

THAIS MACEDO GURGEL

Exposição e texto na arte contemporânea

Dissertação apresentada à Faculdade de Educação
da Universidade de São Paulo para a obtenção do
título de Mestre em Educação

Área de concentração: Linguagem e Educação

Orientador: Prof. Dr. Celso F. Favaretto

SÃO PAULO

2013

Nome: GURGEL, Thais Macedo

Título: **Exposição e texto na arte contemporânea**

Dissertação apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Celso F. Favaretto, para a obtenção do título de Mestre em Educação

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Ao professor Celso Favaretto, meu orientador e grande animador desta pesquisa. Minha gratidão pela disponibilidade constante, generosidade, leitura e escuta sensíveis. Acima de tudo, pelo poder de contaminação de sua paixão pela escrita e pelo pensamento. Toda a minha admiração.

Aos professores das disciplinas cursadas na Pós-graduação da FE-USP, do MAC-USP e da ECA-USP e aos colegas nessas turmas, que me fizeram reafirmar a crença na sala de aula. Pensar junto, de fato, transforma, desafia. Dessas trocas, surgiram inquietações preciosas, parcerias, diferenças. Pontos altos desta experiência acadêmica.

Ao Daniel, que com todo o amor e o respeito, acompanhou os vários momentos da pesquisa, apoiou suas apostas e enfrentou seus humores. Pelo companheirismo carinhoso.

A meus pais, Deise e José Carlos, por investirem na oportunidade. Por valorizarem a sede.

Às professoras da minha família, pela inspiração e pelo entusiasmo.

Aos amigos e amigas, pelo incentivo, alegria e prontidão em colaborar.

A todos, muito obrigada.

RESUMO

GURGEL, Thais Macedo. **Exposição e texto na arte contemporânea**. 2013. Dissertação (Mestrado). 223 f. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Os textos apresentados nas exposições de arte são importantes recursos de mediação nesse ambiente. Este trabalho faz uma aproximação a essa produção textual, usualmente desenvolvida pela curadoria e que se constitui como o principal canal de comunicação entre o realizador da mostra e o seu público. Em especial, há a preocupação em compreender a dinâmica de relações proporcionada pelo uso de textos em exposições de arte contemporânea, cuja recepção estética pressupõe a participação do espectador. A partir de exposições e textos tomados como exemplares, busca-se delinear as formas mais comuns desses escritos, bem como regularidades em termos de conteúdo. Um panorama histórico do uso de textos em museus de diferentes partes do mundo também ajuda a situar as demandas por essas produções textuais e o seu emprego ao longo do tempo. Propõe-se, por fim, o texto de exposição – em interação com os demais elementos do espaço expositivo – como a expressão de um entendimento sobre a função educativa da exposição, a julgar pela forma de endereçamento assumida em relação ao visitante.

Palavras-chave: Exposição de arte, curadoria, mediação cultural, arte contemporânea, educação em museus.

Abstract

GURGEL, Thais Macedo. **Exhibition and text on contemporary art**. 2013. Thesis (Master Degree). 223 p. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

The texts shown in art exhibitions are important resources for mediation. The present thesis overlooks this textual production, which is usually written by the curators and is commonly the main source of communication between the exhibit producer and its audience. In particular, there is a concern on understanding the dynamics provided by the use of texts in contemporary art exhibitions, which aesthetic response requires viewer participation. From exhibitions and texts taken as examples, we seek to outline the most common forms of writing in art spaces, as well as content patterns. A historical overview of the use of texts in museums in different parts of the world also adds to place the demands for this textual production and its use over time. Finally, it is suggested that text – interacting with other elements in the exhibition room – express an understanding of the educational role of the exhibition, considering the way to address the spectator.

Keywords: Art exhibition, curating, mediation, contemporary art, museum education.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
-------------------------	----------

I – A EXPOSIÇÃO E SUA CRIAÇÃO

1. A recepção na exposição	15
2. Mediação e ambiente	21
3. Exposição educativa	37

II – O TEXTO NA EXPOSIÇÃO

1. Uma escrita particular	48
2. Um texto para a arte contemporânea	62
3. O texto e a criação de um ambiente	67

III – ANÁLISES DE EXPOSIÇÕES

1. Exposição <i>Contrapontos</i> , no Museu de Arte Sacra de São Paulo	79
2. Exposição <i>Interior Profundo</i> , na Pinacoteca do Estado de São Paulo	105
3. Exposição <i>Redes Alternativas</i> , no Museu de Arte Contemporânea da USP	117

IV – O EDUCATIVO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

1. Museu que forma	134
2. Uma abordagem nova?	144

3. Formar artistas	152
CONCLUSÃO	158
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	163
APÊNDICES	169
ANEXOS	191

INTRODUÇÃO

Em meados da década de 1960, uma onda questionadora correu o Ocidente, sinalizando transformações importantes. A crítica às instituições, à sociedade tecno-industrial, à moral e à distribuição de poder na sociedade como um todo vieram a par com a demanda por liberdade, que ganhou voz com a intensificação de protestos em diversas partes do mundo. Os eventos de maio de 1968 talvez sejam o exemplo de maior evidência do espírito desse tempo, que se manifestou em diversas áreas, como a educação, a sexualidade e os direitos civis. A produção artística também viveu ali um momento de grandes questionamentos, revendo o próprio conceito de arte, a ideia de obra, as instituições artísticas e o jogo com o mercado.

A relação entre arte e vida estabelecida no modernismo foi tensionada. O contato constante com imagens artísticas no cotidiano – devido à difusão pelos meios de comunicação, que atingiam cada vez mais pessoas e de forma mais intensa – também modificou a postura do cidadão frente à arte, levando-o a uma espécie de indiferença, de anestesia. Passou-se a repensar o fazer artístico, seus produtos e seus processos na sociedade de consumo e as possibilidades de interação na trama social. Criar uma obra que chocasse o público por seu caráter inovador não produzia o mesmo efeito a partir desse período – o artista se voltava a outros interesses:

A ruptura com os suportes questiona o estatuto existencial da obra de arte e, na pintura, relega ao passado a dicotomia abstração/figuração. (...) Às mudanças na recepção, tendo-se em vista a especialização do mercado, agora determinante na produção artística, correspondem transformações nas expectativas dos artistas quanto à eficácia de suas ações. Estas passam a oscilar entre a simples integração – efeito de uma reavaliação do sentido e função da arte na sociedade de consumo – e a diferenciação de propostas de resistência a essa integração.¹

Assim, surgiram manifestações como as do grupo Fluxus, com seus happenings e performances experimentais, rompendo barreiras entre linguagens artísticas e almejando a total pregnância entre arte e vida cotidiana. Artistas conceituais como Joseph Kosuth – com seu ensaio “Arte após a Filosofia” –, Sol Le Witt e Daniel Buren voltaram-se criticamente ao sistema de arte, com proposições em formato de instalações (muitas vezes, questionando a materialidade da arte) e intervenções urbanas.

¹ FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 2000, p. 21.

O museu – local, por excelência, de exibição de trabalhos artísticos, do conhecimento e da conservação do patrimônio cultural – foi alvo de críticas. Evidenciava-se, nesta revisão, o descompasso entre as proposições dos artistas e a rigidez espacial, social e comportamental em que o museu operava. A rua e espaços não convencionais de exposição passaram a ser igualmente legítimos para a proposição e apresentação de trabalhos artísticos, e a crítica institucional tornou-se tema de produção recorrente na arte. A questão da acessibilidade às produções culturais², fosse ela física ou econômica, também passou a ser central.

A reboque das mudanças na arte e na sociedade – e da crítica que, com elas, passou a ser-lhe direcionada –, o museu começou a se reposicionar. Paulatinamente, deixou de se pautar somente por uma lógica que enfatizava a sacralidade da obra. A pluralidade de públicos passou a apresentar-se como valor, o que exigia mudanças na atuação do museu. Essa transformação teve como pioneiras instituições culturais como o Stedelijk Museum, em Amsterdã, o Museu de Arte de Pasadena, na Califórnia, a Whitechapel Gallery, em Londres, e o Museu de Arte Contemporânea da USP, em São Paulo, entre outras. Elas se abriram a experiências inovadoras em sua forma de expor, na abertura dada à realização de projetos artísticos não convencionais à época e acabaram se tornando locais de congregação e pensamento sobre a arte.

Nesses anos de 1960 e 1970, a influência das ideias de André Malraux e de suas *Maisons de la Culture*, na França, também foram importantes na reflexão sobre o papel do museu. Em sua concepção, esses centros culturais seriam instituições mais permeáveis, que aproximariam a arte da população de todo o país. Com o objetivo de “incentivar o encontro imediato, o confronto direto com a obra de arte”³, as *maisons* idealizadas por Malraux propunham uma visão de recepção de arte em que o espectador era mais ativo (e supostamente autônomo), e ousavam nos formatos e objetos oferecidos ao público – chacoalhando o conceito de formação cultural e de fruição artística. Essas ideias ganharam mais força nos anos de 1970 e 1980, quando os centros culturais tornaram-se um modelo de instituição cultural em voga na Europa

² COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 35-36.

³ GROSSMANN, Martin. Museu como interface. In: GROSSMANN, Martin; MARIOTTI, Gilberto (org.). **Museum Art Today/ Museu Arte Hoje**. São Paulo: Hedra, 2011, p. 205.

(com a fundação do Centre George Pompidou em Paris, em 1977, por exemplo), e mesmo que em menor escala, no Brasil (com o Centro Cultural São Paulo e o SESC Pompeia, inaugurados em 1982).

A proposta das *Maisons de La Culture* distanciava-se do espaço de linhagem modernista, com salas estéreis nos moldes do “cubo branco”. Surgiam, como fatos novos, a postura do acolhimento ao público, a abertura a uma multiplicidade de manifestações artísticas, a descentralização das grandes cidades e o protagonismo do museu como centro catalisador de produções culturais. A criação de cineclubes nesses espaços e o apoio à formação de grupos de teatro, por exemplo, atestavam esse propósito. Um aspecto muito criticado, no entanto, era a falta de uma concepção consistente de mediação nas *maisons*. O entendimento era de que o contato direto com as manifestações artísticas garantiria o acesso à arte – o que não necessariamente se comprovava.

Como política pública – que demandava que toda cidade tivesse a sua instituição, sem abertura para negociações –, as *Maisons de la Culture* fracassaram e logo desapareceram. A experiência francesa, porém, foi assimilada de diferentes formas ao redor do mundo, sendo alguns aspectos mais difundidos entre as instituições culturais. Entre eles estão estratégias como a oferta de atividades variadas (palestras, apresentações de espetáculos, festivais, performances) e a criação de ambientes de convívio (espaços de livre acesso, disposição de bancos para descanso, bibliotecas, cafés e restaurantes). Mais tarde, o viés do consumo atrelado ao museu passou a integrar o seu espaço, com a abertura de lojas da própria instituição ou não vinculadas a ela. Todas essas estratégias, por sua vez, já eram comuns em museus norte-americanos.

A pressão por acessibilidade uniu-se, nas décadas seguintes, à exigência de que as instituições culturais se tornassem “sustentáveis” economicamente, fosse pela cobrança de ingresso e outras ações que gerassem receita (como a sublocação de seu espaço ou a venda de produtos, por exemplo), ou pela relevância e positividade de sua imagem, que justificaria o investimento público ou privado em seus projetos.

A atração de grandes públicos às mostras tornou-se, assim, uma preocupação das instituições culturais. Os principais meios para atingir esse objetivo foram a criação ou expansão do serviço educativo para a formação de um público com mais recursos

de recepção dos trabalhos – e que talvez, por isso, passasse a visitar o museu com maior frequência – e o marketing cultural, que atraía o público com a oferta (em sentido estrito de consumo) de um conhecimento interessante, uma forma de lazer⁴, um programa para a família⁵.

O museu também viu a necessidade de ter condições de receber visitantes de diferentes perfis – especialistas e interessados em arte, estudantes de todos os segmentos, famílias em busca de entretenimento, turistas – e de continuar criando estratégias para ampliar cada vez mais o número de visitantes. O norte, assim, passou a ser a democratização de seu espaço, a constituição de um público heterogêneo por meio de mediação educativa. O objetivo era afastar o museu de arte da imagem de instituição elitista que parecia só se dirigir aos iniciados – o que aumentaria também sua relevância sob o ponto de vista social e cultural.

Embora a arte tenha se transformado sobremaneira após os anos de 1960, o formato das exposições de arte se manteve como a principal iniciativa dos museus e instituições artísticas. Exposições de caráter inovador, no entanto, começaram a surgir em algumas instituições, como a mostra *When attitudes become form – live in your head*, concebida pelo curador Harald Szeemann para o Kunsthalle de Berna, em 1969. A exposição apresentou instalações – com materiais não convencionais, como matéria orgânica, que se decompunha no espaço expositivo –, trabalhos *site specific* utilizando as próprias instalações do edifício como suporte e performances, como a queima de um uniforme militar. Tamanho foi o desconforto gerado entre a indignada população local e a municipalidade que a exposição tornou-se questão de estado e o curador foi afastado da instituição. Outro marco foi a exposição *Information*, realizada pelo curador Kynaston McShine no MoMA, em Nova York, em 1970.

Conquista espaço uma nova concepção expográfica, que evita apresentar os trabalhos como obras-primas distanciadas do público, em sintonia com um outro conceito de recepção que ganhava contornos na produção artística: a participação. Nesse entendimento, o público é visto como provido das condições necessárias para se

⁴ FAVARETTO, Celso F., Experiência estética, instituições e educação. **MARCELINA – Cai coco**. São Paulo, ano 3, nº 4, 2010.

⁵ Cf. entrevista com Mila Chiovatto, sobre as ações da Ação Educativa da Pinacoteca de São Paulo, no apêndice B.

relacionar com as ideias, os materiais plásticos e as atitudes propostas nas obras, lançando-se em uma recepção que tem raízes no jogo e na imersão⁶.

Como as exposições de arte passam a ser constituídas após tantas transformações no sistema? O que entra em jogo nesse espaço? Ao debruçar-se sobre essa nova dinâmica, o foco deste trabalho é analisar, especialmente, os textos ofertados no espaço expositivo. O objetivo é refletir sobre como as produções escritas podem expressar o entendimento de cada curadoria de exposição sobre mediação e, também, pensar sobre a influência que os textos desempenham na recepção de trabalhos artísticos.

⁶ Cf. FAVARETTO, Celso F. Notas sobre arte contemporânea. In: PACHECO, Elza D. (org.) **Comunicação, Educação e Arte na Cultura Infanto-Juvenil**. São Paulo: Loyola, 1991, p. 57-66.

I – A EXPOSIÇÃO E SUA CRIAÇÃO

1. A recepção na exposição

Entendemos a exposição de arte contemporânea como um *texto de cultura* – um produto em que dialogam sistemas distintos e que, em seu conjunto de manifestações, apresenta regularidades que constituem uma linguagem específica que lhe confere estruturalidade. A ideia, criada por Iuri Lotman e utilizada na Semiótica da Cultura, é estratégica para dar suporte ao olhar descritivo que voltaremos neste início de trabalho à exposição de arte, visando mapear os elementos que entram em jogo na recepção de trabalhos artísticos.

Lotman descreve os agentes dessas interações no espaço estudado (a exposição de arte, no caso) como *sistemas modelizantes*, elementos que têm uma linguagem específica e que dialogam com outros. Na exposição de arte, esses sistemas vão desde a disposição dos trabalhos artísticos à oferta de informações em diversos formatos, ou às regras de conduta do visitante – temas que abordaremos mais adiante.

A rede de relações entre esses sistemas, em constante transformação, depende da entrada de novos elementos no espaço de sentido da exposição. É isso o que gera *informação nova* – fenômeno motor da continuidade da própria exposição como produto cultural. O diálogo que a exposição estabelece com o contexto em que se insere é fundamental nessa dinâmica, sendo a interface com a sociedade e todos os potenciais pontos de conexão que ela oferece a sua verdadeira razão de ser. Trata-se de uma via de mão dupla, como Lotman destaca:

“O trato entre o texto e o contexto cultural: neste caso o texto não intervém como um agente do ato comunicativo, senão na qualidade de um participante neste com plenos direitos, como uma fonte e um receptor de informação.”⁷

Assim, a exposição de arte é participante de um sistema de comunicação, em que não há propriamente o lugar do destinatário – como se poderia entender o papel do visitante. Trata-se, sim, de um espaço em que todos os elementos são agentes de um mesmo sistema criador de informações novas.

⁷ LOTMAN, Iuri M. **La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto**. Madrid: Cátedra, 1998. Organizado por Desidério Navarro.

O movimento de acessibilidade às exposições de arte e às obras em geral insere o museu em uma dinâmica nova. Ele se vincula, sob um ponto de vista, à lógica da cultura de massa e, principalmente, ao seu modo de recepção. A exposição passa a ser encarada como um suporte, uma mídia com um formato específico, mas que, em muito, é passível de exigências parecidas com as de outros meios de comunicação. A demanda da experiência pessoal talvez seja a mais evidente delas⁸.

A recepção das obras artísticas expostas pode ser entendida como um elemento chave nesse novo momento do museu. Na arte contemporânea, a participação do espectador é valorizada, sendo o artista entendido como propositor e o espectador como produtor. Essa visão se funda na compreensão de que é o visitante quem coloca em jogo todas as obras e quem realiza o objetivo último da exposição: a experiência estética. Sem recepção, a mostra perde sua razão de ser, pois fica ausente de informação nova – elemento que garante sua dinâmica como texto de cultura.

Ao se tratar de arte, não se pode pensar em transmissão e recepção, já que não há código comum entre obra e espectador. É o que destaca Iser sobre a recepção de textos literários, e que também vale para o caso das exposições:

Em textos literários (...) a mensagem é transmitida em dois sentidos, nos quais o leitor a 'recebe' compondo-a. Não há código comum – no máximo, poderíamos dizer que um código comum emerge durante o processo [de leitura]. Iniciando com essa premissa, devemos procurar por estruturas que nos permitam descrever condições básicas de interação para, só então, podermos obter ideias sobre o efeito potencial inerente nos trabalhos.⁹

No caso da exposição de arte, a centralidade está no fenômeno da experiência estética. A recepção das obras de arte se dá quando o espectador entra em contato com os trabalhos artísticos expostos no espaço. Esse contato acontece de forma sensorial, mas também pelo estabelecimento de relações entre as ideias ou sensações suscitadas pela obra e as experiências pessoais e contexto social do visitante. Dessa dinâmica também fazem parte outros elementos, como as conexões estabelecidas pelo espectador entre os vários trabalhos expostos, as características do espaço expositivo, a interação com

⁸ Cf. MARTÍN-BARBERO, Jesús. **De los Medios a las Mediaciones**. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1987.

⁹ ISER, Wolfgang. **The act of reading: a theory of aesthetic response**. London: The John Hopkins Press, 1978, p. 21.

os demais visitantes e com o ambiente externo. Todos esses aspectos são colocados em jogo no processo de recepção estética, que se mostra, assim, subjetivo.

Os elementos do espaço, por sua vez, não obedecem a hierarquias, sendo o próprio espectador um dos agentes que interagem no sistema. O visitante é, assim como o artista, sujeito da experiência estética. Podemos entender o espectador como o elemento estratégico para a compreensão das relações nesse espaço, dedicando especial atenção ao seu ponto de vista – embora ele carregue, de forma inerente, a imprevisibilidade como característica¹⁰. Um interesse deste trabalho, assim, são as possibilidades que o espectador tem de criar relações com as obras nas exposições de arte.

Em proposta que pode nos servir, Wolfgang Iser volta-se ao que um grupo de pesquisadores denominou como teoria da recepção estética: justamente, o interesse na estrutura que permite a performance do leitor/espectador em sua relação com a obra. Sua visão é a de que as obras de arte têm uma estrutura aberta, com espaço para a criação do receptor e que, por isso, são libertárias. A diferença entre sua concepção de recepção e a clássica “emissor-mensagem-receptor” fica mais clara no trecho a seguir:

A forma tradicional de interpretação, baseada na busca por um significado único, era criada para instruir o leitor; conseqüentemente, ela tendia a ignorar tanto o caráter do texto como um happening quanto a experiência do leitor que é ativada por esse happening.¹¹

Na teoria da recepção estética, é enfatizada a distinção entre o que o texto “fala” e o que o texto “faz”, ou seja, há um sentido de equilíbrio entre a ação do autor na produção da obra e a do leitor/espectador na recepção dela. O questionamento sobre o significado de uma obra é relativizado, uma vez que ele é o resultado de uma performance imprevisível. Os textos não oferecem significados, mas sim disparadores para “performances de significação” – e é nisso que está o seu valor estético¹². Aspectos relativos às experiências do espectador e suas características psicológicas também entrariam em jogo nessa performance estética. Ela, depois, tenderia a se transmutar em discurso, no afã de comunicar e assimilar a experiência:

¹⁰ Cf. LOTMAN (1998) e ISER (1978), p. 23.

¹¹ ISER (1978), p. 22.

¹² Ibidem, p. 27.

(...) Inicialmente ela é estética, porque traz ao mundo algo que não existia antes; mas no momento em que se tenta lidar com essa nova experiência se é levado a buscar por uma segurança não-estética. Consequentemente, a natureza estética da significação sempre ameaça se transmutar em determinação discursiva – para usar em termo kantiano, é anfibólico: em um momento estético, em outro, discursivo. Essa transmutação é condicionada pela estrutura de significação ficcional, daí ser impossível para tal significado permanecer indefinidamente como um efeito estético. A mesma experiência que ele ativa e desenvolve no leitor mostra que ele também traz algo que não pode mais ser considerado estético, uma vez que ele estende a sua riqueza de significado relacionando-o a algo fora de si mesmo.¹³

Outro estudioso da recepção estética, Hans Robert Jauss, abordou a relação entre espectador e obra como perguntas e respostas. Nessa aproximação, ele descreve como a arte se afastou do entendimento de que a transcendência se daria pelo estranhamento (como definia a tradição grega) e passou a ter seu disparador na ideia de perguntas e respostas. O “encantamento interrogativo” seria o motor da recepção estética e não a simples percepção sensorial, aproximando a arte (ele aborda especificamente a literatura) da filosofia e da religião.

Jauss descreve um movimento de ruptura da perspectiva aristotélica de simetria entre pergunta e resposta: na arte, a abertura de significação é o que faz o processo mais importante do que o seu resultado. A pergunta moveria a recepção estética. Os comentários que advêm dos trabalhos artísticos não têm caráter didático, de transmissão de doutrina com resposta sólida e não constituem, portanto, um sistema fechado. Pelo contrário, permitem “interrogar aprendendo e aprender interrogando”¹⁴.

A performance de recepção, realizada pelo espectador, torna-se ainda mais importante quando se enfocam as exposições de arte contemporânea. Antecedendo os estudos acadêmicos, o meio artístico viu a questão da recepção estética abalada por Marcel Duchamp, já no início do século 20. Ele inaugura um entendimento adotado, posteriormente, por toda uma linhagem de artistas contemporâneos, que rompeu paradigmas sobre a ação do público na dinâmica da criação artística. Em texto de 1957, escreveu sobre o ato criativo do espectador, sem o qual os trabalhos artísticos não se completariam:

¹³ ISER (1978), p. 22.

¹⁴ JAUSS, Hans Robert. El lector como instancia de una nueva historia de la literatura. In: MAYORAL, José Antonio (org.). **Estética de La Recepción**. Madrid: Arco Libros, 1987.

(...) O acto criativo não é desempenhado apenas pelo artista; o espectador põe a obra em contacto com o mundo exterior ao decifrar e interpretar as suas qualidades internas e, acrescentando, assim, a sua contribuição ao acto criativo.¹⁵

No discurso modernista, o espectador era entendido como um sujeito que se impactava com as rupturas estéticas propostas nas obras e as relacionava ao cotidiano, sem a preocupação de enquadrá-las em um padrão de apreciação. Nas produções contemporâneas, pretende-se que o espectador seja um sujeito crítico, que não se impressione apenas com o novo – tornado comum com o modernismo e com a incorporação de referenciais artísticos pela publicidade e pela mídia de forma mais ampla.

A arte contemporânea ainda valoriza a inovação, que é uma categoria moderna, mas não tem nela a sua essência. Muitos trabalhos dessa linhagem posterior aos anos de 1960 voltam-se para uma reflexão sobre a arte em si, sobre seu sistema ou sobre a relação que mantêm com a vida cotidiana, tornando-se um comentário incisivo ou um questionamento sobre ela. Nessa reflexão e relação com o cotidiano, como já indicara Duchamp, o espectador participa ativamente da criação da obra. Isso rende ao trabalho artístico uma carga considerável de indeterminação¹⁶ – o artista não tem controle sobre a elaboração feita pelo público e se vale disso em suas criações.

Como vemos, há uma mudança sutil, mas importante, da arte moderna à contemporânea no campo da recepção. A demanda por acessibilidade nos museus, principalmente a partir dos anos de 1970, tinha consonância com a perspectiva contemporânea de ação do público. Ao apresentar obras de arte contemporânea, como já mencionamos anteriormente, as instituições reviram a estruturação física de suas exposições, contemplando posturas já consolidadas entre as produções artísticas. Mas, cabe a pergunta: a reestruturação do espaço seria suficiente para estimular a recepção das obras dessa linhagem? Ter acesso físico a um trabalho é o que basta para se relacionar com ele? A julgar pelo senso comum relacionado à arte contemporânea – que não a considera arte ou que, simplesmente, julga não compreendê-la – pode-se afirmar que não. Não sendo a acessibilidade física suficiente para a recepção, a questão passa a ser, então, a da mediação na exposição.

¹⁵ DUCHAMP, Marcel. **O acto criativo**. Tradução de Rui Cascais Parada. Portugal: Água Forte, 1997.

¹⁶ FAVARETTO, Celso F. Deslocamentos: entre a arte e a vida. **ARS**. São Paulo, nº 18, 2011.

Uma das ferramentas mais diretas de mediação no espaço expositivo é o texto, a produção escrita. Forma de comunicação da curadoria com o público, o texto atua como agente organizador do ambiente, dando sentido aos demais elementos que compõem a exposição e ajudando a explicitar as intenções da curadoria. A proposta é refletir sobre esse recurso, mapear as formas de texto presentes nas exposições, a natureza de seu conteúdo, o lugar a partir do qual se endereça ao espectador, e a ideia de arte, de museu e de educação que revela em suas entrelinhas. Teremos um olhar mais detido para o caso das exposições de arte contemporânea e para as instituições que expõem esse tipo de produção. E tomamos como princípio a hipótese de que o texto enriquece a recepção estética – e, em certos casos, é condição para que ela aconteça.

Na perspectiva de garantir a acessibilidade das obras e o aumento do público nos museus (em alguns casos, uma das condições para o investimento público e privado), surgem como questão atingir ao menos dois tipos de visitantes: aqueles que já almejam ter acesso intelectual e sensível às obras e proposições dos artistas, e os que não se atraem necessariamente por esta aproximação, visto que não têm um interesse prévio por artes visuais em geral, ou por arte contemporânea. Os grupos escolares, que muitas vezes não escolhem visitar a exposição, são um bom exemplo desse segundo perfil de espectador. As instituições culturais e as curadorias, assim, precisam contemplar ambos os públicos – sem perder o foco na mediação que visa à experiência estética. E, especialmente no caso das exposições de arte contemporânea, com práticas de mediação que atuem em consonância com as proposições artísticas.

As ações de marketing promovidas pelas instituições culturais hoje – que visam ao aumento de público e da visibilidade dos museus – fixam-se, geralmente, nos ganhos “colaterais” do produto que vendem: o destaque profissional e social que é adquirido ao se ter contato com a arte. Por vezes, também apresentam a exposição como uma opção de entretenimento ou como uma obrigação cívica (nos moldes de que “todo brasileiro deve conhecer...”). Como resultado, o público chega cada vez mais ao museu – mas isso não basta.

Ao focar uma ação que crie meios para a experiência estética, o museu investe não apenas na criação de um público que, mais estimulado, tende a voltar à instituição.

Também tem mais condições de participar de forma ativa das discussões da sociedade em que se insere, visto que lança questões sobre o modo de vida de seu tempo e, à sua maneira, sugere possíveis respostas a outras, em verdadeiro diálogo com o seu contexto. Assim como na arte contemporânea, em que a obra de arte se completa ou se legitima com a recepção por parte do espectador, o museu na contemporaneidade precisa efetivar a comunicação com a comunidade que o cerca – seja ela a de sua localidade ou de outras, dispersas pelo mundo, mas conectadas no ambiente virtual.

A mediação no espaço expositivo – no caso, a oferta de informações verbais que tornem mais complexa a recepção – apresenta-se, assim, como o meio mais eficaz de propiciar a experiência estética e de tornar as instituições socialmente representativas. Nesse posicionamento do museu, exibir uma obra e mediar a sua recepção por meio da criação de um ambiente de sentido – ou seja, responsabilizar-se por apresentar meios de comunicação e de participação no pensamento da arte – constituem-se como duas faces de uma mesma ação.

2. Mediação e ambiente

Antes de nos centrarmos na mediação, é importante recuperar quais são os elementos comuns em exposições de arte e que têm repercussão na recepção das obras e da exposição como um todo. O primeiro elemento que entra em jogo no espaço expositivo, evidentemente, são as próprias obras, que já carregam em si um diálogo de linguagens, pois:

O dualismo da forma e do conteúdo deve ser substituído pelo conceito da ideia que se realiza numa estrutura adequada e que não existe fora dessa estrutura. (...) Um texto artístico é um sentido construído com complexidade. Todos os seus elementos são elementos de sentido.¹⁷

O jogo entre expressão e conteúdo das obras cria sentidos e as abre a interações com outros elementos dentro e fora do espaço expositivo. Nos limites das proposições interagem todos os elementos concebidos pelo artista como constituintes da obra, seja uma produção material, uma atitude do espectador, a apropriação de um espaço, o

¹⁷ LOTMAN, Iuri M. Introdução: Arte como linguagem. In: _____. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978, p. 41.

embate com a instituição ou mesmo o acaso. Nem mesmo uma limitação à obra (como uma proibição imposta pela instituição, por exemplo) escapa à teia de relações tecida em torno dela – vide o caso da restrição, após pressão externa, à presença de urubus na obra *Bandeira Branca*, de Nuno Ramos, na 29ª Bienal de São Paulo.

Um segundo grupo de elementos que interagem nas exposições são as características do espaço físico onde ocorrem. Em geral, as obras são expostas em salas, em que podem ser criados diferentes ambientes com painéis móveis. Este recurso é muito comum principalmente em grandes salas, o que ajuda a limitar o conjunto de obras que interagem mais intensamente entre si e a orientar “grupos de sentido” (a definição de um recorte específico dentro do todo da exposição).

As paredes, quando não recebem a obra diretamente – no caso de grafites ou instalações que as utilizam como suporte – costumam ser monocromáticas, e na maioria das vezes, brancas. Essa característica se relaciona à tradição da exposição modernista, que buscava criar um espaço com a menor interferência possível na fruição das obras, um ambiente asséptico em que até mesmo a interação entre trabalhos pela proximidade era evitada. Nas exposições de arte contemporânea, muitas obras têm na relação com o contexto um elemento central de suas proposições, e são também frequentes os trabalhos sonoros (ou audiovisuais) e luminosos (com emissão de luz). A interferência de uma obra sobre a outra é, assim, muito comum, quando não prevista conceitualmente.

Nas salas de instituições culturais, outro aspecto importante relacionado ao espaço é a existência ou não de orientações sobre o percurso a ser feito pelo visitante. De forma geral, as exposições de arte contemporânea não têm esse direcionamento para a fruição das obras, que sugere uma ordem de visita. Comum em exposições científicas e em algumas de arte, esse recurso talvez tenha uma rigidez que, de fato, seja difícil de conciliar com as proposições da arte contemporânea, mais abertas à iniciativa do visitante. O interesse pessoal do espectador e a sua liberdade de locomoção são elementos constituintes das mostras. É o caso de exposições como *Um Paço aoseualcance*, exposição individual de Carlos Dias, realizada no Paço das Artes, em São Paulo, em 2012. Na mostra, o espaço expositivo foi construído de forma a criar ambientes de sentido abertos, com paredes dispostas de modo a tornar as salas

visíveis de outros pontos do espaço. Assim, o percurso de visita ficava a critério dos visitantes, bem como a ordem de apreciação das peças nas salas.



Ângulos diversos do espaço expositivo de *Um Paço aoseualcance*, no Paço das Artes. (Fotos: Samuel Esteves/Paço das Artes)

Mais um elemento referente ao espaço e que interfere nas relações estabelecidas dentro dele são as proposições cenográficas que aguçam outros sentidos que não apenas a visão. Referimo-nos aqui a iniciativas da curadoria ou de cenógrafos – e que não fazem parte de qualquer obra –, como pode ser visto na exposição *Leonilson – Sob o peso de meus amores*, individual de Leonilson realizada em 2011 no Instituto Itaú Cultural, em São Paulo. Na mostra, o espaço cenográfico foi todo revestido com chapas de madeira, tanto as paredes como o chão. Esse recurso fazia com que o caminhar do visitante produzisse um ruído e que a acústica do ambiente fosse modificada. Além disso, a madeira exalava um odor característico, que podia remeter o visitante a quaisquer experiências pessoais que tivesse. Todos esses estímulos certamente entraram na dinâmica de relações desse espaço.





Espaço expositivo da exposição *Leonilson – Sob o peso de meus amores*, no Instituto Itaú Cultural. Piso e paredes foram revestidas com chapas de madeira. (Fotos: Edouard Fraipont/ Exposição Leonilson- Sob o peso de meus amores (2011)/ Itaú Cultural)

Outro aspecto importante a ser considerado são os padrões de comportamento exigidos dos visitantes nos espaços expositivos. Não se pode, em geral, tocar as obras – a não ser que essa seja uma proposta do artista ou da curadoria – e todos precisam respeitar um limite de aproximação dos trabalhos expostos (geralmente com linhas marcadas no chão). Embora certas regras tenham sido revistas nos últimos tempos – como o imperativo de falar baixo nas salas de exposição, hoje não exigido com rigidez –, não é permitido correr, comer, beber, fotografar (com muitas exceções), falar ao telefone celular, nem fazer nada o que eventualmente possa prejudicar a conservação dos trabalhos e a tranquilidade dos outros visitantes, segundo um discurso institucional recorrente (sempre lembrando que, entre as obras de arte contemporânea, pode ocorrer que a destruição da obra pelo uso seja, justamente, a proposição artística). Aqueles que rompem com alguma dessas normas – explicitadas ou não em placas nas salas – têm a atenção chamada por seguranças, presentes no espaço para garantir que sejam cumpridas.

As regras de comportamento influenciam de diferentes maneiras a recepção das obras expostas, já que, por um lado, limitam a espontaneidade e a liberdade de ação. Por outro, mediam o convívio dos visitantes nesse espaço e efetivam a eventual preservação das obras. Recepção dos trabalhos e convívio social vivem em negociação no espaço da exposição de arte contemporânea – mais ainda em um museu que se quer cada vez mais “ocupado” pelo público.

As interações e trocas entre sujeitos nas exposições de arte contemporânea são outro elemento que influencia a recepção das obras e das proposições curatoriais. Uma das formas de interação propostas pela própria instituição são os serviços educativos – “responsáveis oficiais” pelo acesso intelectual aos trabalhos artísticos, ou pela mediação cultural. Nessa tarefa, os educadores que dele fazem parte são encarados como os principais agentes na formação de público dos museus e centros culturais, e no cultivo de um “público fiel”.

Para enfrentar tal responsabilidade, sua principal estratégia são as visitas comentadas pela exposição – embora hoje também sejam comuns outras atividades, como encontros com professores (com ou sem a produção de material de apoio) e palestras, por exemplo. Os educadores têm como função atender tanto a grupos escolares (um público frequente em exposições), com os quais realizam visitas separadamente, quanto a visitantes de diferentes perfis e faixas etárias.

A tarefa desse profissional é oferecer informações sobre as obras e sobre os artistas da exposição (aspectos históricos, contextuais, processuais ou técnicos) e convidar o público a estabelecer mais relações com e entre as obras. Para isso, propõe a observação de semelhanças e diferenças entre produções, por exemplo, ou indaga sobre a percepção pessoal dos visitantes, por vezes sugerindo que elaborem reflexões sobre elas e que troquem impressões, entre outras propostas. É ainda comum, no entanto, observar visitas em que o foco é a transmissão de um conteúdo memorizado com informações sobre o artista ou a técnica utilizada nas obras, com pouca troca entre os participantes.

Como sabemos, o serviço educativo não atinge a todos. Muitos não se interessam em participar de visitas em grupos, nem têm disposição de responder às propostas do educador ou de se adequar aos tempos e ao percurso da guiada, e preferem desfrutar sozinhos a exposição. Nesse caso, o próprio espaço expositivo é o único a realizar a mediação entre o público e as obras artísticas – e, por trás dele, o curador que o idealizou.

Abordar o trabalho desse profissional e da curadoria, de forma mais ampla, é refletir sobre uma “disciplina em sua infância”, como define Renton¹⁸. Mas é parte

¹⁸ ANDREASEN, Soren; LARSEN, Lars Bang. The Middleman: Beginning to talk about mediation. In: O'NEILL, Paul (org.). **Curating subjects**. London: De Apel, Centre for Contemporary Art, 2007.

obrigatória da análise do discurso implicado no espaço expositivo e de seu posicionamento político. O curador é uma figura relativamente recente no ambiente das instituições culturais e tem como antecessor o conservador, profissional existente desde o final do século 18, nos primórdios dos museus públicos. Diferente do conservador, cuja principal função era o estudo e a guarda de uma coleção, o curador se ocupa do desenho e da realização de exposições, geralmente eventos de caráter temporário¹⁹.

Uma contribuição interessante para a reflexão sobre o papel desse agente foi realizada pelo curador Hans Ulrich Obrist. No livro *Breve História da Curadoria*²⁰, ele compila uma série de entrevistas com curadores e diretores de museus considerados pioneiros, oferecendo um panorama do universo da arte contemporânea na Europa e nos Estados Unidos entre os anos de 1960 – quando começa surgir a figura do curador nos moldes atuais – e os anos de 1980. Os entrevistados realizaram mostras importantes, que indiretamente contribuíram para o estabelecimento de parâmetros para as exposições de arte contemporânea, iniciadas naquela época. Também influenciaram a reformulação de museus e de centros culturais de modo a lidar com as premissas dessa modalidade artística.

Já naquela época, como hoje, o curador podia acumular a função de gestor da instituição cultural, delineando uma missão para ela e estratégias para colocá-la em prática. Podia também ser um curador independente, o que lhe requeria criar e administrar uma exposição ou evento isoladamente – uma modalidade de atuação que tem muito espaço na atualidade.

Na experiência dos pioneiros, o curador é – e, provavelmente, sempre será – uma figura aberta a atravessamentos vindos dos diferentes campos de ação em que toma parte, direta ou indiretamente. Sua ação passa pelo contato permanente com artistas e suas práticas, por atender aos anseios da comunidade em que se insere ou intervir nela, por interagir e negociar com o conselho dos museus (ou a direção, se ele mesmo não exercer esse papel), por se empenhar na construção de uma coleção e na produção de leituras sobre ela e, finalmente, por pensar em formas de montagem que condigam

¹⁹ FREIRE, Cristina. Práticas museológicas em museus de arte. In: AJZENBERG, Elza (org.). **Arteconhecimento**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea – USP, 2004. p. 59-65.

²⁰ OBRIST, Hans Ulrich. **Uma Breve História da Curadoria**. São Paulo: BEI, 2008.

com as práticas contemporâneas e com uma visão de museu em diálogo com seu tempo.

Essa série de funções continua praticamente a mesma hoje. Nesse tecido de demandas e relações, cada profissional parece tomar alguns desses aspectos como foco em seu trabalho, dando menor ênfase aos demais. Também em sua atuação, é preciso realizar um recorte: eleger, entre as frentes de ação, as prioridades para cumprir seus objetivos como curador ou diretor de museu ou, simplesmente, para manifestar a sua personalidade, seus interesses genuínos.

A função primordial do curador, no entanto, é a criação de um espaço de exposição de trabalhos artísticos. Um ambiente de interação em que as obras, no enfoque estabelecido por ele, sejam capazes de constituir um conjunto com características próprias, sendo a exposição mesma uma proposição criativa ou um “conhecimento imaterial novo”²¹. Trata-se, no entanto, de um trabalho mais próximo da recepção do que da criação artística:

Espera-se da curadoria, que está mais próxima do campo da recepção do trabalho do que da intervenção deles, que saiba compreender e relacionar o trabalho de arte, senão na história da arte, numa sequência de outros trabalhos ou no contexto de uma discussão atual. O curador é um profissional que, como o artista, também tem direito à liberdade de pensamento, de expressão, mas que deve obrigatoriamente fazer uso público da sua reflexão, enquanto o artista podia até pouco tempo, manifestar seus sentimentos ou gostos sem justificá-los. O uso público de reflexão pelo curador deve ter um sentido que, indiretamente, esteja ligado à história e à vida política.²²

Para esse objetivo, de caráter público, político, deveriam voltar-se a seleção, a disposição e a apresentação dos trabalhos – ações que constituem o “ato criativo” do curador. Ele pode ser entendido como um espectador mais experiente, que estimula a recepção estética dos demais e os desafia com uma proposição desenvolvida por ele. A ideia de autoria na curadoria, embora seja uma discussão amplificada e viva nas artes, nos interessa menos aqui do que refletir sobre o papel de mediação que ela desempenha. Simon Sheikh indica uma possibilidade de abordagem da tarefa do curador:

²¹ FERNÁNDEZ, Olga. Just what is it that makes “curating” so different, so appealing? **Issue # 08/11: Institution as medium, curating as institutional critique?** Disponível em: www.oncurating.org – acesso em: 30/09/2011.

²² ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010, p. 45.

(...) Toda realização de exposição é a produção de um público, a imaginação de um mundo. Não é, portanto, uma questão de arte pelo bem da arte para a sociedade, de poética ou política, mas muito mais uma questão de entender a política da estética e a dimensão estética da política. Em outras palavras, é o modo de endereçamento que produz o público, e se alguém tentar imaginar públicos diferentes, diferentes noções de relacionamento entre estranhos, esse alguém precisa (re)considerar o modo de endereçamento, ou, se quiser, os formatos de realização de exposições.²³

O modo de endereçamento, ou as escolhas feitas pelo curador na realização das exposições, definem o público da exposição. Os visitantes, que são os sujeitos da recepção dos trabalhos artísticos e da exposição como proposta, seriam, assim, como o duplo do curador – sendo o princípio disparador e o fim do trabalho desse agente (no caso de ele buscar a recepção estética das obras pelo público, o que pode não ser seu propósito fundamental).

Essa relação estruturante entre curador e público fica evidente nas falas de muitos entrevistados de Obrist. Alguns trechos são especialmente ricos para refletir sobre o papel do museu e do curador como mediador. A seguir, abordaremos essas diferentes formas de ver o trabalho desse agente e a maneira como repercutem na dinâmica das exposições de arte contemporânea.

Diante de tantas funções, o protagonismo do curador no desenvolvimento da exposição parece óbvio. As quatro falas a seguir suscitam diferentes apreensões sobre como se daria a centralidade de sua ação²⁴:

“[O curador é] uma espécie de regente, que se esforça para estabelecer a harmonia entre os músicos isolados.” (Walter Hopps)

“O curador não era senão um algoritmo.” (Daniel Birnbaum)

“Tomar consciência de que essa pessoa – eu, neste caso – era um agente no processo e que influenciava no que seria mostrado; e ter essa consciência fazia parte de olhar a arte e entender como se dão as opções artísticas.” (Seth Siegelaub)

“Um novo modo de realizar exposições: não apenas documentar um mundo, mas criar um.” (Harald Szeeman)

Entender o curador como o regente de uma orquestra ou um algoritmo sugere que esse trabalho seria ao mesmo tempo estruturante da unidade da exposição, de sua

²³ SHEIKH, Simon. Constitutive Effects: the techniques of the curator. In: O'NEILL, Paul (org.). **Curating subjects**. London: De Appel, Centre for Contemporary Art, 2007. p. 182.

²⁴ Cf. OBRIST, 2008, p. 20, p. 294, p. 163, p. 122.

lógica interna, mas também que ele seria invisível – fosse do ponto de vista do visitante, que não percebe claramente a sua presença no espaço, ou da forma como ele próprio se posiciona. O sentido de autoria na criação de seu mundo (a exposição), contudo, é apontado em um viés organizador. O fato de se assumir como o leitor “em comando”, mas não absoluto, abre caminho para o julgamento de seu modo de olhar a arte e as obras em questão – algo que, ainda hoje, é pouco praticado nas exposições de arte contemporânea.²⁵

Já Harald Szeeman e Seth Siegelaub, em suas falas, parecem se aproximar de um entendimento alinhado ao de Sheikh, dando ênfase à subjetividade do trabalho do curador. Sua visão criativa é assumida como uma responsabilidade: a consciência de que suas opções influenciam no que é mostrado e na maneira de fazê-lo os leva à ideia de criação de um mundo (em abrangência horizontal e totalizante, como sugere a fala de Szeeman) e à preocupação com o aprofundamento de seus critérios pessoais de escolha (em sentido vertical, como apreendemos na citação de Siegelaub).

Outro grupo de falas se refere diretamente à mediação, função inescapável do curador. O profissional se encontra, necessariamente, entre o trabalho artístico (e o pensamento que o estrutura) e o público da exposição, que coloca em jogo todos os elementos oferecidos naquele espaço²⁶:

“O museu é um sistema de mediação não-verbal.” (Johannes Cladders)

“Por um lado, nossa responsabilidade é transformar obras em obras de arte e, por outro, preservar aquelas que já são obras de arte, evitar que se tornem antiquadas.” (Johannes Cladders)

“A primeira tarefa de um museu é criar um público – não apenas fazer grandes exposições, mas criar um público que confie na exposição.” (Pontus Hultén)

“Me parecia importante tentar transformar o museu de arte num museu antropológico. (...) A sua função como diretor é criar nas pessoas interesse por arte, considerar as correspondências entre os interesses delas e a arte e, então, usar esses interesses como ponto de partida.” (Jean Leering)

“O curador é alguém que cria conexões entre a arte e o público. (...) Eu vejo os curadores como possibilitadores, como as pessoas que são loucas por arte e querem dividir essa loucura com outras pessoas.” (Anne d’Hamoncourt)

²⁵ Cf. entrevista com Teté Martinho, no apêndice A, p. 174-175.

²⁶ OBRIST, 2008, p. 87, p. 80, p. 53, p. 98, p. 219.

Nas falas, vê-se ênfase em diferentes aspectos da mediação, indicando que essa função abarca grande parte das ações implicadas na curadoria. Mais do que descrições teóricas, essas ações (ou o movimento em que se inserem) são o que realmente define o curador, como afirma Andreassen e Larsen:

“O que é um curador?” É uma questão que não faz sentido, porque o curador não é algo, ele faz algo. Não há ontologia para o intermediário: ele é um agente performativo e exemplar, adquirindo subjetividade *em e pelo* ato de mediação.”²⁷

Entre as falas destacadas, as de Joseph Cladders apontam com clareza a importância que se pode dar às ações do curador. O museu em si já é apontado como espaço de mediação (não-verbal, no entendimento de Cladders), alinhando as ações que nele se dão à função mediadora. Cladders traz para o curador toda a responsabilidade em criar sentidos no ambiente expositivo, legitimando e revigorando a recepção das obras artísticas.

Pode-se supor que suas colocações apontem para uma outra produção: a recepção estética, realizada pelo visitante da exposição. Atentar para a qualidade da recepção faz parte – ao menos, idealmente – das funções do curador, principalmente quando se considera a crescente demanda colocada aos museus de garantia de acesso físico, econômico e intelectual aos produtos culturais a um público amplo e heterogêneo. É o que se percebe na frase de Pontus Hultén, que elege como primeira função do museu a criação de um público. “Considerar as correspondências entre os interesses das pessoas e a arte”, “criar conexões entre público e arte”: essas ideias remetem à consideração das demandas do público, do que o curador oferece como pontos de possível relação com as propostas artísticas.

Situando-se como mediador entre o universo da produção e da recepção estética – que não se mostram tão apartados assim, por meio de sua atuação –, o curador ocupa-se, fundamentalmente, de produzir conexões. Ele é estrangeiro entre os artistas (nas entrevistas de Obrist, alguns se apresentaram como “aliados” de artistas, sem se colocar propriamente entre eles). É estrangeiro entre os administradores de museus (já que seus interesses não são necessariamente econômicos ou políticos – no sentido

²⁷ ANDREASEN; LARSEN, 2007, p. 27.

imediatista do termo –, mas artísticos). E pode ser estrangeiro à comunidade (não só por não ser um cidadão comum, dadas as suas atribuições, mas também por atuar, muitas vezes, em cidades e países distantes). Essa “falta de lugar”, por sua vez, talvez seja um aspecto definidor do curador, que se beneficia desse distanciamento para cuidar da mediação, para circular entre os meios em que atua. Por outro lado, pode-se pensar em uma resistência em fixar-se, em fazer-se observável.

Uma ideia pode estar por trás dessa vontade de invisibilidade, instabilidade: a rejeição à figura do intermediário. Assumir o papel de mediador é enfrentar a resistência a interferências na recepção de obras artísticas, algo muito presente em exposições de arte contemporânea, como ressalta Grossmann:

Muitas vezes, certos artistas e outros agentes especializados consideram essa complexidade com ressalvas, principalmente no que diz respeito à atuação da mediação, pois, idealmente para eles, o receptor deveria poder experimentar a obra em seu estado integral. (...) No entanto, a crítica tem demonstrado como esse paradigma tem alimentado o mito da arte como produção erudita e ideológica, acessível a uma minoria especializada, capacitada e equipada para a “verdadeira” experiência da arte.²⁸

A não-intervenção da curadoria na recepção do trabalho artístico parece ser uma preocupação na exposição *Willys de Castro*, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2012. O único texto presente no espaço expositivo – um texto de abertura, assinado pela curadora Regina Teixeira de Barros – dá noção da complexidade do trabalho de seleção de obras para a mostra, a partir de pesquisa em coleção doada à instituição pela família do artista e em outras coleções. Eis um trecho:

Centrada no acervo da Pinacoteca, a mostra procura traçar um panorama de sua produção plástica. Recupera o magnífico conjunto doado por Barsotti e, por meio da aproximação de obras de outras coleções, trata de salientar simultaneamente a continuidade e os desdobramentos de seu raciocínio visual, desde o início da década de 1950 até sua morte. Os projetos e estudos mostrados em paralelo às obras finalizadas evidenciam o papel essencial dos estágios preparatórios em seu processo criativo e reforçam tanto sua coerência quanto seu engajamento na crença no poder transformador da arte.

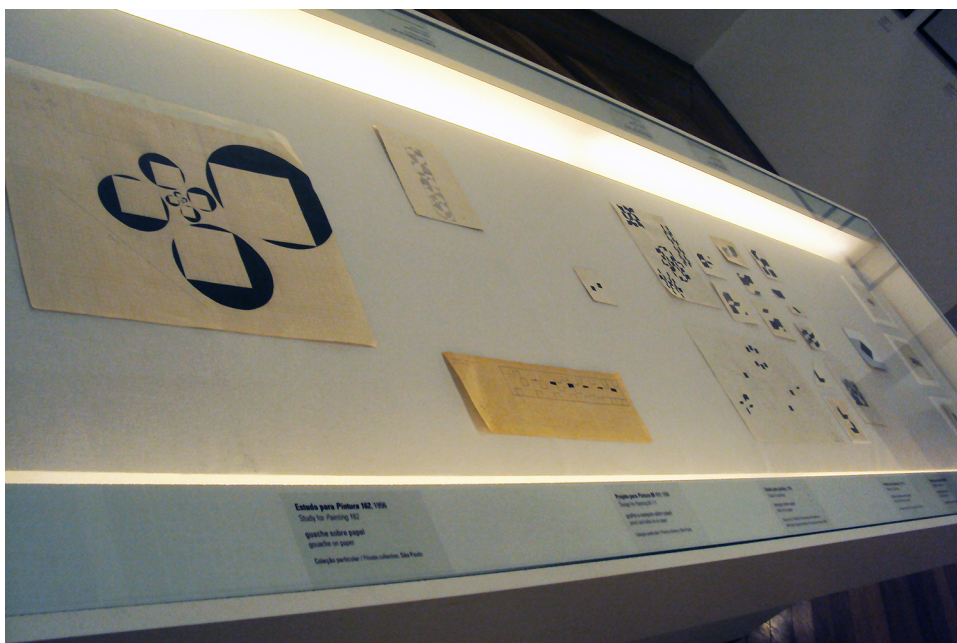
Ao percorrer o espaço expositivo, porém, um visitante não-especializado não tinha nenhum apoio – com textos mais específicos – para refletir sobre o engajamento do artista mencionado no texto de abertura ou sobre as escolhas feitas pela curadoria. O pensamento implicado em sua obra era dificilmente apreensível a quem não

²⁸ GROSSMANN, Martin. **Dilação em Duchamp: uma atitude consciente no interior de uma construção paradoxal.** (original cedido pelo autor), 1993, p. 15.

conhecesse previamente o trabalho do artista, ficando o visitante limitado a observar elementos comuns nos trabalhos e a inferir o processo de trabalho do artista, verificando a proximidade dos estudos e das obras realizadas.



Salas expositivas de *Willys de Castro*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo. (Foto: Thais Gurgel)



Vitrine expositiva em *Willys de Castro*, na Pinacoteca: obras e estudos eram acompanhados somente por etiquetas. (Foto: Thais Gurgel)

As exposições de arte contemporânea possivelmente herdaram da arte conceitual uma visão avessa à dependência da figura do mediador. Artistas como Joseph Kosuth acreditavam que, utilizando o texto como mídia principal em suas obras, não precisariam mais, necessariamente, submeter seus trabalhos a comentários, realizando eles mesmos a crítica à arte – lembrando que o sistema da arte era o centro do interesse de Kosuth e de outros artistas conceituais – e acelerando as transformações culturais²⁹.

Crítico ou curador, o intermediário é associado ao modelo das exposições burguesas do século 19, um instrumento de dominação popular e imposição de ideais elitistas por meio de disciplinas compartimentadas e estratégias pedagógicas. Esse recurso seria apenas mais uma forma de manutenção do status quo, com objetivos econômicos e sociais – e, assim, incompatíveis com a ideia libertária de experiência na qual a arte contemporânea se estrutura. Sobre a figura do intermediário, responsável por orquestrar essa manobra dominadora e de interesses econômicos, Andreassen e Larsen destacam o conhecimento especializado (e “perigoso”) do curador, o que o aproximaria do intermediário do início do capitalismo:

O terceiro homem, o intermediário, agente, ou negociador, operando nas periferias de cada cidade mercantil, rompe com as relações entre produtor e consumidor, eventualmente tornando-se o único a conhecer as condições do mercado nas duas pontas da cadeia. Ele literalmente estabelece um ‘supermercado’ transformando tanto o valor de uso e o de troca em valor de capital – e faz isso representando e especulando sobre os interesses e necessidades de produtores e consumidores e assim regulando a ligação entre mercado e vida cotidiana.³⁰

Essa ação, que pode ser entendida como perversa e limitadora, pode também, por outro lado, ser vista com um olhar pragmático: na dinâmica da cultura, nem sempre o produtor se conecta com o público. E, sim, todos os envolvidos fazem parte do sistema de arte, sendo eles críticos ou não a ele. Se o museu contemporâneo aposta no estreitamento de relações com o cotidiano social e com toda a sua diversidade de manifestações, seja pelo perfil das obras que expõe e promove, ou por suas ações e uso de seu espaço físico, alguém precisa se ocupar de uma série de tarefas. Tomar contato com as produções artísticas, dedicar-lhes espaço e apresentá-las ao público de maneira a que sejam recebidas esteticamente são algumas delas, todas realizadas pelo

²⁹ ANDREASEN; LARSEN, 2007, p. 21.

³⁰ *Ibidem*, p. 25.

curador. Sua função seria a de desenhar estratégias para fazer da conexão entre arte e público uma realidade, e das práticas do museu, seu modo de agir na sociedade.

O reconhecimento do curador como mediador, como vemos, enriqueceria a recepção estética das obras pelo público nas exposições. Para operar na mediação, o curador recorre a numerosos recursos, desde o desenho do espaço, à cenografia, à disposição das obras e à oferta de informações verbais e não verbais em relação aos trabalhos artísticos.

Mas, consideremos que ele se queira invisível como intermediário (ao menos, aos olhos do público não-especializado): com quem ele se comunica adotando essa atitude? Tomemos de forma mais aprofundada uma ideia de Simon Sheikh exposta anteriormente, a de endereçamento:

O público é um esforço imaginário com efeitos reais: uma platéia, uma comunidade, um grupo, um adversário ou uma constituição é imaginar. E ele é imaginado pelo modo específico de endereçamento que se espera produzir, atualizar ou mesmo ativar essa entidade, o público. Isso é, evidentemente, crucial para a produção de exposições e para as técnicas do curador.³¹

A opção por não assumir seu papel de mediador, criador de conexões, é uma forma de endereçamento. Ela demonstra o interesse do curador em comunicar-se, não com um público amplo, mas com os seus pares – os mesmos que são avessos à ideia de interferências na recepção estética das obras no espaço expositivo. A falta de público em muitas exposições de arte contemporânea (o que, há de se ressaltar, não é uma regra) pode ser lida como uma escassez de conexões das pessoas em geral com as obras. Sobre isso, Sheikh afirma:

Se esses eventos [exposições de arte contemporânea] não garantem grande número de visitantes como algumas exposições retrospectivas, eles tendem a privilegiar outro público imaginado, o mundo da arte, e dar acesso ao estranho circuito das revistas, discursos, boca a boca, atenção de curadores, professores, galerias e dinheiro.³²

Nesses casos, é com o mundo da arte, artistas, curadores e outros agentes especializados que o curador se comunica. A opção em manter afastado o público não iniciado, por sua vez, é a afirmação de um estado do mundo: a manutenção de uma divisão social relativa à recepção estética, os que conhecem e os que não conhecem

³¹ SHEIKH, 2007, p. 178.

³² Ibidem, p. 181.

arte – o que também é uma forma de engajamento. Com esse posicionamento, a arte contemporânea ecoa pouco no cotidiano, restrita ao círculo que consegue se relacionar com ela.

Não são poucas as críticas a essa postura da curadoria de muitas exposições de arte contemporânea. Entre elas, devemos destacar o entendimento de que o curador, ao não evidenciar suas escolhas, toma-se por autoridade acima de qualquer questionamento, opondo-se, assim, a um diálogo sobre a arte. Cristina Freire aborda a questão ao tratar dos museus contemporâneos:

É necessário que o curador transforme também seu papel e abandone a posição de ‘expert’ ou detentor de um saber único e definitivo e possa valer-se de sua competência técnica para tornar o museu um espaço privilegiado para o aguçamento da consciência crítica, um composto de laboratório/observatório/fórum onde a cultura e a arte possam apontar vetores para uma compreensão mais ampla de nossa própria condição contemporânea.³³

A ideia de discurso unidirecional e fechado – que os críticos muitas vezes associam à mediação, como um mecanismo de poder e de dominação – aplica-se ao próprio hermetismo da curadoria ao não evidenciar seu ponto de vista ao público não especializado. Essa postura acaba dificultando a apreensão da arte como sistema aberto a leituras variadas, como destaca Alves:

É preciso lembrar que sempre percebemos parcialmente que toda percepção é incompleta, feita sob um ângulo e ponto de vista. As sínteses que o curador faz são sempre provisórias e, necessariamente, inacabadas, pois não impossibilitam novas percepções e tomadas de posições. O trabalho de arte é totalidade aberta e o curador, como o crítico, sem deixar de colocar seu ponto de vista, precisa manter o trabalho em sua condição primordial de ser também abertura para o mundo.³⁴

Quando o ponto de vista do curador é explicitado em linguagem acessível, há abertura para que o público se relacione com o recorte assumido e com a interpretação realizada por ele – assumida então como autoral, não absoluta, uma mediação aberta à interpretação do próprio visitante. No entanto, o argumento de direcionamento exagerado é geralmente utilizado na defesa da incompatibilidade entre educação e arte contemporânea – outro aspecto implicado na reflexão sobre a mediação e o papel do curador, e que abordaremos de forma mais aprofundada mais adiante.

³³ FREIRE, 2004, p. 64.

³⁴ ALVES, C., 2010, p. 47.

Quando se entende a educação em exposições como indistinta à escolar tradicional, guiada pelo uso de mecanismos de colonização da subjetividade, pode-se, sim, colocar educação e arte como opostas. A educação limitaria, a arte libertaria. Mas se a educação – aqui entendida pelo viés da mediação – promover diálogos horizontais entre curadoria e público, ela se coloca a favor da recepção e da implicação do visitante no pensamento artístico. É dessa posição teórica frente à educação que trata Parsa:

(...) Uma posição teórica vis-à-vis a própria natureza da obra de arte, que reduz a reivindicação exterior de uma entidade por uma autoridade singular na interpretação e dá lugar às reações daqueles que vivenciam a obra no centro do mesmo fato de fenômeno estético.³⁵

Toda mediação pode ser crítica e desafiadora, desde que abra espaços para a criação por parte do público, para o seu envolvimento com as questões em jogo nos trabalhos, na exposição e no sistema de arte. Com isso, torna-se também libertadora, em consonância à própria experiência estética. A exposição *Fotógrafos da cena contemporânea*, realizada no MAC-USP, em São Paulo, em 2012, com curadoria de Helouise Costa, pode ser considerada um exemplo dessa postura da curadoria, que aponta ideias e problematiza os trabalhos no espaço expositivo, sem almejar a uma conclusão definitiva. A mostra oferecia diversos textos de apoio ao longo do espaço (como o exemplo abaixo) que, por vezes, eram mais gerais e em outros casos referiam-se às obras diretamente:

A partir do início da década de 1990, Nobuyoshi Araki tornou-se o fotógrafo japonês mais conhecido no Ocidente. Parte do interesse despertado por seu trabalho deveu-se ao caráter sexualmente explícito da maior parte de suas fotografias. Não menos atraente foi a atmosfera de erotismo que sua obra permitiu revisitar a respeito da sexualidade misteriosa das gueixas, presente no imaginário ocidental colonialista. Araki trabalhou inicialmente como fotógrafo de publicidade, atividade que abandonou na década de 1960. As imagens produzidas por ele, a partir de então, não podem ser dissociadas da sua vida privada, seja de suas experiências como habitante da cidade de Tóquio, interessado em seus aspectos menos glamorosos, seja de seus relacionamentos íntimos com as mulheres. No que se refere a este tema há uma forte tensão que emana de suas fotos, como se fossem tomadas na iminência do ato sexual. A produção de Nobuyoshi Araki já foi muitas vezes acusada de pornográfica, fetichista, machista e, até mesmo, misógina. Aos seus detratores ele rebate

³⁵ PARSA, Amir. A respeito de uma futura carta relativa ao estado de espírito mais benéfico para o educador do museu. In: HELGUERA, Pablo (org.). **Mediação – traçando o território**. Porto Alegre: Bienal do Mercosul, 2011, p. 52.

afirmando que as modelos de suas fotografias submetem-se voluntariamente aos rituais sexuais que ele lhes propõe. Supostamente estariam dando vazão a suas próprias fantasias de subserviência e ao exercício do poder feminino de sedução. Seja qual for o tipo de acordo estabelecido entre fotógrafo e suas modelos, nos cabe observar que as fotografias de Araki, com sua beleza voyeurística, causam forte perturbação ao transgredirem os limites socialmente impostos à sexualidade e não se deixarem facilmente classificar.

O texto, que se propunha a levantar questões mais do que a fechar interpretações, estimulava o visitante a encarar as obras do artista em questão com mais camadas de complexidade. A apreciação de suas fotografias tornava-se reflexão, criação do espectador a partir de uma gama de elementos oferecidos pela curadoria.

3. Exposição educativa

Jean Galard aponta o lastro histórico da cisão entre educação (atrelada à ideia de discurso) e artes visuais, apontando a “abundante literatura anti-pedagógica e até anti-literária”, que se baseia na ideia de que, diante das obras, o discurso seria “uma distração, uma desatenção do olhar”³⁶. E vai mais além:

Pareciam [artistas e opositores da produção de textos] ter esquecido que eles mesmos inicialmente ouviram muitos discursos sobre as obras, antes de vê-las com os “próprios” olhos. Na verdade, eles queriam um verdadeiro ensino de História da Arte para todos, em vez de algumas palavras simples demais.³⁷

Esperar por essas condições ideais de acesso à História da Arte, porém, significaria perder ainda mais gerações de visitantes do que aquelas já desconsideradas nos museus até hoje. Cada vez mais curadores e estudiosos da curadoria, assim, assumem a importância da mediação como uma das principais tarefas desse profissional, como vemos no trecho de Alves:

Discutir o ofício do curador implicaria pensar a sua função social e também o papel que exerce no campo da educação não formal. Espera-se que as mostras e os textos dos curadores ajudem na compreensão das transformações da arte para um público não completamente familiarizado com ela. Para isso, é importante situar minimamente o trabalho de arte em

³⁶ GALARD, Jean. **Notas de conferência: O Comentário das Obras Visuais**. Departamento de Filosofia, FFLCH-USP, São Paulo. 19 out. 2009, p. 1.

³⁷ *Ibidem*, p. 1.

uma série de outros – do mesmo artista ou não – de maneira a expandir seu sentido. Assim, os preconceitos e os estereótipos podem aos poucos se dissiparem.³⁸

Mas essa constatação teórica ainda não se converteu, de forma geral, em mudança no modo de o curador olhar para o texto no espaço expositivo – nos de arte contemporânea em especial. Não é o caso do Festival Videobrasil, em que há uma reflexão e um trabalho específico sobre os textos oferecidos no espaço expositivo, entendendo-os como o recurso de mediação mais imediato e abrangente que a curadoria tem. Teté Martinho, responsável pela produção de textos nas exposições do Festival, descreve o processo desenvolvido pela instituição:

A curadoria educativa entra nesse processo [de concepção da exposição], ela passa a ser mais uma parte da exposição, pensa-se junto. Mas o texto decorre, sim, da curadoria [geral]. A exposição “Panoramas do Sul” é um caso muito claro: são 101 obras que a curadoria localizou ali (porque são obras inscritas e selecionadas). Na seleção, a comissão e a Solange [Farkas] localizaram quatro grandes recortes, vindos de quatro linhas de pensamento por trás das obras. O texto de parede explica esses recortes, serve basicamente à curadoria, explica as intenções curatoriais. O Educativo se serve disso, desdobra essas intenções curatoriais, multiplica criatividade, cria discursos. Os educadores têm um discurso que vai além daquele texto. Ele é um início, e se volta para quem prefere ver a exposição sozinho, para que ele tenha um referencial.³⁹

Mais de 60 anos antes da elaboração descrita acima, de ênfase na mediação adotada pela curadoria, uma experiência em moldes muito parecidos teve início no Brasil, com a criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947. Com uma reflexão voltada principalmente para o público e sua experiência no espaço do museu, Lina Bo e P. M. Bardi desenvolveram uma linha para a instituição que relacionou suas crenças – como gestores e curadores do MASP – ao que entendiam ser as necessidades locais. O caráter de formação de público, a diversidade de manifestações e a ênfase no uso significativo do espaço (com arquitetura e expografia instigantes) foram o tripé de seu trabalho, desenvolvido por cerca de 40 anos. A vertente educativa da instituição se constituiu já na sede da rua Sete de Abril, onde o museu foi criado, mas foi potencializada na Avenida Paulista com uma arquitetura que permitia um relacionamento mais intenso do museu com o cotidiano da cidade.

³⁸ ALVES, C., 2010, p. 50.

³⁹ Entrevista com Teté Martinho, apêndice A, p. 172.

Elementos do pensamento de Lina Bo sobre o papel do museu – e que se relacionam com a arquitetura e a expografia do MASP da Avenida Paulista – podem ser apreendidos em seus textos, como no trecho a seguir:

O fim do Museu é o de *formar uma atmosfera*, uma conduta apta a criar no visitante a forma mental adaptada à compreensão da obra de arte, e nesse sentido não se faz distinção entre uma obra de arte antiga e uma obra de arte moderna. No mesmo objetivo a obra de arte não é localizada segundo um critério cronológico, mas apresentada propositadamente no sentido de *produzir um choque* que desperte *reações de curiosidade e investigação*.⁴⁰

Os termos destacados sugerem o alinhamento de seu pensamento aos parâmetros modernistas, em evidência na época em que o texto foi escrito. A criação de um ambiente que propiciasse o choque remete à expectativa modernista de recepção de obras artísticas, em que o gesto do artista e sua originalidade eram os principais atributos considerados. Por outro lado, vê-se já uma preocupação pela ativação do espectador, estimulando na recepção dos trabalhos uma atitude de investigação que escapa aos limites da recepção modernista.

Não se pode negar que o MASP tenha sofrido influência de experiências notáveis da época de sua fundação. No campo museológico, os anos de 1940 e de 1950 foram marcados pela inauguração da nova sede do Museum of Modern Art (MoMA), de Nova York, em 1939, e por sua linha de trabalho. Em especial, pode-se destacar um aspecto de grande ressonância na concepção do MASP: a ênfase que o museu americano dava à formação do público. O MoMA instituiu, de forma pioneira, um departamento educativo que organizava cursos e visitas monitoradas – tudo para desenvolver a recepção da arte moderna⁴¹.

Lina Bo e P.M. Bardi se interessavam pela experiência educativa do MoMA – que se pautava na contextualização das obras e na criação de ateliês abertos – e de outros museus dos Estados Unidos, e julgavam que os norte-americanos seriam “os primeiros a realmente entender a função educativa dos novos museus”.⁴² Assim, uma

⁴⁰ BARDI, Lina Bo. O Museu de Arte de São Paulo – A função social dos museus. **Habitat**, São Paulo, nº1, out.-dez.1950 (grifo nosso).

⁴¹ A proposta educativa dos museus norte-americanos será discutida de forma mais aprofundada no capítulo IV, neste trabalho.

⁴² BARDI, Pietro Maria. Musée hors des limites. **Habitat**, São Paulo, nº4, jul.-set.1951, p. 50.

das iniciativas básicas do MASP foram as *exposições didáticas* (ou *mostras didáticas*), já colocadas em prática na sede da rua Sete de Abril, desde a inauguração do museu. Essas exposições consistiam em painéis sobre História da Arte em recortes temáticos, compostos por reproduções fotográficas de obras, documentos e textos. Lado a lado, esses materiais criavam uma forma de colagem que emparelhava trabalhos artísticos de linguagens, contextos e períodos bastante diversos, extinguindo qualquer forma de hierarquia ou compartimentalização entre eles. Outro atributo das exposições didáticas era o fato de investirem na contextualização dos trabalhos apresentados, por meio de informações oferecidas textualmente. Criava-se, assim, o sentido de fluxo na História da Arte e apresentavam-se aspectos econômicos e sociais relacionados a essas produções, além de grande riqueza de imagens.



Espaço expositivo de mostra didática no MASP, em 1947, na primeira sede do museu. (Foto: Biblioteca e Centro de Documentação - MASP)



Displays das mostras didáticas: com reproduções de obras e textos de apoio. (Fotos: Biblioteca e Centro de Documentação - MASP)

O objetivo das exposições didáticas era oferecer um repertório de arte ao público brasileiro – identificado como limitado, na época –, mas deixar ao visitante a possibilidade de estabelecer suas próprias relações com os elementos apresentados em cada mostra. Nessa visão sobre a recepção de trabalhos artísticos, o visitante assumia, logo de início, o papel de criador de relações entre o que via e a sua experiência pessoal – uma postura pensante, crítica. É o que vemos na descrição de P. M. Bardi:

[...] O objetivo das mostras didáticas *não pode limitar-se a uma exibição de obras primas cristalizadas no tempo, consagradas ao altar poeirento dos museus* e transmitidas à tricromia com maior e menor fidelidade. Ao contrário, seu alvo é o de persuadir os homens da *profunda intimidade que unifica as artes à vida cotidiana*. Demonstrar e mostrar que não existe separação entre as formas criadas pela visão artística e a sugestão que elas exercem.⁴³

O uso de fotografias de obras foi também uma inovação nos museus do país. O recurso oferecia a oportunidade do contato com trabalhos artísticos até então inéditos no Brasil – mesmo que a aproximação não fosse à obra original. Essa possibilidade se

⁴³ BARDI, Pietro Maria. **As mostras didáticas** [Relatório de P.M Bardi apresentado no Congresso Internacional dos Museus realizado em Cidade do México em novembro de 1947]. Arquivo do Acervo da Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1947, p. 2.

alinha à ideia apresentada por Grossmann⁴⁴ de relação entre o museu modernista e a estética da revista nos anos de 1930 e ao seu potencial técnico de reprodução imagética. Podemos apreendê-lo claramente no trecho a seguir, de autoria de P. M. Bardi:

A mente do homem, hoje, aprende visualmente. A gravura e a reprodução mecânica proporcionam presentemente aos olhos humanos uma vasta visão dos fatos da humanidade e uma anárquica e fragmentária concepção das esferas culturais. A verdadeira cultura deve, em geral, empregar os mesmos meios mecânicos, o mesmo sistema de visualização, para proporcionar uma ordem mais inteligente, mais disciplinada, mais humana e mais coerente do que qualquer outra derivada da improvisação violenta e desordenada da imagem figurada. Existe um mundo de propaganda, das várias propagandas, políticas e comerciais, que violentamente se orientam contra o cérebro humano, com um bombardeio de milhares de figurações, psicologicamente estudadas, com o fim de atrair, para a órbita dos seus próprios interesses, todos os grupos humanos. Pois bem, *a cultura deve seguir os mesmos métodos, a fim de atrair todos os agrupamentos humanos para a órbita dos superiores interesses que ela representa, isto é, para o âmbito da civilização, da moralidade, da beleza, da utilidade*.⁴⁵

O caráter educativo das exposições do MASP não se limitava às *mostras didáticas*. Ainda na sede da rua Sete de Abril – e mais intensamente na da avenida Paulista –, a exposição das obras do acervo, um dos mais importantes do país até hoje, teve uma proposta expográfica ousada, com o uso de placas de vidro que expunham as obras individualmente, sustentadas por bases de concreto. No verso de cada trabalho, ofereciam-se legendas contendo informações objetivas sobre as obras, contextualizando-as.

⁴⁴ GROSSMANN, Martin. Museu como interface. In: GROSSMANN, Martin; MARIOTTI, Gilberto (org.). **Museum Art Today/ Museu Arte Hoje**. São Paulo: Hedra, 2011.

⁴⁵ BARDI, Pietro Maria. Balanços e perspectivas museográficas: um museu de arte em São Vicente. **Habitat**, São Paulo, nº 8, 1952, pp. 2-3 (grifo nosso).



Exposição das obras do acervo do MASP na sede da Avenida Paulista, em 1968. (Foto: Biblioteca e Centro de Documentação - MASP)

O panorama da sala de exposição do acervo era, assim, uma espécie de “bosque de obras de arte”, onde se viam todos os trabalhos, sem que paredes ou estruturas opacas bloqueassem a visão do todo. A transparência – dada também pelos limites da sala de exposição, ela própria toda envidraçada e que colocava o espaço em contato com a rua, na sede da avenida Paulista – dava ainda mais abertura à experiência de explorar o espaço. Não havia percursos sugeridos, tudo era aberto e acessível. O visitante podia estabelecer relações com os trabalhos e explorá-los segundo os seus interesses, na ordem que fosse.

Essa configuração não-hierarquizada de exposição das obras do acervo potencializava o sentido da visão como instrumento de descoberta, dando assim autonomia ao visitante, e valorizava a sua produção como receptor de cada trabalho. Na exposição do acervo, não se supunha que o visitante venerasse um trabalho por sua importância histórica, em reverência aos ditames da História da Arte. Informações referentes a cada obra eram oferecidas em um segundo momento – o visitante teria que revelá-las no verso dos quadros. Ressaltando a relação entre as legendas e a recepção estética, Lina Bo escreve sobre a expografia do acervo do MASP:

Não dizem, portanto, 'deves admirar, é Rembrandt', mas deixam ao espectador a observação pura e indefinida, guiada apenas pela legenda,

descritiva de um ponto de vista que elimina a exaltação para ser criticamente rigorosa.⁴⁶



Displays desenvolvidos por Lina Bo Bardi para a exposição do acervo do MASP: textos sobre as obras eram oferecidos no verso das imagens. (Fotos: Biblioteca e Centro de Documentação – MASP)

Embora se possam estabelecer relações entre o ideário das *Maisons de La Culture* de Malraux, a partir dos anos de 1960, e a linha de trabalho praticada no MASP, P. M. Bardi e Lina Bo indicavam referências da área da arquitetura como suas principais influências. Os ideais da Bauhaus (com ênfase no design e na criatividade) e de Le Corbusier, com suas ideias de produção serial e implicações sociais foram apontados pelo casal como suas principais referências. Le Corbusier também concebeu o museu em espiral, de crescimento ilimitado – cujas concepções deram base à arquitetura do Museu de Arte Moderna Ocidental de Tóquio⁴⁷, de 1957, por exemplo –, outra possível influência para os Bardi.

⁴⁶ BARDI, L. B., 1950.

⁴⁷ Cf. FISCHMANN, Daniel Pitta. **O projeto de Museus no movimento moderno: principais estratégias nas décadas de 1930-1960**. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

Essas influências trazem em si um caráter crítico, visto que foram responsáveis por deslocamentos na arquitetura, revendo o papel do design, do uso do espaço, das relações de poder na cidade e na produção e fruição da arte. Em seu programa de ação, o caráter educativo do MASP tinha na comunicação (textual e visual) uma preocupação privilegiada. Uma das formas de promover a ampliação do público de arte no Brasil – uma das buscas do MASP – era, justamente, propiciar o acesso pleno às obras pelo público, por meio de comunicação eficiente e instigante, como vemos nas palavras de P.M. Bardi:

O programa foi centralizado na didática provocando a intolerância de quatro gatos pingados que sabiam tudo de história da arte, tendo porém a aprovação mais válida dos jovens. *Não me contentei em oferecer passivamente o desenrolar histórico, mas organizei a comunicação, segundo prospectivas críticas de fácil compreensão.*⁴⁸

Além disso, em torno do museu, teceu-se uma rede de relações com intelectuais e figuras da cena artística brasileira e internacional, criando espaço em sua programação para mostras, conferências, cursos, ateliês e outros eventos. A proposta era fomentar no país discussões sobre as mais diversas linguagens artísticas – incluindo, de forma pioneira, o design, a moda, a arte popular, o artesanato e a propaganda.

O MASP tornou-se um centro, um espaço aberto para reuniões e trocas, que deixou frutos, como a Mostra de Cinema de São Paulo, a criação da Escola Superior de Propaganda e Marketing e o embrião da escola de artes da Fundação Armando Álvares Penteado. A função que desempenhava, como vemos, aproxima-o dos moldes de um centro cultural – um modelo *avant la lettre* desse tipo de instituição, que, como já mencionado, ganhou força nas décadas posteriores. Sua capacidade de interferir na vida da cidade – criando gerações de artistas, formando um público crítico para as artes e gerando conhecimento por meio de suas iniciativas educativas – fez da instituição uma referência cultural.

⁴⁸ BARDI, Pietro Maria. **Sodalício com Assis Chateaubriand**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1982 (grifo nosso).

A arquitetura da sede da avenida Paulista, projetada por Lina Bo, intensificou ainda mais a relação do museu com a vida paulistana. Com o “esqueleto” de concreto armado que é a sua marca (sem intervenções que o camuflem), e a transparência proporcionada pelo vidro, o prédio traduzia espacialmente a ideologia do museu então – um espaço com estruturas aparentes, vulneráveis à análise de qualquer um, e em relação de continuidade frente à cidade em que se insere.

No desenho arquitetônico, na programação educativa e na expografia, o MASP era uma instituição permeável. Essa acessibilidade dava ao público a possibilidade de colocar-se criticamente como um agente naquele espaço, evitando a postura de adesão a um discurso já pronto, verticalizado. Em suas ações, o estímulo era ao olhar analítico do público – que se refletiria dentro e fora do museu.

Nas últimas décadas, no entanto, a experiência do MASP – seja em termos de concepção expográfica, arquitetônica ou de suas premissas educativas – foi vista como uma realização datada, muito vinculada a uma ideologia comunista e, por isso, ultrapassada. Foi inteiramente abandonada e substituída por propostas curatoriais mais tradicionais, em que o público se via na condição de apreciador ou de aprendiz de um conhecimento já estabelecido – um retrocesso em termos institucionais e de mediação. Uma crítica ao abandono das propostas expositivas de Lina Bo e P.M. Bardi é feita na obra “Tempo Suspenso de Um Estado Provisório” (2011), do artista Marcelo Cidade, em que uma réplica do cavalete expositivo criado por Lina Bo é crivado por tiros – marcas de violência e de destruição.

II – O TEXTO NA EXPOSIÇÃO

1. Uma escrita particular

Entendemos a oferta de textos ou enunciados verbais nas exposições como um dos principais instrumentos da curadoria para a criação de sentidos, para o enriquecimento da recepção dos trabalhos artísticos. Esses escritos têm diferentes formatos e funções, como no caso das etiquetas de identificação das obras, das cronologias ou do texto introdutório do curador, mas possuem em comum o fato de serem uma comunicação proposta pela curadoria (ou instituição) ao público, além de participarem todos do mesmo processo, da recepção de trabalhos artísticos nas exposições de arte.

Ao escrever especificamente sobre a oferta de comunicações verbais em exposições, Ingrid Schaffner aponta para o risco de as obras tornarem-se “meras curiosidades” sem a presença de textos que realizem uma mediação entre elas e os visitantes. A recepção dos trabalhos, a relação obra-espectador deve ser aprofundada pelo texto:

Etiquetas deveriam conversar com o espectador e com a arte simultaneamente. Elas deveriam ser escritas sabendo que a arte está ali na frente dos espectadores, que já estão ali suficientemente envolvidos pelo que veem para querer não apenas saber mais, mas ver mais.⁴⁹

A oferta de informações juntamente às obras é uma forma de mediação tão antiga quanto as próprias exposições⁵⁰. Já nos gabinetes de curiosidades, no século 16, havia a preocupação de contextualizar os objetos expostos com informações verbais oferecidas em etiquetas próximas às obras ou transmitidas pessoalmente pelos colecionadores. No século 18, surgiram os inventários de coleções – cujo público-alvo eram os demais colecionadores e interessados em arte – e, em alguns museus, uma figura próxima à do conservador, que explicava ao público, nas salas expositivas, a riqueza do acervo. Com o advento do museu moderno, que tinha entre seus propósitos a “instrução das massas”, tornou-se praticamente obrigatória a oferta de informações ao público. Foi o caso dos museus públicos ingleses, que, em 1857, foram submetidos a uma regra que cobrava a oferta de “uma breve descrição das obras, tendo em vista

⁴⁹ SCHAFFNER, Ingrid. Wall text, 2003/6 – Ink on paper. In: MARINCOLA, Paula (editor), **What makes a great exhibition?** Philadelphia: Philadelphia Exhibitions Initiative, 2006, p. 164.

⁵⁰ Cf. SCHAFFNER, 2006, p. 156-158 e CINTRÃO, Rejane. As montagens de exposição de arte: dos Salões de Paris ao MoMA. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.), **Sobre o ofício do Curador**. Porto Alegre: ZOUK, 2010.

oferecer informação útil ao público, poupando-o do custo de um catálogo.”⁵¹ No entanto, já havia, na época, reticência à relação entre experiência estética e oferta de informação no museu – um debate que, como vemos, estende-se aos dias de hoje.

O “leaflet” – ou folder, com informações sobre as obras da exposição que fossem complementares àquelas já dispostas nas etiquetas – foi o suporte de oferta textual surgido na sequência. Criado e consagrado na primeira metade do século 20, possivelmente no Landesmuseum de Hannover, ele continua a ser um recurso muito utilizado na atualidade.

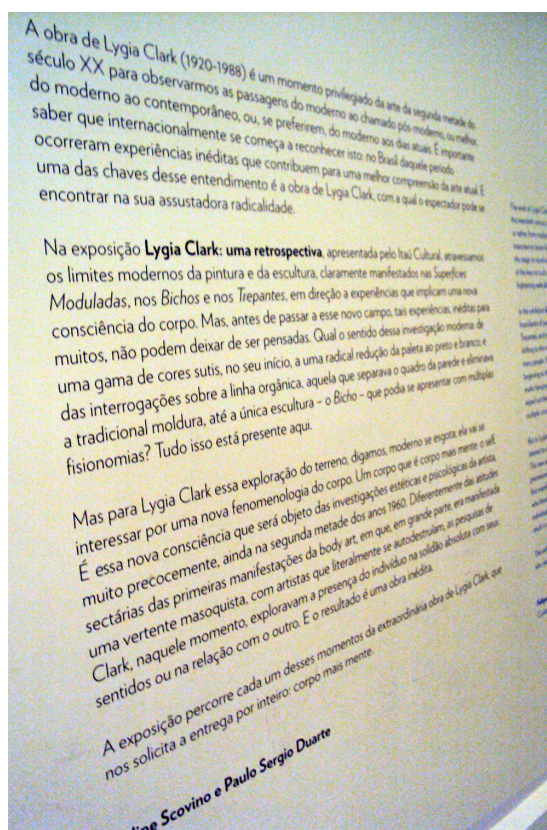


Folders (ou leaflets) de exposições de arte, em diferentes formatos, desde os mais concisos, que apenas reproduzem o texto de abertura da mostra, aos mais extensos, com textos elaborados especialmente para o impresso ou específicos para cada obra da exposição. (Foto: Daniel Grilli)

Outro formato muito frequente, hoje, é o texto de apresentação da mostra, assinado em geral pela curadoria e localizado na entrada do espaço expositivo. Este escrito costuma introduzir o assunto tratado na exposição ou dar informações sobre os artistas participantes, explicitar o recorte da seleção das obras, dimensionar a importância de uma produção por sua especificidade (na História da Arte ou na relação com a atualidade), ou mesmo afirmar a legitimidade da exposição no contexto da instituição em que ocorre. Muito comum também é este texto vir acompanhado de outro, assinado pela própria instituição, e que se dedica a falar de sua política, história ou do percurso de produção da exposição. De caracteres distintos, esses dois textos introdutórios costumam ser relativamente extensos em tamanho e, muitas vezes,

⁵¹ SCHAFFNER, 2006, p. 157.

utilizam linguagem rebuscada, que exige uma leitura dedicada – nem sempre propiciada pelo espaço da exposição (em que o visitante está de pé, possivelmente com pessoas circulando à sua frente, falando, etc) ou pela falta do hábito de leitura dos visitantes.

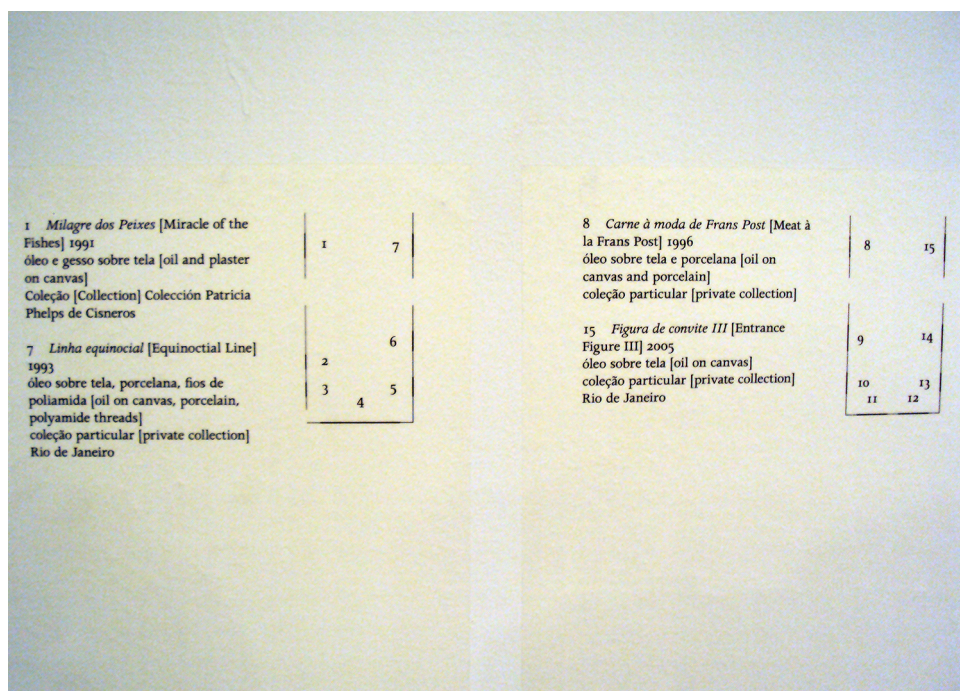


Texto de abertura da exposição *Lygia Clark: uma retrospectiva*, realizada no Itaú Cultural, em São Paulo, em 2012. Os curadores da exposição assinam o texto. (Foto: Thais Gurgel)

De longa tradição, como vimos, as etiquetas de sinalização, localizadas próximas às obras, continuam sendo regra nas exposições. Econômicas nas informações que oferecem, elas costumam trazer o título da obra, o nome do artista, o ano de produção, a técnica empregada e a coleção a que pertencem – com algumas variações, dependendo da exposição e da instituição em que ocorrem. Por mais que sejam pontuais e, em um primeiro olhar, catalográficas (descritivas, seguindo um padrão), essas informações dinamizam a relação que o público estabelece com as produções de diferentes maneiras. O título das obras, muitas vezes, atua na oferta de uma chave de leitura, de interpretação do trabalho. Lotman destaca a relação entre título e obra (texto artístico):

Por uma parte, esses podem considerar-se como dois textos independentes dispostos em diversos níveis da hierarquia texto-metatexto. Por outra, podem considerar-se como dois subtópicos de um único texto. O título pode referir-se ao texto que ele designa como arranjo ao princípio da metáfora ou ao da metonímia. Pode estar realizado com ajuda de palavras da linguagem primária, elevadas à classificação de metatexto ou com ajuda de palavras de uma metalinguagem, etc. Como resultado, entre o título e o texto que ele designa surgem complexas correntes de sentido que geram uma nova mensagem.⁵²

O título estabelece um diálogo direto com a proposição artística e pode ser entendido como uma extensão dela (ou um metatexto), já que também é criado pelo artista. Mesmo uma obra sem título tem nessa ausência uma escolha do criador. Quando presentes, os títulos oferecem novos elementos para a dinâmica de criação de sentidos em sua recepção – e, por isso, geralmente são traduzidos para o idioma local, no caso de uma produção estrangeira.



Etiqueta de obras expostas em duas salas da exposição *Adriana Varejão – Histórias às Margens*, realizada no MAM-SP, em 2012. (Foto: Thais Gurgel)

As demais informações oferecidas nas etiquetas são de outra natureza, contextual, no caso do ano e local de produção da obra e de nascimento do artista, e institucional, na menção à coleção à qual pertence. Ao público comum, que não se interessa necessariamente pelo mercado da arte ou por relações institucionais, no entanto, essa

⁵² LOTMAN, 1998, p.81.

informação pouco pode contribuir na dinâmica de relações da exposição – embora não se possa generalizar esse fato. Já as informações sobre técnicas e materiais empregados se relacionam a uma escolha do artista, o que favorece o estabelecimento de relações de sentido com a obra. Trata-se de um meio conciso de revelar uma parte de seu processo criativo, apesar de, muitas vezes, exigir do público uma familiaridade com técnicas artísticas pouco conhecidas para relacionar-se com a informação.

Além dessas duas modalidades básicas de textos escritos – o da curadoria (e/ou instituição) e as etiquetas de identificação das obras –, há também diferentes textos de apoio, que cumprem a função de oferecer elementos para a recepção das obras ao longo do espaço expositivo e de sustentar o recorte da exposição. Eles trazem elementos que entram em jogo na dinâmica de relações da mostra, oferecendo informações de diferentes naturezas e complexidades. Entre eles, podemos apontar as cronologias (em diferentes formatos, de textos simples a instalações audiovisuais), pequenos textos relativos a áreas da exposição (ou a um grupo de obras), folderes disponíveis nas salas (que podem trazer, ou não, novas informações àquelas oferecidas no espaço) e catálogos (que, mesmo não sendo lidos no momento da visita, podem fazer parte de sua concepção, e estendem o seu tempo de duração).



Mostra *Isaac Julien: Geopoéticas*, realizada pelo Festival Videobrasil no SESC Pompeia, em São Paulo, em 2012. Cada instalação era acompanhada por uma texto de apoio, que se referia à obra em questão (na imagem, o trabalho *The Leopard*). (Fotos: Thais Gurgel)



Cronologia na exposição *Jorge, Amado e Universal* (à esquerda), realizada no Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo, em 2012. O texto pontuava a produção do autor ao longo dos anos, apresentando também informações sobre sua vida pessoal e marcos contextuais (na história do Brasil e do mundo). (Foto: Muhammad Baker/ Museu da Língua Portuguesa)



Exposição *Andy Warhol, Mr. America*, realizada na Estação Pinacoteca, em São Paulo, em 2010. Nas salas expositivas, textos de apoio eram oferecidos em formato de um “folheto retornável” – um material plastificado que podia ser manipulado pelo visitante, mas que devia ser depositado em seu suporte quando este saísse da sala. (Foto: Clóvis França/ Pinacoteca do Estado de São Paulo)

Todos esses tipos de texto devem, idealmente, ser concebidos em função de um só objetivo: o de oferecer elementos para enriquecer a experiência estética na exposição de arte. Esse norte faz com que ele tenha um propósito relevante e, ao mesmo tempo, perca seu caráter de permanência como produção. Não é o texto em si o que interessa na exposição, mas o que ele propicia e, indiretamente, produz. Embora seja uma produção do curador e resultado de suas escolhas, a razão de ser do texto na exposição está ligada à ação do visitante. É ele quem decide lê-lo ou não e quem

estabelece relações entre informações oferecidas ou elaborações apresentadas, percepção sensível das obras (e do espaço) e relações pessoais. Tudo isso, em suma, implica em uma alta carga de imprevisibilidade, como sugere Schaffner:

O texto de parede é uma responsabilidade do curador. (...) É uma oportunidade de transmitir insights, inspirar interesse, e apontar o fato de que escolhas foram feitas. Quando não há texto de parede, assumem-se outras posições, que também precisam ser lidas criticamente. *Presente ou ausente, o texto de parede é uma literatura efêmera. Ele colore a experiência, mas é eminentemente esquecível.* E assim como o curador tem a escolha de oferecê-lo ou não, também o visitante tem a escolha: lê-lo ou não.⁵³

Em geral, a oferta de textos em exposições hoje é comum, especialmente no que diz respeito ao texto de introdução do curador. Mas, em exposições de arte contemporânea, em especial, muitas vezes os recursos informativos são exageradamente econômicos, como no caso de *Louise Bourgeois – O Retorno do Desejo Proibido*, exibida pelo Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, em 2011, e da qual trataremos com mais atenção.

A mostra, que se apresentou como a primeira individual da artista no Brasil, possuía no espaço expositivo apenas os textos de introdução do curador e da instituição, e etiquetas de identificação das obras, contendo título, tradução do título, ano de produção, técnica e coleção. Também havia folders na entrada do centro cultural (e não disponíveis no espaço expositivo), cujo conteúdo eram os mesmos textos do curador e do Instituto.

Na introdução do curador, os escritos da artista têm grande destaque, principalmente um conjunto de textos inéditos revelados em 2007 e que foram tema do catálogo em dois volumes preparado juntamente à exposição. Na entrada e no folder lia-se:

Esses textos inéditos vêm aumentar e enriquecer nossa compreensão do desenvolvimento artístico de Louise Bourgeois e preencher as lacunas de seus já extensos diários e notas sobre o processo de trabalho. (...) Os textos de Bourgeois, em si, formam um conjunto de obras que expressa o afínco com que ela buscou reconciliar-se com sua vida psíquica e com o legado de seu passado.

Alguns poucos textos da artista, no entanto, foram expostos de maneira tímida, lado a lado, e sem qualquer oferta de informação adicional, em uma vitrine separada das salas de exposição. Tratados como relíquias na forma de exibição, a legibilidade dos

⁵³ SCHAFFNER, 2006, p. 156.

textos foi comprometida – em muitos casos, não era possível enxergar o que havia escrito, nem entender a caligrafia da artista, muito menos localizar ao que se referiam os textos. Na vitrine ao lado, havia fotos da artista com pequenas legendas informando localidade e ano da fotografia – tudo isso exposto em vitrines perpendiculares às paredes, que poderiam não ser notadas por um visitante mais distraído. Ora, se a relação entre produção artística e escrita de Bourgeois serviu como mote para a exposição, esta interação talvez pudesse ser mais bem aproveitada no espaço expositivo como foi no catálogo (inteiramente dedicado à análise do jogo entre escritos e obras).

Na prática, nenhum texto de apoio auxiliava o visitante a relacionar essas duas frentes de produção para além do trecho escrito pelo curador. Com grande potencial de tornar mais complexas as relações estabelecidas nas salas, o desenho da exposição só permitiu traçar essas conexões àqueles que adquiriram o catálogo – e que teriam de voltar ao espaço para apreciar as obras colocando em jogo as informações que com ele tivessem acesso.

Situação oposta foi vivida pelo visitante em *Amazônia – Ciclos de Modernidade*, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, em 2012. A exposição era extensa e apresentava mais de 300 trabalhos de diferentes modalidades artísticas, além de objetos de culturas tradicionais e registros científicos. Grande parte das salas tinha textos que localizavam o interesse de seu recorte específico dentro da ideia geral da curadoria, e muitas obras também eram acompanhadas por textos especialmente produzidos para acompanhá-las, com informações sobre processos de produção, contexto cultural, interesses do artista, etc.



Uma das salas da exposição *Amazônia – Ciclos de Modernidade*, realizada no CCBB-RJ, em 2012. O texto de apoio, que dinamiza a recepção dos trabalhos da sala e da exposição como um todo se vê à esquerda. (Foto: Divulgação. Disponível em: <<http://dicasdacapital.com.br/agenda/7486/amazonia-ciclos-de-modernidade/>>. Acesso em: 20 mai. 2013)

Nas exposições de arte, também é comum hoje o uso da voz do próprio artista como recurso de mediação, principalmente em mostras individuais. O artifício foi usado na exposição *Aleksandr Ródtchenko: revolução na fotografia*, exibida, em 2011, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, e *Chris Marker – Staring back*, realizada em 2009, no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo.

Embora não se trate de exposições de arte contemporânea, mas de fotografia de outras linhagens (e com poéticas muito diferentes), esse recurso pode perfeitamente ser utilizado em exposições que trabalhem com proposições contemporâneas. Nos dois casos, as falas dos artistas ofertaram informações que desafiavam a recepção, como os ângulos que mais interessavam a Ródtchenko (“os ‘de cima para baixo’ ou os ‘de baixo para cima’”, nas próprias palavras do artista) ou os acontecimentos que cercaram a realização de uma foto exposta na mostra de Chris Marker, narrados pelo artista de maneira informal, como se comentasse o foto com um amigo. Com essa escrita, assinada pelo autor, é possível quebrar uma eventual frieza ou hermetismo da arte, ressaltando o processo produtivo do artista ou sua visão de mundo.



Sala expositiva de *Aleksandr Ródtchenko: revolução na fotografia*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Frases do artista eram apresentadas no espaço, juntamente às obras. (Foto: Clóvis França// Pinacoteca do Estado de São Paulo)

Ao refletir sobre esse assunto, em entrevista realizada para este trabalho, Teté Martinho, do Festival Videobrasil, afirma que o texto do artista teria “no fundo, a mesma função, que é trazer outros elementos para a compreensão daquilo [obra artística]. Ele é mais sintético, é mais poético.”⁵⁴

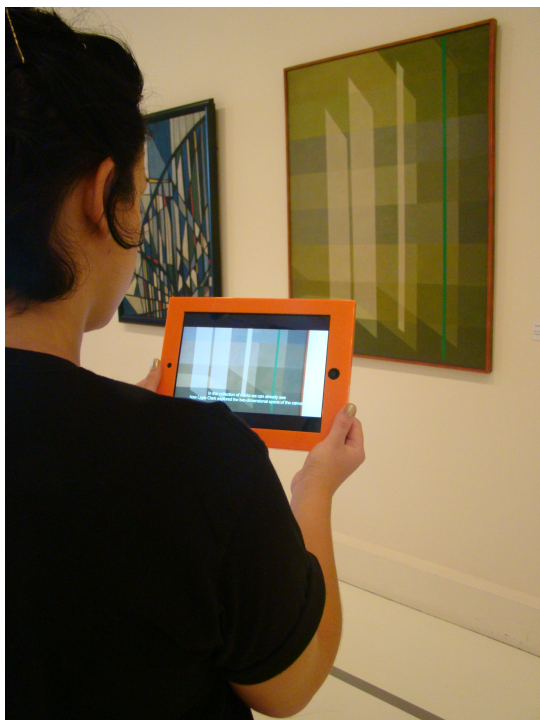
Quando a fala do artista é ofertada em outros formatos, como o vídeo, mais informações entram em jogo, como a sua aparência física, sua forma de falar e o local onde está, além das ideias que apresenta. O mesmo ocorre quando há, no espaço expositivo, filmes que tratem do artista ou do tema da exposição, e que podem cumprir função semelhante à dos textos de apoio, mas com mais recursos informativos característicos da linguagem audiovisual.

Outras tecnologias da informação também cumprem função semelhante à dos textos de apoio como os dispositivos interativos, hoje muito frequentes no espaço expositivo, e os vídeo e audioguias. Interfaces de navegação digital possibilitam ao visitante descobrir mais informações sobre uma obra, aproximar-se em *zoom* de detalhes, reconstituir o passo a passo de sua produção técnica, fazer buscas por termos chave relacionados aos trabalhos, entre outros recursos.

Um exemplo são os dispositivos desenvolvidos para a exposição *Lygia Clark: uma retrospectiva*, no Instituto Itaú Cultural, em 2012. No espaço expositivo, os visitantes podiam retirar um player portátil de vídeos (ípod) e levá-lo consigo em sua visita. Os vídeos, selecionáveis em um menu no aparelho, referiam-se às instalações da mostra e demais trabalhos, exibindo situações de participação de pessoas nas obras e descrevendo motivações e interesses da artista, aspectos de possível reflexão no trabalho, etc. Além desse dispositivo, havia estações interativas, em que o visitante podia navegar virtualmente – como se estivesse presencialmente no espaço – por projetos arquitetônicos e obras de grandes dimensões criadas pela artista, e obter informações sobre eles. A navegação nessa estação, que se utilizava de animação em 3D, no entanto, apresentava certas dificuldades, o que fazia com que alguns espectadores desistissem de operá-la. A oferta desse tipo de dispositivo interativo no espaço expositivo geralmente dá liberdade para que o visitante escolha quando acessar seus conteúdos: antes ou depois de apreciar as obras – ou mesmo durante,

⁵⁴ Cf. entrevista com Teté Martinho, apêndice A, p. 177.

embora seja improvável. O relacionamento com o trabalho se vê diferente após o contato com as informações e questões colocadas nos dispositivos, sendo natural que o visitante volte à obra, caso a tiver apreciado ou vivenciado antes.



Dispositivo móvel (ipad) oferecido aos visitantes da exposição Lygia Clark: uma retrospectiva, no Instituto Itaú Cultural. (Foto: Claudia Malaco. Exposição Lygia Clark: uma retrospectiva (2012)/ Itaú Cultural)

Todas as formas de texto presentes nas exposições têm características diferentes em termos de suporte, alcance e propósito. Tomando-as, porém, de forma transversal, analisando a natureza de seu conteúdo e o lugar de endereçamento ao leitor/espectador, podemos nos voltar à escrita no ambiente expositivo considerando duas tipologias específicas, elaboradas por Jean Galard e Ricardo Basbaum. As duas referem-se a textos de exposição, mas sob pontos-de-vista diversos. Galard compreende os escritos em uma tipologia em que o propósito do texto é o elemento definidor de cada grupo. Já Basbaum adota uma perspectiva que considera, no desenho de cada tipo, a relação entre texto e visualidade, além de sua vinculação a entendimentos sobre arte e à modalidade artística em questão.

A tipologia de Galard propõe três categorias: os textos informativos, os explicitativos e os interpretativos⁵⁵. Entre os informativos, de oferta pontual de dados, poderíamos apontar as etiquetas que acompanham as obras, com seu padrão econômico e sem cruzamento de informações para a elaboração de proposições mais complexas. Talvez possamos avançar na caracterização desse tipo de texto, afirmando que o elemento distintivo dos textos informativos seria o fato de não propor relações entre as informações que apresenta. Trata-se, assim, de textos que apresentam dados como data e local de nascimento do artista, de produção da obra, da coleção a que pertence, etc. Um texto de apoio e um folder de exposição podem igualmente seguir esta linha, não estabelecendo relações de sentido entre os dados apresentados.

Aos explicitativos, que chamam a atenção para aspectos técnicos, processuais (os interesses do artista na pesquisa de um trabalho, por exemplo) ou contextuais das obras, seria possível associar grande parte dos textos de apoio ofertados ao longo do espaço expositivo. Mesmo alguns textos de abertura ou apresentação de exposições, assinados pela curadoria, podem ser enquadrados nessa categoria – especialmente aqueles que se dedicam a localizar um artista em seu contexto de produção ou na história da arte, sem assumir um ponto de vista interpretativo claro, autoral. Pode-se dizer que os escritos explicitativos sejam os mais comuns, logo após as etiquetas informativas. Muitas vezes, esse tipo de texto é a chave para uma primeira aproximação por parte do espectador ao trabalho artístico. Na arte contemporânea, por exemplo, tomar conhecimento do processo de criação de certas obras pode ser condição fundamental para relacionar-se com ela de forma a instigar a recepção estética.

Por fim, há os textos interpretativos, fruto de elaborações e relações de sentido pessoais do autor. Muitos textos de apresentação da curadoria têm esse viés, de caráter naturalmente parcial – embora não necessariamente fechado, inquestionável.

Os textos interpretativos talvez sejam o cerne da resistência que muitos artistas e curadores têm à oferta de textos nas exposições. Em seu ponto de vista, esse tipo de escrito sugeriria uma leitura restritiva de obras artísticas, direcionando mais do que o desejado o olhar do espectador, que poderia se relacionar menos intensamente com os

⁵⁵ GALARD, 2009.

trabalhos devido a essa mediação. Sobre a oferta dessa categoria de texto, as instituições adotam posições variadas – da total ausência deles à ênfase nessas produções no espaço expositivo. Na Pinacoteca do Estado de São Paulo, a aposta nos textos interpretativos – estes, por sua vez, comumente relacionados à vida cotidiana – é assumida como meio de ativação da interpretação do próprio visitante. É o que aponta Mila Chiovatto, coordenadora da ação educativa da instituição:

(...) Como é que eu alcanço as subjetividades dos indivíduos visitantes? Por meio da sua capacidade de se relacionar, de perceber, de criar significado. E isso só vem através do seu potencial interpretativo. (...) Se eu partir de bases do universo da arte, muita gente vai cair fora, não vai ter esse background. Se eu partir do universo da vida cotidiana, talvez eu consiga abarcar mais gente. Só que eu só consigo trabalhar a vida cotidiana se, dela, eu conseguir desdobrar o que interessa a você. Especificamente a você e não a todo mundo. (...) É uma produção interpretativa o que garante, no nosso entender, a percepção por parte do público de que uma obra tem a versão clássica, historiográfica, oficial, digamos, e que tem outras tantas. E que o museu também as autoriza, o que é muito produtivo para perceber que é possível pensar sobre arte.⁵⁶

A chave, ao que parece, está na oferta de textos interpretativos abertos a críticas, a que se concorde ou se discorde deles, convidando à formulação de uma interpretação pessoal do visitante. É o que levanta Galard, remetendo ao que seria uma boa apreensão do texto interpretativo – ou sugestivo, como ele também os denomina – pelo visitante: “ Certas obras têm o poder de sugerir sentidos. Ou será que o escritor é quem inventa sentidos inesperados?”⁵⁷ A própria dúvida talvez seja capaz de captar o espectador para os meandros do trabalho em questão, criando uma relação que é provocada, de início, pela reação à leitura de um outro (o autor do texto).

Ricardo Basbaum propõe outra tipologia, em que a aproximação ao texto em exposições e em obras de arte contemporânea parece ser o maior interesse. Seu disparador é a difícil busca pelo que seria a “boa interpretação – como meio de extrair a relação signo/sentido dos objetos de arte – em meio à multiplicidade de interpretações proporcionadas pela natureza ambígua do signo plástico.”⁵⁸ Com isso, podemos perceber que Basbaum sempre entende os textos relacionados às obras de arte como interpretativos – ou se volta apenas aos textos com esse viés. Como

⁵⁶ Entrevista com Mila Chiovatto, apêndice B, p. 187.

⁵⁷ GALARD, 2009, p. 8.

⁵⁸ BASBAUM, Ricardo. **Além da Pureza Visual**. Porto Alegre: Zouk, 2007, p. 29-30.

veremos nos exemplos, nem sempre as categorias de Basbaum se referem unicamente a textos de exposição, embora os contemple em sua análise.

O primeiro tipo de texto é de interpretação hegemônica, um enunciado que visa ao arquivamento, a ser o discurso privilegiado *em torno* de determinada obra. Uma questão que, como aponta o autor, diz mais respeito a poder do que a consistência interpretativa. Exemplos desse tipo de interpretação seriam os textos institucionais de arte – possivelmente redigidos por curadores ou instituições culturais –, e “leituras academizantes do modernismo” dentro ou fora do espaço expositivo. Interpretações fechadas, com marcas que defendam sua posição oficial e inequívoca e que, por isso, restrinjam a criação do espectador na recepção são manifestação desse tipo de escrita no espaço expositivo. Um texto que coloca o leitor-espectador em posição hierarquicamente inferior – visto que desprovida de conhecimento.

O segundo tipo de texto é o crítico, em uma tradição inaugurada ou consolidada por Charles Baudelaire. Esse tipo de produção textual estabelece uma relação de cumplicidade com o trabalho plástico, atravessando-o e sendo atravessado por ele, em influência mútua. Embora não mantenha distância em relação à obra, diferencia-se dela: o discurso é criação, assumidamente parcial, e com trajetória diferenciada daquela do próprio trabalho plástico. A crítica de arte é a principal manifestação desse tipo de texto, mas ele pode estar presente na exposição por meio de escritos da própria curadoria. Em galerias de arte, é comum que textos dessa natureza sejam apresentados em folderes no espaço ou no site da galeria – em situação de tensão criativa com as obras.

O terceiro tipo de texto é aquele produzido pelo próprio artista – que, como vimos, também é usado como recurso de mediação no ambiente expositivo. Por ter a mesma autoria do trabalho plástico, esse tipo de texto confunde-se à obra, visto que é elaborado no mesmo tempo e contexto que ela (que pode ser um tempo estendido, não necessariamente concomitante à produção plástica). Sem o olhar do outro, assim, essa escrita resulta em “superposição das matérias expressivas verbais e visuais”⁵⁹. Contudo, o texto não é a obra – há um limite entre um e outro delimitado pelo próprio artista. Enquadram-se nesse tipo de produção os manifestos de vanguardas, por

⁵⁹ BASBAUM, 2007, p. 31.

exemplo. No espaço expositivo, por sua vez, esse tipo de texto pode aproximar o espectador do universo de interesses do artista-escritor, justamente por seu potencial de superposição.

O quarto e último tipo de texto apontado por Basbaum é o que podemos denominar pós-moderno, uma escrita que tem o mesmo tempo e espaço da obra, indiferenciando-se dela. Esse tipo de produção é muito comum no campo da arte contemporânea e pode-se mesmo dizer que é uma de suas marcas distintivas.

“Tanto a crescente assimilação da arte moderna pela instituição (...) quanto a efetivação do processo de demarcação do campo ampliado da arte colaboram para uma aceleração dos tempos de fruição e consumo da obra, seja em direção a uma crescente eficiência institucional (no primeiro caso) ou a uma aproximação das esferas da vida individual e social (no segundo). No cruzamento das duas trajetórias, observamos que enunciados e visibilidades passam a confrontar-se num mesmo tempo, no mesmo espaço, em ação mútua e combinada, como partes do mesmo processo: a palavra migra para dentro da obra.”⁶⁰

É possível pensar que esse tipo de elaboração discursiva não necessariamente é, de fato, produzida pelo artista como um texto escrito. Ela pode existir e ser compartilhada oralmente por ele, ficando o enunciado restrito àqueles que têm contato pessoal com o autor ou com pessoas de seu entorno. Nesse caso, pode-se assumir como tarefa do curador, em seu trabalho de mediação, oferecer ao espectador essa “outra parte” da obra – a elaboração discursiva que lhe dá estrutura e que permite a recepção da obra como um todo.

2. Um texto para exposição de arte contemporânea

Mais do que identificar tipos de textos, é importante refletir sobre a forma com que os textos atuam no ambiente de recepção nas exposições. Como, considerando a dinâmica das proposições de arte contemporânea, eles podem tornar mais rica a recepção das obras? De que maneira eles podem realizar uma mediação que se relacione com essa modalidade artística?

⁶⁰ Ibidem, p. 31.

Jean Galard descreve um deslocamento importante realizado pelas produções contemporâneas: o fim do objeto e a ênfase na subjetividade de seu autor, fazendo com que informações pessoais passem a fazer sentido nos textos de exposições.

Arte contemporânea: fim do sujeito; na verdade fim do objeto. A arte fica sem objeto, quer dizer sem mimesis, sem objeto privilegiado, e ao mesmo tempo se torna algo vão, sem consequência. Este desastre (ou “mudança de astro”, como Blanchot escreve) do sujeito é o triunfo absoluto do sujeito (Philippe Lacoue-Labarthe, “Le desastre du sujet”, in *Ecrits sur l’art*, op. Cit., em particular p. 180-184). O próprio artista, doravante, decide quando e onde há arte. Enlouquecimento (“c’est ce qui l’affole”). A questão da arte se tornou a da sua possibilidade, quer dizer do seu sujeito, ou seja do seu autor.⁶¹

Outro aspecto central da produção artística contemporânea – não apenas nas artes visuais – é a possibilidade de ser um meio de resistência a mecanismos de dominação. A arte pode ser uma via para refletir criticamente sobre o modo de se viver em sociedade, sobre a forma como obrigações sociais estão colocadas, sobre a dinâmica do sistema de arte, o econômico, o de consumo e assim por diante. A ideia de *devir* nas artes relaciona-se a essa resistência, a criação de uma zona de indiferenciação, em que há uma arte e uma humanidade em permanente construção e renovação, dinâmica e inapreensível. A arte é o *desvio necessário*⁶² à vida.

Alinhada a esse ideário está também a ideia de *contra-informação* descrita por Deleuze em *O ato de criação*. Opondo-se à informação, a contra-informação encontra na arte – “que não contém, estritamente, a mínima informação” – uma de suas manifestações mais efetivas. Ela se refere à possibilidade de escapar à ação colonizadora dos mecanismos sociais, colocando-se em ação e resistindo às *palavras de ordem*, tipo de informação que limita a vida (e a arte) em suas infinitas formas de manifestação. A contra-informação é, enfim, o que faz da arte um ato de resistência – já que, por definição, a arte é a única que resiste à morte: “O ato de resistência possui duas faces. Ele é humano e é também um ato de arte. Somente o ato de resistência resiste à morte, seja sob a forma de uma obra de arte, seja sob a forma de uma luta entre os homens.”⁶³

⁶¹ GALARD, 2009, p. 6.

⁶² DELEUZE, Gilles. La littérature et la vie. In: _____. *Critique et Clinique*, Paris: Minuit, 1993, p. 12.

⁶³ DELEUZE, Gilles. O ato de criação. **Folha de São Paulo**. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo, 27 jun. 1999. Caderno Mais.

Esse caráter disruptivo, que une intrinsecamente arte e vida, liga-se à ideia de presente contínuo, que se direciona ao futuro. Criando-se em interstícios do tempo e do espaço, a arte é imprevisível e só é apreensível para quem se dispõe a vivenciar uma experiência estética, a participar dessa contínua construção:

A arte, e também o pensamento, é o que resiste, diz Deleuze. Ela introduz no tempo uma descontinuidade particular, aquela das singularidades. Ao se recusar às promessas redentoras da totalidade, da teleologia dos sistemas de pensamento, enfim dos sistemas de representação, as continuidades como, por exemplo, aquela que prevalece atualmente, a da informação e da comunicação, a aposta que se tem que fazer é a de não se render à tentação de colmatar o vazio que então se instala, mas, o que é, repito, uma aposta, descobrir e trabalhar nos interstícios (na falha, na brecha) do vazio.⁶⁴

A arte contemporânea se coloca, por sua vez, entre duas formas de pensamento: se por um lado, opera no território da resistência à dominação, por outro, flerta com uma espécie de volta da aura. A “morte da aura”⁶⁵ – a transformação na recepção estética descrita por Benjamin – fora causada pelo advento dos meios de reprodutibilidade técnica nas artes. A acessibilidade de expressões artísticas como o cinema e a fotografia significou o afastamento do que Benjamin definiu como *função ritual* da obra de arte, abrindo espaço para a sua *função de exposição*.

A noção de estranhamento dava lugar à de proximidade com a arte, de ação política – era esse o parâmetro de recepção sugerido por uma arte que se pautava na reprodutibilidade, na ausência do “original”. A aproximação da arte ao terreno do sagrado, sem outra função social que não a ritual, no entanto, sempre foi um recurso utilizado por manifestações culturais em busca de legitimação na tradição – especialmente as linguagens em ascensão ou ameaçadas de alguma forma. O movimento, assim, é o de refutar a função de exposição da arte, ligada à cultura de massa, para reservar-lhe um lugar superior ao desse tipo de produção na dinâmica cultural.

Ao negar o acesso intelectual às obras de arte a um público amplo, os agentes especializados do sistema de arte contemporânea (artistas, curadores) parecem realizar o movimento inverso ao que o cinema e a fotografia, segundo Benjamin,

⁶⁴ FAVARETTO, 2011, p.71.

⁶⁵ Cf. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política – Ensaio sobre literatura e história da cultura, obras escolhidas**, v. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

produziram. Talvez em busca de legitimação, de ter reconhecimento como arte, os trabalhos contemporâneos, em parte, busquem a restauração de um valor ritual em torno de si. Isso significa a negação da recepção estética ligada à distração – e vinculada a artistas como Duchamp, por exemplo – em favor da recepção de recolhimento, característica do conhecedor de arte. Somente um público especializado é capaz de relacionar-se com a arte contemporânea, de penetrar em seu ambiente de transcendência – que talvez possa ser entendida como uma forma específica de culto, a restauração de uma aura. Isso se reflete, possivelmente, na resistência ao uso de textos como forma de mediação no ambiente das exposições de arte contemporânea, como destaca Teté Martinho:

No caso da arte contemporânea, existe muito preconceito com o uso do texto. Em muitos casos, esse mistério insondável da arte contemporânea parece ser quase desejável. E as pessoas se sentem intimidadas diante de um universo que elas acham que precisa ter um repertório anterior para dominar. (...) ⁶⁶

Pode-se entender nisso um conflito de propósitos, já que muitos trabalhos têm, na presença e participação do espectador, um ponto fundamental. Manter-se distante do público tampouco parece uma estratégia viável para obter legitimação nos dias de hoje – daí a necessidade de refletir sobre esse possível “retorno da aura” em que produções e exposições contemporâneas indiretamente se apoiariam.

Os textos oferecidos em uma exposição de arte contemporânea, assim, têm dois desafios. O primeiro é o de não servir à colonização de suas proposições em nome da mediação ao público (com textos paternalistas, por exemplo, ou que marquem a posição da curadoria como autoridade inquestionável). O outro desafio é propiciar que o espectador, de fato, tenha condições de integrar-se, de atingir uma experiência estética na recepção de cada obra. Ao ter sucesso na coordenação desses dois pressupostos, pode-se entender que o texto, ele próprio, seja um produtor de resistência aos mecanismos de dominação cultural.

Para relacionar-se com as obras de arte sem banalizá-las, ele deve apresentar uma forma de inovação na linguagem. O texto de exposição precisa trabalhar na criação de uma zona de contato entre o público e a obra – mas garantir que esta seja um espaço de indefinição. A triangulação entre espectador, obra e texto deve ser a de um diálogo

⁶⁶ Entrevista com Teté Martinho, apêndice A, p. 174.

complexo, com espaços para a criação autônoma do visitante. Um ponto de intersecção, de cruzamento, um lugar de experiência – sem a qual, a obra de arte contemporânea não tem valor.

Para a realização desse trabalho, deve haver estímulo à integração do público às instituições, com a criação de canais em que seus anseios e necessidades sejam observáveis e considerados – uma tarefa em que gestores e curadores estão necessariamente implicados. Só assim é possível adequar a mediação (a produção de textos e de outros materiais de apoio para o espaço) para que essa comunicação seja efetiva. Outro desafio da escrita no espaço expositivo é relacionar-se com a diversidade de público, que é característica de grande parte das instituições.

Mila Chiovatto descreve as premissas que guiam as produções de textos para os espaços expositivos na Pinacoteca do Estado de São Paulo:

O texto é um instrumento muito difícil porque ele se torna concreto. E o texto impresso tem uma longa tradição no pensamento ocidental como expressão da verdade. Em uma instituição como um museu, isso se torna ainda pior. Então são várias camadas de crença que você tem que desconstruir em um texto que pretende ser curto. É uma gama de desafios muito complexa. A primeira especificidade é a necessidade de se entender o texto como uma conversa, mas sabendo que ele vai estar lá e que não será possível responder a seja lá o que o público estiver perguntando. A segunda é tentar destruir uma série de camadas de autoridade que um texto no museu significa para um visitante. A terceira é ser convidativo à leitura e partir, o máximo possível, de pressupostos objetivos, acessíveis a todos e só no desenrolar do texto torná-lo mais complexo. Quarto: investir na lógica gráfica do texto. São diferenças bem clássicas e bem objetivas que nós tentamos seguir⁶⁷.

A oferta de elementos para a recepção das obras artísticas é uma das principais preocupações do Festival Videobrasil, como destaca Teté Martinho:

O texto precisa estar contextualizado, ele precisa ser parte de um projeto maior. Precisa ter critério, inteligência para não paternalizar o público. Procuo ser factual, objetiva na produção deles. E é claro que a visão curatorial está presente ali, e que ela é uma leitura. Isso inclusive é um conceito que eu acredito que precisa ser esclarecido nas exposições, as pessoas precisam entender o que é isso. (...) Em geral, a sinopse, como eu vejo, não é a descrição da obra, mas a descrição da intenção do artista ao criar essa obra. Procuo deixar isso claro. E, geralmente, tem um ponto de conexão entre a obra e o trajeto do artista. Eu tento contextualizar muito rapidamente essa obra dentro da pesquisa do artista e, muitas vezes, ofereço informações que são relevantes – para não dizer indispensáveis – à compreensão da obra. Por isso acho que elas devem estar na sinopse também, assim como a intenção do artista. É claro que você não vai afirmar como a obra deve ser lida, e sim trazer elementos, preocupações e

⁶⁷ Entrevista com Mila Chiovatto, apêndice B, p. 189.

interesses que estão presentes ali, referências. Cada um, de fato, tem que ter a sua interpretação.⁶⁸

Visando à recepção dos trabalhos por um público amplo e heterogêneo, a acessibilidade dos textos deve ser garantida, com clareza na escrita e multiplicidade de entradas, como destacam as duas profissionais citadas. Sua função principal é a de fazer o visitante da exposição *escrever* – uma escrita indefinida, fora de controle, imprevisível, mas resultante de um envolvimento verdadeiro. Em suma, o interesse não se encerra no texto, mas no que ele produz.

Pode-se relacionar esse propósito do texto na exposição a uma imagem apresentada por Barthes, em *O Rumor da Língua: a de ler levantando a cabeça*⁶⁹. O texto começa da seguinte maneira: “Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações?”

Essa dinâmica criativa, impulsionada, segundo ele, por uma lógica associativa, poderia se aproximar da escrita do leitor ou do visitante, anteriormente referida.

O leitor é tomado por uma inversão dialética: finalmente, ele não decodifica, ele sobredecodifica, não decifra, produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas: ele é essa travessia.⁷⁰

Essa sobredecodificação na recepção dos trabalhos artísticos relaciona-se a uma recepção estética complexa, de implicação subjetiva, um olhar para a vida de um outro lugar – de participação no fluxo constante, no movimento da arte.

O jogo entre linguagens – que tensiona, ao menos, a linguagem visual e a escrita – é capaz de tornar a recepção dos trabalhos artísticos mais rica. A perspectiva dialógica é a matriz da criação de informações novas nos sistemas de comunicação, sendo o espectador e a memória que possui, o motor dessa cadeia dinâmica de relações.

3. O texto e a criação de um ambiente

⁶⁸ Entrevista com Teté Martinho, apêndice A, p. 174.

⁶⁹ BARTHES, Roland. Escrever a leitura. In: _____. **O Rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 26.

⁷⁰ BARTHES, Roland. Da leitura. op. cit. p. 41.

Voltamo-nos agora para o uso de textos nos próprios trabalhos artísticos – uma possível forma de inspiração para refletir sobre a produção de textos para espaços expositivos. Esses escritos têm, evidentemente, na especificidade de cada trabalho e da poética dos artistas sua característica fundamental. Uma hipótese é que esta singularidade, o “caso a caso”, seja, justamente, um dos princípios para a produção dos textos de exposições: não há regras ou orientações precisas de estilo ou natureza da informação a serem seguidas, visto que a criação de um jogo complexo entre obra e texto é o objetivo maior. Faremos aqui uma análise dos tipos de texto e do uso que o artista norte-americano Alan Sekulla faz deles em um trabalho específico. Na obra, ele propõe a criação de um ambiente de sentido, faz um comentário crítico a práticas sociais e coloca em questão o papel do espectador no trabalho – uma proposição de arte contemporânea.

Além de artista, Allan Sekula é um renomado historiador da arte e teórico da fotografia. Sua produção tematiza fundamentalmente a globalização e suas implicações, como se verifica nos recentes trabalhos *Dear Bill Gates* – que questiona diretamente o magnata da computação, por meio de uma carta sobre a aquisição de um quadro do século 19, explicitando nisso uma contradição com sua forma de fazer dinheiro – e *Waiting for Tear Gas (White globe to back)* – um relato fotográfico dos protestos anti-globalização de 1999, em Seattle.

Sekula teve o trabalho *Ship of Fools* exposto na 29ª Bienal de São Paulo, um projeto cujo desenho expográfico serve à reflexão sobre o sistema ambiental ali criado e a função do texto em sua dinâmica.

Com evidente caráter de revelação ou de denúncia, *Ship of Fools* é composto por fotografias, objetos e textos, que ocupam de diferentes formas o espaço expositivo. No trabalho, o artista documentou o trajeto do navio Global Mariner, um cargueiro transformado em espaço expositivo entre 1998 e 2000 – tempo em que percorreu cidades portuárias ao redor do mundo, chamando atenção para as condições laborais e de vida dos envolvidos na navegação, e de seu papel no sistema econômico mundial.

O projeto da exposição itinerante foi iniciativa de um grupo de militantes que, segundo Sekula, criaram-no como “meta-navio, representando, com a exposição que

era sua única carga, todos os outros navios do mundo, invisíveis, ignorados e silenciosos.”⁷¹ O artista também trabalhava, desde meados dos anos de 1990, na crítica às condições da navegação e dos mares, realizando um projeto extenso intitulado *Fish Story*, que cresceu e se associou à atuação do Global Mariner.

Na mostra em São Paulo, uma série de fotografias dessa circum-navegação foi exposta, juntamente a outros trabalhos plásticos, a objetos que remetiam ao universo dos transportes marítimos, e a breves textos justapostos às imagens. Fotografias individualizadas de trabalhadores, de visitantes do navio em diferentes lugares do mundo, do horizonte a bordo, entre outros recortes da vida no mar e nas cidades portuárias puderam ser vistas em uma área extensa da Bienal.



Uma das salas de exposição de *Ship of Fools* na 29ª Bienal de São Paulo, em 2010. (Foto: Duas Águas)

As fotografias, em dimensões generosas, ficavam expostas nas paredes, por vezes individualmente e, por outras, em grupos de imagens. Nas paredes, também podiam ser vistas algumas gravuras, as legendas correspondentes às imagens e textos mais longos, estes impressos em placas coloridas. Como na maior parte do espaço da Bienal, as paredes eram brancas, sem elementos cenográficos que pudessem concorrer à atenção do visitante. O centro das salas eram ocupados por bancadas e pedestais retangulares e pintados de branco – em proposta consonante à das paredes brancas – e expunham objetos de diferentes naturezas. As peças iam desde miniaturas que lembravam brinquedos (como uma coleção de bandeiras e um barco colorido), a

⁷¹ SEKULA, Allan. *TITANIC'S Wake*. Lisboa: Maumaus – Escola de Artes Visuais, 2003, p. 35.

objetos reais do cotidiano a bordo e a composições de clara crítica à situação de trabalho das tripulações (caso de um bibelô em forma de pirata coberto por miniaturas de sacas de grãos).



Bibelô de pirata soterrado por sacas de grãos e, ao fundo, fotografias e gravuras: peças em diferentes suportes compunham o trabalho na Bienal de São Paulo. (Foto: Duas Águas)

Os escritos em *Ship of Fools*, tanto as legendas das peças quanto os textos mais longos, adotavam o tom de comentário às imagens.

A natureza política do trabalho se intensificava no jogo entre imagem e textos (se é que não se constituía inteiramente nele), e na criação de todo um ambiente de reflexão sobre a relação entre a navegação e a globalização. Um sistema completo, em que o artista, em parceria com o curador da exposição – que, ao menos, acolheu a execução da proposta no espaço da Bienal –, ocupou-se da concepção de todo o espaço expositivo. O trabalho eram as salas de exposição, com todos os itens que nela eram encontrados. Um ambiente que não conduzia de forma inescapável a recepção do trabalho, mas dava elementos para que ela acontecesse de forma mais complexa.

De sua parte, os escritos em *Ship of Fools* tinham certa heterogeneidade entre si. Alguns textos podiam ser encarados como notas explicativas do projeto, explicitando suas intenções, como o seguinte, presente em uma placa colorida:

O *Global Mariner* tinha de ser um verdadeiro navio, funcionando de maneira exemplar, para ser o Bom Navio que a justiça social exigia que

outros navios pudessem e devessem ser, mas também era uma embarcação vazia, transportando nada além de lastro e uma mensagem.⁷²

Outros tinham caráter analítico, opinativo e mesmo diretivo:

Se organizações tutelares internacionais da classe trabalhadora estão limitadas a atuar como ONGs, seus esforços estão condenados a ser em vão.

O poder da publicidade – a recompensa por seus gestos teatrais estranhos ou meramente surpreendentes – chega só até certo ponto e queima só até determinado momento.

No outro prato da balança está o lugar cotidiano da solidariedade: o grupo de trabalho informal, a organização social que sabe, organicamente, como fazer o trabalho, como se safar do trabalho, mesmo quando o trabalho é absurdo, uma tarefa de Sísifo, nunca realizada.⁷³

Havia, ainda, frases irônicas:

Como os seus tênis chegaram aqui da China, sr. e sra. Cooper?⁷⁴

E reflexões mais aprofundadas, metalinguísticas:

Ainda mais profundo é o fato de este navio procurar representar as engrenagens do império numa época em que se considera a economia global totalmente virtual, no que diz respeito à sua conectividade, magicamente independente do lento movimento marítimo de coisas pesadas.⁷⁵

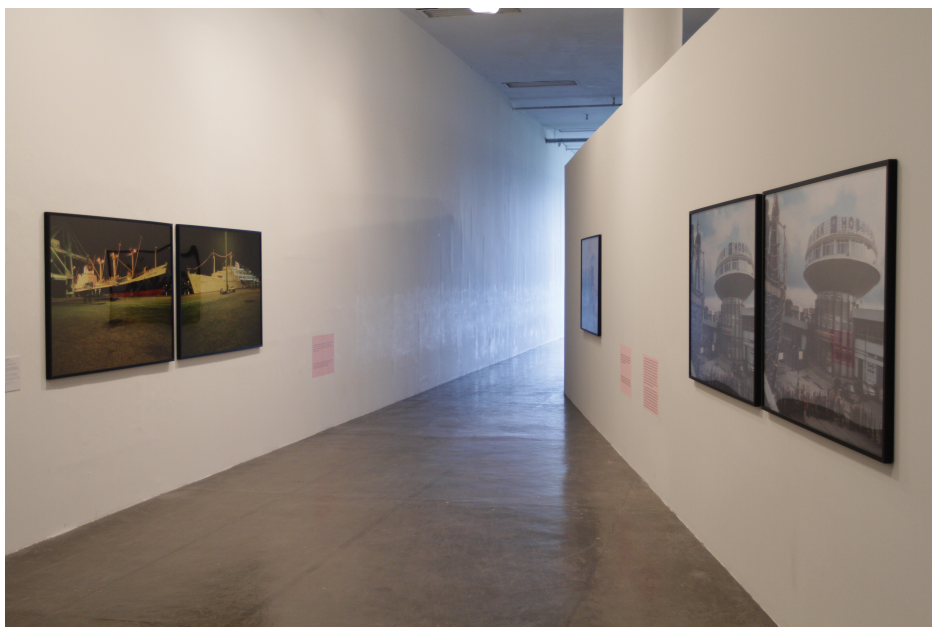
As imagens que o artista fez nos navios e portos e os comentários apresentados nos textos deixavam clara a aproximação da obra ao documentário. Para Sekula, em sua temática e reflexão, esse gênero é o grande meio de conexão da arte à realidade – embora mantenha algumas diferenças em relação ao gênero. O irônico questionamento sobre como os tênis chegam da China, por exemplo, podia proporcionar outra recepção a uma imagem de uma situação degradante de trabalho ou mesmo de um trabalhador com rosto visível. Igualmente, o comentário se via influenciado pela força da imagem.

⁷² Anexo A, p. 192.

⁷³ Anexo A, p. 192.

⁷⁴ Anexo A, p. 192.

⁷⁵ Anexo A, p. 193.



À extrema esquerda, legendas em suporte branco, com informações que remetiam às peças. No centro e à direita, placas cor de rosa traziam textos mais longos, que compunham o ambiente sem referência específica a nenhuma das fotos ou objetos. (Foto: Duas Águas)

Os escritos não determinavam, no entanto, como interpretar especificamente cada fotografia ou objeto exposto, deixando espaço para a elaboração do espectador. Steve Edwards ressaltava essa prática no trabalho de Sekula, ao analisar *Fish Story*:

(...) O uso social predominante da fotografia sempre esteve ligado a palavras. Como eu sugeri, no noticiário, as palavras são utilizadas para fixar o significado de imagens que são frequentemente ambíguas. De acordo com Roland Barthes, legendas ancoram o significado das fotografias, transformando a abertura semântica em mensagens de fácil digestão (Sekula focou a metáfora náutica). *Fish Story* emprega legendas descritivas, mas também inclui textos que não se enquadram em relações padrão entre texto e imagem, como as anedotas, detalhes observados e conexões, assim como ensaios sobre a ruína dos mares. Esses textos ecoam as imagens mais do que as fixam.⁷⁶

Ecoar, mais do que fixar, como descreve Edwards, é, de fato, a função do texto em um espaço que é composto para favorecer o estabelecimento de relações. Diferente das legendas tradicionais, os textos em suportes coloridos na exposição da Bienal não se referiam a uma imagem somente. Eles propunham entradas no universo temático das navegações, sugeriam perspectivas de olhar para o conjunto de objetos ali exposto – sem remeter diretamente a ele – e criavam condições de o visitante estabelecer relações de sentido entre a diversidade de elementos que via.

⁷⁶ EDWARDS, Steve. Photography out of Conceptual Art. In: PERRY, Gill; WOOD, Paul (ed.). *Themes in Contemporary Art*. New Haven: Yale University Press/London, 2004, p. 171.

Pode-se afirmar, como aponta Edwards, que Sekula assume o papel de “editor assumido” de um olhar sobre o tema. Em *Ship of Fools*, ele evidencia a subjetividade da conexão entre imagem e comentário, em vez de naturalizá-la como a única válida, como costuma acontecer na grande mídia ou nos filmes documentários (eis aí uma diferença entre o trabalho de Sekula e as produções desse gênero). O artista se posiciona, aponta o que entra em jogo na análise que faz.

Por exemplo, para trabalhar a ideia de que um lado cruel da globalização se exprime longe dos olhos da maioria, um ponto fundamental no trabalho, Sekula pinçou falas que provavelmente tiveram impacto sobre ele mesmo no processo de envolvimento com o tema. O texto a seguir, que traz elementos subjetivos de quem vivenciou a conversa descrita e refletiu sobre ela, era encontrado em uma placa colorida:

Este foi o anti-Titanic. O contramestre de Glasgow, a bordo do *Global Mariner*, um marinheiro veterano durão que atende pelo nome de Jimmy McCauley, colocou-o de forma muito sucinta. Referindo-se à contínua perda de vidas no mar, tripulações de vinte homens de uma vez em cargueiros de minério que misteriosamente se partem ao meio, por vezes em mares calmos, ou a miríade de passageiros filipinos apinhados em balsas decrépitas que se viram ou queimam no mar de Sulu: “Um Titanic acontece todos os anos, mas ninguém fica sabendo.”⁷⁷

Com a mesma verve documental, ele deixou transparecer uma reflexão pessoal, criação poética de imagens – também com palavras:

A amnésia calculada do mundo da marinha mercante internacional dá uma lição nos que celebram o fluxo pós-moderno de identidades. Esta é uma das mais estranhas histórias dessa prática usual: no meio de um trajeto, um capitão recebe um telex informando-o de que o navio foi vendido e precisa ser rebatizado. O capitão pergunta educadamente o novo nome, e a resposta que recebe é o pedido de que um dos tripulantes desça fora de bordo – manobra perigosa com o navio em movimento – para apagar cada segunda letra do nome antigo. *O que Mallarmé desprenderia disto? A poesia concreta do mundo marítimo contemporâneo, a magia nominativa que acontece entre a máquina de telex e o armário das tintas.*⁷⁸

Ship of Fools mostrou uma postura do artista, ao mesmo tempo reflexiva e propositiva, com viés politizado.

Na criação desse ambiente que convidava à imersão no tema, pode-se dizer que os textos tinham *função informativa* – ao apresentarem dados textuais que extrapolavam

⁷⁷ Anexo A, p. 194.

⁷⁸ Anexo A, p. 193 (grifo nosso).

o que é visível nas imagens –, *função poética* – ao se prestarem à criação de sentido e à recepção da obra no espaço expositivo – e *função política* – apresentando-se como um dispositivo que conectava a proposição aos acontecimentos do mundo, implicando o próprio artista e o espectador que participava da obra. Em suma, os textos se configuravam como uma escrita disparadora – de ação do visitante.

Ao nos voltarmos aos textos ofertados pela curadoria das exposições, no entanto, algumas diferenças fundamentais se apresentam. A primeira delas é que os textos analisados foram criados como parte integrante de trabalhos artísticos. Os artistas têm, evidentemente, liberdade de escrever o que acharem cabível para atingir os objetivos de suas proposições. Teté Martinho levanta uma diferença entre o texto produzido pelo artista na obra, aquele que o artista escreve sobre a sua obra e o escrito pela curadoria:

Quando o texto faz parte da obra, ele é intocável. O que eu detecto é que a extensão da “intocabilidade” do texto do artista *sobre* a própria obra diz respeito ao fato de ele pôr nesse texto o que não conseguiu pôr na obra. É como se ele fosse um pedaço da obra, digamos. E aí eu discordo, são coisas diferentes. A obra é a obra, o texto que vai oferecer esclarecimentos sobre a obra é outra. E ele tem que ser norteado por um princípio que tem mais a ver com a curadoria e com o projeto de comunicação do que com o projeto do artista. Acho que ele é feito desde outro lugar, necessariamente, está olhando de fora.⁷⁹

Assumimos que o texto produzido pela curadoria – ou selecionado por ela – tem como propósito colaborar para a criação de um ambiente de sentido, em que a recepção estética se veja enriquecida. O texto do artista no espaço expositivo (que não seja parte direta da obra), por mais que se situe em regime de contiguidade ou de combinação em relação à obra – aproximando-se do quarto tipo de texto apontado por Basbaum –, deve passar pelos critérios de mediação da curadoria.

Pode-se afirmar que os artistas, de forma geral, apresentam as obras quando as consideram completas – se não fisicamente, como proposição. Assume-se aí uma presumida auto-suficiência nos elementos que compõem as obras – em geral, a mediação não é considerada, pelos artistas, indispensável para a recepção dos trabalhos. O texto da curadoria, nesse caso, é um elemento externo que trava contato

⁷⁹ Entrevista com Teté Martinho, apêndice A, p. 176.

com as obras. Essa relação se dá em um terreno sensível, visto que influencia a recepção do trabalho – e que pode ser decisivo para potencializá-la ou torná-la limitada. Como em qualquer texto, privilegiam-se certos aspectos em detrimento de outros, dependendo do recorte dado à exposição.

É comum que alguns artistas se oponham à oferta de textos que digam respeito diretamente às obras, explicitando processos, intenções. Talvez isso ocorra pelo temor a uma possível concorrência, em discurso, entre a curadoria e a própria produção artística na recepção efetuada no espaço expositivo. Poderia a voz do curador se sobrepor à do artista? Essa questão faz sentido frente às proposições contemporâneas, em que a ação do espectador interessa tanto? Se os trabalhos estivessem no espaço apenas como comprovação de uma tese levantada pelo curador (o que poderia ser reforçado pelos textos da exposição), sem deixar espaço para uma recepção ativa do público, isso seria, possivelmente, um problema. Não se pode, contudo, afirmar que essa situação seja a mais comum em exposições. Muito menos, presumir que o público reaja necessariamente de forma passiva a qualquer tipo de texto. Muito mais frequente, infelizmente, é o desinteresse ou a negação dos visitantes frente a trabalhos, cuja chave para com eles se relacionar não lhes é oferecida.

Sobre esse tema, Galard destaca a sensibilidade em identificar as obras que, de fato, demandam comentários, ou textos:

São as obras que decidem, são as obras que chamam ou recusam o comentário. Certas obras não querem comentário qualquer, nem legenda, nem título (só um número, uma data). E certas obras exigem a intervenção da linguagem, seja porque incluem palavras que devem ser decifradas (...), seja porque consistem em linguagem (...), seja porque a iconografia deve ser explicada, para não confundir (...). Há obras para as quais a legenda é indispensável. É o caso das fotografias do fotojornalismo, que se tornam obras de arte, compradas pelos museus, e que seriam mal-entendidas (abusivamente estetizadas) se não houvesse um esclarecimento verbal ou pelo menos uma legenda precisa (...). Há obras que necessitam de explicações sobre as circunstâncias de sua produção (...). Há obras que só podem ser entendidas (e mesmo percebidas) se houver um comentário sobre o uso inicial delas (...). O deciframento iconográfico pode ser facultativo; não indispensável, porém enriquecedor (...).⁸⁰

Assumimos aqui que a explicitação das escolhas e interesses da curadoria em relação às obras artísticas é positiva e desejável no espaço expositivo. Compartilhar critérios

⁸⁰ GALARD, 2009, p. 4-5.

de seleção, impressões e informações sobre os trabalhos e os artistas não seria uma forma de enriquecer a recepção das obras, de instigar o visitante para a aproximação ao pensamento artístico?

III – ANÁLISES DE EXPOSIÇÕES

Para se evidenciar a discussão em curso, tomamos algumas exposições como objeto de análise. As mostras selecionadas foram realizadas em museus paulistanos durante o desenrolar desta pesquisa e expunham trabalhos de arte contemporânea, embora nem todas fossem voltadas exclusivamente a essas práticas artísticas. Em comum, há também o fato de as exposições terem lugar em instituições tradicionais da cidade – mas com perfis bastante diversos, como o Museu de Arte Sacra e o Museu de Arte Contemporânea da USP.

As temáticas, as propostas curatoriais e os artistas, cujos trabalhos fizeram parte de cada exposição, também são diferentes, o que resulta em uma oportunidade de distinção entre propostas e posicionamentos e de reflexão sobre a mediação desempenhada pelas curadorias em cada espaço expositivo. A forma como o ambiente de uma exposição é desenvolvido explicita o viés educativo adotado por sua curadoria – ou assumido pela instituição em que ocorre, de forma mais ampla. Este capítulo, assim, tem como proposta central analisar as exposições segundo dois aspectos. O primeiro parte de algumas tipologias que permitem um entendimento específico da função educativa dos museus⁸¹. Além dessa perspectiva geral, voltamos o olhar, de maneira mais detalhada, para um segundo aspecto: os textos oferecidos no espaço expositivo⁸², tomando-os como elemento chave para refletir sobre o endereçamento da curadoria ao visitante. Para analisá-los, a tipologia de Jean Galard e a de Ricardo Basbaum apresentadas no segundo capítulo foram um importante apoio.

⁸¹ Cf. Tipologias de PUIG, Carla Padró. Modos de pensar museologias: educação e estudos de museus. In: BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão (org.). **Arte/Educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Ed. Unesp, 2009. Cf. também tipologia de CONFORTI, Michael. Tradition Educative et le concept de musées de beaux-arts aux États-Unis. In: GALARD, Jean (dir.). **Le regard instruit: action éducative et action culturelle dans les musées**. Paris: La documentation Française/ Musée du Louvre, 2000. Ambas serão abordadas mais detidamente no capítulo IV deste trabalho.

⁸² As versões integrais dos textos apresentados nos espaços expositivos das exposições analisadas estão disponíveis no anexo B (exposição *Contrapontos*), p. 195; anexo C (exposição *Interior Profundo – Mestre Júlio Santos, fotopinturas*), p. 205; e anexo D (exposição *Redes Alternativas*), p. 209.

1. Exposição *Contrapontos*, no Museu de Arte Sacra de São Paulo

O Museu de Arte Sacra de São Paulo é um museu estadual, criado na década de 1970. Localizado no Mosteiro da Luz – um marco da arquitetura colonial da cidade, construído em fins do século 18 –, possui um dos acervos sacros mais importantes do Brasil. Exibe, em caráter permanente, peças do seu acervo (fragmentos de altar, santos e imagens de Jesus Cristo em materiais variados, lampadários, sacrários, ourivesaria, entre outros tipos de objetos), que são expostas na ala esquerda do andar térreo do edifício principal do mosteiro – que chamaremos, aqui, de claustro – e na Casa do Capelão. O espaço restante é ocupado pelas freiras concepcionistas, que ali vivem em clausura.

O museu também realiza exposições temporárias. Entre essas, levou a público uma proposta arrojada em 2012: a exposição *Contrapontos*, que propôs a justaposição de obras de arte contemporânea às peças do acervo do museu ao longo de seu espaço expositivo. Oito artistas e um coletivo foram convidados a propor trabalhos – já realizados ou inéditos – e a escolher o local exato para a sua exibição entre as salas e corredores do museu. Da mostra, participaram Renata Barros, Luiz Hermano, Monique Allain, Alex Flemming, Geórgia Kyriakakis, Guto Lacaz, Roberta Segura, e a dupla Miriam Dascal e Fabio Villardi, além da própria curadora da mostra, Nair Kremer. O Núcleo de Arte-Educação do museu também propôs uma instalação.

A iniciativa, como o título indica, trouxe elementos totalmente novos ao contexto da instituição. Como exercício, podemos citar as demais exposições em cartaz no espaço no mesmo período: *Cenas de um encontro de fé* (exposição multimídia sobre o aniversário de 70 anos do IV Congresso Eucarístico Nacional, realizado em São Paulo); *Floração*, de Paulo Von Poser (com trabalhos plásticos em vários suportes, remetendo ao sagrado feminino e às flores entre outros temas); e *Aparecida*, instalação de Paulo von Poser no jardim do claustro, em homenagem a Nossa Senhora Aparecida.

Se o suporte do vídeo e o formato de instalação já eram comuns na programação do museu, o caráter problematizador trazido pela exposição provavelmente o era. Em *Contrapontos*, o contraste entre as peças do acervo e os trabalhos de arte

contemporânea suscitava uma reflexão sobre o sagrado e o profano, o aurático e o dessacralizado no contexto criado pela exposição. O caráter *in situ* dos trabalhos, marca da arte contemporânea, também trouxe para o centro do interesse o espaço em que cada obra era exibida, criando um ambiente de sentidos em que cada elemento – arquitetura histórica, uso do espaço ao longo do tempo, peças sacras e mobiliário, por exemplo – entrava em jogo na recepção.

Um posicionamento diferente do museu frente à cena cultural paulistana? Uma estratégia para atrair outros públicos à instituição? Uma maneira de expandir a experiência dos visitantes habituais? De imediato, seria possível levantar algumas hipóteses para justificar a iniciativa do museu em realizar uma exposição tão fora de seus padrões. Os visitantes, no entanto, talvez sequer pensassem no assunto, embarcando de imediato na experiência com os tais contrapontos da exposição, não fosse a proposta tão insistentemente justificada em três textos institucionais e em outro, assinado pela curadora (quatro painéis em um total de cinco em toda a exposição).

Uma interrogação do museu sobre a sua destinação (que, supostamente, se refletiria também no público) poderia ser o motivo de tantas explicações. Mas o que se pode afirmar é que, especificamente sobre a exposição *Contrapontos*, a necessidade de justificar sua realização pareceu à instituição mais importante do que, por exemplo, apresentar o partido da curadoria, oferecer informações sobre a trajetória de pesquisa dos artistas expostos, sobre as imagens e as referências implicadas nas obras contemporâneas ali presentes ou levantar possíveis relações entre os trabalhos “externos” e as peças do acervo, por exemplo.

Logo na entrada do museu, onde se encontra a bilheteria, a loja e o corredor que leva ao claustro (entrada também da exposição, já que ela se espalhava pelo espaço expositivo desde a sala inicial), dois grandes painéis podiam ser vistos. O da esquerda trazia o texto assinado por José Roberto Marcellino dos Santos, presidente do Conselho de Administração, e o da direita, o da Secretaria da Cultura do governo do estado de São Paulo (sem assinatura pessoal). Uma das obras de Renata Barros localizava-se ao lado dos painéis, em contraposição a um par de fragmentos de altar do acervo – todos acompanhados de legendas.



Entrada do Museu de Arte Sacra, com os dois primeiros painéis institucionais. (Foto: Thais Gurgel)

O texto do presidente do conselho era intitulado *Arte contemporânea em terreno barroco* e apresentava a iniciativa da exposição como ousada, propositora de um diálogo entre a “arte erudita” e a contemporânea. Apontava como elemento comum entre as duas vertentes “a criatividade que aflora da fé” e a comunicação dos “mais nobres sentimentos do ser humano” – que, podemos supor, seriam ligados à fé. Outro ponto destacado no texto era a atuação dos arte-educadores, que propuseram uma instalação na mostra, e que semeariam “o caminho da beleza traçado pela arte”, levando, por sua vez, ao “protagonismo pontual da história” e “à sabedoria e fé”. Sua justificativa para a realização da exposição *Contrapontos* seria, portanto, o fato de a arte sacra e a contemporânea terem a mesma motivação de fundo: a expressão da fé, o mais nobre sentimento humano. Esse entendimento é coerente com a segunda proposição principal de seu texto, de que o serviço educativo, na mediação da arte, conduziria ao belo. Nessa visão, ligada à tradição platônica, o belo seria a conexão entre o homem e o divino, pelo caminho do sensível – condizente com a arte barroca, mas não propriamente com as proposições contemporâneas.

O segundo texto institucional⁸³, assinado pela Secretaria da Cultura, trazia um discurso mais pragmático, afirmando a exposição *Contrapontos* como uma estratégia para a efetivação do objetivo maior desse braço do governo: a “universalização do acesso às artes de qualidade”. Iniciava a escrita afirmando que a exposição se alinhava aos interesses da Secretaria, e lançava o mesmo elogio ao ideal de diálogo, descrito como “multidisciplinar”, que elevaria o Museu de Arte Sacra “a um novo patamar”, tornando-o um “pólo de convergência entre as mais diversas formas do fazer artístico”. O posicionamento do museu frente ao público e à “metrópole que o abriga”, tornado mais propositivo, era outro ponto de destaque.

Localizado no corredor que leva ao claustro, o terceiro texto institucional também se propunha a justificar a iniciativa da exposição, como o título explicitava (*O motivo de contrapor*), e era o segundo texto institucional produzido por gestores diretos do museu. A oferta de mais um discurso institucional tornava confuso o entendimento de qual seria o texto de abertura da exposição, que em geral, ajuda o visitante a conhecer o recorte dado pela curadoria à mostra. Mas esse também não era o propósito do terceiro texto, que se propunha a apresentar mais uma vez o diálogo entre o acervo barroco e a arte contemporânea e a justificá-lo. Como elemento novo, o painel trazia a ideia de que a exposição ajudaria a rever a recepção contemplativa da arte sacra, que naturalmente ocorria no museu, sem se aprofundar em como isso aconteceria. A importância da ação do público, que uniria sujeito observador e objeto observado também era enfatizada, além do fato de *Contrapontos* trazer uma arte que estimularia outros sentidos além da visão. Encerrava o texto – que tinha o mérito de ser mais curto que os demais, sendo mais convidativo à leitura no corredor estreito – chamando os artistas (contemporâneos, supunha-se) a ocuparem o espaço.

A repetição contida nos três textos, que explicavam superficialmente a proposta da exposição sem explicitar o pensamento nela contido, indicava a falta de coesão entre os gestores de diferentes níveis do museu – ao menos no que diz respeito à apresentação da exposição. A necessidade de que cada ator tivesse voz garantida tornava difusa a mensagem institucional e, logo no início da exposição, podia colaborar para que o público se desencorajasse a ler os textos dos painéis, julgando

⁸³ Texto institucional é aqui entendido como um texto de autoria dos gestores da instituição cultural.

estar mais em meio a um jogo político do que a uma proposta curatorial cuidadosamente formulada.

Quando chegava ao fim do corredor e à entrada do claustro, o visitante já havia passado por dois trabalhos de Renata Barros (cuja instalação *À Flor da pele* se encontrava em local de difícil identificação – que, mais tarde, se descobriria ser uma espécie de janela do cemitério das monjas), por uma pintura da curadora Nair Kremer (*Série Guerra VIII São Sebastião*) e pela obra de Luiz Hermano (a “intervenção-instalação” *Chora*, como as demais, amparada apenas por legenda catalográfica) – sem ter qualquer informação de por que foram selecionados ou sobre suas propostas para os espaços. O máximo que se sabia era o fato de serem obras de arte contemporânea.

Ficava evidente, desde o início, o contraste entre as peças do acervo (predominantemente em madeira e pedra, escuros e originais dos séculos 17 e 18) e os trabalhos contemporâneos (coloridos, móveis – havia, só nesse corredor, dois trabalhos suspensos, como móveis –, em materiais como vidro, miçangas, látex e flores naturais). Algumas menções ao universo religioso eram explícitas nesses dois espaços iniciais (entrada do museu e corredor que leva ao claustro), como o coração marcado em uma peça de vidro, com inscrições de Jesus Cristo, da primeira obra de Renata Barros. O ponto em comum entre peças sacras e a contemporânea era identificável, mas como ir além disso na recepção das obras? Os trabalhos, embora fossem instigantes, não evidenciavam suas proposições por si. O visitante podia ter sensações sobre essas obras e, por isso, buscar alguma hipótese de leitura para elas. Era o caso da instalação *À Flor da Pele*, de Renata Barros, em que se via uma projeção pouco definida de uma mulher em um vão no corredor, fechado por grades. À beira das grades, oferendas de flores naturais. As ideias de clausura, morte, desespero ou sobrenatural, por exemplo, poderiam ser captadas sem qualquer oferta de informação. Também a “intervenção-instalação” de Luiz Hermano, que ocupava uma reentrância maior no mesmo corredor (o vão da escada para o andar superior), criava a sensação de que o artista construía um ambiente com seus móveis e mandalas coloridas. O apelo estético de suas peças e sua técnica de confecção, detalhada, também chamavam a atenção. Esses estímulos, sem apoio de texto, podiam, sim, provocar o visitante a criar possíveis sentidos para o que viam ou a simplesmente observar a composição das propostas visuais expostas. Podiam,

igualmente, não despertar qualquer aproximação do visitante ao pensamento contido no trabalho – algo que, eventualmente, um texto de apoio poderia evitar.

O corredor que leva ao claustro se encerra em um pórtico, de onde se entrevia mais um painel em *Contrapontos*, desta vez assinado pela curadora Nair Kremer. Como se quisesse equilibrar o excesso de apresentações institucionais, o texto da curadoria não trazia qualquer introdução conceitual, e já iniciava com uma descrição dos trabalhos contemporâneos presentes na exposição. Percorrendo-os como em uma lista, dedicava a cada artista uma média de 33 palavras (ou 209 caracteres), em formulações que analisaremos mais adiante.



Fim do corredor que leva ao claustro deixa entrever o primeiro texto da curadoria. Instalação de Luiz Hermano ocupa a área final do corredor. (Foto: Thais Gurgel)

Remetendo-se, em grande parte, a trabalhos ainda não vistos pelo visitante (que só tinha na memória dois trabalhos, o de Renata Barros e o de Luiz Hermano, pelos quais já havia passado), esse texto, embora importante, acabava por não cumprir plenamente o papel de mediação das obras que poderia exercer. Isolado na entrada do claustro e contendo uma quantidade considerável de informações novas, o texto dificilmente permitiria ao visitante apreender o que ele trazia e se valer das relações sugeridas no momento da apreciação dos trabalhos. Somava-se a isso o fato de ele ser longo e apresentar-se como quarto painel após uma sucessão de maçantes textos institucionais – o que aumentava as chances de ele sequer ser lido pelo visitante.

O segundo painel da curadoria – o último da mostra – encontrava-se em local inusitado: depois da segunda sala expositiva, em parede oposta ao lado de entrada das salas. A localização não impedia que ele fosse visto, já que se encontrava no campo de visão de quem saía de uma das principais salas, a da ourivesaria sacra, mas sua mensagem ali parecia deslocada.

Mais uma vez, o que encontrávamos no texto era uma justificativa de por que mostrar arte contemporânea em um museu de arte sacra. Com referências literárias e da história da arte, a produção seguia o mesmo roteiro dos institucionais: admitia a ousadia da exposição, defendia a importância de promover diálogos, destacava a atuação do serviço educativo na relação com o visitante, a postura de trazer uma diversidade de públicos ao museu e a revisão institucional na atualidade. Passaria pela proposta da exposição a ideia de “dessacralização” da instituição de arte sacra? Como os demais, o texto não levantava a questão do sagrado na arte. O que a diferenciava era o posicionamento mais individualista – evidenciando a autoria da ideia da mostra – e alguma explicitação da proposta da exposição, descrita nas 30 palavras (ou 192 caracteres) a seguir:

Cada artista convidado também se viu diante de um desafio: escolher um espaço a ser trabalhado em sua poética visual, levando em conta as necessidades técnicas de preservação deste patrimônio.⁸⁴

“Escolher um espaço a ser trabalhado em sua poética visual, levando em conta as necessidades técnicas de preservação deste patrimônio” era informação valiosa, considerando se tratar de uma exposição de arte contemporânea, mas não mereceu aprofundamento no texto. O fato de propor obras que interagissem com as peças sacras no espaço do mosteiro – local ao mesmo tempo sagrado, lúgubre e ocupado por histórias – tampouco foi mencionado. Nenhum traço dessa experiência de criação foi evidenciada na exposição: só se via o produto final desse potencialmente rico processo.

A produção *in situ* é uma estratégia frequente na arte contemporânea, em que a obra tem como proposta dialogar com os elementos do espaço em que é inserida, ou referenciais ligados a eles. Colocar em relação essas “partes”, mencionadas de forma nem sempre evidente nos trabalhos, é tarefa do espectador. Essa modalidade de

⁸⁴ Cf. Texto integral no anexo B, p. 199.

recepção – com a qual muitos não estão familiarizados, nem têm repertório cultural suficiente para participar de sua dinâmica – supera a ideia de choque ou do novo, que, no caso de serem intervenções no espaço do mosteiro (local do sagrado), alguns visitantes poderiam esperar. A chave para se aproximar da proposta de *Contrapontos* não era o olhar contemplativo do barroco nem era o assombramento do moderno. O salto a ser dado pela visitante em termos de recepção, que passava por lidar com a ausência do objeto da arte contemporânea, era desafiador:

(...) A tendência à reiteração expõe as dificuldades desses trabalhos[de arte contemporânea]: reatualizando, repetindo, citando, utilizando o que foi liberado pelas pesquisas anteriores eles mostram a quase impossibilidade de articular imagens, formas e processos que indiquem a emergência de alguma coisa depois da arte moderna. Essa dificuldade complica a posição do artista, pois a criação está sempre referida a uma série já determinada, e a do receptor, que é compelido ao esforço de se render à objetividade daquilo que está à sua frente, abandonando a compulsão de preencher o vazio, deixado pela ausência do novo, com um outro novo, agora inexistente.⁸⁵

Com pouco apoio da curadoria – que oferecia o mínimo de informações acerca do espaço e de seus elementos (e, por vezes, nem isso), e não abordava a pesquisa dos artistas em suas intervenções ou o interesse específico da exposição de cada trabalho –, o espectador lançava-se à tarefa de tentar se relacionar com as obras.

O claustro, local principal de exposição do museu tem o formato de um retângulo, com um jardim interno no centro, quatro corredores que o circundam e seis salas de exposição de tamanhos variados. Para refletir sobre o ambiente de recepção estética criado em *Contrapontos*, tomaremos como exemplo a primeira sala, cuja peça principal do acervo é o Retábulo de Altar de Nossa Senhora da Luz. Neste espaço, era apresentada uma obra de Silvia Mharques, sem título. Criando uma máquina a partir de peças metálicas, a instalação possuía uma espécie de arquivo de fichas, cuja manipulação mostrava se tratar de cartas de um possível jogo. Cada uma trazia a foto de um pensador em uma face e, na outra, suas obras e realizações. Às fichas impressas, a artista adicionou algumas extras, confeccionadas com papel colorido,

⁸⁵ FAVARETTO, 1991.

trazendo outros escritores, artistas e filósofos. Na parte de baixo da instalação, um pequeno arquivo com gavetas, onde se encontravam desenhos infantis, podia ser manipulado. Ao lado, encostada na parede havia uma tábua com madeiras emendadas (tampos de máquina de costura, origem de parte das peças da obra).



Obra sem título de Silvia Mharques ao lado de Retábulo de Altar de Nossa Senhora da Luz. (Foto: Thais Gurgel)

Diferentemente das peças de acervo da sala, acompanhadas por alguns textos de apoio, a obra tinha apenas uma legenda, onde se lia o nome da artista, “Sem título”, a descrição de que se tratava de uma instalação e o ano de produção, 2012. Não havia nenhuma menção de que aquela obra poderia ser manipulada – expectativa incomum neste museu e o único caso em que era essa a proposta, mesmo em *Contrapontos*. Para se relacionar com o trabalho, o visitante teria o apoio das linhas sobre a obra que constavam no primeiro texto da curadora – isso, se tivesse boa memória, já que o texto se encontrava em outra sala:

Em uma das salas mais contemplativas, onde está a imagem de Nossa Senhora da Luz, Silvia Mharques constrói uma máquina de referências filosóficas e coloca em pauta nossa relação com a “luz do conhecimento”.⁸⁶

O trecho levantava a relação de proximidade e contraste entre a luz da imagem de Nossa Senhora e a luz do conhecimento, referencial iluminista. Efetiva como disparadora de reflexão, a ideia certamente seria melhor aproveitada se fosse

⁸⁶ Cf. Texto integral no anexo B, p. 198.

apresentada juntamente à obra. Para além de sua localização no espaço expositivo, pode-se dizer que a mediação realizada pelo texto – embora certamente não se propusesse a esgotar os possíveis sentidos da obra e de seu diálogo com as demais peças presentes na sala (basicamente retábulos de altares) – deixou de lado aspectos importantes. Entre eles, poderíamos citar o interesse da artista pela criação de mecanismos a partir de máquinas e o simbolismo da máquina de costura e do arquivo.

O contato com as referências do estoque cultural que a obra, assim como boa parte das obras contemporâneas, cita em sua proposição certamente traria ao visitante uma experiência diversa com a intervenção da artista. O trabalho, que age sobre um ambiente específico – “uma das salas mais contemplativas”, segundo o breve texto da curadoria –, transforma-o, deslocando ao menos momentaneamente o sentido das peças do acervo. Qual é o valor da “luz” mencionada nos objetos sacros? Como esse valor é lido hoje, frente a tantas transformações nas crenças do homem? Teria a máquina superado o poder divino? Que tipo de máquina nos interessa como sociedade? O homem e as máquinas-pastiche que cria seriam comparáveis às suas realizações em adoração a Deus? Questões como essas poderiam passar pela mente do visitante em sua experiência na sala – mas, o mais provável, frente à ausência de apoio à recepção no espaço, é que ele sequer se aproximasse da instalação para abrir seus compartimentos e revelar seus elementos. Um pequeno texto na sala seria capaz de romper esta primeira barreira e propiciar que a participação do espectador ajudasse a fechar o ciclo da obra, mediar a recepção. Assumimos, aqui, a oferta de textos no espaço expositivo como um dos recursos mais efetivos da curadoria nessa intenção. A relação entre proposta visual e texto na arte contemporânea é tratada por Ricardo Basbaum:

Será a partir da qualidade das relações a serem construídas entre os dois campos que residirá uma real possibilidade de renovação ou transformação no/ do campo da arte, com a conseqüente criação de um espaço intensivo que envolverá ainda o fruidor, enquanto receptor criativo da obra. Isto está ligado à presença desta rede de relações como um campo de experiência, na qual é exigida uma imersão no processo de proximidade máxima com o objeto como condição mesma da experiência: tanto sujeito como objeto serão constituídos a partir da intensidade do processo experimentado, resultado não-linear do esforço inventivo.⁸⁷

⁸⁷ BASBAUM, 2007, p. 19-20.

O “esforço inventivo” do espectador, demanda da arte contemporânea, talvez estivesse fora do universo do Museu de Arte Sacra. Mas a criação de um espaço de recepção que intensificasse a relação do espectador com a obra não lhe era totalmente estranha. Como contraponto aos textos sobre os trabalhos de arte contemporânea, podemos analisar os textos sobre as peças do acervo presentes na sala – além das legendas que as acompanhavam (que, por sua vez, apresentavam título ou descrição, século, material, procedência e autor, quando identificado). Tomando como exemplo o texto ao lado do Retábulo de Altar de Nossa Senhora da Luz, ele apresentava informações sobre o uso original do altar, sua origem etimológica e as transformações em seu uso e em sua forma na tradição cristã:

Em sua origem, o *altar* constituía um local de sacrifício. Palavra originada do latim *altare*, de *altus*, “elevado”. A tradição cristã firmou-se como o local do sacrifício da missa. Uma prancha decorada, colocada na parte posterior e acima do altar deu origem ao retábulo. A designação foi tomada do espanhol, *retablo* (de retro, detrás a tábula, tábua). Gradualmente foram adquirindo configurações mais movimentadas, ricas em formas e cores. Tornaram-se prolixas, com grande apelo à emoção. É o barroco, arte do século XVII. Essa modalidade expressiva, carregada de excessos formais, conheceu longa tradição, mas foram se esgotando e a arte aos poucos, retornou à disciplina do classicismo.⁸⁸

Blocado, o texto ainda dava mais detalhes sobre o retábulo ao lado do qual se localizava, trazendo uma abordagem técnica e descritiva, possivelmente atendendo a um público familiarizado com a arte sacra:

Madeira policromada, entalhada e dourada, com frisos, capitéis e ornatos folhados a ouro, com um nicho central e local sob a mesa para uma imagem jacente do Senhor Morto.⁸⁹

Os textos de apoio da exposição permanente, como vemos, voltavam-se tanto à história da arte e do uso desse tipo de peça sacra, quanto às características materiais da peça. Fixavam o visitante em um lugar de contemplação “ilustrada” das obras, ou seja, ofereciam recursos para que ele se aproximasse das peças artísticas com certo domínio da terminologia e do discurso associado a essa forma de apreciação contemplativa (“as emoções” do barroco, a economia de ornamentação do classicismo, etc). A diferença entre esses textos e os de *Contrapontos* – diminutos e por vezes, vagos – era evidente. Isso podia limitar o diálogo entre os dois tipos de produção artística e certamente não colaborava para a criação de um ambiente único

⁸⁸ Cf. Texto integral no anexo B, p. 202.

⁸⁹ Cf. Texto integral no anexo B, p. 203.

de recepção – que daria sentido à produção *in situ* proposta em *Contrapontos*. Os visitantes pouco familiarizados com a arte contemporânea – uma parte importante do público de um museu de arte sacra – teriam dificuldade em estabelecer relações de sentido entre as obras.

Nos diferentes ambientes do espaço expositivo, a única forma de mediação textual das obras de *Contrapontos* eram as legendas, cujo perfil, já mencionado, era catalográfico. É preciso, assim, tomar o primeiro texto da curadora como o principal recurso de mediação dos trabalhos, embora ele se encontrasse isolado no espaço, distante dos ambientes de diálogo propostos entre barroco e contemporâneo. Como o texto, intitulado *Contrapontos – Arte contemporânea no Museu de Arte Sacra*, citava quase em forma de tópicos as obras da exposição, tomamos a liberdade de analisá-lo de maneira fragmentada, considerando o tipo de construção com que apresentava cada trabalho. Os curtos trechos dedicados às obras davam, sim, ao visitante alguma chave de leitura dos trabalhos e, em geral, convidavam a estabelecer relações entre as intervenções contemporâneas e o ambiente barroco.

Entre essas formulações da curadoria no texto matriz, algumas modalidades de escrita podem ser identificados – adotando-se a tipologia utilizada neste trabalho⁹⁰ sobre o conteúdo dos textos de exposição. O primeiro perfil de escrita tem *caráter explicitativo*, destacando o elemento mais evidente na leitura das obras. Era o caso de *Requiém*, de Monique Allain, cuja intervenção era encontrada na sala da ourivesaria sacra:

Na sala da *Ourivesaria Sacra (cofre)* Monique Allain, com sua obra *Requiém*, coloca em questão os valores tão bem-guardados neste local, e o fato de que um dia irão desaparecer.⁹¹

A obra ocupava o centro de uma saleta (um cofre, na realidade), cujas paredes eram ocupadas por vitrines repletas de ornamentos e objetos em metais preciosos. *Requiém* consistia na tensão entre três forças: um totem com uma pequena tela, onde se alternavam dois salmos do Gênesis; no teto da sala, a projeção de um vídeo intitulado *Terra*, que mostrava uma cena de garimpo ou terra devastada, sendo remexida por uma escavadeira; e o próprio ambiente do cofre.

⁹⁰ Cf. GALARD, 2009.

⁹¹ Cf. Texto integral no anexo B, p. 198.



Vídeo *Terra*, que compunha a instalação de Monique Allain no cofre do museu. (Foto: Thais Gurgel)

A relação apresentada no texto de apresentação da curadora sobre a obra era, de certa forma, evidente devido aos dizeres dos dois salmos: “Lembra-te homem que do pó vieste e em pó hás de te converter” (Gênesis 3:19) e “O senhor Deus formou, pois, o homem do barro da terra, inspirou-lhe nas narinas, e o homem se tornou um ser vivente” (Gênesis 2:7).

O ambiente do cofre, pequeno e quase sufocante – em razão da projeção do filme no teto, que dava a sensação de estreitar ainda mais a sala –, trazia para o espaço de sentido do trabalho as peças de ourivesaria sacra ali expostas. O uso original da sala, evidente para o visitante, facilitava que se estabelecessem relações entre o espaço (e suas referências, sejam históricas, religiosas ou artísticas) e a intervenção de arte contemporânea, tornando mais rica a recepção.

No site da artista, uma sinopse mais longa do trabalho pode ser encontrada:

O vídeo *Terra* faz parte da instalação *Réquiem* e foi especialmente concebido para a Sala do Cofre do Museu de Arte Sacra de São Paulo para a exposição coletiva CONTRAPONTO (...). A Sala do Cofre, local onde são protegidas as relíquias da igreja é envolvida por uma atmosfera insólita e inquietante com seus tesouros virtualmente soterrados. Um trator arranca e despeja terra com seu ronco agressivo em vídeo projetado no teto da sala. *O público espremido entre estas imagens e a terra que também recobre o chão, é engolido juntamente com as relíquias.* O som visceral e a agressividade das imagens no vídeo projetado no teto da sala produzem uma *situação na qual eternidade e apocalipse se mesclam.* A crua realidade de nossa implacável efemeridade como carne e matéria está implícita na situação, e uma sutil ironia se desprende do trabalho quando relacionamos a frase da Bíblia que aparece no vídeo-texto em porta retrato digital “Lembra-te que do pó viestes e ao pó, hás de retornar”. (Gênesis 3,19). *A intervenção questiona os valores tão bem protegidos nesta sala e*

a pertinência disto, lembrando que os bens materiais que ali se encontram, irão um dia desaparecer, assim como nossos corpos depois da morte.”⁹²

Nota-se que, embora talvez tenha se baseado na sinopse de autoria da artista, o breve texto da curadoria de *Contrapontos* tomava outro caminho em relação ao de Allain. Pinçando um sentido mais imediato presente no texto da artista (resultado lógico do cruzamento dos salmos com o vídeo e as peças do cofre), o fragmento da curadoria não se interessava em trazer reflexões mais abertas, como as destacadas no texto da artista (grifo nosso). Mais arriscadas, essas ideias são interpretações subjetivas, que se apoiam, por vezes, em elementos sensoriais – tão importantes para a criação de um ambiente de recepção.

O texto sobre a segunda obra na sala da Ourivesaria Sacra, a intervenção *Yemanjá Hipocodriaca*, também pode ser enquadrado neste perfil explicitativo superficial:

Na mesma sala, Alex Flemming insere outras vozes dos discursos religiosos na figura de Iemanjá (...).⁹³

Mesmo explícito no título e marcante no trabalho, a hipocondria e suas possíveis relações com o simbolismo da entidade, com as oferendas a ela dedicadas ou com a relação entre o metal das embalagens de remédio e o metal precioso dos adereços litúrgicos sequer eram mencionadas. O trecho limitava-se a evidenciar que Yemanjá não fazia parte do discurso religioso cristão – o que não acrescentava muito à recepção.

⁹² ALLAIN, Monique. **Terra (sinopse)**. Disponível em: <<http://vimeo.com/50602667>>. Acesso em: 12 out. 2012 (grifo nosso).

⁹³ Cf. Texto integral no anexo B, p. 198.



Obra de Alex Flemming, instalada sobre vitrine na sala da ourivesaria sacra. (Foto: Thais Gurgel)

Ora, o que teria feito o artista escolher este espaço, tão carregado de referências ligadas às ideias de riqueza, poder e eternidade (do metal precioso e do sagrado), para inserir sua obra de 1985? O valor *in situ* desta obra não é abordado no curtíssimo texto da curadoria. Pelo contrário: seu comentário (“Alex Flemming insere outras vozes dos discursos religiosos na figura de Iemanjá”) seria cabível para qualquer espaço do museu.

Um texto de Ana Mae Barbosa sobre uma curadoria que realizou sobre as obras de Alex Flemming – em que a mesma obra também era exibida – pode nos ajudar a tornar mais rica a leitura da obra de Flemming no ambiente da sala da Ourivesaria Sacra em *Contrapontos*:

“(…) Centra-se na produção interpretativa de mitos e iconografia da cultura popular e se revela também política pois discute a *hibridização e o sincretismo cultural* e conseqüentemente *questiona em linguagem erudita a hegemonia dos cânones europeus e norte-americanos brancos*. Contudo os Anjos, Sereias e Yemanjá Negra de Flemming, principalmente, *afirmam a longevidade do mito do corpo invencível*.”⁹⁴

⁹⁴ BARBOSA, Ana Mae. **Alex Flemming, antologia nos limites do corpo**. Disponível em: <://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.015/858>. Acesso em: 13 out. 2012 (grifo nosso).

Em seu texto, Barbosa oferece uma interpretação que localiza uma trajetória de pesquisa do artista. E é na contextualização – que, no caso da autora, obviamente não se refere ao ambiente da exposição *Contrapontos* – que uma leitura mais rica das relações entre os elementos do espaço escolhido por Flemming no Museu de Arte Sacra se faz possível. Trazer “outras vozes de discursos religiosos”, neste caso, poderia ser uma forma de romper com a hegemonia dos cânones cristãos em tom irônico (além da figura Yemanjá, já dissonante, o metal das embalagens de remédios teria tanto brilho quanto o ouro reluzente das vitrines e seria mais vinculado à vida do fiel, por exemplo). O questionamento bem-humorado também poderia remeter à ideia de eternidade: se ela está na essência no cristianismo pela fé, no sincretismo popular pode mesmo ser obtida por um mar de pílulas.

A instalação proposta pelo serviço educativo também era apresentada no texto de maneira explicitativa, e sem riscos:

Na área externa, junto aos profetas, o Núcleo de Arte-educação do MAS participa, com a instalação interativa *Salvaguarda*. Este trabalho, já no próprio título, problematiza uma das funções do museu e convida o público a reconhecer seu papel social.⁹⁵

Composta de fitas, faixas, estandartes e guarda-chuvas, nos quais havia inscrições de frases relacionadas à arte e à sua conservação, a intervenção se localizava na área externa do prédio. Produzida em uma oficina realizada pelo Núcleo de Arte-educação do Museu, o trabalho foi feito sobre o conjunto de réplicas das esculturas dos profetas de Aleijadinho, um dos poucos autores identificados no Museu em etiquetas de obras e, como maior nome do barroco brasileiro, reconhecido pelo público. A ideia de salvaguarda destas obras ou o conceito mais geral de salvaguarda era apresentado no texto, aparentemente, como um assunto de conhecimento do público. A discussão sobre o papel social do museu, o que significaria salvaguarda (seria simplesmente garantir a integridade física dos trabalhos ou trazê-los, de forma significativa, para a apreciação do público?) não era desenvolvida no texto. Tampouco, a relação de sentido entre a intervenção e as obras de Aleijadinho, tão importantes na arte brasileira, de referencial religioso e que faziam parte da coleção de Edegar Cid Ferreira (tomadas pela Sexta Vara Criminal Federal Especializada em Crimes contra o

⁹⁵ Cf. Texto integral no anexo B, p. 198.

Sistema Financeiro Nacional e Lavagem de Valores e cedidas ao Museu de Arte Sacra).

É possível que a intervenção, que trazia propostas visuais e verbais aplicadas no suporte de guarda-chuvas (com inscrições como “não há guarda-chuva contra o mundo”, recortes de jornal que formavam uma colagem de assuntos como poder e mercado, ou pinturas em máscaras pop de figuras da arte, como Frida Kahlo), lograsse, com os elementos que apresentava, provocar o receptor a relacioná-los e, com isso, refletir sobre a ideia de salvaguarda. Que, por si só, fizesse-o conectar a proteção do guarda-chuva aos mecanismos do mercado da arte, à noção de formação de acervo e assim por diante. Se o visitante não fosse familiarizado com o meio, no entanto, dificilmente a instalação seria uma primeira oportunidade de contato com essa temática.



Instalação proposta pelo Núcleo de Arte-educação sobre as figuras dos profetas, na área externa do museu. (Foto: Thais Gurgel)

O segundo tipo de texto, entre os trechos que apresentavam as obras de *Contraponto*, também é *explicitativo*. Avança, porém, na *relevância e no cruzamento de informações* ofertados ao visitante para que ele se relacionasse com as obras. Era o caso da obra *Chora*, de Luiz Hemano, instalação já comentada anteriormente e localizada em uma reentrância no corredor que leva ao claustro, e que podia remeter a uma pequena capela. O trabalho criava um ambiente com mandalas e móveis coloridos, em formatos orgânicos e materiais cotidianos, como plástico.



Trabalho de Luiz Hermano, instalado em reentrância do corredor que leva ao claustro. (Foto: Thais Gurgel)

Sua recepção se via transformada com a explicitação da referência à arte bizantina:

Luiz Hermano inspira-se em um museu da Turquia e aciona no visitante o reconhecimento da arte bizantina, mas em um tempo novo, com novos materiais.⁹⁶

A arte bizantina não era necessariamente identificável na obra. Uma das características em comum com a arte bizantina seria o emprego do mosaico, que no trabalho de Hermano se relacionaria à técnica de tessitura de tramas – com efeito similar e estrutura completamente diversa. Com motivos religiosos, austera, mas ao mesmo tempo exuberante, a arte bizantina se valia do brilho do ouro – ligado à ideia do sagrado, eterno – em suas obras. No trabalho de Hermano, a exuberância vinha das cores vibrantes, mas ia em direção oposta em relação à escolha de materiais: optava por pequenas contas e peças em resina, matéria cotidiana. O comentário no texto da curadoria, assim, era pertinente e trazia uma nova camada de informações à recepção do trabalho, possibilitando estabelecer relações entre a obra contemporânea e o referencial bizantino. A exceção se daria no caso de o visitante não conhecer a arte bizantina, nem mesmo remotamente.

Também este perfil, de texto explicativo com informação transformadora, aplica-se ao texto de apresentação da obra *Calixtoscópio*, de Guto Lacaz, que ocupava uma pequena sala contígua a outra maior. A partir da pintura *Recolhimento da Luz*, de

⁹⁶ Cf. Texto integral no anexo B, p. 198.

Benedito Calixto (que retrata o próprio edifício do museu no século 19), Lacaz propôs uma intervenção que perfilava reproduções do quadro ao longo do espaço, com o verso coberto por espelho. O texto tinha o trunfo de propor uma postura de experimentação, um movimento por parte do público, ao fazer uma análise formal da obra:

(...) enquanto na sala *Benedito Calixto*, Guto Lacaz comenta a pintura e sua reprodução – enquanto imagem normal, tridimensional e espectral, em um jogo óptico.⁹⁷

De maneira sintética, o texto conseguia apresentar a proposta do artista⁹⁸ de tornar a pintura tridimensional ao ocupar com reproduções o espaço da sala, produzindo um jogo óptico a ser experimentado pelo visitante. A obra problematizava a questão do ponto de visão – a começar pelo objeto da pintura, a própria fachada do museu, vista em uma sala em seu interior – e as composições imprevisíveis criadas pelo verso espelhado das reproduções, que misturavam fragmentos da pintura, imagens invertidas e o próprio visitante em movimento. A falha ficaria apenas no fato de o texto da curadoria ficar longe demais da intervenção em questão – o que fazia com que o texto não necessariamente ajudasse a criar esse ambiente de sentidos.



Ambiente da sala Benedito Calixto, com intervenção Calixtoscópio, de Guto Lacaz. (Foto: Thais Gurgel)

⁹⁷ Cf. Texto integral no anexo B, p. 198.

⁹⁸ Cf. ALVES, Rita. Diversidade visual. *Diário do Comércio*, São Paulo, 13 set. 2012. Disponível em: < <http://www.dcomercio.com.br/index.php/dcultura/sub-menu-dcultura/96076-diversidade-visual> >. Acesso em: 01 nov. 2012.

Um terceiro perfil de texto de apresentação dos trabalhos poderia ser descrito como *interpretativo*, mas sem apresentar-se como a única leitura possível. É o caso do texto referente à obra de Silvia Mharques, já mencionada:

Em uma das salas mais contemplativas, onde está a imagem de Nossa Senhora da Luz, Silvia Mharques constrói uma máquina de referências filosóficas e coloca em pauta nossa relação com a “luz do conhecimento”.⁹⁹

O texto trazia uma leitura possível da obra, abrindo-a ao desenvolvimento dessa e de outras relações de sentido entre a obra contemporânea e as demais peças sacras presentes no espaço. Eventuais desdobramentos dessa interpretação não são desenvolvidos – para começar, pela brevidade do texto – mas a ideia apresentada ao menos cria uma tensão entre os elementos da sala, ajudando o público a encarar a intervenção da artista como uma proposta ambiental, com densidade mínima.

Também se enquadra nesse caráter interpretativo aberto o texto que apresentava a obra *À flor da pele*, de Renata Barros, uma espécie de janela para o interior do cemitério das monjas, em que um vídeo projetado sobre uma tela de látex mostrava uma figura feminina – pouco definida e quase espectral – movimentando-se frente ao visitante. Redigido de forma imprecisa, o texto trazia uma possível leitura da obra e das questões nela implicadas:

No corredor do cemitério e na entrada e no corredor do cemitério do Mosteiro, a instalação *À flor da pele*, de Renata Barros, mostra a relação entre corpo e materialidade. Neste trabalho, a tonalidade da pele, com o uso de látex e vídeo, torna-se suporte para a representação do sujeito – sagrado ou não.¹⁰⁰

⁹⁹ Cf. Texto integral no anexo B, p. 198.

¹⁰⁰ Cf. Texto integral no anexo B, p. 198.



Instalação de Renata Barros, *À Flor da Pele*, no corredor do claustro e nos limites do cemitério das monjas. (Foto: Thais Gurgel)

Embora compreensível, a formulação beirava a tautologia (na “relação entre o corpo e a materialidade” ou na tonalidade da pele, que é “suporte para a representação do sujeito”) e não ajudava o visitante a elaborar relações entre a intervenção e o espaço em que ocorria (a janela do cemitério das monjas era, aliás, dificilmente identificável de início). O caráter interpretativo do texto era, possivelmente, aberto a ponto de não convidar o visitante a dialogar com o seu conteúdo (seriam elas percebidas como palavras esvaziadas de sentido?). Em entrevista a um jornal¹⁰¹, Renata Barros fala de forma mais assertiva sobre a reflexão proposta no trabalho:

O vídeo, projetado na sala atrás de grades, foi para falar do claustro. Primeiro aparece o espírito, depois o corpo, protegido atrás das grades. É como a gente vive hoje em qualquer cidade do mundo, só que não por opção, como é o caso das monjas.

Não trazer esse pensamento que constitui a obra, visto que é evidenciado pela própria artista, é omitir uma parte importante do trabalho – a peça que talvez faltasse para propiciar uma recepção mais rica ao visitante. Uma omissão que é uma opção da curadoria. Cindir a dimensão conceitual (verbal) e a visual da obra é negar aquilo de que as propostas de arte contemporânea são constituídas:

No entrecruzamento das duas trajetórias, observamos que enunciados e visibilidades passam a confrontar-se num mesmo tempo, no mesmo espaço, em ação mútua e combinada, como partes de um mesmo processo:

¹⁰¹ ALVES, R., 2012.

a palavra migra para dentro da obra. Diferentemente das possibilidades do discurso oficial (enunciado que obscurece a obra) e do texto criativo que rastreia sua dimensão sensível (enunciado cúmplice), o texto do artista trabalha com a eventual simultaneidade na formação do agregado enunciado/visibilidade. (...) Ao abrir-se à instantaneidade do enunciado, a obra abandonaria o caráter de “unicidade, privacidade, e inacessibilidade” próprios da experiência moderna – que trabalhava com a ilusão de que no centro da matéria inerte havia uma fonte de energia que a moldava e lhe trazia vida”, a permanecer lá como enunciado intocável – possibilitando que os significados se originem efetivamente na atualidade da experiência, sem que resistam sob a mesma forma de uma interioridade fixa e inatingível.¹⁰²

O texto relacionado ao trabalho de Georgia Kyriakakis, *Empeno à tona*, também se enquadra ao terceiro perfil de texto, de interpretação aberta. O trabalho consistia na disposição de dois grupos de cadeiras, virados um para o outro, em que uma perna de cada cadeira era suportada por um calço que lhe tirava do prumo. Apesar das colocações não facilmente apreendidas (destacadas no trecho abaixo, em grifo nosso), o texto lograva levantar elementos possíveis para a interpretação da obra:

Ali também, Georgia Kyriakakis, com sua obra *Empeno à tona*, explora e entrecruza diferentes sentidos dos termos *exposição*, *revelação* e *deformação*. Ao interferir na disposição das cadeiras, convida o público à instabilidade revelada em situações de desajuste e desequilíbrio, potencialmente ativas nas relações humanas, sociais e políticas.¹⁰³

Podem ser observadas neste trecho, assim como nos demais dessa categoria, formulações um tanto vagas, mas que trazem uma chave de leitura mínima ao trabalho em questão. A instabilidade das relações talvez fosse uma questão, mas os calços nas cadeiras, tão bem desenhados e instalados, contradiziam em parte essa interpretação. O deslocamento perfeitamente simétrico do prumo das cadeiras, que evidenciava a separação da sala em duas alas – o que já se via na direção face a face em que os dois grupo de cadeiras se encontravam –, talvez rendesse uma reflexão mais rica. Uma ala refletiria, como em um espelho, o posicionamento da outra (na prática, invertido)? A que remeteria aquela mobília? O desafio à linha do horizonte, às leis da física e à consistência material dos objetos com que lida fazem parte da pesquisa da artista, mas a informação não é explicitada ao visitante. Tampouco é possível identificar o uso do espaço em que a intervenção é realizada, já que não há

¹⁰² BASBAUM, 2007, p. 31-32.

¹⁰³ Cf. Texto integral no anexo B, p. 198.

outras peças na sala (contígua à sala Benedito Calixto). Àqueles que não conheciam o trabalho de Kyriakakis, ficava o apelo ao “curioso”.



Empeno à tona, de Georgia Kyriakakis. (Foto: Thais Gurgel)

Um quarto tipo de texto identificado na apresentação da curadoria também tem caráter *interpretativo*, mas com uma diferença: apresenta uma *construção mais fechada*, sendo talvez limitadora à criação por parte do visitante. Esse efeito não se daria pela falta de elementos oferecidos em suas linhas, mas pelo excesso deles. Nesse tipo de texto, pode ser enquadrada a apresentação do trabalho de Roberta Segura, a intervenção *Memorial ao Jardim*, inicialmente instalada no jardim interno do claustro e depois deslocada para a área externa do prédio (o conceito de produção *in situ* pode ter sido já deixado de lado neste caso). A obra de Segura consistia em uma pequena arquibancada pintada de rosa, em que foram afixados cartazes com inscrições de números e termos numerados (“a matéria”, “o homem”, “o bem/o mal”, e outros) e fotografias de construções em papelão e caixas (abrigos de moradores de rua). A curadora apresentava o trabalho da seguinte maneira:

Com destaques simbólicos e interativos no *Jardim do Claustro*, Roberta Segura nos convida a refletir sobre o estado de clausura voluntária das monjas, com imagens da casa de uma moradora de rua que, devido a sua situação financeira, social e emocional, se encontra involuntariamente em um estado de clausura.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Cf. Texto integral no anexo B, p. 198.



Instalação de Roberta Segura, com fotos de construções de moradores de ruas e outras inscrições. (Foto: Thais Gurgel)

A primeira parte do texto – “Roberta Segura nos convida a refletir sobre o estado de clausura voluntária das monjas” – aparecia como uma afirmação propositiva de ação do visitante, e aberta à elaboração vinda dele. O segundo trecho, porém, era mais delicado, já que fazia uma interpretação categórica, mas muito questionável, sobre o modo de vida de uma moradora de rua. É possível que a ideia de clausura involuntária viesse da própria artista, e que se relacionasse a um ponto de vista assumido por ela no desenvolvimento do trabalho, mas nenhum traço desse processo e especificidade da obra era apresentado na exposição. O trecho “devido a sua situação financeira, social e emocional, se encontra involuntariamente em um estado de clausura” propunha uma relação de causalidade direta, que não abria espaço para outras interpretações.

Colocando poucas questões – somente “refletir sobre o estado de clausura” – o texto encerrava uma espécie de objetivo final da obra: a oposição entre clausura voluntária (espiritual) e involuntária (resultado da exclusão social). A visualidade da obra, sua composição e a participação do visitante não eram valorizados (o texto se limitava a dizer que a obra era interativa). A apropriação da intervenção pelo público – afinal, tratava-se de uma arquibancada – não era tematizada. O visitante sentaria nesta arquibancada para assistir ao quê? Quais eram os pressupostos para se sentar ali? Haveria relação entre as inscrições dos cartazes, as fotos e a ação do espectador?

Por fim, a curadora apresentava dois trabalhos com simples menções:

A polifonia vem também em performances, como *Sagrado Território*, de Miriam Tascal e Fabio Vilardi, e na apresentação musical *Fabuloso adeus/Mortal loucura*, do grupo Pato Preto.¹⁰⁵

De tão sucintos, a menção aos dois trabalhos sequer se enquadra em um tipo de texto. O tratamento denota menos importância, ao menos nas apresentações textuais, aos trabalhos que não possuíam materialidade – uma questão por que as instituições de arte contemporânea já passaram e que poderia render reflexões no Museu de Arte Sacra, caso iniciativas como *Contraponto* continuem a acontecer na casa.

Tomamos os textos da exposição como a principal plataforma da curadoria para a mediação das obras e para a explicitação do recorte adotado – a expressão de um viés educativo. No caso do Museu de Arte Sacra de São Paulo, a natureza dos textos e sua disposição no espaço mostravam-se alheias às proposições artísticas contemporâneas expostas em *Contrapontos*. A exibição dessa modalidade de trabalhos de arte não trouxe ao espaço expositivo um questionamento sobre a postura contemplativa esperada dos visitantes do museu, habitualmente próxima à tradição das instituições de Belas Artes. Como aponta Carla Padró Puig¹⁰⁶, as exposições nesse tipo de instituição são desenvolvidas de modo que a recepção dos trabalhos se aproxime de uma apreciação reverencial, o que é ainda mais intenso ao se considerar o caráter religioso das obras. A ênfase em *Contrapontos* ainda é dada ao objeto de arte e não à relação entre as obras expostas e o olhar do visitante – algo que, como vimos na análise dos textos relativos às obras de *Contrapontos*, a curadoria não logrou (ou não se propôs a) modificar.

A ideia do espaço expositivo como ambiente de sensibilização estética, indicada por Michael Conforti¹⁰⁷, também pode ser associada ao Museu de Arte Sacra de São Paulo e à exposição em questão. Notava-se, pelos textos, um esforço em fazer do museu um local de aquisição de “parâmetros artísticos”, com o reconhecimento de aspectos formais das obras, sem contextualização. A julgar pela exposição permanente da instituição – partindo da qual *Contrapontos* foi constituída e apresentada ao público –, o museu alinha seu viés educativo à chave da formação. Sob o ponto de vista educativo e cultural, no contexto de uma exposição de arte, a

¹⁰⁵ Cf. Texto integral no anexo B, p. 198.

¹⁰⁶ Cf. PUIG, 2009.

¹⁰⁷ Cf. CONFORTI, 2000.

ideia de formação parte do princípio que o visitante, se devidamente conduzido pela instituição (com os dispositivos a que ela elege recorrer), pode ter seu espírito desenvolvido. Ele partiria de um desconhecimento sobre o artista (ou grupo de artistas) e sobre as obras expostas para uma forma bem acabada:

Formar é formar-se, supõe aprimoramento e engrandecimento do espírito. Nesta elevação espiritual, a formação implica ruptura com o imediato e a passagem do particular ao universal; um sair de si, um lançar-se para além de si. Formação supõe, então, realização de uma forma, um acabamento.¹⁰⁸

O Museu de Arte Sacra seria, assim, um local de formação, de assimilação de conhecimento – já consolidado nos textos que acompanham as obras, com descrições e histórico de uso de cada peça – e de apreciação da arte sacra. Esse tipo de mediação, por sua vez, não favorece a recepção da arte contemporânea ou o estabelecimento de relações entre as produções sacras e as produções *in situ* da exposição *Contrapontos*.

Pode-se, assim, concluir que o ganho institucional de realizar uma exposição de arte contemporânea no Museu de Arte Sacra era a principal motivação da iniciativa. Embora se estruturasse sobre um princípio das produções contemporâneas – o *site specific* – pouco se captava sobre uma linha de pensamento por trás das escolhas da curadoria para além do diálogo (qualquer que ele fosse) entre o barroco da casa e o contemporâneo “exótico”. A recepção das obras pelo visitante, estabelecendo relações complexas no espaço, também não foi favorecida: a contemplação ou o conhecimento prévio eram as duas chaves para a aproximação às obras, salvo em raras exceções.

A iniciativa do Museu de Arte Sacra parece se encaixar no que Catherine Millet descreveu como a tendência dos museus na contemporaneidade: a alternância entre o movimento centrífugo e centrípeto. Mesmo sendo um museu de arte sacra, ele não escapa à demanda de receber em suas instalações aquilo que é considerado “arte para museus”, ou seja, obras “efêmeras, que são dificilmente integráveis num patrimônio familiar”¹⁰⁹, configurando assim um movimento em direção ao centro do museu. Por outro lado, a instituição também se reconhece como alheia ao universo da arte contemporânea. O movimento centrífugo, em seu caso, é o de se tomar como um

¹⁰⁸ FAVARETTO, Celso F. Arte contemporânea e educação. **Revista Ibero-americana de Educación**. Madrid. n° 53, p. 225-235, mayo-agosto 2010.

¹⁰⁹ MILLET, Catherine. **A arte contemporânea**. Tradução de Joana Chaves. Lisboa: Instituto Piaget, 2000, p. 77.

espaço “de fora” para se fazer ocupar por proposições da “arte para museus”. Seu posicionamento não fica plenamente resolvido.

A opção por obras *in situ*, como destaca Millet, por outro lado, evidencia a motivação desse tipo de iniciativa, à primeira vista, arriscada:

(...) Presentemente, muitas obras *in situ*, quer participem na reabilitação de um baldio industrial, quer realcem um programa urbanístico, são menos o resultado de uma iniciativa do artista do que de um imperativo institucional.¹¹⁰

O “baldio industrial” ou o “programa urbanístico” são aqui substituídos pelo espaço do Museu de Arte Sacra – um lugar igualmente ermo, da não-arte contemporânea. *Contrapontos* pode ser entendido, assim, como um processo de busca de identidade institucional. A potencialização da experiência do espectador fica para uma próxima oportunidade.

2. Exposição *Interior Profundo*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo

No subsolo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, em outubro de 2012, a entrada da exposição *Interior Profundo: Mestre Júlio Santos, fotopinturas* chamava a atenção. Sua cenografia sóbria e iluminação marcada mantinham certa tensão com a obra disposta no painel de abertura: uma fotopintura contemporânea¹¹¹. O referencial do retrato popular contrastava com a técnica digital utilizada na produção, já evidente nesta primeira imagem – uma imbricação de contextos diferentes que provocava o olhar do visitante. Dificilmente encontrada em museus, era preciso localizar a produção, entender o discurso que a trazia para o espaço da Pinacoteca.

Logo abaixo da fotopintura, um pequeno texto, assinado pelo Mestre Júlio Santos, esboçava um contorno à intenção da curadoria.

¹¹⁰ MILLET, 2000, p. 81.

¹¹¹ Trata-se de fotopintura distinta daquela do início do século 20, embora trabalhe com um referencial estético similar. Seu uso cultural e as técnicas empregadas em sua produção são as principais diferenças em relação à fotopintura tradicional.

A alma da fotografia é mais viva que a nossa alma. Ela carrega um momento único. Nós somos capazes de envelhecer, a alma da fotografia não, ela está num santuário. É essa a posição. É por isso que sempre voltamos a reverenciar a fotografia de alguém a quem queremos bem. Uma fotografia não é um espelho. Diante de um espelho, sempre queremos parecer jovens, matéria de consumo, cometemos os mesmos enganos. Diante de um espelho você não se perdoa, quer ser bonito, adorado, encantador, quando na verdade o tempo já lhe tirou essa possibilidade. Uma fotopintura é o avesso de tudo isso.¹¹²

No texto, um convite para penetrar no universo da exposição, o depoimento levantava uma reflexão sobre a fotografia, mais especificamente sobre a produção de retratos e a relação que estabelecemos com esse registro – “momento único”, sem julgamentos, a que se refere Santos. Uma proximidade com a ideia de “instante decisivo”, do fotógrafo Henri Cartier Bresson, é identificável: “(...) Dentro do movimento existe um instante no qual todos os elementos que se movem ficam em equilíbrio. A fotografia deve intervir neste instante, tornando o equilíbrio imóvel.”¹¹³

O equilíbrio do movimento, a alma do momento podem ser captados pela fotografia – que ganha um caráter espiritual na visão do mestre Júlio Santos.

Nesse primeiro texto, evidenciava-se também o ponto-de-vista assumido na construção da mostra: o do próprio mestre Júlio Santos, um dos poucos fotopinturistas ainda em atividade no Brasil e autor da maior parte das obras expostas.



Painel de entrada da exposição *Interior profundo*. (Foto: Thais Gurgel)

¹¹² Cf. Texto integral no anexo C, p. 206.

¹¹³ CARTIER BRESSON, Henri. **The Decisive Moment**. Tradução de Paulo Thiago de Mello. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downloads-uteis-o-instante-decisivo.pdf>>. Acesso em: 18 nov. 2012.

A técnica da fotopintura é ligada à produção de retratos, muito popular no início do século 20, em especial na região Nordeste do Brasil. Ela consiste na reprodução e ampliação de fotos em formato 3x4 (geralmente em preto-e-branco), para posterior recorte do rosto, produção de um fundo, detalhamento e adereçamento das figuras (até mesmo com jóias inexistentes nas fotos originais, por exemplo). Parte do imaginário sobre a casa sertaneja, a fotopintura e suas marcas estéticas são facilmente reconhecidas, seja pelo seu uso social ou pelo plano dos retratos, composição artificial de figuras humanas e fundo ou tipo de moldura utilizada. O estranhamento inicial do espectador se dá em encontrar esse tipo de produção no espaço do museu.

Essa sensação – *estrangement* – pode ser um bom começo, em termos de recepção de um trabalho artístico. Ela se liga à ideia da produção “interessante”, reação que o visitante pode ter ao ver algo que lhe desperte o desejo de escrita, de criação de pensamento, de tradução de algo desconhecido. Como responder à fotopintura no contexto de uma exposição? Por mais que precise de um tempo para refletir – que pode coincidir com o tempo da visita da exposição ou se estender para além dele – julgar uma proposição artística interessante é conectar-se a ela, segundo Lyotard:

(...) Refletir é simplesmente esperar como a obra vai começar a ocupar a mente do crítico. E, em primeiro lugar, se ela vai ou não exigir um comentário. O crítico saberá que está interessado e o que lhe interessa ao começar a escrever sobre a obra. Reconhece-se o interesse pelo fato de o interessado consentir uma despesa em palavras ou em frases acerca de pintura. Laudatórios ou pejorativos, pouco importa. Se a obra consegue ser comentada, terá sido interessante para o crítico, pois ele lhe terá consentido o trabalho e o risco de um texto.¹¹⁴

Essa ideia de produção do visitante da exposição – que assumiria, na terminologia de Lyotard, o papel do crítico – insere a postura do espectador no referencial da arte contemporânea. Ele “escreve” um pensamento, uma interpretação, coloca em jogo seu repertório e sensações em uma experiência significativa naquele espaço. O cruzamento entre o texto inicial, que levantava as primeiras reflexões (abertas) sobre o retrato, e a imagem deslocada da fotopintura no ambiente do museu ajuda a ativar este espectador. Assinado pelo artista, o texto inicial oferece também a trilha para que o visitante relacione imagem e escrita do autor (ou o registro de sua fala) como partes da mesma proposição.

¹¹⁴ LYOTARD, Jean-François. **Moralidades pós-modernas**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996, p. 53.

Ao entrar na sala de exposição, o visitante visualizava uma grande quantidade de obras, cuja maioria eram retratos. Fotopinturas emolduradas eram expostas nas paredes, em diferentes composições; pinturas russas de figuras religiosas, datadas do século 18; assim como fotografias que documentavam a rotina no estúdio de mestre Júlio Santos. Vitrines variadas mostravam desde fotopinturas em papel (algumas inacabadas) a documentos e daguerreótipos anônimos.



Espaço expositivo de *Interior profundo*, em que se nota diversidade de suportes e cuidadosa iluminação e disposição de obras. (Foto: Thais Gurgel)

A cenografia, simples e adequada, criava um ambiente acolhedor com o uso da cor cinza nas paredes e vitrines, permitindo que as cores vibrantes das obras saltassem aos olhos. A iluminação, baixa ao longo do espaço e direcional nos retratos – lembrando holofotes –, deixava claro o que estava em destaque na exposição.

Não à toa, os dois textos presentes no espaço expositivo mereceram iluminação direcional. Com temas e naturezas diversas, o primeiro deles era assinado por Rosely Nakagawa, curadora e editora de imagem, e o segundo, por Diógenes Moura, curador de fotografia da Pinacoteca. O texto de Rosely tinha como propósito problematizar a questão do retrato, dando informações sobre suas origens históricas, transformações técnicas e papel social. Curto e preciso, ele conseguia suscitar reflexões que podiam ser incorporadas à leitura das obras expostas, e informações que serviam à apreciação de técnicas e temas dos trabalhos.

De caráter predominantemente informativo, o texto começava mencionando as pinturas de imperadores na China, por volta de 1000 a.C. (os retratos coloridos mais antigos de que se tem conhecimento)¹¹⁵. Narrava a prática de exibir retratos de nobres falecidos em um oásis no Egito, para perpetuar sua existência, e apontava a técnica disponível na época: a pintura sobre madeira. Os primeiros “retratos” religiosos cristãos – os ícones surgidos no Egito – também eram abordados pela curadora nesse histórico. Em seguida, ela passava pela constituição dos ateliês de pintores na Idade Média, retratistas oficiais das figuras mais poderosas, como bispos e papas, e cuja organização lembrava uma linha de produção (não industrial, mas artística) do retrato – possivelmente similar à forma de trabalho dos fotopinturistas no estúdio do mestre Júlio Santos. Rosely fazia também um panorama das mudanças de perfil dos retratados, antes restritos às elites (a nobreza, a partir do Renascimento, e a burguesia, a partir do século 19), até a popularização do registro, com o advento das técnicas da daguerreotipia e da fotografia. O texto se encerrava lançando à reflexão o fato de o retrato carregar, ao longo de sua história e até hoje, o intuito de afirmar uma classe social “com os objetos que nos enobrecem, deixando para a posteridade figuras que têm um significado”. Uma ideia a ser avaliada pelo visitante, com que se podia concordar ou não. O texto propunha uma aproximação teórica a um dos temas destacados pela curadoria como pertinentes à exposição, a simbólica do retrato.

Por meio do panorama histórico que oferecia, as ideias de ancoragem social, de eternização e de posteridade ficavam latentes no texto, ecoando durante a visita do espectador.

O interesse pelo tema do retrato explica, assim, a seleção de obras expostas juntamente às fotopinturas do mestre Júlio Santos – cujas obras, a princípio, seriam o corpus da exposição. Oferecer à apreciação do visitante retratos de outra natureza – como os ícones religiosos russos – e fotopinturas de autores anônimos eram formas de tornar mais rica a recepção das fotopinturas do mestre Júlio Santos, oferecendo algumas das referências com as quais ele mesmo possivelmente tinha convivido em sua produção.

¹¹⁵ Cf. Texto integral no anexo C, p. 206.



Pinturas religiosas russas, do século 18, dispostas no espaço expositivo de *Interior profundo*. (Foto: Thais Gurgel)

A maneira como a curadoria escolheu dispor as fotopinturas de Santos também merecia atenção. Suas fotopinturas, produzidas atualmente com técnica digital¹¹⁶, eram dispostas lado a lado com suas “originais”. Essas podiam ser fotopinturas antigas, que foram reproduzidas e restauradas (por vezes, também reformuladas) pelo artista, ou fotografias atuais, em formato 3x4, a partir das quais Santos produziu fotopinturas “à moda antiga” em termos de estilo, mas utilizando o programa Photoshop. Esta forma de disposição, realizada repetidas vezes ao longo do espaço, tornava possível fazer entender, sem o uso de texto, aspectos do processo de trabalho do artista – ao mesmo tempo em que não se fazia obrigatória para todas as fotopinturas expostas.

¹¹⁶ Mestre Júlio Santos aprendeu o ofício de fotopinturista aos 12 anos de idade e trabalhou, até quando houve material disponível, com as técnicas tradicionais de fotopintura. Com a escassez de matérias-primas para esse uso no mercado, Santos aprendeu técnicas digitais e desenvolveu um modo próprio de produção de fotopinturas.



À esquerda, fotopintura antiga, de artista anônimo, e à direita, fotopintura de mestre Júlio Santos, usando técnica e proposta desenvolvida por ele. (Foto: Thais Gurgel)

A curadoria de *Interior profundo* criou uma maneira de expor que colaborava para a construção de sentidos pelo visitante. Ela talvez rompesse a indiferença – quase natural – do espectador sobre algo que ele já conhecia, as fotopinturas, e instigava nele o desejo de olhar as imagens da exposição de perto, com um olhar renovado, como a própria poética do mestre Júlio Santos se propõe a fazer. O olhar do visitante, bombardeado por uma profusão de imagens de mídias que só se multiplicam, não se prende facilmente. A imagem como objeto perde seu valor, e o estilo de apresentar essa mesma imagem é o que toma seu lugar¹¹⁷. No caso de *Interior profundo*, a seleção de objetos também fazia parte dessa estratégia de exposição. Apresentava a ideia da curadoria, costurava uma reflexão – uma postura fundamental descrita por Lyotard:

A coleta é aqui submetida a hipóteses gerais sobre a finalidade a ser dada à coleção. Esta deve servir para mostrar ou até demonstrar uma suposição relativa ao sentido das atividades arquivadas. Mas a exposição dos dados retidos deve, por sua vez, fazer sentido. Um sentido que já não é apenas o de um argumento, mas sim um sentido devido à maneira como as peças são apresentadas, um sentido “estético”. A concepção teórica deve inscrever-se no espaço e no tempo do visitante, como uma disposição perceptiva e motora não medíocre. O curador, o arquivista e/ou o organizador trabalham aqui como artistas. E quanto mais rico for o material mais eles devem inventar formas de apresentação – como o compositor contemporâneo diante da série infinita de sons que o

¹¹⁷ LYOTARD, 1996, p. 31.

sintetizador por oferecer tem toda a licença para organizá-los em estruturas “arbitrariamente” escolhidas.¹¹⁸

A ideia de monumentalização realizada nos museus, em especial, estabelecendo relações entre peças de diferentes vertentes artísticas e mesmo aparentemente alheias ao universo das artes, tem um sentido específico no caso da arte contemporânea. Entre os elementos que dela fazem parte estão as ideias de desaparecimento da mensagem sociopolítica, a de obra como signo produzido pela rede em que a arte se insere (dentro dela e para ela), a de inserção nos meandros da comunicação e a de multiplicidade de imagem que rege nossos tempos. Relacionando imagens variadas, ambientação espacial e palavra (esta última, com peso evidente, organizadora), a curadoria de *Interior profundo* construía um pensamento, um ambiente de recepção estética. Uma elaboração que inseria o trabalho de mestre Júlio Santos em uma leitura ligada à arte contemporânea.

As escolhas da curadoria davam suporte a uma linha específica de mediação às fotopinturas de mestre Júlio Santos. Um discurso que se mostrava, por sua vez, fiel à poética do próprio fotopinturista – mas com elaboração própria, desenvolvida ao longo do espaço expositivo. A criação deste ambiente evidenciava uma perspectiva educativa que traz a relação entre visitante, obras e ambiente expositivo como aspecto principal. Por isso, tornava acessível no espaço – por meio de textos e de uma variedade de objetos, dispostos cuidadosamente – elementos que, uma vez relacionados, proporcionavam ao público uma experiência de criação estética na recepção. Em *Interior profundo*, era possível relacionar-se de forma subjetivada com a leitura feita pela curadoria sobre o trabalho do mestre Júlio Santos. As proposições e interesses dos curadores eram evidenciados – de maneira generosa, aberta a outras leituras – no espaço expositivo.

A afinação entre a leitura da curadoria e as práticas do artista se mostrava na proximidade entre o texto assinado por Santos na abertura (ou depoimento do artista, reproduzido no início desta análise) e o do curador Diógenes Moura, conteúdo do segundo painel do interior da sala expositiva. Seu título, “Santuário refletido no espelho”, sintetizava uma ideia fundamental contida na prática de Santos: o olhar do fotopinturista sobre a fotografia e sua alma. O santuário seria a alma da fotografia,

¹¹⁸ LYOTARD, 1996, p. 153-154.

que ocupa um lugar de adoração; o espelho, a subjetividade do artista, que considera essa alma e, no relacionamento com ela, atua sobre sua visualidade. O texto se constituía de diferentes partes, que contornavam o universo de mestre Júlio Santos e levantavam questões sobre a complexidade de sua poética.

Para começar, Moura descrevia uma cena do ateliê do artista, povoado de pessoas desconhecidas e de seus olhares, figuras de outros tempos que resistem à passagem dos anos, apesar do desgaste das fotografias. Essa ambientação revelava a sutileza do trabalho do artista, agente transformador da realidade dessas imagens dadas.



Fotografias do trabalho no ateliê do mestre Júlio Santos, exibidas na exposição. (Foto: Thais Gurgel)

Em seguida, Moura levantava questões que permeiam o pensamento de Santos em sua prática. Sua matéria-prima ou objeto são imagens de outros. É sobre elas que o artista se lança em seu trabalho de restauração ou reelaboração:

Para quem o artista olha? Ele enxerga o outro ou a si mesmo? Como se ultrapassa um mundo em desaparecimento para chegar a outro, colorido, refeito, sem perder nenhum instante na representação de quem está retratado em cada um desses retratos?¹¹⁹

A noção de alteridade – o artista se coloca nas fotopinturas? – e os limites da autoria – como manter-se fiel a um outro que carece de retoques ou que pode ser a base de uma nova criação – são apontados pelo curador como pertencentes à rede das obras. As ideias de *objet trouvé* (já que muitas fotopinturas que sofriam intervenção de mestre

¹¹⁹ Cf. Texto integral no anexo C, p. 207.

Santos eram de origem desconhecida) e de acaso, pertencentes ao universo da arte contemporânea, podiam também ser apreendidas no texto. Abstratos, mas tornados claros, esses relevantes pontos de reflexão podiam ser incorporados pelo leitor/visitante na recepção das fotopinturas. Também a passagem do tempo e suas nuances habitam os trabalhos, dizia o texto do curador. O que é passado ou presente quando se fala em fotografia? Fotografia, aliás, que desde a sua origem visa à posteridade, como era apresentado pelo texto da outra curadora da mostra.

A própria técnica da fotopintura e mais especificamente, o seu desaparecimento também eram abordados pelo texto de Moura. Ele reconstruía o processo de escasseamento dos materiais necessários à produção de fotopinturas nos moldes originais, o que fez o artista realizar a transposição da técnica para o ambiente digital, valendo-se de programas de tratamento de imagens. Essa passagem importante na trajetória do fotopinturista, destacada no texto, fez com que ele recriasse, a partir dos parâmetros com que sempre trabalhou em seu ofício, uma nova forma de criação. As ferramentas eram outras, assim como o espaço ocupado pelas fotopinturas em um novo tempo. A técnica não era o único recurso para a produção de retratos, como fora no passado. O que continuar a produzi-las traria como questão?

Moura fechava o texto com uma interpretação sobre a fotopintura e o processo de trabalho de mestre Júlio Santos. Os signos do tempo eram apresentados como a matéria de interesse, ponto crucial para a apreensão da densidade conceitual com que lida o artista. Seria a fluidez com que transita pelas noções temporais o que ligaria a fotografia à ideia de eternidade no pensamento de Santos. Para ele, o que é eterno, o que não envelhece – como nós envelhecemos, na frente do espelho – é santo: “Nós somos capazes de envelhecer, a alma da fotografia não, ela está num santuário”, afirmava o artista em seu texto, na entrada. Uma “procissão” que, como reproduzia Moura em seu texto, a partir da fala do fotopinturista, Santos ia arrastando junto com ele.

A mudança de lugar da fotopintura – que passa a transitar pelo ambiente da “arte de museu” – liga-se à proposta do mestre Júlio Santos de fazer esse formato manter-se vivo, mesmo após a obsolescência de sua técnica original. Com a possibilidade de trazer para o campo de relações da fotopintura outras referências, seu interesse é manter o sentido de eternidade (e de adoração, por assim dizer) dessa produção

extravasando suas possibilidades estéticas. Modificar completamente o contexto ou a vestimenta de um retratado anônimo, valendo-se da potência de seu olhar “original” – ou mesmo potencializando-a –, é desenvolver uma técnica plástica e um pensamento estético. Captado pela curadoria, esse deslocamento realizado por Santos é recriado na exposição, uma forma de construção de montagem que se liga ao entendimento de que os artistas contemporâneos constroem “mitologias individuais”.

A expressão, utilizada pelo curador Harald Szeemann, na introdução ao catálogo da *Documenta 5*, de 1972, ressalta um dos pressupostos de maior importância na arte contemporânea – e que se tornou, depois dessa edição da Documenta, uma espécie de paradigma também de curadoria, de como apresentar esse tipo de produção artística. Para Szeemann, as mitologias individuais seriam um “direito humano”, estando os artistas exercendo-o ao escolher “ser um pintor geométrico ou um artista gestual. O estilo [da produção] já não seria a mais importante condição¹²⁰”:

Mitologias individuais fornecem acesso à criação de mitos subjetivos, sustentando uma reivindicação de validade global através de formulação pictórica. Este termo foi usado em 1963, em relação aos planos "internos" por meio dos quais Etienne-Martin explicou e definiu as grandes esculturas de seu universo empírico como "mitologias individuais".¹²¹

Em *Interior profundo*, como o próprio título talvez já fizesse menção, obtinha-se contato com os elementos que criaram os “mitos subjetivos” de mestre Júlio Santos. O uso dos retratos ao longo da história, as fotopinturas e a mudança de seu contexto, o desaparecimento das ferramentas, a transformação visando à permanência do que o fotopinturista via de essencial na prática de uma vida.

Assim, o trabalho de mestre Júlio Santos é contemporâneo – inclusive porque a montagem da exposição de suas fotopinturas operava elementos que frequentemente são identificados no programa pós-moderno. Seus textos e o ambiente que ajudavam a criar, nosso foco de interesse nesta análise, trabalhavam nessa chave. Rompendo com um formato já consolidado de textos de apresentação das exposições, *Interior*

¹²⁰ SZEEMANN, Harald. *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, n.13, 2006, p. 173. Entrevista a Carolee Thea.

¹²¹ SZEEMANN, Harald. Preface to the Catalogue [Documenta 5]. In :DERIEUX, Florence et al. **Harald Szeemann, Individual Methodology**. Zurich: JRP Ringier Kunstverlag AG, 2007, p. 105. (tradução nossa)

profundo trazia três textos sem distinção hierárquica. Não havia clareza sobre a “voz oficial” da exposição, aquela a ser considerada em primeiro lugar.

Como já analisado, os três textos tinham naturezas diversas. Traziam, porém, como ponto comum o caráter reflexivo (ou interpretativo) e a estrutura arejada que permitia a criação do leitor/visitante. Complementares, eles compunham uma estratégia de formação de um ambiente, onde, além das obras variadas – que tensionadas, tinham sua complexidade simbólica potencializada –, eram oferecidas informações históricas, técnicas e testemunhais (com a narração de uma visita ao artista no texto de Moura, e a própria fala do artista no texto assinado por Santos). Ligavam-se a uma ideia geral – a aproximação às fotopinturas de mestre Júlio Santos – e não a obras específicas. Tensionavam o ambiente, sem direcionar forçosamente a recepção, mas ativando a reflexão. Funcionavam, em suma, como espinha organizadora do que se configurou como uma exposição de arte contemporânea em sentido pleno.

De forma coerente, o ambiente criado em *Interior Profundo* operava uma visão educativa compatível às proposições contemporâneas e à forma de recepção esperada nesse tipo de produção. Nela, a criação de sentido pelo visitante no processo de recepção – em postura ativa e reflexiva – ocupa o centro dos interesses da curadoria. Pressupor que a exposição é uma leitura possível dos trabalhos expostos e ter equilíbrio entre os papéis de curador, público e artista orientam a criação do espaço expositivo nesse viés educativo. Nessa perspectiva, enquadra-se a ideia de “construir para desconstruir” – uma vertente do ensino de arte, em especial da formação de artistas na atualidade¹²². Cabe, também, a proposta de reação crítica a uma primeira interpretação dos trabalhos artísticos (a da curadoria) como elemento disparador de uma experiência de criação pessoal de sentido pelo visitante da exposição. Em *Interior Profundo*, a ideia de formação em arte, tão frequente nas entrelinhas dos ambientes expositivos, dava lugar à ideia de transformação, em consonância às práticas artísticas contemporâneas:

Ao contrário, portanto, de a educação significar a condução à forma de um sujeito constituído, trata-se agora da destituição, da deposição desse sujeito, garantia da unidade da experiência. Justamente neste deslocamento estaria a contribuição efetiva da arte.¹²³

¹²² A questão da formação de artistas na atualidade será tratada no capítulo IV deste trabalho.

¹²³ FAVARETTO, 2010, p. 231.

3. Exposição *Redes Alternativas*, no Museu de Arte Contemporânea da USP

Exibida no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), entre junho e novembro de 2012, a exposição *Redes Alternativas* apresentava cerca de quarenta obras do acervo da instituição em um recorte muito caro à sua história. O foco era a arte postal, desenvolvida entre os anos de 1960 e o início dos de 1980 e que criou um circuito no qual o museu universitário teve participação importante. Naquela época, com Walter Zanini na direção, o MAC USP abriu editais, recebeu e exibiu trabalhos artísticos de diversas partes do Brasil e do mundo, todos vindos pelo correio. *Redes Alternativas* foi inicialmente desenvolvida como parte da exposição *Subversive Practices. Art under conditions of political repressions 60's-80's South America/Europe*, exibida na Kunstverein de Stuttgart, na Alemanha, em 2009.

Nos textos da instituição e da curadoria, que abriam o espaço expositivo, outro aspecto do recorte da exposição se evidenciava: eram privilegiados os trabalhos de artistas latino-americanos e do Leste Europeu – sugerindo que houvesse, entre eles, algumas coincidências (“convergências/paralelismo”, como destaca o texto institucional). Ambos os lados viviam ditaduras naqueles anos, havendo, portanto, uma simetria quanto à liberdade de expressão (limitada, no caso), e uma oposição quanto à orientação ideológica dos governos (regimes de direita, conservadores, no Brasil e na Argentina, por exemplo, e de esquerda, socialista, em países como a Polônia e a República Tcheca).

A contextualização da origem do importante acervo do MAC USP – uma das preocupações mais evidentes no texto institucional e no da curadoria – vinculava a ela o fato de quase todas as obras serem fotografias. A facilidade de uso de laboratórios caseiros nessa produção (mais fáceis de esconder da censura) e as limitações de dimensões e peso das obras (para que pudessem ser enviadas por correio) eram levantadas como aspectos que pesavam para a adoção dessa linguagem pelos artistas.

Além de viabilizar fisicamente a circulação dos trabalhos em distâncias maiores, o correio era apresentado, nos textos de abertura, como o meio que possibilitou a

criação de um circuito não-convencional de difusão artística. O título da exposição, *Redes Alternativas*, já sugeria a construção de uma rede que unia diferentes países pela arte postal. O sentido alternativo dessa comunidade também era abordado no texto da curadoria, evidenciando a constituição de um circuito que escapava ao hegemônico mercado da arte. Naquele período, o sistema das artes (ou o seu questionamento) era um dos principais temas dos trabalhos artísticos em todo o mundo, fossem de artistas originários de grandes centros artísticos (da Europa Ocidental e Estados Unidos) ou não. Na exposição, a curadoria apresentava os trabalhos como uma forma poética de crítica, fosse ao regime político (ditatorial) ou ao sistema da arte (que excluía a produção alheia aos grandes centros).

No texto institucional, a própria diretoria assumia como desafio exibir esse tipo de produção não-convencional (“livros de artista, fotografias de performances, projetos de instalações e de performances, poesia visual”) em um museu. Tratava-se, como percebemos, de uma exposição que apresentava um tipo de produção artística particular (arte postal), em um período da história da arte hoje já distanciado no tempo (anos de 1960 e 1970, principalmente), e que tem o próprio MAC USP e sua história como ponto de convergência (a mostra trabalhava apenas com o acervo da instituição e, de certa forma, passava pela história de sua aquisição). Como fazer essas vertentes conviverem no espaço, despertando o interesse pela recepção das obras e pela suposta rede que as compreendeu?

Podemos nos interessar pela ideia de arte postal em si e estender brevemente o olhar sobre esse tipo de produção. Em sua origem, a arte postal tem relação direta com a arte conceitual, obras de crítica ao sistema de arte. As produções conceituais deslocaram o centro de interesse às proposições de ação (ou de reflexão) e ao processo, em detrimento aos produtos materiais finalizados – uma orientação filiada à crítica de Duchamp à “arte retiniana” e absorvida, mais tarde, pela arte contemporânea. Muitos dos trabalhos de arte conceitual eram também autorreferenciais, centrando-se sobre a própria produção de arte.

O termo arte postal ocorreu no início dos anos de 1960, quando o artista norte-americano Ray Johnson criou a *New York Correspondance School of Art* e grupos de artistas como o Fluxus e o Nouveau Realists estabeleceram trocas de correspondências com proposições artísticas. Muitas delas tinham como proposta ser

construídas coletivamente pelos receptores das cartas ou simplesmente visavam à interação entre artistas que as trocas postais proporcionavam. Essa rede de produtores conectados pelo correio acabou constituindo a *Eternal Network*, um grupo de artistas interessados em participar de proposições postais, e cuja rede vivia em constante mutação.

Artistas de tradicionais centros de produção tiveram grande participação nas produções de arte postal – embora ela se mantivesse alheia às instituições e ao sistema de arte. Pode-se dizer, no limite, que se tratava de uma produção artística voltada à própria comunidade de participantes (tendo, muitas vezes, o sistema de arte como tema). Por outro lado, em um contexto de opressão política, como era o caso da América Latina e de países do Leste Europeu, as produções de arte postal eram acrescidas de outra camada de significação: a resistência política à censura, já que, em seu circuito, trabalhos artísticos podiam circular e ser exibidos livremente (como bem destacava a curadoria de *Redes Alternativas* no texto de abertura).

Não se pode perder de vista, por outro lado, o fato de que uma correspondência, qualquer que seja a sua natureza, é uma forma de comunicação, antes de mais nada. A “era da comunicação” – com a valorização do discurso e da oferta de informações – consolidou-se a partir dos anos de 1950, com a profusão das mídias de massa, e ganhou força nas décadas subsequentes. Seus pressupostos se impregnaram de forma definitiva no modo de vida de todo o mundo e as artes entraram em outro momento, em que o discurso também passou a ser central no desenvolvimento de obras artísticas, bem como a ideia de rede. Nela, o processo de circulação de ideias e as transformações que suscitam podem ser o mais importante. A conexão, ou a interatividade, e seus impactos são o que vale:

Significa que a noção de ‘sujeito’ comunicante apaga-se em favor de uma produção global de comunicações. É o que se designa também como interatividade (noção que sugere uma ação cuja finalidade é conectar dois sujeitos em um diálogo supostamente enriquecedor, geralmente bem vista como um aspecto favorável da comunicação, numa interpretação psicológica e socializante da rede).¹²⁴

A conexão, a interação entre os membros da rede, só ocorre se a proposição feita pelo artista for bem comunicada. Se a rede puder ser impactada pela ideia de alguma forma. A noção de eficiência na comunicação não se aplica, tampouco se pode

¹²⁴ CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea*. São Paulo: Martins, 2005, p. 59-60.

imaginar que a ideia de erro¹²⁵ seja vista como uma interferência negativa nessa relação. Mas, ao analisar os trabalhos exibidos em *Redes Alternativas*, pode-se perceber que havia uma preocupação dos artistas em que as proposições fossem compreendidas por seu destinatário (o MAC USP). Afinal, era esse também o único meio de contato entre artista e curador na ocasião do envio do trabalho.

Como em uma carta convencional, muitas obras eram constituídas de textos escritos, além da produção visual. Eles tinham naturezas diversas, sendo descritivos, instrutivos ou de caráter conceitual (tratando do aspecto de interesse do artista em cada obra). Muitas vezes, propunham relações entre inscrições e imagens em peças únicas. Nada mais natural que esses materiais fossem exibidos como partes das obras na exposição, como alguns, de fato, foram. A preocupação pela comunicação se evidenciava também pela adoção da língua inglesa na escrita, espécie de “esperanto” nas trocas promovidas pela rede internacional. Mesmo nos países do Leste Europeu, em que o domínio da língua inglesa era mais restrito, os trabalhos artísticos adotavam este idioma – índice da grande importância dada à comunicação verbal (também própria da arte conceitual).

Pode-se, contudo, questionar: se os artistas se preocupavam, em suas comunicações de arte postal, com a compreensão de suas propostas por seus pares e curadores, é possível supor que elas também devessem ser captadas pelo público em uma eventual exposição. Em *Redes Alternativas*, a curadoria do MAC USP assumia-se como mediadora dessa relação entre proposição artística e público, como costuma fazer na maioria de suas mostras. Para isso, no lugar de apenas traduzir os textos dos artistas, usou como recurso de mediação a oferta de pequenos textos produzidos pela própria instituição, apresentados nas paredes, junto às legendas catalográficas. É, justamente, a mediação que esses textos desempenham e a forma com que eles explicitam as intenções da curadoria e seu entendimento educativo que analisaremos daqui em diante.

Redes Alternativas se dividia em três espaços de cenografia e desenho expográfico simples. As paredes, pintadas de azul acinzentado, apresentavam as obras (em grande maioria fotografias) em molduras de madeira clara. Bancadas ocupavam o centro das

¹²⁵ Cf. KONDRATOV, Aleksandr. **Sons e sinais na linguagem universal**: semiótica, cibernética, linguística, lógica. Brasília: Coordenada Editora, 1972, p. 38.

duas primeiras salas e faziam as vezes de vitrines (onde as obras eram expostas sem moldura, da forma como haviam sido provavelmente enviadas ao museu). Na última sala, mais escura, telas nas paredes exibiam vídeos.



Primeira sala expositiva de *Redes Alternativas*, com mapa-múndi ao fundo. (Foto: Thais Gurgel)

A primeira sala apresentava, logo na entrada, o texto da diretoria e o da curadoria junto ao título da exposição. No fundo, um mapa do mundo ocupava uma parede, com traços que conectavam alguns pontos da Europa e São Paulo – um recurso cenográfico que ilustrava parte do recorte curatorial. Ao longo das salas, não havia outras propostas cenográficas além dessa, e não era perceptível qualquer agrupamento temático ou intencional entre as obras. Os únicos evidenciados foram a concentração dos vídeos na última sala (possivelmente também por conveniência técnica, de iluminação, por exemplo) e a justaposição de obras do mesmo artista (como foi o caso de Gastão Pereira e Artur Barrio).

Uma característica logo apreensível nos trabalhos era o fato de a maioria se constituir de conjuntos de fotografias (que fossem duas fotos, como no caso de *Circulação Postal*, de Gastão de Magalhães, ou quatorze – em dezesseis molduras –, como em *A constelação da tartaruga*, de Artur Barrio). Eles eram dispostos de maneiras diversas: a maioria, justapostos como uma sequência linear horizontal, mas também eram exibidos em linha vertical, ou como um traçado de linhas e colunas, de forma simétrica. Para além da linha horizontal (que criava instintivamente a ideia de sequência), é interessante notar que o agrupamento das fotografias em forma de tabela ou em linhas de diferentes comprimentos em certos trabalhos podia propiciar uma

recepção diversa de sua totalidade. Era o caso de trabalhos como *Metamorphose*, de Féliks Podsiadly, que mostra o processo de incorporação de elementos da pintura corporal africana no rosto do artista.



Disposição do trabalho *Metamorphose*, de Féliks Podsiadly, em Redes Alternativas. (Foto: Thais Gurgel)

Também em *Morfologia da nova realidade*, de Anna Kutera, havia uma diferenciação na disposição das fotos, separando em duas linhas elementos de diferentes naturezas. A distinção entre tipos de imagens, a facilitação de apreensão do todo de uma só vez ou a comparação entre imagens em um processo são trunfos da adoção dos desenhos menos convencionais das molduras na parede. E, na exposição, eram resultado de uma opção sensível da parte da curadoria (no caso de não terem sido instruções dos artistas).



Morfologia da nova realidade, de Anna Kutera, disposta em duas linhas de molduras. (Foto: Thais Gurgel)

Praticamente todos os trabalhos fotográficos da mostra eram em preto-e-branco. Trata-se, evidentemente, de uma escolha feita pelos artistas, mas que, pela coincidência demonstrada, pode remeter à época em que foram produzidos (os filmes PB eram os mais acessíveis) e também à falta de recursos de revelação em laboratórios não-profissionais (e semi-clandestinos em tempos de censura, como apontava a curadoria em seu texto). Chamava a atenção, também, o uso do corpo nas produções, seja em performances ou como suporte expressivo em ensaios, sempre aliado ao registro fotográfico ou em vídeo.

Nas performances, modalidade que ganhou força nos anos de 1960, o corpo do artista é um “sistema de interações e conexões” com o ambiente circundante¹²⁶, em que um gesto ganha teor de proposição frente à vida. Esse ato pode ser realizado na presença de outras pessoas ou não. No contexto da arte conceitual, a performance é o gesto resultante de um pensamento, uma forma de crítica da “arte mimética da realidade dos sentidos”¹²⁷. Efêmera, ela depende do registro fotográfico ou fílmico para ter duração no tempo. Com parentesco próximo, obras de *body art* apresentam ações corporais realizadas especialmente para fins de registro. Nestes casos, o corpo serve como suporte de inscrições de natureza política, social e subjetiva, de experiências.

Em *Redes Alternativas*, a presença desses corpos, tão carregados por significações que os gestos lhes conferiam, dificilmente passava despercebida pelo visitante. Mas poucos eram os textos que suscitavam reflexões sobre esse aspecto tão importante nas obras expostas. Os trabalhos mais evidentemente pautados no corpo como suporte expressivo talvez fossem o vídeo *Marca registrada* (1975), de Leticia Parente, o vídeo *Estômago embrulhado* (1975), de Paulo Herkenhoff e a obra fotográfica *Sequela* (1974), de Fernando Cocchiarale. Embora todos fizessem parte de um grupo bastante próximo (e pioneiro da videoarte brasileira), com interesses parecidos e

¹²⁶ Cf. SANTAELLA, O corpo na arte: dos anos 1970 à biocibernética atual. In: BOUSSO, Daniela (org.). **Exposição Metacorpos: catálogo**. São Paulo, 2003.

¹²⁷ MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA - USP. **Arte conceitual instalação e multimeios**, anos 70. Disponível em: <<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/multimeios.html>>. Acesso em: 09 fev. 2013.

evidente engajamento político, os textos que acompanhavam as obras abordavam suas proposições de maneira muito diversa.

O vídeo de Letícia Parente mostra, sem cortes, a ação da artista ao bordar a inscrição “Made in Brazil” na sola de seu próprio pé. No de Herkenhoff, ele recorta partes de um jornal e, em frente à câmera, mastiga longamente e engole o papel impresso. No trabalho de Cocchiarale, vê-se um braço marcado por algo que o apertou, restringindo a circulação sanguínea, e ao lado, o causador da “sequela”, um garrote. No texto sobre *Marca registrada*, via-se uma contextualização sobre os interesses do grupo de artistas a que ela pertencia e uma descrição de sua ação no vídeo:

Os primeiros trabalhos em vídeo do Brasil são caracterizados pelo seu radicalismo no uso de imagens do corpo político e social em contraste a um narcisismo autorreferencial. Neste trabalho a artista borda a inscrição *Made in Brazil* na sola do seu pé com uma agulha.¹²⁸

Localizar a artista como pioneira da videoarte no Brasil podia, de fato, ser uma informação enriquecedora na recepção do trabalho pelo público. O mesmo vale para a relação entre sua ação e o contexto político e social no Brasil. Mas os dados talvez pudessem ser amplificados com a sugestão de uma interpretação mais precisa: afinal, o que bordado, produção nacional, ditadura militar, sola do pé e vídeo podem ter a ver? Em terreno seguro, o texto oferecia apenas balizas do que é consensual na história da arte, e não a visão de *Redes Alternativas* sobre a obra.

No caso de *Estômago embrulhado* (que continha *Jejum* e *Sobremesa*), o texto detalhava – com rebuscamento de estilo na escrita – a ação do artista. Propunha também uma interpretação (a absorção “do conteúdo de notícias em seu corpo”) e apontava a intenção do artista, que via em seu trabalho um ato ideológico voltado à crítica à comunicação de massa no país.

Em *Jejum*, o artista mastiga notícias de jornal, até engasgar, então, engole a mistura regada de saliva e tinta de impressão, finalmente absorvendo o conteúdo das notícias em seu corpo. Já *Sobremesa* propõe a deglutição de uma obra de arte. O trabalho escolhido foi *Pintor ensina a Deus a pintar* da série *Clandestinas*, impresso no jornal *O Dia*, em 1973. Segundo o artista, a decisão do uso do vídeo foi ideológica. Ele buscava, com esta escolha atingir, simultaneamente, os dois meios mais importantes de comunicação em massa do momento: a televisão e a imprensa.¹²⁹

¹²⁸ Cf. Texto integral no anexo D, p. 221.

¹²⁹ Cf. Texto integral no anexo D, p. 220.

Para acompanhar *Sequela*, de Cocchiarale, a curadoria apresentava um texto que o descrevia formalmente, antecipando, de forma sugestiva, também a operação de recepção do visitante:

Neste trabalho o artista toma o corpo como suporte para sua proposição, apreendendo, por meio da fotografia, o momento da ação e a marca dela resultante em uma sequência estática a que o observador, induzido pelo título da obra, agrega mentalmente a ideia de consequência, de sequela.¹³⁰

Nos três textos, optava-se por apresentar as obras com uma descrição das ações nelas realizadas, com uma contextualização ou com uma interpretação breve e inequívoca da produção (balizada no próprio depoimento do autor, como foi o caso na obra de Herkenhoff, ou em pontos pacíficos entre os críticos). Embora aproximassem o público dos trabalhos – ao menos sob o ponto de vista da localização dessa produção na história da arte –, os textos não o colocavam em contato com as intenções da curadoria ao exibi-las na mostra. Por que tê-las nesta exposição? Porque teriam um engajamento político? Ou seria por elas fazerem parte do acervo acumulado nos anos de 1970 pelo MAC USP e terem sido enviadas pelo correio?

Outro questionamento importante a se fazer – em especial em um museu da Universidade – são as estratégias educativas adotadas pela curadoria em seus textos. As experiências de mediação presencial, tanto em museus como em outras instituições, apresentam um procedimento comum: a familiarização com a problemática abordada pelo artista em seu trabalho e a experimentação da técnica adotada por ele¹³¹. Nesse sentido, quando essas proposições são transpostas para o ambiente da exposição, sem que haja a necessidade de ação presencial de um educador, pode-se sugerir que a técnica, o pensamento implicado no trabalho e a relação da obra com o interesse específico da curadoria são elementos a propiciar uma rica experiência de recepção estética em uma exposição.

Tomando os três textos analisados acima – das obras de Parente, Herkenhoff e Cochiaralle –, pode-se dizer que alguns desses pontos acima mencionados, possivelmente estratégicos para a mediação de arte contemporânea, se faziam presentes. O pensamento contido nos trabalhos era abordado nos três textos, embora de forma desigual. O de maior investimento era o texto que acompanhava *Estômago*

¹³⁰ Cf. Texto integral no anexo D, p. 218.

¹³¹ Este tema será abordado de forma mais detida no capítulo IV deste trabalho.

Embrulhado – cuja interpretação assertiva sugeriria que ela não tivesse sido produzida pela curadoria, mas pelo próprio artista. Já as questões da técnica de cada artista – fosse ela o bordado no corpo, a deglutição ou a própria videoarte – e a relação com o interesse da curadoria de forma específica, passavam ao largo dos textos, sendo abordados, quando muito, de maneira descontextualizada e hermética (como no texto de *Marca Registrada*: “radicalismo no uso de imagens do corpo político e social em contraste a um narcisismo autorreferencial”).

Um aspecto de interesse nas obras de *Redes Alternativas*, em geral, é a sua narratividade. Como já mencionado, muitas são registros de performances (ou seja, acontecimentos no espaço e no tempo) e outras são proposições que podem remeter a ações ou à ideia de sequência em um estudo, por exemplo. A observação dessas formas de desenvolver ideias visual e textualmente poderia render reflexões na recepção das obras. Traçando relações com os temas de interesse da curadoria expostos nos textos de abertura, poderíamos pensar: o que proposições de diversos lugares do mundo tinham em comum em suas formas? Que “histórias” contavam? Que tipos de cenários (ambiente) eram escolhidos e qual era sua participação no desenvolvimento da proposição?

Poder-se-ia aproximar as performances, cujos registros eram exibidos na exposição, às narrativas nas encenações teatrais ou no cinema, por exemplo. Contando uma história por meio de cortes e montagem de planos, o cinema, em definição de André Gaudreault¹³², pode ser descrito pela ideia de *contação*, em que o objetivo é apresentar uma narrativa que se completa ao longo do tempo (tempo narrativo e tempo de duração do filme). A *contação*, segundo o autor, deve ser distinta das situações de *mostração*, em que tudo se centra no presente de uma ação e em que há autonomia narrativa (um plano de um filme, por exemplo). Poderiam as performances apresentadas em *Redes Alternativas* se dividir entre os eixos dessa possibilidade de leitura? *Repolhos* (1977), de Marta Minujin, e *A cidade possuída pelos demônios* (c. 1974), de Luis Pazos, por exemplo, talvez possam ser interpretados como manifestações de *contação*, em que uma sequência se propõe a fazer uma relação

¹³² Cf. AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu, Cláudio Cesar Santoro. Campinas: Papyrus, 1995, p. 245.

entre o antes e o depois de um ato. *Veículo* (1973), de Krzysztof Wodiczko, e *Seis Movimentos* (1974), de Artur Barrio, por sua vez, poderiam ser lidos como práticas de *mostração*. Considerando os textos de apoio dessas obras, no entanto, pode-se dizer que a curadoria evitava arriscar-se em análises formais ou sugerir interpretações sobre essas performances que não fossem feitas pelos próprios artistas.

Quem via as duas fotografias da performance de Marta Minujin sem conhecê-la dificilmente conseguiria aproximar-se de uma leitura pessoal da obra. Na foto de cima, viam-se pessoas com baldes na cabeça caminhando em um espaço fechado, com um público que parecia presenciar a encenação. Na fotografia de baixo, notava-se que as pessoas abaixavam-se, alcançando repolhos que ocupavam o centro do espaço.



A obra *Repolhos*, de Marta Minujin, exposta em Redes Alternativas. (Foto: Thais Gurgel)

Na expectativa de conseguir alguma brecha para entrar no universo da artista ou captar o que estava em jogo na performance, o visitante deparava-se com um texto em que a ação é descrita em suas proposições e é contextualizada na trajetória da artista (que, no entanto, deve ser desconhecida da maioria do público):

Registro fotográfico de ação realizada no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. Realizado na exposição *Poéticas Visuais* (1977), a ação contou com a participação de vinte pessoas que, trajadas em branco e com um balde verde sobre a cabeça, dispuseram inúmeros repolhos em um retângulo traçado no piso, entoando os seguintes versos: “Este é um contexto de arte, em que a teoria é a prática, esta é a manipulação das fontes naturais”. ‘Agrícola, agrícola, cola, cola, cola.’ Esta performance foi a primeira realização do gênero feita pela artista no

Brasil. Com ela, Marta Minujin iniciou uma nova fase de seu percurso artístico a qual denominou “Arte Agrícola em Ação”.¹³³

Embora oferecesse mais informações do que se podia apreender pelas fotografias, com a transcrição dos versos entoados na performance, o texto não propiciava o estabelecimento de relações entre o público e o trabalho. Talvez o visitante pudesse ligar a ação a uma crítica ao sistema de arte (parte do recorte apontado pela curadoria sobre a mostra). Mas em que consistiria essa crítica? De onde vem o repolho? E a agricultura?

No caso de *A cidade possuída pelos demônios*, por sua vez, o texto trazia uma interpretação da proposição do artista. Isso permitia que, no contato com o trabalho, o espectador pudesse mesmo imaginar a performance, com seus possíveis desdobramentos (o que o artista podia ter dito, detalhes da encenação, a reação do público, o choque que ela pode ter causado, etc). Era o espectador quem completava mentalmente a “narrativa” a partir dos elementos que lhe eram oferecidos (sua origem, sua ação simbólica, suas consequências). O processo era facilitado, também, por se tratar de um tema mais conhecido pelo público (a repressão na época da ditadura argentina), não restrito ao universo das artes:

Registro fotográfico de performance realizada no espaço expositivo do CAYC (Centro de Arte y Comunicacion - Buenos Aires) em que o artista criou um cenário e gestual que remontava a um ritual medieval de perseguição religiosa para criticar ironicamente o governo militar argentino.¹³⁴

Na obra *Veículo*, do polonês Krzysztof Wodiczko, o registro de uma performance é feito em três fotografias que mostram o uso de um dispositivo criado pelo artista (o veículo). Nas fotos, vê-se o artista sobre o veículo em três situações: ao lado de um passante em uma cena urbana; ao longe, em uma paisagem rural, de estrada; e mais próximo, em uma rua. Para este trabalho, a curadoria optou por apresentar o texto do próprio artista. Não se sabe se ele fora enviado por Wodiczko juntamente às fotografias na ocasião (e, neste caso, por que ele não se apresentava ali em seu formato original, como em outras obras). Continha um modelo de citação não repetido em nenhum outro texto de obra:

Sobre este trabalho, o artista escreveu:

¹³³ Cf. Texto integral no anexo D, p. 218.

¹³⁴ Cf. Texto integral no anexo D, p. 214.

“O veículo se move em um movimento uniforme, em uma linha reta e em uma única direção. O artista, caminhando por sobre a plataforma inclinada, provoca um movimento de gangorra, a energia assim gerada é transmitida por um sistema de cabos e engrenagens para as rodas e conseqüentemente o veículo se move adiante. O veículo é para uso exclusivo do artista (...). ‘Na estrada do progresso’, ganhando velocidade na ‘rodovia para um futuro melhor’, o intelectual precisa contribuir com o progresso racional. O progresso é garantido, na condição de que todos, incluindo artistas e intelectuais, se dediquem a essa máquina e a aceitem como algo certo. ‘De dentro da máquina seriam eles que a reviveriam e a inspirariam.’”¹³⁵

Com o apoio do texto, o trabalho podia ser entendido como uma ironia à ideia de progresso e de futuro melhor ligado “à máquina”, seja a da metáfora sugerida pelo governo, ou a daquela criada pelo artista. A interpretação, oferecida pelo próprio Wodiczko, dá complexidade à recepção do trabalho, colocando o espectador em condições de analisar a motivação do artista e a forma como executou sua proposição. A curadoria, por sua vez, assumia um lugar de mediadora neutra, fiel ao verbo do criador. Podemos supor que a possível conexão à temática da exposição, ainda esta vez, era a crítica a um governo repressor (na Polônia, no caso) – além, é claro, do fato de a obra ter chegado ao MAC USP por via postal.



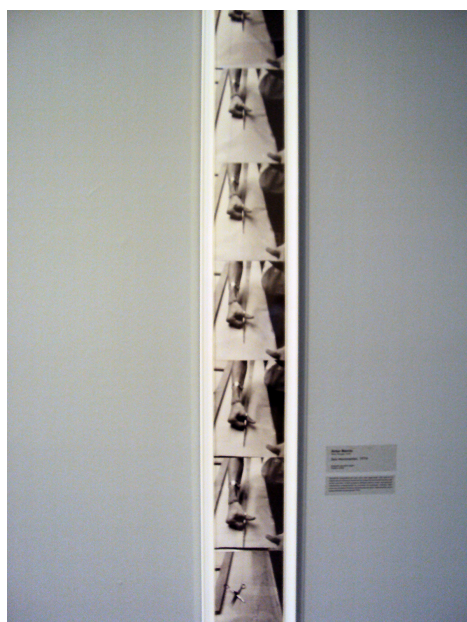
Trabalho *Veículo*, de Krysztof Wodiczko, que era acompanhado de uma citação do artista. (Foto: Thais Gurgel)

O mesmo vale para *Seis Movimentos*, de Artur Barrio. O viés crítico ao sistema – em seu caso, à censura na ditadura ou ao sistema da arte – também é apontado pelo texto de apoio, em consonância ao recorte inicial apresentado pela mostra:

¹³⁵ Cf. Texto integral no anexo D, p. 212.

Sequência fotográfica em que uma mão segurando uma tesoura é registrada em diversos momentos ao longo do movimento contínuo de cortar uma tela. A obra propõe a reflexão sobre o corte, que pode ser relacionado simplesmente ao processo de produção artística, bem como ao movimento histórico de produção da obra, relacionando-se às ações militares da década de 1970.¹³⁶

Ao descrever o trabalho (“mão segurando uma tesoura é registrada em diversos momentos ao longo do movimento contínuo de cortar uma tela”), a forma da proposição do artista é descrita. O que se percebe, no entanto, é que mais uma vez o “como” dos trabalhos se encerra em sua descrição, sem voltar-se a uma reflexão. Nem entre essas obras mencionadas nem entre quaisquer outras foram estabelecidas claramente relações de “paralelismo ou convergência,” como sugeria o texto de abertura da exposição. Esse não era o intuito dos textos e, pela disposição das obras no espaço expositivo, tampouco se podia perceber uma sugestão de relação mais específica entre obras pela curadoria.



Obra *Seis Movimentos*, de Artur Barrio. (Foto: Thais Gurgel)

O desafio, apontado no texto institucional de abertura, que era a exibição de obras como registros de performances, tampouco se via como uma reflexão nos textos ao longo da exposição. A legitimidade do registro como substituto à performance, o recurso de artistas a elementos textuais que pudessem dar sentido ao registro da performance, ou a questão da efemeridade de certos trabalhos na arte contemporânea não eram mencionados nos pequenos textos. Tampouco foram experimentadas novas

¹³⁶ Cf. Texto integral no anexo D, p. 216.

possibilidades de exibição desses registros que não o seu enquadramento em molduras. Na prática, a frase no texto de abertura servia mais como um *mea culpa* – nem sempre as obras faziam sentido, visto que eram “apenas” registros.

O discurso de uma curadoria no espaço expositivo é construído, em primeiro lugar, pela seleção de obras que se propõe a mostrar, bem entendido. Mas é a partir dos espaços de interação entre obras – criados pela disposição física dos trabalhos na exposição e pelas comunicações verbais disponíveis nesse espaço – que o público é capaz de “juntar as peças”. É assim que ele consegue captar a proposta do conjunto, refletindo também sobre o sentido particular de cada obra dentro dele – sem deixar, é claro, de passar pelos interesses de cada artista em seu contexto de produção. *Redes Alternativas*, pela análise dos textos que acabamos de realizar, tinha menos a intenção de refletir sobre as questões simbólicas e formais desenvolvidas em suas obras do que a de mostrar um recorte do acervo do MAC USP. A própria instituição acabava sendo o tema central da mostra.

Pode-se dizer que, de forma geral, os textos (o principal meio de comunicação da curadoria com o público) não primavam por estabelecer relações entre os trabalhos da rede de arte postal, e poucos se propunham a interpretar possíveis sentidos de cada obra em seus respectivos contextos (e no momento comum da história da arte em que viviam) – uma empreitada, de fato, de risco. Optava-se pela etiqueta da neutralidade nos textos, permitindo-se apenas sugerir interpretações feitas pelos próprios artistas ou aquelas já consolidadas na literatura, cabíveis para qualquer exposição (uma espécie de legenda fixa). Havia um descolamento entre os textos de abertura e os textos de apoio à recepção das obras ao longo da exposição: eles não trabalhavam como um discurso único.

A curadoria de *Redes Alternativas* teve o mérito de valorizar a comunicação obra-curador-público, o que nem sempre é desenvolvido. A oferta de textos de apoio para quase todas as obras atesta a importância dada pela curadoria à relação do visitante com as obras no espaço expositivo. Mas quando se considera o conteúdo dos textos e a forma como se endereçavam ao visitante, mudamos a percepção sobre a perspectiva educativa a que *Redes Alternativas* podia ser aproximada. As produções textuais da exposição faziam crer que, da comunicação que permeava o espaço expositivo, só se esperava a aquiescência do público ao conhecimento apresentado – já consolidado,

pouco questionável, a ser simplesmente apreendido. Não havia qualquer provocação nos textos – nem de irritação, nem de pensamento. Era como se o visitante fosse um estudante de história da arte passivo, interessado no papel do MAC USP nesse momento da produção artística – o que podia ser válido. Mas a curadoria parecia não se importar, por outro lado, com o fato de as obras serem vistas por um público heterogêneo. E mais: com a exposição apresentar obras de arte contemporânea, cujas proposições conceituais são pouco familiares ao público, e em que a recepção estética é elemento fundamental. Propiciar um posicionamento do público que implique na assimilação de ideias estáticas – ou não criar elementos para que o espectador se conecte com a proposta artística – não pode ser tomado como ideal.

Com isso, pode-se assumir que o esforço de comunicação de *Redes Alternativas* resultava no desenvolvimento de um espaço, cujo viés educativo se voltava, sim, ao receptor. Mas, talvez, a curadoria estivesse indiciando que o público necessitava de um espaço atrativo e didático, de uma exposição em que ele tivesse acesso à “alta cultura” que ele tanto almeja (ou deveria almejar, na perspectiva da instituição) adquirir. Assim, pode-se afirmar que *Redes Alternativas* oferecia história da arte em linguagem clara, visando à explicação da arte e à admiração por parte do espectador. Embora fosse provavelmente impulsionado pelo ideal de democratização da cultura e de formação em arte – herança iluminista que ainda orienta o ensino de arte –, esse posicionamento em relação ao visitante implica assumi-lo como hierarquicamente inferior.

IV – O EDUCATIVO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

1. Museu que forma

Nesta altura, convém retomar alguns pontos desenvolvidos neste trabalho. O primeiro é o pressuposto de que toda exposição de arte se apresenta como um sistema discursivo. Trata-se, sempre, de um ambiente complexo, que coloca em relação os elementos presentes no espaço em que se circunscreve, e de que resulta a elaboração de sentido pelo espectador. A ausência de elementos que compõem a expectativa do visitante, por sua vez, também produz efeitos na recepção das obras e da exposição como um todo (a não utilização de paredes divisórias, por exemplo, ou a não oferta de textos). O resultado da experiência vivida por cada espectador na sua relação com as obras – sua produção – é geralmente imprevisível, o que não impede que o ambiente expositivo seja avaliado pelos elementos que coloca em jogo.

O segundo ponto é que a curadoria de uma exposição – como responsável por sua concepção e coordenadora de seu desenvolvimento – cumpre um papel de mediação entre a arte que escolhe exibir e o público da instituição. O curador é o criador do espaço expositivo e quem determina os elementos que nele interagem, tecendo um discurso apreensível no ambiente. Esse agente é, assim, o primeiro a cuidar da recepção na exposição que concebe, devendo atentar ao que o ambiente por ele criado pode propiciar para a produção do espectador. Deste modo, a concepção de uma exposição e de seu viés educativo (ou seja, a mediação que leva às noções de experiência com arte e de aprendizagem) são indissociáveis, uma vez que estão articuladas na recepção estética a que se voltam. Isso é ainda mais importante quando se considera que o serviço de ação cultural – muitas vezes o responsável “oficial” pela educação nos museus – não atinge todo o público de uma exposição. O espaço expositivo, por sua vez, atinge necessariamente todo visitante.

O terceiro aspecto diz respeito ao que se entende por arte contemporânea e suas práticas, ao deslocamento que ela propõe: o seu interesse estético e a produção do espectador (a recepção dos trabalhos artísticos e possíveis efeitos na vida cotidiana) – que nunca foi tão central na experiência da arte. Como consequência dessa mudança na produção artística – inclusive com a exigência de sustentabilidade financeira, que vem tanto de patrocínio ou incentivos fiscais e também por uma elevada visitação –,

os museus e instituições culturais também passaram a valorizar a recepção por parte dos visitantes, algo diretamente relacionado à mediação.

A concepção educativa de uma exposição de arte, assim, deve ser tratada como questão de primeira ordem, tanto pela curadoria quanto pelos gestores das instituições culturais. Delegá-la, em teoria, ao setor educativo ou à ação cultural da instituição, que muitas vezes se veem afastados da concepção da exposição em si, é, frequentemente, energia desperdiçada: o trabalho de todos tende a render pouco em termos de riqueza na recepção dos trabalhos artísticos pelo visitante espontâneo. É necessário, então, refletir sobre a abordagem educativa mais coerente às proposições de arte contemporânea e sua expressão no espaço da exposição.

Nessa empreitada, abordaremos, especificamente, os elementos que entram em jogo no ambiente expositivo, independentemente da ação de educadores, que tem outra especificidade. Aliás, é importante ressaltar que, se no mesmo espaço expositivo houver a construção colaborativa entre curadoria e serviço educativo (sem hierarquia entre eles), então a contribuição dos educadores também compõe o espaço. Mais precisamente, nosso interesse é a comunicação produzida pela curadoria, seja pelas proposições espaciais, seja pela oferta verbal (em textos de parede, folderes, legendas ou audiovisuais) e seu conteúdo. É válido oferecer informações, interpretações, contextualização ou fazer provocações por meio de texto em uma exposição de arte contemporânea? Que entendimento de comunicação e de educação seu conteúdo pode expressar?

A preocupação em aproximar o público da arte, em promover a recepção das obras não é exclusividade da arte contemporânea. Como vimos na análise das exposições didáticas realizadas nas primeiras décadas do MASP, as propostas de “formar um público” e de familiarizar os visitantes com o ambiente de uma exposição e com a arte moderna eram centrais na proposta que Lina Bo e Pietro Maria Bardi desenvolveram no museu paulistano. Inspirando-se no MoMA, em Nova York, entre outras instituições americanas, o MASP propôs-se a explicar a arte moderna aos seus visitantes (o primeiro passo para apreciá-la) e a contextualizá-la na história da arte.

Eficiente em seu viés, a proposta do MoMA, por sua vez, inseria-se na tradição dos museus americanos, que desde o século 19 enxergavam a educação em arte como uma de suas principais missões. Desde a criação do Metropolitan Museum of Art, também em Nova York, e do Museu de Belas Artes de Boston, ambos em 1870, uma cultura museológica fundada “na formação, na criação e no artesanato” se espalhou pelo país. O mote despertou o interesse dos investidores para o financiamento e a criação de novos museus, com sentido pragmático:

[Os financiadores, homens de negócios] perceberam as empreitadas museológicas como uma oportunidade de melhorar a concepção e, logo, a qualidade dos produtos manufaturados, ou seja, de melhor se posicionar frente ao mercado mundial.¹³⁷

Essa visão utilitária da educação nos museus – extensível a boa parte dos museus de arte modernos – contrasta com a própria concepção das instituições de Belas Artes na maior parte do mundo ocidental no período. Estas costumavam ser uma espécie de “templo das artes”, locais para a apreciação reverencial¹³⁸ de trabalhos artísticos. Mas, já na concepção dos primeiros museus americanos, a elevação aurática das obras foi descartada. É o que se percebe na fala de um dos fundadores do museu de Boston, que dizia que o objetivo dos museus americanos era reunir materiais que “permitam ensinar arte à nação e não a constituição de coleções de objetos artísticos”¹³⁹. Um reflexo, talvez, do fato de suas coleções no período serem ainda limitadas, se comparadas a museus de Belas Artes na Europa.

Nesse contexto, os ateliês de arte ganharam espaço e se consolidaram como uma das principais atividades educativas dos museus americanos – uma prática que se manteve, posteriormente, nos museus de arte moderna, como o MoMA. Na trajetória dos museus dos Estados Unidos, houve um tendência forte adotada, mais uma vez, pelo Metropolitan Museum of Art, no momento em que sua gestão foi ocupada pelo colecionador e empresário J. P. Morgan. Na época, primeira década dos 1900, os Estados Unidos começavam a construir uma importante coleção de arte e as instituições culturais passavam a ter seus acervos comparados, em uma espécie de competição por relevância. A nova política do Metropolitan defendia, justamente, o

¹³⁷ CONFORTI, 2000, p. 56.

¹³⁸ Cf. PUIG, 2009.

¹³⁹ CONFORTI, op. cit., p. 56.

afastamento do viés educativo e da formação em ateliês para enfatizar a criação de ambientes e práticas que favorecessem a “sensibilização estética” sobre as obras da coleção. A orientação difundiu-se no início do século 20 a outras instituições, dentro e fora dos Estados Unidos, deslocando a função educativa do museu de um caráter informativo e ilustrativo para um caráter de sensibilização estética, como eram, por exemplo, os museus alemães do período. Nas primeiras décadas do século 20, outras propostas educativas se difundiram entre os museus americanos, sendo a de John Dana, no Newark Art Museum, de Nova Jersey, uma das mais significativas. Ela divergia do foco educativo de sensibilização estética do Metropolitan, entendida como alienante, já que privava o espectador do contexto das obras, e se voltava a práticas e a uma programação que atendessem aos anseios, necessidades e expectativas dos visitantes, de modo a incentivar o seu acolhimento no espaço do museu, que tinha como foco a indispensável “promoção das qualidades específicas das obras de arte originais”¹⁴⁰.

Nesse caldo, Lina Bo e Pietro Maria Bardi beberam principalmente da solução encontrada pelo MoMA no início dos anos de 1940, que articulava alguns princípios desses entendimentos sobre a função do museu. Como instituição voltada à arte moderna, o MoMA tinha como missão formar um público para esse tipo de produção artística, essencialmente inovadora, e não escapou da ideia de preparar o público para que fosse capaz de apreciar as obras de arte ali expostas. Forma, gesto do artista e excepcionalidade das obras originais eram enfatizados em suas mostras. Nesse aspecto, pode-se ver convergência com a proposta de “sensibilização estética” do Metropolitan de J.P. Morgan – embora, no caso do MoMA, a contextualização das obras (do conteúdo-tema de cada trabalho e de sua posição na história da arte) também compusesse sua abordagem. Ateliês de arte – ligados à tradição primeira dos museus americanos – e cursos sobre história da arte, entre outros, também faziam parte da proposta educativa do museu.

A proposta educativa do MASP, como já vimos, passou pelo modelo educativo dos museus americanos e dele extraiu elementos que foram combinados à sua maneira. Constituiu uma visão de formação de público compatível com a do museu modernista, embora a sua programação incluísse outras formas de manifestações artísticas, como

¹⁴⁰ CONFORTI, 2000, p. 60.

moda, fotografia, arte popular. Também explorou certos procedimentos, modos de expor¹⁴¹, trabalhando práticas para a já tradicional arte moderna e para as proposições contemporâneas que, logo depois, ocupariam o centro das discussões sobre a mediação da arte contemporânea, como a ativação do espectador, fazendo da participação uma categoria artística. O caráter pioneiro do MASP – e de sua abordagem educativa – no Brasil faz com que o tomemos como ponto de partida para refletir sobre a trajetória da mediação da arte contemporânea no ambiente expositivo. É possível que ele ainda hoje seja um paradigma a ser seguido? Sua abordagem educativa dialoga com as propostas da arte contemporânea?

Para subsidiar essa reflexão, apresentaremos duas visões sobre a história das abordagens educativas em museus e suas respectivas tipologias. A primeira, de Michael Conforti, oferece uma divisão pautada na realidade dos museus norte-americanos. A segunda, apresentada por Carla Padró Puig¹⁴² sobre uma leitura de Díaz Balerdi, traça um panorama mais geral dos museus no mundo ocidental. Como veremos, embora as duas tipologias possam ser relacionadas a períodos históricos, pode-se dizer que, mesmo hoje, as visões que elas apontam coexistem nas diferentes instituições – não há necessariamente a substituição de uma abordagem por outra ao longo da história. Podemos tomá-las, assim, como concepções possíveis hoje – sempre tendo como questão de fundo a adequada mediação à arte contemporânea.

Em sua descrição, Conforti ressalta três orientações educativas entre os museus americanos, com objetivos distintos. A primeira delas é a formação de público com foco na sensibilização estética e na aquisição de “parâmetros artísticos”, seja pela criação em ateliês ou pelo reconhecimento de aspectos formais das obras (luz, movimento, ritmo). Abordagem mais comum, é possível relacioná-la ao museu de Belas Artes, em que os objetos são apresentados ao público de forma descontextualizada, sendo o próprio museu a legitimar – por meio da exibição em mostras, do pertencimento à coleção, e da oferta de informações formais a seu respeito – seu status de obra artística.

¹⁴¹ Por exemplo, os cavaletes de Lina Bo Bardi, em que o público vive uma experiência com a obra como participante, já que coloca em jogo as obras do espaço. Uma nova experiência de espaço expositivo se produz nesses termos.

¹⁴² PUIG, 2009.

A segunda categoria apontada por Conforti é a da educação interdisciplinar nos museus, com a oferta de informações sobre o contexto histórico e cultural da produção das obras. Seu principal referencial é a história da arte, adotando-se as produções desse campo como fonte para a interpretação dos trabalhos que eram apresentados aos visitantes. Podemos sugerir que museus de arte moderna, devido à sua leitura às vezes enrijecida da produção das vanguardas, alinhem-se a essa abordagem educativa – embora, posteriormente, instituições voltadas a outras modalidades artísticas e mesmo à arte contemporânea tenham adotado essa abordagem. Uma marca interessante a ser ressaltada é o fato de que a oferta textual torna-se mais frequente – e, talvez, necessária – nas exposições desse tipo de museu, com folderes e textos de parede, além das tradicionais legendas.

O último tipo de abordagem educativa nos museus americanos, segundo Conforti, tem perspectiva social. A proposta assume como princípio que a arte contribui para a “qualidade de vida”, pois colabora para a construção da cidadania por meio do museu, que deve propiciar um sentido de pertencimento aos frequentadores das diversas camadas sociais. O autor faz a ressalva que, na Europa, esse tipo de abordagem é menos adotada, a não ser quando incidem na questão da identidade social. Na realidade dos museus brasileiros, podemos dizer que essa abordagem faz, sim, parte do panorama e pode ser encontrada frequentemente em instituições. Atualmente, esse viés é prevalente e se liga à formação da cidadania, à inclusão e ao processo de extensão da educação brasileira.

Carla Padró Puig, por sua vez, faz uma leitura da tipologia apresentada por Díaz Balerdi. Em sua análise, ela evidencia o ponto central de cada abordagem educativa em museus: objeto, sujeito e a relação entre eles. Ela descreve as abordagens com a ressalva de não ver nelas, necessariamente, um sentido de evolução (como Díaz Balerdi sugeria), e incorpora uma última categoria às três inicialmente descritas. A quarta corresponderia “ao ato de proporcionar aos visitantes as ferramentas para dialogar e construir culturalmente o museu.”¹⁴³

A primeira abordagem é a da ênfase no objeto, em que o museu se converte em um espaço reverencial. As obras de arte são apresentadas como objetos envoltos em uma

¹⁴³ PUIG, 2009, p. 56.

aura especial, algo que seria apreensível pelo simples contato com os objetos, como se falassem por si. Influenciar essa relação entre obra e espectador – qualquer que seja a forma de mediação – é visto como uma interferência naquela aura, algo desnecessário e mesmo malvisto. Trata-se de um viés educativo que tem como linha geral de discurso a “apologia à capacidade do homem de ter acesso aos estados superiores do conhecimento”¹⁴⁴. A ideia é a de participação em uma forma de ritual, não de processo. Como vemos, trata-se de uma proposta que coloca uma clara hierarquia entre o trabalho artístico (ou a arte, de forma genérica, e o museu, por extensão) e o espectador, que se vê passivo e inferiorizado frente àquele ambiente e a seu conteúdo. Sobre esse tipo de abordagem, Puig afirma:

Aqui, a museologia é afirmativa e autoritária. Os profissionais são entendidos como especialistas na estética, na conservação dos objetos e, frequentemente, também nas biografias dos colecionadores. (...) Quando projetam programas educativos adotam os processos de ordenação do conhecimento que correspondem às estruturas de pensamento vindas da conservação: *identificação, descrição, explicação e demonstração*. Seu objetivo é reforçar as vozes autoritárias dos curadores.¹⁴⁵

A descrição da autora faz lembrar o primeiro tipo de abordagem apontado por Conforti, o da sensibilização estética – historicamente vinculado à tradição dos museus de Belas Artes. A diferença entre ambos, talvez, seja a ênfase dada à mediação no espaço expositivo – que parece ser tradicionalmente mais bem aceita nos Estados Unidos. Como mencionamos anteriormente, no entanto, pode-se perceber pontos comuns hoje entre esse viés educativo apontado em linhas gerais pelos dois autores e as práticas em exposições de arte contemporânea, como destaca Conforti:

Se essa perspectiva estética tão forte continua a determinar a política de vários curadores e de alguns diretores, essa tendência é muito mais forte, tanto nos Estados Unidos como na Europa, nos museus de arte contemporânea. O respeito dos curadores pela perspectiva adotada pelo artista-criador e pelas condições de exposição desejados por ele – que, ainda vivo, pode controlar a montagem de suas obras – anula todo o ímpeto de fazer as obras acessíveis a mais pessoas ao explicitá-las.¹⁴⁶

O segundo tipo de abordagem apontado por Puig desloca o centro de interesse para o espectador. Ele ganha espaço quando o objetivo das instituições passa a ser a

¹⁴⁴ PUIG, 2009, p. 50.

¹⁴⁵ Ibidem, p. 59.

¹⁴⁶ CONFORTI, 2000, p. 60.

democratização da “alta cultura”, assumindo como princípio que a cultura traz benefício social. O esforço, então, é pelo desenvolvimento de exposições “comunicativas, atrativas e didáticas”. A nova perspectiva é influenciada também pela demanda por eficiência do museu, nos moldes da gestão de empresas – seja pelo seu alcance em termos de público, seja por sua autonomia financeira. Se o museu volta suas atenções para o espectador, sua visão sobre a recepção estética e sobre o seu papel de mediador continua muito parecida com a do museu mais tradicional. Procurando modificar a forma, para que fosse mais próxima à linguagem do entretenimento, do espetáculo, não propõe mudanças em relação ao conteúdo (um “conhecimento maiúsculo”) e ao endereçamento em relação ao visitante. Puig descreve da seguinte forma o trabalho de curadores e educadores no espaço das exposições com esse viés: “Os processos de conhecimento que defendem são a *justificativa*, a promoção de um *sentido de admiração ou inspiração, explicação, comparação e contraste*.”¹⁴⁷

Entre a primeira e a segunda categoria, vê-se, assim, uma diferença não apenas em relação ao foco dado à sua concepção educativa (objeto, em um caso, e sujeito, no outro), mas também em relação à forma como a curadoria se posiciona frente ao visitante. O que chama atenção é que, embora se veja um esforço em se romper o “desprezo” pelo espectador no segundo tipo de abordagem, a curadoria não logra rever a hierarquia imposta entre instituição e público. Isso porque continua a não abrir espaço para a produção do visitante: suas ideias e seu repertório não são convidados a penetrar esse ambiente e a interagir com seus elementos. A lógica desse segundo tipo de museu e exposição, de fato, pode ser ligada à do espetáculo e da comunicação de massa, em que o espectador é considerado, mas como sujeito a ser “encantado”, passivamente, sem que qualquer questionamento possa ser feito. A produção do visitante na recepção dos trabalhos artísticos não é estimulada: os conteúdos devem ser absorvidos da forma como são apresentados. Comparando essa abordagem com a tipologia de Conforti, pode-se dizer que não há uma correspondência direta com uma categoria, mas a mais próxima talvez seja o segundo tipo de abordagem apontado por ele. Em comum, elas apresentam o fato de se voltarem para a explicação dos trabalhos artísticos e de se interessarem, enfaticamente, em trazer público para o museu. A

¹⁴⁷ PUIG, 2009, p. 63 (grifo nosso).

terceira categoria de Conforti, cuja abordagem dá ênfase ao benefício social trazido pela cultura, também contém traços de similaridade.

A terceira abordagem apresentada por Puig centra-se na relação *entre* sujeito e objeto, em uma perspectiva mais contemporânea de museu. Trata-se da proposta de construir um espaço de contínua criação e desconstrução de significados, o que faz com que todos os envolvidos (curadores e público, ao menos) ocupem o mesmo lugar de aprendizes:

A classificação [dos objetos no museu] funciona como uma imposição de ordem e significado e posiciona os objetos como desencadeantes de ideias. Em segundo, os museus institucionalizam o contexto que se constrói como uma forma de comunidade (de gente ou de valores) que os objetos se encarregam de significar. Além disso, tanto a categorização como a construção do contexto são elaboradas de acordo com um visitante que clama servir e com quem define a esfera pública na qual opera. Finalmente, fixam a forma em que o visitante recebe os displays e os significados que oferecem.¹⁴⁸

Pode-se dizer que todos se transformam com a experiência no espaço expositivo, visto que a produção do público (sob alguns aspectos imprevisível) se reflete no ambiente, ou nele está implícita (embora não necessariamente apreensível). A ênfase dada ao contexto da exposição e o entendimento de que o espaço também imprime significado às obras expostas tem relação com as proposições contemporâneas. Em muitas delas, a construção de um ambiente está incluída na própria obra, ou a interação com as demais obras no contexto de uma exposição é desejada e vista como enriquecedora. Pode-se entender que a exposição é assumida como um contexto possível, simplesmente, uma proposição em si. Ela se torna, assim, passível de desconstrução pelo público, que tem liberdade de criação no espaço (visto que ele é convidado e mesmo provocado a fazê-lo). Essa participação pode não se dar de forma ostensiva e não é necessariamente apreensível pela curadoria. Dá-se, sim, como experiência para o visitante e é um elemento que deve ser levado em conta no desenvolvimento das mostras.

Puig aponta quatro elementos considerados na criação de uma exposição com essa terceira abordagem educativa e que fazem parte da construção do ambiente:

(...) as intenções dos produtores do objeto que se expõe; os destaques culturais e as qualificações conferidas; as reivindicações de autoridades

¹⁴⁸ PUIG, 2009, p. 65.

que se articulam na exposição; e os juízos estéticos ou de autenticidade do objeto da exposição.¹⁴⁹

Um ponto importante é o fato de se posicionar cada exposição como uma “versão possível” de cada realidade, tema ou recorte abordado, revelando as proposições que a justificam. Pode-se entender que, quando esse equilíbrio entre os papéis de curadoria e do público ocorre, a interpretação apresentada pelo museu ganha outro tom. Não se trata mais de explicar o “real significado” de uma obra, mas de assumir uma interpretação para o contexto daquela exposição específica. E convidar o espectador a reagir a ela. Puig já havia apontado ser inevitável, nesse viés, fixar significados e a forma como o visitante deve receber os displays com as obras. Qual seria a importância desse aspecto e como entender o espaço de criação que é dado ao visitante com essa postura? Pode a interpretação fixada pela curadoria ser apenas um primeiro parâmetro, disparadora de interpretações pessoais? Talvez seja isso a que se refira a quarta categoria na tipologia de Puig (um adendo dela à tipologia de Díaz Balerdi), que contempla a oferta de ferramentas para que o público dialogue com o museu e o construa – o que já é realidade em alguns museus, como na Pinacoteca de São Paulo¹⁵⁰. Puig afirma:

Quando se pressupõe que há um equilíbrio entre os objetos, ideias e os visitantes, a educação terá um papel protagonista. Se o museu, porém, considera-se um centro de desconstrução, de suposições ou controvérsias, a educação contribuirá para apresentar o museu como um lugar em contínua construção.¹⁵¹

Voltando ao MASP e a sua abordagem educativa nos tempos dos Bardi, pode-se dizer que, em seu seio, vários dos vieses aqui levantados foram praticados – o que confirma a afirmação de Puig, de que uma abordagem por uma instituição “não exclui as demais, pelo contrário, em muitos museus elas coexistem, se entrelaçam, se silenciam ou se separam”¹⁵². Essa aparente ambiguidade comportava, por exemplo, uma motivação que era a de apresentar a história da arte e a produção de seus maiores artistas ao público, numa proposta que, ao mesmo tempo, negava a imposição de uma admiração artificial por obras de grandes artistas. Enquanto se adotava uma postura

¹⁴⁹ PUIG, 2009, p. 67.

¹⁵⁰ Cf. entrevista com Mila Chiovatto, no apêndice B.

¹⁵¹ PUIG, op. cit., p. 55.

¹⁵² Ibidem, p. 55.

quase colonizadora em relação a uma “terra nova”, sem tradição em museus, valorizava-se a produção de artesanato, abrindo a ela espaço privilegiado em sua programação (reconhecendo-a também como um interesse do público, ao moldes de John Dana), com tratamento similar ao dado a formas de produção artística legitimadas pela história da arte. Embora essa experiência tenha tido grande importância na reflexão sobre a educação nos museus no Brasil, não se pode dizer que suas propostas museológicas já dialogassem com as proposições contemporâneas – ao menos no que diz respeito à abordagem educativa adotada. A recepção no MASP, bem ou mal, ainda era vista como algo a ser conduzido por “quem sabia mais”, apesar do esforço em não ser exageradamente diretivo. É preciso continuar buscando referências para pensar em uma curadoria com uma abordagem educativa que seja adequada à realidade da arte contemporânea.

2. Uma abordagem nova?

Em geral, a abordagem educativa do MASP é categorizada como “modernista”, e sua influência em parte dos museus brasileiros se deu ao menos até os anos de 1980¹⁵³. Como se fazia no museu paulistano (e ao redor do mundo ocidental), a maior parte das instituições do país oferecia visitas guiadas, com “concepção diretiva se pautando no discurso informativo construído em torno das obras, um discurso absorvido da erudição dos historiadores, dos críticos e dos curadores.”¹⁵⁴

No contexto internacional, nos anos de 1980, no entanto, uma proposta abalou essa concepção educativa e, possivelmente, marcou o início da elaboração de uma abordagem educativa que pudesse dialogar com a arte contemporânea: a experiência da Tate Gallery, de Londres. Na ocasião, o novo diretor, Nicolas Serota, levou a instituição a repensar sua museologia e a mediação em suas exposições. O viés

¹⁵³ Cf. BARBOSA, Ana Mae, *Mediação cultural é social*; e COUTINHO, Rejane, *Estratégias de mediação e a abordagem triangular*. In: BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão (org.). **Arte/Educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Ed. Unesp, 2009, p. 21 e p. 173.

¹⁵⁴ COUTINHO, op. cit., p. 172.

educativo construído nesse processo é reforçado com a inauguração da Tate Modern, em 2000, também sob sua direção, como descreve Ana Mae Barbosa:

O que Nicolas Serota propõe é um museu que eduque pela experiência para a interpretação. Foi o princípio da interpretação, ‘combinando obras de diferentes artistas para propiciar uma leitura selecionada de ambas, da Arte e da História da Arte’, que guiou a organização das salas de inauguração da Tate Modern, estabelecendo uma sequência determinada não pela cronologia, mas por alternâncias de concentração necessária à interpretação.¹⁵⁵

No Brasil, no mesmo final dos anos de 1980, a chamada Abordagem Triangular, elaborada principalmente por Ana Mae Barbosa, passou a ser discutida como uma possível alternativa à perspectiva diretiva da transmissão de conhecimentos sobre as obras. A proposta se colocava em sintonia com as discussões que se davam no contexto internacional, como a perspectiva hermenêutica construtivista, por exemplo, que assume ser fundamental o reconhecimento de um objeto artístico a partir das experiências pessoais do espectador, em analogias feitas por ele. A Abordagem Triangular se organiza – assim como na Tate – em torno da ideia de interpretação das obras, de produção do espectador.

Influenciada por outras correntes de pensamento, como a pedagogia de Paulo Freire, que propõe uma apropriação do conhecimento a partir das experiências no mundo, a Abordagem Triangular entende a recepção artística como um “processo de aprendizagem, de apropriação de conhecimentos significativos, por meio de possíveis críticas artísticas.”¹⁵⁶ A ideia de crítica, evidentemente, liga-se à de interpretação, produção do espectador que depende, por sua vez, da contextualização do objeto artístico. Nessa perspectiva, a oferta de informações que auxiliem a contextualização de cada obra é entendida como um elemento fundamental na mediação em museus – uma leitura que também se apoia fortemente na teoria de John Dewey, que defendia a explicitação das condições e das operações presentes na produção dos trabalhos artísticos. A recriação das obras pelo espectador na exposição de arte – ideia consonante com as proposições contemporâneas – é apresentada por Dewey como um princípio da recepção, especialmente nas operações mentais nela envolvida:

¹⁵⁵ BARBOSA, 2009, p. 15.

¹⁵⁶ COUTINHO, 2009, p. 174.

(...) Sua criação [do espectador] tem de incluir conexões comparáveis àquelas que o produtor original sentiu. Não são as mesmas, em qualquer sentido literal. (...) Sem um ato de recriação, o objeto não será percebido como obra de arte. O artista selecionou, simplificou, clarificou, abreviou e condensou de acordo com seu desejo. O espectador tem de percorrer tais operações de acordo com seu ponto de vista próprio e seu próprio interesse. Em ambos tem lugar um ato de abstração, isto é, de extração do que é significativo.¹⁵⁷

A ideia de apropriação de um conhecimento – a experiência de criação artística – seria, desta forma, ligada à interpretação, que depende da oferta verbal. Esta, por sua vez, pode ter diferentes naturezas: desde informações contextuais às leituras interpretativas (advindas da produção de críticos, curadores e historiadores da arte, por exemplo), à descrição ou à vivência de uso da técnica utilizada pelo artista.

Assim, podem-se destacar dois aspectos da Abordagem Triangular em museus. O primeiro é a ampliação, a contextualização da obra e da exposição com informações que subsidiem a interpretação. O segundo é o favorecimento da recriação abstrata das obras, o que pode ser desencadeado por meio de atividades propostas (geralmente, promovidas por um educador do museu ou com o uso de dispositivos digitais variados). É possível reconhecer esses princípios nas propostas de mediação de duas instituições com características bastante diversas, mas voltadas à arte contemporânea: o Instituto Inhotim e a 6ª Bienal do Mercosul, cuja análise faremos agora. Isso não significa, porém, que as instituições adotem, necessariamente, a Abordagem Triangular em suas práticas. A questão de como criar um ambiente educativo nas exposições de arte contemporânea está colocada para todos e – mesmo se pautando, possivelmente, em referenciais teóricos diferentes – muitas vezes se chega a caminhos parecidos.

O Instituto Inhotim, na cidade de Brumadinho, em Minas Gerais, é uma instituição voltada à exposição de arte contemporânea. O espaço físico é seu diferencial: trata-se de um jardim botânico, em que as obras são expostas ao ar livre ou em galpões, por vezes construídas especificamente para receber um trabalho artístico. Aberto ao público em caráter permanente desde 2005, o Instituto Inhotim criou, em 2007, a Diretoria de Inclusão e Cidadania, a que se ligou a Ação Educativa Inhotim. Como a vinculação indica, a ação educativa da instituição assume como princípio a promoção da inclusão social por meio da experiência com a arte e se volta para a população de

¹⁵⁷ COUTINHO, 2009, p. 179.

seu entorno. Grupos de estudantes das comunidades vizinhas participam do chamado Laboratório Inhotim, encontros periódicos com a proposição de atividades e o desenvolvimento de projetos artísticos individuais e coletivos. A descrição das atividades, conduzidas por educadores no espaço do Inhotim ou em outras localidades do entorno, enfatiza o aprofundamento no trabalho de alguns artistas (por meio de encontro ou comunicação com eles, de experimentação das técnicas, dos métodos de pesquisa e mesmo de replicação das intervenções utilizadas pelo artista em questão) e o desenvolvimento de projetos, cujos resultados eram expostos no Inhotim e nas comunidades. No Laboratório de 2009, por exemplo, em que se trabalhou sobre a proposição de Helio Oiticica “O Museu é o Mundo”, percebia-se a ênfase dada à ideia de prática artística como intervenção social e instrumento de cidadania:

Identificar e interferir nessas relações cotidianas, transformando-as ou ativando-as de forma diferente, foi o principal objetivo da proposta. Perceber como um único e sutil movimento pode alterar a prática cotidiana, ou como se deter sobre um projeto como uma roupa, por exemplo, pode abrir um espaço de reflexão e experiência que conta a história do sujeito e do lugar.¹⁵⁸

Nota-se, também, um trabalho de reflexão sobre conceitos (em 2009, “o museu”, “a casa”, “a cidade”, “a roupa”, etc) e o posterior desenvolvimento de projetos de ação artística relacionados às ideias desconstruídas. Refletir sobre conceitos, no Laboratório, parecia ser parte do processo de ressignificação deles e de combinação renovada de ideias a eles relacionadas para a elaboração de trabalhos plásticos. O caminho, por vezes, também foi inverso: a partir de uma ação ou trabalho plástico, uma discussão conceitual era estimulada – como uma intervenção na cidade que consistiu na criação de um varal em que eram pendurados trabalhos do grupo:

Ao instalar o varal na praça, a ideia de ver e ser visto foi discutida pelo grupo que levantou perguntas importantes como: será que as pessoas percebem o varal? Quem está vendo? Como está vendo? Sabem o que estamos fazendo? Devemos dizer o que estamos fazendo? Ou devemos deixar que os moradores apenas percebam o varal na cidade? (...) O varal como metáfora se tornou um lugar de construção do acervo de referências que permitiram a elaboração de outros varais, na mente, no museu e na cidade.¹⁵⁹

¹⁵⁸ INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA E JARDIM BOTÂNICO INHOTIM. In: _____. **Laboratório Inhotim**. Brumadinho, 2009.

¹⁵⁹ Ibidem.

Os papéis de curador e de artista eram, assim, experimentados pelo grupo de estudantes, que refletia sobre as questões em jogo nas práticas artísticas contemporâneas.

Na 6ª Bienal do Mercosul, realizada em 2007, em Porto Alegre, é possível identificar elementos comuns com o Laboratório Inhotim nas propostas educativas oferecidas no material para professores. Mas algumas diferenças iniciais podem ser apontadas logo de início. Em primeiro lugar, a Bienal é um evento sazonal, cuja curadoria muda a cada edição – diferente do que ocorre no Inhotim, em que a equipe é fixa e o trabalho é desenvolvido ao longo de todo o ano. O lugar do educativo na 6ª Bienal do Mercosul, por sua vez, também era bastante diverso do da outra experiência. Não se fazia distinção hierárquica entre curadoria artística e educativa ou entre suas perspectivas. A definição dada pela curadoria geral evidencia a premissa adotada pela instituição: arte é educação e, conseqüentemente, “educação também é uma atividade artística e criativa.”¹⁶⁰ Sua visão de educação também é bastante clara:

(...) Neste aspecto [o projeto pedagógico da 6ª Bienal do Mercosul] representa uma inversão das práticas convencionais realizadas pela maioria dos museus e instituições culturais, nas quais se supõe o visitante como sendo carente de conteúdo e capacidade, enquanto a instituição assume o papel de transmissor todo conhecedor. No centro do nosso Projeto Pedagógico está a convicção de que uma obra de arte, sobretudo contemporânea, representa um *potencial de comunicação entre o artista e o público*.¹⁶¹

Nota-se sintonia entre os textos do curador geral da edição, Gabriel Perez-Barreiro, e do curador pedagógico, Luis Camnitzer, como vemos a seguir. Enquanto Perez-Barreiro dá uma visão mais ampla, Camnitzer especifica a sua chave de leitura sobre a ação educativa em diálogo com a arte contemporânea:

Parte da falha de comunicação com as obras de arte se deve à falta de conhecimento dos códigos de leitura que essas obras requerem. Se a obra apresentada for uma instalação que inclui um quadro, a atenção terá de voltar-se à instalação, e o quadro deverá ser visto como uma parte e não como o resultado da vontade de fazer um quadro. O código mais básico de que a moldura enquadra a pintura que deve ser olhada é bastante conhecido. Em muitas obras expostas, o código é muito mais complexo e precisa ser discutido. *A instituição organizadora opera entendendo que a*

¹⁶⁰ PEREZ-BARREIRO, Gabriel. [Texto de apresentação assinado pelo curador]. In: 6ª BIENAL DO MERCOSUL. **Projeto pedagógico**: material pedagógico. Porto Alegre, 2007 (grifo nosso).

¹⁶¹ Ibidem.

*sala de exposição é equivalente à moldura de um quadro. Tudo o que se “emoldura” com o espaço fica designado como arte.*¹⁶²

O trecho de Camnitzer foi extraído do texto de apresentação do material pedagógico voltado ao público de professores que visitavam a mostra – um projeto importante, mas não o único foco da ação educativa. Diferente do escopo do Inhotim, a proposta educativa voltava-se a um público amplo, o dos visitantes da exposição. A visão adotada na exposição e no material pedagógico para o professor não era o da história da arte, mas da “arte como uma forma de resolver problemas”¹⁶³.

O material do professor, nosso foco de análise aqui, era constituído por fichas com reproduções dos trabalhos da exposição, um breve texto sobre cada um – tratando, em geral, de seu código, como apontou Camnitzer – e propostas de exercícios a serem desenvolvidos ou recriados pelos professores nas escolas. São nas proposições feitas pela curadoria educativa que a 6ª Bienal do Mercosul parece se encontrar com o trabalho desenvolvido pelo Instituto Inhotim. A coincidência não vinha à toa: o público a que visavam era o escolar em ambas as experiências, e as produções a que se propunham a mediar eram obras de arte contemporânea. O principal ponto em comum é o fato de entenderem a vivência de experiência análoga à do criador da obra em questão como meio de conexão entre o estudante e o trabalho artístico. Os exercícios e proposições comumente passavam por reproduzir o processo desempenhado pelo artista para realizar a obra – ou transferi-lo para uma proposta mais viável no cotidiano da escola.

Nas transcrições a seguir, vemos uma coincidência de estrutura entre as propostas das duas instituições. Em ambas, pode-se identificar um binômio: “conhecer a problemática levantada pelo artista na obra” e “experimentar o processo por ele desenvolvido”. É o que vemos na apresentação do segundo módulo do catálogo do Laboratório Inhotim, de 2009:

Através da obra de Oiticica, o grupo experimentou o museu e, vivenciando as propostas do artista, compreendeu a dissolução das fronteiras entre arte e vida, entre o museu e o espaço que existe para além de seu território. No ciclo de trocas estabelecidas, as ações desenvolvidas no espaço do museu acabaram por criar novos sentidos para as pesquisas realizadas na cidade

¹⁶² CAMNITZER, Luis. [Texto de apresentação assinado pelo curador pedagógico]. In: 6ª BIENAL DO MERCOSUL. **Projeto pedagógico**: material pedagógico. Porto Alegre, 2007 (grifo nosso).

¹⁶³ CAMNITZER, 2007.

[módulo inicial da proposta educativa]: o corpo, a casa, as experiências e o próprio eu foram investigados através de ações coletivas e individuais que visavam compreender e ampliar o sentido de vestir, de morar ou ocupar um espaço. Fazendo valer a proposta lançada por Hélio Oiticica, o grupo experimentou o museu como experimenta o mundo.¹⁶⁴

A estrutura dual também ocorre na maior parte das fichas pedagógicas da 6ª Bienal do Mercosul e dos exercícios nelas propostos, como no material referente à obra “O ar mais próximo”, de Waltercio Caldas:

Em ‘O ar mais próximo’, Waltercio Caldas organiza o espaço de uma sala utilizando nada mais que alguns fios que vão de uma parede à outra. A obra é literalmente um desenho no espaço, um desenho que, portanto, se converte tanto em escultura quanto em arquitetura. Exercício: 1) A turma será dividida em equipes, e cada equipe receberá um espaço para que seja transformado da forma mais radical possível com o mínimo de recursos. A mudança pode ser formal (por exemplo, divisores de espaço, como no caso de Caldas), mas também pode ser contextual (por exemplo, a sala de aula com barras de ferro nas janelas) ou narrativo (por exemplo, uma enorme mancha de sangue no chão).¹⁶⁵

Pode-se afirmar, assim, que o cerne de suas propostas educativas é bastante próximo, embora trabalhem com concepções diferentes de educação. Em uma visão mais geral, o Instituto Inhotim apresenta um viés social, nos moldes da terceira categoria proposta por Conforti (em que a arte propicia inclusão e cidadania). A 6ª Bienal do Mercosul, por sua vez, orientava a mediação pelo alinhamento da arte à chave da comunicação e da leitura do mundo, o que a aproxima da terceira categoria apontada por Puig, em que há dissolução entre obra e espectador. Em suas práticas, porém, ambas as instituições parecem traçar um caminho parecido – e similar aos princípios da Abordagem Triangular. As duas instituições valem-se da ideia de contextualização (que supõe a ampliação das informações sobre o trabalho e seu criador e o levantamento de questões provocadoras, que estimulem a interpretação da obra), a apreciação dos trabalhos artísticos em si e a prática, com a criação de trabalhos plásticos ou vivência de situações. Embora enfatizassem um ou outro aspecto em cada proposta – pode-se dizer que o Inhotim se organizasse fortemente em torno da prática, enquanto a 6ª Bienal do Mercosul cuidava mais da contextualização – ambas as instituições trabalhavam nesse tripé comum.

¹⁶⁴ INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA E JARDIM BOTÂNICO INHOTIM. In: _____. **Laboratório Inhotim**. Brumadinho, 2009.

¹⁶⁵ 6ª BIENAL DO MERCOSUL. O ar mais próximo [Cartela sobre trabalho *O ar mais próximo*, de Waltercio Caldas, que compunha o material pedagógico]. In: _____. **Projeto pedagógico**: material pedagógico. Porto Alegre, 2007.

As propostas educativas analisadas, no entanto, não se voltam para espectadores espontâneos, que simplesmente se propõem a entrar no espaço expositivo. Ambas são construídas para públicos escolares (ou para jovens acompanhados por educadores), o que faz pensar sobre a adequação das práticas propostas a outros públicos. A visita voluntária à exposição, o desejo espontâneo de conhecer os trabalhos, de refletir com eles parece quase incompatível com essas práticas. Será necessário que, para ser sujeito de recepção estética das obras, tenha-se que reproduzir literalmente a construção desta obra? Mais: envolver-se em um trabalho artístico pressupõe, por força, algo além de refletir sobre a proposição do artista? É preciso sempre evidenciar que se “faça algo” – falar, interferir, experimentar a técnica do artista? É sobre o aspecto prático dessa abordagem – seja ele de produção plástica ou de resposta a perguntas de educadores, por exemplo – que nos questionamos. A presença do espectador no espaço e a conexão com as obras para a vivência de uma experiência singularizada (possivelmente, mediada por uma contextualização, pela oferta de informações ou de uma interpretação primeira) não seria suficiente como expectativa educativa?

A interação com um educador, se pressupuser uma atividade como a resposta a questionamentos ou proposições práticas, acaba remetendo ao ambiente escolar, em que quase sempre é esperada uma reação explícita do educando. A obrigatoriedade de resposta também é um elemento desse contexto. Surge, então, o questionamento se, buscando realizar uma mediação à arte na exposição, não se acaba propondo um ensino de arte que pode ser válido na escola, mas que afasta parte do público do museu justamente por seu caráter formal. A exposição é, certamente, um espaço para a experiência com arte, para o desenvolvimento de pensamento artístico – uma aprendizagem que pode escapar das amarras formais do ensino.

O alinhamento metodológico dessas abordagens aos princípios da educação em arte na escola se vê no trecho abaixo, extraído dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) para o Ensino Médio:

O intuito do processo de ensino e aprendizagem de arte é, assim, o de capacitar os estudantes de humanizarem-se melhor como cidadãos inteligentes, sensíveis, estéticos, reflexivos, criativos e responsáveis, no coletivo, por melhores qualidades culturais na vida dos grupos e das cidades, com ética e respeito pela diversidade. Neste âmbito, dentre as competências gerais em Arte no Ensino Médio propomos que os alunos aprendam, de modo sensível-cognitivo e predominantemente, as

competências arroladas neste texto: *realizar produções artísticas e compreendê-las; apreciar produtos de arte e compreendê-los; analisar manifestações artísticas, conhecendo-as e compreendendo-as em sua diversidade histórico-cultural*.¹⁶⁶

Há, como vemos no final da citação acima, quanto às competências, uma relação próxima entre o ensino de arte na escola (indicado nos PCNs) e nas experiências nas instituições culturais analisadas. Em si, isso não representa um problema, pelo contrário. Mas seria a educação em exposições uma extensão – ou uma substituta – do ensino de arte nas escolas? Pode-se, hoje, afirmar que sim, o ensino nas escolas (ao menos, aquele indicado como ideal) e a ação cultural das instituições pouco se diferenciam. A transposição de metodologia de ensino escolar para o público adulto dos museus, porém, talvez seja canhestra. A valorização da autonomia e a aposta na capacidade de abstração do público espontâneo dos museus pode ser um caminho para pensar a mediação no ambiente de exposições, especialmente as de arte contemporânea.

3. Formar artistas

Se a experiência educativa com arte pressupõe produzir e compreender trabalhos artísticos – talvez *ser* um artista, de alguma forma –, podemos traçar relações entre a educação escolar (e como vemos, a ação educativa em museus) e a formação de artistas. O objetivo desse paralelo é tentar delimitar um denominador comum da educação em arte hoje em seus diferentes níveis – tendo como questão de fundo a reflexão sobre a mediação da arte contemporânea em exposições.

Em sua análise da formação de artistas ao longo da história, Thiery de Duve aponta três concepções majoritárias. A primeira segue o modelo acadêmico, com foco no conhecimento técnico artesanal (no ensino de um *métier*) e na referência em modelos anteriores (de mestres a serem copiados), e cujo valor maior é o talento – uma condição inata que pode ser desenvolvida por quem a possua. Pode-se traçar uma relação entre esse modelo de formação do artista e a visão de educação apontada por

¹⁶⁶ BRASIL, Ministério da Educação. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino Médio**. Brasília: MEC/SEMT, 2000, p. 50 (grifo nosso).

Conforti e Puig nos museus de Belas Artes – o artista é visto como um mestre e seu trabalho, um objeto a ser venerado e, com muito esforço, replicado. Uma virada se dá, segundo De Duve, com a chegada das produções modernas e teve como experiência paradigmática o ensino oferecido na Bauhaus. A escola alemã valorizava a invenção, o formalismo e a expressão da essência do meio escolhido (escultura, pintura, arquitetura etc), e estimulava a diferenciação em relação ao passado e aos mestres. Sua principal marca no ensino – e que, claramente, foi transposta para o ensino de arte de forma ampla, inclusive nas escolas básicas – foi a ideia de criatividade. Nessa concepção o talento dá lugar à premissa de que todos são artistas: basta alimentar e desenvolver a criatividade. Esse aspecto, embora se ligue à tradição educativa modernista, é identificável nas duas propostas educativas analisadas, ambas voltadas para a arte contemporânea, e na Abordagem Triangular. A justificativa de Ana Mae Barbosa para a importância em aprender arte evidencia a valorização da ideia de criatividade e de imaginação transformadora:

Hoje, sobretudo, se aspira influir positivamente no desenvolvimento cultural dos estudantes pelo ensino-aprendizagem de arte. A arte, como uma linguagem aguçadora dos sentidos, transmite significados que não podem ser transmitidos por nenhum outro tipo de linguagem, como a discursiva e a científica. O descompromisso da arte com a rigidez dos julgamentos que se limitam a decidir o que é certo e o que é errado estimula o comportamento exploratório, válvula propulsora do desejo de aprendizagem. Por meio da arte, é possível desenvolver a *percepção e a imaginação* para apreender a realidade percebida e *desenvolver a criatividade de maneira a mudar a realidade que foi analisada*.¹⁶⁷

Antes de nos atermos à pertinência ou não da criatividade na concepção educativa da arte contemporânea, passemos à terceira concepção educativa apontada por De Duve, surgida a partir dos anos de 1960 e consonante às proposições da arte contemporânea. Ele apresenta essa concepção de ensino como uma forma de desencantamento que nega as ideias anteriores, de foco no *métier* e no meio, para valorizar o conceito de simulação – o que, de certa maneira, ridiculariza a ideia de criatividade com a apropriação de ready-mades, por exemplo. Esse viés na formação de artistas se pauta na tríade de noções atitude-prática-desconstrução. A descrença na ideia de criatividade se baseia no posicionamento político-ideológico, em geral crítico, que a arte passou a ter frente aos sistemas de poder a partir dos anos de 1960.

¹⁶⁷ BARBOSA, 2009, p 21.

A partir desse momento, a prática artística – muitas vezes de intervenção direta na realidade cotidiana – foi se desmaterializando até o ponto em que o ensino nas escolas de formação de artistas volta-se tanto aos ateliês quanto às teorias (atreladas à “atitude”, como a semiótica, a linguística, a psicanálise e a antropologia). Nessa perspectiva, as propostas de formação “renovavam o vocabulário crítico e as ferramentas intelectuais a fim de aproximar o fazer do apreciar a arte”¹⁶⁸ – o que pode ser interessante para refletir sobre a mediação no espaço da exposição de arte contemporânea. Outra ideia chave apontada por De Duve nesse viés de formação é a desconstrução – vinculada à produção filosófica de autores como Jacques Derrida, mas que seria mal compreendida, em seu ponto de vista. A proposta de desconstrução tem relação com a crítica presente na arte contemporânea, mas no campo da formação de artistas um problema se apresenta: como ensinar a desconstruir, se não se vivencia primeiro a construção? Por fim, o autor conclui indicando uma possibilidade de aproximação entre a concepção modernista da Bauhaus, baseada no tripé criatividade-meio-invenção, e a pós-moderna, pautada na atitude-prática-desconstrução. Para ele, a única diferença entre elas seria a fê (na arte?), que na perspectiva pós-moderna daria lugar à suspeita.

Voltemos ao ponto da criatividade, que agora talvez possa se associar à ideia de atitude, mais coerente com a arte contemporânea: no que implica, do ponto de vista educativo, pressupor que todos são capazes de criar inventivamente ou de se posicionar esteticamente (atitude)? E aproximando-nos do escopo deste trabalho: de que forma esse pressuposto nos ajuda a refletir sobre a mediação realizada pela curadoria no espaço expositivo? Nas escolas de formação de artistas, o resultado é que todos são incentivados a desenvolver uma prática artística, muitas vezes reagindo à apresentação de regras e convenções por parte dos professores. Só assim, segundo De Duve, é possível produzir arte significativa, “aquela que desordena, desloca, abandona ou subverte as regras e as convenções”¹⁶⁹. Mas fora do contexto especializado, voltando-nos diretamente ao público espontâneo de uma exposição (interessado, mas não especializado, e provavelmente sem disposição para frequentar ateliês), como propiciar o desenvolvimento de um pensamento artístico na recepção?

¹⁶⁸ DE DUVE, Thierry. Quando a forma se transformou em atitude e além. **Revista Arte & Ensaios**, FERREIRA, Gloria e VENANCIO FILHO, Paulo (org.). Rio de Janeiro, nº 10, 2003, p. 102.

¹⁶⁹ DE DUVE, 2003, p. 100.

Podemos nos apoiar no binômio apontado por José Antonio B. Fernandes Dias para a formação de artistas e discutir a transposição de sua teoria para o processo de interpretação mediado pela comunicação da curadoria com o público, seja por meio de textos escritos, expografia, peças audiovisuais ou interativas. O autor retoma os dois sentidos do termo latino *ars*¹⁷⁰, que significa a “arte da técnica”, em seu sentido mais amplo de produção de artefatos, e a “arte do pensamento”, relacionadas às “operações mentais para conhecer e representar o real” (como a lógica e a astronomia, por exemplo, eram vistas no passado). Essas duas frentes que preparam, de forma mais completa, o artista hoje podem ser trazidas para o desenvolvimento da exposição de arte contemporânea, para a construção do espaço expositivo.

No museu, talvez, a ideia de que todos podem ser artistas ou ter uma atitude poética possa ser transposta para a ideia de que todos podem produzir críticas ou interpretações. Essa criação não implica um juízo sobre a obra, mas em uma produção a partir dela, um pensamento suscitado quando o espectador se conecta ao trabalho do artista e à leitura que o curador propõe naquela dada exposição. A elaboração do receptor é, assim, reativa: para que seja disparada em toda a sua potencial complexidade, o espectador precisa ser afetado, emaranhar-se nesse contexto de pensamento artístico.

As duas frentes de *ars*, retomadas por Fernandes Dias, podem orientar o desenvolvimento do espaço expositivo de modo a explicitar a vivência artística presente nas produções de artistas e da curadoria: a experiência com a técnica e o pensamento conceitual como duas faces da mesma produção visual (ou espacial). A relação com esse conteúdo, se explicitado no espaço da exposição, pode ser capaz de desencadear a vinculação do visitante às propostas que vê pelo caminho da crítica, da interpretação, do desenvolvimento de um pensamento artístico próprio. Não se formam necessariamente artistas nas exposições, mas se favorecem experiências significativas de recepção estética.

Para tornar esse intuito realidade, no entanto, como levantamos ao longo do capítulo, é preciso cuidar da mediação que desempenha o espaço expositivo e da comunicação nele implicada. A interpretação do espectador, por exemplo, entendida como

¹⁷⁰ Cf. FERNANDES DIAS, José Antonio B. Algumas considerações antropológicas sobre o ensino artístico. **Revista da Gávea**, Rio de Janeiro, nº 11, abr.1994.

fundamental, pode ser facilitada com a expressão do ponto de vista do próprio curador no espaço da exposição – e não apenas em um texto burocrático de apresentação, que não se posicione. Suas escolhas e entendimento sobre as obras expostas podem ser explicitados. Em suma, uma comunicação mais cultivada entre curadoria e público, com a evidenciação do partido considerado e adotado pelo curador naquela exposição, pode ser benéfica para a produção do espectador.

Essa comunicação, por sua vez, não precisa ser necessariamente verbal. Propostas espaciais, de cenografia, o uso de recursos audiovisuais (que mostrem, por exemplo, a experiência do artista com a técnica empregada ou com o seu universo de referências). Tudo é válido para explicitar o ponto de vista de artistas e curadoria – desde que o espectador seja capaz de se conectar com a exposição e identificar seu pensamento sem que conheça, de antemão, os artistas ou seja especialista em história da arte e teoria crítica. A comunicação verbal entre curadoria e espectador (em textos de parede, por exemplo) pode ser um meio efetivo de conexão entre os participantes do espaço expositivo, visto que informações contextuais, leituras interpretativas e provocações (por que não?) podem ser mais diretamente apreensíveis. O texto pode também apoiar outras propostas de comunicação na exposição, dando-lhes mais potência ao explicitar suas intenções.

O partido assumido pela curadoria, quando percebido pelo visitante, pode ser um rico ponto de partida para a produção de uma interpretação, uma tomada de posição. Auxilia na visão de que aquela exposição tem um viés e que ele não é uma verdade unívoca, mas a elaboração de pensamento artístico por parte da curadoria, trabalhado a partir da produção dos artistas. Em posse dos elementos que subsidiaram a interpretação da própria curadoria – retoma-se aí a importância da oferta de informações técnicas e conceituais – e a exemplo dela, o visitante pode se ver instigado a produzir a sua própria interpretação.

Essa vivência na linguagem artística talvez seja a única “expectativa de aprendizagem” – para usar um termo do universo pedagógico – a que a educação em exposições de arte contemporânea possa se referir. Trata-se de uma experiência impalpável, não comprovável como “resultado” do trabalho da curadoria, mas existente, uma vez que fizer parte de seus propósitos no momento do desenvolvimento do espaço expositivo. Por uma questão de naturezas diferentes de

trabalho, a curadoria não pode exigir uma produção apreensível pelo público (responder a questionamentos ou realizar trabalhos plásticos, como é comum entre as ações educativas dos museus). E talvez seja este, justamente, o seu maior trunfo educativo: tudo se circunscreve a uma experiência pessoal, sem qualquer exigência externa de aplicação do conhecimento adquirido.

Ciente de sua posição de mediador e da vocação educativa de toda exposição, o curador pode considerar a trajetória de reflexão e as experiências das ações educativas no museu para pensar no desenvolvimento das exposições que coordena – em especial, no que diz respeito à sua comunicação com o público e aos lugares que ela pode assumir em termos de abordagem educativa.

CONCLUSÃO

Desde o seu ponto de partida, esta pesquisa procurou um lugar entre diferentes áreas do conhecimento – as artes, a comunicação, os estudos curatoriais, a educação –, sem criar raízes nem se posicionar totalmente em nenhuma delas. O cruzamento entre conceitos e ideias oriundos desses campos diversos pareceu o meio mais apropriado para a aproximação ao objeto de estudo: os textos apresentados em exposições de arte. Houve, logo de início, um interesse especial naquelas voltadas à arte contemporânea, e na mediação que os textos desempenham nesse ambiente.

Se o objeto era claro, a abordagem da pesquisa ainda não. O intuito não era adotar o ponto de vista do artista, nem do semiólogo, nem do educador em arte. O ângulo que mais interessava era o do espectador, a forma como ele recebia os trabalhos artísticos nas exposições e o que o influenciava neste momento – em outras palavras, a recepção e as condições para que ela acontecesse da forma mais rica possível. Buscando esse olhar, a pesquisa naturalmente voltou-se à mediação.

A inquietação inicial surgiu com a percepção de uma visão comum sobre a arte contemporânea, de que faziam parte a incompreensão, o sentimento de não pertencimento, de desprezo e a negação de que muitas obras pudessem ser consideradas arte. No senso comum, as figuras do artista e dos demais envolvidos no sistema da arte são atreladas à loucura (talvez mais do que à genialidade), à criação de um universo aparte, ou até ao charlatanismo. A percepção é mesmo motivo de piada, como vemos no trecho do irônico samba *O conto do pintor*, de Miguel Gustavo e Moreira da Silva, composto no final dos anos de 1950. Ele se referia aos pintores modernistas e ao sistema da arte na época – mas valeria para o contexto da arte contemporânea hoje:

Pintei vassouras com feitio de espadas
 Pintei espadas qual vassouras
 Retirei-me do local
 Mas a ilustríssima plateia delirava
 ‘Esse Moreira é um artista genial!’

Pintei um quadro só por fora das molduras
 Eu joguei tinta nas paredes, todo mundo achou legal
 Eu comi rosas e as madames exclamaram
 ‘Esse Moreira é um artista genial!’

E eu que não pintava nem nos muros da Central!

Seria essa percepção negativa resultado do desejo de isolamento dos artistas, da falta de interesse do público, do ensino nas escolas, da cobertura da imprensa, dos curadores das exposições e museus? O mais provável é que não houvesse um único responsável por tamanho desacerto. Certo seria, porém, que a comunicação no espaço expositivo – em geral, econômica (se não quase inexistente) – poderia influenciar positivamente a recepção estética por parte do espectador, tão importante no contexto da arte contemporânea. Se em uma aula sobre um artista visual ou em um documentário na televisão os trabalhos de arte contemporânea fazem sentido e interessam a tantos, por que no ambiente em que se tem contato presencial com as obras não se tem a mesma experiência? A hipótese assumida foi a de que, muitas vezes, faltaria uma mediação mais cuidadosa no ambiente expositivo – um papel que os textos ou qualquer outra forma de oferta verbal poderia cumprir. Entendemos que o próprio espaço deveria oferecer esses recursos de mediação, sem que o espectador dependesse, necessariamente, da ação de um educador no ambiente para enriquecer sua relação com os trabalhos artísticos.

O próximo passo foi aproximar a operação de recepção estética de uma experiência educativa. Nesse movimento, o espaço expositivo passa de receptáculo, de agente passivo na dinâmica de recepção estética, a um ambiente de ativação de relações entre todos os elementos que dele fazem parte – inclusive o visitante. A educação, que alarga horizontes e dá novos instrumentos e pontos de vista para se relacionar com o mundo e refletir sobre a vida; a comunicação, que permeia as relações nessas experiências; a recepção estética, que se dá no ambiente e é resultante da mediação. Todos esses entendimentos sobre as operações que ocorrem no espaço expositivo são relacionais.

Localizando o texto no espaço expositivo no centro de interesse, o percurso da pesquisa passou pelas teorias de recepção estética e pelo entendimento de recepção na arte contemporânea, que tem especificidades. Em seguida, as exposições de arte e as instituições culturais foram o tema: que tipo de compromisso elas assumem com o público, a avaliar pela mediação que oferecem? Que público criam para si, como

sintetizou Sheikh¹⁷¹? Aproximamo-nos, nesse questionamento, do papel do curador na criação do ambiente da mostra e, mesmo, do tipo de experiência estética que ele visa a proporcionar no espaço expositivo. Desta maneira, a proposta do curador configura uma forma de endereçamento que provém de uma determinada concepção da relação entre arte e educação.

Nessa sequência, quando nos voltamos diretamente ao texto de exposição, conhecer as mudanças nos padrões expositivos nos ajudaram a relacioná-las à trajetória das produções textuais ao longo do tempo. Rastrear as suas formas e vieses de conteúdo – e com o auxílio de algumas tipologias, como as de Galard e de Basbaum – foram recursos essenciais para evidenciar regularidades e as modalidades de textos de exposição, que, pelo menos aparentemente, estão consolidadas – como se pode ver nas análises efetuadas neste trabalho.

Atualmente, nas exposições, é cada vez maior a importância que se dá aos textos no espaço expositivo. Os diferentes formatos apresentados nessa pesquisa, inclusive os dispositivos audiovisuais móveis, são atualmente produzidos tanto pela curadoria, como pelas equipes de serviço educativo das instituições – o que atesta o destaque atribuído aos textos pelos processos de mediação, que insistem na necessidade de se levar em conta o ponto de vista do espectador não especializado. Quanto mais se valoriza esses requisitos, mais possibilidades são oferecidas pela produção das exposições ao público visado, de modo a potencializar os efeitos de comunicação: o que se espera dos efeitos produzidos pelas exposições e, especificamente, dos tipos de tensionamento do pensamento que os textos produzem.

Uma preocupação desta pesquisa foi refletir, nestas condições, sobre as possibilidades de o espaço expositivo, com a contribuição do texto, promover uma experiência estética e educativa adequada às proposições da arte contemporânea. Pretendeu-se delinear um entendimento dessa proposição educativa compatível com o papel social do museu na atualidade.

O entendimento acerca da educação em museus passa hoje pela ideia de que a mediação das obras de arte contemporânea tem que considerar o desenho das exposições. Tal consideração insere-se na visão do museu contemporâneo, em que se

¹⁷¹ SHEIKH, 2007, p. 182.

estimula a relação entre o “espectador” e as proposições artísticas, especialmente no que diz respeito à ativação no processo de significação – como bem aponta Puig¹⁷². Trata-se, enfim, de compor um espaço expositivo que permita o *atravessamento* do público; e, mais, que ele seja construtor desse espaço. Mais ainda: que os textos sejam catalizadores da produção de sentido.

A pesquisa indica que explicitar interpretações das obras expostas por meio dos textos é um caminho interessante para estimular a experiência estética propiciada pelo espaço expositivo. Pois, sendo uma forma de colocar em jogo os elementos que compõem a formação contemporânea dos artistas, que julgamos relevante para pensar os problemas relativos à educação do público, a interpretação permite conjugar a “arte da técnica” e a “arte do pensamento”¹⁷³. Apresentar o partido da curadoria como uma visão possível – e não como a única visão correta – convida o espectador ou a concordar com ela ou a criar, a partir dela, a sua própria.

Cabe observar que algumas experiências nesta direção vêm sendo desenvolvidas com certa eficácia, como é o caso da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Por exemplo: na página da instituição na plataforma do Facebook, o público é convidado a produzir textos interpretativos sobre as obras, que inclusive, em alguns casos, foram impressos pelo serviço educativo e incluídos no espaço expositivo. Outra ação da instituição nesse sentido é a criação de um mural de recados, em que sugestões e elogios podem ser escritos pelo público. O canal ainda é incipiente e aguarda desenvolvimentos, mas de qualquer maneira, estas tentativas demonstram o desejo de que a criação do público se expresse no ambiente da exposição.

Por fim, cumpre retomar a imagem de Barthes, que foi desencadeadora desta pesquisa: ler levantando a cabeça é índice de um texto que faz o leitor escrever. A matéria de que é feito esse disparador de excitação poética e intelectual para o leitor e para o espectador foi o objeto que atravessou esta pesquisa.

¹⁷² Cf. PUIG, 2009.

¹⁷³ Cf. FERNANDES DIAS, José Antonio B., 1994, p. 200.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. Museu Valéry Proust. In: _____. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

ALLAIN, Monique. **Terra (sinopse)**. Disponível em: <<http://vimeo.com/50602667>>. Acesso em: 12 out. 2012.

ALVES, Rita. Diversidade visual. **Diário do Comércio**, São Paulo, 13 set. 2012. Disponível em: < <http://www.dcomercio.com.br/index.php/dcultura/sub-menu-dcultura/96076-diversidade-visual> >. Acesso em: 01 nov. 2012.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu, Cláudio Cesar Santoro. Campinas: Papyrus, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. O problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas. Ensayo de análisis filosófico. In: _____. **Estética de la creación verbal**. Tradução de Tatiana Bubnova. Mexico: Siglo 21, 1982.

BARBOSA, Ana Mae (org.). **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. São Paulo: Cortez, 2007.

_____. **Alex Flemming, antologia nos limites do corpo**. Disponível em: <://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.015/858>. Acesso em: 13 out. 2012.

BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão (org.). **Arte/Educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.

BARDI, Lina Bo. O Museu de Arte de São Paulo – A função social dos museus. **Habitat**, São Paulo, nº1, out.-dez.1950.

BARDI, Pietro Maria. Musée hors des limites. **Habitat**, São Paulo, nº4, jul.-set.1951.

_____. **As mostras didáticas** [Relatório de P.M Bardi apresentado no Congresso Internacional dos Museus realizado em Cidade do México em novembro de 1947]. Arquivo do Acervo da Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1947.

_____. Balanços e perspectivas museográficas: um museu de arte em São Vicente. **Habitat**, São Paulo, nº 8, 1952.

_____. **Sodalício com Assis Chateaubriand**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1982.

BARTHES, Roland. **Mitologías**. Madrid: Siglo XXI, 1980.

_____. **O Rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASBAUM, Ricardo. **Além da Pureza Visual**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura, obras escolhidas**, v. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BRASIL, Ministério da Educação. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino Médio**. Brasília: MEC/SEMT, 2000.

BUCHLOH, Benjamin. Hans Haacke: La urdimbre del mito y la ilustración. In: BORJA-VILLEL, Manuel J. (org.). **Obra social: Hans Haacke**. Barcelona: Fundació Antoni Tapies, 1995.

_____. El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones. In: _____. **Formalismo e historicidad – modelos y métodos em el arte del siglo XX**. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

CAMNITZER, Luis. Arte como atitude. **Revista Porto Alegre**, v.16, n° 27, nov. 2009. Entrevista a Cayo Honorato.

CARTIER BRESSON, Henri. **The Decisive Moment**. Tradução de Paulo Thiago de Mello. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downloads-uteis-o-instante-decisivo.pdf>>. Acesso em: 18 nov. 2012.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins, 2005.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DAVALLON, Jean. La mise en exposition. In: _____. **L'exposition á l'oeuvre – stratégies de la communication et médiation symbolique**. Paris: L'Harmattan, 1999.

DE DUVE, Thierry. Quando a forma se transformou em atitude e além. **Revista Arte & Ensaio**, FERREIRA, Gloria e VENANCIO FILHO, Paulo (org.). Rio de Janeiro, n° 10, 2003.

_____. Sintoma e intuição. **Revista Novos Estudos**. São Paulo, n° 79, nov. 2007. Entrevista a Afonso Luz, Thais Rivitti, Tiago Mesquita e Tina Montenegro.

DELEUZE, Gilles. La littérature et la vie. In: _____. **Critique et Clinique**, Paris: Minit, 1993.

_____. O ato de criação. **Folha de São Paulo**. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo, 27 jun. 1999. Caderno Mais.

DERIEUX, Florence et al. **Harald Szeemann, Individual Methodology**. Zurich: JRP Ringier Kunstverlag AG, 2007.

DORFLES, Gillo. **O Devir das Artes**. Tradução de Baptista Bastos e David de Carvalho. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.

DUCHAMP, Marcel. **O acto criativo**. Tradução de Rui Cascais Parada. Portugal: Água Forte, 1997.

EDWARDS, Steve. Photography out of Conceptual Art. In: PERRY, Gill; WOOD, Paul (ed.). **Themes in Contemporary Art**. New Haven: Yale University Press/London, 2004.

FAVARETTO, Celso F. Notas sobre arte contemporânea. In: PACHECO, Elza D. (org.) **Comunicação, Educação e Arte na Cultura Infanto-Juvenil**. São Paulo: Loyola, 1991.

_____. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. **Moderno, Pós-Moderno, Contemporâneo: na educação e na arte**. Tese de livre-docência. São Paulo: FE-USP, 2004.

_____. Experiência estética, instituições e educação. **MARCELINA – Cai coco**. São Paulo, ano 3, nº 4, 2010.

_____. Arte contemporânea e educação. **Revista Ibero-americana de Educación**. Madrid. nº 53, p. 225-235, mayo-agosto 2010.

_____. Deslocamentos: entre a arte e a vida. **ARS**. São Paulo, nº 18, 2011.

FERNANDES, João. Born to be Famous: a condição do jovem artista, entre o sucesso pop e as ilusões perdidas. **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro, nº 10, 2003.

FERNANDES DIAS, José Antonio B. Algumas considerações antropológicas sobre o ensino artístico. **Revista da Gávea**, Rio de Janeiro, nº 11, abr.1994.

FERNÁNDEZ, Olga. Just what is it that makes “curating” so different, so appealing? **Issue # 08/11: Institution as medium, curating as institutional critique?** Disponível em: <www.oncurating.org>. Acesso em: 30/09/2011.

FISCHMANN, Daniel Pitta. **O projeto de Museus no movimento moderno: principais estratégias nas décadas de 1930-1960**. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

FONDATION LE CORBUSIER. **Musée National d'Art Occidental, Tokyo, Japon, 1957.** Disponível em:

www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4990&sysLanguage=fr-fr&itemPos=40&itemSort=fr-fr_sort_string1%20&itemCount=78&sysParentName=&sysParentId=64. Acesso em: 01 mar. 2013.

FREIRE, Cristina. Práticas museológicas em museus de arte. In: AJZENBERG, Elza (org.). **Arteconhecimento**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea – USP, 2004.

GALARD, Jean (dir.). **Le regard instruit: action éducative et action culturelle dans les musées**. Paris: La documentation Française/ Musée du Louvre, 2000.

GALARD, Jean. **A Beleza do Gesto: Uma Estética das Condutas**. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. **Notas de conferência: O Comentário das Obras Visuais**. Departamento de Filosofia, FFLCH-USP, São Paulo. 19 out. 2009.

GROSSMANN, Martin. **Dilação em Duchamp: uma atitude consciente no interior de uma construção paradoxal**. (texto cedido pelo autor), 1993.

_____. **Estratégias para deslumbrar** [texto produzido para a exposição Estratégias para Deslumbrar, de curadoria de Teixeira Coelho e Martin Grossmann na Galeria do Sesi, Avenida Paulista, de 12 mar. a 9 jun. 2002, fruto da parceria entre MAC-USP e Sesi-Fiesp], (texto cedido pelo autor), 2002.

GROSSMANN, Martin; MARIOTTI, Gilberto (org.). **Museum Art Today/ Museu Arte Hoje**. São Paulo: Hedra, 2011.

HARRISON, Charles. O ensino da arte conceitual. **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro, n.10, 2003.

HELGUERA, Pablo (org.). **Mediação – traçando o território**. Porto Alegre: Bienal do Mercosul, 2011.

HONORATO, Cayo. **Arte para o público: comédia ou tragédia da mediação**. In: CONFERÊNCIA NO SEMINÁRIO DE PESQUISA E EXTENSÃO DA ESCOLA GUIGNARD DA UEMG EM 26 MAI. 2010, Belo Horizonte. Belo Horizonte: UEMG, 2010.

_____. Mediação para a autonomia? In: FONTES, Adriana; GAMA, Rita (orgs.). **Reflexões e Experiências: 1º Seminário Oi Futuro: Mediação em Museus, Arte e Tecnologia**. Rio de Janeiro, 2012.

INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA E JARDIM BOTÂNICO INHOTIM. In: _____. **Laboratório Inhotim**. Brumadinho, 2009.

ISER, Wolfgang. **The act of reading: a theory of aesthetic response**. London: The John Hopkins Press, 1978.

JAUSS, Hans Robert. **Question and answer – Forms of dialogic understanding**. Minneapolis: University of Minnesota, 1989.

KONDRATOV, Aleksandr. **Sons e sinais na linguagem universal**: semiótica, cibernética, linguística, lógica. Brasília: Coordenada Editora, 1972.

LOTMAN, Iuri M. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978.

_____. Que nos traz uma abordagem semiótica? In: LOTMAN, Iuri M.; USPENSKII, B.; IVANOV, V.V. (orgs.), *Ensaio de semiótica soviética*. Lisboa: Horizonte, 1981.

_____. **La semiosfera I**: semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Cátedra, 1998. Organizado por Desidério Navarro.

_____. Cerebro - texto - cultura - inteligência artificial; El fenómeno de la cultura. In: _____. **La semiosfera II**: semiótica de la cultura, del texto y de la conducta y del espacio. Madrid: Cátedra, 2000. Organizado por Desidério Navarro.

LYOTARD, Jean-François. **Moralidades pós-modernas**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1996.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **De los Medios a las Mediaciones**. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1987.

MAYORAL, José Antonio (org.). **Estética de La Recepción**. Madrid: Arco Libros, 1987.

MARINCOLA, Paula (editor). **What makes a great exhibition?** Philadelphia: Philadelphia Exhibitions Initiative, 2006.

MENDONÇA, Vera Rodrigues. Arte e mediação: percepção requer envolvimento. **Concinnitas**, ano 11, vol. 2, no. 17, dez. 2010.

MILLET, Catherine. **A arte contemporânea**. Tradução de Joana Chaves. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA - USP. **Arte conceitual instalação e multimeios**, anos 70. Disponível em: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/multimeios.html>>. Acesso em: 09 fev. 2013.

OBRIST, Hans Ulrich. **Uma Breve História da Curadoria**. São Paulo: BEI, 2008.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. Tradução de Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

O'NEILL, Paul (org.). **Curating subjects**. London: De Appel, Centre for Contemporary Art, 2007.

PARENTE, André (org.). **Imagem-máquina**: A Era das Tecnologias do Virtual. Tradução de Rogério Luz et alii. Rio de Janeiro: ed. 34, 1993.

PAREYSON, Luigi. Leitura da obra de arte. In: _____. **Os problemas da estética**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1997.

POLITANO, Stela. **Exposição didática e vitrine das formas: a didática do Museu de Arte de São Paulo**. Dissertação de mestrado. Campinas: Unicamp, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **Le destin des images**. Paris: La Fabrique éditions, 2003.

RAMOS, Alexandre Dias (org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010.

SANTAELLA, O corpo na arte: dos anos 1970 à biocibernética atual. In: BOUSSO, Daniela (org.). **Exposição Metacorpos: catálogo**. São Paulo, 2003.

SEKULA, Allan. **TITANIC'S Wake**. Lisboa: Maumaus – Escola de Artes Visuais, 2003.

SZEEMANN, Harald. **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro, n.13, 2006. Entrevista a Carolee Thea.

6ª BIENAL DO MERCOSUL. **Projeto pedagógico**: material pedagógico. Porto Alegre, 2007.

APÊNDICE A – Entrevista com Teté Martinho

O texto e o mistério insondável da arte contemporânea

Entrevista de Teté Martinho a Thais Gurgel

Teté Martinho é jornalista, coordena a área de comunicação e integra o conselho de programação da Associação Cultural Videobrasil, responsável pelo Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil. O festival teve sua 17ª edição realizada em 2011, edição essa que foi marcada por uma transformação importante, resultado de uma reformulação de seu conceito. De festival de arte eletrônica, como era denominado até 2007, tornou-se um festival de arte contemporânea, o que estreitou sua relação com o espaço expográfico.

A Associação Cultural Videobrasil ainda é realizadora de outras exposições de arte contemporânea. Sempre em parceria com o SESC e em suas unidades, a associação (citada ao longo da entrevista como “a Videobrasil”, enquanto o festival de arte contemporânea por ela produzido é mencionado como “o Videobrasil”) produziu as recentes “Joseph Beuys – A revolução somos nós” e “Sophie Calle – Cuide de você”, ambas com um acurado uso de textos de parede e outras ofertas textuais no espaço expositivo.

Esses textos são produzidos pessoalmente por Teté, que cuida também de todas as produções editoriais realizadas pela Videobrasil, como os catálogos que acompanham as mostras, os programas distribuídos aos visitantes (com sinopses da obra e versões dos textos curatoriais), os sites das exposições e o material da ação educativa. Os leitores dessas produções escritas são diferentes, no entendimento da coordenadora: não há necessariamente um sentido de aprofundamento de um mesmo leitor nos diversos produtos, procurados por públicos com diferentes interesses – do mais especializado, leitor do catálogo, ao flâneur que se vê no meio da exposição e que não tem qualquer informação sobre ela.

Na entrevista a seguir, realizada em dezembro de 2011 em São Paulo, Teté descreve sua visão sobre a produção e a oferta de textos no ambiente das exposições de arte contemporânea, sempre a partir da experiência na Videobrasil – em que texto é mediação e faz parte do projeto de ocupação do espaço expositivo.

TG: Nas exposições produzidas pela Videobrasil, há um uso sistemático de textos no espaço expositivo. Como descreveria a importância depositada nesse recurso nas exposições da Associação?

TM: Acho que tudo depende do curador. Ele tem que dar importância para o texto no espaço expositivo, e a Solange Farkas [curadora da Associação Cultural Videobrasil] é uma pessoa que tem essa intuição. No nosso caso, sempre houve um cuidado com a sinalização, que é algo que tem a ver com o projeto arquitetônico da exposição, com sinalizar um percurso. De um tempo para cá, a Solange começou a trazer mais o texto para o espaço expositivo, muito, também, em função do crescimento da ideia de mediação dos trabalhos.

O Videobrasil sempre teve atividades teóricas, todo festival tem debates, seminário, mas uma preocupação mais consistente com mediação começa a partir do último festival [16º Festival Internacional de Arte Eletrônica SESC_Videobrasil, em 2007]. À medida que cresce a importância do Educativo, cresce o espaço do texto no espaço expositivo. É uma ideia de tornar essa experiência mais completa, do ponto de vista de quem está fruindo – e no caso do Videobrasil, isso não é apenas um desejo teórico.

TG: Como o texto se insere na dinâmica de desenvolvimento da exposição?

TM: O texto de espaço expositivo, em geral, é uma versão fragmentada e sintética do que está nos materiais que nós produzimos. É todo um pensamento, a Solange sempre pensou a exposição junto com o catálogo, ou o contrário – nunca existiu uma coisa sem a outra. Tudo faz parte do mesmo projeto, então o texto sempre é parte do projeto curatorial. A Solange é jornalista de formação, isso é interessante: a questão da comunicação é muito premente. Eu entrei na Videobrasil pra cuidar desse texto, para adensá-lo, torná-lo mais legível. Geralmente, o texto de parede é uma contração do que já se expandiu nesses outros materiais, é a súmula daquela reflexão.

O processo da Solange sempre envolve arquitetura, design e texto. São coisas que andam juntas. Nós fazemos reuniões de sinalização, conversamos onde e como entra cada coisa.

TG: Vocês desenvolvem uma criação coletiva entre designer e produtor de texto nas exposições. Como ela acontece?

TM: Existe todo um cuidado com o design do texto dentro do espaço expositivo, porque ele é bem complicado. O design define como o texto entra, e não pode ser como um elemento alienígena, tem que fazer parte de um projeto inteiro de comunicação.

A Solange foi diretora do MAM da Bahia por quase quatro anos. Nós fizemos duas exposições de acervo nesse período, e trouxemos críticos para comentar recortes específicos feitos pela curadoria. Entre os recortes, havia a coleção do Rubem Valentim, que foi comentada pelo Emanuel Araújo. Para mim, essa exposição foi muito marcante do ponto de vista de como o texto entra no espaço expositivo. Com o Daniel Trench e o Celso Longo, que fizeram o desenho dessa exposição, foi um processo muito próximo, de pensar juntos o texto e o design. Isso se tornou de fato uma discussão, tinha uma linha do tempo maluca que nós fizemos. Era um texto que seguia, depois pulava; outros eram blocos. Por um lado, a ideia foi o design se somar ao projeto curatorial, dentro do projeto expositivo. Por outro, foi uma preocupação educativa mesmo, de deixar aqueles recortes claros. No caso do acervo, isso era muito crítico, porque havia muitos questionamentos: “por que esta obra está aqui e não aquela?”, “por que foram esses fotógrafos e não outros?”. Era preciso deixar claro que havia um pensamento ali.

TG: O texto se liga mais ao trabalho da curadoria ou do educativo?

TM: A curadoria educativa entra nesse processo, ela passa a ser mais uma parte da exposição, pensa-se junto. Mas o texto decorre, sim, da curadoria. A exposição “Panoramas do Sul” é um caso muito claro: são 101 obras que a curadoria localizou ali (porque são obras inscritas e selecionadas). Na seleção, a comissão e a Solange localizaram quatro grandes recortes, vindos de quatro linhas de pensamento por trás das obras. O texto de parede explica esses recortes, serve basicamente à curadoria, explica as intenções curatoriais. O educativo se serve disso, desdobra essas intenções curatoriais, multiplica criatividade, cria discursos. Os educadores têm um discurso

que vai além daquele texto. Ele é um início, e se volta para quem prefere ver a exposição sozinho, para que ele tenha um referencial.

TG: A exposição “Joseph Beuys – A revolução somos nós” teve uma presença muito grande de textos no espaço expositivo, com uma cronologia de peso, sinopses, textos de apoio. Como se deu a ênfase nessa oferta?

TM: Nessa exposição, desde o começo, nós soubemos que teríamos que trabalhar com muitos textos. Ela era, basicamente, um recorte do trabalho impresso do Beuys. O curador é um italiano chamado Antonio d’Avossa, que foi amigo e colaborador do Beuys, e é apaixonado por essa última parte de sua vida, em que ele realmente encarna o lado político e educador de sua *persona* artística. Então é uma época em que ele imprime cartazes, dá palestras, faz encontros, cria partidos.

A exposição tinha como eixo essa ideia da propaganda, e a intenção era mostrar a multiplicidade de estratégias que ele usava, desde canções de protesto, às ações, os cartazes, os múltiplos. Quando você vê o trabalho do Beuys, pode ou não intuir aquilo, mas, de qualquer jeito, não é um trabalho que termina na obra, ele é um trabalho desmaterializado. A ideia de trazer essa exposição, que a Solange tinha, era ligada ao entendimento do Beuys como fundador do que chamamos hoje de arte contemporânea. Quando você pega um cartaz, a obra de arte está tanto naquele cartaz quanto no ato de fazer, e no que ele provoca.

Conforme nós fomos trabalhando, vimos que havia passagens biográficas que eram muito importantes: a passagem dele pela Documenta, a história do acidente de avião, de como ele se aproxima da arte, o contexto em que acontece essa última fase, a história do partido ambientalista. Fomos sentindo que, quanto mais elementos pudéssemos levar para o espaço expositivo, mais rica ia ser a experiência [de visitá-lo]. E é uma exposição que tem um projeto expositivo muito feliz, porque, justamente, você entra e entende que Beuys é o vídeo, o cartaz, o múltiplo, a biografia, o homem, o uniforme. E a curadoria da Videobrasil tem como norte a ideia de aproximar o público daquilo que ele traz. O caso do Beuys é um caso clássico, porque ele é um cara muito importante de ser apreendido, compreendido. As pessoas piravam, gente que nunca tinha ouvido falar do Beuys.

TG: Em exposições de arte contemporânea, no entanto, o uso do texto como instrumento de mediação se apresenta, muitas vezes, como um tabu.

TM: À medida que fazemos uma exposição para o SESC [a Associação Cultural Videobrasil tem parceria com o SESC e apresenta suas exposições nas unidades da rede], há essa missão de aproximar o público das manifestações artísticas. No caso da arte contemporânea, existe muito preconceito com o uso do texto. Em muitos casos, esse mistério insondável da arte contemporânea parece ser quase desejável. E as pessoas se sentem intimidadas diante de um universo que elas acham que precisa ter um repertório anterior para dominar.

TG: Você percebe um esforço de romper com esse elitismo no meio, eventualmente pelo uso de textos no espaço expositivo?

TM: Não mesmo. Outro dia, fomos a uma exposição lá na galeria Luciana Brito e não havia um texto, nada mesmo. Para não dizer que não havia nada, tinha um mapa – e muita gente tem dificuldade para ler mapas. Eu acho um obscurantismo isso. Às vezes, tenho vontade de colar um plástico no carro dizendo “eu acredito em arte contemporânea”, como se fosse gnomo, duende. Todo mundo que nós conhecemos acredita nisso, mas nós conhecemos trezentas pessoas. Eu quero que as pessoas vão, que as pessoas entendam a exposição, os trabalhos. Nós precisamos disso, o nosso mercado precisa disso.

Por outro lado, o texto precisa estar contextualizado, ele precisa ser parte de um projeto maior. Precisa ter critério, inteligência para não paternalizar o público. Procuro ser factual, objetiva na produção deles. E é claro que a visão curatorial está presente ali, e que ela é uma leitura. Isso inclusive é um conceito que eu acredito que precisa ser esclarecido nas exposições, as pessoas precisam entender o que é isso.

TG: A recepção de uma obra de arte é subjetiva por definição. Como lidar com essa questão na produção dos textos que se relacionam a elas? Existe a preocupação em não direcionar uma leitura única?

TM: Isso me faz pensar muito nas sinopses, que é algo que eu comecei a mexer desde que entrei na Videobrasil. Em geral, a sinopse, como eu vejo, não é a descrição da obra, mas a descrição da intenção do artista ao criar essa obra. Procuro deixar isso claro. E, geralmente, tem um ponto de conexão entre a obra e o trajeto do artista. Eu tento contextualizar muito rapidamente essa obra dentro da pesquisa do artista e, muitas vezes, ofereço informações que são relevantes – para não dizer indispensáveis – à compreensão da obra. Por isso acho que elas devem estar na sinopse também, assim como a intenção do artista. É claro que você não vai afirmar como a obra deve ser lida, e sim trazer elementos, preocupações e interesses que estão presentes ali, referências. Cada um, de fato, tem que ter a sua interpretação.

Eu trabalho com isso há menos de dez anos, antes disso, trabalhava como repórter da área de cultura, mexia com arte assim como mexia com outras coisas. A minha experiência com arte contemporânea é que não é simples, definitivamente. Arte contemporânea é o campo onde a complexidade da vida, do mundo e das coisas é permitida, é levada em conta, é considerada, é valorizada. A interpretação não é uma coisa única, ela tem uma multidão de elementos que concorrem. Acho que é obscurantismo tirar esses elementos de cena e é nossa obrigação trazer a maior quantidade de elementos relevantes para a compreensão daquela obra.

TG: Você poderia descrever o que, no seu modo de entender, seria um bom texto para o espaço expositivo de arte contemporânea? Quais elementos norteiam sua produção?

TM: O texto é parte de um trabalho de mediação que, como eu vejo, trabalha muito sobre essa relação da pessoa diante da obra. Para mim, no meu processo, teve um momento em que eu aprendi o meu jeito de estar diante de uma obra. Acho que a mediação deve trabalhar isso nas pessoas. Não acredito que você fica na frente da obra e não pode ter interferência nenhuma, como se fosse algo puramente sensorial. Não é, é uma apreensão intelectual também. E também é uma compreensão da arte não como um supérfluo, mas como uma ferramenta de transformação da realidade, de transformação da percepção. Eu realmente acredito nisso e a Solange Farkas é uma pessoa que opera muito nessa faixa.

Acredito que o texto no espaço expositivo seja um texto sucinto, factual e que está ali com o intuito de oferecer elementos para que quem vê e quem lê crie as próprias conexões, aplique, entenda como aquilo se dá. Então é um texto que você tem que espremer, espremer, espremer, deixar só o sumo.

TG: No entanto, a resistência ao texto parece estar ligada à ideia de que oferecer um material de apoio ao visitante em linguagem acessível é banalizar a obra à qual ele se refere.

TM: Isso é o contrário da minha concepção, eu acho bem árduo escrever um texto que seja sucinto, claro, rigoroso, não paternalista (ou seja, que não se limite a um consumo superficial), sintético. É um exercício do texto, nas últimas consequências. Essa resistência ao texto tem a ver com uma certa proteção de mercado, preservar a diferença entre os que sabem e os que não sabem. Quem não sabe que se vire.

TG: Muitos curadores optam pelo uso do texto do próprio artista na exposição, como uma forma de apresentação de suas obras. Como enxerga esse recurso quando ele serve de legenda ou sinopse dos trabalhos?

TM: Já tive muitos problemas com isso, justamente por essa confusão. Quando entrei na Videobrasil existia uma máxima que era “não se pode mexer na sinopse escrita pelo artista”. Eu fui contra: nós é que estávamos falando, tínhamos que ter uma compreensão comum do que era uma sinopse, e o catálogo tinha que espelhar isso. Quer dizer, a publicação tem uma voz.

Quando o texto faz parte da obra, ele é intocável. O que eu detecto é que a extensão da intocabilidade do texto do artista *sobre* a própria obra diz respeito ao fato de ele pôr nesse texto o que não conseguiu pôr na obra. É como se ele fosse um pedaço da obra, digamos. E aí eu discordo, são coisas diferentes. A obra é a obra, o texto que vai oferecer esclarecimentos sobre a obra é outra. E ele tem que ser norteado por um princípio que tem mais a ver com a curadoria e com o projeto de comunicação do que com o projeto do artista. Acho que ele é feito desde outro lugar, necessariamente, está olhando de fora.

Acho que, nessa transposição, alguns artistas têm melhorado. O texto é cada vez mais parte do trabalho deles. Em qualquer edital, concurso, salão, eles têm que escrever um descritivo. Nessa hora, eles têm que se colocar no lugar do outro. O lugar deles está ali, é primordial. Mas tem que ter essa mudança de lugar e, se não tem, eu tenho que garantir, senão é auto-indulgência, que não serve a um propósito de comunicação. Não é que estejamos em desacordo: o olhar é outro, é um olhar do curador, tem um projeto.

TG: O uso de citações, frases de artistas ou outras produções de sua autoria na exposição podem ter a mesma função de mediação que um texto produzido especificamente como apoio?

TM: Depende do texto. Ele tem, no fundo, a mesma função, que é trazer outros elementos para a compreensão daquilo. Ele é mais sintético, é mais poético. Eu gosto bastante de ter a fala do artista no espaço expositivo.

APÊNDICE B – Entrevista com Mila Chiovatto

Mediação oculta

Entrevista de Mila Chiovatto a Thais Gurgel

O museu é para todos.

O museu é para cada um.

A arte transforma.

A arte tem múltiplos significados.

A arte é um estopim de diálogos.

As cinco premissas acima, em forma de lista, ficam em destaque em um quadro na sala do Núcleo de Ação Educativa da Pinacoteca de São Paulo. Mila Chiovatto, coordenadora no núcleo há dez anos, descreve-as como as “crenças pedagógicas” do grupo – base para o desenvolvimento das mais variadas ações por ele realizadas.

Além das visitas comentadas para visitantes em geral, o Núcleo oferece programas para públicos-alvo específicos, cursos com diferentes enfoques e durações, formações em serviço e também produz impressos para exposições. Recentemente, passou a investir em ações da chamada Educateca, com o desenvolvimento de jogos e propostas interativas, além do projeto “Arte em diálogo – observar imagens e relacionar ideias”. Realizado na nova exposição do acervo, aberta em outubro de 2011, este último levou, de forma definitiva, uma proposta educativa ao espaço expositivo– com textos de parede e exposição de obras selecionadas pelo próprio Núcleo. Trata-se, assim, de uma experiência de mediação no espaço expositivo que tem na produção de texto, e na triangulação entre visitante, obra e escrita, um de seus fundamentos. E um de seus desafios.

TG: O Núcleo de Ação Educativa da Pinacoteca de São Paulo faz um trabalho sistemático de pesquisa junto ao público sobre suas demandas – algo ainda raro em instituições brasileiras. Também avalia as práticas do museu como um todo. Como e com que propósito é realizado esse trabalho de ouvir o visitante?

MC: Na prática educativa, nós somos um pouco a cara do museu para o público. Com certeza, somos um intermediário que ouve muito o público e, em razão disso, pode resgatar alguns dos valores, algumas das questões que ele coloca. Institucionalmente, existe um modelo de museu ainda a ser transformado, esse é um trabalho constante também do educativo. Mas acho que a voz do público é – conforme o próprio público – dispersa, muito diversificada, muito variada, e muito difícil de recolher como dado. Há uma diferença entre ouvir uma coisa quando se está dando uma visita educativa (e ficar com essa ideia) e mensurar se isso é o desejo de um indivíduo ou de uma parcela dos visitantes, que parcela é essa e como melhor atender.

A intenção de fazer conversas sistemáticas com o público nada mais é do que melhorar a prática do museu. Nós somos uma instituição pública, e, como tal, devemos atender ao público, respeitar esse retorno que o público dá: se está sendo bem atendido, se está bom, se não está, uma avaliação sistêmica. Institucionalmente, a voz do educador também pode passar como uma voz única, por isso, temos que ter dados sistêmicos que possam garantir, para o resto da instituição, a visibilidade da voz do público. E isso é um desafio. Podem-se fazer pesquisa de público, avaliações sistêmicas e, a partir daí, extrair dados, livros onde as pessoas anotem, enfim. O desafio do museu como instituição pública é criar oportunidades diferentes para diferentes tipos de manifestações, acho que isso é o melhor. Desde avaliação formal, a pesquisa de público mais radical que se faz dentro do museu, até um espectro muito mais amplo, como uma conversa informal. Tudo isso tem que estar junto, no sentido de garantir múltiplas vozes, não é uma coisa substituindo a outra.

Atualmente, temos algumas estruturas para dialogar com o público geral. A primeira, que tem sido um sucesso gigantesco, é um quadro que se chama “Vamos conversar?”: um quadro de perguntas em que o público escreve bilhetes e deixa bilhetes para o museu. E tem uma pergunta sempre de caráter mais positivo e outra de caráter mais negativo. As primeiras perguntas são “o que você mais gostou?” e “o que faltou na

sua visita?”. Isso é um termômetro muito amplo, muito aberto, porque é divertido, é participativo e as pessoas amam participar.

De abril até novembro houve mais de 8 mil participações do público em geral, aqueles que não necessariamente passam por alguma mediação. Elas foram contabilizadas, formando gráficos para entendermos o que o público está falando. E não é tão sério quanto um outro instrumento avaliativo que nós temos, um livro de reclamações, que é de caráter mais documental. É uma manifestação espontânea, um convite à manifestação.

TG: Que tipo de manifestação aparece nesse quadro?

MC: Quando nós estávamos com o segundo andar [onde se encontra a exposição do acervo da Pinacoteca] fechado, em reformulação, o que mais fazia falta, pelas respostas, era “o segundo andar”. Quando ele abriu, a resposta a “o que mais faz falta?” mudou de tom muito radicalmente. Uma que eu adoro – e que é bem recorrente – é “música”. Como o museu responde a isso? Não sei, nós estamos pensando. Mas uma das hipóteses, por exemplo, que estamos aventando é ter extratos sonoros em um futuro áudio-guia que vamos produzir.

A experiência do “Vamos conversar?” está sendo muito bacana não só para repensar o museu, mas pensar como é que nós respondemos. Toda vez que o museu lança o desafio e a oportunidade de deixar uma pergunta aberta, precisa responder à expectativa que cria no público. Algumas coisas são possíveis de responder com uma transformação efetiva, como é o caso da música. Outras coisas têm caráter de pergunta mesmo: se quer uma resposta do museu, ele é uma entidade que quer ser dialogada, o público espera uma resposta. Por isso, no texto ao lado do painel “Vamos conversar?”, nós respondemos às perguntas que foram feitas anteriormente. Há esse retorno que é bem pragmático, é responder. Há também outro, de caráter mais longo, negociado, que é transformar. São dois caminhos complementares, e são os grandes desafios que se colocam.

TG: O convite à manifestação também é uma oportunidade para que o visitante pense na própria visita.

MC: Claro. É um dos mecanismos em que nós aqui acreditamos, dentro das nossas metodologias (que eu chamo de “crenças pedagógicas”): pensar sobre o seu processo é um dos mecanismos mais clássicos de concretizar aprendizagem. Quando você tem que parar para criar um retrocesso, avaliar o que foi importante e o que não foi, você está fazendo o que o Dewey fala de experiência educativa. Você está analisando, de forma muito intensa, os processos articulados os quais viveu, ou seja, você está qualificando a sua experiência.

Assim, não necessariamente todas as “portas abertas” para manifestações do público são de diálogo. Por vezes, são mecanismos que forçam, na nossa compreensão, o indivíduo a qualificar sua própria visita, a sua experiência. Nesse sentido, nem sempre as manifestações são algo que eu tenha que responder. Podem ser algo que ele concretizou como saber ali – ou que nós acreditamos que ele tenha concretizado.

TG: Nem todos entram em contato com a equipe da ação educativa. Como vocês reagem a isso nas propostas que desenvolvem para o próprio espaço da exposição?

MC: O nosso educativo funciona por programas, que atendem públicos específicos. Temos o programa para públicos especiais, o de inclusão sócio-cultural, os programas para professores, programas que atendem – não só, mas em sua maioria – o público escolar, o de consciência funcional, que atende o público interno do museu, formando seus profissionais de forma contínua. E o público em geral, cadê?

O que nós fizemos e em que estamos investindo muito é que eu chamo de Educateca, um programa de *mediação oculto*, ou seja, sem a necessidade de um mediador presente. São estratégias de auto-visita para o público em geral. No Educateca, que nós ficamos criando aqui nos bastidores, nós implementamos – avaliamos, reimplementamos, reavaliamos, todo esse jogo – o que deveria ser o museu como um todo. Ele deveria ser educativo por si, sem a presença física de um mediador, que tenha que fazer esse exercício de mediação para tornar o museu educativo. Acharmos que o “Vamos conversar?” faz parte dessa intenção, mas há várias outras

manifestações do Educateca. Tem um folder educativo que nós chamamos “Para saber mais”, que pretende ser um interrogante autônomo que vá, ao longo do tempo, desenvolver a percepção e a cognição reflexiva do visitante por meio de um texto que ele leva durante a visita. O Educativo faz isso também. No “Para saber mais”, nós já tivemos produções bem intensas em exposições temporárias. Sempre que existe uma verba ou condição, nós produzimos o folder. E para o espaço Octógono, que é o nosso espaço de arte contemporânea, nós também desenvolvemos um que não é impresso, mas que fica como uma folha de auto-visita. O visitante pega, vê e depois devolve, que é um meio eficaz também.

A primeira vez que produzimos o “Para saber mais”, fizemos uma avaliação ultra-sistêmica – e isso também é uma estratégia importante para nós. Não pedimos para ninguém, fizemos o material, avaliamos e depois levamos a avaliação à direção e falamos: “olha, dá certo, queremos fazer”. E isso foi uma estratégia de implementação. A partir desse momento, o “Para saber mais” virou uma prática do museu. A avaliação também serve para o museu se transformar nesse sentido: “este caminho é aprovado, que tal investirmos nele?” ou “este caminho não é aprovado, que tal pararmos de investir nele?”. Mas tudo isso implica em uma negociação muito intensa, muito complexa.

Além disso, temos a “Caixa de educamentos”, que é um trocadilho com caixa de ferramentas. Ela é uma ação da Educateca, porque, por meio de ludicidade, de jogos, busca garantir a autonomia da visita do público geral. Fizemos uma para a exposição “Anywhere is my land”, do Antonio Dias, e agora estamos fazendo para a exposição do acervo. A ideia é ter na recepção um aviso: “se você quiser saber mais e se divertir, deixa um documento, escolhe um jogo e joga”. E o público senta no chão no espaço expositivo e joga, brinca. Nós fizemos todos os jogos, todos textos, os acompanhamentos gráficos. E isso também foi bem avaliado pelo público. Então, há uma variedade de intermediação para isso, que é a nossa proposta: criar subsídios que fiquem no espaço, e que não surgem do nada, surgem dos exercícios de mediação.

TG: Na nova exposição do acervo, “Arte no Brasil – uma história na Pinacoteca de São Paulo”, há textos de parede e propostas visuais do Educativo compondo a própria expografia. Como foi concebida essa proposta?

MC: No espaço da nova exposição há duas ações educativas bem visíveis. Essas inserções fazem parte desse pensamento “Educateca”, e foram construídas por quatro anos, em um processo duro e longo – mas muito importante para a educação. Nós trouxemos do México um especialista, um profissional bem conhecido na área de educação, para uma formação interna, e ele comentou que nosso trabalho no acervo era uma conquista para a América Latina. Disse que é algo que ninguém consegue: primeiro, interceder fisicamente, mas também esteticamente, cognitivamente, perceptivamente, “relacionalmente” (que é a palavra mais básica), dentro do percurso expositivo. É a educação presente, com inserções definidas e definitivas, no espaço expositivo. Para nós, é uma conquista muito importante – normalmente, a educação fica um pouco pelas beiradas.

O primeiro projeto se chama “Arte em diálogo – observar imagens e relacionar ideias”, e põe, em sete das onze salas da exposição, obras selecionadas pelo educativo. No próprio percurso expositivo, a exposição tem uma abordagem mais focal, ela vai do início do século 16 até o início do século 20, com uma mão bem pesada no século 19, e fala tanto do desenvolvimento da identidade nacional, quanto da criação de um sistema de arte no Brasil. A curadoria propôs essa leitura, que nós achamos muito árida para a prática educativa. Para o público em geral, é uma proposta muito abstrata, porque ela não fala da obra, mas da construção da identidade pela obra, do sistema da arte – ela é muito distanciada do fenômeno físico que está em contato com o público. Então falamos: “tudo bem, como vamos trabalhar isso?” Uma das nossas crenças pedagógicas é que estabelecer relações é muito positivo para o processo de aprendizagem, porque obriga a comparar, a analisar, a organizar a sua análise e a devolver isso como relação – enfim, todos os processos da construção de conhecimento. Então propusemos, em algumas salas, a partir de temas, de técnicas ou de outros assuntos que achássemos pertinentes (vindos de dez anos de prática), colocar uma obra de arte moderna ou contemporânea no percurso, obras do acervo.

Isso, obviamente, cria um choque. A ideia foi potencializar, trazer para algo mais próximo do público. Nós selecionamos técnicas que tinham mais a ver com o cotidiano: a fotografia, por exemplo, que é mais próxima, ou imagens, temas ou ideias que têm mais relação com o público. O “Arte em diálogo” *acompanha* o percurso expositivo. Há uma diferença de museografia, ele está sempre em uma parede cinza, ou seja, localiza que aquilo se relaciona, mas não é parte do percurso expositivo linear

proposto pela curadoria. Ele é um adendo, ele cria relação, cria tensão, na verdade, e eu acho que isso é muito positivo para o espaço.

As obras vêm acompanhadas por um texto, que tenta ser mais investigativo, no sentido de fazer muitas perguntas, oferecer algumas possibilidades de respostas e deixar algumas perguntas sem resposta. Há várias críticas a esse texto. Nós o escrevemos, mas acho que o próximo passo é avaliar (estamos trabalhando nos processos de avaliação). Mas acho que é um ganho muito interessante, ele tensiona a exposição no sentido de ela ficar mais potente, e era isso o que nós queríamos.

TG: O segundo projeto da ação educativa na exposição é a sala de interpretação. Qual é o propósito dessa sala no interior do percurso expositivo?

MC: Em determinado momento, o percurso expositivo se interrompe. De um lado, ele tem uma sala de leitura, que é uma sala de estar, com uma pequena biblioteca – é uma proposta da curadoria para adensar os conteúdos da maneira mais clássica, ou seja, buscando referências bibliográficas, aprofundando em determinado conteúdo. Ou mesmo para o visitante descansar, para refletir, enfim. Em outro momento do percurso, existe uma sala que nós propusemos como um momento de interpretação. É uma sala onde existe uma série de possibilidades de participação ativa do público, com objetos para serem tocados, manipulados, reordenados, participados, questionados.

Outro elemento que nós colocamos nessa sala, e que também é um elemento de avaliação para nós, de diálogo com o público, é a nossa cabina, em que o público grava vídeos de até um minuto, falando sobre suas memórias no museu ou sobre o que achou da exposição – na verdade, sobre qualquer coisa. Esses vídeos são selecionados e parte deles vai ao ar para o público ver, do lado de fora, no próprio espaço. É uma oportunidade de ouvir outras pessoas falando sobre o que o visitante acabou de ver e, também, de se manifestar.

A sala tem um caráter lúdico, de interatividade – mas não de uma interatividade informacional, nós fizemos questão disso. Não acho que nós tenhamos, no Brasil, nem estrutura, nem conhecimento, nem recurso para isso. O museu também não tem recurso para garantir uma mediação com a qualidade que eu acho que a interação

mecânica ainda tem. Foi um grande desafio, porque ninguém entendia o que nós queríamos. Convidamos a uma interação com objetos, mas ela é física, mecânica. A única coisa tecnológica é a cabina, e as pessoas enlouquecem, participam, tem uma quantidade enorme de depoimentos.

TG: Há uma distinção – que você apresenta como tensão – entre os textos da curadoria e os da ação educativa. Ao se tratar de uma instituição única, por que eles não poderiam ser desenvolvidos como uma só proposta?

MC: Eles foram pensados como um todo, mas para estabelecer tensão para o público. Criam o que eu gostaria de chamar de desequilíbrio que leva a uma nova reflexão. Quando está tudo uniforme você não precisa pensar em nada, eu acredito que o conhecimento venha por desequilíbrio. Te tiram um pé e você pensa: “o que essa obra está fazendo aqui?”. E aí, assim, vamos tecer relações. É esse tipo de tensão que essas obras colocam, não é uma tensão de isolar uma coisa da outra, mas de produzir conhecimento. Pelo contrário, eu acho que elas dialogam, por isso se chama “Arte em diálogo”.

Acho que os textos da curadoria deram um salto qualitativo brilhante nessa exposição. Nós conversamos muito sobre isso, os textos da antiga exposição eram muito acadêmicos. Fizemos uma avaliação antes de preparar essa. Os textos da curadoria tiveram uma quantidade máxima de palavras, os que falam sobre uma obra sempre começam falando sobre a obra, não sobre o contexto ou o artista. Tudo isso vai passar por avaliação, mas a leitura dos textos de abertura das salas hoje é muito confortável.

TG: Como foram desenvolvidos os textos do “Arte em diálogo”, graficamente e em termos de orientação de conteúdo?

MC: Nós fizemos questão de separar em níveis, com uma lógica gráfica. As perguntas estão em negrito, você pode ler só as perguntas, pode ler as respostas até o primeiro parágrafo ou continuar até o segundo, o terceiro.

Eles têm uma diferença em relação aos textos curatoriais: não oferecem informações, eles primeiro questionam. Achamos que devia haver perguntas que partissem tanto de

elementos perceptivos objetivos da fisicalidade do objeto e de aspectos contextuais quanto de aspectos interpretativos. Biográficos nem sempre. Não sou muito defensora da tese de que a biografia é um grande dado, acho que depende se ela contribui ou não. Sempre falo para os educadores que a grande qualidade do educador é o discernimento. Discernimento sobre o que dar de informação, quando e como. A informação é positiva, mas nem sempre. Precisa ser dosada dentro de uma determinada quantidade, qualidade ou potência. Ela é boa quando estimula novas reflexões. Ela é um horror quando achata qualquer oportunidade de experiência pessoal, e, portanto, torna-se autoritária.

O texto de apresentação do “Arte em diálogo” é muito feliz, porque ele fala: “as obras estão aí para você relacionar, e a pergunta que você tem que se fazer em todas elas é o que essas obras têm a ver com as outras.” Se a pessoa quiser só fazer essa pergunta para si mesma no resto da exposição, está ótimo. Se ela quiser avançar e ler por que nós escolhemos essa obra em particular, avança um pouco. Se quiser saber tudo sobre essa obra, avança até o final. Só acho que os nossos textos estão longos.

TG: O texto com viés interpretativo é tido como delicado, muitas vezes, no ambiente expositivo, por direcionar demais a apreciação das obras. Como vocês veem o uso desse tipo de texto?

MC: Existem milhões de teorias, nós conhecemos todas elas, usamos, é maravilhoso. Mas nós também temos que pensar na nossa prática como fonte de nossas teorias autônomas. Acho que educação de museu é uma educação líquida, fluida, móvel. Nesse sentido, nós nos aproveitamos de várias fontes, mas também temos que dar conta de responder à nossa crença pedagógica de que o museu é para todos, mas também é para cada um. E como é que eu alcanço as subjetividades dos indivíduos visitantes? Por meio da sua capacidade de se relacionar, de perceber, de criar significado. E isso só vem através do seu potencial interpretativo. É aí que eu vou conseguir acessar o seu background, aquilo que é o conhecimento prévio que esse público traz.

Se eu partir de bases do universo da arte, muita gente vai cair fora, não vai ter esse background. Se eu partir do universo da vida cotidiana, talvez eu consiga abarcar mais

gente. Só que eu só consigo trabalhar a vida cotidiana se, dela, eu conseguir desdobrar o que interessa a você. Especificamente a você e não a todo mundo. O que você pensa sobre determinado assunto. Então a interpretação é um caminho para envolver as subjetividades dos indivíduos visitantes.

TG: Existe algum exemplo em que se possa verificar os desdobramentos dessa opção pelo texto interpretativo?

MC: Vou contar sobre um exercício de relação com o público que ainda não está implantado. Atualmente, o museu participa das mídias sociais, temos uma página oficial no Facebook. Dentro do projeto do Facebook, que se chama “Obra aberta”, quatro autores foram convidados a interpretar a obra “Saudade”, do Almeida Júnior, que é a franca preferida do público. Os autores escreveram quatro versões diferentes de histórias, pequenos contos narrativos sobre essa obra. O que eu propus para a direção, e que foi aprovado e está em pleno processo de produção, é que esses textos viessem para o corpo da exposição, junto com o convite ao público de entrar no Facebook e fazer a sua versão. Nós vamos selecionar uma versão para colocar lá.

É uma produção interpretativa e que garante, no nosso entender, a percepção por parte do público de que uma obra tem a versão clássica, historiográfica, oficial, digamos, e que tem outras tantas. E que o museu também as autoriza, o que é muito produtivo para perceber que é possível pensar sobre arte. Existem algumas metodologias que acreditam que a leitura de imagem deva abarcar os aspectos estéticos, construtivos, até contextuais, talvez biográficos a partir de uma obra, mas param antes da interpretação. E para nós interpretação é algo muito, muito valioso. Então nós avançamos na interpretação, por uma escolha metodológica.

TG: Não há, porém, o risco de a produção interpretativa restringir o estabelecimento de uma relação subjetiva com a obra?

MC: No caso de arte contemporânea, isso é bastante comum. “O que o artista pretendeu com essa caixa de sapato foi dizer da miséria do mundo...” Por isso, nós investimos tanto, insistimos em todas as nossas ações aqui na ideia de multiplicidade

autorizada. A multiplicidade de versões autorizadas garante ao público, no nosso entender, a sensação de que a dele também será.

Gosto muito do livro “A obra aberta”, do Umberto Eco, mas também gosto muito do que veio depois, “Os limites da interpretação”, que é quase uma resposta às críticas ao primeiro. As pessoas entenderam que a obra aberta está aberta a qualquer interpretação. E o que ele responde em “Os limites da interpretação”, e que eu acho brilhante, é que a interpretação não pode ser uma qualquer, ela é muitas. Existem muitas, mas elas não são infinitas. O que garante a medida da interpretação é a fisicalidade do objeto. Meus educadores ficavam muito angustiados quando eu dizia da importância da multiplicidade de interpretações, da voz do visitante nas visitas: “mas então vale qualquer coisa?” Não, não vale qualquer coisa. Eu não posso chegar para você e compartilhar a ideia de que esta mala [que estava sobre a mesa na entrevista] é a lua, porque ela não é. Não há o que eu faça para que ela seja. Então a fisicalidade do objeto é o que me dá a garantia dos limites da interpretação. Eu posso voar longe, mas eu não posso sair da oportunidade de compartilhar minha interpretação.

Os textos curatoriais normalmente têm este caminho de decodificar uma possível interpretação. Eu não acho errado se ela é apresentada como uma possibilidade.

TG: As diferenças entre fazer a mediação presencialmente e preparar um material que dê conta de promover a auto-mediação apontam desafios na produção de textos de parede. Quais são as especificidades dessa escrita?

MC: Dentro de um processo de mediação presencial é muito mais fácil, porque o diálogo é interpessoal. Você pode responder à indignação de uma pessoa com mais facilidade. O texto é um instrumento muito difícil porque ele se torna concreto. E o texto impresso tem uma longa tradição no pensamento ocidental como expressão da verdade. Em uma instituição como um museu, isso se torna ainda pior. Então são várias camadas de crença que você tem que desconstruir em um texto que pretende ser curto. É uma gama de desafios muito complexa.

A primeira especificidade é a necessidade de se entender o texto como uma conversa, mas sabendo que ele vai estar lá e que não será possível responder a seja lá o que o

público estiver perguntando. A segunda é tentar destruir uma série de camadas de autoridade que um texto no museu significa para um visitante. A terceira é ser convidativo à leitura e partir, o máximo possível, de pressupostos objetivos, acessíveis a todos e só no desenrolar do texto torná-lo mais complexo. Quarto: investir na lógica gráfica do texto. São diferenças bem clássicas e bem objetivas que nós tentamos seguir.

Uma prática nossa também é alternar perguntas com blocos de texto. A tentativa é que esses blocos apontem possibilidades de resposta (ou respondam, no caso de uma pergunta objetiva). Ou, quando se faz uma pergunta de caráter mais subjetivo, esclareçam que não há certo nem errado. A ideia desse texto – que, normalmente, aparece rebaixado graficamente em relação às perguntas – é garantir ao público uma segurança que inviabilize a angústia de uma pergunta autônoma. Perguntas são excelentes instrumentos de reflexão e de condução de reflexão, mas elas podem se tornar inquisitivas e angustiantes se não oferecem nenhum arcabouço de devolutiva para o público. Quando estou lá mediando fisicamente, posso fazer uma série de perguntas e esperar muito tempo, conversar, tentar buscar na conversa possibilidades de resposta, construir um significado. Quando eu não estou lá e esse texto está na parede, a angústia pode se tornar quase insuportável e eu perco meu leitor e meu visitante.

O nome “Arte em diálogo” foi muito questionado internamente, porque se falava que a arte não estava em diálogo, ela não iria responder. Eu acredito que ela responda, mas dentro dos seus códigos, dos seus sistemas, das suas lógicas, que muitas vezes não são acessíveis a todos.

**ANEXO A – Textos do espaço expositivo do trabalho *Ship of Fools*, de Allan
Sekula, na 29ª Bienal de Arte de São Paulo – versão integral**

Ship of Fools**Textos do artista dispostos ao longo do espaço expositivo****A)**

Se organizações tutelares internacionais da classe trabalhadora estão limitadas a atuar como ONGs, seus esforços estão condenados a ser em vão. O poder da publicidade – a recompensa por seus gestos teatrais estranhos ou meramente surpreendentes – chega só até certo ponto e queima só até determinado momento. No outro prato da balança está o lugar cotidiano da solidariedade: o grupo de trabalho informal, a organização social que sabe, organicamente, como fazer o trabalho, como se safar do trabalho, mesmo quando o trabalho é absurdo, uma tarefa de Sísifo, nunca realizada.

B)

As elites são mais estúpidas do que o necessário. Todos os outros são mais espertos do que o permitido.

C)

Como os seus tênis *chegaram* aqui da China, sr. e sra. Cooper?

E)

O *Global Mariner* tinha de ser um verdadeiro navio, funcionando de maneira exemplar, para ser o Bom Navio que a justiça social exigia que outros navios pudessem e devessem ser, mas também era uma *embarcação vazia*, transportando nada além de lastro e uma mensagem.

F)

[...] a ideia do navio partiu de um grupo de marinheiros ativistas alemães e britânicos que, por acaso, eram também veteranos e desafetos do Greenpeace, interessados na problemática de uma rede internacional de lutas trabalhistas e ambientais. Sua principal preocupação era o sistema marítimo de *bandeiras de conveniência*, um estratagema legal inventado pelos armadores americanos em meados dos anos 1940 que permite que proprietários ricos de navios os registrem em nações pobres,

oferecendo aquilo que se chama com frequência de “soberania de papel”: *uma bandeira por uma taxa*. O sistema é repleto de abusos; e a sua razão de ser é, na verdade, o abuso: acobertar más condições de trabalho e navios sem condições de navegação por trás de um desconcertante labirinto jurídico.

G)

A amnésia calculada do mundo da marinha mercante internacional dá uma lição nos que celebram o fluxo pós-moderno de identidades. Esta é uma das mais estranhas histórias dessa prática usual: no meio de um trajeto, um capitão recebe um telex informando-o de que o navio foi vendido e precisa ser rebatizado. O capitão pergunta educadamente o novo nome, e a resposta que recebe é o pedido de que um dos tripulantes desça fora de bordo – manobra perigosa com o navio em movimento – para apagar cada segunda letra do nome antigo. O que Mallarmé depreenderia disto? A poesia concreta do mundo marítimo contemporâneo, a magia nominativa que acontece entre a máquina de telex e o armário das tintas.

H)

Ainda mais profundo é o fato de este navio procurar representar as engrenagens do império numa época em que se considera a economia global totalmente virtual, no que diz respeito à sua conectividade, magicamente independente do lento movimento marítimo de coisas pesadas.

I)

Desde 1995 as políticas neoliberais – redução da segurança social, informalidade do trabalho em nome da “flexibilização”, destruição de sindicatos e privatização da infraestrutura pública – têm encontrado resistência essencialmente na classe operária do setor dos transportes: trabalhadores das estradas de ferro na França, estivadores na Austrália, Chile e Brasil, motoristas de ônibus e tripulações de aviões no México, motoristas de entregas nos Estados Unidos. Estas batalhas contra a doutrina do mercado sem barreiras são anteriores aos conflitos em Seattle.

J)

Este foi o anti-Titanic. O contramestre de Glasgow, a bordo do *Global Mariner*, um

marinheiro veterano durão que atende pelo nome de Jimmy McCauley, colocou-o de forma muito sucinta. Referindo-se à contínua perda de vidas no mar, tripulações de vinte homens de uma vez em cargueiros de minério que misteriosamente se partem ao meio, por vezes em mares calmos, ou a miríade de passageiros filipinos apinhados em balsas decrépitas que se viram ou queimam no mar de Sulu: “Um *Titanic* acontece todos os anos, mas ninguém fica sabendo.”

L)

“Você não pode mandar um cartão-postal do fundo do mar.”

ANEXO B – Textos do espaço expositivo da exposição *Contrapontos*, no Museu de Arte Sacra de São Paulo – versão integral (curadoria de Nair Kremer)

Contrapontos

A) Texto de abertura (institucional 1)

Arte contemporânea em terreno barroco

O Museu de Arte Sacra de São Paulo, ciente de seu desempenho no atual contexto social e cultural desta cidade cosmopolita, lança-se em atitude de ousadia na **Exposição Contrapontos**.

No espaço centenário do Mosteiro da Luz, um dos marcos do barroco paulista, marca, assim, o diálogo entre a arte erudita e a contemporânea.

Contrapontos, em meio de tantos **pontos**, chama a atenção para a criatividade que aflora da fé, vida e cultura entrelaçadas entre si e expressas pelas artes de todas as épocas.

Notável fato da contemporaneidade é a participação de **não-artistas, arte-educadores** que semeiam a consciência de que o **caminho da beleza**, traçado pela arte de todos os gêneros, nos conduz ao protagonismo pontual da história e ao crescimento da sabedoria e fé.

Assim, convido a todos a percorrer os corredores deste Museu e, que em meio à **Exposição Contrapontos**, comecem a ligar todos os pontos que, embora pareçam divergentes, estão muito próximos uns dos outros, pois comunicam os mais nobres sentimentos do ser humano.

José Roberto Marcellino dos Santos

Pres. Conselho de Administração

B) Texto de abertura (institucional 2)

Contrapontos no Museu de Arte Sacra

É com grande satisfação e entusiasmo que apresentamos estes Contrapontos no Museu de Arte Sacra. O encontro entre os trabalhos predominantemente barrocos do acervo da Instituição com alguns dos mais importantes nomes da arte contemporânea brasileira reforçam a determinação da Secretaria da Cultura do Governo do Estado de São Paulo de traçar diretrizes que vão de encontro (sic) com os anseios mais prementes da sociedade.

Sem medo de ousar ou tampouco receio da inovação, o Museu de Arte Sacra abre suas portas para novidades cujos resultados certamente serão positivos, apesar de também desafiadores. O salutar diálogo entre o novo e o antigo ao que estes Contrapontos ora se propõem não apenas satisfaz aos nossos anseios como encaminha a Instituição na direção do diálogo multidisciplinar que elevará o Museu de Arte sacra a um novo patamar, seja em termos artísticos, seja na questão do público ou mesmo na relação com a metrópole que o abriga.

Desta forma, esperamos que esta mostra marque o início de uma nova fase do Museu, na qual além de continuar na dianteira nacional entre as instituições dedicadas às artes sacras, ele passe também a ser um pólo de convergência entre as mais diversas formas do fazer artístico. Um caminho em consonância com a política cultural do Governo do Estado de São Paulo de democratização e universalização do acesso às artes de qualidade.

Secretaria da Cultura

Governo do Estado de São Paulo

C) Texto de abertura – corredor de entrada (institucional 3)

O motivo de contrapor

“Contrapontos” é a primeira iniciativa em promover o diálogo entre a arte contemporânea e o acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, majoritariamente barroco.

E, nesta condição, não há como prever resultados, felizmente. Este emergirá da presença do público, que completa os elos contrapostos: arte contemporânea e arte sacra, presente e passado, público visitante e intervenções.

Como os demais estilos que antecederam o pós-modernismo, o barroco tem essência contemplativa. Pressupõe a separação entre o objeto observado (a obra de arte) e o sujeito observador (o público) e privilegia a visão em detrimento dos outros sentidos humanos.

“Contrapontos” tem, portanto, duas motivações: contribuir com o rompimento da postura contemplativa em relação à arte sacra e abrir as sólidas portas do Museu de Arte Sacra para os artistas contemporâneos.

Bem-vindos. O espaço está aberto.

Beatriz Vicente de Azevedo

Diretora executiva

D) Texto de abertura (curadoria 1)

Contrapontos – Arte contemporânea no Museu de Arte Sacra

Na sala da *Ourivesaria Sacra (cofre)* Monique Allain, com sua obra *Requiém*, coloca em questão os valores tão bem-guardados neste local, e o fato de que um dia irão desaparecer. Na mesma sala, Alex Flemming insere outras vozes dos discursos religiosos na figura de Iemanjá, enquanto na sala *Benedito Calixto*, Guto Lacaz comenta a pintura e sua reprodução – enquanto imagem normal, tridimensional e espectral, em um jogo óptico. Ali também, Georgia Kyriakakis, com sua obra *Empeno à tona*, explora e entrecruza diferentes sentidos dos termos exposição, revelação e deformação. Ao interferir na disposição das cadeiras, convida o público à instabilidade revelada em situações de desajuste e desequilíbrio, potencialmente ativas nas relações humanas, sociais e políticas.

Com destaques simbólicos e interativos no *Jardim do Claustro*, Roberta Segura nos convida a refletir sobre o estado de clausura voluntária das monjas, com imagens da

casa de uma moradora de rua que, devido a sua situação financeira, social e emocional, se encontra involuntariamente em um estado de clausura.

Luiz Hermano inspira-se em um museu da Turquia e aciona no visitante o reconhecimento da arte bizantina, mas em um tempo novo, com novos materiais.

Em uma das salas mais contemplativas, onde está a imagem de Nossa Senhora da Luz, Silvia Mharques constrói uma máquina de referências filosóficas e coloca em pauta nossa relação com a “luz do conhecimento”.

No corredor do cemitério e na entrada e no corredor do cemitério do Mosteiro, a instalação *À flor da pele*, de Renata Barros, mostra a relação entre corpo e materialidade. Neste trabalho, a tonalidade da pele, com o uso de látex e vídeo, torna-se suporte para a representação do sujeito – sagrado ou não.

Na área externa, junto aos profetas, o Núcleo de Arte-educação do MAS participa, com a instalação interativa *Salvaguada*. Este trabalho, já no próprio título, problematiza uma das funções do museu e convida o público a reconhecer seu papel social.

A polifonia vem também em performances, como *Sagrado Território*, de Miriam Tascal e Fabio Vilardi, e na apresentação musical *Fabuloso adeus/Mortal loucura*, do grupo Pato Preto.

NAIR KREMER

Curadora

E) Texto da curadoria 2

Intervenções no Museu de Arte Sacra

“Qual é o propósito de uma arte cujo exercício não me transforma?”

Paul Valéry

No século XV, o pintor Piero della Francesca já dizia que “mais importante que a pintura de um arcipreste é a relação dessa pintura com outra ou com outros

elementos”. As relações entre obras, espaços e diferentes objetos ou mídias continuam presentes e, aliás, ganham relevância em propostas cada vez mais ousadas na arte contemporânea.

Ao conhecer o acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo como conselheira, comecei a esboçar uma ideia desafiadora: contrapor aos objetos expostos, barrocos e de outros estilos, as propostas mais atuais no circuito das artes. A inserção de tal proposta na programação do museu tem o intuito de promover uma experiência nova ao público que já o visita e de atrair outros públicos que ainda não tiveram contato com as especificidades deste acervo.

Cada artista convidado também se viu diante de um desafio: escolher um espaço a ser trabalhado em sua poética visual, levando em conta as necessidades técnicas de preservação deste patrimônio. Do contato com a coleção e com a arquitetura do prédio bicentenário, nasceram propostas em linguagens e suportes diversos, ora destacando a iconografia, ora redimensionando o olhar sobre a própria arquitetura. Os artistas e suas obras tornam-se elementos novos que ressignificam este espaço museológico e ampliam o diálogo com o público.

Outro aspecto contemporâneo é a participação de “não-artistas” com trabalhos de arte. Nesse caso, destaca-se o fato de o Núcleo de Arte-Educação do museu ter sido um dos ilustres convidados a realizar sua própria intervenção. O convite destaca a importância do arte-educador na relação entre diferentes públicos e diferentes acervos.

Ao enfrentar riscos e buscar soluções, o empenho da curadoria é estimular novas relações com o acervo e com o próprio conceito de museu na contemporaneidade. Este é nosso convite ao público, para que ele também faça seus próprios contrapontos.

Nair Kremer

Curadora

F) Exemplo de legenda (Contrapontos)

Renata Barros

À Flor da Pele

Intervenção

2012

Vídeo: Santo Sudarium

Criação e direção: Renata Barros

Edição: Bel Lopoldo e Silva

Edição musical: Priscilla Silva

G) Exemplo de legenda (acervo) – com tradução para inglês e espanhol

FRAGMENTOS DE ALTAR (PAR)

- Século XVIII

- Madeira

- Procedência: Missões Jesuíticas de São Miguel, RS

H) Exemplos de texto de apoio (acervo)

H1) Texto de apoio (ao lado de uma obra)

(IMAGEM)

RETÁBULOS DA ANTIGA MATRIZ DE SANTO AMARO

SÃO PAULO

Século XVIII

Constituem colunas e arcadas de altar em madeira policromada, trabalho completo de talha barroca, com desenhos esculpidos de anjos, querubins, galos, pelicanos, conchóides, folhagens e flores, além de capitéis esculpidos nas colunas e arcos emoldurados.

(TRADUÇÃO PARA INGLÊS)

(IMAGEM) **Como se compõe um retábulo**

Basicamente os retábulos são constituídos por base, corpo e coroamento. Na base encontram-se elementos estruturais, como o toro e o plinto, dos quais se projetam as colunas das diversas ordens (dórica, jônica, coríntia e compósita).

No corpo dos retábulos clássicos ficam as colunas e pilastras que no conjunto barrocos (sic) costumam acrescentar acréscimos de anjos, folhagens e pássaros. As colunas são encimadas por capitéis, sobre as quais se desenvolve a arquitrave. À frente do corpo fica o altar, local onde se celebra a missa.

A arquitrave, o friso e a cornija compõe (sic) o coroamento dos retábulos. Durante o chamado estilo nacional português (1675-1705), surgiu a disposição em arcos concêntricos, espiralados, com figuras de meninos e pássaros, em meio a farta folhagem de videira.

(TRADUÇÃO PARA INGLÊS)

H2) Texto de apoio (ao lado do Retábulo de Altar de Nossa Senhora da Luz)

O RETÁBULO

Em sua origem, o *altar* constituía um local de sacrifício. Palavra originada do latim *altare*, de *altus*, “elevado”. A tradição cristã firmou-se como o local do sacrifício da missa. Uma prancha decorada, colocada na parte posterior e acima do altar deu origem ao retábulo. A designação foi tomada do espanhol, *retablo* (de retro, detrás a tábula, tábua).

Gradualmente foram adquirindo configurações mais movimentadas, ricas em formas e cores. Tornaram-se prolixas, com grande apelo à emoção. É o barroco, arte do século XVII. Essa modalidade expressiva, carregada de excessos formais, conheceu longa

tradição, mas foram se esgotando e a arte aos poucos, retornou à disciplina do classicismo.

(TRADUÇÃO PARA INGLÊS)

(IMAGEM) **RETÁBULO DE ALTAR DE NOSSA SENHORA DA LUZ**

Século XVIII

Madeira policromada, entalhada e dourada, com frisos, capitéis e ornatos folhados a ouro, com um nicho central e local sob a mesa para uma imagem jacente do Senhor Morto.

LAMPADÁRIOS

A coleção de lampadários de prata do MAS é a segunda maior do mundo em variedade, depois da existente no Museu do Vaticano, em Roma. Dentre eles, temos os de origem italiana (Veneza), portuguesa e brasileira, e destaca-se o que foi presente de D. Pedro I à antiga catedral da sé de São Paulo.

Essas peças são utilizadas para iluminar as igrejas, em particular o altar, e remontam às origens do cristianismo. Primeiro eram colocadas sobre as sepulturas dos mártires; mais tarde, diante das imagens de santos; e, a partir de meados do século 13, no sacrário onde são guardadas as hóstias, simbolizando na eucaristia, a luz no mundo.

Suspensos com correntes unidas por um anel, para assumirem diferentes formas até o final da idade média: em copa, em ânfora, em cones, em arco ou coroa de muralhas no século 16, no renascimento tardio e no maneirismo, os lampadários imitavam vasos. Desenvolveram-se principalmente no período barroco, ornamentados com simbolismos bíblicos e místicos, como espirais conchas, flor-de-lis, folhas de acanto, flores de lótus, cariátides, frutos, olivas, anjos e serafins.

(TRADUÇÃO PARA INGLÊS)

H3) Texto de apoio (referente a uma sala)

OURIVESARIA SACRA

A prata é conhecida pelo homem desde a Pré-História, estimando-se que a sua descoberta se fez pouco depois da do ouro e do cobre. A referência mais antiga que se

conhece ao elemento é o livro do Gênesis no Antigo Testamento. Tal como o ouro, a prata era considerada, a prata era considerada pelos antigos um metal quase sagrado e de uso restrito.

Desde o século XVI, a prata é matéria prima amplamente utilizada para a confecção de objetos litúrgicos e peças com que se adornam as igrejas. A sua flexibilidade e facilidade para ser moldada a torna ideal para a confecção de objetos e também para fins decorativos.

A significativa produção dos artífices brasileiros, ainda que anônima e baseada em modelos portugueses, apresenta considerável originalidade. Os objetos criados por eles determinam um período e refletem as condições da região onde foram feitos, retratando os costumes, as crenças e as necessidades sociais e votivas.

Nas igrejas e capelas particulares, tanto nas cidades como nas fazendas do interior, e mesmo naquelas localizadas dentro de conventos e mosteiros, o requinte do trabalho de ourivesaria era o mesmo. A prata não era utilizada nos templos apenas como luxo e ostentação. Para os doadores, anônimos ou não, é prata de ação de graças, prata de louvores: louvar os santos mártires, louvar Nossa Senhora, louvar o Senhor. Daí esse empenho de fazer sempre o que fosse melhor, o mais belo, o mais rico. É uma prata de Oração.

**ANEXO C – Textos do espaço expositivo da exposição *Interior profundo*, na
Pinacoteca do Estado de São Paulo – versão integral
(curadoria de Diógenes Moura)**

Interior Profundo – Mestre Júlio Santos, fotopinturas**A) Texto de abertura 1** (do lado de fora da sala, sob uma fotografia grande)

A alma da fotografia é mais viva que a nossa alma. Ela carrega um momento único. Nós somos capazes de envelhecer, a alma da fotografia não, ela está num santuário. É essa a posição. É por isso que sempre voltamos a reverenciar a fotografia de alguém a quem queremos bem. Uma fotografia não é um espelho. Diante de um espelho, sempre queremos parecer jovens, matéria de consumo, cometemos os mesmos enganos. Diante de um espelho você não se perdoa, quer ser bonito, adorado, encantador, quando na verdade o tempo já lhe tirou essa possibilidade. Uma fotopintura é o avesso de tudo isso.

Mestre Júlio Santos

Fortaleza, abril, 2012

B) Texto de abertura 2 (curadoria)**Do retrato pintado à fotopintura**

Na China, no ano 1000 a.C. já se encontravam pinturas de retratos coloridos de imperadores, em túmulos e tumbas. Os retratos de Fayum (o Oásis do Egito) do século II a IV a.C. foram realizados para perpetuar a imagem de nobres falecidos. As pinturas eram feitas por gregos nômades, sobre painéis de madeira. No Egito, nos primeiros séculos do milênio, os ícones eram as pinturas que representavam a vida de Cristo, de Nossa Senhora, no Menino Jesus e dos santos católicos.

Os pintores de ícones da Itália da pré-Renascença trabalhavam com diversos assistentes que os auxiliavam nos detalhes dos retratos dos papas e dos bispos da igreja. Eram grandes empresas formadas por mestres pintores e diversos aprendizes, divididos por tarefas, trabalhando por partes cada um dos retratos. A partir da Renascença eram as famílias reais que encomendavam seus retratos para se perpetuarem na história. Com as mudanças socioeconômicas do século XX, a classe social burguesa precisava se fazer notar através do retrato. A fotografia populariza

essa forma de representação desde os primeiros daguerreótipos e ambrótipos colorizados. É significativo o quanto ainda resiste na tradição do retrato – e por consequência no retrato pintado –, o desejo de mostrar-se de acordo com a classe a que pertencemos, com os objetos que nos enobrecem, deixando para a posteridade figuras que têm um significado.

O ritual de retratar-se permanece com os mesmos desejos desde Fayum: o de não ser esquecido.

Rosely Nakagawa

Curadora e editora de imagem

C) Texto de abertura 3 (curadoria)

O Santuário refletido no espelho

Na entrada, sobre uma pequena mesa encostada na parede do terraço, naquela casa no bairro da Piedade, em Fortaleza, um retrato colorido e desgastado de uma criança anônima desapareceu no tempo. No seu rosto resta apenas uma pequena sobra dos olhos olhando para baixo. Em outra imagem, duas crianças sentadas num sofá de napa daqui a pouco não serão mais vistas em preto e branco. As duas fotografias esperam a hora em que serão transformadas “para sempre” pelas mãos do mestre Júlio Santos, hoje aos 68 anos, cujo trabalho como fotopinturista “é a minha vida”, como ele diz.

Mestre Júlio Santos trabalha com o olhar diante das imagens dos “outros”. Será por isso que ao romper a linha do tempo entre a fotografia que lhe é entregue pelo vendedor e a outra – a mesma que será devolvida para cada cliente – esse olhar se manterá o mesmo, ainda que a memória de cada imagem ganhe outras cores, um semblante, jóias, adereços? Poderá até passar para outro cenário, mas em momento algum perderá a sua identidade. Para quem o artista olha? Ele enxerga o outro ou a si mesmo? Como se ultrapassa um mundo em desaparecimento para chegar a outro, colorido, refeito, sem perder nenhum instante na representação de quem está retratado em cada um desses retratos?

O artista tentou manter de todas as formas a fotopintura tradicional. Mas os tipos de papéis adequados para essa técnica foram ficando escassos, sumindo. Com eles, os pigmentos. Então fez o que somente os grandes artistas são capazes de fazer: se

reinventou no silêncio da própria morada. Quando percebeu que teria de mudar o processo, teve pânico. Mas decidiu que iria para a frente de um computador. Jamais imaginou que teria de aperfeiçoar sua técnica por conta da falta de materiais. Por isso precisou transformar seus sete cavaletes do Áureo Estúdio anterior para os seis computadores atuais.

A fotopintura está relacionada com os signos do tempo. De um lado, a espera, o passado. Do outro lado, o futuro. O artista trabalha para o futuro. Trata a fotografia com a densidade que o tempo exige. Só retira do cavalete/computador uma fotografia quando tem certeza absoluta de que o cliente ficará mais satisfeito que ele. Ali, entre o santuário e o espelho. Se não gosta, elimina e faz outra. É incapaz de descartar um rosto, um olhar, um gesto. Mas o que Mestre Júlio faz com todos esses personagens que passam, param e tomam seus rumos diante de seus olhos? “É uma procissão imensa que vou arrastando junto comigo.”

Diógenes Moura

Curador de Fotografia

Pinacoteca do Estado de São Paulo

D) Exemplo de legenda

Autor desconhecido

Unknown author

Anônimo, s.d.

Fotopintura em papel cartão (?)

Coleção particular

**ANEXO D – Textos do espaço expositivo da exposição *Redes Alternativas*, no
Museu de Arte Contemporânea da USP – versão integral
(curadoria de Cristina Freire)**

Redes Alternativas

A) Institucional

O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo guarda em seu acervo a mais importante coleção de arte conceitual internacional do país. Angariada a partir de exposições nacionais e internacionais organizadas nos anos 1970 por seu primeiro diretor, prof. Walter Zanini, inclui obras que se afastavam das noções convencionais de obra de arte e ainda hoje representam um desafio tanto para as práticas museológicas tradicionais quanto para a teoria e crítica de arte. São livros de artista, fotografias de performances, projetos de instalações e de performances, poesia visual, entre outros trabalhos, que chegaram ao museu pela via postal. Essa possibilidade do uso do correio, ainda mais explorada pelas arte postal, justamente naquele momento, tornou possível que países do então chamado leste europeu, como Tchecoslováquia, Polônia, Iugoslávia, Alemanha Oriental e Hungria tivessem lugar de destaque entre os participantes. Vivendo sob repressão e com orientações políticas diferentes, é interessante observar as relações que podemos estabelecer entre o que vinham fazendo os artistas oriundos desses países e os artistas latino-americanos, naquele período.

Redes Alternativas é mais um resultante da pesquisa desenvolvida no museu e pretende apresentar relações de convergência e/ou paralelismo entre artistas latino-americanos e do leste da Europa nos anos de 1960 e 70.

Esse recorte do acervo do MAC USP foi apresentado no Kunstverein de Stuttgart, na Alemanha, em 2009, como parte integrante da exposição internacional *Subversive Practices. Art under conditions of political repressions 60's-80's South America/Europe*.

Diretoria MAC USP

B) Curadoria

Redes Alternativas de trocas de trabalhos artísticos envolveram artistas de diferentes países nas décadas de 1960-70. O correio era, naquele momento, o meio privilegiado nesse circuito de comunicação abrangente, alheio ao mercado de arte e aos desígnios dos centros artísticos hegemônicos. O MAC USP foi um dos destinos desse circuito alternativo naquelas décadas difíceis. Apesar da ditadura militar vigente no país, esse museu público e universitário tornou-se ponto de encontro para trabalhos enviados de todo o mundo. De suas exposições, participaram muitos artistas europeus, sobretudo do leste da Europa, que também buscavam, como os latino-americanos, estratégias para ir além da censura imposta pelos regimes ditatoriais. Essa mostra privilegia artistas latino-americanos e do Leste da Europa, que se valeram, direta ou indiretamente, da fotografia como registro de performances, ações ou situações. Isso porque manter um laboratório fotográfico clandestino em casa era possível apesar da censura e repressão. As experiências artísticas, não raro, envolvendo o próprio corpo, poderiam ser reveladas e facilmente distribuídas pelo correio. Nesse livre fluxo de trocas, o corpo e as ações de artistas, apartados pela geografia, apresentam táticas comuns de resistência simbólica, articulam arte e vida e revelam, ainda hoje, um instigante potencial utópico.

Cristina Freire

Curadora

C) Textos de apoio às obras

C1)

Gastão de Magalhães

São Paulo, SP, Brasil, 1953

Circulação Postal, 1976

Fotografia PB sobre papel

Doação artista

Desenvolvida em 1976, esta sequência de autorretratos circulou pela rede de arte postal, dentro e fora do Brasil, tendo sido exibida na Bienal Nacional nesse mesmo ano.

C2)

Gastão de Magalhães

São Paulo, SP, Brasil, 1953

This is Poem, 1975/2008

Fotografia PB sobre papel

Doação artista

A ação consistiu na interação do artista com letras-objeto, que em determinada sequência forma a palavra “POEM” (A). Esse trabalho foi enviado pelo correio para diversos artistas, como Julien Blaine, Klaus Groh, Guy Schraenen, Guillermo Deisler, Diego Barbosa, Jorge Glusberg, entre outros, participantes do circuito postal nacional e internacional, na década de 1970. Foi apresentada também na Galeria Fluxus, na Alemanha em 1975; na exposição *Poéticas Visuais*, no MAC USP, em 1977, e no CAYC, em Buenos Aires, em 1979.

C3)

Krzysztof Wodiczko

Varsóvia, Polônia, 1943

Veículo, 1973

Vehicle

Fotografia PB sobre papel

Doação artista

Sobre este trabalho, o artista escreveu:

“O veículo se move em um movimento uniforme, em uma linha reta e em uma única direção. O artista, caminhando por sobre a plataforma inclinada, provoca um

movimento de gangorra, a energia assim gerada é transmitida por um sistema de cabos e engrenagens para as rodas e conseqüentemente o veículo se move adiante. O veículo é para uso exclusivo do artista (...). ‘Na estrada do progresso’, ganhando velocidade na ‘rodovia para um futuro melhor’, o intelectual precisa contribuir com o progresso racional. O progresso é garantido, na condição de que todos, incluindo artistas e intelectuais, se dediquem a essa máquina e a aceitem como algo certo. ‘De dentro da máquina seriam eles que a reviveriam e a inspirariam.’”

C4)

Anna Kutera

Zgorzelec, Polônia, 1952

Morfologia da nova realidade, 1976

Morphology of the new reality

Fotografia PB sobre papel

Doação artista

Nessa série, a artista anexa todos os manuscritos às fotografias do próprio rosto, procurando legendar as faces esvaziadas de capacidade expressiva. Depois reúne tais imagens, em folhas fotocopiadas, a um texto em que discute a realidade contemporânea e as reações que provoca.

C5)

Féliks Podsiadly

Polônia, 1936

Metamorphose, c. 1977

Esmalte e fotografia PB sobre papel

Doação artista

A experiência da transculturalidade, as questões levantadas pela antropologia e os limites da identidade do próprio artista estão presentes nesta série de fotografias do

polonês Féliks Podsiadly, em que o europeu se transforma em africano por uma metamorfose de carga intensa e expressiva. Os retratos do artista têm uma aura que é explicitada pela carta que acompanha o trabalho, na qual escreve: “A inspiração para este trabalho surgiu dos quatro anos em que vivi na África. A forma do trabalho não me interessa. Eu estou interessado é na mudança de um homem no decorrer de seu desenvolvimento mental.”

C6)

Luis Pazos

La Plata, Argentina, 1940

A cidade possuída pelos demônios, c. 1974

La ciudad poseida por los demonios

Fotografia PB sobre papel

Doação artista

Registro fotográfico de performance realizada no espaço expositivo do CAYC (centro de Arte y Comunicacion - Buenos Aires) em que o artista criou um cenário e gestual que remontava a um ritual medieval de perseguição religiosa para criticar ironicamente o governo militar argentino.

C7)

Jaroslav Andrej

Praga, República Tcheca

To grasp at the shadow and lose substance, 1976

[Trocar o certo pelo duvidoso]

Série Idioms

[Série Expressões idiomáticas]

Fotografia PB sobre papel

Doação artista

Nestas fotografias, o artista explora as expressões do inglês *to run your head against the wall* [dar murro em ponta de faca]; *to be between two fires* [estar no meio de um fogo cruzado]; *to grasp at the shadow and lose substance* [trocar o certo pelo duvidoso] e *to lick the dust* [lamber o chão]; realizando-as literalmente.

C8)

Dalibor Chatrny

Brno, República Tcheca, 1925

Espelhos, c. 1974

Mirrors

Fotografia PB sobre papel

Doação artista

Neste trabalho, o artista examina as tensões nas relações espaciais. Na série de fotografias, os espelhos funcionam como eixo de inversão dos sentidos ao refletir o céu enterrado no solo e o solo suspenso no ar.

C9)

Artur Barrio

Porto, Portugal, 1945

A Constelação da Tartaruga, 1981/1982

Caneta hidrográfica e fotografia PB sobre papel

Doação artista

Registro fotográfico realizado por Paul van der Toorn de um projeto de Artur Barrio realizado entre 1981 e 1982 em Amsterdam (Holanda). Neste trabalho o artista realiza uma ação previamente elaborada, na qual o casco de tartaruga serve de suporte para uma solução de mercúrio que é despejada em sua parte interna. O projeto foi

registrado em vídeo, filme super 8, gravação em fita cassete, livro (4 volumes), caderno livro e em 80 diapositivos.

C10)

Artur Barrio

Porto, Portugal, 1945

Seis Movimentos, 1974

Fotografia PB sobre papel

Doação artista

Sequência fotográfica em que uma mão segurando uma tesoura é registrada em diversos momentos ao longo do movimento contínuo de cortar uma tela. A obra propõe a reflexão sobre o corte, que pode ser relacionado simplesmente ao processo de produção artística, bem como ao movimento histórico de produção da obra, relacionando-se às ações militares da década de 1970.

C11)

Clemente Padín

Loscano, Rocha, Uruguai, 1939

O artista está a serviço da comunidade, 1974

Fotografia PB sobre papel

Doação artista

Registro fotográfico enviado à exposição *Prospectivas '74* do MAC USP. Vinculado a Poesia Inobjetal, teorizada pelo artista, este projeto necessita da participação do público para existir. Conforme o projeto, um artista deveria acompanhar os visitantes pela exposição, comentando os trabalhos expostos. Na época, Padín foi impedido de participar da exposição pela ditadura militar do Uruguai, sendo o trabalho realizado por Francisco Iñarra, artista espanhol exilado no Brasil.

C12)

Ulisses Carrión

San Andres Tuxtla, Veracruz, México, 1941/ Amsterdam, Holanda, 1989

Ser ou não ser, 1976

To be or not to be

Fotografia PB sobre papel

Doação artista

Este trabalho é composto de uma fotografia e um texto manuscrito que registram a performance realizada pelo artista na galeria Kontakt, em Antuérpia (Bélgica). Nesta apresentação, o artista leu o monólogo de *Hamlet*, deixando cair uma pequena esfera a cada palavra pronunciada.

C13)

Artur Barrio

Porto, Portugal, 1945

Áreas sangrentas (Primeira parte), 1975

Fotografia PB sobre papel e datilografia sobre envelope

Doação artista

A primeira parte da obra *Áreas Sangrentas* apresenta a materialidade simbólica de uma violência física, na qual um saco de peixes encontra-se cravado por uma foice sobre uma tábua de madeira que, por sua vez, esteve no período de realização da obra sobre uma calçada na cidade de Viana do Castelo (Portugal). Outro elemento que compõe a obra são as pedras, que o artista retira de seus lugares de origem deslocando-as para outros espaços e finalmente agregando-as ao projeto. Esses elementos, à primeira vista, parecerem descontextualizados em relação à rua e, sobretudo, ao contexto social. Contudo, a participação do público na realização da obra confere outras perspectivas políticas e subjetivas ao trabalho.

C14)

Artur Barrio

Porto, Portugal, 1945

Áreas sangrentas (Segunda parte), 1975

Fotografia PB sobre papel e datilografia sobre envelope

Doação artista

Na segunda parte de *Áreas sangrentas*, Artur Barrio promove um debate público, apresentado pela TV portuguesa entre o artista, uma vendedora de peixes chamada D. Lucília e o público. A situação ocorreu em uma banca de peixes na cidade de Viana do Castelo (Portugal) e foi fotografada por Ursa Zangger.

C15)

Fernando França Cocchiarale

Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1951

Sequela, 1974

Fotografia PB sobre papel

Doação artista

Neste trabalho o artista toma o corpo como suporte para sua proposição, apreendendo, por meio da fotografia, o momento da ação e a marca dela resultante em uma sequência estática a que o observador, induzido pelo título da obra, agrega mentalmente a ideia de consequência, de sequela.

C16)

Marta Minujin

Buenos Aires, Argentina, 1941

Repolhos, 1977

Fotografia PB

Documentação performance realizada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Registro fotográfico de ação realizada no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. Realizado na exposição Poéticas Visuais (1977), a ação contou com a participação de vinte pessoas que, trajadas em branco e com um balde verde sobre a cabeça, dispuseram inúmeros repolhos em um retângulo traçado no piso, entoando os seguintes versos: “Este é um contexto de arte, em que a teoria é a prática, esta é a manipulação das fontes naturais”. ‘Agrícola, agrícola, cola, cola, cola.’” Esta performance foi a primeira realização do gênero feita pela artista no Brasil. Com ela, Marta Minujin iniciou uma nova fase de seu percurso artístico a qual denominou “Arte Agrícola em Ação”.

C17)

Romuald Kutera

Wroclow, Polônia, 1949

Interpretação/Reinterpretação, c. 1977

Fotografia PB sobre papel

Doação artista

Em meados da década de 1970, Romuald Kutera, Anna Kutera e Lech Mrozek se ocuparam das teses de Jan Swidzinski sobre a arte contextual, que sustentava que o modelo dominante da arte conceitual deveria ser abandonado em função de uma abordagem mais pragmática, focada em situações social política e economicamente concretas, na qual a arte operária. O “contextualismo” opunha-se, portanto, à separação arte e realidade em esferas independentes. O artista conceitual, assumindo a postura de um antropólogo, deveria não apenas contemplar, como participar desta realidade investigada. Swidzinski e Kutera mantiveram contato com expoentes do movimento conceitual como Joseph Kosuth e essa interação transparece em suas obras. Esse conjunto de fotografias faz parte deste ciclo de Interpretação/Reinterpretação sobre a arte contextual realizado na década de 1970. Nele, Kutera faz referência direta à obra *Where are you standing?* que Joseph Kosuth realizara no ano anterior e que aparece aqui sendo pisada por botas militares. O

referido trabalho de Kosuth consiste na justaposição do mapa do pavilhão de exposições de Veneza às frases que incitam o questionamento sobre o lugar do artista no sistema da arte contemporânea.

C18)

Bené Fonteles

Bragança, PA, Brasil, 1953

Fotos sobre papel de parede, 1982

Fotografia PB e xerografia sobre papel

Doação artista

Suas obras misturam a tecnologia com o artesanal. Trabalha com arte postal, xerografia, fotografia, colagem, assemblage, vídeos e slides, além de criar esculturas e objetos com elementos da natureza, como pedras, penas e artefatos indígenas. Sua produção artística está centrada em questões sociais e ambientais.

C19)

Paulo Herkenhof

Espírito Santo, ES, Brasil, 1949

Estômago embrulhado, 1975

Jejum, 1975 - 7'20"

Sobremesa, 1975 - 2'41"

VHS transferido para DVD

Em *Jejum*, o artista mastiga notícias de jornal, até engasgar, então, engole a mistura regada de saliva e tinta de impressão, finalmente absorvendo o conteúdo das notícias em seu corpo. Já *Sobremesa* propõe a deglutição de uma obra de arte. O trabalho escolhido foi *Pintor ensina a Deus a pintar* da série *Clandestinas*, impresso no jornal *O Dia*, em 1973. Segundo o artista, a decisão do uso do vídeo foi ideológica. Ele

buscava, com esta escolha atingir, simultaneamente, os dois meios mais importantes de comunicação em massa do momento: a televisão e a imprensa.

C20)

Leticia Parente

Salvador, BA, Brasil, 1930 – Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1991

Marca registrada, 1975

11'45''

VHS transferido para DVD

Os primeiros trabalhos em vídeo do Brasil são caracterizados pelo seu radicalismo no uso de imagens do corpo político e social em contraste a um narcisismo autorreferencial. Neste trabalho a artista borda a inscrição *Made in Brazil* na sola do seu pé com uma agulha.

C21)

Roberto Evangelista

Cruzeiro do Sul, Acre, Brasil, 1976

Mater Dolorosa, 1979

11'48''

Filme 35mm transferido para DVD

Neste ensaio político, filmado no lago Arara no rio Negro (Amazonas), o artista reflete sobre a “criação e sobrevivência das formas”. O conteúdo crítico do vídeo se refere à destruição do meio ambiente e da exploração econômica de população local. No vídeo, conceitos derivados de Helio Oiticica se materializam poeticamente nos calabashes, uma espécie de fruta típica da região, que flutua no rio sendo moldada pelas águas correntes.

C22)

Marta Minujin

Buenos Aires, Argentina, 1941

Nido gigante, 1976

Fotografia PB sobre papel

Doação artista

Este trabalho pretende incitar a reflexão sobre a interação colaborativa dos artistas na gestação das vanguardas na América Latina. Neste projeto, Marta Munujin colocou terra extraída de Machu Pichu em caixas de vidro que enviou a diversos artistas latino-americanos para que estes a misturassem a um pouco de terra de duas localidades e voltassem a enviá-la à artista em Buenos Aires. Em seguida, a terra devolvida foi misturada e depositada no lugar de onde havia sido extraída originalmente. A experiência foi registrada em vídeo e apresentada em televisores dentro de um ninho de João-de-barro gigante construído pela artista, o qual aparece registrado nestas fotografias.

C23)

Vera Chaves Pontes, Cláudio Goulart e Flavio Pons

Porto Alegre, RS, Brasil, 1938

Porto Alegre, RS, Brasil, 1954/Amsterdam, Holanda, 2005

Porto Alegre, RS, Brasil, 1947

Nervo Óptico 11, 1978

Amsterdam/ Porto Alegre, Edição do autor. 32,1 x 22,1 cm, 1p.

Doação artista

Publicação editada por um grupo de artistas de Porto Alegre (RS), formada por Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Álvares, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos, cujas ações enfatizavam a exploração da linguagem fotográfica e meios alternativos de circulação da arte, visando, sobretudo, à divulgação do trabalho dos artistas participantes. A publicação, que se autoproclamava divulgadora das novas poéticas visuais, foi editada mensalmente em um total de 13 números. Nas palavras de

Dariano, um dos membros do grupo: “O Nervo Óptico protestou contra a lógica da arte de mercado, o sistema de artes dirigido e o circuito de galerias, onde quaisquer manifestações modernas eram excluídas. Após o seu término, por iniciativa de Vera Chaves Barcellos seria organizado o espaço cultural Espaço N.O., em uma referência clara à publicação.