caterina Iaquina tiveram de contar com a imprevisibilidade da resposta do outro. “Como é que vai ser acolhido este nosso escrito, que respostas irá receber?” (Cianfanelli & Iaquina, 2008, p. 12), perguntam. De resto, cada artista, curador ou associação cultural convidado tinha a responsabilidade de convidar, por sua vez, outros participantes, dando assim forma ao projecto de exposição.

Esta “operação de *networking*” – assim designada pelas iniciadoras –, com a sua distribuição alargada, tanto em termos de responsabilidade quanto em termos geográficos, tinha como objectivo “discutir e monitorar a actualidade da produção artística em Itália” (Cianfanelli & Iaquina, 2008, p. 16), com um enfoque no feminino. O seu resultado, como observa Jo Anna Isaak, deu corpo a “uma polifonia” e permitiu “disseminar o papel central, autoral, do curador” (Isaak, 2013, p. 161). Se considerarmos que o processo de “*branding*” (Stallabrass, 2014, pp. 148-165) que envolveu os museus nos últimos vinte anos, no contexto de economias neoliberais, tem afectado também o modo como é encarada a figura do curador – “Os nomes dos curadores funcionam cada vez mais como produtos ou *brands*”, afirma Helena Reckitt (Reckitt, 2013, p. 151) –, a utilização de uma metodologia “em

4. Inicialmente, tivemos acesso a esta exposição através da sua descrição e problematização por Jo Anna Isaak (Isaak, 2013).

rede” para diluir esta autoridade e torná-la colectiva configura-se, neste caso específico, como uma forma radical de crítica institucional.

Mas esta forma de crítica pode naturalmente tomar outras vias para se desdobrar, por exemplo, através da transdisciplinaridade – isto é, da contaminação da prática da curadoria com metodologias e conceitos que vêm de outros campos ou até apenas de outras instituições.

DA SALA DE AULA PARA A EXPOSIÇÃO E VICE-VERSA

A escolha de abordar o espaço de possibilidades abertas pela transdisciplinaridade no âmbito da curadoria através de uma exploração das relações entre a própria curadoria, a investigação e o ensino surge, em primeiro lugar, da intenção de desenvolvermos, e afirmarmos, uma perspectiva situada. Neste sentido, o questionamento desta triangulação emerge de um conjunto de práticas – o ensino e a investigação e, de forma mais embrionária, a curadoria – em que a nossa participação, nos últimos anos, tem envolvido uma dimensão material e performativa, implicando, ao mesmo tempo, a necessidade de uma reflexão teórica. Em segundo lugar, com um enfoque nas dinâmicas relacionais subjacentes à concepção e à organização de exposições, interessa-nos mobilizar, de forma comparativa, a “comunidade” que se constrói na sala de aula.

Pensando numa “zona de contacto”, podemos assim questionar de que forma a experiência na investigação, e sobretudo na docência, pode informar, e determinar, a actividade curatorial. Poderão os mesmos formatos, modelos, métodos e procedimentos ser utilizados em ambas as práticas ou exige a curadoria todo um novo conjunto de instrumentos e estratégias? E como pode ser pensada a relação entre educação e curadoria, considerando a centralidade que, ao longo dos últimos anos, a própria noção de educação tem vindo a conquistar no âmbito de projectos curatoriais^[5] – não apenas enquanto tema, mas também enquanto prática capaz de reconfigurar modos de operar?

5. Ver, por exemplo, P. O’Neill, M. Wilson (Eds.), *Curating and the Educational Turn*. London: Open editions, 2010; *e-flux Journal*, n.º 14, Março 2010, “Education Actualized”.

Ao escrever sobre o designado “educational turn in curating”, Irit Rogoff pergunta se essa viragem significa “ler um sistema – pedagógico – através de um outro sistema – de apresentação, exposição e manifestação – de modo a que ambos se pressionem, de forma a que abrandem e se abram a outras formas de funcionar”, ou se essa mesma viragem corresponde a “um movimento activo, um momento gerador do qual emerge um novo horizonte durante o processo, deixando para trás a prática que originalmente fora o seu ponto de partida” (Rogoff, 2010, p. 33). Nesta formulação, tanto a ideia de provocar uma interacção entre dois sistemas, como a de criar um novo horizonte, incorporam uma noção de “processo”. E, tal como Irit Rogoff igualmente aponta, “a educação é, por definição, processual [...] incorpora duração e a definição de um território comum contestado” (Rogoff, 2010, p. 39).

De facto, enquanto processo, educar não é somente um procedimento de transmissão, linear, que tem por fim o cumprimento de um objectivo inicialmente determinado, mas antes uma dinâmica criada entre professores e alunos que pode, continuamente, redefinir tempos, formatos e hierarquias. Nessa medida, equivale a um espaço aberto, de partilha e de discussão, ou até mesmo de imprevisibilidade, tal como nos propôs a crítica cultural feminista bell hooks, no seu livro *Teaching to Transgress: Education as a Practice of Freedom*, publicado em 1994. Com efeito, tendo por referência as teorias de Paulo Freire, bell hooks refere-se à sala de aula como um lugar de liberdade, “de promessa e de possibilidade” (hooks, 1994, p. 4), determinado pelas relações que se estabelecem entre a comunidade que o habita – uma comunidade na qual todos os participantes são activos e todas as presenças individuais são reconhecidas (hooks, 1994). Nesta perspectiva, a sala de aula configura-se como um lugar de mudança e de transformação. Um lugar que não obedece a um sistema rígido que lhe é antecipadamente imposto e que o regula, mas que se define através das interacções que nele ocorrem e que, de um modo fluido, constrói as suas próprias dinâmicas de funcionamento.

Partindo destes mesmos termos, poderá então a curadoria corresponder analogamente a um processo que não apenas se objectiva em atingir um fim, consistindo antes na construção de uma plataforma comum de discussão?

Privilegiar uma estrutura colaborativa parece assim poder ser uma das formas de questionar normativas e de ampliar o espaço de debate, incitando à troca de ideias. Esse encontro continuado, um diálogo que se desenvolve ao longo do tempo e que constantemente pode reconfigurar estratégias, não

se baliza desta forma na oficiosa execução de um resultado previamente estabelecido e dado como inteiramente claro. Pelo contrário, valoriza o processo em si mesmo e cria um espaço de abertura e reciprocidade que beneficia dos contributos de múltiplas abordagens e disciplinas. De resto, a “transdisciplinaridade” implica uma ideia de movimento, uma dinâmica que não apenas cruza diferentes áreas, mas que também as une – transformando, e transformando-se, através desse fluxo.

Nesta geometria horizontal, que esbate uma configuração hierarquizada, em favor de uma partilha mais equilibrada de decisões, o curador é um (dos) colaborador(es) e não um interveniente que se salienta enquanto “autor” da exposição – sendo assim questionada a afirmação que a figura do curador conquistou ao longo das últimas décadas. Combatendo a posição do curador enquanto figura de autoridade, nestes termos, curar significa ser parte de uma estrutura que procura manter um processo em aberto, que assimila as transformações que decorrem desse mesmo processo e que, continuamente, partilha perspectivas, subjectividades, hesitações, frustrações e responsabilidades. A este propósito, é particularmente desafiante a questão colocada por Jan Verwoert ao problematizar o que identifica como um excesso de controlo associado à curadoria: “Que forma poderia uma exposição (ou, de resto, qualquer iniciativa curatorial) assumir, se, ao invés de conjurar a ilusão de uma comunicação perfeita, permitisse que as costuras, rupturas e suturas, que ocorram durante o processo de produção de uma manifestação cultural colectiva, se tornassem visíveis?” (Verwoert, 2010, p. 25).

Por outro lado, e centrando-nos agora na dimensão formal da exposição, a sua materialização e inauguração não corresponde necessariamente ao final de um processo, na medida em que, numa outra perspectiva, consiste num (re)começo. Com efeito, embora a introdução de programas paralelos que visam activar e discutir uma exposição seja uma prática comum – tendo em conta formatos como debates, conversas, visitas guiadas ou até colóquios –, ao longo dos últimos anos, esses programas têm vindo a conquistar um espaço que se assume como um elemento central, senão mesmo parte integrante, da própria exposição. De facto, afastando-se de uma lógica de complementaridade, a exploração de modelos discursivos tem vindo a constituir-se como uma prática que expande a exposição, ou mesmo que dela faz parte enquanto obra – se, neste sentido, tivermos em

conta a produção dos muitos artistas que operam a partir de uma dimensão relacional, colaborativa ou discursiva.

Na verdade, e recuperando aqui uma vertente educativa, devemos aliás recordar os numerosos exemplos de projectos de artistas que, essencialmente a partir da década de 1960, testaram modelos de convergência, de intersecção e de porosidade entre a prática artística e a prática pedagógica – tal como, entre muitos outros, foram os casos de Lygia Clark, Anna Bella Geiger, Lygia Pape e António Manuel, no Brasil; de Joseph Beuys, na Alemanha; dos colectivos Artist Placement Group e Independent Group, em Inglaterra; de Salette Tavares e de Túlia Saldanha, no contexto português; ou de Martha Rosler e do Group Material, nos EUA. Assumindo uma posição que, nas palavras de Paulo Freire, se inscreve “tacticamente dentro e estrategicamente fora do sistema” (Freire, 1993, p. 90), essas propostas questionaram as instituições artísticas a partir das quais foram pensadas e alteraram os modos de ensinar e de produzir arte, ao mesmo tempo que privilegiaram uma dimensão processual. Uma vez mais, trata-se de estratégias que tiveram por base uma ideia de abertura e de reciprocidade que, por oposição a um sistema unívoco, estimula a diversidade de pontos de vista, favorece a comunicação e cria uma comunidade, definindo uma esfera que estabelece múltiplas ligações entre os diferentes intervenientes.

O PROBLEMA DA CO-HABITAÇÃO

As palavras de Paulo Freire, “tacticamente dentro e estrategicamente fora do sistema” (Freire, 1993, p. 90), poderiam ser igualmente utilizadas para descrever o posicionamento que tentámos adoptar, perante as instituições que nos contrataram, enquanto co-curadoras – com Filomena Serra – da exposição “Co-Habitar”, apresentada entre 30 de Setembro de 2016 e 30 de Janeiro de 2017 na Casa das Galeotas, em Lisboa. Convidadas a conceber um projecto de exposição no contexto da inauguração deste novo edifício – que passou então a funcionar como sede da Casa da América Latina e da UCCLA –, decidimos abordar de forma crítica a instância de representação identitária em termos geográficos, culturais e históricos que estas associações usualmente incorporam, neutralizando contrastes, embora propondo, em simultâneo, um enfoque nas problemáticas do encontro, da troca e do conflito.

Se os termos *América Latina* e *Cidades Capitais de Língua Portuguesa* identificam e extraem estrategicamente alguns traços comuns – homogeneizando inevitavelmente as diferenças –, interessou-nos dar um passo atrás e explorar processos de encontro e de partilha nos quais as diferenças têm de ser negociadas e as alianças criadas. Por outro lado, de um ponto de vista metodológico, procurámos testar alguns processos que, de certa forma, estabeleçam uma articulação entre a nossa experiência na investigação e no ensino e a definição e organização de uma exposição. Neste sentido, a ideia de ensaiar um trabalho de curadoria colectiva e explorar o impacto desta pluralização nas relações com as artistas e com os outros colaboradores activos na realização da exposição configurou-se imediatamente como central.

Assim o enfoque no problema da “co-habitação” – impulsionado pelo próprio nome do novo espaço cultural, a *Casa das Galeotas* –, emergiu, por um lado, da problematização da ocupação desta *Casa* por duas instituições, a Casa da América Latina e a UCCLA, cujas instalações nunca tinham anteriormente partilhado os mesmos locais. Perguntamo-nos, de facto, como é que estas instituições iriam imaginar e negociar – ou, pelo contrário, negar – o espaço comum representado pela Casa das Galeotas. Interessou-nos também questionar o modo como a exposição poderia relacionar-se criticamente com um espaço “co-habitado”, sem saber, de antemão, se a “co-habitação” seria sinónimo de encontro ou de uma resistência ao encontro com as suas ameaças de contaminação – isto é, a vontade de manter a identidade de cada instituição bem separada.

Por outro lado, a exposição “Co-habitar” procurou pensar o espaço da galeria como um espaço habitável, que se constituiria como um território partilhado, mas também negociado, para a apresentação de obras de duas artistas: Andrea Brandão e Lia Chaia. A escolha de expor o trabalho de duas mulheres artistas de nacionalidades diferentes (portuguesa e brasileira) mas da mesma geração – que é também a nossa – não foi inocente. Parafraseando as palavras de Helen Molesworth, já citadas na introdução, podemos afirmar que para nós^[6] “é importante que estas artistas sejam mulheres (importante

6. Num mundo da arte nacional e internacional em que a igualdade de género ainda não está totalmente alcançada – sobretudo ao nível simbólico –, pareceu-nos significativo que uma exposição inaugural de um novo pólo cultural pudesse manifestar um posicionamento forte perante esta problemática, dedicando a maior parte do seu espaço ao trabalho de duas artistas que, na nossa perspectiva, mereciam ter mais visibilidade no panorama artístico português.

mesmo querendo igualmente que não seja importante” (Molesworth, 2010, p. 508). Contudo, mais uma vez, o nosso intento não foi o de “separar”: se a galeria e vários outros espaços da Casa foram ocupados por obras de Lia Chaia e Andrea Brandão, no auditório foram projectados vídeos de outros artistas como Daniel Barroca, Eurídice Kala, Cynthia Marcelle e Carolina Saquel – tratando-se de trabalhos que ampliaram a reflexão em torno dos processos de co-habitação desencadeada pela exposição, abrindo-a a outras geografias, a outras experiências de cidade e a outros enquadramentos.

Numa perspectiva mais ampla, tomando como referência a cidade, e a sua experiência – um vector que não apenas está presente na obra de ambas as artistas, como atravessa o nosso próprio trabalho enquanto investigadoras –, a exposição procurava questionar a partilha enquanto processo inerente à própria noção de habitar, explorando algumas das texturas do espaço urbano e dos subtis equilíbrios que lhe dão forma – entre o natural e o artificial, entre o orgânico e o projectado, ou entre a construção e a destruição. Com efeito, as cidades constituem-se como espaços heterogêneos particularmente complexos, que incorporam múltiplas camadas em constante negociação, e que coexistem em articulação e diálogo, mas também em tensão e conflito.

Foi a partir destas coordenadas que Lia Chaia apresentou uma série de trabalhos que tinha produzido anteriormente, com base na sua experiência pessoal na cidade de São Paulo, no Brasil, onde vive; contudo, tinha também desenvolvido e executado algumas obras especificamente para a exposição, a partir da sua vivência de Lisboa, ao longo das três semanas que antecederam a inauguração. Por seu lado, estabelecendo igualmente um diálogo entre as duas cidades, Andrea Brandão, que vive em Lisboa, realizou um conjunto de peças especialmente produzidas para a exposição, que assumiram uma declarada articulação com o próprio espaço expositivo, ao mesmo tempo que, em alguns casos, recuperaram as suas memórias de São Paulo, onde tinha desenvolvido uma residência artística na Fundação Armando Álvares Penteado em 2014. Nestes termos, as artistas interceptaram as suas trajectórias de criação, partindo de vivências complementares das mesmas cidades – que, com a sua carga histórica, política e cultural, alimentaram de diferentes modos as suas práticas, e que foram necessariamente cruzadas com as referências a outros lugares, reais ou imaginários, que cada uma delas transporta.

Do ponto de vista das opções de curadoria, a nossa linha-guia foi, mais uma vez, associada à ideia de exposição enquanto processo colaborativo

em que a agência (*agency*) é partilhada. Assim, decidimos não distribuir o espaço expositivo de antemão entre as artistas. Pelo contrário, a distribuição final foi o resultado de um constante diálogo entre artistas e curadoras, mas também com os agentes responsáveis pela instituição, na medida em que a exposição acabou por ocupar não só o espaço da galeria e do auditório, como estava inicialmente previsto, mas ainda o *foyer* e o pátio do edifício. Neste contexto, pareceu-nos fundamental impulsionar um diálogo directo entre as duas artistas – que tiveram assim a possibilidade de discutir os moldes de partilha do espaço ao longo da preparação da exposição e da produção de algumas das obras, ao invés de se adaptarem a uma proposta previamente definida pelas curadoras.

Relativamente ao processo colaborativo entre curadoras, foi para nós importante tomar consciência da necessidade de desconstruir, constantemente, uma hierarquia que o próprio processo de trabalho acabava por desenhar – até mesmo porque, por parte da instituição e de outros interlocutores, existia a expectativa, ou simplesmente a necessidade, de identificar uma figura de liderança. Durante o processo tornou-se ainda desafiante, perante a diversidade de referências e abordagens que cada uma de nós transporta, encontrar uma linguagem comum capaz de funcionar dentro deste projecto.

Encarada como um sistema em aberto, mesmo após a sua inauguração, a exposição foi pontuada por um conjunto de *performances* que a desdobraram. Ao longo do período em que a “Co-Habitar” decorreu, foram assim apresentadas propostas performativas de Lia Chaia, Joana Bastos e Eurídice Kala. Estas apresentações foram agendadas na sequência de visitas guiadas, que contaram com a intervenção tanto das curadoras como das artistas, procurando esbater as fronteiras entre uma perspectiva curatorial e um discurso enformado pela prática artística. Por fim, e nas mesmas datas em que decorreram as visitas guiadas e as *performances*, tiveram ainda lugar conferências, que contaram com a participação de Emílio Tarazona, António Pinto Ribeiro e Vanessa Díaz Rivas e que, partindo das questões suscitadas pela exposição, contribuíram igualmente para o desdobramento do projecto através de um registo discursivo, mas também de debate.

Neste conjunto de extensões materiais, performativas e discursivas, parece-nos relevante sublinhar a forma como o próprio trabalho artístico, em ressonância com o projecto de curadoria, abriu um espaço fértil para o questionamento da noção de “co-habitar” numa perspectiva de crítica

institucional. Nesse sentido, Andrea Brandão apresentou obras de carácter processual que necessitavam de uma manutenção cuja especificidade e regularidade foi desafiante para o próprio funcionamento da instituição. Paralelamente, *Performers*, a *performance* apresentada por Joana Bastos, deslocou o seu foco para as acções de toda a equipa de curadoras, artistas e trabalhadores da instituição envolvidos – dando assim visibilidade, enquanto *performance*, a um trabalho que muitas vezes não é conscientemente visível. Por fim, a *performance* de Eurídice Kala envolvia a construção de uma escultura que foi subsequentemente doada pela artista à Casa das Galeotas, isto é, à Casa da América Latina e à UCCLA. Em caso de “separação”, as duas instituições terão de negociar, de um ponto de vista legal, um modo de partilha do objecto.

CONCLUSÕES PROVISÓRIAS

Regressando ao nosso ponto de partida, e com base na experiência que desenvolvemos no âmbito da curadoria da exposição “Co-Habitar”, julgamos que a valorização do processo – que implica aceitar as falhas e as costuras resultantes desse mesmo processo – pode ser uma forma fértil de ensaiar metodologias capazes de ampliar os modelos que têm vindo a ser testados em âmbito curatorial.

Com efeito, e em diálogo com os recentes debates desenvolvidos em torno da articulação entre feminismos e curadoria, a definição de abordagens *outras* – determinadas por estruturas de colaboração não hierarquizada – terá necessariamente de questionar as múltiplas relações entre intervenientes que se estabelecem a partir de um projecto curatorial, assim como o próprio meio operativo em que esse projecto se desenvolve. Tornar os objectivos desse projecto, assim como o seu processo de desenvolvimento e os contornos do meio que o enforma, alvos de constante questionamento – dando-lhes visibilidade, ao invés de os apagar, ou de os deixar na sombra de um celebrado resultado final – poderá, efectivamente, ser um dos modos de desconstrução de sistemas apoiados numa geometria hierárquica excessivamente consolidada.

Nessa medida, a aparentemente impossível posição de “estar dentro e fora” implica uma tomada de consciência das potencialidades, mas também

das limitações, dos desvios e dos compromissos que o próprio meio operativo define. Essa posição corresponde aliás a uma utilização crítica das próprias ferramentas (curatoriais) definidas pelo sistema para questionar esse mesmo sistema.

A este propósito, recuperamos o que escreveu Dorothee Richter, mencionando a crítica institucional como um dos critérios centrais para práticas de curadoria feminista: “Crítica institucional: transferir isto para as exposições significaria questionar sempre o contexto da exposição, utilizando métodos de curadoria para desestabilizar a autoria curatorial do discurso da exposição acerca da verdade e o discurso da ‘qualidade’” (Richter, 2016).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cianfanelli, G. & Iaquina, C. (2008). *Dissertare / Disertare* (catálogo de exposição). Busalla (Genova): Plug-in.
- Freire, P. (1993). *Pedagogy of the oppressed*. New York: Continuum.
- hooks, b. (1994). *Teaching to transgress: Education as a practice of freedom*. New York: Routledge.
- Isaak, J. A. (2013). Insights from Italy: Pleasure, plurality and shaping the present. In A. Dimitrakaki & L. Perry (Eds.), *Politics in a glass case: Feminism, exhibition cultures and curatorial transgression* (pp. 157-172). Liverpool: Liverpool University Press.
- Latour, B. (2005). Network: A concept, not a thing out there. In L. B. Larsen (Ed.), *Networks* (pp. 68-73). London: Whitechapel Gallery; Cambridge MA: The MIT Press.
- Latour, B. (2010). Networks, societies, spheres: Reflections of an actor-network theorist. Keynote para o *International Seminar on Network Theory: Network Multidimensionality in the Digital Age*, 19 Fevereiro 2010, Annenberg School for Communication and Journalism, Los Angeles. Disponível em: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/121-CASTELLS-GB.pdf> (Consultado a 31/07/2017).
- Molesworth, H. (2010). How to install as a feminist. In C. Butler & A. Schwartz (Eds.), *Modern women, women artists at the Museum of Modern Art* (pp. 498-513). New York: MoMA.
- Reckitt, H. (2013). Forgotten relations: Feminist artists and relational aesthetics. In A. Dimitrakaki & L. Perry (Eds.), *Politics in a glass case: Feminism, exhibition cultures and curatorial transgression* (pp. 131-156). Liverpool: Liverpool University Press.

- Richter, D. (2016). Feminist perspectives on curating. In *On Curating*, 29, "Curating in Feminist Thought", 2016, Maio. Disponível em: <http://www.on-curating.org/issue-29-reader/feminist-perspectives-oncurating.html#.WYSyFYTyvDc> (consultado em 02/08/2017).
- Rogoff, I. (2010). Turning. In P. O'Neill & M. Wilson (Eds.), *Curating and the educational turn* (pp. 32-46). London: Open Editions.
- Spivak, G. (1987). Subaltern studies: Deconstructing historiography. In *In other worlds: Essays in cultural politics* (pp. 197-221). New York/London: Methuen.
- Stallabrass, J. (2014). The branding of the museum. In *Art History*, 37 (pp. 148-165).
- Verwoert, J. (2010). Control I'm here: A call for the free use of the means of producing communication, in curating and in general. In P. O'Neill & M. Wilson (Eds.), *Curating and the educational turn* (pp. 23-31). London: Open Editions.

Recebido: 04/08/2017

Aceite para publicação: 13/09/2017