

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**Distensões
curatoriais: fluxos
e acasos**

Tradição e Contradição: a identidade da arte paranaense em questão

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira

UnB

Resumo

O presente trabalho procura investigar as escolhas curatoriais da exposição *Tradição/Contradição*, realizada pelo Museu de Arte Contemporânea do Paraná, de 1986. A mostra, sob curadoria de Maria José Justino, tinha como seu principal objetivo foi apresentar uma síntese da produção visual do estado do Paraná. Diante da documentação deixada pela exposição, temos a chance de apresentar um modelo específico de História da Arte que orientou o projeto curatorial. Modelo amparado por escolhas genealógicas e filiações a serviço de enquadramentos ilusoriamente universais e autônomos.

Palavras-chave

exposição; identidades; museus de arte.

Abstract

This work seeks to investigate the curatorial choices of the *Tradição/Contradição (Tradition/Contradiction)* exhibition held by the Paraná Contemporary Art Museum, at 1986. The exhibition, under the curatorship of Maria José Justino, had as its main objective was to present a summary of the Paraná. Given of the documentation resulting from the exhibition, we have the chance of presenting a specific model of Art History that orientated the curatorial project. It is a Model supported by genealogical and parentage choices at the service of classification that is universally and autonomously illusory.

Keywords

curatorship; identities; art museums; exhibition.

Expor deixou de ser, desde a segunda metade do século passado, uma mera oportunidade de visibilidade. Essa prática passou a constituir um elemento tão fundamental na circulação e na construção de sentidos para a arte, que as recentes pesquisas da História da Arte no Brasil não podem mais ignorá-la. Ao mesmo tempo em que as exposições se transformaram num elemento ritual fundamental para se compreender a arte, ela passou a constituir um desafio para os historiadores, seja por que não se apresenta como uma fonte comum para pesquisa, seja porque exige-nos um olhar multidisciplinar para entendê-las.

Um tipo de exposição nos interessa em particular: aquela produzida por e nas instituições museais públicas. No chamado mundo ocidental, nas últimas cinco décadas, as exposições dessas instituições contribuem para o estudo de todo um conjunto de tensões, tais como: o papel e a autoridade do artista, do crítico, do curador, do conservador, do historiador e do público diante da criação artística; o lugar da criação na arte atual; concepções do espaço da arte na modernidade¹; o trânsito da crítica nessas concepções; o lugar de encontro entre galerias, coleções privadas, mídia, fundações, gestores públicos de cultura, colecionadores e educadores. Enfim, toda uma rede de fins, tarefas e relacionamentos que podem ser percebidas pela semântica constitutiva das exposições. É nelas que os diferentes sujeitos de sustentação do estatuto do artístico se encontram e se confrontam.

Antes de o século XX impor a comunicação como elemento primordial na lógica de tais instituições, as exposições eram fenômenos mal-engenhados ou problematizados.² Foram os museus modernos que lentamente instituíram o domínio do “cubo branco”³, paredes brancas, pinturas perfiladas e mais ou menos distantes, esculturas destacadas de modo que o visitante poderia contorná-las. Parte dessa mudança, que afetou todas as tipologias, foi consequência da postura da arte moderna que instituiu para si a necessidade de uma relação direta com o espectador; nesse tocante, quanto menor a interferência, melhor.⁴

O modo de estudar a exposição também se alterou. Nos anos de 1980, segundo Jean Davallon, novos trabalhos passaram a considerá-la como uma prática não-aleatória, que utiliza estratégias e técnicas próprias para comunicar objetos e outros artefatos. Essas abordagens transformaram a exposição numa produção cultural específica, dotando-a de uma genealogia e destacando sua intencionalidade ideológica.⁵

A exposição, nas últimas décadas, tem operado majoritariamente no sentido de apresentar ao público idéias e artistas, por meio de mostras individuais

1 Este termo é tão amplo como extenso; HUYSEN, A. *En busca del futuro perdido*. Buenos Aires: Fondo del Cultura Económica, 2002.

2 HASKELL, Francis. *The ephemeral museum: old master paintings and the rise of the art exhibition*. New Haven: London: Yale University Press, 2000, p.98-106.

3 O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da Arte*. Trad. Carlos Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002 p.3.

4 Castillo lembra-nos, todavia, de que a presença do “cubo branco” era, nos anos 20 e 30, apenas uma opção racionalista entre as opções e os arranjos livres utilizados pelos artistas modernos; CASTILHO, *op.cit.*, p.57.

5 DAVALLON, Jean. *L'exposition à l'oeuvre: stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris: L'Harmattan, 2000, p.9-53.

ou coletivas motivadas por afinidade entre aqueles que apresentam suas obras ou patrocinadas pela cunha conceitual de curadores, de educadores ou de gestores. Dessa tendência escapam a maioria das mostras de coleções permanentes, que, mesmo podendo optar por recortar um artista, um grupo ou um tema, frequentemente são apresentadas sem nenhum artifício ou recorte temático. Genéricas, elas são legitimadas pelo simples fato de pertencerem ao legado patrimonial do museu.

Não é de se estranhar que tais mostras, com forte apelo patrimonial e de caráter possessivo, tenham garantido lugar na ampla problemática da “identidade” nas artes visuais. Exposições de arte que insistem em teses identitárias mais do que na arte costumam ser tediosas. Além desse risco, em nada banal, tais exposições que almejam a síntese de uma dada identidade cultural tendem a gerar polêmica pelo simples fato de que não há identidades imunes às críticas. A questão é complexa, pois identidades tendem a sem ancorar em valores representados como tradicionais. Todavia, da mesma forma que nenhuma tradição parece-nos evidente ou natural, a naturalização do tornado-comum não se sustenta na sociedade atual, ou seja, se uma identidade unitária depende de uma memória coesa, não causa espanto que os próprios processos de reconhecimento identitários não sejam unânimes e permanentes. Quando o assunto é a arte tal matemática se torna ainda mais conflitante.

A primeira ressalva está na premissa de que a identidade, enquanto categoria sócio-histórica utilizada para selecionar obras de arte, não é algo que sempre esteve latente, à espera de ser encontrada e representada. Muito menos algo que sempre estará à disposição na forma que lhe foi dada em um momento histórico específico por sujeitos particulares. Para o filósofo Paul Ricoeur, sua fragilidade reside justamente na incapacidade de fixação. As repostas dadas à pergunta “Quem somos nós?” transformam toda a busca identitária em algo absolutamente localizado, proclamado e reclamado num dado momento histórico ⁶.

É justamente a fragilidade e a ambigüidade da identidade que a torna um valor instável para seleções curatoriais. Todavia, a necessidade de projetos políticos-identitários tem forçado nas últimas décadas diferentes profissionais a promover curadorias cuja chave identitária tem sido um elemento crucial e raramente imune à polemica, uma vez que se revela duas posições contraponstísticas: a arte não se amalgama à identidade, e essa, por sua vez, não se fixa, graças a sua própria movência ontológica.

Essa dimensão da identidade a serviço de instituições ligadas à manutenção de uma memória coletiva permite que, em muitos casos, cunhe-se a idéia de que identidades bem-sucedidas são aquelas destinadas à estabilidade. Nega-se, portanto, seu movimento e ambivalência, da mesma forma que se dissimula o fato de que são negociáveis, renováveis e finitas. Tal operação acaba, muitas vezes, por forjar “tradições imaginadas”, ou melhor dizendo, acaba por inventar suas próprias tradições retificadoras.⁷

6 RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p.94.

7 BANN, Stephen. *As invenções da História*. Ensaios sobre a representação do passado. São Paulo: Editora da UNESP, 1994, p.20.

Os museus de arte são freqüentemente chamados para apresentar exposições cujas curadorias são apoiadas na identidade regional ou nacional. A mostra *Tradição/Contradição*, realizada pelo Museu de Arte Contemporânea do Paraná, entre 03 de junho e 03 de agosto de 1986, foi uma dessas exposições, cujo objetivo principal era apresentar um panorama das “artes visuais paranaenses”. A mostra, sob curadoria de Maria José Justino, foi um desdobramento do curso livre realizado pela FUNARTE e pelo SESC em abril do mesmo ano, no qual pensadores de diferentes áreas (José Arthur Giannotti, Gerd Bornheim, Roberto Schwartz, Paulo Sérgio Duarte entre outros) discutiram o tema Tradição e Contradição sob as mais diferentes perspectivas.

Tradição/Contradição foi dividida em quatro núcleos – Primeiros Tempos, Paraná Tradicional, Modernidade e Contemporâneos –, com subcuradorias de Oldemar Blasi, Fernando Bini, Maria José Justino e Ennio Marques Ferreira, respectivamente. Ao contrário do evento da Funarte/Sesc, a mostra teve um objetivo específico e pragmático: apresentar uma síntese da produção visual do estado do Paraná, da Pré-história até as manifestações da chamada arte contemporânea, procurando abordar um amplo espectro, que abrangeu dos estudos arqueológicos às experimentações modernistas, passando pelo *design* e pela arquitetura. Ao mesmo tempo em que tentou cumprir suas metas gerais, a exposição suscitou polêmicas no ambiente crítico paranaense, dando-nos a oportunidade de conhecer como a mostra fora recebida dentro de alguns ambientes críticos e artísticos do estado.

Um dos pontos debatidos na ocasião estava enraizado na escolha dos artistas “modernos” e “contemporâneos” apresentados como candidatos a formar o cânone das artes visuais paranaenses. Tal cânone abriria, mais uma vez, a discussão identitária premente ao longo do século XX, indicada pelos vestígios, ainda presentes, do tradicional movimento *Paranaísta*.

O catálogo definitivo da exposição tornou-se um instrumento precioso para compreender as escolhas curatoriais, mas ele não foi realizado antes ou durante a mostra e sim, cinco meses depois; absorvendo toda uma bateria de críticas e polêmicas sobre o assunto. Desta forma, antes de compreendermos a lista de artistas presentes e os valores que instituíram as escolhas curatoriais, enfrentando os textos dedicados a esclarecer tais valores, será preciso entender a polêmica que se deu pela imprensa escrita curitibana sobre o evento.

Antes mesmo de a exposição ser inaugurada em junho de 1986 duas das protagonistas principais já haviam se apresentado: Maria José Justino (curadora) e Adalice Araújo (crítica de arte). Araújo em março daquele mesmo ano, conhecedora das pretensões do MACPR em apresentar uma síntese das artes visuais paranaenses, advertia sobre o fato de que a preparação da exposição estava sendo rápida e prematura: “Conseqüentemente pairam no ar duas perguntas: primeiro por que tanta pressa e segundo porque um roteiro acadêmico e não uma idéia nova?”⁸

Com a abertura da exposição em junho de 1986, Araújo retoma sua tese de que a mostra carecia de fundamento, originalidade e pecava no tocante

8 Jornal *Gazeta do Povo*, 30 de março de 1986, p. 37.

à pesquisa e a abordagem da arte contemporânea, sobretudo, nas gerações de artistas dos anos 70 e 80 e seu alvo central fora o texto e a curadoria de Justinho. Ela começa apontado o ponto positivo da mostra: a reunião num só local de obras que raramente deixavam às coleções particulares, para, em seguida, iniciar uma série de críticas que desencadearam uma longa polêmica sobre o modelo e a forma da exposição:

Como uma montagem desta natureza demandaria pelo menos um ano de infra-estrutura de apoio, com pesquisa de campo, há evidente falhas em sua organização, que revelam, por um lado, muita pressa e, por outro lado, a velada tentativa de comprovar a tese que o catálogo defende (em parte de seu texto); neutralizando-se, assim a magnífica produção dos anos 70 e 80. Não há por exemplo qualquer abordagem histórica dos “Encontros de Arte Moderna”, de fundamental importância para o surgimento da vanguarda paranaense e, em relação à Geração 80, entre outros, uma Leticia Faria está representada com uma pequena obra, que não consegue revelar a totalidade da força da sua mais recente produção.⁹

O texto segue apontando aquilo que Araújo defende como má representação de nomes importantes (Bruno Lechowski e os Koch) e a omissão em não selecionar outros, para ela igualmente fundamentais: Bem Ami, Amaury Brandt, Paulo Valente, Carla Vendrami, Eliane Prolik e Gleusa Saloman. Ausência figurada no questionamento: “Onde ficam os excelentes representantes das gerações de 70 e 80?”. Pergunta que refuta o texto do catálogo provisório da mostra, onde Justino, segundo recorte de Araújo, pautava tais gerações como excessivamente experimentalistas, “ficando a dever uma linguagem mais construída”

Em texto de 18 de junho, no mesmo periódico, Maria José Justino responde com o texto “Quem tem medo da exposição”, refutando os principais pontos da crítica e, sobretudo, reafirmando sua posição quanto à arte contemporânea local:

No final, o meu texto afirma que, a partir dessas duas linguagens, há um mergulho no experimentalismo, ficando a dever linguagens mais construídas. Uma passagem pelo MAC, visitando-se a ala dos contemporâneos, pode comprovar melhor do que as palavras essa nossa afirmação. Evidente que há uma riqueza nas obras, como, também um número respeitável de artistas, mas nem todos chegam nos limites de uma linguagem mais apurada. Um Elvo, Estela Sandrini, Leticia Faria, Janeth, e mais uma dezena, já alcançaram esse nível de construção. Outros se aproximam, mas seria falta de honestidade da nossa parte afirmar que todos estão nesse nível, quando, sabidamente, muitos estão apenas começando.¹⁰

A replica não tardou. Em 22 de julho, Araújo publicou mais uma crítica, onde o principal foco foi desacreditar a curadora da exposição:

Dentro, ainda, de um clima de gozação, de um amadorismo ilariante e total falta de seriedade profissional, eis que surge, agora, Maria José Justino – há pelo menos dez anos afastada do

⁹ Jornal Gazeta do Povo, 08 de junho de 1986, “Da exposição Tradição/Contradição”, Texto de Adalice Araujo.

¹⁰ Gazeta do Povo, 18 de junho de 1986, “Quem tem medo da exposição”, texto de Maria José Justino, p.9.

*movimento de Artes Plásticas do Paraná – que, se auto-intitulando ‘crítico de arte’, se mete a curadoria da mostra Tradição/Contradição.*¹¹

Os problemas da exposição, apontados anteriormente pela crítica, passaram a confundir-se com a curadora. Araújo acusava Justinho de não dominar a terminologia da história da arte, a ponto de confundir expressionismo com impressionismo. De ignorar os grupos – coletivos – como Moto Continuo, Encontros de Arte Moderna, Bicicleta e Impressões Digitais, não dando atenção aos formatos mais contemporâneas da arte. Mais uma vez, acusa-a de ignorar artistas importantes (Francisco Kava Sobrinho, Rosane Schlogel, Alvarenga de Foz de Iguaçu) e de menosprezar os críticos de arte locais (Newton Carneiro, David Carneiro, Valfrido Pilloto, Edwino Tempski etc.) em detrimento a Mário Pedrosa. Para a crítica a curadora escondia-se a trás dos títulos acadêmicos, não pesquisou ateliês e não citava críticos atuais. E mais, o discurso crítico adquiriu tons identitários no momento em que a curadora é simplesmente acusada de não ser paranaense. “Bem no estilo repentista nordestino...”¹²:

*O grande equívoco da professora pernambucana foi justamente ter subestimado a capacidade da comunidade em que vive, pensando que estava montando uma exposição para cegos, surdos, mudos; esquecendo que nós paranaenses sabemos ver e ouvir muito bem; analisar e externar nossas opiniões; sem ter a necessidade de consultar forasteiros desinformados.*¹³

No momento em que o argumento resvala no choque entre a proposta identitária da exposição “paranaense” e a origem “pernambucana” da curadora revela-se a fragilidade de toda uma arquitetura conceitual e retórica de desconstrução da exposição. As questões que dominavam o debate, como a incompreensão crítica da arte contemporânea local ou o melhor “termo” para qualificar o pintor Alfredo Andersen, são colocadas de lado para ceder lugar à crítica identitária que desqualifica a posição e o trabalho da curadora. O sentido narrativo de Araújo, mesmo antes da mostra ser aberta, que proclamava uma abordagem criativa ou um olhar atento às produções atuais mal dissimula o conservadorismo em defesa de um sentido local de ler e produzir arte. Sentido que afinal a própria mostra suscitou desde o início.

O grande problema da polêmica entre as duas protagonistas estava no fato de que tal debate acabou por eclipsar o resto da mostra e desviar uma discussão mais séria sobre a história da arte no estado. História que se apresentava desde o primeiro núcleo da mostra chamada “Primeiros Tempos”, sob curadoria do arqueólogo e antropólogo Oldemar Blasi, então diretor do tradicional Museu Paranaense.¹⁴

¹¹ Gazeta do Povo, 22 de junho de 1986, “Uma exposição (quem diria?) só para cegos!!!”, texto de Adalice Araújo, p.45.

¹² *idem*.

¹³ *idem, ibidem*.

¹⁴ MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. *Tradição/Contradição*. Catálogo de exposição. Curitiba: Secretária de Estado da Cultura e do Esporte, 1986, p.29.

Blasi dividiu o núcleo em duas partes. Na primeira estavam expostas esculturas sambaquis (zoólitos ou esculturas zoomorfas) em ossos e pedras, exemplares da tradição de escultura lítica, objetos lascados (picões, raspadores, facas, pontas, cabos etc), e fotografias de pinturas e gravuras rupestres. Na outra parte, o visitante podia encontrar urnas, vasos e pequenos objetos cerâmicos (discos de fiar, cachimbos tubulares, cabeças de aves etc). A maior parte dos objetos mostrados no MACPR era proveniente do acervo do Museu Paranaense e conferia à arte pré-histórica e pré-cabraliana local as primeiras tentativas de constituição de uma identidade paranaense.

O curador Fernando Bini percorre um caminho mais explícito quanto à identidade local em seu texto que justifica suas escolhas para o núcleo “O Paraná Tradicional”. Bini marca a histórica do estado a partir dos anos 30 do século XIX: “O que não existiu na 5ª Comarca [Paraná], antes da chegada do imigrante, era uma classe social que pudesse sustentar uma produção que, pelos critérios europeus, seria artística”.¹⁵ Ele escolheu um importante alicerce da identidade local: a imigração. O “estrangeiro” torna-se o orientador de sua seleção: Hans Staden, Jean-Baptiste Debret, Jonh Henry Elliot, Alfredo Andersen, Franz Keller, William Lloyd, William Michaud etc.

Já Maria José Justino assina o texto sobre o núcleo “Modernidade no Paraná” e se ausenta da discussão sobre a arte contemporânea, elemento que tanto lhe trouxe problemas nos meses anteriores à publicação definitiva do catálogo, em dezembro de 1986. Numa ampliação do “modernismo” local, ela seleciona os “clássicos” da arte paranaense: Lange de Morretes, Estanislau Traple, Tabor da Júnior, Theodoro De Bona, Waldermar Freyesleben, Guido Viaro, Miguel Bakun, Arthur Nísio, Ida Hannemann, Poty, Nilo Previdi, Paul Garfunkel, Jair Mendes, João Osório Brzezinski, Fernando Velloso, Juarez Machado, Helena Wong e Ennio Marques Ferreira.

Este último assinou o núcleo “Contemporâneos”. Em seu texto, Ferreira aprofunda a discussão sobre as novas bases institucionais que sustentam a arte dos últimos 20 anos, adotando, todavia, uma perspectiva, ainda, conservadora ao privilegiar os suportes convencionais. Os artistas destacados foram: Luiz Guinski, Rogério Dias, Carlos Zimmermann, Letícia Faria, Estela Sandrini, Cláudio Alvarez, Paulo Menten e Laura Miranda. Além de artistas cuja linguagem aproxima-se da etiqueta de “arte popular” como: Antônio Alves Ferreira, Lafaete Rocha e Quincaju.

Tanto Ferreira quanto Justino tentaram dar um caráter mais “nacional” à produção local. Por isso, podemos entender às críticas a uma mostra que pretendia apresentar “características” da produção do estado. Mesmo com o catálogo revisado, diante das polemicas produzidas pela mostra, continuava-se na ambivalente posição de propor uma exposição de contornos marcadamente identitários, e, simultaneamente, utilizar valores de avaliação e seleção tomados de empréstimo das fileiras da crítica e da história da arte ocidental. Enfim um conflito útil para a compreensão da dinâmica institucional da produção de memória das artes visuais paranaenses.

¹⁵ *idem*, p.39.

Um ponto importante para a História da Arte são problemas metodológicos que uma mostra como *Tradição/Contradição* nos oferece para debate. A ausência de registros iconográficos e de planos expográficos que permitam compreender sua especificidade espacial é uma questão que geralmente compõe as dificuldades das mostras realizadas no passado. Essa questão arquivística exige redirecionar as ambições dos pesquisadores. Em nosso caso não foi diferente, optamos pela mediação dos registros escritos. Isso significa que a pesquisa incidu sobre a exposição enquanto discurso destinado a sua manutenção memorial. Questão leva a um segundo ponto: catálogos e outros registros raramente são fiéis às mostras, como já explicitiei. Por razões de mudanças logísticas – muitas bem-vindas quando a conservação de uma obra está em xeque – ou por motivações subjetivas de diretores, curadores e artistas, as exposições tendem a ser “organizações” dinâmicas, enquanto seu registro não apresenta a mesma maleabilidade.

Tradição/Contradição está inscrita dentro de uma polêmica que constituiu registros, sinalizadores, formados por representações, intenções e objetivos que alcançaram finalidades próprias na manutenção memorial da exposição e da coleção do museu. É raro caso, fora do eixo Rio-São Paulo, de exposição que se deixa ver pela polêmica que engendra a partir de sua própria matriz curatorial: a questão identitária. A exposição mira menos no objeto-de-arte que nos discursos críticos da história da arte e sua co-relação com a história das artes visuais local. Um exemplo que ainda merece mais cuidado e pesquisa.