

CURADORIA E ARTE CONTEMPORÂNEA: DIÁLOGOS EM CONSTRUÇÃO

CURATORSHIP AND CONTEMPORARY ART: DIALOGUES IN CONSTRUCTION

Amanda Machado Madruga

Menstranda em Artes Visuais/Universidade Federal de Pelotas
mdg.amanda@gmail.com

Lúcia Bergamaschi Costa Weymar

Prof^a Dr^a do Centro de Artes/Universidade Federal de Pelotas
luciaaweymar@gmail.com

RESUMO

O presente artigo perpassa a dissertação em desenvolvimento intitulada “Processos de Criação em Curadoria e Design Gráfico em Exposições Feministas de Arte Contemporânea” vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas. No texto em questão busco compreender relações entre a arte contemporânea e a curadoria através de Cristiana Tejo (2010) e Lisette Lagnado (2008); ambas pesquisadoras e curadoras que abordam as implicações existentes na realização da atividade curatorial através do movimento entre pesquisa e prática. Assim, intento contribuir com os estudos e experiências no campo estabelecendo um breve panorama do cenário artístico sob o olhar da curadoria em um recorte temporal entre 1950 e os dias atuais e, a seguir, viso traçar um paralelo entre as produções artísticas e as montagens de exposições nesse período. Por fim, proponho refletir sobre as possíveis intersecções nos trajetos da curadoria e da arte contemporânea que promoveram o desenvolvimento de ambas e nos permitem identificar suas necessidades e objetivos atuais.

Palavras-chave: Curadoria. Arte Contemporânea. Pesquisa em arte. Exposições.

ABSTRACT

This article is part of the dissertation under development entitled “Creation Processes in Curatorship and Graphic Design in Feminist Contemporary Art Exhibitions” linked to the Graduate Program in Visual Arts of the Federal University of Pelotas. In the text in question I seek to understand relations between contemporary art and curatorship through Cristiana Tejo (2010) and Lisette Lagnado (2008); Both researchers and curators address the implications of curatorial activity through the movement between research and practice. Thus, I intend to contribute to the studies and experiences in the field by establishing a brief overview of the art scene under the curator's view in a timeframe between 1950 and the present day, and then I intend to draw a parallel between the artistic productions and the montages of exhibitions during this period. Finally, I propose to reflect on the possible intersections in curatorial and contemporary art paths that have fostered the development of both and allow us to identify their current needs and goals.

Keywords: Curatorship. Contemporary art. Research in art. Expositions.

Introdução

A palavra “curadoria” tem origem no latim “curare”, uma expressão que pode ser traduzida como curar/cuidar/conservar (LEONZINI, 2010). A etimologia auxilia na compreensão da atividade curatorial e da função de seu agente. No princípio, denominações como *Conservateur* e *Comissaire* eram atribuídas, no campo da arte, às pessoas preocupadas, respectivamente, com a conservação de coleções e com a construção de narrativas através da exposição das obras (CARAMELLA; LÚCIO, 2012). Com o tempo, porém, transformações alteraram o contexto artístico e, conseqüentemente, o processo de elaboração das mostras.

Atualmente, admitimos a profissão como a responsável pela organização de exposições desde seu conceito até a montagem no ambiente seja ele uma galeria, museu ou outro espaço privado ou público. Tal abordagem encontra abrigo nos estudos de Cristiana Tejo (2010) e Lisette Lagnado (2008), curadoras e pesquisadoras contemporâneas atuantes no setor.

Contudo, as delimitações de suas tarefas são uma construção recente, se não ainda em processo. Um dos fatores que determinam o modo de atuação da/do curadora/curador é o vínculo profissional. Na publicação “Uma breve história da curadoria”, o autor Hans Ulrich Obrist (2010) coloca as perspectivas existentes através de entrevistas com diversos profissionais que narram suas experiências no campo, nos últimos anos. Comumente, a atividade curatorial é atrelada à uma instituição, mas, a partir da experiência de profissionais como Harald Szeeman, observamos a ampliação das possibilidades, como o caso das curadorias independentes.

No Brasil, o cenário se aproxima ao descrito, como podemos constatar no Seminário “Panorama do Pensamento Emergente” (2011), ocorrido em Recife, em 2008. Sob coordenação de Cristiana Tejo a curadoria foi abordada através de seus elos com instituições, pesquisa, crítica e, também, pelos projetos independentes. É possível compreender, então, que os projetos curatoriais têm suas raízes em museus e galerias, mas houve uma considerável alteração no campo profissional através dos tempos. Tornou-se possível atuar sob outros vínculos, com o foco em pesquisa e/ou crítica, por exemplo, ou ainda de maneira independente construindo projetos a partir de interesses próprios, em conjunto com artistas ou a partir de iniciativas privadas.

O presente artigo visa abordar o atual contexto do meio curatorial no Brasil e assume, como objetivo geral, compreender as bases da atividade na contemporaneidade. Para isso, busca revisar parte da bibliografia existente sobre curadoria, construir um breve histórico do campo e da profissão com recorte principal de 1950 até os dias atuais e, enfim, estabelecer possíveis relações entre as trajetórias da curadoria e da arte contemporânea.

Breve Histórico

A história da curadoria se entrelaça às exposições e à construção de museus e, por isso, entendemos os Gabinetes de Curiosidades e os Salões Parisienses como marcos iniciais. Os primeiros datam de 1550 e tratam de coleções dos mais diversos objetos – itens náuticos, ossatura de animais, louças, entre outros - dispostos cuidadosamente por suas/seus detentoras/es. Este modelo de exibição é bem aceito e, com isso, suas/seus promotoras/es empregam recursos em estrutura pensando em melhor abrigar suas peças. Assim se cria um modelo arquitetônico similar ao que hoje conhecemos dos museus; prédios com planta baixa em formato de cruz e com salas que compartimentam a tipologia dos itens a serem exibidos (CINTRÃO, 2010).

Os Salões Parisienses visam expor os trabalhos de professoras/es e alunas/os da Academia Real de Pintura e Escultura e algumas/alguns autoras/es admitem a data de 1677 como sendo a da primeira edição, no Hotel Brion, na capital francesa. Inicialmente, as mostras ocorrem ao ar livre, nos pátios dos prédios, utilizando a arquitetura como suporte para as obras. Com o êxito do evento, a estrutura é transferida para o Salon Carré, na Grande Galeria do Louvre. Neste momento, observamos a ordenação da produção artística de modo específico, através da temática abordada: história, retratos, pinturas de gênero, naturezas-mortas e paisagens. A distribuição dos quadros no ambiente segue uma tendência acumulativa e que se inicia na altura do olho e continua até o teto (CINTRÃO, 2010).

Apesar de existir uma preocupação com a organização da mostra e com a disposição das obras, não há uma/um profissional reconhecidamente responsável por essas tarefas, ainda. Tal perspectiva é alterada através de artistas como Gustave Courbet e Marcel Duchamp. Ambos, a seu tempo, atendem à necessidade de curar suas próprias exposições, compreendendo as influências do espaço e do entorno em cada produção artística (CINTRÃO, 2010).

Além de tal perspectiva, interna, no circuito artístico e expositivo alguns fatores externos alteram o cenário da organização de eventos e espaços promotores da arte. No final do século XIX e início do século XX, revoluções como a Francesa e a Industrial despertam o sentimento nacionalista, o que justifica o estímulo à criação e à preservação de instituições como os museus. O mercado da arte é aquecido, e artistas, identificando as oportunidades de promover seus trabalhos, organizam mostras que intentam a inserção de suas produções em grandes coleções (CHERIX, 2010).

Nos museus, diretoras/es e fundadoras/es assumem um papel organizacional que indicia suas bases curatoriais. Nesse sentido, a Alemanha contribui significativamente, através da figura de Alexander Dorner enquanto responsável pelo Landesmuseum em Hanover, entre 1922 e 1937. Além da primeira grande aquisição institucional de uma coleção de arte abstrata, Dorner promove mudanças no pensamento expositivo através da reorganização de quadros, de um modo menos acumulativo e com a preocupação de seguir uma narrativa. Cria, também, material impresso com dados das obras e das exposições e, ainda, etiquetas fixadas ao lado das produções artísticas com informações pertinentes à autoria, por exemplo (CINTRÃO, 2010).

Outra contribuição importante é a parceria da colecionadora de arte Peggy Guggenheim com o arquiteto Frederick Kiesler, em 1942. No projeto da galeria “Art of This Century” o espaço expositivo é articulado como parte da obra e inclui paredes arredondadas com suportes construídos especificamente para essa necessidade de fixação. O sistema de iluminação evidencia, ainda, parte das pinturas a cada três segundos, conduzindo obrigatoriamente o olhar da/do espectadora/espectador para determinado ponto da composição (CINTRÃO, 2010).

Conseguimos, então, identificar um possível viés autoral na montagem de exposições. Após a criação de um sistema organizacional, conforme acompanhamos no trabalho de Dorner, novas perspectivas são alcançadas e os recursos passam a ser entendidos, também, como modo de mediar a experiência entre arte e público. Assim, o papel da curadoria passa a existir e ser definido a partir das tarefas a serem admitidas no espaço expográfico.

No Brasil a história aponta as origens das instituições museológicas e das exposições em consonância com a vinda da Família Real ao país, após as invasões napoleônicas em Portugal. Já instalado no Rio de Janeiro, em 1816, o Rei D. João VI estabelece a Missão Francesa por entender a falta de referências no âmbito das letras e artes no território. Assim, é fundado o Museu Real, hoje Museu Nacional, que tem início a partir do trabalho de artistas e arquitetas/os convocadas/os. Mais instituições são fundadas a partir de então, porém, até o início do século XX, os museus são compreendidos como abrigo de história e ciência (SEGRE, 2010).

Quem torna perceptível, na sequência, a existência de uma demanda curatorial, assim como ocorre em outros países, são os artistas. Exemplo disso é Anita Malfatti que, em 1914, apresenta suas obras na grande loja de departamentos Mappin Stores, em São Paulo. Outro evento importante que explicita essa relevância é a Semana de Arte Moderna, em 1922. Ambos exemplos possuem referências expográficas do exterior já que é comum artistas irem a Paris

absorver técnicas diversas e retornarem ao Brasil abastecidos. Assim como aprendem novas maneiras de pintar, por exemplo, observam os modos de apresentar seus trabalhos e entendem, ainda, o diferencial que tais recursos oferecem (CINTRÃO, 2010).

A Alemanha surge novamente com importantes contribuições através do agente cultural Theodor Heuberger. Em 1928, ele traz ao Brasil a mostra de “Arte e Artesanato Alemão” apresentada no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro. Na ocasião, Heuberger escolhe menos peças, priorizando a horizontalidade e permitindo um espaçamento maior entre as obras (CINTRÃO, 2010).

Entre 1930 e 1945 algumas fundações públicas e privadas passam a ser importantes para a construção da história da curadoria no Brasil. Podemos citar a criação do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) com a inserção de artistas de vanguarda em sua composição e, ainda, a inclusão da cultura popular nos museus, o que fortalece as artes. No Pós II Guerra Mundial, o MASP (Museu de Arte de São Paulo) e o MAM (Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro), são fundados com o objetivo de apoiar ainda mais as vanguardas e de promover coleções privadas (SEGRE, 2010).

Porém, com a censura durante a ditadura, o Brasil entra em descompasso em relação ao restante do mundo. As décadas de 1960 e 1970 são férteis no exterior, a exemplo do Maio de 1968, na França. Ainda assim, eventos como as bienais sustentam o cenário artístico durante os tempos difíceis, enquanto que os museus privados seguem com os debates e se estabelecem como espaços de resistência (SEGRE, 2010).

Tal panorama sofre alterações somente a partir dos anos 1990 com o retorno à democracia. Novos museus são fundados, existe uma preocupação com a identidade e, ainda, com a experiência do público. Além disso, o diálogo entre arquitetura e obras torna-se perceptível já que grande parte dessas instituições são abrigadas em prédios históricos. Surgem, nesse momento, novas possibilidades de pensar a curadoria através dos ambientes de exposição uma vez já que a estrutura promove uma narrativa com os acervos (SEGRE, 2010).

Curadoria e contemporaneidade

A ampliação das perspectivas na área da curadoria é aprofundada pelo curador Walter Zanini (2010), pioneiro no Brasil. Zanini afirma que as alterações no campo de atuação se dão a partir da segunda metade do século XX e que a arte contemporânea tem parte fundamental

nisso. Em um primeiro ponto Zanini coloca a mudança de visão sobre a própria instituição do museu. Anteriormente, o ambiente era visto como um lugar destinado a guardar objetos e a documentar, historicamente. Nos últimos anos passa a entender, também, a potencialidade de trocas existente nesse espaço onde há uma participação ativa na criação de narrativas.

Em um segundo ponto, Zanini observa as necessidades que as novas linguagens da arte impõem à organização expositiva. De maneira mais objetiva, é preciso pensar os ambientes do museu para receber obras que exploram o próprio corpo, como as performances, por exemplo. Além disso, as tecnologias surgem e alteram a produção artística de muitas/os, evidenciando a urgência de se repensar as estruturas físicas para a passagem de fios elétricos de áudio e vídeo e de outras conexões. Todas essas questões desacomodam o pensamento de um museu visto enquanto templo e torna-se nítida a ampliação dos caminhos de acesso às instituições.

Ao mesmo tempo que tais fatores representam um desafio a um setor que ainda busca estabilidade na delimitação de suas funções percebe-se a disponibilidade para criar em um terreno com potencial fértil. Atento a essas questões Zanini explora a curadoria através de projetos inovadores, como é o caso da Jovem Arte Contemporânea (JAC) no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em 1972.

JAC trata-se de uma exposição anual que acolhe as produções de novas/os artistas. O diferencial da edição de 1972 está na ausência de meios de seleção para candidatos e o foco dado ao processo de construção da poética artística. Nesse sentido, o próprio museu transforma-se em centro das atividades.

Criamos na área de exposições temporárias do museu (1000m²) uma sequência de lotes de diferentes contornos e relacionamentos. Um sorteio decidiu quais seriam os inscritos aceitos (dada a impossibilidade de atender a todos os candidatos). Realizado o sorteio dos lotes (um total de 84) e resolvido quais seriam os seus detentores, estes apresentaram por escrito as respectivas proposições – muitas das quais de ordem conceitual -, passando a cumprir o cronograma fixado para o desenvolvimento diário do processo e sua apresentação final. (ZANINI, 2010, p.64)

De acordo com a documentação, durante duas semanas mais de duzentas pessoas trabalham em propostas, seja individualmente seja a equipe de artistas selecionadas/os, incluindo debates abertos sobre a exposição. Esse sistema propicia não só a ampliação das redes de contato, mas, também, o compartilhamento de técnicas e materiais. Além disso, Zanini observa que a partir do projeto curatorial a criação de uma atmosfera de coletividade e a

dinamização das experiências no museu se faz possível. A iniciativa é revolucionária quando observamos a posição admitida pela instituição, artistas e público, uns diante dos outros.

Ao encontro dessa linha de pensamento surge Frederico Morais (2017), outra referência em curadoria no Brasil. Responsável pela primeira Bienal do Mercosul entende os processos curatoriais como a extensão de muitas atividades como, no caso dele próprio, a do jornalismo e a da crítica, por exemplo. Além disso, Morais compreende seus projetos como a montagem de um texto imagético e, nesse sentido, percebe a contribuição dos outros campos profissionais ao empreender um novo momento criativo.

Tais colocações nos permitem avaliar como Morais elabora um modelo crítico-curatorial que ele denomina Nova Crítica. Nas décadas de 1960 e 1970, o curador passa a construir audiovisuais relacionados às obras e a determinadas exposições. Em entrevista à Gabriela Motta e Fernanda Albuquerque (2017), Morais relata a sua primeira experiência na formação desse projeto com artistas ligados a Escola Brasil. Na ocasião, os trabalhos eram constituídos por materiais como ripas, madeira e brita e Morais fez a relação com o que está fora da mostra, ou seja, filma o momento em obras pelo qual passava o Rio de Janeiro e realizando uma narrativa com as imagens.

Outra expressão utilizada por Morais em relação ao pensamento da Nova Crítica é a montagem de exposições como comentário de outras. É o caso da mostra “Nova Crítica” realizada em 1971 como resposta à “Agnus Dei” de Cildo Meirelles, Teresa Simões e Guilherme Vaz. Sobre a experiência, o curador descreve uma das situações:

O Cildo apresentou também aquele trabalho das Coca-Colas, que faz parte da série *Inserções em Circuitos Ideológicos*. Como resposta a tal trabalho, fui até a fábrica do refrigerante, consegui 15 mil garrafas de Coca-Cola emprestadas, e elas foram então levadas para a galeria, onde houve a exposição com 650 engradados. Criou-se um chão só com garrafas de Coca-Cola. Desse chão, levantei as três garrafas do Cildo e mostrei. O que eu estava querendo dizer é que o circuito Coca-Cola era suficientemente forte para encampar inclusive a crítica do Cildo. O Cildo poderia voltar com uma réplica e eu outra vez, a gente poderia continuar isso até o fim da vida se quiséssemos. (MORAIS, 2017, p.18-19)

Diálogos em construção

Projetos como os de Zanini (2010) e Moraes (2017) expõem um ponto fértil ao que se refere ao diálogo curatorial: o da autoria. Lisette Lagnado (2008) aborda a questão ao pensar as tarefas da/do curadora/curador, vinculando a atividade com a crítica. De acordo com Lagnado (2008, p. 10) “a sentença *nem todo curador é crítico* é suspeita, porque toda a exposição exige um teor propositivo ou de contestação”. Com isso, a autora afirma a responsabilidade da organização de uma mostra que consiste não somente na fixação de quadros e distribuição de volumetrias, mas, também, na construção de uma narrativa por meio de escolhas.

Lagnado (2008) enfatiza a importância de estabelecer critérios para a produção curatorial e reflete os recursos disponíveis para a elaboração dos mesmos. O convívio com a arte e com artistas é um deles, momento no qual o olhar é aperfeiçoado. Além disso, a busca por referências nas mais diversas fontes torna-se fundamental considerando a relevância de curadorias que confrontam discursos hegemônicos. A ideia é criar um repertório cultural que sirva como base para projetos curatoriais capazes de realizar conexões inesperadas. E, também, o conhecimento da produção nacional, de acordo com a autora, potencializa uma autonomia intelectual como diferencial para a inserção de valores questionadores.

Nesse sentido, pensar a formação acadêmica de jovens curadoras/es revela-se uma pauta importante. É através da vivência universitária que novas/os profissionais buscam inserção no mercado e atualizam o cenário; e o fazem sob quais bases? Cristiana Tejo (2010) inicia suas considerações pontuando a ausência de cursos específicos às/aos interessados em curadoria. Isso representa carências nos recursos descritos anteriormente por Lisette Lagnado (2008). Por onde se formam as referências das/dos recentes profissionais? Quais conhecimentos possuem das produções nacionais, por exemplo? Qual o acesso dado à arte e espaços artísticos? Sobre o potencial das trocas curatoriais em ambientes de ensino, pontua:

Nenhuma escola no mundo tem condição de forjar talentos como estes. Não sozinhas. Mas elas podem ajudar a lapidá-los, ser parte de um percurso investigativo de construção de um projeto curatorial. Elas criam redes de relações em que afinidades se convergem, fomentam uma pausa reflexiva sobre curadoria que é enriquecida por discussões coletivas e causam a aproximação com referências precisas. Trata-se ainda de uma chance de adentrar de forma menos ingênua nos centros das questões mais polêmicas (TEJO, 2010, p. 160).

Discussões Finais

Através do acesso à história da curadoria é possível identificar o quão recente é o reconhecimento da atividade como profissão. Isso significa admitir que ainda existe um processo de amadurecimento em andamento. A influência da arte contemporânea nesse momento é inquestionável. As produções artísticas atuais determinam necessidades para os projetos curatoriais as quais auxiliam na definição das tarefas atribuídas a uma/um curadora/curador. Não só a estrutura dos espaços expositivos precisa ser revista, mas a própria expografia se altera na medida em que há obras performáticas ou instalações, que interferem diretamente no espaço.

Sendo assim, para dar conta dessa demanda, a curadoria entende sua responsabilidade de atualização constante através da busca por novos referenciais advindos das mais diversas fontes. Assume, igualmente, a relevância de conhecer o cenário nacional, o que está ao seu redor, e, assim, o compromisso com discursos não-hegemônicos e questionadores. Desse modo, a curadoria torna-se um meio possível de contribuir na construção de narrativas estimulantes que promovam o senso crítico. Porém, é preciso admitir a ausência de cursos acadêmicos responsáveis pela formação de novos profissionais. Esse é um ponto que solicita especial atenção e precisa de melhorias para o crescimento do cenário artístico e curatorial.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Moacir dos. Arte, curadoria e crise de representação. in ALBUQUERQUE, Fernanda; MOTTA, Gabriela (orgs). **Curadoria em artes visuais: um panorama histórico e prospectivo**. São Paulo: Santander Cultural, 2017, p. 107-127.

CARAMELLA, Elaine; LÚCIO, Carolina. Aspectos da história da Curadoria. **A trama do valor na arte**. in 20º Encontro de Iniciação Científica da Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2012.

CHERIX, Cristophe. Prefácio. in OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: BEI, 2010, p. 13-17.

CINTRÃO, Rejane. As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MoMA. in RAMOS, Alexandre Dias. **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010, p. 15-74.

LAGNADO, Lisette. As tarefas do curador. **Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina**. Ano 1. V. 1. São Paulo: FASM, 2008, p. 8-19.

LEONZINI, Néssia. Apresentação. *in* OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: BEI, 2010, p. 9-11.

MORAIS, Frederico. "O papel do artista é fundamental para se compreender uma sociedade". **Curadoria em artes visuais: um panorama histórico e prospectivo**. São Paulo: Santander Cultural, 2017, p. 15-21. Entrevista concedida a Gabriela Motta e Fernanda Albuquerque.

OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: BEI, 2010.

SEGRE, Roberto. **Museus brasileiros**. Rio de Janeiro: Viana & Mosley Editora, 2010.

TEJO, Cristiana. Não se nasce curador, torna-se curador. In: RAMOS, Alexandre Dias (Org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010.

TEJO, Cristiana (coord.). **Panorama do pensamento emergente**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2011.

ZANINI, Walter. Novo comportamento do Museu de Arte Contemporânea. *in* RAMOS, Alexandre Dias. **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010, p. 59-64.