

Curadoria e expografia em abordagem semiótica

Elisa de Souza Martinez

Universidade de Brasília

Resumo:

Na análise da curadoria e da montagem de uma exposição é necessário considerar que o evento é temporário e, ao mesmo tempo, fornece subsídios para a identificação de estratégias discursivas atribuídas a uma instituição. A heterogeneidade que caracteriza uma exposição coletiva determina o desmembramento de sua análise e uma abordagem intertextual. Utilizamos no presente trabalho o referencial teórico-metodológico da Semiótica Discursiva formulada por Algirdas Julien Greimas e seus colaboradores.

Palavras-chave: Semiótica do espaço de exposição, Curadoria, Intertextualidade

Abstract

For the analysis of an exhibition, with its curatorial project and exhibition design, it is necessary to consider that the event is always temporary and that it may reveal a few strategies related to the profile of an institution. The heterogeneity that characterizes a group exhibition makes its analysis to split up and the general perspective for the interpretive task to become intertextual. In this essay we apply the theoretical and methodological approach to Discursive Semiotics elaborated by Algirdas Julien Greimas and his collaborators.

Key words: Semiotics of the Exhibition Space, Curatorship, Intertextuality

Quando vemos uma exposição e iniciamos um processo de análise, confrontamo-nos duas abordagens operacionais que, de acordo com a abordagem metodológica fundamentada na semiótica discursiva, são necessárias e complementares. Por um lado, é necessário desmembrar o evento para identificar seus componentes e o modo pelo qual cada elemento está relacionado a um sistema, com códigos e sintaxe próprios. Além de desmembrar, também é necessário identificar o modo pelo qual a interação entre diferentes sistemas semióticos produz a unidade geral do texto analisado, ou seja, o que faz deste um todo de sentido.

Geralmente, atribui-se ao evento uma qualidade discursiva, na medida em que um tipo de coerência no encadeamento de figuras produz, aos olhos do visitante, uma “visão do curador” sobre a arte. Antes das figuras, em sentido semiótico, temos os temas que essas encobrem ou, muitas vezes, camuflam. Deste modo, a ambigüidade pode ser tanto uma abertura desejável para interpretações que enriquecem o processo perceptivo quanto uma abertura

para interpretações que, aprofundadas até as últimas conseqüências, podem até mesmo impossibilitar a identificação da unidade do texto-exposição analisado.

Para evitar a ambigüidade que possa subverter a unidade do texto, recorre-se, no projeto curatorial e no museográfico, a um plano que possa configurar a insularidade do contexto expositivo. Há trinta anos o elenco de estratégias disponíveis para a montagem do evento era restrito e inquestionável:

- o tema central do evento deveria ter um recorte temporal e geográfico preciso;
- valorizava-se a importância da exposição na medida em que esta reiterava os valores estabelecidos em relação à história da arte eurocêntrica;
- evitava-se misturar obras de arte com artefatos;
- os artistas e as obras selecionadas deveriam possuir o mesmo valor no mercado de arte;
- nas montagens, evitava-se introduzir elementos tais como textos longos ou ornamentos na ambientação que pudessem distrair o olhar do visitante;
- somente um historiador da arte assumiria as atribuições de curador em uma exposição de arte.

Desde a realização de *Primitivism in the 20th-Century Art*¹ cada um desses critérios tem sido subvertido e, finalmente, algumas realizações recentes como a Mostra do Redescobrimento têm recebido um tratamento expográfico no qual o vínculo de cada segmento a um tema amplo, como a história do Brasil desde o seu descobrimento, permite considerar a exposição como um grande evento interdisciplinar e, como tal, deve proporcionar uma experiência perceptiva em que várias posições epistemológicas devem ser simultaneamente contempladas. Consequentemente, o antecedente histórico da Mostra do Redescobrimento não é constituído por exposições de arte tanto quanto por exposições de produtos para exportação de nossa diversidade exótica, cujo

¹ Organizada por William Rubin no Museum of Modern Art – MoMA, NY, 1984-85.

exemplo mais remoto talvez seja o da participação brasileira na Exposição Universal de 1862².

A qualidade interdisciplinar da exposição permite analisar também o modo pelo qual o tema geral, para o qual a heterogeneidade interna de um evento deve convergir, é *manifestada* em aspectos sensoriais. Deste modo, a heterogeneidade a que nos referimos não se restringe à justaposição textos visuais/textos verbais, considerando que não é possível considerar que os textos visuais têm sempre uma função artística e que, por outro lado, os textos verbais têm sempre uma função didática nas exposições em galerias e museus. Deste modo, em situações de exposição sobressai na análise de componentes verbais um significado plástico e, às vezes no mesmo evento, destaca-se uma função literária para os componentes plásticos, cuja função pode estar restrita à reiteração de um subtexto predominantemente narrativo para o qual é apenas uma ilustração.

Exemplos como o da exposição *Art and Language*, realizada na Galeria Tony Shafrazi, em Nova Iorque, ao final da década de 1980, são abundantes na história da arte contemporânea de tal modo que Bill Arning³ afirmou no início da década seguinte que esta relação verbal/visual na arte contemporânea tinha sido transformada em clichê e estava, portanto, esgotada.

Consideramos que há um percurso interpretativo no qual se reconstrói a enunciação, sendo esta um processo, e articula-se o plano do conteúdo ao plano da expressão. O conceito de enunciação pode ter significados diversos fora do campo conceitual da semiótica discursiva e ser confundido com um processo no qual um autor utiliza um código para produzir um texto cuja interpretação deve conduzir a um único conjunto de relações de sentido, como se a estrutura interna do texto corroborasse apenas para a identificação de um único ponto de vista e de uma única voz discursiva. Em vez disso, a situação de exposição é sempre considerada *plurivocal*, devido a uma heterogeneidade

² Realizada em Kensington Gore, ao sul do Hyde Park, tendo sido a segunda exposição universal realizada em Londres.

³ Diretor da White Columns Gallery, New York, 1985-1996.

que lhe é inexorável. Ademais, os elementos internos do evento analisado não são considerados, *a priori*, em uma relação hierárquica segundo as especificidades de um código (verbal ou visual, por exemplo) ou de uma linguagem (pictórica, digital, escultórica, entre outras), mas sim pelo modo como produzem relações interdiscursivas *in presentia* ou *in absentia*.

Ao identificar relações interdiscursivas, que podem ter sido geradas por *motivos* identificados em elementos que pertencem a pelo menos um dos vários sistemas semióticos que contribuem para a produção do texto analisado, não estamos buscando uma abordagem genealógica. Ainda que as relações interdiscursivas possam contribuir para uma compreensão do objeto de análise em um contexto diacrônico, as marcas da relação com eventos antecedentes só são trazidas para o processo interpretativo na medida em que estão presentes na existência semiótica do texto. Se na sincronia do processo de construção de um percurso enunciativo existem marcas que conduzem a uma abordagem diacrônica esta deve ser considerada. Para tanto, é necessário também considerar que as relações interdiscursivas com textos precedentes não são um pressuposto da análise semiótica e todos os componentes do texto analisado têm participação equânime no processo interpretativo.

Cada obra de arte em cada evento em que é mostrada possui, devido a relações intertextuais que constrói, um sentido diferenciado de todos os que anteriormente possuiu. Ao opor sincretismo e discretismo, ASSIS-SILVA (1994, p. 79) constrói a seguinte definição do primeiro termo:

ato de linguagem que entretetece as 'imagens' particulares não em nível meramente temático ou meramente figurativo, mas as entretetece em todas as camadas do percurso gerativo de significação, umas mais, outras menos, mas todas. Quanto menos se trabalham as 'imagens' tanto gerativa quanto transformacionalmente, menos sincretismo há, começa-se a deslizar para as 'colages' ou para os multimídia que, freqüentemente, não só não sincretizam, mas nem mesmo des-sincretizam; soam como verdadeiras *explosões de discretismos*.

Um exemplo

Ao analisar a XXIV Bienal de São Paulo, destacamos o modo pelo qual na configuração do evento é possível ler, na figuratividade das obras expostas e nas citações explícitas em alguns textos de parede, a materialização de alguns motivos⁴ presentes no *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade. Neste caso, o texto ausente, o Manifesto, não cumpria o papel de fonte para uma genealogia das idéias sobre antropofagia e canibalismo que teriam motivado o discurso do curador, verbal ou plástico. Trata-se de considerar que o uso destes motivos no contexto de um discurso artístico estabelece a relação intertextual, anteriormente citada, com outro contexto artístico em que, no Brasil, os mesmos são encontrados. Não é descrito, portanto, um contexto histórico da publicação do Manifesto. Interessam, neste trabalho, as relações temáticas e figurativas identificadas a partir da presença do Manifesto no contexto da XXIV Bienal, assim como as axiologias produzidas pela projeção da categoria tímica euforia/disforia. O título do segmento do evento analisado, o Núcleo Histórico, é retirado do texto literário: *Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros*⁵. A partir do tema, *Antropofagia e histórias de canibalismos*, outros textos são considerados em relação com a XXIV Bienal: os *Ensaio*s de Montaigne, o *Manifesto Cannibale* de Picabia, o *Totem e Tabu* de Sigmund Freud, entre outros. De fato, todos esses textos são citados tanto pelo “Manifesto” quanto pelo *Núcleo Histórico*, seja nos escritos de parede ou nos livros e outras publicações expostas. A relação entre todos produz um horizonte de sentido para o discurso do curador.

Encontrar as marcas do fazer enunciativo do sujeito que produz o discurso denominado *Núcleo Histórico: Antropofagia e histórias de canibalismos* exige a descrição de algumas características desse fazer.

⁴ Segundo GREIMAS e COURTÉS (1983, p. 290) essas unidades figurativas são “espécies de invariantes suscetíveis de emigrarem quer para narrativas diferentes de um dado universo cultural, quer até mesmo para fora dos limites de uma área cultural, embora persistam, não obstante, as mudanças de contextos e das significações funcionais segundas que os diferentes contextos narrativos possam conferir-lhes.”

⁵ Refere-se aqui ao segmento *Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros*. Conforme um texto não-assinado, disponível no site oficial do evento o “título desta exposição foi retirado do “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade. No “Manifesto” a palavra *Roteiros* é repetida sete vezes e sete são as regiões das quais nove curadores, alguns trabalhando em dupla, selecionaram artistas”

A ação do curador, neste caso, é a de articular um conjunto de componentes, cuja heterogeneidade é preservada, na produção de outro texto – a exposição. Cada um, obra de arte ou texto verbal, é constituinte de um texto-exposição que o engloba. Essa relação é espacial, pois é num local determinado que esse texto curatorial se realiza. Mas é também temporal na medida em que se realiza no tempo de sua interpretação por um sujeito.

A curadoria pode não se restringir à definição de um contexto de relações figurativas e temáticas para as obras selecionadas. Na Bienal, o curador determina alterações na configuração arquitetônica geral do espaço expositivo. Mesmo que o projeto arquitetônico esteja a cargo de um profissional especializado, este só o realiza a partir das necessidades expressas pelo curador para criar certas condições de visibilidade. Deste modo são definidas, além da estrutura física, a iluminação e a sinalização do espaço, a fim de proporcionar as condições de visibilidade e interpretação do texto.

Elencar as *estratégias* enunciativas que podem ser utilizadas na produção de um discurso curatorial parece, portanto, uma tarefa inesgotável. Na análise do Espaço Museológico do Núcleo Histórico da XXIV Bienal de São Paulo, apresenta-se a articulação entre diferentes ambientes e suas respectivas configurações discursivas. O que se materializa, portanto, é o arranjo, ou a colocação das obras na situação de exposição. Se identificar arranjos modelares é tarefa impossível, encontra-se, entretanto, no *Espaço*, um repertório de configurações espaciais que produz um horizonte de sentido para a sua leitura.

Condições de visibilidade

Algumas estratégias enunciativas atribuídas a um evento podem, em certos casos, ser consideradas parâmetros para relações comparativas entre vários eventos analisados. Desta maneira, é possível identificar a partir de comparações que existem parâmetros de curadoria e de expografia que são

comuns a vários eventos realizados por uma mesma instituição, que nos permitem qualificar um perfil institucional, ou seja, um estilo diferenciado de expor obras de arte.

Nas exposições coletivas prevalece a diversidade de formas de montagem, sendo necessário atender as solicitações de diferentes artistas e colecionadores, cada um com critérios próprios para que a obra seja devidamente exposta. Entre estes eventos encontram-se as edições da Bienal de São Paulo.

Nas exposições individuais, sobretudo quando o conjunto de obras expostas é selecionado a partir de uma única série ou pertence a um único colecionador, a relação entre obra e montagem favorece a unidade geral e a visibilidade equânime. Entretanto, em algumas exposições coletivas é feito um grande esforço para dar ao conjunto exposto uma unidade que pode ser considerada pela curadoria um aspecto importante para que a coerência do projeto curatorial não seja colocada em dúvida. Como exemplo desse esforço para criar um contexto expositivo para um grupo de obras heterogêneo que deveria ser percebido como uma unidade, podemos citar alguns segmentos da *Mostra do Redescobrimento* como o *Arte Barroca* e o de *O Olhar Distante*. Nesses casos, a montagem foi devidamente denominada *cenografia* nos catálogos do evento. O espaço construído para a exposição das obras selecionadas continha uma quantidade exagerada de elementos decorativos como longos campos monocromáticos de flores de papel e “florestas” sombrias nas quais a experiência perceptiva era manipulada.

Na *Mostra do Redescobrimento*, em alguns segmentos como os anteriormente citados⁶ os dispositivos cenográficos produzem um espaço de fantasia, em um tempo suspenso da temporalidade vivida pelo sujeito que percorre a exposição. Diferenciavam-se os recursos expográficos utilizados para as obras do Barroco brasileiro utilizados na XXIV Bienal, onde eram agrupadas em uma grande caixa de vidro com um único suporte contínuo em tom cinza escuro, os que

⁶ Além dos anteriormente citados é necessário acrescentar os segmentos *Arqueologia* e *Arte do Século XIX*.

foram utilizados na Mostra do Redescobrimto. Além disso, o recurso utilizado na XXIV Bienal foi repetido na montagem de outros grupos de obras expostas: publicações antigas, publicações raras, objetos frágeis, objetos que não poderiam ser montados na parede.

Alguns edifícios como o Pavilhão da Bienal é possível ver à distância e em vários ângulos o espaço a ser visitado e ver o modo pelo qual a área construída para abrigar eventos determina o ritmo do percurso de leitura. Planos recortam o espaço e se impõem no campo de visão entre, após e além de outros planos. Em alguns momentos, entre as fendas, é possível ver, ou entrever, outros espaços cujo acesso físico é interdito. Essas alternativas de leitura constroem um percurso para ver a arte segundo as motivações e atrações do destinatário, diferentemente das prescritas pela história da arte institucionalizada.

Considerações finais

Para a realização de exposições, não existe um formato único, ou uma regra a ser seguida, e cada exposição pode e deve ser original. E, assim como existem obras realizadas propositalmente para um único espaço, efêmeras, todas as obras se atualizam, na análise semiótica, em cada contexto expositivo em que são analisadas.

Na ausência de um guia impresso ou em áudio, ou de um educador, ou de um percurso gravado, são as marcas do espaço que guiam a leitura, que conduzem à realização de um percurso que é tanto sensorial quanto cognitivo. Variações de iluminação produzem diferenças de temperatura no espaço que podem tanto atrair quanto afastar. Espaços muito fechados, com pé-direito baixo, podem motivar uma leitura apressada, em busca de outro espaço mais acolhedor. Espaços com bancos convidam à contemplação demorada das obras.

Todas as marcas das combinações entre textos presentes na exposição são marcas do enunciador. Mesmo quando há uma seqüência cronológica na distribuição das obras que parece ser o produto de uma voz institucional, supra-objetiva, há, de fato, a adoção desse ponto de vista institucional por um sujeito/enunciador. A mesma seleção de obras instalada em diferentes espaços configura relações e, conseqüentemente, um enunciado diferente.

Referências

FLOCH, Jean-Marie. *Visual Identities*. Trad. P. van Osselaer e A. McHoul. London and New York: Continuum, 2000.

GREIMAS, A.J. *Del sentido*. Trad. Esther Diamante. Madrid: Editorial Gredos, 1989.

GREIMAS, A.J. e COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. Trad. A. D. Lima et alii. São Paulo: Cultrix, 1983.

MARTINEZ, Elisa de Souza. "A contractual relationship: how to make believe in the exhibition space". In: *Les signes du monde; interculturalité & globalization*. VIII Congrès da l'Association Internationale de Sémiotique (anais). Lyon, França: Université Lyon/Université Lumière 2, 2004.

_____. *Textualidade Antropofágica: a curadoria da XXIV Bienal de São Paulo*. Tese defendida no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002.

Elisa de Souza Martinez

Professora do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Arte, no qual é membro da linha de pesquisa Teoria e História da Arte. Coordenadora do Núcleo de Pesquisa Semiótica da Comunicação da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, eleita para o triênio 2007-2009.