

CULTURA DAS EXPOSIÇÕES

Sonia Salcedo del Castillo

A pós-modernidade estimulou políticas aceleradoras do ver e exhibir. O leque de termos e linguagens que se abre na produção artística, somado ao fortalecimento do mercado de arte e à formação de empresas culturais, ampliaram os limites expositivos.

Inerente ao contexto contemporâneo da arte e suas diretrizes, a cultura das exposições relaciona-se com a história da arte desde os anos 1950 até a atualidade, sobretudo a partir da assimilação de uma cultura capitalista de consumo, que reformulou o corolário do discurso vanguardista histórico sobre a diminuição da distância entre arte e vida.

A cultura das exposições seria dirigida da mesma forma com que se administrava a economia. Como consequência de tais procedimentos [...] surgiriam novas concepções expositivas, que se propagariam por todo o mundo.

Dessas novas concepções expositivas lançadas no mercado institucional, destacamos a criação de um comércio de arte denominado por Juan Carlo Rico Museu-Negócio: conciliando a noção de mercado de arte ao consumo cultural de massa, precipitava um interesse crescente sobre as exposições temporárias e itinerantes, e em breve tempo, ganhando espaço das mostras permanentes, as exposições tornavam-se propensas a se transformarem em espaço de lazer, diversão e espetáculo. Para tanto, recorria em suas montagens à ambientação, a recursos e efeitos cenográficos, bem como à veiculação na mídia, obtendo, assim, fartos lucros para as corporações empresariais que desde os anos 1950 e 60 começaram a investir na 'cultura das exposições' (Castillo, 2008, p. 114).

A partir dos anos 1980, “o papel do museu conservador e propagador de uma narrativa histórica deu lugar ao de museu hospedeiro e propagador de pacotes expositivos”. Não se limitando a apresentar como também a representar discursos culturais, a cultura das exposições sugeria transformações da museologia não somente em razão de seu conteúdo ou de seu continente, mas, sobretudo, do seu público.

É fato que as mostras temporárias se multiplicam à medida que melhor se popularizam, mediante seus veículos de propaganda e reprodução (catálogos, revistas, jornais, rádio, televisão ou internet). Oferecendo um cardápio de programação cada vez

mais diverso e ininterrupto, a velocidade entre o ver e exhibir tornou-se comparável à lógica de oferta e procura inerente aos produtos de consumo, como os de supermercados.

Aliando-se a esses fatos e em reciprocidade às experimentações artísticas dos anos 1960 – responsáveis por atenuar as fronteiras entre a baixa e alta cultura, como foi o caso da Pop ao germinar a hipótese do fim da história da arte –, “o espaço museal deixa de ser um local que abriga uma arte morta para se tornar um lugar aberto a novas leituras da arte”, qual nos indica Arthur Danto (2006, p. 5).

Transformações expográfica e museal.

As novas estratégias museográficas dos anos, contudo, tão-somente vulnerabilizariam o purismo e a flexibilidade dos espaços paradigmáticos do movimento internacional¹ assimilados pela esfera expositiva, e principalmente, transformariam a maioria das ações institucionais expositoras em meio de comunicação social. Assim, as distâncias entre arte e público, exposição e evento eram anuladas progressivamente, confundindo referências essenciais à história da cultura, multifacetando a noção de patrimônio. Propõe-nos o filósofo Andreas Huyssen (1994, pp.35-55) que, em resposta a tal processo pertinente à indústria cultural, as exposições transformar-se-iam em fórmulas ora compensadoras das perdas de estabilidade e identidade dos sujeitos contemporâneos, ora simuladoras da memória coletiva, ora estratégicas na representação de contestação e negociação cultural:

Se, no passado, as exposições tradicionais dos museus foram desprezadas pelas vanguardas e comparadas a cemitérios, mausoléus ou caixões fúnebres pintados, como fizeram Marinetti e Lissitzky, ou, ainda, se, mais recentemente, Hélio Oiticica e Robert Smithson, cujas propostas – o museu corresponde à cidade ou ao próprio mundo – foram como um golpe fatal para o conceito de museu, de galeria de

¹ Mediante a *Exposição Internacional: arquitetura moderna*, realizada no MoMA, em 1932, e organizada pelo arquiteto Philip Johnson e o historiador Henry Russel, o Movimento Internacional tornou-se paradigma museológico. Para o qual o objeto arquitetônico do museal deveria se igualar a qualquer outra tipologia arquitetônica pública urbana e, sendo funcional, responder às solicitações do público, respondendo aos princípios racionalistas: espaço neutro, flexível, fechado, iluminado artificialmente, como hoje foi assimilado o conceito do cubo branco. Princípios semelhantes foram definidos em Madrid no ano de 1934. Nota da autora (2008, pp. 223-282).

arte e da própria exposição, hoje não só os museus, como também todo o circuito expositivo, são sinônimos da efervescência pretendida pelas vanguardas do início do século (Castillo, 2008, p. 232).

Quanto à reformulação dos museus, é paradigmática a criação do Centro Georges Pompidou, cuja proposta museal embute a tese de valorização do público, conforme Pontus Hulten, o primeiro diretor da instituição, que assim o define: “um museu aberto, instrumento de difusão e comunicação permanentes, cuja eficácia depende, antes de tudo, da estrutura arquitetônica em ligação com a vida urbana.”²

Os novos museus surgidos a partir dos anos 70 tornaram-se espécie de símbolo de status urbano. “Verdadeiros monumentos” desempenhando importante papel no imaginário social, assim como as megaexposições, “onde a culturalidade tem, igualmente, a marca do excesso,” conclui Hulten.³

De maneira análoga aos desejos dos primeiros modernos, que almejavam manipular as massas e, assim, ganhá-las pela popularização, a monumentalidade arquitetônica museal dos dias atuais tem sensibilizado a sociedade. Os “edifícios da arte” nos últimos 50 anos comprovam isso. Numa certa medida, tanto o espiralado fim em si mesmo projetado por Frank Lloyd Wright, quanto a “criatura prateada” de Frank Gehry espelham reminiscências dos anos 1920, no que diz respeito a mudanças culturais.

O gosto da arte pela grande escala, que até os dias de hoje invade e ultrapassa os limites dos Museus, implica em programas arquitetônicos alternativos e/ou distintos, como, por exemplo, foi o MAM–Rio nos anos 1960 e, na primeira década do século XXI, Inhotim – Centro de Arte Contemporânea (Brumadinho MG). Este último, “um complexo artístico-botânico sem paralelo no país,” (*O GLOBO*, 12 de out, 2006, p. 1) em que há espaço para o artista criar obras que jamais poderiam ser em instituições tradicionais (museus urbanos, por exemplo).

²

Hulten *apud* Gonçalves, 2004, p.65.

³

Ibidem Ibid.



IL. 1 Cildo Meireles, *Imensa* (1982-2002), Inhotim, 2008 IL2 Pavilhão de Adriana Varejão, Inhotim, 2008
Foto: acervo da autora

Idealizar, nos dias atuais, parece análogo à construção de monumentos como marcos para a história, afirma Gonçalves:

Os museus passam a ser “monumentos”, ícones da modernização da sociedade, emblema da identidade cultural urbana, lugar obrigatório para a frequência turística e de lazer e diversão para o cidadão. Os museus tornaram-se pontos de referência centrais para a cultura. Passam a ocupar um importante lugar na história da arquitetura (2004, pp. 66).

No âmbito desse assunto, é exemplar o papel que o projeto de Frank Gehry para o Guggenheim desempenhou em Bilbao. Antes de ferro, agora, de titânio, um lugar nada atraente ficou para trás, depois da obra deste Museu. Onde, na década de 1980, indústrias fechadas poluíam o ar, acinzentando a urbe basca, hoje, os bilbaínos desfrutam de uma cidade revitalizada por constantes reurbanizações assinadas por importantes arquitetos, bem como por intervenções urbanas de autoria de grandes artistas, como, por exemplo, a Ponte de La Salve colorida de vermelho, segundo projeto artístico de Daniel Buren. Este Museu polemicamente monumental assemelha-se a uma instalação, tanto externamente, quanto em seu interior, mediante a peça de Richard Serra, qual obra feita *in situ*, ocupando o vão da claraboia central. Não apenas por seu monumental volume de formas curvas e contracurvas, mas pelas obras que ultrapassam seus limites internos, instalando-se como guardiões do museu. De um lado “MAMAN” – a aranha de Louise Bourgeois, e de outro “PUPPY” – o cão fox-terrier-arbusto com 12 metros de altura de Jeff Koons.

Sobre o papel do Museu na cidade, afirma o galerista de Bilbao, Juan Manuel Lumbreras (*O GLOBO*, 2007 *O Globo*) que sua existência fez mudar a cidade.

Quase todas as galerias em Bilbao nasceram depois do Guggenheim [...] Antes, quando se expunha arte de vanguarda ou contemporânea, havia gente que torcia o nariz. O Guggenheim educou as pessoas [...] pelo menos agora respeitam (*O Globo*, Segundo Caderno, 26 de julho de 2007, p. 1).

Mas não apenas o Museu enquanto continente vem exercendo papel educador, igualmente polêmico, como também seu conteúdo – as exposições de arte.

Daí nenhum espanto ao se estampar, em negrito, na capa do Segundo Caderno de *O Globo* (14 de junho, 2007, p.1), **Monumentais**: manchete de matéria sobre as exposições de verão montadas na Europa e nos Estados Unidos em 2007. É o caso da retrospectiva de Richard Serra no MoMA, cuja tarefa de montagem foi descrita pelo diretor do museu como um “exercício militar”. Para expor 27 peças maciças de ferro, aço, chumbo, borracha e fibra de vidro – “esculturas que mexem com os sentidos do espectador” (percorrendo-as, o próprio Serra perdeu a noção do que era dentro e fora) –, foi necessário adequar o espaço expositivo, reforçando estruturalmente o piso e derrubando paredes em razão do peso e escala das obras.



IL3 Anselm Kiefer

Esse mesmo gosto pela grande escala tornou Anselm Kiefer o artista ideal para inaugurar a individual anual – batizada, apropriadamente, de *Monumenta* – organizada pelo Grand Palais, em Paris. Sim, o grande pavilhão de vidro e aço herdado da Exposição Universal de 1900, cubagem de 45 metros de largura, 201 de comprimento e

45 de altura em seu ponto mais alto, ora reformado pelo governo francês, se transformou em espaço para arte contemporânea. Lugar que privilegia (e desafia, é bom lembrar) os artistas, mas que busca beneficiar, principalmente o organizador das mostras. O Ministério da Cultura francês vem lutando para encontrar uma missão para o espaço, enquanto o governo vem tentando, nos últimos anos, atrair o interesse do público para a arte contemporânea. Com esse intuito, até a Disney (*O Globo*, 18 de outubro, 2006, p. 1) foi elevada ao patamar da grande arte, por ocasião da abertura da mostra *Mickey vai ao museu*, setembro de 2006 no Grand Palais. Agora, a *Monumenta* atrai o grande público também monumentalmente, explorando tanto o continente quanto o conteúdo não pelo tema, mas pela escala. “Estrelas cadentes” de Kiefer é uma notória referência ao Grand Palais. O artista construiu sete casas de até 15 metros de altura. “Estamos sob o céu, diz ele, referindo-se à transparência do teto”. Entre as casas, mais duas torres, porém, precárias e adiante outra mais que desmoronou – “Esperança frustrada”. Convicto que tudo está em eterna mutação, afirma com sua obra e, concordemos, com muita propriedade:

– O que me interessa não é o monumento. Uma ruína não é uma catástrofe. É o momento em que as coisas recomeçam.

Se, hoje, o museu provoca impacto na sensibilidade de seus visitantes, transformando-se em ponto de referência na vida cultural da sociedade, nele, o público é o protagonista. Mas, tornando-se atração para as massas, os museus encontram-se diante de uma lâmina fina em relação a seus habitantes provisórios (que nem sempre possuem grau de instrução suficiente para assimilar a arte nele exposta). Sendo a arte do passado ou dos dias de hoje, é preciso comunicá-la ao público visitante, atraindo-o culturalmente, sem ‘truncamento’, indica Gonçalves (2004 p.70).

Assim, outra espécie de museu, a Documenta de Kassel, se organizou naquele ano de 2007. Segundo seus curadores, pela primeira vez uma dupla, Roger M. Buergel e Ruth Noack, um dos lemas desta Documenta é “A modernidade como nossos antigos”. Ou seja, pioneira, a mostra mistura arte contemporânea, em grande parte de artistas desconhecidos, a trabalhos antigos, de mestres como Klee ou Manet. O intuito é fazer com que o público compreenda melhor. “Quem não conhece a arte antiga não compreende a arte atual”. Essa é a forma encontrada para atrair o visitante. “A arte precisa seduzir as pessoas e não apenas politizar”, afirma Ruth Noack (*O Globo*, 15 de junho, 2007, p.2).

Outro exemplo museológico distinto, que também propõe formas de convívio relativamente à experiência estética do espectador, é o museu de Inhotim – Centro de Arte Contemporânea (Brumadinho MG), cuja visitação, antes só agendada, agora abre-se ao público. Nele, instalações naturais e obras de arte convivem surpreendentemente. Contrastando a um enorme lago com patos, gansos e cisnes, uma escultura de Amílcar de Castro, *Gigante Dobra*. De um lado um pavão e de outro *Trança*, obra assinada por Tunga. São sete pavilhões, 89 obras de 32 artistas. Mas Inhotim vive em constante mutação, como um canteiro de obras. São 350 metros quadrados expositivos, além da parte que é jardim criado por Burle Marx. Não há um percurso padrão. O visitante escolhe por onde começar e o que quer ver. O museu tem por diferença o fato de seduzir o público tanto pela liberdade quanto pelos sentidos: pelo cheiro, pelo áudio, pelas cores e contrastes de luz entre interior e exterior.

Mas, voltando a exemplificar museus temporários, e ainda nesta órbita de convívio artístico, cabe dizer que a 27^a Bienal de São Paulo ou a primeira Bienal de São Paulo do século XXI, *Como viver junto*, assinada por Lisette Lagnado, abre um ciclo curatorial muito interessante para a relação obra-público, ou melhor, transmissão e recepção estética museal, na qual o tema aparece como um veio conceitual “a partir do qual as obras ganham um eixo relacional.” Qual a razão, explica Luiz Camilo Osório:

Primeiro, o rompimento com o modelo tradicional de representações nacionais. Segundo, a opção por artistas jovens escolhidos a partir de algumas influências marcantes dos anos 1960. Terceiro, a decisão de trazer um conjunto mínimo de obras garantindo uma visão de trajetória de artista em várias cidades e a criação dos projetos de residência de artista em várias cidades brasileiras. Quarto e, talvez, o ponto mais importante, a aposta da curadoria em processos criativos mais abertos e coletivos (*O Globo*, 18 de outubro, 2006, p.1)

O fato de se ter tomado como referência o experimentalismo artístico dos anos 1960 e 70 enfatiza o fator institucional como tendão-de-aquiles desta curadoria e do escopo político da arte contemporânea. Seguindo o exemplo de Gordon Matta-Clark, a mostra apresenta intervenções no espaço cotidiano que exploraram novas formas de circulação para a arte. Nesta Bienal, ser ou não ser arte é o que menos interessa, mas sim a possibilidade contida nesta mostra que nos faz refletir quão de arte, novos estilos de vida e sociabilidade há nas invenções cotidianas, conclui Osório.

De acordo com o historiador Ulpiano Bezerra de Meneses⁴ as exposições, em qualquer tipo de museu, são arena privilegiada para apresentar imagens de si e do outro, legitimando determinada cultura. Conforme Lisbeth Gonçalves, o museu/monumento se torna palco para a experiência cultural ou “nova maneira de construir as representações sociais”. Uma espécie de geografia sem limite assim resumida pela autora:

Um museu com o perfil aqui descrito tanto é um espaço apropriado para projetar identidades como é um espaço de deslocamento, um espaço transversal para a ordem transnacional, em territórios que se integram à geografia socioeconômica global. São imprecisos os limites entre as funções que ele cumpre. No seu desempenho pode predominar um ou outro “braço da balança” (Gonçalves, 2004, p. 71).

Em tempos distantes, a condição pública da arte referia-se aos salões. E, no desencadear dos fatos históricos, aos museus, coleções, exposições temporárias... Agora, em resposta ao fim dos “ismos,” o lugar expositivo tornou-se um território onde a relação entre arquitetura e arte se estreita, assim como entre vida e cultura.

Artistas da *Land Art*, assim como da *Earth Art*, criaram obras monumentais numa estreita relação com o fazer arquitetônico. Mediante *site specifics* concebiam-nas como lugar de tal maneira que era impossível separar uma coisa da outra: eram análogas, correspondiam à topografia do lugar. Várias qualidades e condições instauradas por este experimentalismo dos anos 1960 e 70 convergem às instalações, tais como: *in situ* (quando o objeto se reinstaura a cada determinado lugar), *site specific* (quando o objeto é conteúdo para um determinado lugar) e *ambientação* (quando um conjunto de objetos forma um todo).

De maneira semelhante à elaboração da “instalação”, a montagem expositiva “instala” a obra *in situ*, ou seja, sua visibilidade é interdependente do espaço em que é montada. Para obter sua totalidade as exposições, como as instalações, também inter-relacionam a presença do espectador diante da obra, instalada num espaço determinado, com o espaço habitado por essa tripla relação. E, igualmente, às instalações, as exposições também são impulsionadas por um sentido primeiro que, nesse caso, é dado pela conceituação da curadoria (Castillo, 2008, p.183).

À medida que a obra se torna cada vez mais interdependente do contexto onde ela se insere, sua totalidade é definida tal qual uma exposição. Concluindo: da mesma maneira que a obra de arte, as exposições são relacionadas ao seu contexto físico e institucional e possuem autor.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Cenário da arquitetura da arte – montagens e espaços de exposições*. Coleção *Todas as Artes*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

DANTO, A. Após o fim da arte – a arte contemporânea e os limites da história. Tradução Saulo Krieger. São Paulo : Edusp, 2006.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre Cenografias – O Museu e a Exposição de Arte no Século XX*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2004: 61-89.

HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 1997.

LUMBRERAS, Juan Manuel. In: *O Globo*, Segundo Caderno, 26 de julho de 2007, p 1.

OSORIO, Luiz Camillo. Sem amarras. In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 de outubro de 2006, Segundo Caderno, p.1.

VELASCO, Suzana. Monumentais. In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 de junho de 2007, Segundo Caderno, pp 1-2.

VENTURA, Mario. Inhotin. In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 de outubro de 2006, Segundo Caderno, p.1.