



NOTAS SOBRE CURADORIA: BASES PARA O DISCURSO CURATORIAL CONTEMPORÂNEO

Beatriz Morgado
UFRJ

Resumo

Como parte da formulação de um campo conceitual para a invenção da noção de “curadoria de experiências”, foco de minha atual pesquisa de doutorado, este ensaio se debruça sobre a história da curadoria de arte. Investigaremos o surgimento da figura do curador, contextualizando histórico, político, social e esteticamente os interesses e condições de sua emergência no circuito de arte. Analisaremos também as razões da crescente valorização da prática da curadoria hoje, através de uma breve revisão da ainda escassa bibliografia crítica sobre o pensamento curatorial contemporâneo.

Palavras chave: curadoria, história da arte, arte contemporânea, crítica de arte

Abstract

As part of the formulation of a conceptual field for the invention of the notion of “curating experiences” focus of my current doctoral research, this paper focuses on the history of curatorial practice. We will investigate the appearance of the curator, contextualizing historical, political, social and aesthetically the interests and conditions of its emergence on the art circuit. We will also analyze the reasons for the growing appreciation of the practice of curating today through a brief review of the still rare critical bibliography on contemporary curatorial thinking.

Keywords: curating, art history, contemporary art, art criticism

1 Introdução

Em meu projeto de doutorado, pretendo desenvolver o conceito de “curadoria de experiências” a partir da investigação de práticas curatoriais contemporâneas que privilegiam a obra de arte que só existe enquanto experiência atualizada no corpo do espectador (participador). O objetivo é indagar a atualidade e a potência da exibição destas experiências dentro das instituições.

Acreditamos que conceitos devem ser “inventados, fabricados, ou melhor, criados”, como defendem Deleuze & Guattari (1993), a partir de um plano de imanência, um campo conceitual independente de qualquer modelo transcendente. Por isso, nosso esforço atual da pesquisa em mapear conceitos de curadoria, experiência e participação férteis ao plano de imanência no qual vai emergir a noção de “curadoria de experiência”. Neste artigo, focaremos na primeira parte desta pesquisa, propondo uma abordagem histórica da noção de curadoria, assim como uma breve revisão da ainda escassa bibliografia crítica sobre o pensamento curatorial contemporâneo.

Desta forma investigaremos tanto o surgimento da figura do curador, contextualizando histórico, político, social e esteticamente, os interesses e condições de sua emergência no circuito de arte, quanto o estado da crítica sobre as razões da crescente valorização dessa figura, que hoje, por vezes, chega a se destacar mais que os próprios artistas.




2 Sentidos da curadoria

Podemos associar as origens do termo curadoria a práticas anteriores ao surgimento da própria história da arte, como conhecemos hoje. Sabe-se que na Roma Antiga, curadores eram altos funcionários responsáveis pelos departamentos de obras públicas, supervisionando aquedutos, balneários e esgotos do Império. Chegando ao período medieval, encontramos o *curatour*, um sacerdote dedicado ao cuidado (ou 'cura') das almas. Na Idade Média, quando a Igreja Católica e os príncipes possuíam coleções de relíquias e artefatos valiosos que eram vedadas à visitação, o termo também remetia a uma prática monástica, cuja responsabilidade era vigiar os objetos icônicos, imagens e registros, sendo, portanto, anterior a era do mercantilismo cultural associada com a curadoria no contexto atual.

É, então, durante o Renascimento que surge a função do *caretaker*, ou zelador, para cuidar das obras que os mecenas começavam a financiar, abrigar e colecionar, e exigiam cuidados para preservação. Paralelamente, são inventados, entre os séculos XV e XVI, os Gabinetes de Curiosidades, considerados as primeiras instituições museológicas, pois reuniam espécies e objetos exóticos oriundos de sociedades distantes e desconhecidas para conhecimento dos visitantes. Apenas no final do século XIX, começam a criar critérios e propor organizações científicas para essas coleções, dando origem aos primeiros Museus de História Natural, e, posteriormente, aos Museus de Arte.

As atividades que tradicionalmente atrelamos à curadoria começaram a ser esboçadas com o surgimento desses museus, mas o termo ainda não era conhecido ou utilizado no campo artístico. Essas funções eram exercidas por diretores do museu ou encarregados da manutenção e conservação de um acervo. A partir do momento em que as grandes coleções, públicas e privadas, passaram a ser expostas ao público, surge a necessidade de especialistas para pensar o acervo, conhecidos como *connaisseur*. A apresentação pública dessas coleções eram baseadas em recortes estratégicos para a divulgação de valores que interessavam a certos projetos políticos e estéticos, chegando a endossar governos e dinastias. Segundo Claire Bishop (2011), podemos especular que o surgimento dos museus públicos no século XIX já colocam o curador na posição de mediador entre interesses públicos e privados:

In this period, the public museum replaced the private collection of art, the avant-garde emerged in opposition to the academy, and the romantic paradigm of individual artist genius was instantiated. The nineteenth century therefore provides an ambivalent model: the emergence of a democratic public space, but also the institutionalisation of bourgeois individualism. It



is in this tension between private and public that the function of the curator comes into play, mediating between private accomplishment and the new public sphere.

Enquanto produção discursiva, o fazer curatorial, portanto, sempre esteve atrelado às relações de saber-poder e à construção do público de arte. Surge a partir da necessidade burguesa de ter um profissional dedicado a pensar as especificidades dos acervos, que deveria estudar, preencher lacunas e pensar a melhor forma de apresentação de cada coleção. Assim, exaustivos estudos e pesquisas precediam exposições de longa duração. Diversos formatos de montagens foram implementados pelos primeiros colecionadores e organizadores de exposições no início dos Museus de Arte. A prática da curadoria era, portanto, etnocêntrica, provinciana e limitada a um conhecimento específico sustentado por uma autoridade acadêmica. Segundo Oguibe (2004), essa especialização condenou o curador ao vínculo e dependência institucionais, além dos quais o único recurso possível era um emprego na academia.

Esses momentos históricos, atravessados pelas atividades dos *caretakers*, *connaisseurs*, mecenas, críticos de arte, organizadores de exposições e diretores de museus, contribuíram para a formação dos fundamentos do fazer curatorial.

Apesar das diferentes configurações que a prática da curadoria assume ao longo da história da arte, com diferentes usos e sentidos, o termo curadoria tornou-se expressivo no campo da produção cultural apenas nos anos 1980, marcado pela valorização do discurso curatorial, supostamente, descolado do institucional.

Podemos afirmar que a transição do impacto da produção curatorial autoral tem início na atividade de alguns profissionais desde o início dos anos 60, como Harald Szeemann, Lucy Lippard e Seth Siegelaub, quando ainda atuavam sobre a alcunha de diretores de museus e organizadores de exposições. Esse período situa-se na esteira das práticas modernas que desestabilizaram o mundo da arte. As propostas lançadas pelas vanguardas modernas europeias do início do século XX, romperam com o passado academicista da arte, incitando as instituições a repensarem sua forma de atuação e seus públicos. Essas mudanças tornaram-se ainda mais evidentes nos anos 1960, com o *boom* da experimentação na arte aliado à consolidação de espaços alternativos.

A Kunsthalle (1968), na Suíça, e o Museu de Arte Temporária (1974), nos Estados Unidos, estão entre as primeiras instituições a implementarem exposições temporárias. Esse novo recorte temporal evidenciava uma mudança na atuação do curador, “que passou a sugerir temas e propor projetos aos artistas e se tornou independente de museus”. (Marmo e Lamas, 2013). Abriu-se brechas para a emergência do curador



propositivo, independente de museus e mais imbricado com os artistas do que com as obras. Nesse sentido, a curadoria passa a ser menos estática, pois se interessa em reunir obras de seu tempo, repensar o passado e incitar novos valores, desconstruindo o espaço expositivo tradicional.

3 Apontamentos sobre o pensamento curatorial contemporâneo

Nos últimos 30 anos, com o florescimento do mercado de arte, das exposições temporárias e dos museus de arte contemporânea, o curador se consolidou como o responsável por definir a natureza e a direção do gosto na arte contemporânea, delimitando o que encontraremos ao buscar contato com a arte em instituições, como museus, galerias e centros culturais. Este período coincidiu com a diminuição da influência de acadêmicos e críticos nas decisões sobre o destino da carreira do artista. Superando a tarefa histórica de conservação e manutenção das obras, curadores se envolveram criativa e conceitualmente com o processo expositivo. Além de conceber, selecionar os trabalhos, desenhar e coordenar a montagem de uma exposição, pensa e escreve criticamente sobre a arte que está sendo exposta.

Muitos vêem a crescente autoridade do curador de arte contemporânea com preocupação. O curador africano Olu Oguibe (*idem*) alerta que ao final do século XX, grande parte dos curadores trocou o perfil acadêmico pelas habilidades empresariais. Devemos lembrar que a expansão da atuação curatorial, em seu caráter autoral, se deve também ao fenômeno das megaexposições de arte de caráter transnacional, consideradas o cerne do que o crítico Paulo Sergio Duarte chama de “espetáculo do fetiche”. Eventos como as bienais de arte, documentas e manifestas exigiram uma equipe de profissionais para dar conta da dimensão do trabalho de planejamento e organização.

Interessados em conhecer as diversas abordagens que permeiam o pensamento crítico contemporâneo sobre curadoria, inventariamos as opiniões de importantes agentes e críticos do circuito de arte hoje. Desta forma, propor um breve panorama do estado da curadoria de arte atual.

Devido à pouca bibliografia sobre o tema, são os próprios profissionais quem melhor delimitam suas funções no sistema de arte hoje, apresentando uma variedade de definições. Curadores como Hans Ulrich Obrist, da *Serpentine Gallery*, uma das principais do mundo, tem exercido um importante papel em mapear esse pensamento ao reunir, em seus livros, entrevistas com renomados curadores que ajudaram a construir e modificar o curso da História da Arte.



Na vanguarda dessa transformação, Seth Siegelaub, que atuou a partir de meados dos anos 1960, como negociante de arte, editor e organizador independente de exposições, afirmou, em entrevista à Obrist, que trabalhava de forma colaborativa com os artistas. Em *Xerox Book*, sua primeira grande coletiva, em 1968, convidou uma série de artistas a trabalhar a partir de uma série de requisitos quanto ao uso de um tamanho de papel padrão e à quantidade de páginas, à embalagem. (Obrist, 2010, p. 121-122). Exibição sintomática de seu interesse em propor “diferentes modos e possibilidades para expor arte, diferentes contextos e ambientes nos quais a arte poderia ser exposta, num lugar fechado, ao ar livre, etc.” (idem)

Também em conversa com Obrist, Harald Szeemann, curador da icônica exposição *When attitudes becomes form*, construída com trabalhos resultantes das ações empregadas pelos artistas, contou que a ideia da exposição surgiu durante uma visita ao ateliê de Reineir Lucassen, quando conheceu a obra de seu assistente que consistia em molhar uma superfície com grama e outra com neon. “Certo. Eu sei o que fazer: uma exposição que se concentre em comportamentos e gestos como o que eu acabei de ver”, revelou Szeeman (in OBRIST, 2010, p. 87), lançando bases para uma nova curadoria. Ele também contou que tentava criar exposições que fossem “poemas no espaço” acreditando que estas são realizações espirituais com o poder de invocar modos alternativos de organização da sociedade,

Para um dos principais curadores e críticos de arte brasileiros, Paulo Herkenhoff (apud Moura, 2010), criador da polêmica XXIVª Bienal de São Paulo, organizada a partir da noção de antropofagia, o curador deve sempre antever as relações conceituais e visuais em uma exposição, as obras no espaço. Ele acredita que, todo projeto curatorial é simultaneamente uma proclamação articulada de sentidos e uma revelação ao olhar de um discurso entre símbolos dispersos.

O já citado Olu Oguibe, crítico de arte e curador, nos apresenta, no artigo *O fardo da curadoria* (2004), uma classificação inicial de quatro tipos de curador: o burocrata, o *connaisseur*, o corretor cultural e o facilitador. Para Oguibe, a autoridade do curador de arte contemporânea não se dá mais por suas qualidades intelectuais, mas por suas habilidades empresariais, tornando-se um agente cultural influente, um dos “destaques da sociedade”, “parte sólida do circuito da moda Hugo Boss”.

Jens Hoffmann é outro curador que vai questionar sua própria atividade, sugerindo exposições como obra de arte. Ele não demonstra surpresa pelo fato dos curadores terem ocupado, um papel de maior destaque no processo de produção



de exposições. Em sua análise, acredita que o peso histórico de conservar trabalhos artísticos e manter as coleções de museus, deu lugar a construção de exposições cada vez mais criativas e conceituais. Isso se tornou o princípio criativo dos então chamados realizadores de exposição, com curadores como Harald Szeemann ou Puntus Hulten, descritos como diretores de exposição e que se tornaram intermediários entre o indivíduo criativo e a sociedade”. (Hoffmann, 2003, p.19).

No artigo *A exposição como trabalho de arte*, Hoffmann fala sobre o “engajamento criativo e artístico do curador” a partir de uma análise de sua própria trajetória curatorial. Em 2003, esse autor desafiou 30 artistas a refletirem sobre o que aconteceria caso um artista fosse convidado a curar a Documenta de Kassel. As respostas, reunidas em uma plataforma virtual, lançaram novas propostas conceituais de como reunir artistas em uma mostra como a Documenta.

Ricardo Basbaum foi um dos que participou do projeto, lançando o conceito de artista-etc como condição contemporânea dos artistas que “ultrapassam a sua posição como simples produtor de obras de arte”, e propôs o “artista-curador” para atuar na organização da Documenta. Com olhar crítico, Basbaum sugere que valorização da atividade da curadoria de exposições diz respeito a uma demanda de mediação típica do nosso tempo. O curador não é considerado uma figura inútil, mas uma figura necessária para atuar na linha de frente dos discursos curatoriais e institucionais que mediam a relação contemporânea entre espectador e obra. Segundo Basbaum (2008):

O bom curador, ou aquele que atue favoravelmente à obra, seria a figura necessária para tentar desmontar esse aparato e reconstruir as mediações, da maneira que possamos potencializar o contato com a obra, afinal. É como se não vivêssemos mais nesse momento inocente, bastando fazer o trabalho, colocando-o na frente de alguém para o trabalho acontecer. Não. Esse encontro, atualmente precisa ser construído. É preciso construir a experiência porque a questão da obra de arte estaria acontecendo em um cenário de maior complexidade, agregando um maior número de interesses que se associam junto à obra, das mais diversas frentes. Desse modo, tornar-se-ia minoritário o interesse, que nós, consideramos principal (vamos dizer assim), o artista, o pensador, o crítico, que é a obra como deflagradora de um processo de pensamento, desorganizadora do seu hábito cotidiano, portadora de um intervenção qualquer, que pode inaugurar outras formas de pensar. Ao falar assim, parece que estamos até idealizando, mas seria o que se espera um pouco da obra de arte - o papel transformacional. A configuração hoje é tal, que precisa-se de alguém na linha de frente. Ou seja, uma inteligência curatorial, nem tanto o curador, mas a compreensão disso, para reconstruir os acessos.



Já o artista e curador paraense Orlando Maneschy, acredita que é possível distinguir as possibilidades de experiências diferenciadas de seu trabalho como artista das de seu fazer curatorial. “Por vezes, o trabalho como artista se dá em uma frequência e determinado projeto de curadoria ativa outra questão. A conduta ética nos possibilita lidar com isto como campos diferentes que nos complementam e enriquecem, enquanto sujeito”, revela. Orlando vê o fazer curatorial como invenção de “campos possíveis em que trocas e diálogos possibilitam a construção de pontes ao Outro”.

Thinking Contemporary Curating, de Terry Smith, lançado em 2012, é um dos primeiros livros a tentar caracterizar as especificidades da prática curatorial na contemporaneidade. A publicação se propõe a definir esse território volátil que não envolve apenas a curadoria de arte contemporânea, mas um olhar contemporâneo para a arte do passado. Segundo o autor, é, precisamente, a necessidade de forjar uma exposição que lida com contingências práticas que diferencia o ofício do curador de outras figuras do circuito de arte, como o crítico, o historiador e o representante comercial. Segundo Smith (p.21), o curador contemporâneo não segue um conjunto de regras, mas adota uma abordagem decorrente de um conjunto emergente de atitudes, fazendo com que “selecionar as obras de arte e outros materiais e a montagem da exposição como uma arena de experiência são tão importantes quanto o que ela é e por que é consequente”.

Poderíamos convocar ainda outros autores que vem colocando a prática curatorial como problema. Nesse campo de disputas, nos interessam os curadores que “jogam” a favor das intenções do artista, cavando linhas de fuga (conceito de Deleuze) às limitações institucionais.

Há um conjunto de saberes constituídos necessários para a construção dos discursos expositivos, na medida em que as obras reunidas e expostas adquirem significados e funções antes não previstos. A filósofa, cineasta e romancista Susan Sontag, no artigo “Contra a interpretação”, defende que as obras podem resistir à construção de sentido proposta por um curador, despertando novas indagações e levando, por vezes, até mesmo a uma dissolução das ideias inicialmente apresentadas. Ela defende o direito da obra de arte ser o que é, e a responsabilidade dos críticos de mostrar como ela é o que é e não o que ela significa: “...valiosa seria a crítica que fornecesse uma descrição realmente cuidadosa, aguda, carinhosa da aparência da obra de arte” (Sontag, 1987, p. 22). Para ela, o excesso de estímulos da vida moderna



embotaria a acuidade de nossa experiência sensorial. Por isso, ela defende uma “erótica da arte” aonde “o que importa agora é recuperarmos nossos sentidos. Devemos aprender a ver mais, ouvir mais, sentir mais” (Sontag, 1987, p. 23).

4 Considerações finais

A curadoria está intimamente ligada à particularidade dos trabalhos de seu tempo. Na arte contemporânea, caracterizada por Florencia Garramuño por uma estética inespecífica, as obras utilizam as mais diversas linguagens, tempos, processos, materiais, suportes e conceitos. A curadoria precisa se reciclar a todo momento para buscar respostas singulares aos problemas impostos pelos objetos e proposições artísticas em permanente mudança.

Desta forma, a recente proliferação de obras interessadas na experiência corporal do espectador exigem novos modos de pensar e fazer curadoria hoje. Esse desafio em lidar com a sensorialidade do espectador não é apenas intelectual, pois requer a experimentação de modelos alternativos de execução de uma exposição. O exercício da curadoria de arte contemporânea torna-se, assim, ele mesmo, experimental, aberto ao fracasso, não exaustivo, afetivo, sensorial, potencialmente contraditório ou mesmo, provisório. Buscando um campo expandido, a prática curatorial contemporânea vem incorporando novos formatos e circuitos expositivos sintonizados com as novas maneiras de pensar e fazer arte. Surgem, assim, possibilidades de se realizar curadorias em processo, curadorias fora de museus e galerias, curadorias em ambiente urbano, curadorias colaborativas, curadorias em rede, e muitas outras.

Propor uma reflexão que envolve o estado da curadoria de arte atual, como em meu projeto de tese em andamento, nos parece uma tarefa complexa, visto que essa prática é um dos mais recentes conceitos postos em discussão na História da Arte e, ao mesmo tempo, vem ascendendo exponencialmente dentro do sistema de arte, tornando-se peça fundamental para sua visibilidade. Após esse panorama histórico e crítico da produção curatorial contemporâneo, novas questões surgem, demonstrando que ainda temos um longo percurso a trilhar para delimitar o solo conceitual para basear a noção de “curadoria de experiências”. Afinal, o que pode um curador de arte hoje?



Referências Bibliográficas

BASBAUM, Ricardo. Amo os artistas-etc. in Rodrigo Moura (Org.). **Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais**, Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2005.

_____. ...**só funciona nessa responsabilização do outro por uma ação não idealizada**. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, n.25, 2013.

_____. O artista como curador. In FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

_____. **Deslocamentos rítmicos**: o artista como agenciador, como curador e como crítico, in 27a. Bienal de São Paulo – Seminários, (Org.) Lisette Lagnado, Adriano Pedrosa, Jochen Volz, Rio de Janeiro, Editora Cobogó, 2008.

BUENO, Guilherme; REZENDE, Renato. (org.) **Conversas com curadores e críticos de arte**. Rio de Janeiro: Ed Circuito, 2013.

BISHOP, Claire. What's a curator? In Denken Pensée Thought Mysl..., **Crerios**, La Habana, nº 7, 1 mayo 2011.

CONDURU, Roberto. Transparência opaca. in **Concinnitas**, Rio de Janeiro, Instituto de Artes/UERJ, nº 6, julho 2004.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?**. 2 ed. São Paulo: Ed. 34, 1993.

DUARTE, Paulo Sergio. O espetáculo do fetiche. in **Concinnitas**, Rio de Janeiro, Instituto de Artes/UERJ, nº 6, julho 2004.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 1998.

_____. **A História da Sexualidade I: A Vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal. 1995.

HOFFMANN, Jens. A exposição como trabalho de arte. in **Concinnitas**, Rio de Janeiro, Instituto de Artes/UERJ, nº 6, julho 2004.

_____. **The Next Documenta Should Be Curated by An Artist** (ed.), Revolver, 2004

LAGNADO, Lisette. **"As tarefas do curador"**, Marcelina, São Paulo, v.1, julho, 2008.

MARMO, A. R.; LAMAS, N. C. O curador e a curadoria. **Revista Científica Ciência em Curso** – R. cient. ci. em curso, Palhoça, SC, v. 2, n. 1, p. 11-19, jan./jun. 2013.

OBRIST, Hans Ulrich. **Uma Breve Historia da Curadoria**, São Paulo, BEI, 2010.



_____. **Entrevistas** Vols. 1 a 6. Rio de Janeiro, Cobogó, 2009 a 2012

OGUIBE, Olu. "O fardo da curadoria", in **Concinnitas**, Rio de Janeiro, Instituto de Artes/ UERJ, nº 6, julho 2004.

O`NEILL, Paul. **The culture of curating and the curating of culture(s)**. Cambridge and London: The MIT Press, 2012.

SMITH, Thery. **Thinking Contemporary Curating**. ICI Perspectives in curating n.1. New York, 2012.

SHEIKH, Simon. 'Articulation: On the Position of the Curator' in Ann Demester, Edna van Duyn and Hendrik Folkerts (Eds.), **The Shadowfiles: Curatorial Education**, de appel, Amsterdam, 2013.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: LP&M, 1987.

Minicurrículo

Beatriz é doutoranda do Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ, onde é bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Possui mestrado em Comunicação pela mesma universidade (2012) e graduação em Relações Públicas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2007). Cursou parcialmente Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em pesquisas em Comunicação e Arte Contemporânea, atuando principalmente nos seguintes temas: curadoria, Hélio Oiticica, cinema, arte contemporânea, Lygia Clark e comunicação como processo.