

# A ERA DA CURADORIA

**Cinara Barbosa<sup>1</sup>**

Universidade de Brasília

## **RESUMO:**

O tema em questão trata de algumas circunstâncias que contribuíram para a afirmação na atualidade da curadoria de exposições como uma dimensão do sistema da arte. Propõe-se elencar uma série de discursos de especialistas como medida de conceituação da prática curatorial e problematizações que a envolvem, como parte de um período de existência que atravessa a história. Ao longo do texto alguns pontos de vista e análises são distribuídos para ressaltar as múltiplas visões e para tangenciar relações de saber e poder situadas no exercício dessa atividade.

## **PALAVRAS-CHAVE:**

Curadoria. Exposição. Conceituação. Sistema da arte. Artista.

## **ABSTRACT:**

The subject matter deals with some circumstances that contributed to the affirmation today's curated exhibition as a dimension of the art system. It's proposed to list a series of speeches by experts as a measure of the concept and practice curatorial problematizations surrounding it as part of a period of existence, which passes through the history. Throughout the text, some views and analyzes are distributed to highlight the multiple visions and tangent relationships between knowledge and power located in the exercise of this activity.

## **KEY-WORDS:**

Curatorship. Exhibition. Conceptualization. Art system. Artist.

---

<sup>1</sup> Doutora em Arte Contemporânea (2013) e Mestre em Arte (2007) pela Universidade de Brasília (UnB), Especialista em Fotografia como Instrumento de Pesquisa nas Ciências Sociais (2002) pela Universidade Candido Mendes, Rio de Janeiro. É artista visual e curadora independente.

O artista brasileiro Waltercio Caldas, em conversa relatada pelo historiador, crítico e curador de arte Paulo Sergio Duarte (DUARTE, 2008), comentou que “‘curadorismo’ seria o último ‘ismo’ do século XX e o primeiro do novo século”. Ao que este último completou dizendo que mais de um século depois da arte pela arte, teríamos agora a curadoria pela curadoria (DUARTE, 2008).

Ambos os comentários, cada um à sua maneira, referiam-se criticamente à atuação do curador e à competência da curadoria na relação dos sistemas entre arte, artista e produção de sentidos de trabalhos expostos publicamente. De modo específico, serviram de mote no artigo “Uma Bienal diet” (DUARTE, 2008) para levantar alguns dos problemas que envolveram a 28ª. edição da Bienal de São Paulo (2008), sob curadoria de Ivo Mesquita, intitulada Vivo Contato, mas que ficou conhecida na imprensa como Bienal do Vazio. Só para lembrar, o projeto curatorial explorou questionamentos - que já circulavam preponderantemente no início dessa década - sobre o boom de bienais no mundo e deixou todo o segundo andar do pavilhão Ciccillo Matarazzo esvaziado de obras. O que o artigo procurou enfatizar foi a responsabilidade da Fundação Bienal pela “mostra tão rala” (DUARTE, 2008) apresentada e pela crise que se deixava passar.

O que trazemos a partir dessas falas que assinalam a condição de um certo ‘curadorismo’ é a discussão sobre a dimensão do papel da curadoria e de como esta vem se destacando desde o fim do século XX a ponto de parecer se sobressair, na disputa por atenção e importância, sobre artistas e seus trabalhos em exposição. Na concepção de Duarte (2008) o “curadorismo” se revelaria quando são escolhidos e conectados tema, obras e artistas de forma a se produzir uma interação pronta para beneficiar o assunto perseguido pelo interesse do curador, mesmo que demonstrando conexões por vezes “arbitrárias” ou superficiais na apresentação de sua “tese”, ou seja, do ponto de vista exclusivamente curatorial. Para o historiador, manifesta-se ainda, quando ocorre um entendimento deste profissional como uma espécie de maestro e compositor a orquestrar artistas e obras por meio da exposição e, portanto, podendo invalidar os autores da arte e transformá-los apenas em intérpretes.<sup>2</sup>

Partindo-se da acepção de ‘curadorismo’ mencionada, tomemos emprestado o termo, reformulando-o, para dar feição a uma situação de um certo espírito de época, ou seja, de um estado curatorial existente no mundo da arte na atualidade, e não exclusivamente como designação de um tipo de conduta baseada na vontade própria do curador. Assim, se por um lado não é verdadeiro que exista um período artístico localizado na história recente como ‘curadorismo’, também não é equivocado que não possa ser aventado para além do âmbito daqueles que produzem arte, mas como ínsito do circuito de bens simbólicos.

### **A concepção dos “ismos” na arte**

Os chamados ‘ismos’ ocidentais podem ser compreendidos grosso modo referentes a dois intervalos dissonantes na história da arte. O longo intervalo pré-moderno é aquele em que estão designadas periodizações e estilos vistos como decorrendo no seu tempo de existência de maneira linear, contínua e duradoura. É o caso dos “momentos culturais” (ARGAN; FAGIOLLO, 1994, p. 144) do Renascimento como Classicismo e Humanismo, em que a teoria das proporções e a

2 Duarte (2008) ressalta que “engana-se quem pensa que a 28ª Bienal de São Paulo cai nesse último ‘ismo’ [...]. Sabe-se que o partido da 28ª Bienal não foi determinado por um tema do curador, mas por uma crise institucional de fundo moral e, em decorrência desta, a crise financeira.”

noção de simetria são a medida do princípio de perfeição. Apesar da perturbação provocada pelo Barroco o intervalo normativo em questão é visto por historiadores como prosseguindo até suceder-se o período das vanguardas históricas.

No intervalo moderno está em voga um novo espírito de designação das produções artísticas daquele espaço-tempo. Ao invés de se colocar a mira para amplas classificações, o enfoque dirigiu-se em função de movimentos artísticos. Múltiplos, simultâneos e rápidos, eram próprios de uma época em que a dimensão do sentido de velocidade passou a fazer parte de um entendimento e vivência de mundo numa Europa que abria-se para a máquina a vapor e, conseqüentemente para a revolução industrial. Pode-se dizer que o ‘movimento’ estava por toda parte rompendo com a suspeita quietude das coisas.

No campo da produção artística, é na modernidade que se dissolvem as mais diversas fronteiras nas quais alguns acontecimentos do final do século XIX ajudaram a realçar essas transformações. Entre elas podemos falar do rompimento com a unicidade, da valorização da experiência, da construção visual por uma leitura particular de um entorno multifacetado, da variação do gosto, da visualidade no atravessamento de vários universos visuais para autonomização do olhar e que não mais segue normas clássicas e modelos institucionais. Tais rupturas estiveram afinadas com estruturas novas de pensamento e organização social como a mentalidade de que “a aparência exterior não era um reflexo da realidade interior” (BUENO, 2001, p. 22), gerando crises de identidade (social) e de representação (arte). Além disto, circunstâncias históricas também desempenharam papel importante na criação de condições materiais para desenvolvimento de “uma postura moderna das artes” (BUENO, 2001, p. 24) e de ampliação de seu público. Entre os responsáveis pelo fenômeno estavam a propagação do turismo, a adaptação dos transportes e dos meios de comunicação aos novos tempos, a implantação de técnicas de reprodução (litografia, fotografia) que contribuíram para exponibilidade das artes e expansão das cidades e da cultura de classe média entre outros (BUENO, 2001, p. 25). Podemos elencar como parte, por assim dizer, do circuito das artes da época em Paris o aumento da frequência dos Salões da Academia, a criação de novas salas de exposição, o museu do Louvre aberto para além da academia, a relevância do crítico de arte, o surgimento de novos marchands que iriam reconstruir o prestígio em torno da arte não mais institucional, mas da arte criada por autores inovadores, e a formação de colecionadores e de um panorama de museus modernos americanos.<sup>3</sup>

Na arte, o momento moderno é tido convencionalmente, nos compêndios da história, como inaugurado na exposição de 1874 em Paris. O ‘ismo’ a dar título à tendência ganha o nome de impressionismo pelo crítico de época Louis Leroy a partir do quadro de Monet, *Impressão, Sol Nascente* (1872) (DEMPSEY, 2003, p. 14). No entanto, a pletera de movimentos experimentais das vanguardas históricas no início do século XX, muitos deles deflagrados em meio a manifestos, documentos e declarações, tornaram-se a face mais visível da utilização

3 Entre 1870 e o começo do século XX foram abertos museus nos Estados Unidos, assim como espaços de arte que serviram para a construção e divulgação de um novo gosto. Entre eles podemos citar o Boston Museum of Fine Arts (1870); Metropolitan Museum of Art – MET (1870); American Art Association (1883); a galeria 291 de Alfred Stieglitz (1905); a Ash Can School (1907) escola de arte independente; o salão Arensberg (1915); a exposição Armory Show (1913) - retrospectiva de artistas modernos. É relevante também o papel de colecionadores para a formação de coleções de pintura moderna de americanos que irão residir em Paris, organizando seus próprios salões como dos irmãos Stein (Leo e Gertrude) (1903) e da New Society of American Painters in Paris (1879). Outra fase relativa a investimentos em um mercado e cultura de arte seria a partir dos anos de 1920, com o início da internacionalização de cartéis americanos. Entre outros exemplos estão a criação do Museum of Modern Art – MoMA (1929); Museum of Non Objective Painting (1937) - atualmente Guggenheim Museum; a galeria e centro de arte Art of this Century (1942) – de Peggy Guggenheim, que abrigou a exposição individual de Jackson Pollock de 1943. Em 1950 passa a ser fundamental a atuação do marchand Leo Castelli em sua galeria (BUENO, 2001, p. 30-201); (CAUQUELIN, 2005, p. 28- 32; 121-133).

desse sufixo para a produção de novos vocábulos: fauvismo, expressionismo, cubismo, futurismo, surrealismo e dadaísmo entre outros. Isto quer dizer que é, sobretudo a esse intervalo aberto, o das vanguardas, que associa-se comumente o ‘jargão’ (ismo), proposto muitas vezes pelo próprio artista, o autor da alcunha, que lega para a história esse tipo de classificação.

### A noção de curadoria pela organização de exposições

Um levantamento dos procedimentos museológicos permite pensar não somente em que tipo de práticas a curadoria se pauta, mas principalmente em que, na atualidade, esta transformou-se ou passou a ser dimensionada. A prática curatorial tem relação, senão metodológica, pelo menos afetiva com a história do colecionismo desde a Antiguidade, passando pelos gabinetes de curiosidades, os antiquários do século XVIII, até se criarem os primeiros museus. As ações em volta dessa função constituíram-se de maneira basilar sobre a salvaguarda de acervos e coleções. E, na relevância de análise das provas materiais da natureza e da cultura, desenvolveram-se medidas dedicadas a investigação, documentação, conservação, preservação, restauração e difusão desses objetos e material, pelas ações que envolvem “seleção, estudo, salvaguarda e comunicação das coleções e acervos” (BRUNO, 2008, p. 16-17).

Granato e Santos (2008, p. 214), ao discorrerem sobre o conceito de “curadoria de acervos”, apontam visões que consideram tanto voltada ao gerenciamento de coleções quanto a propostas que a tratam “como um processo que perpassa todas as atividades do museu”. Além destas, haveria também aquelas cujo processo curatorial está centrado ora nos objetos, ora no público.

Para Sanjad e Brandão (2008, p. 25) a curadoria, “ora entendida como a prática de organizar mostras específicas, ora como um conjunto de técnicas objetivando a conservação de objetos” pode, segundo os autores, ser entendida como o

Ciclo completo de atividades relativas aos acervos, compreendendo a execução ou a orientação da formação e desenvolvimento de coleções, implicando em eventuais medidas de manutenção e restauro; o estudo e a documentação, além da comunicação e informação, que devem abranger todos os tipos de acesso, divulgação e circulação do patrimônio constituído e dos conhecimentos produzidos, para fins científicos, educacionais e de formação profissional (mostras de longa duração e temporárias, publicações, reproduções, experiências pedagógicas etc.) (SANJAD; BRANDÃO, 2008, p. 25).

Por sua vez, o museólogo Mensch (2004, p. 4-5) chama a atenção para a constatação de que não há mais curador. Não na concepção de um modelo antigo de museu cujo “curador arquetípico” Mensch (2004, p. 4-5) é aquele que recebe um treinamento, sendo o responsável central pelas diversas atividades museológicas como conservação, pesquisa, documentação, exposição e educação. Segundo Mensch, a partir de 1960 um novo modelo é adotado, separando as atividades museológicas e fazendo com que o curador não fosse mais considerado o centro daquele universo. Desta forma, o que passou a existir foram pesquisadores de assuntos específicos, ou melhor, especialistas.

Para Horta (2010) é preciso que se entenda duas funções fundamentais na função museológica pela qual veio se constituindo a curadoria: a preservação e a comunicação como ponto final, ou seja, “a devolução ao público, à sociedade” pois esta “é a verdadeira dona dos acervos e não os cientistas”. A museóloga explica que o ocorre entre essas etapas “é o conhecimento das informações contidas no objeto seja ele científico, seja material ou mesmo imaterial” e que há grandes museus, como o Louvre e o Bristh Museum, que contam em seu quadro profissional

com curadores extremamente especializados em certas obras, a partir de estudo e pesquisa. Por outro lado, argumenta que se há uma mudança no entendimento da atuação da curadoria no campo das artes, esta deve-se a um outro parâmetro que toma “as coisas como fonte de reflexão e inspiração”. Para Horta (2010),

A curadoria na arte, que virou um campo acadêmico, é a expressão de elaborações intelectuais por fenômeno artístico. O perigo nesse fenômeno é que muitas vezes, descola da realidade do homem comum, que entra naquele museu e não entende absolutamente nada. Porque é absolutamente hermético e o que se vê muitas vezes são artistas e curadores falando para si mesmos em um território acima dos comuns dos mortais. É uma dificuldade no museu de arte, ou seja, como traduzir a elaboração intelectual acadêmica o pensamento sobre arte. As curadorias tem sido livros tridimensionais, textos tridimensionais. Quando um curador de arte monta uma exposição está fazendo um statement, elaborando o seu discurso até na maneira como vai pinçar aquilo, que vai mostrar os artistas, que vai selecionar. [...] Isso é um fenômeno: a curadoria de arte. É um campo à parte. Porque na curadoria dos demais museus tanto científicos quanto de história, não há reflexão. A reflexão, o pensamento, o aprofundamento da questão que é o fenômeno artístico exposto, e que na verdade é o princípio e o fim da obra de arte, pois o artista cria para que os outros vejam, para se comunicar. Portanto uma obra de arte trancada em um cofre não está funcionando.

A essa altura é legítimo observar que, dentre as diversas operações que se entrecruzam na identificação da prática curatorial, uma delas parece ter se popularizado, passando a servir como sentido, no que diz respeito à concepção dessa atividade na atualidade, e a gerar reflexões conceituais sobre este campo: a curadoria de exposições.

Na área da museologia, a exposição é uma das possibilidades do campo de difusão do objeto museal considerada como etapa do processo de comunicação.<sup>4</sup> É como o material é levado a público, seguindo princípios específicos para possibilitar o entendimento referencial de sua presença no espaço. Assim, as exposições vêm recebendo destaque em sua realização por ser aí uma das medidas para interação entre aquilo que é exposto, a instituição expositora - por exemplo, o museu - e a sociedade. Por conseguinte, há um conjunto de saberes constituídos que se tornam necessários para a construção do que se chama discurso expositivo, na medida em que as coisas reunidas e expostas adquirem significados e funções antes não previstos.

Desta maneira, a execução da curadoria de exposições segue princípios específicos visando referenciar a presença do objeto no espaço e dar importância ao contexto no qual é colocado. Dentro do espectro que corresponde à organização de exposições e com base na museografia, ou seja, as diversas medidas práticas dos museus como “planejamento, arquitetura e acessibilidade, documentação, conservação, exposição e educação” (CURY, 2006, p. 27), podemos, grosso modo, elencar diversas tarefas e especialidades. São etapas como elaboração do planejamento e da ideia, pesquisa iconográfica, definição da planta conceitual do espaço, criação de composição da forma visual, expografia (design, mobiliário, sistema de segurança, controle ambiental); elaboração do projeto museológico (do-

4 Cury (2006, p. 26; 91) explica que o sistema de comunicação museológica faz parte de um “sub-sistema do museu. É entendido como fundamental para que o museu atue de forma positiva frente a sociedade, apresentando o objeto ao público por meio de exposições e atividades educativas entre outras.

cumentação do projeto, plantas da arquitetura e desenhos descritivos, elaboração de textos, orçamento, cronograma); e execução (montagem), entre outros, de acordo com um plano técnico em conformidade com diretrizes expológicas, ou seja, adequadas a esta área teórica que estuda a exposição. Esta que é, no campo museal, considerada como “forma de mediação construída” (CURY, 2006, p. 27; 98-117). Assim, por um lado, temos a ligação tradicional entre curadoria e salvaguarda de coleções, e a realidade de um período atual em que a curadoria aparece amplamente atrelada à organização de exposições. Isto deve-se, grosso modo, ao aumento do volume de empreendimentos na organização de mostras e, por conseguinte, sua operacionalização midiática na garantia de repercussão pública.

Os sociólogos Heinich e Pollak (2000) apontam vários fatores que contribuíram para o desenvolvimento da função curador de exposições. Segundo os autores Heinich e Pollak (2000, p. 235), alguns fatores contribuíram para a ‘crise’ e deslocamento da figura do ‘curador-conservador’ para o ‘curador de exposições’ e, dentre as funções tradicionais que definem o trabalho, são justamente as formas de apresentação ao público que permitem uma certa “personalização” e que foram adensadas pela solidificação dos modos variantes das tendências de ‘mostras temporárias’ ou de ‘curta duração’.

No resultado de pesquisa realizada no Centro Georges Pompidou (Paris/França) e publicada em 1988 sob o título de *From Museum Curator to Exhibition Auteur – inventing a singular position*, Heinich e Pollak (2000, p. 235) atribuíram o crescimento da atividade ao aumento do número de exposições do acervo permanente - seja de museus ou de galerias - para exposições temporárias em geral. Constataram que as exposições passaram a ser tanto de parte de uma coleção, como de trabalhos de uma coleção com acréscimos por empréstimos de obras externas, promovendo-se assim certa autonomia em relação a uma coleção especificamente, como aconteceu nas galerias nacionais do Grand Palais (Paris). Outro fator comentado pelos autores foi a diversificação das disciplinas sob a égide da atividade de exposição – sejam artísticas (belas artes) ou científicas (história natural) – assim como assistência técnica e industrial, isto sem incluir as feiras de arte comerciais e salões de exposições. Além disto, diversos tipos de exposições especializadas começaram a ser realizadas por instituições culturais que agrupavam variadas categorias de trabalhos de maneira multidisciplinar, incluindo artes visuais, música, arquitetura entre outras, promovendo-se portanto uma mudança no papel do curador no entrecruzamento com várias disciplinas.

Para Heinich e Pollak (2000, p. 236), é importante ressaltar ainda o nível de especialização crescente de exposições desenvolvidas por instituições culturais, ou seja, certos tipos de mostras “monográficas (de um único artista), mas também histórica (que abrange um período), geográfica (de uma região ou país) e temática/enciclopédica (agrupa várias categorias de trabalhos – artes, visuais, arquitetura, literatura, música, etc. – em torno de um assunto)”.

No campo da produção artística, a partir dos anos de 1960, a exposição se torna foco de interesse e investigação por parte de artistas. Neste momento, instauram-se questionamentos acerca do espaço formal de exibição pública e dos valores do sistema da arte. O contexto expositivo e a subversão dos códigos e das normas estipuladas pelos preceitos formais do ‘cubo branco’ são pontos fundamentais para o acontecimento do trabalho artístico. Entre alguns dos trabalhos que servem de exemplo da magnitude que o tema da exposição e o espaço da galeria exercem estão: “O Vazio”, 1958, de Yves Klein; “O Pleno”, 1960, de Armand P. Arman; as faixas de Daniel Buren no espaço da Galeria Apollinaire em 1968, em Milão; “Museu de Arte Moderna, Departamento das

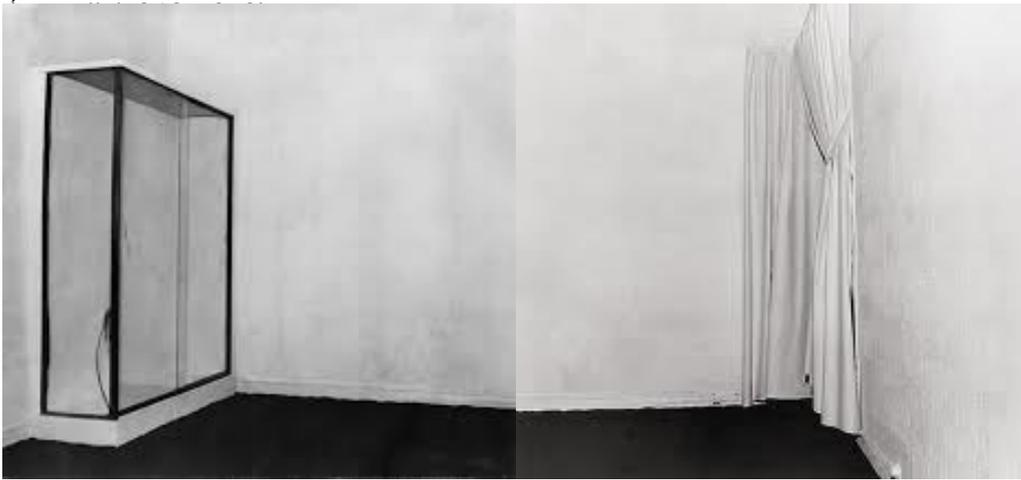


Figura 1. O Vazio, 1958, Yves Klein

Fonte: Weitemeier (2001, p. 32-33)



Figura 2. O Pleno, 1960, Armand P. Arman

Fonte: O'Doherty (2007, p. 107)



Fonte: O'Doherty (2000, p. 329)

Figura 3. Proposições didáticas, 1968, Daniel Buren



Fonte: Nicol (2011)

Figura 4. Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, 1968-1972, Marcel Broodthaers

Mais recentemente, o crescimento do número de exposições e, conseqüentemente, o aumento da presença do curador nesse campo, por sua vez, ganhou impulso com a explosão do número de Bienais de Arte no mundo. O “fenômeno das bienais”, assim identificado pela curadora Barbara Vanderlinden, organizadora juntamente com a historiadora da arte e curadora Elena Filipovic do livro *The Manifesta Decade*, foi apresentado como questão para refletir a diversidade de práticas culturais na esfera global, cuja iniciativas assumem a dianteira de instituições públicas da arte (VANDERLINDEN; FILIPOVIC, 2005, p. 13). Muitas das megaexposições vem ocorrendo fora do território da América do Norte e Velha Europa, chegando a mais de 200 bienais existentes no mundo.

As experiências advindas da relação com as exposições podem ser elencadas pelo interesse de artistas para com o espaço expositivo; pelas instituições e organismos do campo da museologia; pelo surgimento de eventos periódicos como Bienais de Arte; pelos empreendimentos de galerias comerciais e seus colecionadores entre outros. No entanto, a partir da segunda metade do século XX, diante do percurso de experiências em se mostrar arte, o recurso da exposição, por si só, não seria mais novidade. O que se tornou relevante é, primeiro, como veio a se consolidar como parte de um investimento valioso e, até certo ponto, estratégico no discurso e nas ações de sujeitos e agentes da arte, e como veículo direcionado ao alcance de um público, não mais só espectador, mas fruidor. E é então, a partir daí, que passa a ser identificado no cruzamento de circunstâncias exemplares, como o domínio da pesquisa e da elaboração de projetos, entre outros, vinculados à figura do curador. Este fazedor de exposições<sup>5</sup> se auto-arregi-

5 O curador Harald Szeemann preferia utilizar o termo alemão *ausstellungsmacher* ao invés de curador, para referir-se a seu papel na realização de exposições. O termo pode ser traduzido em inglês como *exhi-*

menta então como peça fundamental no propósito efetivo para a colocar a arte em visibilidade por meio deste arranjo.

### No tempo do curadorismo

Podemos considerar que a prática curatorial chega ao século XXI como atividade que tem por princípio motriz realizar situações pontuais, portanto, de caráter primordialmente momentâneas, visando o agrupamento de elementos artísticos em prol de sua visibilidade pública e alcance amplo, utilizando supostamente expertise teórica, executiva e de instrumentos para a realização de meios de exibição. Pelas exposições, portanto, curadores vêm se colocando no posto de autoridade especializada, responsável e apta pela abordagem de certo tema, artista, obra, gênero, linguagem, acervo e conceito. Para o artista Basbaum (2010) essa dimensão de valorização da atividade da curadoria de exposições diz respeito a uma demanda de mediação típica do nosso tempo:

‘Se vai-se fazer uma exposição individual, precisa-se de um curador? Eu sempre acho engraçado o artista que diz assim: ‘essa é minha individual, esse é o curador!’ Penso: mas ele não é capaz de discutir, de montar sua própria exposição, de saber o que tem de colocar?’ Consigo entender isso, em uma escala maior, em uma retrospectiva. Vejo o curador principalmente localizado na ideia de mediação da obra, pensando nele, não como uma figura inútil, mas como uma figura necessária hoje. Por que seria? Pode ser o curador-artista, pode ser curador-crítico. Seja quem for. Mas por que essa figura se materializa? Vejo isso acontecendo na seguinte situação. A quantidade de mediação que se coloca hoje, entre espectador e a obra é de tal espessura - podemos olhar em várias direções, desde mediações discursivas à mediações institucionais - que é preciso colocar alguém na linha de frente para reorganizar a favor do artista - teoricamente. Seria o curador ideal. O curador atuando, evidentemente, toma posição, ou a favor do pensamento da obra de arte, ou a favor do contato com a obra [...]. 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 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 (BASBAUM, 2010).

---

bitionmaker e em português pode ser interpretado como criador, ou fazedor de exposições. Aqui pretende-se destacar a ideia do exercício de uma função que passa a ter volume de demanda MÜLLER (2006).

Vista desta forma, a valorização da atividade curatorial parece tratar-se, até certo grau, da qualidade de uma função organizacional mediante o excesso, a diversidade e a complexidade geradas pelo sistema de bens simbólicos, implicando na premência de mediação da ampla rede composta de sujeitos, instrumentos e tarefas. Além disto, também vem servindo como procedimento no controle e na articulação das produções contemporâneas, consideradas muitas vezes de difícil compartilhamento de seus propósitos artísticos, devido às dificuldades de aceitação de seus jogos relacionais e de referência à própria história da arte, solicitando conhecimento anterior do público ou disponibilidade para seu aprendizado.

A curadora de arte latino americana do museu do Museum of Fine Arts, de Houston (EUA), Ramírez (2000, p. 22), afirma que:

É importante situar a função e posição do curador profissional no âmbito da cultura contemporânea. Curadores são, acima de tudo, especialistas institucionalmente reconhecidos do establishment do mundo da arte, seja atuando dentro de uma instituição ou de forma independente. Mais do que os críticos de arte ou galeristas, eles estabelecem o sentido e o status da arte contemporânea através da sua aquisição, exibição e interpretação.

No campo da arte, portanto, a curadoria aparentemente cristaliza-se quando a heterodoxia artística significa a contração de problemáticas que vão da forma ao conceito das obras, dos materiais aos locais de exposição, da função do artista ao papel do público. O curador parece despontar então como sendo a figura produtora da chave-mestra para o acesso à arte, colocando-se como gerador de uma circunstância de visibilidade e enunciação, ao gerar um campo de saber, e, como diz Deleuze (1989, p. 186, tradução nossa) a respeito dos dispositivos estratégicos, “ao fazer nascer ou desaparecer o objeto que não existe sem ela”.

A compreensão do atravessamento da atividade da curadoria por ‘linhas de força do saber’ (DELEUZE, 1989), serve de medida para operações discursivas que alinham multiplicidades da arte contemporânea para um foco comum. É desta maneira que para o curador Herkenhoff (2008) o exercício curatorial cuida da presença e da corporeidade das obras, projetando sentidos temporários em volta delas e colocando-as à prova de hipóteses e problematizações conceituais. Para o curador, trata-se de uma forma de pensamento crítico discursando simbolicamente com símbolos ‘do outro’.

No entanto, os arranjos artísticos produzidos pela curadoria de exposições podem gerar conflitos na relação entre artista, curador e público, devidos, entre outros, ao campo de sentidos produzidos pelas manobras conceituais e pela disposição dos trabalhos no espaço expositivo, nesta condução dos processos de subjetivação. Trata-se, portanto, da dimensão de outra linha de força, ou seja, da relação de poder que diz respeito às condições possíveis para que os objetos da arte possam aparecer e que não define, portanto, suas constituições internas. No entanto, ao se estabelecerem uma série de relações para que sua apresentação aconteça (pesquisa, projeto, seleção, conceituação, organização, montagem), produzem-se modos de ação e reação relativas ao tratamento das heterogeneidades.

Ora, a feição da dimensão da linha de força do poder que também perfaz a curadoria pode ser isolada no exemplo da concepção de “curadorismo”, conforme vimos, argumentada por Duarte sobre alguns modelos curatoriais. Segundo o historiador (DUARTE, 2010), dizem respeito a certas arbitrariedades em nome da criação: “e tão criativa quanto os artistas, ao ponto de transformar os artistas em protagonistas involuntários de uma obra que não era concebida

por eles”. Por este prisma, seja em nome da unidade da exposição, seja para demonstrar a visão do curador sobre a arte contemporânea, essa noção de curadoria, mais do que tratar de um tipo de prática curatorial, ajuda a materializar as condições de poder que constituem estas relações.

Neste sentido, tendo em vista que “o poder é uma relação de forças” (DELEUZE, 1988, p. 78) e, portanto, uma relação, não tendo sujeito nem exigindo objeto, mas, por conta da distribuição de singularidades, relativa a ações sobre ações sendo capaz de afetar e ser afetada, faz parte das circunstâncias das estratégias que lhe possibilita existir. Logo, toda curadoria pode ser arbitrária, na medida que segue critérios e escolhas parciais, mas nem todo curador precisa ser autoritário. O período de existência de um mundo da arte de dimensão curatorial pertence em suma, ao artista e, desta realidade, faz parte o processo de sua produção.

### Referências

- ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLLO, Maurizio. Guia de história da arte. Lisboa: Estampa, 1994.
- BRUNO, Maria Cristina. Definição de curadoria: os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 2008. (Cadernos de diretrizes 2: mediação em museus:curadorias, exposições e ação educativa, n. 3).
- BUENO, Maria Lúcia. Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização. Campinas: Ed. Unicamp, 2001.
- CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CURY, Marília Xavier. Exposição: concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume, 2006.
- DELEUZE, Gilles. Foucault. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- DELEUZE, Gilles. Qu'est-ce qu'un dispositif? Paris: Seuil, 1989.
- DEMPSEY, A. Estilos, escolas & movimentos: guia enciclopédico da arte moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- DUARTE, Paulo Sergio. Uma bienal diet: o que aconteceu com a elite de São Paulo, que, depois da crise do Masp, abandona também a bienal e produz uma mostra tão rala? Revista Eletrônica Trópico, nov. 2008. Dossiê 28ª bienal/em obras Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/3037,1.shl>>. Acesso em: 3 ago. 2013.
- GRANATO, Marcus; SANTOS, Cláudia Penha. Em torno da curadoria de acervos museológicos, poucas (mas úteis) considerações. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 2008. (Cadernos de diretrizes 2: mediação em museus:curadorias, exposições e ação educativa, n. 3).
- HEINICH, Nathalie; POLLAK, Michael. From museum curator to exhibition auteur. In: FERGUSON, Bruce W.; GREENBERG, Reesa; NAIRNE, Sandy (Ed.). Thinking about exhibitions. London: Routledge, 2000.
- HERKENHOFF, Paulo. Bienal 1998: princípios e processos. 2008. Revista Eletrônica Trópico, abr. 2008.
- HORTA, Maria de Lourdes Parreira. Entrevista. Rio de Janeiro, ago., 2010. Entrevista concedida à autora.
- MENSCH, Peter van. Museology and management: enemies or friends? Current tendencies in theoretical museology and museum management in Europe. In: MIZUSHIMA, E. (Ed.). Museum management in the 21st century. Tokyo: Museum Management Academy, 2004. 3-19. Disponível em: <<http://www.icom-portugal.org/mul>>

- timedia/File/V%20Jornadas/rwa\_publ\_pvm\_2004\_1.pdf>. Acesso em: 03 ago. 2013.
- MÜLLER, Hans-Joachim. Harald szeemann: exhibition maker. Germany: Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2006.
- Nicol, Gill. 365 – Day 136 – Marcel Broodthaers. Blog Lights Going On, Nov. 2011. Disponível em: <<http://www.lightsgoingon.com/2011/11/365-day-136-marcel-broodthaers/>>. Acesso em: 20 fev. 2013.
- O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- O'DOHERTY, Brian. The gallery as a gesture. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy (Ed.). Thinking about exhibitions. London: Routledge, 2000.
- RAMÍREZ, Mari Carmen. Brokering identities: art curators and the politics of cultural representation. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy (Ed.). Thinking about exhibitions. London: Routledge, 2000.
- VANDERLINDEN, Barbara; FILIPOVIC, Elena (Org). The manifesta decade. Cambridge: MIT Press, 2005.
- WEITEMEIER, Hannah. Yves Klein. Germany: Taschen, 2001.
- SANJAD, Nelson; BRANDÃO, Carlos Roberto F. A exposição como processo de comunicação. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, Superintendência de Museus, 2008. (Cadernos de diretrizes museológicas, 1).
- BASBAUM, Ricardo. Entrevista. Rio de Janeiro, ago., 2010. Entrevista concedida à autora.
- DUARTE, Paulo Sergio. Entrevista. Rio de Janeiro, ago., 2010. Entrevista concedida à autora.

*Artigo recebido em junho de 2013. Aprovado em agosto de 2013*