



## BREVE GENEALOGIA DA CURADORIA DE ARTE: SENTIDOS E PRÁTICAS EM DISPUTA

*BRIEF GENEALOGY OF ART CURATING:  
MEANINGS AND PRACTICES IN DISPUTE*

**Beatriz Morgado de Queiroz**

PPGCOM ECO-UFRJ, Brasil  
biamorgado@gmail.com

### **Resumo**

Mediante a constatação do desgaste contemporâneo no uso do termo “curadoria”, este artigo mapeará tanto a variedade de atividades nomeadas por este termo quanto a trajetória da prática de organizar e exibir objetos que deu origem às primeiras instituições de arte. Como método, distinguiremos a prática dos sentidos da prática em diferentes solos históricos. Ao identificar diversas conotações pelas quais se deslocaram os significados desta palavra, questionaremos o fenômeno que naturaliza a associação entre curadoria e o campo da estética. Seguindo os rastros do encontro entre a prática da curadoria e o campo da arte, investigaremos não apenas os profissionais envolvidos nesse processo, como também a urgência de organizar estrategicamente as camadas de contato entre o público e a obra de arte a partir da institucionalização da arte.

**Palavras-chave:** curadoria de arte; estudos curatoriais; história das exposições.

### **Abstract**

This article will map both the variety of activities named by this term and the trajectory of the practice of organizing and displaying objects that gave rise to the first institutions of art. As a method, we will distinguish the practice from the senses of the practice in different historical contexts. Identifying several connotations by which the meanings of this word have shifted, we will question the phenomenon that naturalizes the association between curatorship and the field of aesthetics. Following the traces of the meeting between the practice of curatorship and the field of art, we will investigate not only the professionals involved in this process, but also the urgency to strategically organize the layers of contact between the public and the work of art since the institutionalization of art.

**Keywords:** curating; curatorial studies; exhibition histories.

### **O valor agregado da curadoria**

Há curadoria de festival de rock, de mídias sociais, de e-commerce, de novas tendências, curadoria *fashion*, de cerveja artesanal, de turismo e até de queijo curado... Este termo se multiplica e populariza a cada dia entre páginas dos jornais, *feeds* do *facebook* e campanhas de marketing, sendo empregado em contextos diversos para nomear os profissionais responsáveis por qualquer tipo de seleção e que, por vezes, envolvem uma especialização ou pesquisa.

Atualmente, a designação “curador” parece conferir *status* de autoridade a profissionais que sempre existiram, como o editor de livros ou o programador de sala de cinema, que em suas versões sofisticadas vem sendo assim renomeados. Em muitos casos, portanto, a função não é nova, apenas a palavra que as nomeia ganhou visibilidade. Fica uma pergunta no ar: por quê é tão sedutor ser chamado de curador, hoje? Apropriado em diversos campos, o termo parece, a princípio, enaltecer e legitimar essas atividades, operando na lógica do capital que busca por novidades constantes. Há também produtoras culturais e agências de publicidade, marketing e design que passaram a acrescentar esta atividade na cartela oferecida aos clientes. Supomos assim que, muitas vezes, o emprego do termo “curadoria” vem correspondendo a uma demanda do mercado, pois agrega valor aos serviços oferecidos e demonstra que a empresa está “conectada” com o vocabulário de seu tempo.

Podemos associar o fenômeno de transformação da palavra curadoria em “tendência” à crítica que Suely Rolnik (2006:1) faz ao também recente uso sem distinção do termo “coletivo”. Para ela, esse é um fenômeno midiático típico da lógica de mercado que orienta uma boa parcela das produções artísticas atualmente. Nessa migração, segundo Rolnik (*ibid*: 2), as produções costumam se esvaziar de seu potencial crítico, pois entram para alimentar o sistema institucional de arte e transformar-se em um novo fetiche. Esta é a lógica do capitalismo financeiro que se instalou no planeta a partir do final dos anos 1970 e parece reger também a recente “moda” da curadoria, que extrapola o sistema da organização de exposições de arte.

Mesmo destacando as relações nocivas do uso do termo como mera vaidade ou resultado do mercado e da espetacularização da vida, recusamos reduzir nossa leitura a essa visão. Reconhecemos também a importância de enfatizar a proliferação do termo como um sintoma do contemporâneo que indica algum tipo de mudança, de desejo ou de estratégia para lidar com o excesso, com o valor e com a própria arte. Anunciar que a palavra curadoria está na “moda” não almeja diminuir a importância da atividade curatorial, nem defender uma exclusividade do termo ao campo da Arte (como veremos adiante). Nosso interesse é, além de situar a multiplicidade de sentidos que este termo vem adquirindo na contemporaneidade, alertar para os casos em que sua popularização implica em uma diluição do potencial de atuação, reduzida à uma exigência de mercado.

A curadoria está à venda. E se esse termo vem sendo tão disputado e desejado é porque deriva de um discurso já legitimado na esfera da arte, onde esta “moda” parece estar definitivamente estabelecida. Seu atual uso consagrado, prestigiado e vasto é sem dúvida fruto das bienais e das grandes exposições internacionais de arte que tornaram imprescindível, central e estratégica a figura do curador. Ainda que recente, a força e o impacto deste fenômeno provocou uma associação automática entre a curadoria e o campo da estética, onde o uso desta palavra já viria implicitamente colado à designação “de arte”. Mas ao mapearmos tanto as atividades que já foram nomeadas como “curadoria” quanto a prática de organizar e exhibir objetos, descobrimos que termo e atividade são anteriores à própria invenção moderna da “Arte”, conforme passaremos a discutir.



## Curadoria antes da Arte

Foi na última década que o uso da palavra curadoria extrapolou do mundo das exposições para nomear a atividade de selecionar objetos ou conteúdos das mais diversas áreas. Mas será que esse termo tem sua origem atrelada à história da arte? Somente a partir de 2004, o verbete “curador de arte” foi incluído no dicionário Aurélio (apontado como aquele que “se encarrega de organizar e prover a manutenção de obras de arte em museus, galerias”). Até então, eram apresentadas apenas atribuições legais ou jurídicas e o sentido de “feiteiro ou rezador”. Não resta dúvidas sobre as transformações de sentidos e práticas que passaram a disputar o uso do termo<sup>1</sup>. Realizamos, então, um esforço para mapear essas variações de práticas e sentidos, a fim de desfazer alguns mal entendidos que atravessam e encobrem o uso do termo e confundem as pesquisas no campo da curadoria na arte.

Notamos que a curadoria não surge nem como prática nem como vocabulário da história da arte, pois tanto os usos desta terminologia quanto os possíveis sentidos associados a esta atividade hoje são anteriores à concepção moderna e ocidental de “Arte”. Nessa direção, a “história da curadoria” - enquanto “atividade articulada historicamente às práticas sociais que realizam de maneira zelosa a seleção e o agrupamento de elementos encerrados em determinado local”, como definiu Cinara Souza (2013: 33) - é anterior à invenção da “Arte”. Partindo desta definição, Souza relaciona a prática da curadoria à do colecionismo, presente pelo menos desde a Antiguidade. Nesta leitura, as ações de “selecionar, salvar, estudar e apresentar ‘obras’ publicamente” - atribuídas ao desenvolvimento de diferentes tipos de coleções - não surgem associadas ao termo “curadoria”, nem a figura de um curador, mas já guardam associações com seu usos no contemporâneo.

Muitas coleções gregas datadas da Antiguidade Clássica tinham funções educativas, como o Liceu de Aristóteles, de 384-322 AC (coleções de espécimes da natureza) e o Museu de Alexandria, de 290 AC, funcionando como centros de estudos integrados e locais de veneração das musas. O colecionismo na Roma Antiga não funcionava como prova material para aquisição de conhecimento, pois tinha o propósito de ostentar poder. Esculturas e pinturas adquiridas em conquistas e saques a outros Impérios eram exibidas como troféus em templos, fóruns, banhos, teatros e jardins públicos romanos. Prática que se firmou com o monopólio da atividade artística pela Igreja Católica e os reis, que formavam coleções com peças recolhidas durante as Cruzadas, trancafiadas em castelos feudais e abadias, vedados à visita. Segundo Marlene Suano (1986: 14), “a Igreja usava seus tesouros para lastrear alianças, formalizar pactos políticos e financiar guerras contra os inimigos do Estado papal”, sem qualquer interesse pedagógico.

Paralelamente, fomos em busca das primeiras aparições históricas do termo “curadoria”. Estas remetem à Roma Antiga, quando curadores (ou *caretakers*) eram os altos

<sup>1</sup> O substantivo “curador” tem sua raiz etimológica no latim *cur* que remete ao cuidado, ao zelo, significando inicialmente o que cuida, o encarregado de zelar, comissário, tutor, rendeiro, caseiro.



funcionários responsáveis pelos departamentos de obras públicas, supervisionando aquedutos, balneários e esgotos do Império (KISSANE, 2010). Segundo o crítico norte-americano David Levi Strauss (2006), no antigo Império Romano, o título de curador significava literalmente “tomador de conta” (conhecidos como *caretakers* na língua inglesa)<sup>2</sup>, ou seja, tinha sentido jurídico e burocrático. Não se relacionava às pinturas de afrescos, murais decorativos e esculturas com influências gregas próprios do período.

É interessante notarmos que as funções do curador de arte hoje muitas vezes retomam este sentido jurídico e burocrático, pois passaram a ter uma abrangência tão grande que incluem atividades puramente administrativas. Participar de reuniões, revisar contratos, negociar com patrocinadores, com a instituição, com os artistas e com o departamento de incêndio, solicitar empréstimos de obras, contratar transporte e seguro, inscrever projetos em editais ou supervisionar equipes são algumas das ocupações deste profissional. Condição que chamou atenção de Vesna Madzosi (2014) para quem a curadoria é apontada como uma “administração de restrições” ao trabalho do artista.

Ao longo do período medieval, o termo curador passa a ser empregado no campo eclesiástico. Encontramos o *curatour* ou *curator* como um sacerdote dedicado ao cuidado (ou “cura”) das almas. O que seria hoje o padre responsável por uma paróquia, por vezes ainda chamado de “padre-cura” ou “cura”. Havia, portanto, uma dimensão espiritual associada ao termo, que podemos relacionar ao significado de “feiticeiro e rezador”, citado anteriormente no dicionário. A possível convergência entre tais figuras, segundo Fernanda Pequeno (2012: 17), “é que ambos seriam mediadores: o xamã entre o divino – ou sobrenatural – e o nosso mundo concreto, o curador entre as diversas instâncias que compõem a complexa rede da arte contemporânea.” Strauss (2006) arrisca uma nova associação entre esta prática contemporânea e o emprego inicial do termo curadoria em atividades ligadas à “lei” e à “fé”. “Curadores sempre foram uma curiosa mistura de burocrata e sacerdote”, avalia o crítico norte-americano (*idem*). Nesse sentido, questiona se exposições de arte “são ‘iniciativas espirituais com o poder de conspirar para modos alternativos de organização social’ ou veículos para turismo cultural e propaganda nacionalista?”.

A palavra “curadoria” também nomeou outra prática emergente na Idade Média, atrelada a responsabilidade por vigiar objetos icônicos, imagens e registros guardados em mosteiros, estando, pela primeira vez, associada ao colecionismo. Este talvez seja o início da posterior convergência entre o termo e sua apropriação pelo campo da arte. Essas coleções de relíquias e artefatos valiosos, formadas pela Igreja Católica, eram vedadas à visitação pública, pois

<sup>2</sup> Se, na Roma Antiga, a expressão “tomador de conta” pode ser traduzida para o inglês tanto por caretaker quanto por curator, ambos eram supostamente usados como sinônimos. Os nomes caretaker (inglês), assim como connaisseur (francês) são constantemente citados como os antecessores do curador de arte. Entretanto, no âmbito da produção cultural, encontramos grande dificuldade em situar as primeiras aparições do termo “caretaker”. Cabe uma investigação mais detalhada em relação às possibilidades de tradução do termo. Não foi possível identificar com precisão quando o termo “curator” para renomear o trabalho que vinha sendo realizados pelos “organizadores de exposições” e/ou diretores de museus.



eram associadas ao poder divino e não existiam enquanto obras de arte, apenas como objetos de culto. Conservando um certo saudosismo, o curador africano Olu Oguibe (2004), localiza nesse período as origens da curadoria (de arte):

“Não estão nos espaços glamurosos do mercantilismo cultural que associamos com a curadoria hoje em dia (...) A vocação de *curar* remonta a uma profissão ainda mais modesta e zelosa, a de zelador<sup>3</sup> ou enfermeiro, cuja dedicação é motivada pelo cuidado e amor pelo objeto sob sua responsabilidade.”

Indo além da beleza desta associação almejada por Oguibe, o sentido atual de curadoria, como ele mesmo aponta, está principalmente atrelado à emergência de um mercado interessado em negociar arte. Esse processo tem início com a necessidade, durante o Renascimento, de preservar as obras que os mecenas começavam a financiar, abrigar e colecionar. O *caretaker*<sup>4</sup> surge como o profissional que atendia a demanda de preservação dessas coleções. Nesse período, marcado pelo surgimento da concepção clássica de arte e pela valorização profissional do artista, a prática do mecenato tornou-se símbolo da pujança econômica da classe burguesa emergente. Nesse momento, o sentido de curadoria, inserido na emergência da noção de arte e seus deslocamentos institucionais, passa a ser atravessado por questões econômicas e também políticas, como discutiremos nas próximas páginas ao delinear a emergência não da figura do curador, mas de uma “inteligência curatorial”.

### Sintomas de uma “inteligência curatorial”

Para seguir os rastros que nos levam ao encontro entre a prática da curadoria e o campo da arte, propomos um deslocamento da figura do curador (profissão que neste momento não existia) para um pensar em termos de “inteligência curatorial” - expressão que tomamos emprestada do artista-etc Ricardo Basbaum (2008), cunhada para designar a operação de reconstruir as, cada vez mais numerosas, camadas de mediação entre a arte e seus públicos. Situamos a configuração moderna da “curadoria de arte” como fruto da institucionalização da arte, que adensou estas camadas, a partir da necessidade de se pensar espacialmente, de forma interessada e estratégica, os modos de apresentação de obras de artes a um público emergente, e teve suas bases lançadas durante o Renascimento.

As ressonâncias entre a pintura de cavalete, a perspectiva, a construção de um lugar fixo para o observador e a descorporificação da visão, que ganham força durante o Renascimento, já nos permite identificar a emergência de um sistema de fundamentos construídos para legitimar

<sup>3</sup> A palavra “zelador” é outra das traduções possíveis para o português da palavra *caretaker*, também usada como sinônimo do “curator” na Roma Antiga, como citado anteriormente.

<sup>4</sup> Desde a Roma Antiga, as palavras *caretaker* e *curator* eram usados como sinônimos. Suspeitamos que o *caretaker* que “cuidava” das coleções burguesas também atendia pela alcunha de *curator*. Na literatura sobre curadoria, a figura do *caretaker* surge sempre de forma imprecisa.



o que é ou não é arte, governando as nossas relações sociais, culturais e psíquicas com a imagem. Para assegurar o compromisso com o ilusionismo e a representação, crescia a importância da moldura - antes produzida pelos próprios artistas - que ganhou a função de delimitar o território da arte, separando-a do mundo real. A pintura carregada de princípios e valores renascentistas não sofria interferências pela presença de um observador diante do quadro. Este modelo de observação, contemplativo, distanciado, passivo, tornou-se dominante na configuração dos primeiros espaços criados para exibição das coleções de arte que começavam a surgir, como gabinetes, galerias e museus, influenciando a experiência do público nessas instituições.

Se entendermos a área da curadoria como uma função estratégica de mediação desde a problemática da apresentação pública de obras de arte, fato consolidado pelos museus de arte, devemos relacionar sua “inteligência” às urgências museológicas e traçar as condições de surgimento dessas instituições. Também é adequado abordar e compreender os deslocamentos nas maneiras de apresentar trabalhos artísticos, desde o desejo de sua exibição pública. Esses são fatores decisivos para percorrer os desvios e padrões que vão integrar uma trajetória da “inteligência curatorial”.

A preocupação inédita de construir espaços específicos para acolher e exibir os tesouros da aristocracia e da burguesia a partir da emergência do mundo moderno deram origem aos primeiros *gabinettos*, *gallerinas* e salões. Acreditamos que estudar as configurações iniciais desses espaços deve, portanto, integrar uma genealogia da curadoria moderna. De modo breve, pretendemos descortinar os múltiplos formatos de apresentação de arte que disputaram e contribuíram para a estruturação, depois naturalizada, das instituições de arte, interferindo na experiência do público.

Os *gabinettos*, “gabinetes de curiosidades” ou “quartos das maravilhas” foram o cenário usado sobretudo entre os séculos XVI e XVIII para abrigar as coleções que reuniam uma intrigante diversidade de conteúdo em cômodos de uma residência ou dentro de móveis, voltados à apreciação íntima. A forma acumulativa como as peças eram apresentadas foi adotada mais tarde pelos salões franceses. Os colecionadores definiam critérios próprios para a formação de suas coleções. Segundo Rejane Cintrão (2010: 20), eles também “cuidavam de explicar cada item de seus acervos à amigos visitantes, fazendo, na época, o papel que vários profissionais exercem hoje: de pesquisador e curador a educador”. Outro esforço próprio da prática curatorial se delineava a medida que surgia o desejo de criar critérios para organização e classificação destas peças.

O formato de gabinete se tornou obsoleto aos padrões consolidados para as exposições modernas, mas chegou a ser resgatado em algumas mostras pelas vanguardas artísticas, que transformaram o arranjo visual “tudo junto como uma única coisa” em proposição poética. Essa apropriação, segundo Souza (2013: 75) alimentou processos de subjetivação relevantes na constituição do sujeito curador e das ações curatoriais. Atualmente, este modelo vem sendo

retomado em montagens contemporâneas, contribuindo para re-acender as discussões sobre os limites entre o que é ou não arte e ampliar as possibilidades da expografia.

Paralelamente aos *gabinettos*, já na segunda metade do século XVII, surgem os primeiros salões para apresentar a convidados os trabalhos dos alunos e professores da Real Academia de Pintura e Escultura Francesa. O uso de molduras cada vez mais pesadas, como limite absoluto entre cada quadro, permitia que fossem montados lado a lado sem interferências. Até a arte moderna, as pinturas eram vistas como uma janela para o mundo, por isso, a proximidade entre as telas não causava qualquer estranhamento. Não havia riscos de contaminação entre imagens que evocavam sempre uma interioridade. Esta comunicação visual e espacial, que surge com a expografia dos salões parisienses, vai influenciar a organização de mostras até o início do século XIX. Mesmo sem um profissional dedicado a seleção das obras, como temos hoje, haviam critérios para determinar a escolha e a localização das pinturas no espaço. A hierarquia de gêneros imposta pela Academia sugeria uma “inteligência curatorial” para guiar a montagem. As pinturas de cenas históricas vinham em destaque. Depois, colocavam-se os retratos e, na sequência, pintura de gênero, natureza-mortas e as paisagens. Pinturas maiores iam para o topo, pois se viam à distância; os “melhores quadros”, em destaque no centro; e os pequenos, próximos ao chão. (O'DOHERTY, 2002: 6) A colocação das obras na parede, portanto, interferia nas questões de interpretação e valor, sendo influenciada, mesmo que inconscientemente, pelos gostos, crenças e moda de seu tempo.

A abertura dos salões parisienses ao público, em 1737, e a instituição de um calendário regular passaram a atrair multidões. O Salão torna-se o primeiro espaço público de caráter periódico, aberto a todas as classes sociais (direito antes exclusivo das elites). A exibição pública de arte tornou-se desejada e mediação, necessária. Pessoas de diferentes áreas passaram a expressar suas opiniões sobre as obras expostas. (LIMA, 2013: 204) Emerge, assim, tanto a opinião pública quanto a esfera da crítica, que dividiu-se, inicialmente, entre defesa do gosto do público e os interesses da Academia. Nasce a noção de “público de arte” que logo transforma-se em um dos vetores com mais força na configuração de um dispositivo da curadoria. Aos poucos, as telas passaram a ser pintadas pensando no momento em que seriam exibidas a um “público”. A inteligência curatorial é convocada para mediar as relações entre a esfera da arte e a emergente esfera pública, tornando necessária uma renovação do olhar sobre os critérios de seleção e montagem, a arquitetura dos recintos, a conservação dos quadros e as possíveis reações dos espectadores.

Analisar o contexto social, econômico e cultural da construção de espaços voltados à exposição de objetos “curiosos”, como os *gabinettos*, ou de coleções valiosas como as *gallerinas*, apontando desdobramentos na configuração do Salão de Paris, nos ajudou a mapear os parâmetros propostos no momento em que a arte tornou-se instituição. As novas dinâmicas do colecionismo, a arquitetura dos edifícios que passam a abrigar essas peças, a forma como eram apresentadas,



a necessidade de critérios de organização, a especialização dos saberes, a maneira de montar, o papel da moldura, a hierarquia de gêneros entre as pinturas, os valores evocados, o embate com o público, a emergência da crítica, a participação da imprensa, as revoluções burguesas, a ampliação do mercado consumidor de obras e a crença no progresso através do conhecimento são chaves que nos ajudam a compreender o cenário dinâmico que permitiu também, a invenção do museu e da curadoria moderna.

### Os museus e as novas dinâmicas curatoriais

A ampliação definitiva do acesso às coleções, antes privadas, é a marca dos primeiros museus pensados enquanto “patrimônio público”, erguidos após a Revolução Francesa, que trazem à superfície novos dilemas relacionados à curadoria: O que se deve exibir? Quais devem ser os critérios? Quem deve ser convocado? Como resolver o problema da descontextualização das obras do passado e local originário, inerente à instituição-museu? Questões inerentes a genealogia da curadoria de arte que apontaremos brevemente neste artigo.

A crença no conhecimento e na educação como condição para o progresso e o interesse em disseminação os novos valores da burguesia emergente estimularam a criação de museus, como o Louvre (1793) em Paris, que introduziu inúmeras inovações nas maneiras de organizar, pensar e expor seu acervo, complexificando os vetores que concorrem para a curadoria atuar de forma interessada. Muitas das convenções que interferem na experiência do público em museus contemporâneos foram inventadas nesse momento. Inicialmente, os objetos e as obras de arte que pertenciam à coleção real (na maioria, fruto de saques e pilhagens) foram redistribuídos e reagrupados segundo uma narrativa que se pretendia contar uma nova história social a partir do ponto de vista da burguesia no poder. Esta instituição, exemplarmente disciplinar, servia de instrumento para exaltar a democracia e o caráter público da *República* e denunciar a decadência e a tirania das antigas formas de controle. É o Museu do Louvre que inicia a separação de obras por escolas, lugar ou tempo.

Entre os novos critérios que passaram a mediar a relação público-obra de arte: a cronologia tornou-se premissa para exibição; pela primeira vez, criou-se a noção de reserva técnica; as obras dos artistas vivos foram separadas daquelas dos artistas já mortos; foram produzidos catálogos para venda a baixo custo; o espaço expositivo é agora uma preocupação: as vitrines foram para o centro das salas e a iluminação ganhou relevância. Outra novidade foi a criação crescente de cargos com funções específicas para as novas demandas do museu, quando o termo curadoria passa a ser usado pela primeira vez, ainda sem a acepção contemporânea. A criação da Escola do Louvre (1882) regulamenta diversas competências, passando a outorgar o título de “curador” aos membros do então chamado “corpo da curadoria” de museus, responsáveis pela implantação de códigos de ética que, depois, no século seguinte, passariam a ser acompanhados por conselhos de associações reguladoras destas instituições, os atuais “conselhos curadores”.



(HEINICH; POLLAK *apud* SOUZA, 2013: 58) O termo curadoria já não remetia à dimensão de “zelador” que cuidava das obras, mas aparecia ligado à poderosa função de direcionar os rumos da instituição-museu. Estes “curadores” ainda não se ocupavam diretamente de outros vetores da ordem de uma “inteligência”, como pesquisa, classificação, seleção, exibição ou montagem.

É nesse período que se estabelece também a figura do *conservateur de musée* como profissional responsável pela “organização das coleções e constituição de acervo, sua manutenção e restauro, pesquisa e documentação” (SOUZA, 2013: 58-59). Outro posto que começa a se a firmar é o de *commissaire d'exposition* ligado ao “tratamento dos objetos como suporte de informações e, na providência de acesso público, divulgação, circulação do patrimônio e do conhecimento para finalidades específicas objetivadas com a exposição, seja educacional, de formação profissional ou cultural, entre outras” (*idem*). Estas novas profissões interligaram-se ao passar dos anos ao campo profissional da curadoria. Ainda hoje essas nomenclaturas geram confusão. Atualmente, na França, a função de “curador” por ser designada tanto pelo termo “curateur” quanto pelas designações *conservateur ou commissaire d'exposition*, sendo a última, a mais comum para nomear um “organizador de exposições”.

O colecionador e *marchand*<sup>5</sup> parisiense Jean-Baptiste-Pierre Le Brun chegou a publicar, em 1793, em suas reflexões sobre a inauguração do primeiro museu nacional, que os “especialistas” deveriam ser a autoridade máxima na formação do museu. Isto indica que os artistas perdem espaço na disputa de poder sobre as definições dos rumos da arte, enquanto os “especialistas” se destacam. A atuação desses profissionais, muitas vezes citados como o antepassado do curador moderno, como acredita Gonçalves (2004), tem caráter etnocêntrico e provinciano, sendo limitada a um conhecimento específico sustentado por uma autoridade acadêmica.

Embalados pela agitação social das revoluções burguesas, os novos museus passaram a funcionar com expertise na catalogação, recuperação e preservação de seus objetos. Essas inovações nas maneiras de conservar, identificar, selecionar e apresentar as obras acrescentaram novas camadas na articulação de uma inteligência curatorial, tornando a organização de exposições bastante complexa e, inegavelmente, um caso de política. Os museus eram defendidos como meio de civilizar a moral e os costumes. Responsáveis por produzir discursos, saberes e narrativas, esta instituição participa do projeto civilizatório moderno de fabricação de corpos e mentes dóceis, maleáveis e moldáveis, tendo portanto uma função disciplinar assim como a escola, a prisão, o hospital e a fábrica. Os museus conectam-se às necessidades de uma sociedade em rápida mutação. Mas, a memória constituída a partir de objetos selecionados, segundo critérios de valor de cada período, não ocorre de maneira neutra, pelo contrário, compromete-se com o poder hegemônico, com as ideias e o contexto da época. Afinal, toda cada coleção traz a marca singular dos valores de sua época e de seus patrocinadores.

<sup>5</sup> Neste cenário, base de novas práticas expositivas, os marchands - atuando na compra e venda de obras, como Le Brun, tiveram peso significativo no desenvolvimento das grandes exposições.

Tão discutível quanto a neutralidade das coleções, são às políticas de classificação e exibição das obras - tarefas que envolvem diretamente o fazer curatorial.

A “era dos museus” (final do século XIX até meados da década de 1920) foi acompanhada por um crescimento da importância das exposições de arte, quando ganharam, paralelamente, outras propostas e formatos que alteraram as dinâmicas curatoriais. O desejo de instrução e poder econômico orientou as experiências expositivas lançadas tanto pelos Museus de Arte, quanto pelas Exposições Universais e Bienais Internacionais de Arte, como a de Veneza, que se transformaram em modelo para exposições espetaculares de arte, internacionais e temporárias, por todo o século XX.

Uma grande contribuição surge por parte dos artistas que, mediante desgastes com o dirigismo da Academia, inauguraram modos de expor alternativos aos dos Salões Oficiais e passaram a “criar o contexto de sua obra e, portanto, interferir no seu valor” (O’DOHERTY, 2002: 17). Mas as mostras propostas por artistas nem sempre trouxeram inovações na maneira de expor - até o início do século XX ainda mantiveram o formato de acumulação dos gabinetes de curiosidades e a autoridade da moldura. O movimento das Secessões Vienenses, criado no final do século XIX, foi o único a explorar desenhos expositivos alternativos aos modos decorativos clássicos de apresentação. Os artistas vienenses desenvolveram técnicas puristas de expor, planejando a atuação singular de cada elemento expositivo em função do que seria mostrado. As inovações produzidas pelo movimento possibilitaram a concepção moderna do “cubo branco” (HEGEWISH, 1998: 192), imposta no campo institucional do museu durante os anos 20, que viria a se tornar o principal paradigma das exposições modernas e contemporâneas. A continuidade e a regularidade dessas formas de expor não impediu que, durante o século XX, novos caminhos interessados em questionar esses padrões fossem abertos, contribuindo para a invenção da curadoria como função necessária e regular no sistema de arte.

### **Da função à virada curatorial**

Para traçar esta brevíssima genealogia da curadoria enquanto inteligência, buscamos entrecruzar histórias da arte, dos artistas, da visualidade, dos observadores, dos públicos, do colecionismo, do mercantilismo cultural, da arquitetura e das exposições. Essas trajetórias, que tantas vezes coincidem e se atravessam, concorrem para a deflagração de novos modos de subjetivação e novos métodos para a apresentação pública de arte. Demonstramos que a curadoria emerge, não do trabalho exclusivo de um curador, mas como uma rede de forças que produz sentido ao articular estrategicamente as camadas de contato entre o público e a obra de arte.

Distinguimos a curadoria como função expositiva, rede, dispositivo ou inteligência da “invenção” da curadoria como profissão que responde hoje ao organizador de exposições. Entretanto, recentes pesquisas no campo da curadoria tendem a coincidir a história da curadoria



com a do pioneirismo de determinados curadores. Tal desvio contribui para produção de discursos em que os curadores contemporâneos se destacam como protagonistas da “inteligência curatorial”, deixando como figurantes outros elementos que interferem na experiência do público, mas não aparecem nas análises sobre exposições.

É apenas após a Segunda Guerra Mundial que surge a figura do curador como o “autor” de uma exposição, assumindo seu papel como entendemos hoje. Ao analisar rastros da invenção da curadoria como carreira especializada em organizar exposições até o fenômeno de sua ascensão como prática indispensável para a concepção de espaços artísticos contemporâneos, nos deparamos com a potência do gesto praticado pelo suíço Harald Szeemann, em 1969. Ao se afastar da diretoria da *Kunsthalle*, em Berna, Szeemann passou a se auto-denominar “fazedor de exposições *freelancer*”, ampliando o número de operações e espaços disponíveis para sua atuação. Costuma-se dizer que ao pedir demissão, Szeemann tornou-se o primeiro “curador independente” da história, mas esse termo propriamente não era usado na época. É interessante notar que no mesmo período, o crítico Frederico de Moraes, também sem utilizar esta nomenclatura, já atuava entre Rio de Janeiro e Minas Gerais organizando mostras temporárias para variadas instituições. As diferenças tanto estão na postura de Moraes que se identificava como crítico de arte (suas curatorias eram pensadas como uma nova forma de crítica), quanto no fato de ter atuado fora dos grandes centros de poder, como Europa e Estados Unidos, não figurando na história “oficial” que vem sendo contada.

A década de 1980 é marcada pela proliferação de discursos centrados na figura do “curador autor”, pelo crescimento das grandes exposições internacionais e pelas primeiras iniciativas de uma formação mais específica, dando início à chamada “virada curatorial” (OSÓRIO, 2015: 69). No espaço de uma geração, o termo curador se converteu da profissão despersonalizada do curador-conservador preocupado “em salvaguardar a herança, enriquecer coleções, investigar e exibir para uma posição de singularidade em uma área em particular: a apresentação de obras ao público”. (HEINICH e POLLAK *apud* BISHOP, 2015: 277) Ao passo que a organização de exposições se tornou carreira profissional, o crescimento de programas de treinamento de curadores cresceu em sintonia com a proliferação de megaexposições, onde a lógica do espetáculo redefine a inteligência curatorial.

Hoje, vemos proliferar diversos questionamentos ao status de autoridade conferido a estes profissionais. Em 1988, a crítica Aracy Amaral já antecipava tais indagações, apontando o problema do “curador como estrela”. Para Oguibe (2004) é lamentável que, ao final do século XX, grande parte destes profissionais tenha trocado o perfil acadêmico pelo corporativo. Na mesma direção, Bishop (2015: 279) associa os curadores contemporâneos a *globe-trotters* e celebridades perseguidos “tanto por artistas quanto por galerias”, que agem como “corretores de influências entre colecionadores, o mercado e agências de financiamento”.

Estas crescentes camadas de mediação entre arte e público nos indicam que a curadoria das exposições tornou-se uma tarefa ainda mais complexa, interessada e necessária. Ao mesmo tempo, há o esvaziamento do termo curadoria - utilizado de forma indiscriminatória em diversos campos, especialmente no da arte, como começamos apontando -, novas exposições vem, timidamente, deslocando o lugar do curador e tem convocado a figura do “interlocutor”, do “propositor”, do “curador-conector”, entre outras, ou distinguindo os responsáveis pelo “diálogo curatorial”, pelo “texto crítico” ou pelo “acompanhamento do artista”. Estes processos nos indicam tanto à recente necessidade de negação do termo quanto a vontade de buscar outros sentidos e vocabulários mais precisos para dar conta das muitas possibilidades de intervir na inteligência curatorial, sem exigir protagonismos.

## Referências

- BASBAUM, Ricardo. “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.
- BISHOP, Claire. O que é um curador? A ascensão (e queda?) do curador auteur. In: **Concinnitas** | ano 16, volume 02, número 27, dezembro de 2015.
- CINTRÃO, Rejane. As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MoMA. In: **Sobre o ofício do curador** / Alexandre Dias ramos (org.). Porto Alegre: Zouk, 2010.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre Cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 2004.
- HEGEWISCH, Katharina. Um meio à procura de sua forma – as exposições e suas determinações. Trad. Marisa Flórido Cesar. In: **Arte e Ensaios 13**. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2006: 185.
- KISSANE, Erin. **The Curate and the Curator**. In: Incisive.nu Publicado em 29 de julho de 2010. Disponível em: <http://incisive.nu/2010/the-curate-and-the-curator/>
- LIMA, L. A Paris Regencial (1715-1723): o renascimento de uma cidade. **Revista Latino-Americana de História**, América do Norte, 2, p 5 -10, 2013.
- MADZOSKI, Vesna. A Invenção dos Curadores, publicado na **Arte & Ensaios**, Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n. 28, em dezembro de 2014.
- O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: A ideologia do Espaço da Arte/Brian O'Doherty**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OGUIBE, Olu. “O fardo da curadoria”, **Concinnitas**, Rio de Janeiro, Instituto de Artes/UERJ, nº 6, julho 2004.
- PEQUENO, Fernanda. Curadoria: ensaios & experiências. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, Instituto de Artes/UERJ, vol. 2. nº 21, 2012.

ROLNIK, Suely. **Geopolítica da Cafetinaagem**. 2006

SOUZA, Cinara Barbosa de. **“O Dispositivo da Curadoria: entre seleção, conceito e plataforma”**. Tese (doutorado). Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2013.

STRAUSS, David Levi. The Bias of the World: Curating After Szeemann & Hopps. In: **The Brooklyn Rail**. Publicado em 8 de dezembro de 2006. Disponível em: <http://www.brooklynrail.org/2006/12/art/the-bias-of-the-world>

SUANO, Marlene. **O que é museu?** Coleção Primeiros Passos. São Paulo, Brasiliense: 1986.

## Minicurrículo

### Beatriz Morgado de Queiroz

Pós-doutoranda do PPGCOM ECO UFRJ (CAPES). Doutora e mestre em Comunicação e Cultura pelo PPGCOM ECO UFRJ, com estágio doutoral no Centro de Estudos Curatoriais da University of Essex (CNPQ e FAPERJ, respectivamente).

