



Fig. 1: Barbara Kruger. Untitled. Foto: Fred Scruton. Fonte: <https://archive.newmuseum.org/images/3715>

ARTIGO

ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE CRIAÇÃO, PEDAGOGIA E CURADORIA EM ARTES

Se cada obra tem múltiplas leituras, todas igualmente relevantes, em um conjunto essas possibilidades de sentido se multiplicam. Vista como tarefa pedagógica, a curadoria parece anular não apenas o argumento em defesa da autonomia do objeto artístico, mas também a presença de um outro sujeito que, como o curador, interpreta: o público...

ELISA DE SOUZA MARTINEZ
ABCA/BRASÍLIA

No momento em que concluía minha tese de doutorado¹, há alguns anos, e apresentava o tema deste trabalho, uma curadoria, as reações eram de surpresa. Diversas vezes escrevi introduções para textos sobre minha pesquisa em que tentava explicar o motivo da escolha de uma curadoria como tema de pesquisa. Era necessário explicar, entre outras coisas, o conceito de texto que utilizava para, citando Gérard Genette, descrever modos de transtextualidade no texto curatorial. Talvez hoje pareça absurdo e desnecessário afirmar que uma curadoria é um objeto de pesquisa, e não apenas mera tarefa de aplicação de conhecimentos em história da arte no circuito de exposições. Para alguns, continua sendo mera atividade técnica.

Considerarei a pesquisa de curadorias uma decorrência natural do encontro de três interesses, que nortearam minha trajetória até então: os processos de produção artística, os sistemas de compartilhamento da experiência artística e a confluência de ambos em discurso expositivo. Essas motivações haviam sido alimentadas por várias

experiências, das quais destaco minha passagem pelo New Museum, em Nova York, e os projetos em que atuei nesta instituição. O *Decade Show*² (Figura 1) será sempre uma referência para minhas reflexões, não apenas porque permitiu o trânsito pela década de 1980 longe do conservadorismo do MoMA, mas também, sobretudo, porque ofereceu um conjunto de reflexões em vários formatos, muito além dos muros das galerias e dos espaços convencionais da arte naqueles tempos de *Aids Crisis*. Talvez a impressão mais duradoura da exposição, e os deslocamentos físicos entre museus, bairros e esquinas, seja a de que a experiência artística se faz caminhando. Quem não viu a instalação de Alfredo Jaar em Times Square, os cartazes de Gran Fury nas laterais dos ônibus e das Guerrilla Girls colados em postes do Soho, assim como outras obras efêmeras dispersas por Manhattan, não pode ver toda a exposição. O catálogo, organizado antes da abertura, não é um registro das montagens da exposição que se distribuiu em três instituições: Museum of Contemporary Hispanic Art (MoCHA), The New Museum



Fig. 2: James Luna. *Artifact Piece*. 1986-90. Foto: Fred Scruton.
Fonte: <https://archive.newmuseum.org/images/3715>



Fig. 3: James Luna. *Artifact Piece*. 1986-90. Foto: Sherman Bryce.
Fonte: <https://archive.newmuseum.org/images/3715>

of Contemporary Art (New Museum) e The Studio Museum in Harlem. O livro-catálogo é uma compilação do processo de construção de um projeto curatorial que incorpora, inclusive, textos críticos e autocríticos. Não encontramos nessa publicação textos laudatórios do empreendimento curatorial. Ao contrário, os textos nos levam aos problemas enfrentados por pessoas que discordam, duvidam, e não consideram o dever cumprido. Tampouco reproduzem todas as obras expostas. A totalidade das obras só poderia ser vista após a exibição de todos os vídeos, nos três museus. Finalizado antes da abertura, o livro não contém imagens da montagem, o que seria muito necessário ao entendimento das discussões entre curadores. Entretanto, é documento robusto, instigante³ (Figuras 2 e 3).

Mais de dez anos desde a realização do *Decade Show* haviam passado quando concluí a tese de doutorado. Pareceu-me imprescindível, para analisar uma curadoria, incluir imagens para oferecer ao leitor condições de compreender as associações que, na análise, desenvolvia⁴. As imagens

não teriam a função de facilitar as análises, ou de transformar a austera aparência do texto acadêmico em tese ilustrada. Inseri na tese fotografias que colocam o leitor diante de situações, ou de conjuntos de situações, que considero problemáticas. Seja porque exemplificam contradições discursivas ou porque parecem indicar certa frouxidão dos argumentos curatoriais. Quando uma exposição tem suas paredes construídas com rigor conceitual impecável, respeitando inclusive as orientações do artista quanto à cor que reveste a superfície em que sua obra é exibida⁵ e constatamos, em seguida, que a parede seguinte foi executada sem o mesmo rigor, pode-se considerar a descontinuidade como resultado inevitável de contingências institucionais. Contudo, ainda que coerções institucionais possam ser incontornáveis, a análise busca marcas de coesão, de coerência, ou de sua ausência. Não se trata de desmerecer os esforços curatoriais, assim como não se desqualifica a carreira de um artista ao constatar que uma de suas obras apresenta problemas de execução⁶, mas sim de

transformar seu trabalho em objeto de análise e estudo. Trata-se, portanto, de estudá-lo.

NESSE CASO, O OBJETIVO NÃO É SUBSTITUIR A COERÊNCIA DO DISCURSO CURATORIAL COM A DE OUTRO, LAUDATÓRIO, TRATA-SE DE UM EXERCÍCIO, ENTRE MUITOS POSSÍVEIS, DE VER O TEXTO CURATORIAL COMO UM CONTEXTO PARA VER OBRAS DE ARTE...

Entretanto, ao construir um texto sobre uma curadoria, entramos em discussão com o curador. Diferentemente do relato de experiência, escrito pelo autor de um projeto curatorial, a análise de curadoria desmembra o discurso, altera o peso das partes, configura um meta-discurso. Nesse caso, o objetivo não é substituir a coerência do discurso curatorial com a de outro, laudatório. Trata-se de um exercício, entre muitos possíveis, de ver o texto curatorial como um contexto para ver obras de arte. Catálogos como o do *Decade Show* ou de *Magiciens de la terre* não tem documentos de montagem. Em outros tempos, via-se obras no catálogo. Tudo o que complementasse,

ou mediasse, o contato direto com as obras era considerado desnecessário. A experiência estética não poderia ser mediada, ou facilitada por recursos didáticos⁷. De onde vem este modelo? A que serve? Por que a obra não precisa de explicações? Essas e outras perguntas mais incômodas têm norteado muitos debates desde que a tarefa didática do curador passou a incluir, também, marcas explícitas de sua própria voz, assim como a do educador. Talvez por esse motivo, encontramos em alguns textos expressões que tentam construir uma equivalência entre curadoria e pedagogia. Talvez seja possível, talvez não.

Se considerarmos uma dimensão conceitual para a curadoria, é preciso lembrar que um conceito possui, simultaneamente, dimensões teóricas e práticas, sendo definido como representação abstrata de um objeto. Essa, ao menos, é a definição. São, entretanto, as bordas dessas dimensões, teórica e prática, que tornam possível sua existência, sua totalidade. É no trabalho de análise que evidenciamos a configuração,

a pertinência e a atualidade do discurso curatorial. O desafio, quando teórico, consiste em reconhecer que nenhum conceito representa um objeto sem distorcê-lo, desestabilizá-lo ou reduzi-lo. A ideia, que parece ser materializada no discurso curatorial, pode se perder no jogo aberto da encenação expográfica que reúne obras de arte. Se cada obra tem múltiplas leituras, todas igualmente relevantes, em um conjunto essas possibilidades de sentido se multiplicam. Vista como tarefa pedagógica, a curadoria parece anular não apenas o argumento em defesa da autonomia do objeto artístico, mas também a presença de um outro sujeito que, como o curador, interpreta: o público. A vontade de totalidade do curador-pedagogo indica, inclusive, os ângulos de visão mais favoráveis a seu argumento. Esses podem estar nos guias impressos⁸, nos monitores falantes, ou nas fotos da montagem incluídas no catálogo. De certa maneira, retornamos a uma situação antiga, em que a palavra fruição parecia substituir, com conforto, sua antecessora: a apreciação.

Além da coerção do discurso curatorial,

seja este institucionalizado ou não, que age sobre a interpretação do público, pode-se perder ou desvirtuar o argumento curatorial-pedagógico ao analisar as escolhas que o definem. Desse modo, a dimensão conceitual de um discurso curatorial produz situações teóricas complexas que podem nos ajudar a ver tanto objetos quanto situações e teorias além do campo da arte.⁹

Desafios contundentes nos confrontam em tempos de questionamento dos discursos hegemônicos. Se por um lado a atividade pedagógica do curador parece contradizer a vontade de emancipar o olhar, e a compreensão da arte, de qualquer tipo de hábito pernicioso, até que ponto nossas expectativas podem ser correspondidas por meio de eventos? Conseqüentemente, a denominação “exposição temporária” que serviu como critério classificatório de grande parte das exposições de curta duração parece-nos irrelevante. Todas as exposições são temporárias. De outro modo seria difícil explicar a existência de tantas maneiras simultâneas de contextualizar objetos

artísticos. Se pensamos na obra *Fontes de Cildo Meireles*, podemos lembrar de sua inclusão em múltiplos contextos, desde as retrospectivas do artista até as gravuras que representam possibilidades combinatórias para suas régua.

O curador pode desaparecer? Se, ao escrevermos um texto sobre determinado assunto, suprimíssemos todos os comentários e oferecêssemos ao leitor apenas as referências teríamos uma exposição sem curadoria? A curadoria pode ser vista como aquele veículo aglutinador que dá corpo a diferentes elementos-obras selecionados para compor o discurso da arte? Ou, a síntese temática, ainda que temporária, obtida com a curadoria, é capaz de anular ambivalências, plurivocalidades, e submeter as obras a uma monofonia absoluta? Essas perguntas cercam a pesquisa, e seus objetos. Retomando as palavras de Jean-Hubert Martin¹⁰: “A arte está repleta de contradições e de paradoxos.”

NOTAS

1 Ainda que não seja o único resultado de minhas pesquisas, vale citar aqui a tese de doutorado defendida no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em 2002, com o título: *Textualização antropofágica: a curadoria do Espaço Museológico da XXIV Bienal de São Paulo*. Talvez a data auxilie o leitor a compreender algumas opções terminológicas que faço, desde o início da pesquisa em 1998, em meus textos.

2 *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s* foi produto de um trabalho colaborativo entre o New Museum, o Studio Museum in Harlem e o Museum of Contemporary Hispanic Art. Para realizá-lo, a equipe de curadores foi formada por Laura Trippi e Gary Sangster (New Museum), Sharon F. Patton (Studio Museum in Harlem) e Julia P. Herzberg (Museum of Contemporary Hispanic Art).

3 Um exemplar do catálogo do Decade Show foi exibido na exposição que marcou os 25 anos de realização da

exposição *Magiciens de la Terre*, no Centre Georges Pompidou, em Paris, em 2014. Participei como pesquisadora do seminário *Université d'été - Magiciens de la terre: vingt-cinq ans après*, que se realizou de 1 a 10 de julho nos espaços da exposição comemorativa *Magiciens de la terre, retour sur une exposition légendaire*, de 2 de julho a 8 de setembro, no mesmo museu. A referência ao Decade Show se insere num conjunto de discussões sobre o contexto histórico que, ao final da década de 1980, gerou *Magiciens de la terre*.

4 No transcurso da tese, algumas publicações no Brasil haviam começado a incluir o registro da exposição montada como parte da documentação. Embora sejam documentos, as fotografias inseridas em minha tese não têm o objetivo de serem analisadas como tal.

5 Refiro-me aqui, especificamente, às obras de Helio Oiticica exibidas na Sala Monocromos, da XXIV Bienal de São Paulo.

6 Sim, estes problemas existem.

7 Sobre esse aspecto, recomendo o

livro, cuja leitura parece ter se perdido na sobreposição recente de modismos no campo do ensino das artes, de Louis Porcher, *Educação Artística: luxo ou necessidade* (Tradução de Yan Michalski, São Paulo: Summus Editorial, 1982). Sobre esse livro, e as diferentes concepções de mediação para fenômenos artísticos: MARTINEZ, Elisa de Souza. *Íntimo ou público: o lócus da criação artística*. MARCELINA, ano 4, v.5, 2 sem. 2010, p. 73 a 89.

8 Ainda existem?

9 BAL, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities: a rough guide*. Toronto/ Buffalo/ London: University of Toronto Press, 2002. p. 22.

10 Do texto “O estranhamento do outro e a perversão das influências ocidentais”. In: AGUILAR, Nelson (org.). *Catálogo da Exposição Universalis da 23ª. Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1996, p. 87.