



Clido Meireles. Arravés. 1983/89

## Transparência opaca

Roberto Conduru\*

Entendendo as exposições de arte como um meio específico de enunciação da arte e da cultura, são articulados seus contextos físico e institucional, seus agentes e os diferentes modos de expor frente ao desafio de educar e entreter, hoje no Brasil, quando as exposições se tornaram um negócio, defendendo uma posição crítica na qual as obras de arte não sejam submissas em relação ao aparato expositivo.

Exposição de arte, curadoria, circuito de arte

Da transparência à opacidade – em síntese, essa é a trajetória da expografia da arte na modernidade. De uma condição inicial transparente, quando pouco era visto e quase nada dito sobre as práticas expositivas, pode-se falar na opacidade atual, quando as obras de arte pouco interessam diante do que podem render como elementos de outra obra – a exposição. Meio específico de enunciação crítica da arte e da cultura, a exposição de arte deve ser pensada não como um simples dispositivo de amostragem de obras, mas como uma obra em si, unidade construída com diferentes tipos de objetos, cujos significados estão além de sua mera soma, e que deve ser analisada em suas particularidades discursivas e rituais. No limite, é possível falar em uma “arte de expor”.

Assim como a obra de arte, a exposição está sempre relacionada a seu contexto físico e institucional. No início da modernidade, “livre” dos enquadramentos dos poderes monárquico e religioso, a arte passou a vislumbrar a possibilidade de experimentar uma condição efetivamente pública no redesenho do circuito de arte com a criação de museus, salões, exposições temporárias e estabelecimentos comerciais. Se o aparato expositivo era inerente a essas instituições, existiam diferenças nas intenções que determinavam modos distintos de expor. Se a história da arte se consolidava na exposição permanente das coleções dos museus e era revista nas exposições retrospectivas dos grandes mestres e de escolas regionais ou nacionais, a nova produção tinha seus instantes de emergência crítica nos salões. Desde então, a exposição temporária passou a ser uma tática da arte moderna em seu contínuo questionamento da tradição, ainda que, recentemente, venha perdendo mais e mais, com a rotinização, seu poder de fogo.

\* Roberto Conduru é doutor em História pela UFF. É professor do Instituto de Artes da UERJ e do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil da PUC-RJ.

Publicou diversos artigos em revistas, livros e catálogos, sendo autor do livro *Vital Brazil* (Cosac & Naify, 2001) e co-autor de *A Missão Francesa* (Sextante, 2003).

Como obra, a exposição tem seu autor. O substantivo *curador* e o verbo *curar* são designações relativamente novas que realçam a especificidade da prática de expor obras de arte. Há, com certeza, a necessidade de diferenciar e valorizar a função de modo a explicitar os participantes do jogo da arte, mas permanece a dúvida sobre o equilíbrio que deve existir entre a exposição como obra e as obras de arte nela exibidas, entre o curador e os demais autores cujas obras são articuladas – artistas e colecionadores, indivíduos ou instituições. Se, muitas vezes, a curadoria é pouco mais do que uma assinatura, em outras o que se lamenta é a mão pesada que submete artistas e obras a suas idéias e intenções; poucas são as situações em que o curador agrega valor.

No que tange à linguagem, inicialmente a museografia era informada pelos princípios da arte renascentista – o objeto íntegro em um campo homogêneo, a figura em um fundo, mas desde o Modernismo as experiências estéticas dos artistas criaram novos paradigmas de exposição. Seja na incorporação do pedestal e da moldura às obras ou em sua eliminação, como em Brancusi e Malévich, seja nas apropriações de objetos estranhos ao mundo da arte, como nas *assemblages* de Picasso e nos *ready-made* de Duchamp, iniciou-se não só a problematização do caráter representativo da arte e seus limites com o real, mas o questionamento das estruturas antigas de exibição e a desnaturalização dos modos de expor. Desde *Merzbau*, de Schwitters, a seus desdobramentos recentes, a instalação tornou-se um gênero característico da arte contemporânea e, também, um novo princípio de exposição que permite a articulação ampliada de conceitos, objetos, lugares e sujeitos.

A polaridade atual de paradigmas museográficos mantém estreitas relações com essas conquistas artísticas, além de explicitar o caráter artificial da exposição. O princípio do cubo branco baseia-se no ascetismo purista da arquitetura e do desenho industrial racionalista, apostando na força das ações redutivas frente à saturação imagética da modernidade. O que recentemente se convencionou denominar cenografia rompe com os gêneros tradicionais da arte e baseia-se na heterogeneidade, procurando soluções mais ou menos figurativas que sejam capazes tanto de seduzir a audiência quanto de gerar retorno na mídia. Contudo, a esse respeito, sempre vale citar Adorno:

“A um bem-intencionado que lhe recomendou escurecer o salão durante o concerto, para que se obtivesse uma ‘atmosfera’ adequada, Mahler respondeu com razão que uma apresentação diante da qual não se esquecesse o ambiente não teria nenhum valor”.<sup>1</sup>

Deve-se defender a necessidade de sintonia entre o exposto e o modo de expor. Também é possível criticar a espacialidade indiferente ao lugar e

1 “Museu Valéry Proust”. In: Adorno, Theodor W. *Prismas*. São Paulo: Ática, 1998, pp. 173-174.

observar que tanto a assepsia do “cubo branco” quanto o excesso cenográfico tentam “apagar” o contexto físico e institucional da exposição, seja tentando sua neutralização, seja com seu encobrimento. Nesse sentido, vale tomar como referência a proposta de arte para sítios específicos, bem como a diferenciação entre *lugar* e *espaço*, e incorporar à museografia uma visada crítica e sensível de cada espaço institucional, uma inteligência do lugar.

Obras e exposições inovadoras não deixaram de ser vistas e lidas com outros olhos e corpos, com novos modos de recepção e apropriação. Alguém acostumado com o vazio e o silêncio das exposições de outrora pode manifestar horror diante do comportamento da massa de espectadores nas exposições atuais. É necessário, entretanto, comparar os fluxos das pessoas nos museus e centros culturais a seus hábitos nos *shopping centers*, supermercados e estações de trem e metrô – é preciso ouvir os rumores da turba bruta, observar seu bailado errático, ver a voracidade com que reproduz o que por vezes nem enfrenta a olho nu. Não cabe fazer a defesa de uma percepção imune aos solavancos da modernidade, pois, talvez, esteja apenas começando um novo modo de apresentação e apreensão das obras de arte, um modo que, a princípio, pode parecer mais bárbaro, mas que é certamente menos elitista. Não se pode, entretanto, em nome da ampliação da audiência da arte, esquecer o equilíbrio que deve existir entre conhecimento e prazer nas exposições. Espaços em que as fronteiras da cultura e do lazer se apresentam fluidas, centros culturais e museus podem e devem servir, ao mesmo tempo, como meios de formação e entretenimento.

No Brasil, a lenta e ambígua implantação da modernidade constituiu-se também com a criação de museus e a realização de exposições temporárias que transformaram e dinamizaram o circuito de arte. Nessa ação complementar de instituições e eventos, cabe destacar o vínculo inicial entre o Museu de Arte Moderna e a Bienal de São Paulo: criada como antídoto contra a “estagnação” do Museu,<sup>2</sup> a mostra era gerada pela instituição cujo acervo também se constituía a partir do evento. A transformação da Bienal em fundação autônoma promotora de eventos, em 1962, talvez seja o marco inicial de uma tensão entre museus e centros culturais, entre exposições permanentes e temporárias que, desde então, só cresceu.

Em 1975, E. H. Gombrich já falava sobre a “era das exposições” e protestava contra as constantes mudanças nas exposições permanentes dos museus.<sup>3</sup> Quase três décadas depois, as exposições se tornaram um verdadeiro negócio, que ganhou mundo e chegou ao Brasil. Após o “efeito Beaubourg”, sobretudo nos anos 90, o meio de arte brasileiro assistiu à proliferação dos centros culturais e ao enquadramento dos museus como centros culturais em que, por conta da intensidade e da variedade de

2 Machado, Lourival Gomes. “Introdução”. In: *I Bienal do Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo: MAM/SP, 1951, p. 14.

3 Gombrich, E. H. “The museum: past, present and future”. In: Gombrich, E. H. *Ideals & Idols: Essays on Values in History and in Art*. London: Phaidon Press Limited, 1994, pp. 189-204.

exposições temporárias, os acervos são mantidos nas reservas técnicas ou estão viajando. Sejam museus ou centros culturais, em sua maior parte, as instituições tornaram-se meras hospedeiras de exposições montadas por firmas ou produtores independentes, muitas vezes alhures, sobre artistas e temas variados, desvinculados de suas coleções ou campos de ação. De tal modo, que poucas instituições conseguem definir um caráter próprio com a série de exposições temporárias que montam ou recebem. Desse estado de coisas, podem ser destacados dois sinais fortes: a montagem da Mostra do Redescobrimento, em 2000, desenvolvida não pela Fundação Bienal, onde se iniciou, mas pela Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, instituição independente criada especialmente para o evento; a Brasil Connects Cultura et Ecologia, instituição criada para cuidar da itinerância nacional e internacional da Mostra do Redescobrimento e que se especializou em importar e exportar megaexposições não necessariamente conectadas entre si.<sup>4</sup>

Em uma situação razoável, recursos financeiros e pessoais constantes deveriam constituir e manter os museus, enquanto aportes excepcionais viabilizariam grandes exposições como as bienais. O direcionamento dos recursos públicos e privados para as exposições temporárias afeta tanto os museus quanto uma instituição como a Bienal. No fluxo intenso de exposições temporárias, produzidas aqui ou trazidas do exterior, as obras de arte (assim como o capital especulativo) entram e saem das instituições, geram dividendos (artísticos, educativos, sociais e financeiros), mas não ficam. Como estão as aquisições nos museus? Qual é a relação entre essas exposições temporárias e os acervos dos museus ou o raio de ação dos centros culturais? É certo que a constituição, o estudo e a preservação dos acervos no caso dos museus ou a definição do perfil institucional dos centros culturais não são da responsabilidade dos promotores das exposições temporárias, mas, sim, do Estado e da direção dessas instituições. Entretanto, pode-se perguntar se, visando a uma ação cultural de maior alcance, não seria melhor optar pela aquisição de uma obra ou por uma série de exposições em vez da vinda de uma mostra breve e sem conexão com as demais. Não se trata de negar a potência estruturante do acontecimento excepcional, mas deve-se apontar como tal poder depende da tensão produtiva entre o freqüente e o eventual; além disso, a reincidência excessiva pode banalizar o extraordinário.

Seguindo essa inversão, também se alterou a lógica do museu e das exposições temporárias como lugares de escrita da história e de sua crítica. Não há hoje um museu onde se possa ver uma exposição permanente que narre a trajetória da arte no Brasil.<sup>5</sup> Frente ao “não-dito” pelos museus, cabe às exposições temporárias escrever aos poucos e parcialmente essa

4 “Brazil Body and Soul”, inaugurada no museu Guggenheim, em Nova York, “500 Anos de Arte Russa: dos Ícones à Arte Contemporânea”, “5 Mil Anos de Civilização Chinesa”, “Os Tesouros da Cidade Proibida”, “Art Revolution: A Bigger Splash – Arte Britânica da Tate de 1964 a 2003” e “Picasso na Oca”, realizadas na Oca em São Paulo.

5 A última proposta ainda é o Museu das Origens, idealizado por Mário Pedrosa, em 1978, quando da reconstrução do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, após o incêndio que destruiu grande parte de suas instalações e de seu acervo. Não executada à época, essa idéia tem uma versão modesta e deturpada na Galeria Permanente Mário Pedrosa, montada no Museu Nacional de Belas Artes em 1994, e foi desenvolvida de modo ambicioso, também deformador, na Mostra do Redescobrimento, que foi realizada em São Paulo em 2000.

história. Há valores positivos nesses ensaios historiográficos, mas também o abandono da dimensão inovadora e crítica que as exposições temporárias podem e devem ter. Em sua maioria, essas exposições configuram resumos da história da arte nacional ou retrospectivas mal disfarçadas de artistas, grupos e movimentos. Poucas se aventuram em confrontos e leituras interpretativas, preferindo repetir os marcos cronológicos e as classificações taxonômicas da história da arte, acrescidas agora das referências às minorias caras ao relativismo multiculturalista.

A eficácia das exposições não pode ser medida apenas pelo gosto nacional pelo “maior” – o maior isso, a maior aquilo – nem pelas regras dominantes do *marketing*, cujo maior interesse é o rendimento na mídia. Se é certo que as exposições são muitas vezes lugares de sacralização, cabe perguntar: do quê? De obras de arte e artistas ou de si mesmas e seus curadores, cenógrafos e patrocinadores? O que importa discutir é se a exposição cumpre seu objetivo de propiciar a experiência estética renovada a uma audiência ampliada e irrestrita.

Essa opacidade museográfica não deve gerar nem lamento, nem resignação, seja porque as exposições parecem ser o habitat da arte hoje, seja porque, há muito tempo, a arte vive com a consciência do cerco crítico e institucional. Especificamente no caso brasileiro, pode-se acrescentar que, como os artistas muitas vezes venceram com sucesso o peso de um circuito de arte incipiente, podem também enfrentar a aparente dinâmica atual. Frente à transparência da irreflexão anterior e à opacidade discursiva contemporânea, pode-se defender uma translucidez crítica – a evidência do aparato expositivo de modo submisso em relação às obras de arte. E pretender, assim, que as exposições alcancem uma condição translúcida, a mais cristalina possível, a mais próxima do paradoxo da transparência opaca.