Plataformas de curadoria

Paul Nesbitt

FELIPE CHAIMOVICH: Boa tarde. Bem-vindos ao Museu de Arte Moderna de São Paulo. O que nos traz aqui são os desafios da arte contemporânea, e este seminário, Transmuseu, é um modo de o Museu de Arte Moderna de São Paulo tornar públicas as questões que internamente têm nos ocupado, como o museu experimental que é o MAM. Diversas áreas do museu foram envolvidas na preparação deste seminário – exposições, acervo, educativo etc. – e, nesta sessão, vamos abordar desafios de curadoria. Quais são hoje os desafios para mostrar, como museu, a arte contemporânea numa situação que é experimental? Quais são esses pontos de conexão entre os desafios da arte contemporânea e os desafios dos espaços que se propõem trazer a arte contemporânea e mediá-la para o público? Para compor a mesa-redonda de hoje, convidamos Nicolás Guagnini, artista e professor universitário. Nicolás é um artista que tem produzido, refletido e escrito sobre esses desafios, e que doou ao Museu de Arte de São Paulo a obra *Máquina curatorial* que, neste momento, é o grande suporte expositivo da mostra *O retorno da Coleção Tamagni*. Também integra a mesa o curador Paul Nesbitt, da Inverleith House, de Edimburgo, um espaço de arte contemporânea que fica num jardim botânico e que enfrenta desafios muito próximos aos do MAM, por estar num parque e por construir vias para que, no contexto do parque, a arte contemporânea ganhe um sentido específico.

Paul participará por meio de uma conversa. Vou começar a conversa com o Paul Nesbitt, e essa conversa depois vai se abrir ao público, para que façamos um debate ampliado. Paul, você coordena uma instituição dedicada à arte contemporânea em Edimburgo, Escócia, situada dentro de um jardim botânico, que é visto como museu. Entendo que o desafio que você tem é mostrar a arte contemporânea de forma a construir uma fronteira, digamos assim, dentro do que é o museu e o jardim. Como você vê esse desafio para a prática de curadoria?

PAUL NESBITT: Considero um privilégio esta experiência. O diretor do jardim botânico é também artista, então ele incentiva que eu trabalhe com arte, que trabalhe com o público, e talvez outros jardins botânicos poderiam fazer a mesma

coisa se tivessem a mesma oportunidade. Certamente na Europa ocidental, se você fala em artistas, a visão predominante que se tem é de que são pessoas um pouco doidas, um pouco estranhas, um pouco diferentes, um pouquinho acomodadas. É como se a arte não fosse considerada importante, então precisamos defender sua relevância. Na Escócia, por exemplo, temos que defender o esporte. No Brasil vocês são muito bons nos esportes e, na Escócia, amamos o futebol brasileiro. Adoraríamos ter vossos jogadores na Escócia. Eu amo arte, sou apaixonado por ela. Adoro que se tenha arte no jardim botânico. Mas as pessoas não pensam que é tão importante, pensam que é trivial. Mas a verdade é que não é trivial, é uma coisa muito importante. A arte, a música, a literatura, a dança, essas coisas são importantes. Certamente vocês sabem disso. Mas, de alguma forma, temos que lembrar a nós mesmos que a arte às vezes é atacada porque as pessoas não pensam assim.

FC: A Inverleith House era uma verdadeira casa, um espaço onde se morava, certo? Foi a casa do guardião do jardim, pelo que me lembro. A arquitetura original foi preservada. Você acha que essa situação de criar um lugar assim para arte contemporânea, rodeando a casa, é algo que deu identidade para a casa ou foi uma dificuldade?

PN: Acho que, potencialmente, você pode mostrar arte em qualquer lugar. Isso é o que penso. Mas, em relação aos museus, acho que uma das coisas mais importantes do lugar em que se mostra arte é ter uma escala doméstica. É importante que os museus sejam domésticos em escala para que os seres humanos se sintam confortáveis, e não que a arte esteja num local que seja muito maior que eles. Quando você tem espaços que são enormes, você não tem relação de escala com o ser humano. Na Inverleith House as exposições ocupam os cômodos da casa, e alguns quartos são bastante pequenos. Temos também luz natural, que é muito importante, porque você vê as cores verdadeiras. A luz é muito importante. Se você olha as obras de arte com luz artificial, não é a mesma coisa. Como uma obra que o pintor produziu fora de seu estúdio, em espaços abertos, pode ser percebida num museu?

No nosso caso, cada quarto tem várias janelas e de cada janela você vê o jardim, então você vê a relação entre a arte e a natureza. Isso também abre a ca-

beça, porque parece que você caminha dentro das árvores e a arte está lá. Quando organizamos exposições de arte, queremos que elas sejam tão reais quanto as árvores. Respeitamos o trabalho e o artista. E as pessoas sentem a energia da obra de arte. Você vê que o chão tem energia, as paredes têm energia, o teto tem energia. Você sente que o espaço tem energia e, numa exposição, você pode entrar num lugar que não tem energia. Você tem que entender e apreciar as obras de arte. Isso requer que você seja capaz de entender e apreciar a obra de arte, em sua forma visual.

Todos os que estão envolvidos na obra de arte devem estar capacitados para entender isso. Alguém que sabe escrever bem sobre arte pode não ser tão bom para instalar uma exposição; outro pode ter habilidade para levantar o dinheiro para fazer a exposição no museu. Existem diferentes habilidades envolvidas nessa experiência. Arte não é uma coleção de objetos. Uma exposição tem que envolver outras coisas. Às vezes o artista está lá e às vezes não está lá, mas é importante que a exposição seja bem preparada e bem colocada. Não importa o tipo de espaço que você tenha.

FC: Você também é músico, não é verdade? Você conecta as duas habilidades, as duas funções?

PN: Parece que colocaram isso na minha biografia para que ela ficasse mais interessante (risos). Penso que a música talvez seja a forma mais importante de arte para transmitir e comunicar emoções, mais que as artes visuais, porque é abstrata. Então eu tento, não sou um bom artista, não sou um bom músico, mas eu trato de fazer essas coisas.

FC: Alguma vez você sentiu um desafio em uma exposição pelo fato de existir uma exibição dentro e outra fora da casa?

PN: Acho que o jardim botânico é um grande trabalho de arte, mas, para fazer um jardim, você tem que esperar que as plantas cresçam, criar o clima que elas requerem, isso envolve realmente arte, é um trabalho aplicado de arte. Para conceber uma exposição de uma paisagem, você aciona o mesmo princípio de uma obra de arte como forma de energia. Se você coloca uma obra de arte com plantas em volta, você dá mais significado para o ambiente, e o ambiente influencia a obra

de arte de uma forma que não aconteceria se a obra de arte estivesse sozinha. Foram precisos cinquenta anos para criar o jardim botânico na Escócia e, nesse caso, houve uma cuidadosa preparação no sentido de como as plantas deveriam ser mostradas, quais deveriam crescer em casa lugar, quais escolher. Você tem que usar a mesma prática que se utiliza para uma exposição dentro de algum lugar.

FC: Queria fazer outra pergunta, pensando nessa especificidade que enfrentamos aqui no MAM, de estar dentro do parque mais frequentado de São Paulo. O Ibirapuera recebe 200 mil visitantes por fim de semana, em média, sendo que a maioria, quase a totalidade dos visitantes, eu diria, não entra no museu. Porque no Brasil os museus são instituições historicamente excludentes. Isso é uma característica que não é específica do MAM, é algo que se herda dentro de uma cultura inteira. Nesse sentido, estar num jardim pode parecer algo fácil para o museu, porque poderíamos, digamos, aproveitar essa situação de já ter um fluxo gigantesco como tem o Ibirapuera. Poderíamos pensar que o MAM estaria sempre cheio de pessoas diferentes chegando, frequentando, apropriando-se do museu, quando o que ocorre é o oposto. Temos quase que sair em campanha para que as pessoas entendam que elas podem entrar com skate, deixar a bicicleta, vir correr no parque e entrar suadas, que elas não vão ser reprimidas aqui dentro. Isso é um desafio constante para o museu. Na Escócia, numa sociedade que é menos excludente, em que as instituições não são tão herdeiras de diferenças sociais tão gritantes como no Brasil, existe uma aproximação maior com a arte contemporânea? No caso da Inverleith House, existe essa empatia no sentido de o público chegar ao lugar da arte contemporânea por estar no ou frequentar o jardim? Isso é um facilitador para que o público entre?

PN: Uma das melhores coisas da Inverleith House é que a chamamos “casa”, e não “galeria”, porque galeria é uma coisa que assusta as pessoas. A maioria das pessoas gostaria de estar num jardim, mas é difícil trazê-las para o museu. Não tenho problema com isso. Se não tivéssemos artistas, teríamos problemas, mas os artistas entram. Às vezes, as pessoas gostam de fotografar arte, não de olhar arte. Eu penso que algo bom deva acontecer, porque o importante é que o acesso à arte seja fácil. E se eles entram e não apreciam a arte, se cada um tira uma fotografia dos outros diante da obra de arte, isso é totalmente doido. Penso que às vezes é bom ter pouca gente no museu e muitas pessoas no jardim.

FC: Gostaríamos de abrir para perguntas da plateia, para quem quiser participar do diálogo.

INTEGRANTE DA PLATEIA: Gostaria de comentar que, embora estejamos falando mais da arte contemporânea, essa é também uma questão para a arte tradicional. Fico pensando em toda a história que encontramos, por exemplo, quando visitamos o Louvre ou qualquer outro museu de arte histórica. Como fazer com que esses museus também percam um pouco desse dogma que é santificar tanto as obras? Porque se corre o risco de virar simplesmente turismo, adoração, e não curtição, isso realmente não faz parte de sua vida, não é uma paixão. Acho que o público em geral vai, mas não aproveita realmente o momento e o espaço.

PN: Gosto de arte tradicional e arte contemporânea. Penso que as coisas mais interessantes que vi são de alguns artistas do nosso tempo. No campo da ciência, as pessoas pesquisam e estão negando e reafirmando coisas o tempo todo, então vem alguém e diz “não, isso está errado, deve ser assim” e, cinquenta anos mais tarde, vem outro e fala “não, isso é que estava errado, agora isso está bem”. Então por um certo tempo, as coisas estavam erradas, até que uma descoberta muda a situação. Mas com arte é diferente. A arte permanece através da história do tempo. Eu gostaria de falar que não existem diferentes tipos de criatividade para fazer arte. Isso é uma das coisas que mudam o tempo todo. No nosso tempo, temos que estar interessados na cultura do nosso tempo e do outro tempo. A cultura do nosso tempo e a cultura do outro tempo são igualmente importantes.

NICOLÁS GUAGNINI: Em relação aos grandes museus, como o Louvre, o Hermitage, o Metropolitan Museum of Art, a National Gallery, o grande museu enciclopédico é quase um parque. É quase um parque no sentido de que é uma destinação turística. A visitação do Metropolitan Museum acho que é de meio milhão de pessoas por mês. O que notei, morando numa cidade como Nova York, que abriga dois desses museus, o MoMA e o MET, é que as exposições onde as pessoas ficam mais tempo olhando arte e menos tempo tirando fotografias são exposições que não estão voltadas para a ideia de obra-prima, de masterpiece. Esses são os momentos em que, curatorialmente, o museu pode passar uma mensagem que dê mais atenção à obra de arte e menos atenção à questão turística. O tempo que o público passa lendo a legenda é maior que o tempo olhando a obra. As pessoas vão ao museu

e leem o que a obra é. Nos museus que autorizam a fotografia digital, como o MoMA, em primeiro lugar está o tempo de leitura da legenda, em segundo, o tempo de fotografia, em terceiro, o tempo de observação. Essa é a situação atual. Eles estudam isso. Eles têm pessoal estudando e cronometrando isso, são gerados informes mensais dessa situação. O museu fala disso, organizam-se conferências falando disso, tenta-se mudar isso, mas não dá. Uma das soluções mais simples que já propus para curadores do mundo inteiro, e que ninguém nunca aceitou, é fazer uma exposição sem legendas. Pegar o museu e tirar o conhecimento do museu, deixar só arte. Tirar o discurso do museu, tirar as legendas. Mas ainda não tive sucesso nisso.

PN: Na Inverleith House não colocamos nenhuma informação dentro das salas, mas todos que veem a exposição recebem um folheto fácil de ler, que fala das obras. Minha experiência é a de que, se você cria uma cultura ou uma forma de tratar o público respeitando-o, as pessoas tendem a respeitar o artista e a obra de arte, então elas não vão fotografar um ao outro, vão simplesmente fruir a arte.

INTEGRANTE DA PLATEIA: Eu queria fazer um comentário sobre a relação da instituição com o público. Pelo que percebi, as duas instituições, o MAM e a Inverleith House, estão inseridas em contextos diferentes. Acho que aqui no Brasil existe uma preocupação com o social, com o serviço educativo dos museus e com fazer a arte chegar ao público porque ainda é um conhecimento de certa forma considerado erudito ou muito desconectado da vida e da sociedade. Porque pensar que tudo bem que não tenha tanto público assim no museu, que o fato de que não exista tanto público nos museus favorece a apreensão da obra é uma outra visão. Cada instituição, dependendo do lugar onde ela está e do contexto, tem preocupações diferentes e até missões diferentes. Vocês não acham?

PN: Cada instituição tem que responder a sua própria situação e, para fazer bem esse nosso trabalho, temos que entender qual é o público. Acho que arte é um instrumento, e que é diferente em diferentes tempos, em diferentes épocas. Considero que há formas diferentes de arte, diferentes artistas, e que são diferentes em diferentes épocas, e diferentes também são as formas de comprometimento com o público, de acordo com o lugar. Isso é verdade, temos que trazer o público para o nosso lado. Penso que o papel é esse, fazer com que as pessoas se envolvam.

FC: Acho que um outro aspecto para acrescentar a essa reflexão é entender que essa missão de mediação da arte contemporânea com o público das instituições pode ser, em si, uma forma de arte contemporânea. Acho interessante quando a instituição consegue incorporar até, digamos, integralmente, como cultura do seu setor educativo, do seu setor de acessibilidade, reflexões de artistas que lidam com essas questões, que são muitas vezes uma crítica institucional. Nesse sentido, acho que tem um lugar importante, se entendido como uma ferramenta real de relacionamento da instituição com o público, sem criar uma relação paternalista da instituição com seu público. Ou seja, o próprio trabalho de mediação é entendido como um desafio, e não como uma resposta a essa necessidade social, que é um fato, sobretudo na medida em que as instituições culturais no Brasil, nos últimos 20 ou 25 anos, têm sido financiadas majoritariamente com dinheiro público, através das leis de incentivo fiscal. Nesse sentido há um condicionamento das instituições a prestarem conta do dinheiro público que estão usando. Há exigências de mediação, de ampliação do público, de inclusão social nas instituições, mas, se isso é entendido como uma oportunidade de experimentação, deixa de ser uma posição paternalista de mediação para se tornar mais um campo de ação da arte contemporânea dentro da instituição. Acho que o desenvolvimento da área educativa e da área de acessibilidade no MAM tem tentado se abrir a isso. Ou seja, vê-se essencialmente como um problema e não como uma solução, embora necessária, mas ainda não sabemos como resolver esse problema, e não saber, eu acho, é um ponto positivo.

INTEGRANTE DA PLATEIA: Gostaria de perguntar ao Felipe se o MAM tem aproveitado o fato de haver o jardim das esculturas na parte externa e se ele propicia algum tipo de interação público-museu, público-jardim, enfim, uma apropriação das esculturas.

FC: Eu diria que o Jardim das Esculturas é um espaço muito importante para o MAM e, ao mesmo tempo, que esconde o museu. Ele é muito importante para o MAM na medida em que ele permite criar dinâmicas de visita mediada por funcionários do museu ao ar livre, numa escala diferente daquela que é a interna do museu, em situações de clima cambiante, luminosidade cambiante, ou seja, vários desafios que são próprios do espaço ao ar livre, sobretudo numa dimensão como essa e num jardim criado pelo Burle Marx, que, em si mesmo, é uma obra de arte.

Portanto, temos um entorno arquitetônico muito particular, temos o edifício da Oca encravado no nosso Jardim das Esculturas, quer dizer, é um disco voador aterrissado permanentemente aqui e, por outro lado, o jardim mimetiza-se com o parque. Para a maioria dos visitantes do parque, ele é absolutamente dissociado da existência do museu, que as pessoas nem percebem que existe. Então, nesse sentido, ele nos esconde também.

Uma situação muito diferente aconteceu quando fizemos o Festival de Jardins no Ibirapuera, no final de 2010. Porque aí os jardins foram feitos fora do Jardim das Esculturas, ou seja, não havia, a princípio, nenhuma demarcação entre uma área de arte e o parque e, propositalmente, esses jardins irrompiam da paisagem numa situação de extrema artificialidade. Nesse Festival de Jardins, foram criados nove jardins de 200 m2 cada, em colaboração com a escola de jardinagem do parque do Ibirapuera, então esses jardins foram de uma certa maneira gerados pelos mesmos agentes que mantêm o parque. Esses jardins criavam uma situação de estranhamento muito mais radical que as esculturas, que acabam se mimetizando num mobiliário de parque mais ou menos esperado. Quer dizer, você está andando e, de repente, tem uma escultura; está andando e tem outra escultura, então você acaba neutralizando essa informação. No Festival de Jardins, e mesmo sendo só com plantas, que, em princípio, você encontraria em todo o redor, a situação de artificialidade foi muito mais desafiadora para o museu que o convívio com o Jardim das Esculturas, que acaba sendo naturalizado.

Então o Jardim das Esculturas é ambíguo, eu diria, para o museu. Ele é muito mais mimetizado na situação em que o MAM está. Embora seja muito rico. Acho que ainda há muitos desafios de interação a serem explorados entre o MAM e o parque do Ibirapuera. Até com outros equipamentos como, por exemplo, o Planetário. Fizemos uma exposição aqui no MAM em que uma das artistas fez uma sessão de cosmologia indígena no Planetário, o que foi uma coisa muito insuspeita. Na próxima exposição que iremos organizar, do fotógrafo Wolfgang Tillmans, que é um grande conhecedor de astronomia, o Planetário ofereceu dois dias para o Tillmans inventar o que ele quiser lá dentro. Ele ainda está um pouco chocado com a ideia e nem respondeu. Então acho que o parque tem muitos desafios para o MAM.

INTEGRANTE DA PLATEIA: Essa discussão me fez lembrar da Serpentine Gallery, em Londres, que também fica dentro do Hyde Park. Eles têm aquele pavilhão que é um corpo estranho que desce ali no parque e, de certa forma, convida o visitante do parque a entrar no museu, porque é um labirinto que você percorre antes de entrar na galeria. Quer dizer, o parque tem um espaço a ser explorado. Poderia se pensar, arquitetonicamente, algumas intervenções que convidem o usuário a entrar e percorrer o espaço expositivo, que podem ter a ver com a curadoria e a exposição, que esteja dentro do MAM no momento, ou possa ser algo completamente à parte, mas que traga o visitante. É só uma analogia, mas acho que é uma solução interessante, quer dizer, sabemos que lá já é um outro público, Londres é um outro contexto, mas tem aquele: "uau, o que é isso?". "Agora mudou", "Desta vez está tudo preto". O fato de eles chamarem diferentes arquitetos para fazer um projeto para o pavilhão cria uma surpresa. Gostaria de saber o que vocês acham dessa experiência?

FC: O painel dos Gêmeos, que foi feito em 2010 aqui na porta de entrada do MAM, teve uma intenção nessa direção. Foi um modo de criar uma zona que não é nem dentro nem fora. É um espaço de transição, que, para o público que frequenta a marquise do Ibirapuera, tem muito sentido urbano dentro de São Paulo. Então foi um modo de fazer esse meio de campo. Sem sequer induzir as pessoas a entrarem no museu, mas como um modo de apresentar a possibilidade da entrada na instituição como algo não excludente. Acho que, nesse sentido, é um braço para fora das paredes. Uma maneira de fazer a mediação com a parte externa do parque.

PN: Eu cheguei aqui no Brasil há poucos dias, então não conheci o resto do parque. Em Londres, não se pode fazer muita coisa no Hyde Park, porque o parque pertence à Rainha, e ela anda a cavalo por lá. Então a Serpentine convidou arquitetos para fazer outra construção, para atrair o público. Acho que aqui no Ibirapuera há construções fantásticas dentro de um espaço relativamente pequeno, e são incríveis. Minha sensação inicial é que alguém tem que cuidar das plantas do parque, porque parece que não está bem cuidado, e talvez seja um pouco confuso. Acho que as plantas poderiam integrar os diversos prédios e fazê-los mais funcionais. Isso é o que me pareceu, assim num primeiro olhar.

FC: Bem, vamos então encerrar a mesa de hoje. Agradeço ao Nicolás e ao

Paul pela oportunidade deste debate e a todos vocês pela presença, pelas perguntas e pelo interesse na discussão.

Conversa entre Paul Nesbitt e Felipe Chaimovich na mesa redonda “Plataformas de curadoria”. Seminário Transmuseu, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2012. Com participação de Nicolás Guagnini, convidado para a mesa, e de integrantes da plateia. Publicação digital, MAM-SP, 2014.

PAUL NESBITT

Diretor da Inverleith House no Royal Botanic Garden de Edinburgo, concebeu e apresentou exposições de alguns dos principais artistas contemporâneos do mundo. Como artista e ecólogo vegetal, tem um interesse profissional na relação entre arte, ciência e o mundo natural. Ele também é guitarrista e se apresentou com Douglas Gordon e o grupo de arte Chicks on Speed.