



Panorama da Arte Brasileira, 1995
(Aspecto da montagem com os painéis em
forma de 'xis')
Fonte: Arquivo MAM-SP
Foto: Rejane Cintrão

A curadoria de exposições de arte moderna e contemporânea e sua relação com a museologia e os museus

Marilúcia Bottallo*

O presente artigo pretende analisar a questão da curadoria de exposições de arte moderna e contemporânea priorizando a relação entre a produção artística e o público intermediada pelo museu. Propomos, como objeto de observação e análise, a realidade institucional do Museu de Arte Moderna de São Paulo e, mais particularmente, de duas exposições específicas por meio da presença do curador como elemento essencial no estabelecimento de discussões artísticas pelo recorte curatorial.

Curadoria, museus, arte contemporânea

* Marilúcia Bottallo é museóloga especialista em Documentação Museológica do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP e professora do curso de Especialização em Museologia do MAE-USP, mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da USP, membro do Conselho de Orientação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

1 Na verdade, há várias definições do perfil do curador e da atividade curatorial dependendo do país em que se inscrevem e do tipo de museu em que atuam. Na França, Suíça e alguns outros países europeus é identificada como a atividade por excelência do *conservateur*, e este pode, inclusive, dirigir um departamento ou a própria instituição. Em países como Estados Unidos e Canadá o *curator* tem funções próximas às do conservador europeu. Assim, somente ao longo dos anos 90, surge uma especificidade da atividade do curador na qual esse profissional passa a ser o responsável pelo estudo das coleções objetivando a realização de exposições. Restringindo-nos às atividades de pesquisa e extroversão da arte, via exposição (museológica), o conjunto de ações que determinam a curadoria define diferentes tipos de profissionais a partir, de um lado, do caráter de seu vínculo com a instituição museológica e, de outro, pelas mostras que organiza: temporárias ou de longa duração; de acervo ou não.

2 Rússio, Waldisa. Conceito de Cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. *Cadernos Museológicos*. Rio de Janeiro, IBPC, 1990, p. 7.

O conceito de curadoria que assumimos é entendido como uma interferência ativa e que forma parte do exercício museológico, já que a idéia de recorte é uma das essências tanto do processo colecionista como do expositivo. O curador é, nesse caso, um mediador que se caracteriza por sua influência na possibilidade de viabilizar o processo de produção de sentidos por meio das exposições museológicas.¹

As duas exposições escolhidas como objeto de análise marcam fases distintas da produção artística já institucionalizadas em São Paulo: moderna e contemporânea. Enquanto a exposição de abertura do MAM-SP em 1948, *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, com curadoria de Léon Degand procura introduzir a discussão sobre as renovações plásticas em curso na Europa por meio do abstracionismo como forma de expressão, o Panorama de Arte Brasileira 1995 marca um momento em que as linguagens plásticas contemporâneas já possuem aceitação institucional. Ambas cobrem períodos distintos da própria instituição – o primeiro gerido por Francisco Matarazzo Sobrinho até seu fechamento e doação da coleção para a Universidade de São Paulo, e o segundo correspondente a uma ‘nova’ reabertura do museu e o reinício do processo colecionista que acentua o novo perfil do MAM-SP pós-1963.

De acordo com Waldisa Rússio, museologia é a ciência que busca estudar e compreender os fenômenos vinculados ao fato museal que se caracteriza e como a “relação profunda entre o ser humano, sujeito que conhece, e o objeto, parte da realidade à qual o ser humano também pertence e sobre a qual tem o poder de agir, relação esta que se processa em um cenário institucionalizado e ideal: o museu”.² O museu não é apenas um ambiente – receptáculo dessa possibilidade de relação –, mas condição para sistematizar as formas de apreensão

do conhecimento e de recriação das diversas memórias, apresentando sua interpretação sobre os fenômenos da realidade.³

A museologia, nesse caso, trabalha com o fenômeno de linguagens sobrepostas, quais sejam: a museológica e a artística. Se assumirmos que, nesse caso, uma linguagem caracteriza-se pela operacionalização da capacidade de associar e produzir signos e estes, entendidos como representação do objeto e do interpretante, elemento essencial do processo de conhecimento, então teremos que toda ação é sempre uma representação e que esta é sempre parcial e nunca total.⁴

As artes moderna e, sobretudo, contemporânea determinam para a museologia vários níveis de transformação de cunho ideológico e estético. Alguns deles são: o fim das categorias tradicionais, o uso de materiais, técnicas e suportes não convencionais, a negação da formação tradicional do artista nas academias, a negação do entorno fenomênico e da permanência e, para o público, novas formas de apropriação do fenômeno artístico que incluem diferentes tempos de apreciação, a revisão dos juízos baseados na sublimidade, na graça e no belo, a independência da obra de arte e, ainda, os questionamentos que permitem analisar valores intrínsecos da arte propostos pela arte moderna.

Umberto Eco nos esclarece quanto à impossibilidade do que classifica de 'realização estética' ser percebida homoganeamente a partir de suas características relativas tanto à estrutura como ao uso. De acordo com o autor, "no estímulo estético, o receptor não pode isolar um significante para relacioná-lo univocamente com seu significado denotativo: deve colher o *denotatum* global. Todo signo que apareça ligado a outro e dos outros receba sua fisionomia completa significa de modo vago. Cada significado, que não possa ser apreendido senão ligado com outros significados, deve ser percebido de modo *ambíguo*".⁵

Assim, chegamos à conclusão de que a apreensão do potencial informativo dos objetos apresentados nos museus será continuamente distinta e dependerá sempre do sujeito que olha e se apropria simbolicamente daquele objeto e daquela construção que é a exposição, na qual vários objetos estão em relação mútua e que desencadeiam, por sua vez, uma outra experiência: a museológica. Portanto, reforçamos o aspecto de cenário atribuído ao museu, que permite perceber uma relação diferenciada com os objetos que abriga e que é excepcional, distinta daquela que se estabelece no embate, na relação com a produção material na vida cotidiana.

A inserção cada vez maior das grandes exposições no circuito das atividades de lazer e o aumento significativo do número de visitantes nas exposições de arte – incluindo arte contemporânea – as transformam em produtos e que precisam de um alto grau de profissionalização para atingir seus objetivos.

3 Realidade é entendida aqui como uma forma de percepção exterior experimentada imediatamente ou não, mas também como forma de conhecimento de algo existente no tempo e/ou no espaço, portanto, inclui o real das sensações, o que difere de uma possível definição do conceito de Verdade.

4 Caramella, Elaine. *História da Arte. Fundamentos Semióticos*. Coleção Humus. Bauru, Edusc, 1998, pp. 65 e 66.

5 Eco, Umberto. *Obra Aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo, Editora Perspectiva, Coleção Debates nº4, pp. 84 e 85. Grifo do autor.

Dessa forma, ganha destaque a figura do chamado curador independente, que a partir dos anos 80, e sobretudo durante os anos 90, torna-se o centro de muitos debates de caráter ideológico e ético. Para Bernd Klüser, “Dentro de um tal clima artístico, regido pela competição, não é surpreendente que se tenha desenvolvido o ofício ambíguo do ‘organizador de exposições livre e independente’ (...). Mas, exceções à parte, é raro que ele seja tão livre e independente (já que prisioneiro de seus próprios interesses) quanto deveria ser, por definição, não importando qual diretor de museu: pois os patrocinadores, dos quais depende cada vez mais, medem o sucesso [de uma exposição] na altura do número de visitantes, dos resultados nos meios de comunicação e dos catálogos vendidos”.⁶

Tadeu Chiarelli afirma que, no meio nacional, a figura do curador independente profissional surge de maneira auspiciosa, já que foi “através do convite feito pela Fundação Bienal de São Paulo para que Walter Zanini assumisse a curadoria da Bienal de São Paulo de 1981 [e de 1983, também] (...) Quebrando a tradição da representação por países, Zanini concebeu aquelas duas edições da Bienal a partir de analogias por linguagens, permitindo ao público vivenciar uma interpretação da arte contemporânea, onde as divisões geopolíticas foram suplantadas por territórios poéticos constituídos com profunda argúcia e sensibilidade. Esta transformação conceitual, no entanto, em nenhum momento colocou em segundo plano as obras de arte apresentadas”.⁷

A definição do papel do curador e a polêmica gerada em torno da espetacularização das exposições enfatizam a discussão sobre o redimensionamento da produção artística, tornando-a elemento de composição de algo maior: a exposição.

A exposição é uma construção, um produto diferente dos objetos, portanto, crivada de valores que devem ser trazidos à tona. “A característica basilar e de cujas implicações pouco nos damos conta é o caráter da exposição como convenção visual, organização de objetos para produção de sentido (...) A ‘linguagem do museu’ não pode, pois, ser tomada como linguagem natural e é vã procura de recursos que permitam uma ‘comunicação imediata.’”⁸

Mari Carmen Pamírez ao pensar a formação de uma identidade artística latino-americana nos círculos do hemisfério norte, em especial, nos Estados Unidos da América, afirma que o papel do curador – independente ou institucional – é, sobretudo, elitista, já que eles são, acima de tudo, reconhecidos institucionalmente como especialistas no mundo das artes, estabelecendo o significado e *status* da arte contemporânea por meio de sua aquisição, exposição e interpretação. Para ela, “Nesse contexto de elite, os curadores funcionaram tradicionalmente como árbitros do gosto e da qualidade. A autoridade desse papel de árbitro deriva de um critério incondicional –

6 Klüser, Bernd. *Le Marché de l'Art et la Culture d'Exposition durant les Années 1980. L'Art de l'Exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle.* Tradução: Denis Trierweiler, Edition du Regard, 1998, p. 12.

7 Chiarelli, Domingos Tadeu. As funções do curador, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Grupo de Estudos em Curadoria do MAM. *Grupo de Estudos em Curadoria.* São Paulo, MAM, 9, pp. 15 e 16.

8 Meneses, Ulpiano Toledo Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista. História e cultura material.* Nova Série, vol.2:1994, p. 22.

ultimamente ideológico – baseado nos parâmetros restritivos do cânone ocidental (isto é, Primeiro Mundo) Modernismo/ Pós- Modernismo”.⁹

No entanto, Ramírez pondera que o curador vivencia a tensão de uma contradição, pois a problemática da identidade, no cenário do mercado, só pode ser pensada como um construto redutor. Por outro lado, propõe que ele pode ser o responsável por acabar com as hierarquias no mundo das artes, ao mesmo tempo em que democratiza o espaço para a ação cultural.¹⁰

Por intermédio das curadorias, especialmente de arte contemporânea – e, mais ainda, feitas em função de obras cujo pressuposto não é a permanência, seja pelo uso dos materiais ou por ter apenas duração no tempo e não no espaço –, ampliam o papel dos museus de arte moderna e contemporânea, retomando sua função de laboratório: local de experiência, de risco, já que as novas poéticas que manifestam não permitem ao público a possibilidade de uma relação museológica do tipo ‘tradicional’.

Harald Szeemann afirma que “o museu participou da fase positivista de hipertrofia do objeto e a favoreceu de maneira decisiva. Mas, também, ele igualmente integrou as ‘obras’ que se recusavam a ser obras, ou seja, chamados a cooperar com ele, os representantes da tendência que nega o objeto para reclamar no seu lugar o processo, quer dizer, a idéia ou a manifestação documental de um processo”.¹¹

De acordo com Debora J. Meijers, se há algum lugar onde o significado de um trabalho individual é determinado, então ele é o local que lhe é conferido entre outros trabalhos.¹² Assim, o museu torna-se decisivo no estabelecimento das possíveis formas de representação e de apropriação individual da arte. Ainda, a especulação sobre a arte na sua montagem e colocação no cenário museológico tendeu para o desenvolvimento das exposições que classificou como ‘a-históricas’ cuja característica está em que “apesar de todas suas diferenças [elas] têm em comum o fato de abandonar o tradicional arranjo cronológico. O objetivo é revelar correspondências entre trabalhos que podem pertencer a períodos e culturas distintas. Essas afinidades superam os limites cronológicos bem como as tradicionais categorias de estilo implementadas pela história da arte. A classificação modelar em termos de materiais também é abandonada para que a empatia (*Empföhlung*) finalmente torne possível a conexão entre uma cadeira do século XV com um retrato feminino de Picasso e uma instalação de Joseph Beuys”.¹³

Ao pretender criar ‘vínculos’ entre as ‘verdades’ permanentes ou imanentes das obras de arte de todos os tempos, as curadorias de exposições a-históricas revelam uma linha de raciocínio tão particular, que poderiam inscrever-se como instalações ou criações artísticas, e não como curadorias de exposição. Tal opção recria uma nova fetichização dos objetos artísticos assim contextualizados. Dessa forma, o curador pretende o lugar do artista ao criar ‘teses’ artísticas que

9 Ramírez, Mari Carmen. Brokering Identities. Art Curators and the politics of cultural representation. *Thinking about exhibitions* Edited by Greenberg, Ferguson & Nairne, Routledge, London, 1996, p. 22.

10 *Id. ibid.*, p. 23.

11 Szeemann, Harald (interprétation). Échange de vues d'un groupe d'experts. Problèmes du musée d'art contemporain en Occident. *Museum*, Unesco, vol. XXIV, n^o1, 1972, p. 11.

12 Meijers, Debora J. The Museum and the 'ahistorical' exhibition. The latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon? *Thinking about exhibitions*. Editors: Greenberg, R., Ferguson, B. W., Nairne, S., Routledge, 1996, London, p. 8.

13 *Id. ibid.*, p. 8.

defende com autoridade institucional, tanto para determinar valores pessoais como se fossem princípios ou verdades soberanas ou 'formais', e, ao fazê-lo, retira do público a capacidade de recriar conteúdos simbólicos. Deixamos, assim, de trabalhar no ambiente da obra de arte contextualizada para especular sobre o museu como linguagem, e esse tipo de exposição passa a constituir-se quase como uma metalinguagem.

Debora J. Meijers, refletindo sobre as crescentes dúvidas relativas às noções de desenvolvimento cronológico, à categorização em estilos e ao conceito de evolução trazido do século XIX, acentua o caráter construtivo da exposição museológica quando afirma que "um *designer* de exposições que enxerga sua atividade como arte não é essencialmente diferente do historiador que se torna cada vez mais ciente das dimensões literárias de suas considerações históricas".¹⁴

Do Figurativismo ao Abstracionismo

Conjugando esforços tão díspares quanto a necessidade de renovação artística e a legitimação da burguesia nascente no âmbito do poder local, alguns grandes empresários e membros de destaque de famílias influentes acabam por encontrar interesses em comum com intelectuais e artistas de São Paulo e assim, após um período de debates, vão dedicar-se à criação dos grandes museus de arte de São Paulo: O MASP e o MAM.

Com a instalação do MAM-SP e a abertura de sua primeira exposição ao público em 1948, já havia consciência, por parte de seus protagonistas, da especificidade relativa ao arranjo do espaço expositivo em um museu, sobretudo de arte moderna.

Embora tendo o MoMA-NY como parâmetro, Francisco Matarazzo Sobrinho, fundador e diretor presidente do MAM-SP, convida Léon Degand, crítico belga que vivia na França, para ser o primeiro diretor artístico e curador da mostra de abertura do Museu. Dessa forma, deixa claro que sua inclinação é para a produção e o pensamento plástico europeus, bem como uma visão e interpretação da arte marcadas por meio da presença de um crítico e professor de história da arte moderna que também deixava explícita sua preferência pela produção européia em face da norte-americana. O cuidadoso processo de preparação da primeira exposição visava criar um ambiente e um foro de debates de questões plásticas e artísticas, mas, sobretudo, sedimentar alguns valores da modernidade.

Pensar a primeira exposição do MAM-SP – Do Figurativismo ao Abstracionismo – pelo viés curatorial implica avaliar, em paralelo, um princípio de política institucional. Assim, sua primeira mostra traz uma exposição internacional, com maioria de obras de artistas estrangeiros – franceses, sobretudo – e pertencente a colecionadores particulares. Embora o esforço

¹⁴ Meijers, Debora J., *op. cit.*, pp. 18 e 19.



feito para a aquisição de obras encomendadas por Occillo para formar uma coleção adequada, a mostra de abertura do MAM-SP contou com apenas quatro obras do seu acervo: dois móveis de Alexander Calder, um guache de Fernand Léger e um de Joan Miró.

Léon Degand define claramente seu posicionamento em defesa da então 'nova arte' – o abstracionismo. Para ele, só existem duas categorias plásticas, irreduzíveis uma à outra: figuração e abstração. Assim, acredita que há menos chances de equívocos. Afirma Degand que "A abstração pictural, ao contrário (...) [dos] *ismos*, não é uma nova escola de pintura, mas uma nova concepção de pintura, na qual diversas escolas já se incluem: orfismo, suprematismo, neoplasticismo e outras, às vezes, sem denominação".¹⁵

Sua preocupação em compreender e educar para o novo fenômeno faz com que sua ação ganhe um aspecto bastante didático, que cunha não só em seus artigos, mas, sobretudo, naquilo que nos interessa: a exposição museológica de abertura do MAM-SP. De alguma maneira, Degand sabe que o aval do público para sua exposição é importante para que seu trabalho tenha legitimidade e continuidade. Tomando por base o movimento impressionista francês de 1874, sua intenção era trazer conhecimento a respeito das particularidades de cada uma das formas de expressão que foram surgindo no âmbito da linguagem pictórica.

Para tanto, Degand divide sua exposição em três partes: "1ª Seção Documentária, composta de reproduções coloridas mostrando a evolução da pintura e da escultura, do impressionismo ao cubismo; 2ª Seção, reunindo obras originais de artistas cuja produção seja praticamente 'não-figurativa'; 3ª Seção, obras de artistas totalmente abstratos".¹⁶

Por uma questão de método, e seguramente influenciado pelo ambiente europeu no qual se formou, Degand parte de uma visão evolucionista da história amparada no eurocentrismo, da qual assume o conceito de cronologia e de desenvolvimento como processo cumulativo, e o aplica à manifestação

Palestra 'Do Figurativismo ao Abstracionismo' proferida por Léon Degand na inauguração da exposição Arte Antiga e Moderna em 1949

Fonte: *Boletim Satma*, 23

15 Degand, Léon. *Qu'est-ce que la peinture abstraite? Langage et signification de la peinture en figuration et en abstraction*. Éditions de l'architecture d'aujourd'hui, 1956, p. 97.

16 Ribeiro, Cláudia M. B. *De la Figuration à l'abstraction – Léon Degand au Musée d'Art Moderne de São Paulo*. Alliance Française de São Paulo. *Memoire Nancy*, 1993, inédito, p.25.

artística. Apesar disso, ele não assume explicitamente que a arte abstrata seja uma evolução da figurativa, já que estava preocupado em se desvencilhar do caráter sectário que lhe era imposto, tanto na França como no Brasil, por sua defesa da nova arte. Sobre esse aspecto e usando de paradigmas próprios do evolucionismo aplicado à História – no caso, história da arte –, Degand afirma que “a pintura abstrata não resulta nem de um progresso, nem de um recuo do pensamento pictórico (...) A pintura abstrata e a pintura figurativa não se opõem, como inimigas, senão no espírito dos sectários. Elas diferem, apenas isso. Nosso engajamento, ainda que apaixonado, em relação à pintura abstrata, não implica nenhuma rejeição à pintura figurativa”.¹⁷

Com essa estrutura de pensamento sedimentada, Degand trabalha a curadoria da exposição buscando demonstrar a tese da superioridade da arte moderna, porque mais atual, em relação às outras produções. Ao analisar os resultados plásticos das produções figurativa e abstrata, Degand quer ‘educar’ o olhar do espectador, alegando que é preciso lembrar que há uma tradição antiga, a qual precisamos superar. A expressão de seu pensamento transmutado para o espaço de exposição revelou uma curadoria em que as formas artísticas que lidam com a figuração devem ser entendidas historicamente como estágios já superados, cujo valor é ‘documental’, já que diziam respeito a uma forma de sensibilidade diferente da atual.

A proposta de Léon Degand não era a única no âmbito museológico do mundo não europeu, aproximando-se daquela estabelecida na mesma época pelo próprio MoMA-NY, que incorpora um discurso bem elaborado que visava prestigiar a produção dos artistas locais. Para o próprio Degand aquele era “ (...) um dos mais belos museus do mundo em seu gênero (...)”.¹⁸

Na proposta original de montagem da exposição feita por Degand, deveriam vir para o Brasil tanto os pintores da Escola de Paris como alguns artistas dos Estados Unidos selecionados por uma comissão formada por Leo Castelli, Sidney Janis e Marcel Duchamp. No entanto, problemas com burocracia internacional e falta de verbas para cobrir despesas com seguro e transporte das obras cortaram a participação americana.¹⁹

A partir de então, Léon Degand parece sentir-se mais à vontade em suas escolhas e chega a afirmar em carta enviada a Paulo Bittencourt que não lamenta a ausência da representação norte-americana na mostra de São Paulo, já que, para ele, a jovem pintura americana não vale grande coisa.²⁰

Por outro lado, a declarada beleza que Degand via no MoMA-NY pode inscrever-se na forma como expõe a produção artística local, valorizando-a a ponto de tornar-se a demonstração visual e pública da disputa com Paris em relação à primazia como vetor da arte moderna internacional. Assim, ao ‘inventar’ uma tradição artística moderna, o MoMA-NY sedimenta as balizas de um conceito específico de modernidade.

17 Degand, Léon., *op. cit.*, p. 132.

18 Amaral, Aracy. A História de uma coleção. *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Perfil de um acervo*. São Paulo, Techint, 1988, p. 17.

19 Em carta enviada por Leo Castelli a Mat arazzo em 21 de julho de 1948, a seleção de artistas contava com os nomes de Jackson Pollock, Robert Motherwell, Mark Rothko, Reinhardt, Mark Tobey, além de artistas consagrados, como Feininger, Man Ray, El Lissitzky, Malevitch, Piet Mondrian e outros.

20 Vera D’Horta nos conta que, em função da manutenção do bom relacionamento diplomático entre MAM-SP e MoMA-NY, Mat arazzo ordena que esse trecho da carta seja riscado. Degand cede ao apelo, e na versão oficial da carta esse trecho desaparece. Conferir: D’Horta, Vera. *Museu de Arte Moderna*. São Paulo, Dórea Books and Art, 1994, p. 22. Citação da nota 24.

Quanto à representação brasileira da mostra, ela se resumiu a três artistas apresentando uma obra apenas cada um, e, ressaltou-se que todos eles viveram em Paris e eram conhecidos de Degand naquele ambiente. São eles: Waldemar Cordeiro, Cícero Dias e Samson Flexor com um óleo sobre tela cada um. Em defesa de Degand pode-se dizer que a pequena representação brasileira justifica-se, pois aqueles artistas eram alguns dos poucos, na época, que tinham uma produção de caráter abstrato.

A partir do momento em que sua intenção de trabalho naquela primeira seção era essencialmente didática, não hesita em valer-se de imagens de segunda geração, ou seja, reproduções, mesmo em um ambiente museológico, onde o primado do 'original' é um pressuposto. Apesar de propor uma marcada pedagogia do olhar baseado no processo de evolução das formas de representação, não é sem motivo que Degand é criticado por ter realizado uma exposição somente abstrata, traindo o título da mostra.

Podemos inferir que, como para Degand era importante mostrar que a produção abstrata é efetivamente superior a outras, o impacto criado entre as diferentes formas de apropriação dos objetos plásticos ajudaria o público a compreender suas razões. No confronto entre originais e reproduções, as segunda e terceira seções seriam valorizadas pela própria diferença de suportes e pela relação diferenciada que impõe ao público o relacionamento com originais em comparação com as reproduções. Tratando a primeira parte de sua exposição com o qualificativo de "Seção Documentária", Degand empurra toda a produção plástica que vai do impressionismo ao cubismo para uma espécie de 'pré-história' da arte moderna.

O trabalho de Degand não tarda em fazer surtirem reações apaixonadas que redundam em sua saída do Museu apenas um ano após sua chegada. A saída tão prematura de Degand do MAM-SP ocorreu, cremos, porque seu método de trabalho foi efetivo, criando um ambiente para a discussão sobre a abstração no meio paulista. No entanto, o debate que se cria não interessa ao ambiente moderno que o mecenato paulista desejava, em função de sua necessidade de afirmação cultural legitimada. Sua influência, no entanto, é percebida rapidamente nos discursos pró e contra seu partido estético, sempre baseados na sua estrutura de raciocínio.

A atitude de Degand leva a pensar em diferentes vínculos que um curador de exposições museológicas pode manter com a instituição. Ainda que envolvido no cotidiano do Museu por meio de seu cargo de diretor, o perfil de Degand está mais próximo daquele de um curador independente, já que sua causa lhe impunha o abandono da coleção, exceto naquilo em que ela lhe interessava. Degand incorporou, por meio da defesa de um partido estético definido, vários aspectos do que deva ser uma curadoria de exposições: seu recorte era claro, a disposição das obras objetivava desenvolver visualmente uma proposta preestabelecida, o museu foi

usado como cenário fundamental, e a institucionalização da arte foi percebida com poder de ratificação de seus valores.

A atuação de Degand mantém um aspecto positivo a ser cogitado nas curadorias de exposição já que, além de suas escolhas – que são inerentes ao processo –, ele consegue manter-se fiel aos propósitos da obra de arte no espaço museológico sem a instrumentalizar para finalidades extra-artísticas. As críticas ao abstracionismo e suas tendências somente foram possíveis porque sua exposição causou o desejado impacto, derivado de um contato legítimo com as obras de arte no cenário museológico, sustentando o princípio do fato museal, e que, necessariamente, propõe revisões a partir dos vários olhares contemporâneos.

Panorama de Arte Brasileira 1995

Se a arte moderna, por meio da abstração, começa a desestabilizar a noção de visualidade do público de São Paulo, as propostas plásticas que surgem a partir da Bienal de 1951, dois anos apenas depois de *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, abrem caminho para novos valores artísticos que alteram, de vez, as idéias estabelecidas a respeito daquilo que poderia ser, até então, identificado como arte ou obra de arte. Até então, estávamos no terreno da produção e de seus resultados plásticos. A partir dessa data e ao longo dos anos, o público toma contato com propostas mais herméticas, auto-referenciais, conceituais, orgânicas, imatéricas e outras que transferem o centro das atenções do produto artístico para o processo de produção ou, mesmo, para o produtor.

Assim, o museu passa a vincular-se de maneira soberana com certas manifestações, pois, em muitos casos, é o aval institucional que as reconhece e legitima. Por outro lado, surge um problema: como demonstrar, por meio dos produtos artísticos, uma proposta estética e conceitual que não se supõe por meio do produto 'acabado'. Se o processo torna-se mais importante do que a 'obra' em si, como avaliar esses procedimentos quando o público só tem contato com uma das partes de tal processo e, com certeza, uma parte já não tão valorizada, ao menos em relação às expectativas do artista?

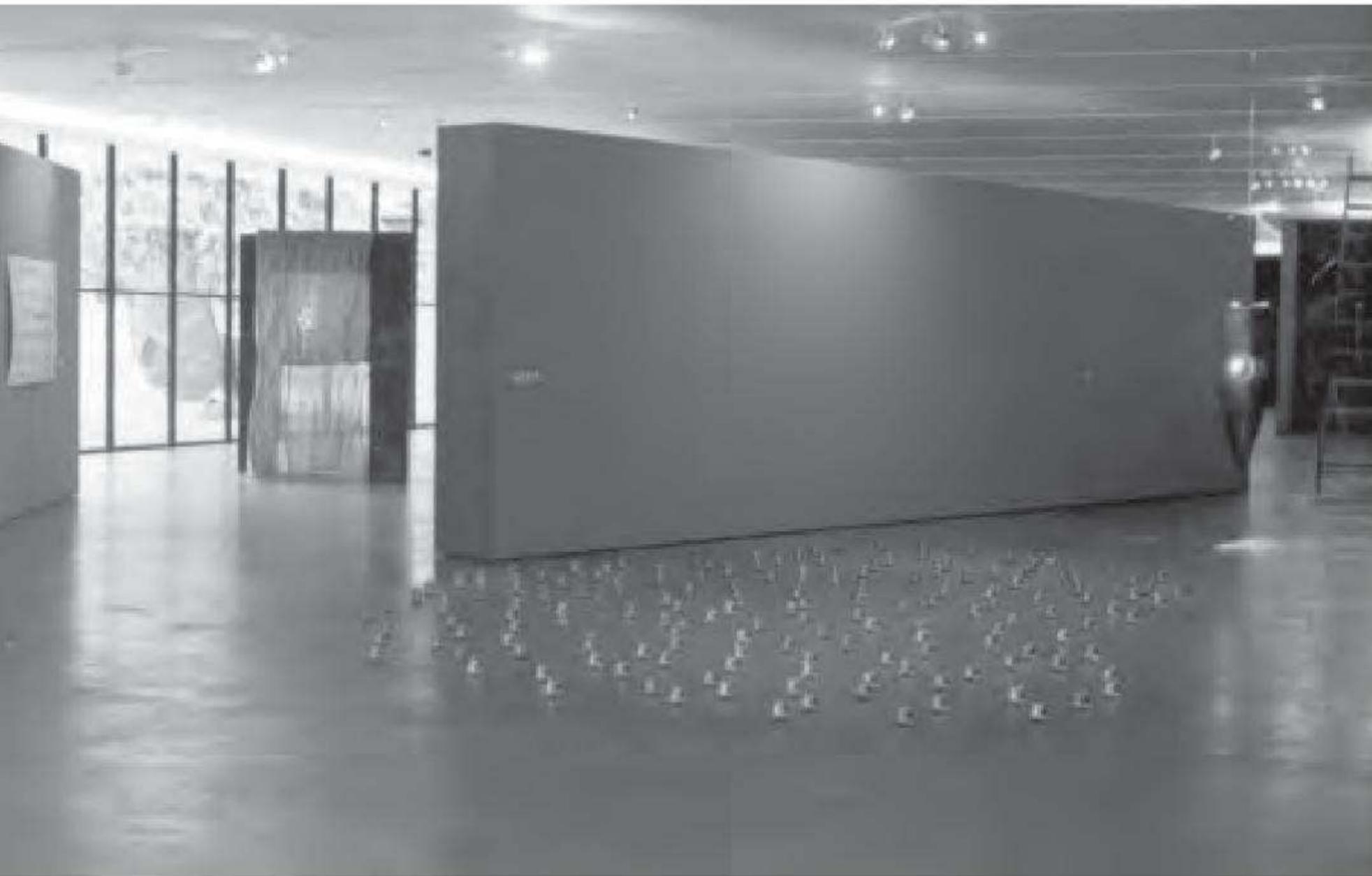
O Museu de Arte Moderna de São Paulo teve que reinventar sua vocação como resultado de seu fechamento e posterior perda de sua coleção para a Universidade de São Paulo, em 1963. Assim, na época de sua reabertura, em 1967, depara-se com uma nova realidade no campo das artes plásticas, da cultura e dos investimentos nesses setores.

Para situar historicamente a importância de *Panorama da Arte Brasileira 1995* cabe desenvolver um pouco o significado do projeto *Panorama*, criado em 1969 por Diná Lopes Coelho, diretora do MAM-SP entre 1967 e 1982. O

MAM-SP contava com um acervo muito pequeno, e já não havia mais mecenas e patronos dispostos a alimentar coleções museológicas e atividades expositivas às suas expensas. A situação econômica do país havia se alterado e, também, as relações do empresariado com a questão cultural. O MAM-SP encontrava-se, então, em uma situação constrangedora: procurava espaço para instalar o museu, mas não tinha acervo que justificasse um investimento público em tal projeto. Além disso, era preciso que houvesse exposições abertas ao público. Dentro desse quadro, Panorama de Arte Atual Brasileira surge com o objetivo principal de retomar o processo colecionista do Museu, por meio dos prêmios de aquisição oferecidos às melhores representações do ano.

Já em suas primeiras versões, o Panorama ganhou aceitação pública via imprensa e, muitas vezes, foi considerada uma exposição melhor do que a Bienal. O ano de 1993 pode ser considerado uma linha divisória na história dos 'Panoramas', já que foi muito criticado pela imprensa, apressando mudanças conceituais e estruturais. Uma série de decisões foi tomada, e seus resultados vão condicionar o raciocínio da sua próxima edição, o Panorama de Arte Brasileira 1995, que, desde então, perde o 'Atual' do título. A mostra passa a

Panorama da Arte Brasileira, 1995
(Aspecto da montagem com os painéis em forma de 'xis')
Fonte: Arquivo MAM-SP
Foto: Rejane Cintrão



ser bienal, buscando maior excelência nos seus propósitos de realização, já que facilitava a escolha do nome de um curador, “uma curadoria mais aprofundada e (...) o levantamento de patrocinadores”.²¹

O Panorama da Arte Brasileira 1995, mostrado ao público entre 24 de outubro e 26 de novembro, representa a retomada de um projeto importante do MAM-SP, de projeção nacional e com um conceito novo a partir da revisão de seu papel no circuito artístico de São Paulo. Contando, pela primeira vez, com uma curadoria, à Comissão de Arte caberia apenas o papel de ratificar o nome de um curador responsável pela organização da mostra e os nomes da Comissão de Premiação. Para a curadoria dessa versão do Panorama, foi convidado o curador independente e membro da Comissão de Arte do MAM-SP Ivo Mesquita.

Está claro que mesmo em um Panorama está inscrita a idéia de seleção e de valores. No entanto, quando não há um curador, tais princípios podem ficar subordinados à falsa noção de generalidade que o conceito de panorama sugere, ou seja, aquela da observação distante que permite conhecer toda a sua extensão. Essa determinação aparece como algo quase estrutural ou autônomo.

No caso do Panorama 1995 essa situação se altera, e a presença do curador evidencia o processo de escolha e o partido estético-conceitual adotado. Nessa vigésima terceira versão desde sua criação, o Panorama contou com a participação de 36 artistas brasileiros e 96 produções de diversas linguagens. Paralelo às artes plásticas, foi aberto espaço para vídeos comerciais, videoarte e uma peça de teatro, *O Livro de Jó*, de Antônio Araújo, assumida por Ivo Mesquita como instalação-*performance* ou, ainda, *site-specific work*.

Ao comentar o Panorama, Cacilda Teixeira da Costa afirma que “[aquela] edição da mostra (...) vai refletir uma nova política cultural adotada pelo Museu, que pretende se afirmar como um espaço para curadorias, que consideramos sua vocação prioritária, embora não exclusiva”.²²

Quando faz tal declaração, Costa tem em mente uma definição muito clara da importância do papel do curador no processo de realização de uma exposição museológica. No texto de abertura do catálogo, ela novamente se posiciona, sustentando que “O Panorama apresenta-se, pois, como um ponto de vista, o prisma adotado pelo curador para revelar, através de uma amostragem, sua cosmovisão da arte no Brasil, a qual espera-se que possibilite, ao mesmo tempo, revelar esta realidade e acrescentar-lhe valor”.²³

Em conformidade com a noção de curadoria expressa por Costa, Ivo Mesquita esclarece que, “antes de definir a mostra por um tema ou proceder a um mapeamento do Brasil artístico contemporâneo, buscou-se definir uma estratégia curatorial capaz de dar conta desta diversidade manifesta

21 Ontrão, Rejane. Do Panorama de Arte Atual Brasileira ao Panorama de Arte Brasileira 1969-1997. *97 Panorama de Arte Brasileira*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997, p. 10.

22 Depoimento prestado à jornalista Angélica de Moraes. MAM de cara nova prepara uma virada. *O Estado de São Paulo*, 22 de agosto de 1995.

23 Costa, Cacilda Teixeira da. Panorama e Panoramas. *Panorama de Arte Brasileira 1995*. Catálogo MAM, São Paulo, p. 11.

nas linguagens que trabalham a visualidade, propondo o grupamento de produções que, de alguma maneira, contenham um *espírito do tempo presente*".²⁴

Ivo Mesquita tem consciência da importância do papel do curador e tenta demonstrar, ao longo do texto, que sua escolha é arbitrária, mas que se insere na busca de compreensão de uma nova dinâmica do tempo, ainda que trabalhando no âmbito do território. O curador do Panorama 95 reflete sobre seu papel, marcando, no entanto, a diferença entre arbitrariedade e autoritarismo. A partir de sua experiência em museus canadenses e norte-americanos, pensa a questão inevitável da exclusão como parte do processo de seleção. Ele demonstra muita consciência a respeito da sobreposição de linguagens que acontece em uma exposição museológica. Ao destacar a importância de seu papel como agente histórico ratificador de valores – também históricos –, Mesquita procura jogar para o plano da própria arte a responsabilidade quanto às formas de recepção por parte do público. Assim, diz que "(...) o desenho de um panorama assume o lugar do curador como ponto fixo de onde se observa a cena. A curadoria, no entanto, procura preservar a mobilidade dos trabalhos, tornando-os visíveis na integridade dos significantes que eles constituem".²⁵

Embora suas afirmações não sejam excludentes, também se apresenta como uma impossibilidade a oportunidade de visibilidade dos significantes dos trabalhos de maneira integral. Ainda que saibamos, pela seqüência do texto, que a preocupação de Mesquita está na busca de uma visão não imperativa do papel do curador e, portanto, que a exposição seja "(...) um território de descobertas e surpresas, sem uma direção única a ser seguida".²⁶ Esse objetivo só é viável a partir da clareza do recorte e dos propósitos do curador, tornando-se, então, uma possibilidade potencial.

Nesse ponto, cabe ressaltar a diferença entre a obra de arte individual, inscrita no âmbito de sua participação social, e sua reunião – como recorte – por meio da exposição museológica. Assim, é preciso demonstrar que uma exposição permite que as obras percebidas em conjunto, por meio das estratégias de montagem e das escolhas conduzidas pela ideologia da mostra, sejam reconhecidas de maneira necessariamente diferenciada em relação a seu processo de produção original e as justificativas de partidos éticos e conceituais individuais que lhe deram forma. Acreditamos que essas são instâncias distintas de interpretação do fenômeno artístico no espaço museológico via exposição.

Dentro dessa linha de raciocínio, Ivo Mesquita trabalha de maneira multidisciplinar na montagem do Panorama 95, contando com o projeto museográfico do arquiteto Felipe Crescenti. Ivo Mesquita propôs a

24 Mesquita, Ivo. *Panorama de Arte Brasileira*, *op. cit.*, p. 14. Grifo do autor.

25 *Id. ibid.*, p. 14.

26 *Id. ibid.*, p. 14.

exposição de maneira que pudesse refletir a construção de um mapa. A montagem, porém, não poderia prever apenas a idéia de conjunto, mas também cuidar da compreensão de cada trabalho individualmente. Felipe Crescenti procurou acompanhar o raciocínio da curadoria, já que, para ele, o caráter de uma exposição está relacionado com o partido curatorial.

A oportunidade de percepção ampliada e da surpresa no trajeto expositivo é facilitada pela própria idéia de curadoria, o que se coloca em oposição a um critério autoritário. Mais uma vez é necessário reforçar que não se trata de criar relações labirínticas relativas a formas ou conceitos, pois o curador não é um criador, no sentido artístico, mas, seguramente, o condutor de uma proposta que vai tentar, com mais ou menos sucesso, demonstrar por meio do espaço museológico.

De alguma maneira, Mesquita retoma a força discursiva de Degand quando reflete sobre seu papel determinando que "(...) as obras escolhidas são os agentes que construirão o panorama da arte brasileira em 1995, o *meu panorama*, instaurando um campo interrogante, que provoque o visitante para encontrar sua interpretação".²⁷

Está claro para o curador que sua interferência é ativa, e, por isso, tomou cuidado ao reiterar na seqüência que "a curadoria assume a visualidade como a melhor forma de comunicação e rejeita para ela o papel de orientadora na interpretação dos trabalhos selecionados".²⁸

Para adequar duas linguagens diferentes, arte e exposição museológica, Mesquita e Crescenti utilizam um recurso museográfico específico para o Panorama. Eles não fazem agrupamentos de qualquer ordem – temáticos, cronológicos ou por linguagens – e 'deixam' que as obras se mostrem como formas de "presentificação de realidades". Dessa forma, o curador acredita que, ao deixar as obras "à deriva no espaço por sua conta e risco", cria a circunstância que permitirá que a linguagem visual atue como um veículo de comunicação autônomo. As obras na exposição, ainda que 'presentificações', não podem ser percebidas apenas como um conjunto de propostas individuais, mesmo quando produzidas especificamente para a mostra. Ainda que supostamente à deriva, sua presença remete, por analogia, às ausências e a seus critérios.

Ivo Mesquita acredita que a questão da presentificação é tão importante para a arte contemporânea, que até a coloca em xeque sob o ponto de vista de sua relação com o espaço: qual o lugar da arte? Assim, o curador toma para si a responsabilidade de ser o construtor de um discurso visual, o qual demonstra temer por sabê-lo estruturalmente comprometido.

Mesquita refere-se não somente à característica da arte contemporânea, mas também à da exposição de arte na contemporaneidade, que é sua existência no tempo, mas com pouca ou quase nula duração no espaço.

27 *Id. ibid.*, p. 14. Grifo meu.

28 *Id. ibid.*, p. 14.

Como exposição museológica, cabe pensar, além da construção do discurso plástico, também os elementos utilizados como linguagem de apoio – a expografia. Relembramos que, enquanto as artes plásticas se constituíam de produtos tais como pinturas de cavalete, desenhos, esculturas e outros, os recursos utilizados acompanhavam tais propostas: painéis, molduras, bases, pedestais e outros eram utilizados em conjunto com etiquetas explicativas, legendas e textos que auxiliavam no entendimento da exposição. Ainda, cordões de isolamento, sinalização de proibições, vidros e vitrinas estabeleciam uma relação, questionável ou não, codificada pelo público, que percebia que aqueles produtos deveriam constituir um discurso por meio do qual se torna possível o acesso ao conteúdo da exposição.

A arte contemporânea se prevalece desses recursos. Onde antes havia molduras e base, agora há obras presas diretamente à parede ou jogadas pelo chão, fora do espaço do museu – muitas vezes só percebidas a partir de dentro de seu espaço – nas janelas, no teto ou em lugar algum, como as propostas imatéricas. Há artistas que não podem prescindir da participação do público para completar o circuito de determinação da obra de arte enquanto tal. Portanto, muitas vezes, o trajeto precisa ser uma atitude autônoma, uma escolha e, como tal, implica um certo desconforto.

Assim também, o texto do curador tornou-se fundamental para que o público possa situar-se no âmbito da exposição já que legendas e etiquetas tornaram-se recursos que mais frustram do que esclarecem o público, pois seu conteúdo, orientado por padrões internacionais, não ajuda na compreensão de propostas plásticas não tradicionais.

O fato de revelar o museu como estrutura expositiva melhora a compreensão da exposição enquanto construção. Assim, não se pode falar em uma não-expografia. Ela existe, mas se comporta de maneira diferente.

Por outro lado, a falta de compreensão sobre o fenômeno artístico em suas particularidades como linguagem pode, pelo excesso, impedir uma aproximação que respeite a manifestação artística naquilo que ela tem a oferecer como experiência. Portanto, a expografia, no âmbito da arte contemporânea, prescinde do 'efeito decorativo'. De qualquer forma, não se pode mascarar que "(...) toda forma de exposição induz sentimentos e valores que transformam o objeto em análise".²⁹

Esses princípios sugeridos pela arte contemporânea e suas necessárias novas formas de exposição rompem não apenas com o conceito de aura, mas com a forma pré-moderna de sublimidade e de graça percebida nas artes plásticas. Portanto, o partido curatorial e suas escolhas orientam as formas de apropriação da exposição, pois não se trata apenas de sobrepor obras individuais.

29 Menezes, Luiz. Oprimado do discurso sobre o efeito decorativo. *Cadernos de Museologia*. Centro de Estudos de Socio-Museologia, Ismag, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1993, p. 29.

Panorama da Arte Brasileira 1995 coloca em evidência a idéia de que o discurso contemporâneo, ao quebrar a lógica da narrativa, impede um raciocínio puramente analítico – que é possível e desejável em outro momento – e impõe relacionamentos novos, sugerindo uma sensibilidade que tem como base uma estrutura de outro caráter. Eram trabalhos que não se contentavam em ficar em sua especificidade e, ao mesmo tempo, também transitavam de trabalhos formais para narrativos. O hibridismo dessas linguagens poderia auxiliar o visitante na busca de uma nova postura frente à manifestação artística contemporânea. Assim, a introdução de vídeos comerciais, filmes, *performances* e peça teatral justifica-se, pois são diferentes meios nos quais há riqueza de informação visual.

A apropriação estética da arte contemporânea, exibida por meio de Panorama 95, pode ser tomada como exemplar, pois faz eco com mostras que permitem que a arte se apresente como linguagem, conformando-se como um sistema apreendido parcialmente e não como uma sociologia sobre a manifestação artística e suas diferentes formas de expor.

Lidamos com dois sistemas sobrepostos e em diálogo: arte e museu. Dessa forma, seus significados são apreendidos, necessariamente, dentro do âmbito expositivo que permite a determinação de significados particulares.

O curador de Panorama da Arte Brasileira 1995 constrói a possibilidade dessa relação estabelecida em forma de rede assumindo que deve explicitar sua escolha que, embora seja sua, serve não para orientar ou dirigir o espectador, tampouco para construir uma hermenêutica da curadoria, mas, sim, para acirrar o grau de arbitrariedade que rege o território da arte contemporânea e a construção de discursos sobre ele.

Para reconhecer a arte como linguagem autônoma, não podemos exigir a tradução de seus conteúdos ou sua subordinação a códigos externos. Essa, aliás, é uma impossibilidade estrutural.

No entanto, a museologia se propõe como intermediária e ratifica seu papel tornando-se um meio facilitador, seja pelo acesso público e privilegiado à produção artística, seja pela possibilidade de ressignificação dos objetos plásticos arranjados no espaço por determinação de uma curadoria.

O museu, de acordo com o conceito de fato museal, é um cenário fundamental. Portanto, é o espaço da cenarização. Tomando por base a definição de Fayga Ostrower para espaço, veremos que esse "(...) será o referencial ulterior de todas as linguagens" e que, "em qualquer língua, é preciso recorrer a imagens do espaço a fim de tomar conhecimento de algo e comunicá-lo a outros".³⁰

30 Ostrower, Fayga. A construção do olhar. *O Olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p. 167.

Se a proposta da museologia é a utilização do recurso do cenário para proporcionar uma relação profunda entre ser humano e objeto, não se pode negar que, como linguagem, deve cumprir um papel em um sistema de comunicação, no caso, não verbal.

Em ambos os estudos de caso analisados procuramos demonstrar que a exposição museológica é mais do que a simples exibição de obras de maneira aleatória ou seguindo critérios ligados apenas a questões estéticas, de *design* ou da prática do adereçamento. A leitura feita por um curador é muito responsável na medida em que pode ser facilitadora quando permite uma observação atenta do fenômeno artístico e, além disso, estimula a possibilidade da crítica em relação às propostas feitas pela exposição e pelo museu.

Ao mesmo tempo, o curador deve ser comprometido com a questão da autonomia da arte e com os limites do processo de construção de conceitos, já que, quando equivocada, pretenciosa ou excessivamente cenográfica, também pode constrianger as possibilidades expressivas das obras individuais, das obras no conjunto e de seu retorno no âmbito mais amplo da sociedade representada pelo público de museus.

Ao longo dos anos, os museus e a prática museológica modificam a atividade do curador, tornando-a algo específico e diferente da atividade do crítico, do historiador, do museólogo e outras profissões correlatas. Da mesma forma, a atividade curatorial modificou-se substancialmente na distância que marca as exposições de Degand e Mesquita. Assim, apesar de Léon Degand assumir uma tarefa sobretudo educativa, segue utilizando uma linguagem e uma forma de raciocínio muito próprias da história da arte pré-moderna para definir tanto uma produção artística que já buscava novos valores como sua própria atividade. No caso de Ivo Mesquita, encontramos-lo imerso em um período no qual a atividade curatorial ganhou notoriedade, adeptos e críticos implacáveis.

Por isso Degand fala em conceitos tais como “representação, pintura pura, conteúdos visíveis e invisíveis, ilusão, significado...”,³¹ procurando demonstrar que tal ‘evolução’ não é perigosa na busca de um lugar para a ‘nova arte’ e sua inscrição na história da arte e da cultura. Por sua vez, Mesquita se utiliza de valores conceituais próprios da linguagem pós-moderna, tais como “transitividade, deslocamento, apropriação, hibridização, espetáculo”,³² que procura trabalhar por meio de uma curadoria que coloca em questão a idéia do não-lugar.

Ao pensar a institucionalização da arte, colocamo-nos a possibilidade de aceitar que o museu restaura a perspectiva do debate ético relativo à apropriação pública dos valores da arte e da ratificação do próprio objeto artístico.

31 Degand, Léon. *op. cit.*

32 *Id. ibid.*, p. 15.

Gentilmente agradeço, a publicação deste artigo a Roberto Conduru.