

O DISCURSO CURATORIAL COMO PROJETO ARTÍSTICO: DO EXPOSTO AO CONTRAPOSTO

Neiva Maria Fonseca Bohns – UFPel

RESUMO

Este artigo pretende discutir a construção de sentidos na prática discursiva de um curador de artes visuais, tendo como objeto de análise o caso da exposição intitulada “O triunfo do contemporâneo”, sob responsabilidade de Gaudêncio Fidelis. Apresentada no Santander Cultural, em Porto Alegre, RS, a mostra comemorativa dos 20 anos do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul estimulou o debate sobre formas de apresentação de obras de arte, por desestabilizar as convenções estabelecidas, apresentar obras em situação de vulnerabilidade e por utilizar um conjunto de elementos expográficos que se assemelham a esculturas. O discurso curatorial apresentado como projeto artístico contemporâneo também é foco de interesse para o presente estudo.

Palavras-chave: Curadoria – Expografia – Arte Contemporânea – Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul – Gaudêncio Fidelis.

SUMMARY

This article aims to discuss the construction of meanings in the discursive practice of a visual arts curator, based on a case-study analysis of the exhibition “O triunfo do contemporâneo” [The triumph of the contemporary] curated by Gaudêncio Fidelis. The exhibition was shown at Santander Cultural in Porto Alegre, RS, Brazil in commemoration of 20 years of the Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul and stimulated debate about the ways of presenting works of art, due to its destabilising of established conventions, displaying works in fragile conditions and using a set of exhibition-design elements that resemble sculptures. A further focus of interest of this study is the presentation of curatorial discourse as a contemporary art project.

Keywords

Curatorship – Exhibition design – Contemporary Art – Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul – Gaudêncio Fidelis

O discurso curatorial como projeto artístico: do exposto ao contraposto.

Expor e expor-se

Este artigo utiliza como metodologia o *estudo de caso* e, para analisar procedimentos curatoriais que revelam uma abordagem autoral, trata da exposição “O triunfo do contemporâneo”, trazida ao público no andar térreo das instalações do Santander Cultural, em Porto Alegre, RS, de 07 de março a 22 de abril de 2012.



O triunfo do contemporâneo - 06/03/2012 - Foto: Cristiano Sant'Anna/indicefoto.com

A exposição “O triunfo do contemporâneo” comemorou os vinte anos de existência do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. Sob curadoria de Gaudêncio Fidelis e fugindo dos procedimentos tradicionais de apresentação de obras de arte, a mostra apresentava obras pertencentes ao acervo do MAC RS desde sua fundação, assim como as obras adquiridas no decorrer dos anos, incluindo doações recentes.

Levando-se em conta o fato de que a ideia original era colocar em exposição todas as obras do acervo, os desafios curatoriais iniciais, caso se tratasse de uma postura convencional, consistiriam provavelmente em encontrar nexos entre as obras e os períodos artísticos. Mas a linha adotada pelo curador, de grande originalidade, procurou evitar as abordagens cronológicas e as associações estilísticas. As obras foram distribuídas espacialmente em toda extensão do andar térreo (e aqui cabe notar, que pela imponência arquitetônica do

prédio, o espaço expositivo do Santander Cultural de Porto Alegre traz enormes problemas para os curadores e expógrafos).

Desta maneira, pinturas, fotografias, esculturas, cerâmicas e objetos dividiram o espaço expositivo sem divisões classificatórias. Não havia, portanto, um setor para “pintura”, ou outro para “escultura”, como se fazia até mesmo nas exposições modernistas, nem mesmo outro tipo de divisão temática ou de linguagem, como as que têm sido utilizadas pelos curadores contemporâneos. Entretanto, em alguns casos, as obras foram agrupadas e até mesmo “conectadas” entre si, por dispositivos especialmente planejados e construídos para o projeto expográfico.

Ao optar por determinada linha curatorial (que, neste caso, inclui as determinações da expografia), o organizador de uma mostra de arte sempre revela os princípios que o movem. Assim, quando distribui obras numa exposição, portanto, o curador também se *expõe*. No caso da mostra “O triunfo do contemporâneo”, a começar pelo título escolhido, o projeto afirma peremptoriamente a vitória dos procedimentos artísticos que superam o raciocínio moderno. Caberia tratar aqui, caso houvesse mais espaço para discussão, se o projeto contemporâneo realmente se opõe ao projeto moderno, ou se apenas estende seus limites e amplia suas formas de expressão. Mas acima de tudo, esta foi uma exposição anticlássica, especialmente pelo fato de negar as regras de equilíbrio e de simetria, de evitar a austeridade formal, e por fazer uso dos recursos exagerados, quase dramáticos.

Assim, a exposição se caracterizava pela preferência pelas grandes dimensões e pelas formas que se contrapunham aos elementos arquitetônicos do prédio, e pelo uso de índices que reafirmavam enfaticamente a posição das obras. Mas também se distinguia pelo agrupamento de obras com características totalmente distintas, formando conjuntos polissêmicos de intensa carga semântica. O gosto pelas formas agigantadas em pelos movimentos inesperados revelados pelo *design* da exposição faz pensar em períodos artísticos que sucederam os períodos clássicos (embora as formas utilizadas nos dispositivos expográficos fizessem franca referência às esculturas minimalistas da segunda metade do século XX).



O triunfo do contemporâneo - 06/03/2012 - Foto: Cristiano Sant'Anna/indicefoto.com

Análise dos critérios curatoriais

Certamente os critérios curatoriais adotados não seguiram as convenções academicistas, nem modernistas, e nem mesmo as práticas habituais da arte contemporânea, muitas das quais procuram tirar partido dos espaços arquitetônicos onde as exposições acontecem. Observou-se a inexistência de critérios cronológicos, históricos, museológicos e formais (embora existissem relações cromáticas evidentes entre obras de naturezas distintas). Contudo, notou-se o uso de critérios espaciais na distribuição dos elementos expográficos e critérios extra-artísticos, que fazem alusão às biografias dos artistas (e suas afinidades eletivas).

1. Critérios não-cronológicos

As obras da exposição não seguiram critérios cronológicos. Obras consideradas históricas podiam estar lado a lado com outras muito recentes. Procedimentos técnicos de períodos diferentes podiam ser encontrados em conjuntos de obras arbitrariamente constituídos. Era do confronto entre obras de origens históricas diversas que se construíam os novos sentidos.

2. Critérios anti-historicistas

Obras de artistas de enorme importância para a arte brasileira podiam estar colocadas ao lado de obras de artistas iniciantes. Não havia qualquer divisão por períodos históricos, nem por produção geracional. A inexistência de hierarquias artísticas valorizava o trabalho dos artistas mais jovens, e, para os observadores iniciantes, as distinções artísticas não eram tão evidentes. Todas as obras, portanto, estavam apresentadas indistintamente, sem pré-avaliações, permitindo ao público o contato direto com elas, sem intermediação de uma abordagem historicista ou crítica.

3. Critérios anti-formalistas

Obras que apresentavam características formais muito diferentes estavam agrupadas e obras muito similares, em termos de materiais e de procedimentos técnicos, estavam separadas espacialmente. A associação de peças realizadas com diferentes materiais e texturas enfatizava a diversidade do acervo, e estimulava o público a procurar, por conta própria, as relações formais entre as obras, abrindo espaço para uma experiência não apenas estética, mas também lúdica.

4. Critérios anti-museológicos

Algumas obras foram apresentadas em situação de fragilidade, revelando facetas que habitualmente não são mostradas (o verso de uma pintura, por exemplo), ou equilibrando-se sobre bases pouco seguras. Mostrar todos os lados de uma pintura concebida para ser apresentada frontalmente e presa a uma parede plana, traz para o ambiente expositivo uma atmosfera de ateliê de artista, em que obras se acumulam por todos os cantos. Colocar uma escultura sobre uma base instável altera a relação do observador com a obra. Mas, principalmente, expõe as inseguranças vividas por toda e qualquer instituição, e que costumam ser maquiadas. O espaço expositivo, assim, perde a aura de lugar de certezas absolutas, e passa a ser trajeto de risco.

5. Critérios cromáticos

Algumas obras colocadas muito próximas apresentavam em comum certos elementos cromáticos, embora variassem em texturas e materiais. Uma pintura e uma obra feita de porcelana podiam ser aproximadas pela coincidência de tons cromáticos. Uma pintura e uma impressão digital também podiam estar lado a lado pelas mesmas razões. Desta forma, a exposição seguia princípios estéticos gerais, e era possível identificar certas regiões onde certas cores e tons pudessem ser encontrados.

6. Critérios de ocupação do espaço.

As obras foram bem distribuídas pelo espaço expositivo de maneira que todos os lugares ficassem ocupados. Os elementos expográficos foram construídos e distribuídos para produzir a sensação de unidade numa exposição de grande variedade formal. Se fosse possível retirar as obras do espaço, as peças da expografia continuariam ocupando satisfatoriamente o espaço, quase como se houvesse *outra exposição dentro da exposição*.

7. Critérios afetivos

Algumas obras de artistas com nítidas afinidades afetivas foram apresentadas num mesmo ambiente ou sobre um mesmo aparato expográfico. Desta maneira, vida e arte eram mostradas de maneira indissociável.

As obras e os sentidos

Tendo como fios condutores os elementos expográficos cuidadosamente desenhados e construídos, as obras se apresentavam ao observador a partir da visão do curador sobre o acervo. Entretanto, os sentidos produzidos pelo contato com as obras variavam de acordo com o percurso de cada visitante. Embora algumas partes da mostra parecessem imponentes na forma de apresentação das obras, noutros casos era a precariedade e a instabilidade que prevaleciam, como se as obras estivessem temporariamente ali colocadas, ou em trânsito. A ideia de uma exposição *in progress* também podia ser percebida em várias situações. Desta maneira, a mostra, como um todo, assumia-se pelos seus aspectos de incompletude, e dependia do espectador para que se realizasse.

O caráter espetacular da mostra, com estruturas de grande porte projetadas para evidenciar as obras, exercia particular interesse no público pouco habituado a frequentar exposições de arte. Era evidente a atração despertada nos grupos que pela primeira vez entravam no espaço expositivo do Santander Cultural. Nestes casos, as questões que mobilizaram os círculos de especialistas em artes visuais não eram as mais relevantes. A variedade na disposição das obras e a grande quantidade de informação visual disponível por toda parte atraíam, claramente, a atenção do público habituado aos meios de comunicação de massa e à comunicação instantânea, e pouco versados em espaços museológicos.



O triunfo do contemporâneo - 06/03/2012 - Foto: Cristiano Sant'Anna/indicefoto.com

Quase obra/ não-obra

Logo ao entrar no amplo salão do Santander Cultural, o visitante se deparava com um painel que trazia o texto curatorial, mas também tinha elementos expográficos que poderiam ser confundidos com obras de arte. Logo atrás do painel de entrada, uma pintura de Lenir de Miranda (Pedro Osório, 1945) e uma fotografia digital de Mário Röhnelt (Pelotas, 1950) estavam colocadas lado a lado. Ao invés de estilística, a similaridade entre elas era cromática: ambas possuíam tons de marrom e de ocre.

Algumas esculturas com materiais diversos estavam dispostas no chão, num espaço nobre do salão, entre o painel de entrada e a escada circular que leva ao andar inferior. Feita de materiais variados a interessante escultura de Alexandre Antunes (Porto Alegre, 1961) apoiava-se sobre bases instáveis. Ao lado, a peça escultórica de José Francisco Alves (Sananduva, 1965), de grande rigor formal, feita com ferro e tecido, ocupava elegantemente o espaço a ela destinado.



O triunfo do contemporâneo - 06/03/2012 - Foto: Cristiano Sant'Anna/indicefoto.com

Mas adiante o curador, também responsável pelo projeto expográfico, decidiu colocar uma estrutura de proporções arquitetônicas, que provocava uma interrupção no corpo do edifício. Sobre uma base de aparência precária, repousava uma peça escultórica de Patrício Farias (Arica, 1940), feita de MDF e de tecido. Ao lado da estrutura de ferro que acompanha a escada, outra peça do mesmo artista, com os mesmos materiais. Ambas originalmente faziam parte de um conjunto de cinco obras concebidas para serem apresentadas lado a lado. Para esta mostra, o conjunto foi desmembrado. No espaço do fundo, num pequeno corredor que liga as duas alas laterais do prédio, estava outra escultura de Patrício Farias, bem maior, feita de chumbo, madeira, tecido e aço. Na sua frente, uma instalação de Vera Chaves Barcellos (Porto Alegre, 1938), feita com materiais diversos, incluindo papel e pedra.

Mas talvez a situação mais surpreendente fosse aquela em que se encontrava a grande obra de Iole de Freitas (Belo Horizonte, 1955), já exposta inúmeras vezes pelo MAC RS. Desta vez, ao invés de apresentar-se inteiramente como corpo em suspensão no espaço, a obra parecia assentar-se sobre um dos balcões do edifício, que originalmente abrigou o Banco da Província. Para sustentar uma obra tão imponente, uma estrutura escultórico-arquitetônica (que atingia o segundo andar do prédio) foi projetada, construída e instalada.

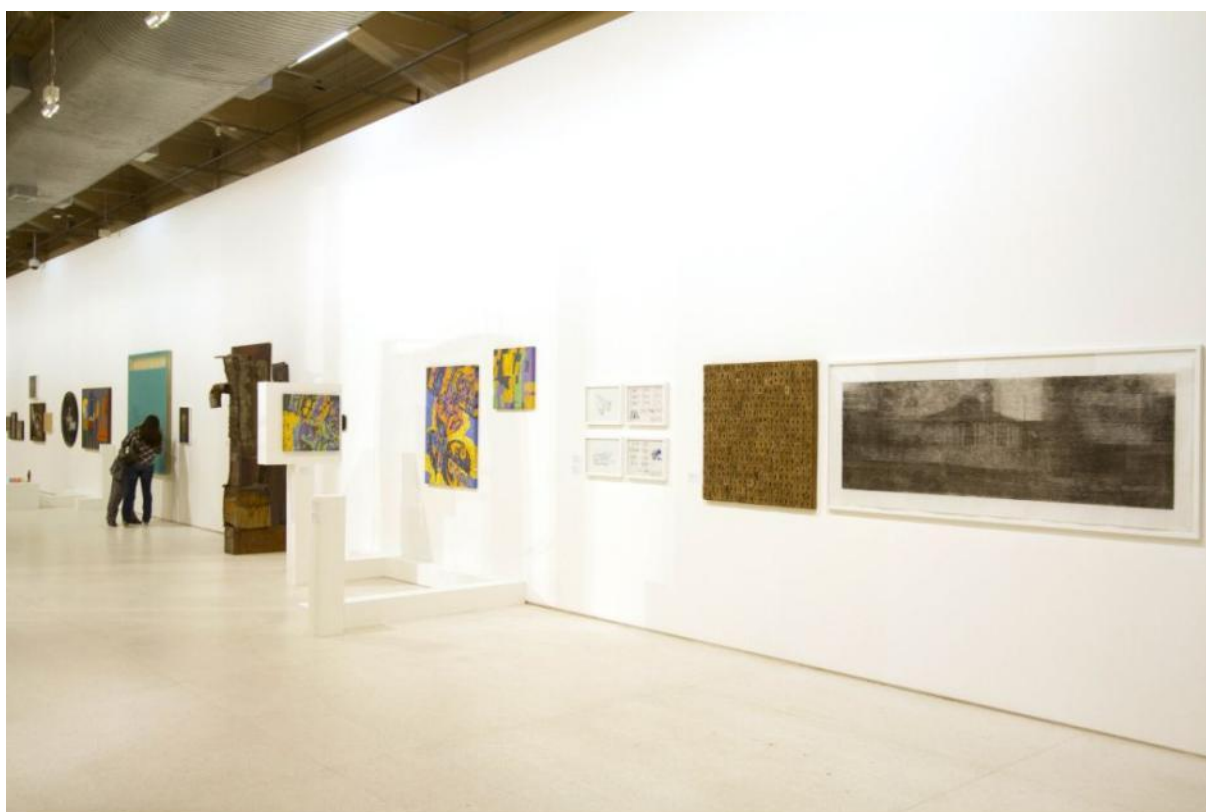


O triunfo do contemporâneo - 06/03/2012 - Foto: Cristiano Sant'Anna/indicefoto.com

No vão central do espaço expositivo, mais ao fundo, obras de vários artistas foram apresentadas de maneira associada, dispostas numa construção espacial com diferentes patamares, visível por todos os lados. Ali estavam, como dois lados de uma mesma moeda, as pinturas de Milton Kurtz (Santa Maria, 1951) e de Mário Röhnelt, artistas de grande afinidade artística, que trabalharam e produziram conjuntamente durante o período mais fértil de suas carreiras. Ali também estava um trabalho da ceramista Marlies Ritter. Ao lado, no chão, uma escultura feita com chapa de aço de Edmilson Vasconcelos (Pelotas, 1961), artista versátil, de grande capacidade criativa, que entre as décadas de 1980 e 1990 realizou performances inusitadas na cidade de Pelotas, RS. Um pouco mais à esquerda, a escultura de Tėti Waldraff (Santa Cruz do Sul, 1959), mostrava uma garça sobre skate, feita com materiais industriais. Ao fundo, para apresentar um trabalho de Sandro Ka (que lembra muito o trabalho da argentina Liliana Porter), o curador e expógrafo optou por projetar uma grande estrutura com elementos simétricos. Esta instalação expográfica colocava em evidência o dado irônico do trabalho do jovem artista, que associa objetos decorativos de fabricação industrial, feitos de plástico, borracha, porcelana ou gesso.

Na lateral esquerda, logo na entrada, disposta ao centro do ambiente, estava uma pintura de Plínio Bernhardt (Cachoeira do Sul, 1927- Porto Alegre, 2004), mostrada de maneira que se podiam ver todos os lados da obra. Na parede, uma divertida pintura de Fernando Lindote (Santana do Livramento, 1960), em que se percebiam dois coelhos brancos pintados sobre um fundo vermelho. Um pouco mais à frente, na mesma parede, uma belíssima gravura

circular de Maria Lúcia Cattani (Garibaldi, 1958). Mais adiante estava uma instalação de Karin Lambrecht (Porto Alegre, 1957), feita com variados materiais, e que já foi apresentada em diversas exposições. Depois viam-se algumas pinturas muito coloridas de Romanita Disconzi (Santiago, 1940), do período em que a artista pesquisava processos pictóricos, relacionando-os com a formação da imagens eletrônicas. Ali perto estava uma extraordinária xilogravura do jovem Rafael Pagatini (Caxias do Sul, 1985).



O triunfo do contemporâneo - 06/03/2012 - Foto: Cristiano Sant'Anna/indicefoto.com



O triunfo do contemporâneo - 06/03/2012 - Foto: Cristiano Sant'Anna/indicefoto.com

Na lateral direita do prédio estava a grande pintura de Nuno Ramos (São Paulo, 1960), datada de 1991 e feita, como se sabe, de materiais variados, incluindo tecido, plástico, metal e vidro. Esta é uma das obras mais importantes do acervo do MAC RS, e já foi restaurada várias vezes. De difícil conservação, a obra necessita de ambiente adequado e cuidados duplicados. Na frente da obra de Nuno Ramos o curador colocou outra estrutura expográfica de caráter escultórico, especialmente projetada para receber obras e intervenções de Carlos Asp (Porto Alegre, 1949).

Ao lado das delicadas pinturas de Gilda Vogt, e suspensa por uma estrutura expográfica, estava uma magnífica obra de porcelana de Tânia Resmini (Santana do Livramento, 1953). O que estas obras podiam ter em comum era o uso, em menor ou maior grau, da cor de rosa. Neste caso a associação entre o trabalho das duas artistas era, evidentemente, cromática. E para o observador recém-chegado, que não conhecia as distinções entre o trabalho das duas artistas, podia parecer tratar-se de obra única. Ao lado, uma escultura de Felix Bressan (Caxias, 1964), feita com vassouras e ferro, suspensa por um cabo de aço pendente da escada, relembra uma das fases mais interessantes da produção do artista.



O triunfo do contemporâneo - 06/03/2012 - Foto: Cristiano Sant'Anna/indicefoto.com

A exposição também trazia, numa das salas do fundo, um grande desenho de Eduardo Haesbaert (*Faxinal do Soturno*, 1968), feito com pastel seco sobre papel. Em torno do desenho, uma construção da expografia, pintada de preto, sublinhava o trabalho (e confundia os observadores, que chegavam a tropeçar na peça). Na mesma sala estava uma magnífica pintura do surpreendente Rafael Pagatini. Ainda cabe mencionar a admirável obra de Michael Chapman (*Caversham, Escócia*, 1948) que lembra o tempo em que o artista, radicado no Brasil há muitos anos, se dedicava à pintura, empregando nas telas todo seu vasto conhecimento sobre o assunto. Outras tantas obras estavam presentes na mostra, como um conjunto bastante representativo de artistas de Belém do Pará, que não analisarei aqui, por falta de espaço.

Entre o exposto e o contraposto

Como se pode observar, na exposição “O triunfo do contemporâneo”, uma nova prática curatorial, ainda desconhecida no Brasil, foi apresentada ao público. Neste projeto, a expografia, constituída por elementos que oscilavam entre a vocação arquitetônica e a escultórica, tinham autonomia em relação às próprias obras, apresentando-se com valores estéticos que despertavam muita atenção. Felizmente, não chegavam, contudo, a constituir-se como “cenários” (como aconteceu no caso da exposição comemorativa dos 500 anos de descoberta do Brasil). Os elementos expográficos, ao mesmo tempo em que serviam para

valorizar as obras apresentadas, estavam articulados com uma coerência tal que, isoladamente, produziam sentido. E faziam arte.

Contudo, além de mostrar as obras que deveriam ser apreciadas pelo público, as peças auxiliares geraram contraposições que modificaram os ambientes. Entre o exposto e o contraposto, surgiram novos sentidos nunca experimentados mesmo por quem já conhecia o acervo do MAC desde sempre. A polêmica amplamente instaurada no meio artístico gaúcho, contudo, referiu-se ao grau de autonomia que o projeto expográfico pode ter em relação ao conjunto de obras apresentadas. Muitos consideraram que, se as peças que constituíram o projeto expográfico fossem apresentadas isoladamente, poderiam ser avaliadas pelas suas qualidades estéticas e artísticas. Fica a dúvida: seriam obras de arte, esperando pela oportunidade de fazer carreira solo? Ou formavam um conjunto sub-arquitetônico concebido para desativar a imponente da edificação planejada para existir como instituição financeira? O debate está lançado.

Referências bibliográficas

BASBAUM, R. Arte brasileira contemporânea. Texturas. Dicções. Estratégias. Rio de Janeiro, 2001, 403 p.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. A arte de mostrar a arte. Texto sobre a exposição “O triunfo do contemporâneo”, no Santander Cultural, Porto Alegre, RS. Diário Popular, Pelotas, abril de 2012.

CASTILLO, S. S. del. Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições. São Paulo: Martins, 2008. 347p.

COCCHIARALE, F.; MANATA, F. É hoje na arte brasileira contemporânea. Coleção Gilberto Chateaubriand. Porto Alegre: Santander Cultural; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2006, 199p. [Catálogo]

CRIMP, D. Sobre as ruínas do museu. São Paulo: Martins Fontes, 2005, 303p.

FIDELIS, G. Dilemas da matéria. Procedimento, permanência e conservação em arte contemporânea. Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea, RS, 2002.

FIDELIS, Gaudêncio. O triunfo do contemporâneo. 20 anos do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Santander Cultural, 2012. [Catálogo de Arte]

MONTANER, J.M. Museus para o século XXI. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. 158p.

OBRIST, H.U. Arte Agora! Em 5 entrevistas. São Paulo: Alameda, 2006. (Coleção Situações S.I.) 114 p.

TOMKINS, C. As vidas dos artistas. São Paulo: BEÍ Comunicação, 2009. 275p.

Neiva Maria Fonseca Bohns

Mestre e Doutora em História, Teoria e Crítica das Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil. Exerce o cargo de Professora Associada no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPeL), RS, Brasil, onde desenvolve atividades de ensino, pesquisa e extensão nas áreas de arte contemporânea e arte brasileira. Também atua como crítica de arte e curadora de exposições de artes visuais. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte. Ocupa o cargo de Diretora Cultural da Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, RS.