

COM QUEM OS CURADORES ESTÃO FALANDO?

A ausência de estudos da recepção na concepção das exposições de Arte Contemporânea.

Andrea da Cunha Russo

RESUMO:

Nas exposições de Arte Contemporânea é possível perceber aparente ausência de interações em segmento significativo do público participante. Instituições e curadores frequentemente responsabilizam o ensino fundamental e médio pela falta de repertório artístico para o envolvimento com caminhos mais complexos da arte. Como forma de lidar com a situação, apontam para os setores educativos. Mas essa medida, a do encaminhamento ao Educativo, parece simplificar a questão, principalmente ao constatarmos que muitos curadores não realizam qualquer pesquisa sobre o público durante a concepção das exposições. Este ensaio propõe que barreiras simbólicas podem estar comprometendo as ações curatoriais e dificultando o acesso à Arte Contemporânea. A comunicação interpessoal nas exposições temporárias, e mais especificamente, seus textos de percurso, estão no centro do debate proposto a seguir.

Palavras-Chave:

Educação; curadoria, exposições temporárias, recepção, textos de percurso

A Arte Contemporânea¹ é bastante diferente da arte produzida ao longo da história e até cerca de 100 anos atrás; muitas das suas práticas se apoiam em construções teóricas complexas, novos materiais, tecnologias e linguagens. Até meados do século XIX prevaleceu a busca pela perfeição na representação, onde o desenvolvimento de técnicas e materiais em geral tinha o intuito de reproduzir o real com acuidade. A partir dos Impressionistas se observa uma sequência de mudanças importantes nos modos da arte, modos que foram revistos nas décadas seguintes especialmente através dos manifestos modernistas. As mudanças culminaram, em meados do século XX, em práticas que oferecem novos desafios aos interessados por arte. Além dessas mudanças, observa-se crescimento significativo de público nas instituições museais, especialmente nas últimas décadas. Dessa soma parece resultar cenário conflitante nas salas de exposição: é frequente a ausência de interação, e consequente rejeição, por boa parte dos visitantes, diante das novas práticas artísticas, mais especificamente, diante da Arte Contemporânea. Instituições e curadores em geral apontam a educação artística oferecida em casa ou nas escolas como responsável pela ausência de diálogo entre os visitantes dessas exposições. É praxe delegar aos setores educativos a missão de remediar, de estabelecer pontes para suprir a tal carência educacional. Aos com menor ou sem repertório teórico sobre a arte, evoca-se o Educativo. Mas apontar para a base da educação e encaminhar os excluídos ao Educativo parece simplificar a questão. Para desenvolver a problemática proposta nessa introdução, é preciso observar os vértices envolvidos na dinâmica expositiva: Instituições Museais, Público e Curadoria.

INSTITUIÇÕES MUSEAIS

Temos hoje um número grande de espaços expositivos. Galerias, Centros Culturais, Museus, Centros de Preservação, Bienais, se abrem a visitação pública em todas as partes do mundo. A existência de locais específicos para expor objetos de arte tem origem antiga, com raízes fincadas na Europa do século XVI, quando as expedições colonizadoras amalharam toda sorte de objetos; alguns, por exotismo, ausência de valia ou dimensões, não combinavam com os depósitos reais ou bancários, e por isso eram encaminhados a salas separadas, chamadas de Gabinetes de Curiosidades. Esses locais tinham muita semelhança com os circos de horrores que grassavam pela Europa na mesma época, pois recebiam visitantes interessados no inusitado da maioria das peças. Com o tempo acabaram por estimular, pela

¹ Utilizou-se maiúsculas para diferenciar Arte Contemporânea enquanto estilo, de toda produção artística realizada na contemporaneidade.

importância científica que se descortinava da catalogação desses objetos, a criação de espaços específicos, instituições para salvaguarda, organização e pesquisa especialmente de cunho científico. Percebe-se nos gabinetes de curiosidade a origem de museus de botânica, de história natural, mas não só, pois muitos desses objetos, que foram se multiplicando com as constantes expedições colonialistas, tinham importante valor agregado, eram feitos de jóias, metais valorizados ou materiais nobres. Segundo Fabiano Ferrara (2013, p.40),

A partir dos gabinetes de curiosidades ficou premente a necessidade de espaços maiores e mais adequados para expor todas as relíquias e descobertas que eles guardavam. No final do séc. XVIII começam a surgir os museus como espaço público e o primeiro grande museu aberto ao público foi o British Museum inaugurado em 1753. Esse museu pode ser considerado um marco fundamental na criação dos conceitos de organização de acervo e exposição que continuam a ser usados até hoje.

Se os conceitos de organização de acervo e exposição seguem pouco alterados quase três séculos depois, a concepção do espaço físico encontrou grandes modificações. Por muito tempo objetos e peças foram apresentados numa distribuição aleatória, ocupando todo o espaço disponível em paredes e corredores; só bem ao final do século XIX se inicia uma série de medidas preocupadas com a qualidade da observação. Atenção aos alinhamentos, às distâncias entre os objetos e a quantidade de objetos exibidos, culminaram na Modernidade, na padronização do espaço expositivo pelo modelo conhecido por ‘cubo branco’: arquitetura interna de linhas retas, paredes claras e nuas e piso neutro evitariam interferência na observação dos objetos e peças expostas. Apesar de esse modelo nortear ainda hoje, a maior parte do interior das salas de exposição, observa-se novo movimento por adequação dos espaços, sendo o Centro Cultural de Arte Contemporânea Inhotim² uma referência em todo mundo pela sua adequação às demandas da Arte Contemporânea.

Um segundo aspecto a ser observado diz respeito ao espaço simbólico que as Instituições Museais ocupam. Um olhar histórico também é necessário para compreender essa posição. A abertura ao público da Galeria Uffizzi na Itália e do Museu do Louvre na França ocorre quase que simultaneamente á do British Museum e a disseminação dessa prática de expor posses de valor coincide com o enfraquecimento das monarquias e as novas formas de governo na Europa. A relação entre esses dois fatos se torna mais clara diante da necessidade de legitimação dos novos governos e da importância simbólica da posse: ao trocar de mãos, os símbolos de poder das civilizações conquistadas passam a representar força e poder ao governo que as conquistou. Objetos com apuro estético e de difícil produção, como as

² Instituição museal brasileira que ocupa uma fazenda em Brumadinho, MG. Aberto em 2006, tem pavilhões construídos especialmente para abrigar certas obras ou o trabalho de artistas.

manufaturas em materiais raros e valorizados, as esculturas, pinturas e monumentos arquitetônicos, passam a ter valor significativo.

O estabelecimento dos novos governos e as possibilidades de ascender socialmente no sistema de classes legam aos objetos de poder importante papel também na distinção social. Ter condições para adquiri-los emparelhava burgueses e famílias menos nobres aos dominantes do poder. As instituições expositivas passam a ser o palco dos altos valores, materiais e sociais; predominavam nessas salas os ricos, com poder e tempo para frequentá-las. Os frequentadores não só faziam parte da pequena parcela com acesso à educação, como eram também extremados observadores das normas de conduta social. A intelectualidade e a erudição dos frequentadores é incorporada à identidade das instituições: além de exibir o que valia e o que era distinto, se tornam lugar onde os mais cultos estavam.

A evolução dos meios de transporte estimulando as viagens, classes mais segmentadas e com maior poder aquisitivo, o maior acesso a educação e a divulgação através dos meios de comunicação e da internet acrescentam, no período que nos é contemporâneo, mais uma faceta às instituições museais, a de espaço de entretenimento. Cafeterias, lojas, shows, e uma rotatividade maior das exposições temporárias são algumas das muitas ações observadas de meados do século passado para cá, para suprir essa nova demanda. Agora, virtualidade, holografia, obras interativas, possibilidade de acesso aos espaços expositivos pela internet, são algumas das muitas ações presentes nas instituições contemporâneas, tornando-as novos ‘agentes midiáticos’, expressão cunhada por Ferrara (2013).

Por fim, há ainda um terceiro aspecto a se observar, o da instituição enquanto espaço dinâmico de relação, palco onde indivíduo e obra tecem narrativas a partir do seu contato. Apesar da importante medida (desvendada nas ações que culminaram no ‘cubo branco’), de evitar interferências do espaço físico nas relações em curso, observa-se que, devido ao espaço simbólico que ocupa, uma primeira narrativa já é construída diante do mero acesso: a significação desse espaço no qual adentra o sujeito não será deixada à porta. O objeto ali exposto foi selecionado, escolhido entre outros tantos deixados para trás. É combinado, ajuntado a um grupo também de eleitos; essa situação do objeto, de eleito e merecedor, irá lhe emprestar sentido, irá agir diretamente nas construções narrativas originadas do contato que o indivíduo terá com ele. Por mais que se tente evitar, as narrativas estão submetidas a diversas interferências, pois ocorrem sob a égide da instituição e de seu processo seletivo.

Na sala expositiva emanam diversas vozes: as que são do objeto, como as que vêm pelas mãos do seu autor; as da instituição e do pensamento hegemônico que ela representa, que lhe atribuem valor ou importância; as resultantes da combinação de objetos na qual se

insere o objeto observado, seja como peça de um acervo, seja como componente de uma exposição temporária. É na oferta de tantos discursos que relações estéticas e críticas têm lugar. Através das significações que decorrerão desse encontro entre público e objetos, as instituições museais vão gerar novos conhecimentos, agir sobre a memória, valorizar e proteger o patrimônio, resultar em novos discursos.

As exposições temporárias são um importante canal para que ocorram essas relações, pois são passíveis, pela rotatividade, de atualização. Permitem maior gerência das dinâmicas e narrativas que a instituição pretende empreender com o público frequentador, garantem maior fluxo de visitas e o permanente interesse nela. Segundo Cury (2005, p.365):

O museu – e sua equipe de profissionais – é uma instituição produtora de exposições. Em síntese, parte do conhecimento existente sobre o acervo, desenvolve uma lógica conceitual, organiza os objetos museológicos associados a elementos contextualizadores, tendo um espaço físico como balizador dessa ordem. Cria seus modelos de representação para comunicar conhecimento. O consumo de exposição é a possibilidade do público de se apropriar do modelo proposto pelo museu, reelaborá-lo e recriá-lo na forma de um novo discurso.

Se a combinação de espaço físico, simbólico e de relações coloca as instituições fundamentalmente como produtoras de conhecimento e de novos discursos, compreender o público torna-se essencial, apesar da cada vez maior dificuldade para mapeá-lo.

PÚBLICO CONTEMPORÂNEO

Teixeira Coelho (2004) descreve não haver hoje um público de arte como havia até a época dos modernistas, mas apenas públicos, grupos variados com comportamentos e objetivos distintos. Boa parte do público se interessa por conhecer os locais que acomodam os ícones dos quais tem notícia; é possível perceber que a internet contribui para ampliar o número de frequentadores. Hoje predomina a heterogeneidade nas salas de exposição, e esse é um padrão que se observa em muitos países. Roberto Condruo, com certo humor aborda a diferença:

Comparado com a presença respeitosa de fiéis e súditos nos templos e palácios anteriormente, o comportamento dos novos espectadores da arte pode parecer um indício do terror que ronda e ameaça as instituições na

modernidade. É necessário, entretanto, pensar os fluxos das pessoas nos museus, centros culturais e galerias em relação aos seus hábitos em centros comerciais, supermercados, estações de trem, ônibus e metrô; vale a pena ouvir os rumores do novo público da arte, observar seu bailado aparentemente errático, ver a voracidade com que reprocessa o que por vezes nem enfrenta a olho nu ou sabe que incorporou à sua cultura. (In: BITTENCOURT, 2008, p.77)

Atualmente, muitos locais procuram pela melhor forma de lidar com o superpovoamento de suas dependências e as longas filas para as exposições mais divulgadas. No Brasil observa-se o mesmo evento, e quanto mais objetos icônicos fizerem parte das exposições em cartaz, ou maior poder midiático tiver o artista apresentado, maior a avalanche de acessos. O envolvimento estético, crítico e subjetivo com a Arte Contemporânea para o público em busca do entretenimento cultural possivelmente não irá ocorrer com facilidade. Se a arte tem hoje modos bastante diversos dos que moldaram a maior parte da sua história, e se um público que pouco a frequentava vem com entendimento ainda conectado aos modos mais tradicionais, parece inevitável que haja conflito. Infelizmente a esse novo e heterogêneo público o que se oferece hoje é formalidade e encaminhamento ao Educativo. A esse evento, o de tantos novos ingressantes no mundo da arte, não parece haver acolhida. O novo público representa desafio: se a instituição cultural efetiva o acesso ao conhecimento e aos novos discursos através da visitação, encontra nesse acréscimo de visitantes um estímulo à sua missão, não um inconveniente; deve se empenhar em estabelecer um canal de comunicação com ele.

SOBRE O PAPEL DO CURADOR

Desde o final do século XX boa parte das instituições culturais e artísticas organizam acervos, projetos e exposições auxiliadas por um Curador. O crescimento dos papéis sociais das instituições museais trouxe espaço e relevância para uma profissão em que historicamente predominaram as ações de organização e proteção dos objetos de valor. Na contemporaneidade o curador atua em diversos campos, seja orientar e construir acervos, observar e encaminhar artistas, organizar exposições temporárias ou permanentes, entre tantas outras. Talvez por ter, nos objetos da arte, da cultura e do consumo, seus principais materiais, não restam dúvidas quanto às possibilidades artísticas da profissão. Entretanto, certa controvérsia paira sobre outra parte do trabalho, especialmente quando realizado no campo

das artes: suas atribuições como comunicador, mediador e pedagogo. Pela lógica, ao restar situado entre uma instituição museal e seus frequentadores, assume intrinsecamente posição mediativa, pois se torna ponte de ligação, aproxima um tema aos visitantes e esses à instituição. Falar nessa função mediativa do Curador não significa dizer que ele deveria assumir a função de Mediador, profissional do setor Educativo, que atua na busca por ser menos didático e unilateral que o Monitor. O que se destaca é que as ações mediativas dentro do ambiente cultural não se restringem ao Mediador, se estendem em várias direções, ao curador entre elas. Bittencourt (2008, p.3) descreve:

“Mediação”[...]é o “ato ou efeito de mediar” ou, de forma mais aprofundada, “ato de servir de intermediário entre pessoas, grupos, partidos, facções, países etc., a fim de dirimir divergências ou disputas; arbitragem, conciliação, intervenção, intermédio”³. [...] Por outro lado, uma definição mais específica de “mediação” a coloca como “mediação cultural”, e a define como “processos de diferente natureza cuja meta é promover a aproximação entre indivíduos e coletividades e obras de cultura e arte”⁴. O autor dessa definição a remete à “ação cultural” e “agente cultural”. Podemos dizer que no cruzamento dessas duas definições de “mediação”, encontramos o curador. Esse agente cultural faz com a exposição museal exatamente o que foi esclarecido: primeiro, ele a coloca entre o museu e suas atividades, e os diversos públicos que podem procurar o museu; segundo, com esse ato, ele aproxima os públicos da cultura.

Ao tornar-se responsável, por exemplo, por uma exposição, o curador irá mediar esse canal aberto entre instituição e público, irá assumir a responsabilidade por levar a proposta cultural da instituição até os sentidos do público, criando um campo de experiência onde haja compartilhamento. Segundo Barbosa (In: BITTENCOURT, 2008, p.88) “o visitante é engajado no percurso da intenção do curador. Nesse momento, o curador é guia, e a exposição, o mapa oferecido ao visitante”. Diz ainda:

nos dias de hoje, a capacidade profissional chave em uma galeria de um museu é a habilidade de se comunicar. E boa comunicação implica uma afinidade com o receptor da mensagem. Não é suficiente dominar o assunto tratado na exposição, deve-se também compreender os visitantes e saber envolvê-los”. [...] comunicar o acervo significa, antes de mais nada, interpretá-lo, ou seja, construir cruzamentos que façam o público concentrar-se no tema e nos seus desdobramentos.(id., 2008, p.88)

³ Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea. Lisboa: Editorial Verbo, 2001. Verbete “Mediação”, vol. 2, p. 2416. (referência utilizada pelo autor citado).

⁴ TEIXEIRA COELHO. Dicionário crítico de política cultural. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 2ª ed., 1999. Verbete “Mediação cultural”, p. 248.(referência utilizada pelo autor citado).

O cuidado ao construir a comunicação por certo flerta com o pedagógico. O crítico Simon Sheikh (apud HOFF, 2011, p. 81), ao tratar das características pedagógicas que resultam da associação entre instituição e curadoria, vai mais longe:

Simplesmente, o museu e a prática curatorial são sempre um esforço pedagógico. [...] O complexo expositivo – com sua variedade de disciplinas e funções e técnicas curatoriais – é, por definição, pedagógico; a função pedagógica não é algo somente pertencente ao departamento de educação (da larga escala de instituições públicas). [...] Talvez, a divisão do trabalho e a histórica divisão entre produção e recepção [...] indiquem que a conexão fundamental entre o expositivo e o pedagógico tenha sido cortada.

É possível que essa divisão esteja contribuindo com a problemática observada, pois acaba por arbitrar ao público setores separados: primeiro deve educar-se, para só então usufruir dos percursos de sentido oferecidos pelas exposições, especialmente as de Arte Contemporânea.

Falar sobre mediação, comunicação e ação pedagógica no trabalho curatorial, muitas vezes provoca reação negativa: é imediata a associação dessas ações ao Educativo. Parece haver uma relação prejudicial, que junta educação à influência. Um argumento frequentemente ouvido, de que não cabe ao curador educar a recepção, pode o estar levando a negligenciá-la. Na tentativa de evitar interferir na produção de sentido que será empreendida durante as visitas, separa-se as ações pedagógicas e mediativas das curatoriais. Jauss (In: LIMA, 1979, p.44) observa que “das funções vitais da arte, passou-se a considerar apenas o lado produtivo da experiência estética, raramente o receptivo”. Talvez por isso o campo de experiência do receptor não seja considerado por muitos curadores ao conceber e preparar uma exposição.

Sabe-se que a rejeição é uma das reações naturais da fruição artística, e por isso, a rejeição percebida nas exposições de Arte Contemporânea poderia ser observada apenas como reação natural a essa arte. Para investigar essa questão, optou-se por verificar as peças de comunicação direta ou interpessoal preparadas pelo curador para mediar a comunicação entre ela e público ao longo do percurso expositivo de uma exposição temporária de Arte Contemporânea. Uma vez que se procura verificar se a rejeição detectada resulta também de problemas no processo curatorial, essas peças, por representarem a voz dos produtores, por se dirigirem ao visitante direta e individualmente e por versarem justamente sobre a experiência na qual se detecta rejeição, parecem oferecer interessante oportunidade de observação.

SOBRE A DINÂMICA DAS RELAÇÕES

Nas exposições temporárias diferentes níveis de sentido poderão ocorrer; de um lado, há uma observação introspectiva dos objetos, das suas relações com os demais, suas representações sociais e históricas, as associações pessoais a partir deles, as reações espontâneas. A expectativa pretendida pelos produtores nesses processos não tem nenhuma garantia de êxito. Por outro lado, ocorre uma comunicação objetiva oferecida no percurso, essa sim, linguagem direta prevista e com propósito, da qual se pretende entendimento e sentido específico. Aqui se inserem materiais de divulgação, de orientação, os textos distribuídos ao longo do percurso, entre outros. Nessas peças Curador e Instituição viram sujeito e falam diretamente com o visitante, são seta ou corredor que lhe orienta o caminho, locutor contido no folheto que lhe chega a mão ao cruzar a entrada, são os narradores dos textos nas placas que o acolhem desde o início e ao longo de todo o seu percurso. Esses textos, aqui tratados por textos de percurso, se apresentam formalmente representando Curador e Instituição, pois produzem discurso assinado por ambos. Oferecem as boas vindas, estão dispostos desde a entrada. Estabelecem com o visitante elo individual, uma vez que a leitura é ato introspectivo, silencioso e pessoal. Também conversam, lhe fazem companhia, estão presentes ao longo do percurso, geralmente próximos a cada peça.

Esses textos buscam por abrangência: são preparados em dois, as vezes três idiomas para garantir a compreensão do maior número de pessoas. Estão ali como auxiliares do processo expositivo, não pertencem a obra, não irão acompanhá-la após a mostra. Foram construídos pelo curador, especificamente para comunicar-se com o público naquele espaço, naquele evento. Pode-se supor que, se um curador optar por jargão técnico-científico nesses textos, acabará limitando sua abrangência: caso os visitantes formem um grupo heterogêneo e não apenas formado por especialistas, nem todos terão boa compreensão deles. Ao dar algum trato ao texto em busca de abrangência, ao traduzi-lo por exemplo, parece certo que não irá conduzir os demais processos de sentido que serão empreendidos pelo indivíduo. O mesmo se pode dizer caso opte por uma linguagem mais acessível: essa escolha não tornaria em conteúdo educativo as considerações tecidas em linguagem técnico-científica; ao mediar a comunicação, ao selecionar linguagem passível de decodificação pela maior parte da recepção, o Curador estaria apenas buscando por comunicação mais abrangente, tal como fez ao traduzir os textos. Esses cuidados são apenas uma ação mediativa que busca a forma mais eficiente de transmiti-lo. Apesar disso, um olhar mais demorado na linguagem de algumas dessas peças leva a pensar se a recepção foi tomada em conta na hora de produzi-las. Se a

mediação é importante instrumento para que ocorra a produção de conhecimento e de novos discursos pretendida pelas instituições museais, causa surpresa que o curador, ao se utilizar de um dos canais mais apropriados para estabelecer essas relações, não coloque o estudo da recepção entre suas prioridades. Talvez isso ocorra pela associação prejudicial que se observou anteriormente: considerar algumas regras ao desenvolver conteúdo para uma exposição parece acenar-lhes com a impressão de regrá-la toda. Ao mesclar os campos de experiência, o seu com os da recepção, o curador-emissor poderá criar um campo compartilhado onde as interações podem acontecer, onde o conteúdo emitido poderá ser compreendido. É também um desafio ao profissional, pois ele terá de se afastar do seu campo de experiência e deixar-se envolver por outros.

Bourdieu (2007) observa que apesar do aumento de acessos e da heterogeneidade que vem sendo percebida no público, dentro das salas expositivas ainda é inversa a proporção da classe mais favorecida socialmente: em minoria nas ruas, é maioria dentre os frequentadores das exposições. É possível que a heterogeneidade que vem sendo detectada no novo público das instituições se efetive menos porque a comunicação interpessoal muitas vezes se dirige somente a uma parte dele: observa-se com bastante frequência a utilização de linguagem técnica do campo das artes compondo os textos de percurso. É possível supor que uma linguagem mais abrangente poderia contribuir para efetivar os novos acessos. Também investigando o público dos museus, Mantecón (2009) alerta que “barreiras simbólicas” são tão cerceadoras de acesso quanto os impedimentos geográficos ou econômicos que causam o distanciamento de alguns setores do público das salas de exposição. Especificamente no caso da Arte Contemporânea, o público novo que chega às suas salas expositivas carrega, além da vontade do entretenimento e conhecimento, falta de familiaridade com ela: a língua escrita é seu código mais familiar. Entretanto, ao iniciar o percurso, se depara com textos que, apesar de escritos em seu idioma, não pode dominar. Uma linguagem inacessível utilizada neles, aliada a falta de familiaridade com a Arte Contemporânea, poderá dar a entender que o que vem a seguir não o inclui. A intimidação sentida no ingresso se concretiza ao invés de dissipar-se. Jorge Souza (2006) observa que saber uma língua não garante a interpretação de uma mensagem. Não ser apto para decodificar o próprio idioma possivelmente é uma das barreiras simbólicas discutidas por Mantecón. Se o receptor não dominar suficientemente bem o código utilizado pelo emissor, se não possuir repertório artístico ou não partilhar do seu contexto, ocorrerá, é bem provável, o fenômeno que Umberto Eco (1972) classifica como decodificação aberrante, quando perde-se completamente o sentido pretendido. No caso dos textos de baixa abrangência, ao invés de bem recebido, acompanhado, o visitante será barrado

simbolicamente, o que resulta em leitura bem diversa. Esse sentimento, essa barreira, irá agir sobre ele ao logo de todo o percurso e nas demais relações decorrentes dele.

Um bom exemplo do que se discute aqui foi observado na exposição **P33 – Formas únicas da continuidade no espaço**, que ocorreu entre outubro e dezembro de 2013 no Museu da Arte Moderna de São Paulo, com curadoria de Lisete Lagnado. A observação dos visitantes⁵ resultou na constatação de que parte significativa não teve compreensão do que estava sendo dito pela curadora nos textos apresentados ao longo da exposição. “Textos muito grandes”, “não sei o que dizia”, “não entendi nada” eram respostas frequentes. A frustração, a falta de interação foram significativas na observação empreendida. Sobre ter havido pesquisa de público para auxiliar na construção dessas peças, a curadora disse (informação verbal)⁶ não ter sido feita nenhuma, e sobre uma linguagem mais acessível, respondeu que os textos não visavam educar. Os textos de percurso dessa exposição eram complexos, usavam palavras fáceis para o *metiér* das artes, mas que pareciam pouco acessíveis para pessoas de outras áreas. Numa entrevista para a Revista Select⁷, diz Lagnado:

A curadoria no Brasil dispõe de uma narrativa que começou há pouco tempo. Se, nos fóruns internacionais, o debate alcança níveis sofisticados (discute-se o curador como artista, o curador-ativista, o curador-etnógrafo), no Brasil ainda vigora a ideia de que o curador ora justapõe obras disparatadas entre elas de forma arbitrária, ora tem “mão pesada”. São argumentos que depõem contra a competência intelectual do curador, sua capacidade de pesquisa e associações criativas, sua memória histórica e seu real engajamento com questões do presente.

Talvez a busca pela afirmação intelectual faça prevalecer a demonstração de erudição sobre o ato comunicativo. A disparidade entre texto e recepção já vem sendo abordada em outras áreas museais conforme artigo de Sanjad e Barndão sobre a análise da produção de textos nos museus de ciência:

Os resultados apontam para a necessidade de aperfeiçoamento na produção dos textos, que devem levar em consideração o público alvo, a relação que mantêm com os objetos e a linguagem própria das exposições, isso é, a articulação de diferentes elementos presentes no espaço expositivo. (In : BITTENCOURT 2008, p.31)

⁵ Observações realizadas entre outubro e novembro, às terças, por cerca de uma hora, das 17h às 18h.

⁶ Declaração realizada no dia 06/12/2013, na Escola de São Paulo, no dia de encerramento do curso *A História das Curadorias*, pela curadora Lisete Lagnado, uma das professoras do curso.

⁷ LAGNADO, L. Para que serve o curador? In: MONACHESI, J. Seção Fogo Cruzado. São Paulo: Revista Select, 2013. Disponível em: http://www.sect.art.br/article/reportagens_e_artigos/para-que-serve-o-curador?page=2. Acesso em: 23 nov. 2014.

Tornar complexa justamente a linguagem interpessoal parece dificultar ou mesmo interferir nas demais relações, na produção de conhecimento e na construção de novos discursos. Pode ser que decorra não só da complexidade da Arte Contemporânea, mas também de barreiras simbólicas e de decodificações aberrantes, boa parte da rejeição percebida. O percurso que pretende resultar na produção de sentido resulta em exclusão; parece difícil que tamanha interferência não recaia sobre a experiência como um todo.

Os novos suportes e veículos para a Arte Contemporânea ampliaram ainda mais a possibilidade de experiências. Virtualidade, sons, imagens, cheiros, ações humanas e animais, materiais diversos e formas desmedidas propõe uma revisão das linguagens desenvolvidas ao longo da história humana. Além dessas linguagens, somam-se as utilizadas para arregimentar o conjunto, ampliando as possibilidades de provocar diversas leituras, nos mais variados níveis. Utilizar linguagem inacessível justamente nas peças de comunicação interpessoal não só é excludente, intimidante como também desnecessário. Se a Arte Contemporânea representa desafio ao novo público, curadoria e instituição parecem tornar o ingresso ainda mais árduo, ativando sentimentos de não pertencimento já desde a entrada. A falta de estudo sobre o público frequentador é assumida. E lançar mão do educativo para eximir-se, recorrente. Ainda que conceitual, subjetiva, uma exposição tem momentos de comunicação objetiva, ou seja, direta e interpessoal, deve fazê-lo claramente. Ações pedagógicas e mediativas fazem parte das possibilidades de provocar experiência, conhecimento e novas narrativas. Além disso, sem mediação pode não haver comunicação, portanto o curador precisa assumir também essa atribuição mediativa e não delegá-la ao educativo. Se não faz sentido que o curador, ao construir os textos interpessoais, o faça através de linguagem regional, ou de gírias, salvo exceções de pertinência a exposição, tampouco deve privilegiar palavras compreensíveis apenas por seus pares.

Magnólia Costa, Relações Internacionais do Museu de Arte Moderna de São Paulo, ao falar sobre textos desenvolvidos para exposições, disse (informação verbal)⁸ haver um questionamento sobre quem deveria escrevê-los, se deveriam ficar a cargo da instituição, pois comentários deixados pelos visitantes em diversas exposições apontam para recorrente falha da comunicação veiculada neles. A pesquisa de opinião após a visita é apenas um caminho para encurtar a distância. Conhecer o público, repensar os processos de comunicação, parecem ser medidas essenciais para os curadores atuantes e em formação. É necessário, diante das tantas teorias acerca da própria profissão, ter uma reflexão mais profunda sobre ela

⁸ Comentário feito dia 03/11/2013, durante aula do curso de *Crítica* ministrado por Magnólia Costa, ocorrido no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

e passar a acolher. Pois o estímulo ao conhecimento a que se pretendem as instituições museais, quando construído através do trabalho curatorial, irá passar tanto pela produção artística, estética e crítica como pela produção mediativa, comunicacional e pedagógica. Não parece possível que andem separadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não é matéria fácil analisar a Arte Contemporânea, provavelmente pela falta de balizas que talvez seja sua maior característica. Mas deve ficar claro, não é ela que se pretendeu observar aqui. Este artigo procurou abrir uma discussão sobre as formas com que muitos curadores tem se relacionado com o acréscimo de público que visita as exposições dedicadas a ela.

Partiu-se da constatação que dentre os novos frequentadores da Arte Contemporânea é possível observar índice de rejeição muito superior ao que parece haver nos demais modos artísticos. Por ser um modo tão múltiplo em formas e representações, parece contraditório interessar a um número menor de pessoas. Essa contradição motivou a investigação sobre a possibilidade de algo mais estar contribuindo para aumentar a rejeição natural que acontece diante de qualquer manifestação artística.

Não houve nenhuma pretensão de resultar em regras para a ação curatorial. Muito menos de defender os textos de percurso como artigo obrigatório nessas ações; muitos curadores não os usam, e essa é mais uma opção, dentre as tantas que tomam para constituir seu trabalho. Tampouco houve qualquer tentativa de diminuir a importância do setor Educativo, pois promove excelente aproximação e aprofundamento do que está exposto a todos que o procuram; apenas entende-se que esse deveria ser procurado espontaneamente, na intenção do 'saber mais', e não ser utilizado como endereço de despacho.

Pretende-se discutir aqui o fato de muitos curadores, ao conceber uma exposição, não empreenderem qualquer estudo sobre o público que irá visitá-la. Pelas considerações feitas ao longo do artigo, parece possível que a falta de compreensão sobre ele leve muitas propostas curatoriais a ter sua abrangência diminuída. Pior que isso, que interfiram de forma importante, ou até mesmo que incidam prejudicialmente numa parte desse público, levando-o a deparar-se com barreiras simbólicas que poderão distorcer suas experiências e lhe excluir de novos percursos.

Foram utilizados como elemento de observação os textos produzidos para as exposições devido a sua face comunicativa direta e interpessoal, e tratou-se mais

demoradamente da linguagem por ser talvez a única garantia de familiaridade que se tem ao visitar a Arte Contemporânea. Outros aspectos das peças poderiam ser abordados, ou mesmo, uma análise formal do discurso poderia ter sido empreendida, mas a intenção era apenas demonstrar que a falta de estudos da recepção expõe o trabalho curatorial á uma série de fragilidades e o ameaça de tal forma que corre o risco de tornar-se oposto ao que se propôs.

Optou-se também por fazer referência aos textos de modo geral, sem utilizar um texto específico como exemplo, pois não há uma padronização neles que permita que um seja representativo de todos. Ao destacar que a ausência de estudos sobre o público tem potencial para gerar interferência prejudicial, espera-se chamar a atenção sobre a necessidade de um debate mais amplo, que investigue não apenas as ações dentro de um projeto curatorial, ou os projetos em seu todo, mas o entendimento que se tem sobre eles.

Concluo dizendo que não há aqui a defesa de que a Arte Contemporânea, tão logo se ajeite os textos, se tornará unanimidade, será amada por todos. O que se quis defender é que, ao considerar o público na hora de preparar o espaço onde ele irá estabelecer relações com ela, as possibilidades de entrosamento se multiplicarão. Só então esse público poderá ser chamado de público participante, só então poderá dizer o que sentiu por ela.

REFERÊNCIAS:

ARANHA, Carmen. **Exercícios do Olhar: conhecimento e visualidade**. São Paulo: Unesp, 2008.

BEIVIDAS, Waldir. **Semiótica Sincrética: o cinema**. São Paulo: Edição on-line. ISBN: 85-905252-1-X – Departamento Nacional do Livro – Agência Brasileira do ISBN, 2006.

BITTENCOURT, José (org.) **Caderno de Diretrizes Museológicas 2 - mediação em museus: curadorias, exposições e ação educativa**. Vol. 2 Belo Horizonte : Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

CURY, Marília. **Comunicação e Pesquisa de Recepção: uma perspectiva teórico-metodológica para os museus**. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, Rio de Janeiro - v. 12 (suplemento), p. 365-80, 2005 <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v12s0/18.pdf> Acesso em: 10 jul. 2014.

DUARTE, Rodrigo. **Indústria Cultural: uma introdução**. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

FERRARA, Fabiano. **O museu como espaço midiático: da exposição ao entretenimento**. São Paulo: EdPUC, 2013.

HOFF, Monica. **Mediação (da arte) e curadoria (educativa) na Bienal do Mercosul, ou a arte onde ela "aparentemente" não está**. Revista Trama Interdisciplinar. Vol.4 n.1, 2013. <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/index>. Acesso em: 15 set. 2014.

LIMA, Luiz Costa (org.). **A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MANTECÓN, Ana Rosas. **O que é público?** Publicação do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense. Niterói, n.14, 2009.

O'NEILL, Paul.; WILSON, Mick (org.). **Curating and the Educational Turn**. Londres: Open Editions 2010.

ORLANDI, Eni. **Discurso e Texto: formulação e circulação dos sentidos**. Campinas: Pontes Editores, 2012.

PIGNATARI, Décio. **Informação. Linguagem. Comunicação.** São Paulo: Atelier Editorial, 2008.

SANTAELLA, Lucia. **Porque as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

SANTAELLA, Lucia; NOTH, Winfred. **Comunicação e Semiótica.** São Paulo: Hacker Editores, 2004.

SANTOS, Elísio. **As Teorias da Comunicação:** da fala á internet. São Paulo: Paulinas, 2013.

SOUZA, Jorge Pedro. **Elementos de Teoria e Pesquisa da Comunicação e dos Media.** Porto: Ed2. 2006

SOUZA, Mauro (org.) **Recepção Mediática e Espaço Público:** novos olhares. São Paulo: SEPAC, 2006.