

EXPOSIÇÕES COMO ARENAS DE PODER

Mirtes Marins de Oliveira¹

RESUMO

O presente artigo aponta para a construção de categorias fundamentais no campo da arte, tais como a própria definição de arte, de artista e, por consequência de outros agentes e suas relações. Independente das abordagens na elaboração do desenho do campo artístico, trabalha-se com a hipótese que a exposição de obras, ao longo do tempo e em diferentes contextos, tem um papel fundamental no enunciado institucional que busca afirmar as categorias em disputa, participando, portanto, de forma ativa das disputas de poder. Nesse sentido, também é apresentado um breve relato sobre a constituição do campo curatorial que caracterizaria o agente responsável pela elaboração de exposições.

Palavras-chave: Design Expositivo. Histórias das Exposições. Curadoria. Campo artístico.

ABSTRACT

The article points to the construction of fundamental categories in the field of art, such as its definition, its objects, the meaning of to be an artist and what are the function of other agents and their relations. Regardless of the approaches in the elaboration of the artistic field, the hypothesis is that the exhibition, over time and in different contexts, has a fundamental role in the institutional statement that seeks to affirm the categories in dispute, meaning that is part of a battle of power. In this sense, it is also presented a brief historical on curatorial field, characterizing the agent responsible for the exhibition making.

Keywords: Exhibit Design. Exhibitions Histories. Curatorship. Artistic Field.

¹ Doutora em Educação: História, Política, Sociedade pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Docente e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Anhembi-Morumbi. E-mail: mirtescmoliveira@gmail.com.

INTRODUÇÃO

A pergunta sobre o que é o que não é *arte* apresenta-se de forma recorrente não apenas no senso comum, mas também em elaborações acadêmicas, para as quais são exigidos delineamentos conceituais que encaram a questão. Apontar o que está dentro e o que está fora dessa categoria tem desdobramentos mais amplos e complexos, como, por exemplo, quais são os agentes e as instituições que participam do campo artístico e quais são suas equivalências ou diferenciações na determinação dessa noção, ou, em outras palavras, apontam em outro instante um perfil institucional. Ou ainda, do ponto de vista de uma narrativa histórica, como explicar que objetos e ações que não foram considerados *arte* no momento de sua produção passam, mais tarde a integrá-la? E, de maneira oposta, por que outros artefatos são desqualificados *a posteriori*? Embora pareça anacrônica, ainda perdura a dúvida sobre se produtos realizados a partir dos meios de comunicação de massa podem ser considerados *arte*. Entre muitos outros exemplos, resta investigar quem determina essas definições e por quê, mesmo entre quem determina, há discordâncias consideráveis ou até oposições?

A ideia de que o lugar/instituição no qual o trabalho é apresentado decreta a definição surge como hipótese cada vez mais repetida. Mas isso está longe da admissão de que não existem divergências sobre essas determinações, já que as próprias instituições são classificadas a partir da definição de seu perfil e práticas. Nesse sentido, claramente, independente do ranking e das variáveis de classificação, há a percepção de alinhamento entre a categoria arte, a instituição que a abriga, mostra e divulga e, muito importante, os públicos que a frequentam. Ainda que, de maneira recorrente, se pesquise e escreva sobre a dimensão de elaboração das obras ou práticas artísticas de uma perspectiva do próprio artista, há um esforço, na contemporaneidade para verificar a dimensão social dessas práticas e, nesse sentido, outros campos disciplinares são acionados como ferramentas importantes na compreensão do que trata o campo artístico e o que circula ali como produção, a partir de perspectivas críticas.

Uma possível resposta para o questionamento inicial, frequentemente, chega sob a forma de constatação: não saber distinguir entre o que é e o que não é *arte* e sua avaliação – positiva ou negativa – seria um problema *educacional*, de falta de informação e debate, que, se superada, certamente (segundo essa concepção) ajudaria aos públicos na compreensão, definição e exame do que instituições apresentam. É o mesmo diagnóstico que as fundadoras do Museum of Modern Art (MoMA) – Lillie P. Bliss, Mary Quinn Sullivan e Abby A. Rockefeller – elaboraram, em 1929, ao anunciarem a necessidade de oferta daquele museu, cujo objetivo era o da disseminação da produção artística moderna. Essa pode ser uma consideração; afinal, no caso específico brasileiro, a dimensão educacional, no que

diz respeito ao ensino de arte e apesar de todo o trabalho historicamente realizado, recebe atenção desigual de poderes públicos nos diferentes níveis administrativos e ao longo do tempo.

Mas outro lado desse embate também pode ser observado: que a questão surge como sintoma e as dúvidas classificatórias seriam resultado de uma disputa em que muitos agentes lutam pelo poder de determinação do que é ou o que não é arte, ou de quem é, ou não, artista e se o designado como tal produz arte *boa* ou *ruim*. A consequência, em geral, é a percepção, por parte dos públicos, de inacessibilidade dos conteúdos da arte, principalmente a contemporânea, e a avaliação sobre o mundo da arte como um universo paralelo e arbitrário.

Dessa forma, cabe a questão sobre quem determina de forma mais precisa o que seria arte, mas a partir de um filtro que busca verificar como operam essas definições, suas instituições elaboradoras e seus interesses. Formulada nesse contexto, a definição do que é *arte* e suas qualidades positivas ou negativas é um exercício sobre as lutas sociais pelo poder simbólico, no qual a exposição – em certa medida, espaço público e coletivo em que instituições, obras e observadores se encontram – tem importância máxima.

A CONSTITUIÇÃO DAS FORMAS EXPOSITIVAS NA MODERNIDADE E SUA IMPORTÂNCIA

Do ponto de vista histórico, é necessário apontar para o protagonismo da *visão* sobre os outros sentidos no contexto da modernidade, construído nas práticas e propagado filosoficamente. Além disso, as maquinarias, a circulação de mercadorias, a necessidade de esclarecer para que serviriam e como utilizá-las são parte da lógica do capital no século XIX, na Europa e no Ocidente de maneira geral. A ambiguidade possível na interpretação da produção visual colaborou para sua proeminência no campo cultural e para o entendimento do sentido da visão como um *universal* por excelência, descaracterizador de identidades culturais marcadas e, portanto, servindo aos projetos de expansão capitalista. O século XIX produziu uma

nova valoração da experiência visual: ela adquire mobilidade e intercambialidade sem precedentes, abstraídas de qualquer lugar ou referencial fundante (...), [gerando] uma percepção autônoma apartada de qualquer referente externo (...) [que é] não só uma pré-condição para a pintura modernista (...), mas também para formas da cultura visual de massas (CRARY, 2012, pp. 22-3).

Outro nó das transformações sociais ao longo do século XIX, no caso europeu, é a preocupação constante em relação a um fenômeno moderno urbano: a multidão. No início do século XIX, o fantasma que ronda as

monarquias europeias é o das multidões em fúria, capazes de violência sem limites na derrubada de antigos regimes. Essa multidão passa a ser foco dos governantes, no que diz respeito ao seu controle e possibilidade de doutrinação. A invenção dos registros de identificação de cidadãos (para a qual a fotografia foi uma ferramenta importante) e, principalmente, a domesticação de seus corpos foi elaboração sistematicamente construída, na qual as feiras – as Universais, em particular – têm papel fundamental (BENNET, 1995, p. 21), atuando sobre o controle dos corpos e imposição de uma homogeneidade perceptiva, por meio da administração da atenção (cf. CRARY, 2012, p. 27). Tony Bennett, em seu livro *The Birth of the Museum* (1995), elabora de forma minuciosa a constituição dessas exposições que alinham as estratégias de organização espacial e visual e os parâmetros de divulgação de mercadorias, inclusive em seus elementos simbólicos. Dessa forma, coloca o espaço expositivo em lugar privilegiado no projeto de adestramento dos corpos, com a finalidade de domesticar a multidão: as filas organizadas, o ritual de entrada e passeio pelo espaço, tudo contribui para o controle, ou autocontrole introjetado, daqueles corpos. As Exposições Universais foram uma espécie de laboratório dessa ordenação necessária para o controle social que gerou modelos e tecnologias para museus e outras mostras de forma geral. Apresentam, desde a primeira, em 1851, em Londres, uma elaboração de modos de ver aliados ao necessário estabelecimento de novas premissas comerciais e industriais que influenciarão as formas expositivas. O que está em jogo não é apenas a venda de mercadorias, mas de modos de vida, estratégias de convencimento, organizados segundo um novo mundo ordenado visual e espacialmente. Mas essa percepção de um mundo que precisa ser ordenado e que as narrativas visuais dessa ordenação não são desimportantes tem precedentes. Essa premissa fica muito clara na disposição espacial do Museu do Louvre, que articula desde então uma dupla, entre outras narrativa histórica, progressiva – científica –, e outra geopolítica, fundindo produções de regiões aproximadas. Essa última supõe que algo visualmente verificável pode ser apontado na produção artística realizada em um território identificado como região ou nação, ao longo de um período de tempo. Nasce assim o museu da Era Moderna, com o objetivo de ilustrar uma narrativa, aquela que identifica o Estado Moderno. (OLIVEIRA, 2018, p. 14)

Outro exemplo expressivo é o já citado MoMA, para o qual seus agentes criaram um formato – o *cuvo branco* – que se estabelece pela ampla disseminação e que demonstra uma sensibilidade construída e propagada, afinada com uma sociedade que se caracteriza pelo urbano, pela tecnologia, pela industrialização e pela suposta mobilidade social. Toda essa ambientação geraria uma nova perspectiva: a moderna, com sua forma única de compreender e pensar o mundo a partir de premissas nunca antes apresentadas (segundo seu próprio discurso). Claro que essa narrativa

encontrou nos museus modernos, em especial os artísticos, um lugar ilustrativo – portanto convincente – de seus propósitos. O denominado e disseminado modelo expositivo do *cubo branco* é inventado e se consolida a partir das operações culturais, políticas e econômicas daquele museu.

Outros projetos da mesma época da fundação do MoMA – anos 1920/1930 – também devem ser verificados para confirmar o quanto o projeto moderno depende de uma ambiência educacional ou, mais adequado, propagandista. O MoMA surge com o claro objetivo de educar a sociedade norte-americana para a arte moderna (compreendida aqui como a produção artística a partir da segunda metade do século XIX na Europa), mas não é o exemplo único (sem considerarmos a fundação dos Museus de Arte Moderna na América Latina, que são um desdobramento do projeto do MoMA nas décadas posteriores). Além do projeto do racionalismo arquitetônico que ofereceu a Mussolini uma plataforma moderna para corroborar a construção da Itália renovada do fascismo, também há experiências importantes das vanguardas históricas da parte dos artistas e intelectuais na desconstrução do estabelecido e na elaboração do espaço da exposição como um meio para a disseminação de ideias, valores e ações.

O impacto da Segunda Guerra Mundial, e seu desdobramento no período da Guerra Fria, dará relevo às exposições e apontará sua importância dentro do contexto cultural e político. Por exemplo, a fundação da Documenta de Kassel em relação à história nazista na Alemanha e antítese da Exposição de Arte Degenerada (ela mesma uma comprovação do entendimento da força expositiva como propaganda) ou a série de exposições de *Good Design*, realizadas em regiões de fronteira com a Cortina de Ferro como forma de contrapropaganda comunista. Ou ainda, a *American National Exhibition*, em 1959, realizada em Moscou como parte dos processos de aproximação entre os blocos comunista e capitalista, caracterizada como mostra cultural, exibição de avanços científicos e tecnológicos, modos de vida em prol da divulgação do capitalismo.

No que diz respeito ao campo mais específico da produção artística, ao final dos anos 1960, as exposições se desenvolvem sob o signo da constatação de alterações claras das experimentações de linguagem em um mundo estabelecido, abalado pela crítica juvenil, política, econômica e comportamental. As exposições, assim como a produção artística, passam a ser elaboradas de forma diferente daquelas que até então eram concebidas, ativando a influência interrompida das vanguardas históricas no sentido da desconstrução de convenções.

Essa abordagem da produção e de sua relação com o campo institucionalizado da arte traz uma novidade: a assunção de um agente, o curador independente, que surge a partir de várias demandas em diversas

dimensões do campo artístico. Não se trata mais de um organizador de exposições, funcionário de instituições, que seguiria premissas da História da Arte ou da Filosofia, mas um profissional liberal. As transformações significativas em termos de linguagem artística geraram um tipo de produção na qual obras já não eram mais objetos produzidos em ateliê e levados aos espaços expositivos, mas resultado de ações artísticas, muitas vezes não objetuais, das quais o que se apresenta são registros, projetos, documentos.

O curador independente era um intermediário entre artistas e instituições, mas nesse início da formação do campo curatorial é, também, um crítico, um intelectual cujo campo de pesquisa não é o gabinete, o museu ou a biblioteca, mas acompanhando em tempo real o que artistas, também jovens, estão produzindo, além de agenciar as demandas do polo institucional. Apesar de Harald Szeemann (1933–2005) ser considerado o inaugurador da profissão pela literatura sobre o tema, há uma lista de jovens curadores europeus e norte-americanos que atuam a partir das imposições ou características da nova produção artística e do debate em torno do tema de questionamento e renovação das práticas expositivas (O'NEILL, 2007, p. 27). Szeemann e colegas de mesma geração inauguram uma noção de curador como alguém que organiza uma mostra de obras de uma perspectiva crítica, a partir de uma tese, uma ideia, conceito ou tema que se desdobra arquitetonicamente, sendo, portanto, claramente uma produção intelectual que exigiria pesquisa, reflexão e um pensamento objetivado no espaço. Essa concepção de curadoria ainda é vigente, embora tenha ganhado novos contornos nas condições atuais do campo. Nos enunciados de Paulo Herkenhoff, é possível apontar esse pano de fundo, quando ele define a curadoria como

um processo de projeção temporária de sentidos e significados sobre a obra, [que] produz algum tipo de estranhamento, capaz de mover o conhecimento. No oposto, a curadoria do tipo modelo Chanel, isto é, nenhuma ousadia e só reiteração de certezas elegantes. Curadoria pode ser um jogo do sensível com a obra de arte, buscar um diálogo poético, mas sem perder a perspectiva crítica.

Acompanho Giulio Carlo Argan (1908–1992) quando ele diz que a arte é um significante à espera de significados projetados pelo *outro*. Eu, curador, também sou um *outro*, entre os *outros*. No entanto, curadoria é, sobretudo, um processo de negociação que possibilita ao significante estar aberto a novas projeções de significados pelo público em geral (HERKENHOFF, 2008, p. 24).

No Brasil, em relação ao período dos anos 1960 e 1970, ainda são fontes de estudo sobre a formação do campo curatorial as trajetórias de

Frederico Morais (1936) e Walter Zanini (1925–2013), também caracterizados pelo interesse nas experimentações e com forte posicionamento crítico e político.

O'Neill (2007), em seu sistematizado e detalhado estudo sobre a curadoria na Europa e nos Estados Unidos, aponta que esse momento inicial é movimentado pela crítica à autonomia artística que até os anos 1950 era compreendida como premissa do circuito artístico. Segundo o autor, essa característica crítica configurará a noção do *curador autor* que estará plenamente estabelecida nos anos 1980 e fomentará debates sobre a formação do profissional (p. 170). Ainda no período, aponta para o surgimento de antologias que analisam tanto a figura do curador quanto os aspectos críticos que envolvem a elaboração de exposições, envolvidas, desde então, no contexto das bienais, que abraçam o globalismo, transculturalismo e os modelos coletivos de curadoria (ibidem, p. 4). Estas contribuirão em muito para o que chama de *bienalização* das exposições de grande porte: eventos internacionais, coletivas, com considerável investimento financeiro e operando de maneira a constituir um circuito *glocal*, vinculado ao contexto de turismo cultural cada vez mais fortalecido. Esse protagonismo do curador nos anos 1990 também trouxe convergência entre procedimentos artísticos e curatoriais, que por vezes se confundem (idem).

MAS O QUE É UMA EXPOSIÇÃO?

Os estudos, escritos e práticas de Herbert Bayer (1900–1985) buscaram, na primeira metade do século XX, organizar o campo expositivo da perspectiva da profissão dos designers, já então consolidada conceitualmente, desenvolvendo a caracterização daquilo que denominaria Design Expositivo. Em uma abordagem que privilegiava a comunicação a partir dos elementos visuais e do fluxo facilitado dos visitantes, sua proposta é a da melhor adequação entre propósitos da exibição (sejam comerciais ou culturais) e sua materialização, ficando clara a importância, nos textos de Bayer, da caracterização da exposição como uma linguagem mediadora de obras, ideias, públicos, instituições (BAYER, 1939, p. 17) e a relação entre os elementos que funcionariam como apelo ao observador para convencê-lo da mensagem expositiva. As proposições de Bayer se configuraram em mostras nem sempre bem recebidas pelo público ou crítica, mas sua abordagem claramente considera a multidisciplinaridade do meio com um objetivo pragmático, dentro das premissas modernas, de metodologias e objetivos alcançáveis e de qualidade, segundo as normas do *bom design* modernista.

Na contemporaneidade, a passagem crítica pelas teorias pós-modernas trouxe a desconstrução de narrativas que também influenciariam a

compreensão crítica sobre as ações expositivas funcionando, muitas vezes, a própria curadoria como crítica curatorial.

A definição de Pablo Lafuente (2012, p. 12) de *display* implica exatamente uma perspectiva crítica que indica que a exposição é basicamente a organização de um movimento de inclusão e exclusão (a partir da visão de mundo de quem elabora mostras) que conduz os públicos visitantes em um fluxo narrativo. O resultado é materializado na articulação de um conjunto de relações entre objetos, pessoas, ideias e estruturas dentro do formato expositivo. Para Lafuente, é na análise dos diferentes discursos e materialidades apresentadas é que é possível acessar *a luta de identidade* – às vezes contraditórias – que uma mostra apresenta.

O horizonte crítico de Lafuente busca exatamente revelar aquilo que por muito tempo foi pouco percebido, não do ponto de vista de quem organiza as exposições (isso – a consciência das operações – fica claro com as elaborações de Bayer), *mas pelos visitantes das mostras: o investimento institucional na invisibilidade curatorial*, o apagamento de *quem* fala na exposição e *do que* fala, algo que os curadores dos anos 1960 já haviam acusado e buscaram desmistificar e desconstruir (O'NEILL, 2007, p. 30). A ideia de que a exposição seja um espaço objetivo e neutro é impensável na perspectiva contemporânea, e todo o esforço está em demonstrar seu caráter construtor de narrativas e em luta pelo protagonismo no campo, definindo suas categorias como as *mais* precisas. *A invisibilidade* – a ideia da exposição neutra – é necessária ao debate sobre o que é arte, o que não é, o que é bom e o que não é, porque busca um consenso ilusório que apaga relações classistas, interesses, censuras. Daí a indicação de Lafuente: *a luta identitária* que uma mostra apresenta. Luta travada entre os diferentes agentes que compõem uma instituição ou a organização de uma exposição: trabalho de equipe e nunca um consenso monolítico.

Martí Manen indica um horizonte comum. Ao tentar definir a exposição, estabelece que

nada mais é que uma série de elementos quase invisíveis que terminam gerando uma estrutura por meio de conteúdos diversos. Por meio de obras, textos, documentação, objetos e elementos vários que geram um contexto – e um tempo – que pode permitir uma recepção e uma interação com o trabalho dos artistas e outros agentes culturais. A exposição nada mais é do que o dispositivo de apresentação mais destacado no campo da arte (MANEN, 2017, p. 9).

Ao comentar e criticar o *cubo branco*, Manen também afirma o quanto a exposição – quando apresentada em sua limpeza daquele formato – “é também uma representação do poder que se encontra por trás dela” (*ibidem*, p. 13) e que delimita claramente os limites da interação do público.

Para o autor, “o poder, assim como a exposição, se encontra em pequenos detalhes que dirigem o olhar sem que, quase, sejamos conscientes disso. As obras se convertem em um sistema para esconder quem fala, para esconder quem dita” (MANEN, 2017, p. 14), por meio do “enfoque individualizado que dirige o olhar para cada uma delas por vez, colaborando para a ocultação do discurso que as une” (idem).

A condição globalizada do circuito artístico tem impacto considerável no que se compreende como arte, seus agentes, regras de funcionamento, entre outros elementos que o compõem. Como exemplo dessa transformação, verifica-se a pulverização dos centros de arte e cultura, historicamente situados em metrópoles como Paris ou Nova York, e agora alinhados à lógica *glocal* – para a entrada na/da ordem global, faz-se necessária uma negociação com as condições locais. Nesse sentido, o surgimento das exposições em formato *bienal* é parte do turismo cultural importante nessa estratégia. “Bienais não são apenas lugares de mostra mas também eventos políticos e econômicos”, utilizados como forma de ressaltar cidades na busca por investimentos e fomento ao turismo internacional (DAY; EDWARDS, 2012, pp. 285-6), levantando a “bandeira da diversidade cultural, que na realidade funciona como fachada para processos econômicos e políticos muito desiguais” (ibidem, p. 288). Obviamente, essa lógica se desdobra em produções artísticas alinhadas ao projeto espetacular e turístico, mas o oposto também ocorre, gerando trabalhos que se caracterizam por uma postura política e ativista (idem). Novamente voltamos ao embate, com diferentes instâncias do sistema artístico lutando pelo protagonismo simbólico/econômico e em definições do campo. Aparentemente, essas disputas constantes são impossíveis de superar porque o próprio sistema do capital implica nessa instabilidade permanente, mas a percepção é a de que as exposições em seus formatos institucionais mais estabelecidos, mas também em uma situação crítica ou mesmo de enfrentamento dos formatos, é a arena dos embates pelo protagonismo de definições.

REFERÊNCIAS

- BAYER, Herbert. “Fundamentals of Exhibition Design”. *PM*, Nova York, v. 6, n. 2, pp. 17-25, dez. 1939–jan. 1940.
- BENNETT, Tony. *The Birth of the Museum: History Theory, Politics*. Nova York: Routledge, 1995.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Trad. Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DAY, Gail; EDWARDS, Steve. “Global Dissensus: Art and Contemporary Capitalism”. In: EDWARDS, S.; WOOD, P. (org.). *Art & Visual Culture. 1850–2010: Modernity to Globalisation*. Londres: Tate & Open University, 2012.

- HERKENHOFF, Paulo. “Bienal 1998: princípios e processos”. *Marcelina*, São Paulo, v. 1, n. 1, 2008.
- LAFUENTE, Pablo P. “From the Outside In: ‘Magiciens de la Terre’ and Two Histories of Exhibitions”. In: STEEDS, L. et al. *Making Art Global (Part 2): ‘Magiciens de la Terre’ 1989*. Londres: Afterall, 2013.
- MANEN, Martí. *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*. Bilbao: consonni, 2017.
- MARINS DE OLIVEIRA, Mirtes. *Abordagens educacionais em museus de arte da cidade de São Paulo: narrativas e estratégias de convencimento em programas públicos*. Relatório de estágio de pós-doutoramento, sob supervisão de Maria da Graça Jacintho Setton. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2018.
- O’NEILL, Paul. *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s): The Development of Contemporary Curatorial Discourse in Europe and North America since 1987*. Tese de doutorado – Middlesex University, 2007. Disponível em: <<http://eprints.mdx.ac.uk/10763/>>.