



Marcos Hill¹

Curadoria: que “negócio” é esse?*

Curatorship: what it means this “business”?

ARTIGO E ENSAIO

Resumo

O presente ensaio tem como objetivo contextualizar o fenômeno que transformou o curador no principal protagonista de eventos de arte contemporânea produzidos no circuito artístico internacional, a partir da década de 1980. Tentando identificar quais seriam os conteúdos necessários à boa formação deste profissional, o texto cita exemplos importantes tanto de exposições quanto de organizadores, verificando, no momento atual, qual seria o papel de um curador diante da realidade geopolítica e cultural de um país como o Brasil.

Palavras-chave

Curadoria. Políticas culturais. Arte contemporânea. História das exposições. Circuito de arte.

Abstract

The principal aim of this essay is to contextualize the phenomenon which had transformed the curator into a protagonist, in quite all events of contemporary art produced, since the 1980's, in the international main stream,. This text mentions remarkable examples of exhibitions and their organizers, trying to identify what issues should be necessary to supplement the formation of a curator as well as verifying now-a-days what should be the role of a curator, considering the geopolitics and the cultural reality of countries such as Brazil.

Keywords

Curatorship. Cultural Politics. Contemporary Art. History of The Exhibitions. Art Circuit.

1 - Universidade Federal de Minas Gerais - (UFMG), Brasil.
ORCID: 0000-0001-8503-6915

*Texto recebido em 03/04/2019

*Texto aceito em 19/05/2019

*Texto publicado em 15/06/2019



O CONTEXTO NEOLIBERAL NO QUAL A PRÁTICA DA CURADORIA SE CONSOLIDOU

Nos dias de hoje, falar sobre curadoria ainda é uma tarefa desafiadora. Porque, tendo se tornado uma atividade preponderante tanto em circuitos artísticos nacionais quanto internacionais, sua consolidação coincide com o enraizamento do neoliberalismo como ideologia hegemônica no mundo.

Mesmo que a curadoria já se caracterizasse como uma prática legitimada, pelo menos desde os anos 1960, o protagonismo do curador nos eventos artísticos passa a ser progressivamente evidenciado a partir do início dos anos 1980. Nesse mesmo momento, uma onda de "direitização" começava a afetar países como a Inglaterra, onde é eleito, em 1979, o governo Thatcher, "publicamente empenhado em pôr em prática o programa neoliberal" (ANDERSON, 2008. p. 11). E o fenômeno se repete no ano seguinte, 1980, nos Estados Unidos, quando o governo Reagan sobe ao poder, com idêntico propósito. Talvez valha a pena lembrar que no preceituário neoliberal consta a desigualdade social como um valor positivo e, mais do que isto, imprescindível. Trata-se da implantação de um sistema econômico-financeiro que reconhece como principal diretriz

(...) manter um Estado forte, sim, em sua capacidade de romper o poder dos sindicatos e no controle do dinheiro, mas parco em todos os gastos sociais e nas intervenções econômicas. A estabilidade monetária deveria ser a meta suprema de qualquer governo. Para isso seria necessária uma disciplina orçamentária, com a contenção dos gastos com o bem-estar, e a restauração da taxa "natural" de desemprego, ou seja, a criação de um exército de reserva de trabalho para quebrar os sindicatos. Ademais, reformas fiscais eram imprescindíveis, para incentivar os agentes econômicos. Em outras palavras, isso significaria reduções de impostos sobre os rendimentos mais altos e sobre as rendas. Desta forma uma nova e saudável desigualdade iria voltar a dinamizar as economias avançadas, então às voltas com uma estagnação, resultado direto dos legados combinados de Keynes e de

Beveridge, ou seja, a intervenção anticíclica e a redistribuição social, as quais haviam tão desastrosamente deformado o curso normal da acumulação e do livre mercado. (ANDERSON, 2008, p. 11)

Trata-se aqui da implantação de um sistema hegemônico que não reconhece a preservação os direitos cidadãos conquistados como algo necessário. Nele ocorrem a desregulamentação dos mercados, sobretudo dos mercados de capitais e financeiros, a privatização das empresas estatais e a vampirização dos orçamentos públicos.

Sendo assim, é impossível avançar qualquer reflexão sobre curadoria sem levar em consideração um pano de fundo tão impositivo. A disseminação planetária do preceituário neoliberal e a ascensão do curador no contexto artístico mundial compõem aspectos de um mesmo momento histórico, ambos fenômenos primeiramente ocorridos em potências de primeira grandeza do capitalismo avançado. Somente a partir desta consideração, podem ser definidas melhores possibilidades de contextualização.

ANTES DO NEOLIBERALISMO

É verdade que, durante a década de 1960, o curador de arte começa a desempenhar funções diferentes daquelas exercidas pelo tradicional curador de museus. Não querendo mais tratar objetos de arte como artefatos a serem adquiridos, catalogados, preservados e expostos, o curador começa a trabalhar bem mais próximo do artista, compartilhando com ele um posicionamento crítico que questiona diretamente a instituição “museu” (GLEADOWE, 2011. p. 17), além de relativizar radicalmente a preponderância do mercado, em todo o processo de invenção artística.

Essa crítica que incide sobre as instituições, leva o artista a não privilegiar somente o *atelier* como o espaço no qual o trabalho teria que ser necessariamente inventado. Ao invés disto, difunde-se a prática “*in situ*” onde, por exemplo, uma galeria ou qualquer outro lugar poderia ser o espaço de criação. Desde então, o curador envolve-se cada vez mais com o fazer artístico, tornando-se um colaborador e, muitas vezes, um co-inventor (GLEADOWE, 2011. p. 18). Resta esclarecer o que mudaria então na atuação do curador dos anos 1960 para os anos 1980?



SOBRE A FORMAÇÃO DO CURADOR

Para Teresa Gleadowe, o surgimento dos primeiros cursos de formação de curadores na França e nos Estados Unidos, no final dos anos 1980, está ligado à mudança da natureza da prática artística e das relações entre arte, instituições e público, sugerindo a necessidade de uma maior reflexão sobre o papel do curador. (GLEADOWE, 2011, p. 19)

Se, por um lado, tal necessidade decorre do posicionamento anti-institucional largamente difundido ao longo das décadas de 1960 e 1970, na Europa e nos Estados Unidos, por outro, não se pode ignorar a crescente mercantilização do circuito artístico internacional, que desde a década de 1980, resultou, conforme já assinalado, do enraizamento da ideologia neoliberal no diversificado campo da produção cultural.

A partir de então, inclusive, o que a prática artística pode oferecer como valor de troca passa a motivar uma intensa dinâmica comercial, gerando um mercado onde, para além dos valores intrínsecos da Arte, surge um enorme interesse no potencial de especulação e investimento que uma "obra" pode vir a alcançar se for bem divulgada em meios de circulação da informação otimizados principalmente pela internet.

Ao colecionador não é mais necessário um conhecimento específico sobre a história da "obra" e nem uma admiração pessoal por suas características estéticas. Diferente disto, a especulação sobre o seu valor mercadológico motiva cada vez mais o surgimento de consumidores estimulados por possibilidades de lucro, a curto e a médio prazo.

No mesmo período, em programas de formação de curadores recém-criados pode-se notar um investimento na experimentação e no desenvolvimento alternativo de formas curatoriais que, desafiando convenções institucionais, estimulam a investigação teórica, visando a relativização de paradigmas discursivos cristalizados.

Trata-se de uma situação contraditória. Pouco a pouco, a busca de formas curatoriais alternativas passa a ser respaldada por uma mentalidade empresarial oportunista que associa difusão da produção artística com ampliação da capacidade de lucro, gerando uma ambiguidade entre os desafios curatoriais propostos e a urgência especulativa que globaliza o pensamento artístico como *commodity* no universo do capitalismo avançado. Esta é uma complexidade que precisará ser sempre analisada com todo cuidado.

Ainda considerando a formação do curador, mesmo admitindo a enorme diversidade de cursos que passou a ser oferecida por programas acadêmicos e/ou informais de profissionalização, o curador mexicano Cuauhtémoc Medina

reconhece que, tanto ao Norte quanto ao Sul do planeta, as instituições formadoras acabaram por definir um núcleo comum de procedimentos, a saber:

- Um certo número de cursos voltados para a teoria crítica, a história da arte e história das exposições ou seminários desejando garantir a seus estudantes um considerável número de pontos de referência sobre história, teoria e curadoria.
- Uma experiência supervisionada, tanto individual quanto coletiva, da produção de exposições e de projetos de gestão que se aproximem da prática profissional real.
- A constante oferta de palestras, diálogos e visitas, tanto a artistas consagrados quanto a artistas emergentes, que são normalmente solicitados a falar sobre particularidades de seus modos de fazer.
- O compartilhamento do capital simbólico da instituição e de sua capacidade de oferecer aos curadores em formação um número de possibilidades de inserção em várias redes artísticas, curatoriais, institucionais e críticas.
- Uma significativa vantagem com relação à dinâmica competitiva de alguns mercados de emprego, tanto porque específicas galerias e museus tendem a recrutar sistematicamente profissionais formados em determinadas escolas através de programas de estágio, quanto porque os próprios profissionais que trabalham nesses programas de formação curatorial já exercem a função de recrutar seus pares entre os curadores formados. (MEDINA, 2011, p. 33-36)

Tanto o compartilhamento do capital simbólico de instituições quanto a vantagem com relação à dinâmica competitiva de alguns mercados de emprego já seriam dois importantes sintomas do grau de comprometimento que curadores, desde o início de seus processos de formação, assumem com certos direcionamentos profissionais absolutamente regidos por interesses mercadológicos.

Outro sintoma desse processo de transversalização da criação artística por estratégias de mercantilização especulativa seria a histórica proliferação das bienais de arte que, começando a "pipocar" pelo mundo inteiro, tornam-se cada vez mais dependentes do financiamento de poderosos grupos empresariais que lhes imprimem uma dinâmica de espetacularização. Transformados em interfaces que projetam, pelo viés da cultura de massa, as imagens das empresas financiadoras, tais eventos justificam inclusive a proliferação de mais programas de formação de curadores, no âmbito das grandes potências.



REATUALIZAÇÃO DAS FUNÇÕES DO CURADOR

Nesse contexto, como seriam então readequadas as funções do curador?

Nos Estados Unidos, entre os deveres do curador fixados por programas tais como os Guidelines for Curatorial Studies Programs e adotados, a partir de 2004, pelo College Art Association, constam o conhecimento da História da Arte; o desenvolvimento de pesquisas junto a acervos de museus, incluindo análises visuais; a habilidade de escrever estudos sobre história da arte e ensaios para catálogos adequados, tanto a um público acadêmico quanto a um público generalizado; a habilidade para escrever etiquetas e textos museográficos claros e informativos; conhecer e compreender as principais ferramentas para a gestão de coleções; ter as habilidades de um *connaisseur* e um "olho" excepcional; (e, sobretudo,) interagir sedutoramente com o meio empresarial, doadores, coleções, educadores e artistas; conhecer o mercado de arte (grifo nosso) (GLEADOWE, 2011, p. 23).

Ou seja, além das funções que sempre caracterizaram o perfil profissional do curador, é acrescentada aquela que realinha essa atividade à nova realidade política, econômica e financeira na qual o mundo da Arte é enquadrado a partir da atuação de um "mediador". Mas não de um mediador qualquer, sendo necessária certa dose de "sedução" na apresentação do "produto" artístico a seus potenciais "investidores" que, na sua maioria, provêm de grupos empresariais com destaque para bancos e outras grandes corporações que reconhecem em instituições artísticas renomadas, interfaces privilegiadas para a consolidação de suas identidades empresariais, entre outros benefícios reconhecidos como "retornos institucionais".

Em meio à dinâmica competitiva do mercado, torna-se fundamental para o êxito profissional do curador que ele possua uma agenda recheada com nomes de contatos influentes e bem posicionados nesse contexto empresarial.

O QUE ACONTECE NO BRASIL?

No Brasil, a década de 1980 foi definitiva na agregação de poderes à figura do curador. Antes, destacava-se a do crítico de arte que, mantendo espaços de opinião em colunas dos principais periódicos do país, ao legitimar uma obra

artística, consolidava seu próprio poder de influência junto a um mercado que, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, contava com o meio analógico da imprensa como fundamental dispositivo difusor da informação. Por motivos variados, outras capitais brasileiras, incluindo Belo Horizonte, nunca conheceram realidade diferente daquela de mercados de arte menos aquecidos.

Um exemplo histórico dessa hiper-valorização do curador é a atuação de Sheila Leirner, enquanto curadora de duas Bienais Internacionais de São Paulo (1985 e 1987). Iniciando no jornalismo, onde definiu sua carreira de crítica de arte no periódico O Estado de São Paulo, Leirner investiu nessa transição em que o protagonismo do crítico seria ofuscado pelo protagonismo do curador, em meio ao crescente processo de globalização das bienais.

A Bienal de 1985 seria posteriormente considerada como a mais polêmica de toda a história da instituição devido às repercussões controversas geradas pela "Grande Tela", um corredor gigante com centenas de quadros dispostos juntos, uns aos outros, o que impedia uma contemplação mais habitual.

Dentre as justificativas de Leirner e de sua equipe sobre a concepção desse modo expositivo "transgressor", surgiram argumentos como o de "uma visão universal" desejada, "uma visão poética da arte" que criasse uma analogia de linguagem (no caso, a pintura) através da leitura coletiva de vários artistas do então "neo-expressionismo" vigente.

Alguns pintores, como o alemão Bernd Koberling, protestaram por encontrarem seus trabalhos "misturados" com os de outros artistas mais jovens e mercadologicamente menos importantes. Tendo a sua pintura colocada ao lado da de Nuno Ramos, que era então um jovem artista brasileiro com muito menos projeção internacional, Koberling acabou retirando sua tela da exposição.

Sem dúvida, a "Grande Tela" explicitou outros sintomas da incorporação do neo-liberalismo como nova ideologia que afetava igualmente o Brasil. Sucendo à era da desmaterialização do objeto artístico irrompe uma súbita revalorização da pintura enquanto linguagem universal, coincidindo com o interesse já acima assinalado do mundo empresarial por eventos de grande porte como a Bienal de São Paulo.

Comparável à exposição massiva de pinturas no corredor da "Grande Tela" foi a sequência igualmente massiva de estandartes dispostos em mastros enfileirados na entrada do edifício da Bienal, ostentando logomarcas tanto de poderosas empresas multinacionais quanto de bancos privados como o próprio Banco Itaú. Pela primeira vez isto acontecia no Brasil com tamanha evidência. Estava inaugurada a era em que produção artística e especulação financeira passariam a se fundir indissociavelmente.

Verificando os discursos elaborados sobre a arte que se inventava naquele período, não é raro encontrar a utilização de termos como fragmentação,



desequilíbrio, instabilidade e renascimento, entusiasmo, força vital. Através da transformação da exposição de arte em "evento",

(...) percebe-se um destaque do papel do curador que define e organiza as exposições artísticas, em sintonia com o mercado de arte. Ele passa a ser o centro do debate artístico, à medida que atende as necessidades do grande público e constrói "espetáculos" para celebrar a arte. (LEITE & PECCININI, In: www.macvirtual.usp.br)

Em entrevista feita por Jardel Dias Cavalcanti (CAVALCANTI In: <http://www.digestivocultural.com>), Sheila Leirner esclarece o que pensa sobre a função do crítico:

Pode-se e deve-se falar em crítica de arte sempre. Embora o sujeito da crítica seja a arte, crítica é crítica e arte é arte. Uma não tem nada a ver com a outra. Embora possa haver entrelaçamentos, as duas lidam com instrumentos totalmente diferentes. Portanto, se há relativização absoluta dos valores artísticos isso não quer dizer que há relativização absoluta dos valores críticos. Ao contrário. Quanto menor for a credibilidade na arte maior será a credibilidade na crítica e em todo esforço que for empreendido para analisar as suas contradições. Paradoxalmente, a crítica torna-se forte apenas em duas situações: quando a arte é muito forte e quando a arte é muito fraca. (CAVALCANTI In: <http://www.digestivocultural.com>)

Ao ser questionada sobre o papel do curador, Leirner ainda acrescenta:

Penso o papel do curador exatamente como pensava há 25 anos. Para mim foi o sonho de realizar no espaço as ideias críticas que antes eu colocava apenas no papel. Uma crítica tridimensional. Trabalho de arte sobre arte, como uma ópera, uma peça teatral ou um concerto. Hoje, para que a curadoria seja um espelho da aventura criativa, continua necessário que qualquer projeto procure ser fiel aos valores nos quais a própria arte se origina. Sempre fui adepta de uma posição fenomenológica em relação à arte e às instituições que a acolhem. Sempre acreditei que para tratar de arte, se deve usar a pró-

pria "arte como medida". Continuo pensando a mesma coisa.

Portanto, um curador de arte não é e não pode ser apenas um "organizador", um jornalista, fotógrafo, artista, arquiteto, nem mesmo um historiador. Na minha opinião, este é um trabalho que só deve ser feito por um crítico ou por um profissional que possua ou que acumule, além das suas atribuições naturais, as prerrogativas críticas o que é muito raro, pois geralmente estas pessoas não possuem um trabalho reconhecido de reflexão sobre a arte.

Hoje, o vocábulo está completamente inflado. Pessoalmente, agora detesto a palavra "curador", pois qualquer um se batiza assim e isso não significa mais nada...

Como já disse antes, a Bienal não é um museu e o seu curador deve ser um crítico de arte, não apenas um historiador, escritor ou poeta com algumas exposições museológicas e curto contato com o Brasil. Mas, por favor, não tome estas palavras como vaticínio. Só o futuro dirá... (CAVALCANTI In: <http://www.digestivocultural.com>)

Como já se anunciava desde 1985, a Bienal de São Paulo acabou transformada num cenário de quedas-de-braço entre bancos como o Banco Santos e o Banco Itaú. Nesta guerra que fragilizou irreversivelmente a própria Fundação Bienal de São Paulo, pode-se constatar que alguns curadores acabaram por cumprir a função de testas-de-ferro do grupo empresarial que representavam.

ONDE SE ENCONTRA O ARTISTA?

Observando como a Arte passa a ser veiculada em "eventos" de grande porte, fica muitas vezes evidente uma certa subserviência na relação entre artista e mercado. Trata-se de uma questão recorrente. Muitas vezes, mesmo tendo preocupações sociais ou o desejo de questionar paradigmas, o artista não tem força suficiente para se contrapor à imensa pressão que estruturas institucionais movidas por interesses empresariais podem exercer sobre ele, e sobre a veiculação de sua obra.

Principalmente no caso de artistas oriundos do hemisfério sul. Por pertencerem às regiões econômica e politicamente mais frágeis, no contexto geopolítico contemporâneo, esses artistas algumas vezes cedem a situações de negociação nas quais o curador acaba atuando como um interventor. Neste



caso, o dispositivo de sedução irresistível operado pelo próprio curador passa pela promessa, feita ao artista, de reconhecimento, fama e riqueza em âmbito internacional. O que não é pouco, em se tratando de artistas saídos de realidades periféricas.

No entanto, ao cederem, os artistas acabam se contradizendo e se dilacerando interiormente. E uma contradição se instala justamente a partir do conflito gerado pela urgência de superação do anonimato fundida com a necessidade de veiculação da obra em situação de rede, alimentando possibilidades de afirmação profissional para o artista e de possibilidades lucrativas para o circuito. Tal conflito ainda pode ser ampliado pelo aceno de contratos e vendas oferecidas por essas mega-interfaces. Sob um ponto de vista mais humano e não menos irônico, pode-se até considerar que, afinal, artistas são como qualquer outro mortal; também precisam pagar suas contas.

Assim sendo, em discussões sobre estratégias de inserção mercadológica paira sempre a questão de, sem perder o foco crítico e o engajamento desejado, como poderiam ser evitadas tendências maniqueístas que demonizam a marca capitalista presente em qualquer atividade contemporânea.

Numa sociedade pós-industrializada como a nossa, o mercado é tudo. O mercado somos nós. O mercado são as pessoas que vivem nos centros urbanos. Não há nada que elas façam, que elas consumam, que elas respirem que não seja mercado. Uma atenção redobrada torna-se fundamental quando o campo da Arte torna-se um foco reflexivo nesse contexto. Os impasses proliferam, desafiando a própria lucidez, na invenção de estratégias criativas que neutralizem os efeitos nefastos da mais valia e da acumulação.

E A BIENAL?

Convidada a comentar sobre a afirmação de Daniel Birnbaum de que, para muitos a Bienal tenha sido eclipsada pela feira de arte², Sheila Leirner responde que

(...) confundir "Feira de Arte" com "Cultura" é o mesmo que confundir "Mercado de Peixe" com "Museu Oceanográfico".

Culturalmente, em última análise, o que temos agora nos sistemas circunscritos como o das bienais ou das feiras de arte, é a promiscuidade de todas as trocas, produtos, signos e valores, o que, segundo Baudrillard, trata-se de "pura pornografia". A sucessão, a difusão mundial de tudo e qualquer coisa, no fio das redes de informação, isso é "pornografia".

2 - "Para algumas pessoas, as Feiras Internacionais de Arte têm muito mais a dizer sobre o que é a arte contemporânea do que as Bienais, que recebem críticas por suas limitadas escolhas, quase sempre as mesmas, com seus artistas em geral já reconhecidos. O que acha disso? A esse respeito, cito as palavras de Daniel Birnbaum, em um trecho do livro Uma breve história da curadoria, de Hans Ulrich Obrist: 'Testemunhamos a marginalização de todas as funções do universo artístico, o que sugere a possibilidade de que algo importante esteja ocorrendo fora do mercado. O crítico foi marginalizado pelo curador, que, por sua vez, foi posto de lado pelo consultor, pelo administrador e - mais importante - pelo colecionador e pelo negociante. Não pode haver dúvidas: para muitos a Bienal foi eclipsada pela feira de arte'. (CAVALCANTI In: <http://www.digestivocultural.com>)

As Feiras Internacionais de Arte não têm nada a dizer sobre o que é a arte contemporânea, mais do que a própria arte contemporânea. As Bienais, por outro lado, deveriam fazer jus ao seu papel de "anti-Feira" e sair da promiscuidade para servir como um barômetro da situação artística internacional. Se os curadores e responsáveis não forem visionários e não usarem, como eu disse antes, a "arte como medida" de seus projetos, o resultado será sempre fraco e artificial, podendo ser eclipsado. Arte e instituição acabarão em divórcio. O papel das bienais se revela não apenas a partir da reflexão sobre os caminhos artísticos, mas, sobretudo da prática mesma de torná-los compreensíveis para o público. Esta é a vocação das bienais.

Não conheço as razões para tal afirmação do jovem e ambicioso Daniel Birnbaum, mas as palavras dele no livro de Hans Ulrich Obrist, que conheci no início dos anos 90 em pleno nomadismo quando ele era apenas um "pequeno curador convidado" no Museu de Arte Moderna de Paris, são uma boutade. Uma Bienal que segue a sua vocação jamais será eclipsada por uma feira de arte, por mais que as pessoas se esforcem por afastar críticos e/ou curadores em nome de algum consultor, administrador, colecionador ou negociante. Tudo será confirmado pela História. As novas gerações saberão. (CAVALCANTI In: <http://www.digestivocultural.com>)

Estaríamos vivendo um "pós-circuito" que escancara uma voraz "cadeia alimentar" mercadológica, afirmando a supremacia das feiras de arte? Pois, marginalizando o crítico das décadas precedentes, o todo poderoso curador dos anos 1980, 1990 e 2000 acabou muitas vezes se deixando confundir com um consultor e/ou um administrador. Mas sempre resta a esperança de que, não abrindo mão de sua estatura de curador, este profissional opte por incorporar a visão sensível do crítico entusiasmado pela potência transformadora que propostas artísticas podem apresentar.

QUEM É QUEM NO CIRCUITO DE ARTE?

Ao se problematizar o circuito de arte, é preciso se ter claro que ele não é apenas formado por artistas. Nunca foi. No momento atual, um circuito artístico envolve, além dos artistas, curadores, críticos, diversos intelectuais especializados em arte como o próprio historiador da arte, diretores de museus, conservadores-restauradores, agências de seguro, colecionadores, galeristas, consultores, administradores, *experts*, *connaisseurs*, antiquários, empresários, corretores de arte, editores, jornalistas, *web designers*, blogueiros, *designers* gráficos, proprietários de gráficas, produtores culturais, gestores culturais, políticos, etc.

E os fluxos decorrentes desse circuito acontecem como em qualquer outro



circular o capital que, neste caso, não é apenas financeiro mas igualmente simbólico, decorrendo da imagem e da informação sobre a imagem que circula nas redes. Todo artista famoso encontra-se necessariamente vinculado a um número variável de profissionais que animam os contextos dos circuitos nos quais este artista deve ser veiculado. Além disto, estimulados por instintos de sobrevivência nestes circuito, todos os profissionais envolvidos contribuem para a consolidação da legitimidade do tal artista.

Estamos falando de uma relação de compromisso e de troca; de troca que reflete estratégias de mútua legitimação. No caso específico do curador, ao incluir determinado artista em evento de repercussão internacional ou ao publicar ensaio em periódicos ou catálogos ou mesmo um livro sobre esse artista, ele, o curador, além de contribuir intelectualmente para uma melhor assimilação da imagem do artista e de sua obra, acaba incorporando à sua própria imagem pessoal parte da fama e do sucesso angariados pelo artista, ampliando as possibilidades de retorno profissional para o próprio curador. Esta constatação quebra a falsa compreensão de que apenas o artista depende do curador. O curador depende de forma equivalente do artista para se sobressair em seu competitivo meio profissional.

Se, por um lado, o curador pode consolidar a imagem do artista no circuito, por outro, quanto mais êxito o artista tiver mais o curador pode usufruir deste mesmo êxito. O interessante é que a recíproca é sempre dinâmica e cíclica e nada, nesse processo, é desinteressado.

Em meio à acelerada internacionalização da Arte, há, no entanto, situações em que a relação entre artista e curador resulta em constrangimento, como já foi acima mencionado anteriormente. E é necessário insistir que isto se dá quando, a partir de uma postura equivocada de poder, o curador desconsidera as necessidades do artista, impondo sua vontade ou a vontade da instituição que, naquele momento, ele pode estar representando.

Alguns desses descompassos já têm ocorrido em grandes mostras internacionais como a Bienal de Veneza quando, submetidos ao risco de comprometer sua inserção no circuito, artistas acabaram se sentindo obrigados a ceder a interesses alheios à coerência do seu próprio pensamento ou vontade.

Por um outro viés, não é difícil constatar que parte dos "investidores" de arte, em sua maioria colecionadores, é constituída por especuladores, com pouco envolvimento intelectual e afetivo com a Arte propriamente dita. Um exemplo disto são as filas de compradores que se formam em torno de artistas vivos e famosos. Neste caso, o interesse não gira em torno de características específicas de suas respectivas obras. A principal motivação é a aquisição de suas assinaturas, aval do valor especulativo que uma obra pode atingir.

É óbvio que essa fila de compradores é determinada pelo sucesso do artista no âmbito internacional; sucesso esse que coloca sua obra numa cotação de mercado elevada. Como no resto do mundo, no Brasil, tendências ditadas pelos grandes circuitos internacionais têm muito a ver com *status*, aparência, ostentação e até mesmo lavagem de dinheiro.

Naturalmente, quem tem US\$100.000 para adquirir uma obra de arte, quase nunca quer se envolver com problemáticas veiculadas por imagens e/ou atitudes. Principalmente se essas problemáticas aguçarem o teor crítico de questões como desigualdade social, exclusão, racismo, misoginia, homofobia, etc. Questões que não afligem o restrito grupo de privilegiados ao qual o comprador pertence. Normalmente, pessoas com poder aquisitivo acima da média preferem consumir produtos culturais que não incomodem suas más consciências.

DE VOLTA À FORMAÇÃO

Apresentando um ponto de vista mais positivo sobre a formação do curador, Teresa Gleadowe pensa que, se por um lado, é necessário criar cursos que mantenham relações com museus e outras instituições de arte, por outro, ela reafirma que

(...) faz parte do trabalho curatorial incomodar, desestabilizar e gerar dúvida no mundo "profissional". O que me parece claro é que a tendência dos curadores de arte contemporânea educados através de programas curatoriais de vários tipos é, ao invés de seguirem as vias tradicionais do museu e da história da arte, gerar uma incrível ampliação da consciência sobre o funcionamento do espaço expositivo, que já vinha sendo proposto por artistas ao longo do último século, encorajando a incorporação das histórias das exposições nas histórias da arte. As histórias das exposições, e as trajetórias de curadores individuais, constroem uma base ética e estética para a "profissão do curador", tornando mais visíveis os processos de pesquisa, conceptualização, administração, discussão, negociação e organização que contribuem para a produção de qualquer exibição ou evento, mas que antes eram mantidos escondidos. (GLEADOWE, 2011)

Sobre essa formação que se caracteriza como uma prática relativamente recente, recuperamos outro comentário do curador mexicano Cuauhtémoc Medina que reconhece o profissional da curadoria como



(...) uma espécie de Frankenstein que existe em meio a uma confusão de identidades e de constructos disciplinares, considerando que "a atividade da curadoria tem resistido a qualquer regulação acadêmica ou profissional" o que define "um paraíso do improviso." Entretanto, [Medina] afirma [que], "[ninguém] será capaz de ensinar curadoria, apesar de ser perfeitamente viável (e altamente produtivo) educar curadores." (GLEADOWE, 2011, p. 11)

Reiterando seu posicionamento sobre a formação do curador, a partir da consideração de que a curadoria é "uma atividade contextual, estratégica, auto-crítica e, sobretudo, uma atividade *ad hoc*", Medina questiona como

(...) o treinamento curatorial pode ser conteúdo de uma educação mais elevada? Como alguém pode pretender ensinar, e mesmo transmitir conhecimento e instruir sobre habilidades de uma prática inerentemente indeterminada e, em grande parte, desregulada? Como alguém pode querer formar indivíduos capazes de assumir funções tão híbridas, canibais e singulares? (MEDINA, 2011, p. 32)

Em outras palavras, para Medina,

(...) a curadoria não é uma disciplina que pode ser controlada por um conjunto de cursos e de tarefas pré-estabelecidos, mas os indivíduos comprometidos em tornar-se curadores profissionais podem beneficiar-se da experiência de um espaço de formação disciplinar especulativo e inter-subjetivo. Tudo isto se aplica, evidentemente, aos indivíduos que carecem de qualquer experiência curatorial prévia ou àqueles que, atualmente, estão voltando ao sistema universitário, em busca de uma chance para revolucionar suas próprias trajetórias. Pela mesma via, é totalmente possível que curadores possam se beneficiar, buscando sua própria formação fora dos programas de formação curatorial, envolvendo-se com qualquer outro tipo de treinamento disciplinar pertinente, de acordo com seus específicos projetos de vida. (MEDINA, 2011, p. 33-34)

Se, por um lado, é relevante o posicionamento do curador mexicano, na medida que o mesmo alerta para o fato de que a qualidade do profissional de curadoria não depende apenas de uma formação "mecânica" pautada por regras

fixas a serem indiscriminadamente seguidas, por outro, não dá para desconsiderar que, ao longo das décadas de 1990 e 2000, Medina tornou-se um daqueles super-curadores globalizados com plenos poderes para legitimar artistas mexicanos no circuito internacional.

E insistimos: se a curadoria é uma “prática inerentemente indeterminada”, como pensar concretamente nos quesitos necessários para a configuração de um profissional desta área? Se ninguém pode pretender ensinar ou mesmo transmitir conhecimento, instruindo sobre tais habilidades, como então adquiri-las? Seria uma questão de dom pessoal? Não haveria aí um certo risco de mistificação da figura do curador? Ou uma intenção subjacente de ocultar um “*savoir-faire*” necessário à atuação deste profissional, atitude que se tornou uma praxe entre curadores bem-sucedidos das últimas décadas? Prática de ocultamento aliás mencionada por Teresa Gleadowe quando ela ressalta a importância de tornar mais visíveis os processos “que contribuem para a produção de qualquer exibição ou evento, *mas que antes eram mantidos escondidos*” (grifo nosso).

Não haveria algo um tanto ou quanto vaidoso no questionamento de Medina que reage contra o autoritarismo inerente em qualquer instituição acadêmica mas que, ao mesmo tempo, coloca o curador num lugar quase inatingível?

CURADORES DESTACÁVEIS

Um dos curadores que mais contribuiu para a consolidação de uma ética e de uma estética autônomas com relação às pressões institucionais e mercadológicas foi o suíço Harald Szeemann (1933-2005). Note-se que o início de sua atuação data dos anos 1960, portanto duas décadas antes da ascensão do neoliberalismo no mundo.

Destacando-se desde o final dos anos 1960, com propostas tais como *When Attitudes Become Forms: Works – Concepts – Processes – Situations - Information* (Kunsthalle, Berna, de 22 de março a 27 de abril de 1969), Szeemann torna-se um incentivador da arte gerada tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, logo em seguida à realização da *Documenta 4* de Kassel, no ano de 1968. (GUASCH, 1997, p. 173)

Nessa exposição que se transformou em marco de convergências sobre um modo diferenciado de se entender o conceito de Arte, Szeemann reuniu um grupo de 69 artistas norte-americanos, italianos, alemães, holandeses, ingleses e franceses.



(...) a mostra se propunha a apresentar as diversas práticas baseadas na primazia do processo e das atitudes, entendendo-se por "atitude" um tipo de trabalho realizado tanto em formas materiais como em imateriais. Em geral, não foi dada prioridade aos objetos concebidos para o consumo do mercado (grifo nosso), mas às ações e atos gerados pelas atitudes. (GUASCH, 1997, p. 174)

Como indicou Gregoire Müller, outro comentarista que publicou seu texto no catálogo da mostra,

(...) a ideologia subjacente de *When Attitudes Become Forms...* buscava a união de todas aquelas vozes que levantavam seus gritos contra as concepções tradicionais de museus, galerias e obras de arte. Desse modo, se podia encontrar artistas que realizavam seu trabalho não importa aonde nem com o que, em periódicos, sobre os muros das cidades, na areia, na neve, trabalhos algumas vezes intransportáveis, outros perecíveis, invendáveis, alguns invisíveis ou unicamente conhecidos por documentação fotográfica (grifo nosso). Com este novo movimento, (...), a arte, finalmente, pôde libertar-se de todas as suas amarras. (MÜLLER apud GUASCH, 1997, p.175)

É sintomático que o escândalo provocado e as duras críticas às suas posições "radicais" na redefinição da atividade artística tenham levado Szeemann a ser demitido do cargo de diretor do Kunsthalle de Berna. Assinalando-se que, nos textos produzidos para a exposição *When Attitudes Become Forms* fica clara a ênfase dada ao "invendável", sem nenhuma prioridade para objetos concebidos visando o consumo do mercado.

Da própria história dessa exposição pode ser extraída uma postura ética que, envolvendo tanto artistas quanto curador, cria um nítido contraste com os interesses que vão orientar os profissionais da curadoria a partir dos anos 1980.

Dentre as inúmeras exposições que Szeemann realizou a partir de então, é interessante destacar a última Bienal de Veneza do século XX (1999) e a primeira do século XXI (2001), dois excepcionais eventos que serviram inegavelmente como "barômetros da situação artística internacional". Nestes eventos, mantendo uma postura ética seminal, Szeemann conseguiu estabelecer leituras de síntese artística e geopolítica fundamentais para o que se realizaria em termos artísticos, a partir do início do século XXI.

No Brasil, uma referência exemplar de autonomia intelectual é o historiador da arte Walther Zanini (1925-2013), diretor do Museu de Arte Contemporânea

da Universidade de São Paulo, entre os anos de 1963 e 1978. Em pleno período da ditadura militar, Zanini promoveu programas inovadores de curadoria, estimulando a consolidação da Vídeoarte assim como da Arte-Correio (*Mail Art*) no contexto cultural brasileiro daquela época.

Estimulando manifestações experimentais em torno da arte conceitual e de outras manifestações que dispensavam a materialidade convencional do objeto, Zanini transformou a instituição “museu” em centro emanador que, irradiando e recebendo as mais ousadas tendências que circulavam pelo mundo, ampliou substancialmente o entendimento sobre o conceito de Arte no país.

Segundo a pesquisadora Annateresa Fabris,

(...) seu sólido conhecimento em história da arte tornou Zanini um dos primeiros profissionais brasileiros a possuir um perfil específico, traduzido no sistemático esforço em organizar e tornar acessíveis trabalhos e documentos que hoje encontram-se arquivados no MAC-USP, na Fundação Bienal de São Paulo e no Museu de Arte Moderna da mesma cidade. (FABRIS apud <http://site.videobrasil>)

Além de criar o evento Jovem Arte Contemporânea, mudando completamente o perfil curatorial do MAC-USP, Zanini realizou importantes exposições como Prospectiva 74 e Poéticas Visuais 1977, além de ter sido o responsável pelas memoráveis Bienais de São Paulo de 1981 e 1983, as duas que antecederam a tomada neoliberal, dedicando espaços de grande visibilidade para manifestações experimentais como a Arte-Correio e a Arte Incomum.

Felizmente, aqui se encontram dois exemplos, tanto no âmbito internacional quanto no nacional, de profissionais que, ao exercer a função de curador, marcaram a história das exposições e a história da arte mais recente como referências motivadoras em meio a um contexto que se deixou contaminar pela pragmática especulativa e mercadológica.

De fato, seus trabalhos curatoriais incomodaram, desestabilizaram e geraram dúvidas estimulantes no mundo “profissional”, permitindo uma incrível ampliação da consciência sobre o funcionamento do espaço expositivo. Na contramão de procedimentos recorrentes, as trajetórias individuais desses dois curadores caracterizam-se pela explícita clareza na elaboração de seus eixos curatoriais e pela vontade generosa de tornar visíveis todos os processos. Neste sentido, inclusive, o desejável seria que suas memórias fossem fartamente disseminadas entre futuros curadores.



IMPOSSIBILIDADE CONCLUSIVA

Resta reconhecer a impossibilidade de qualquer verificação conclusiva. O certo é que, ao se contextualizar as problemáticas que envolvem o trabalho da curadoria, depara-se com muitos questionamentos.

A consciência, por exemplo, de que a criação dos programas de formação curatorial foi incrementada no final da década de 1980, por países beneficiados pelo capitalismo avançado, permite redimensionar o surgimento do curador, no Brasil, com base nos desdobramentos da geopolítica Norte-Sul, verificados a partir dos anos 1980.

A consolidação do curador enquanto mediador mercadológico não se diferenciou, no Brasil, de processos similares ocorridos em outras partes do mundo. Durante a última década do século XX, o circuito artístico brasileiro orbitou em torno de um pequeno grupo de curadores que deteve, de modo impositivo, o poder de decisão sobre o que e quem deveria circular no meio artístico.

Essa hegemonia começou a ser relativizada com as oportunidades de circulação da informação que a massificação da internet passou a oferecer, desde o início do século XXI, quando começaram a surgir redes autônomas formadas por iniciativas de artistas e programas de residências auto-sustentáveis, ampliando em muito as possibilidades de produção de qualquer exibição, evento ou publicação em meio virtual extra-institucional, o que quebrou definitivamente o monopólio de curadores antes fortemente beneficiados por suas agendas de contatos inatingíveis que facilitavam intermediações com instituições e empresas. Desde então, o que pode ou deve ser considerado como Arte passou a não depender exclusivamente da opinião dessa elite segregacionista.

Ao contrário, foram esses curadores que tiveram de buscar conexão com grupos de jovens artistas espalhados, não apenas pelo Brasil, mas pelo mundo; todos já bem conectados entre si, trocando inúmeras possibilidades de criação e produção artística, livres das regras mercantilistas convencionais, o que configurou um potente circuito alternativo de Arte.

Pensar hoje a atuação do curador é repensar o seu perfil ético. Em países como o Brasil, assolados por golpes de estado e pelo recrudescimento das mais variadas tendências fundamentalistas, como um curador pode atuar, comprometendo-se com a urgência de autonomia intelectual?

E nesta atuação, como relativizar o poder impositivo de grupos empresariais e/ou religiosos muitas vezes vinculados a autoridades governamentais que, cada vez mais, interferem na elaboração de discursos sobre o fazer artístico e sobre a Cultura em geral? Como neutralizar ideologias que se apossam da invenção cultural como fonte disseminadora de preconceitos e alienações que incidem diretamente sobre as populações composta, em sua grande maioria, por excluídos?

Há muito o que se discutir quando o assunto tangencia as políticas públicas desenvolvidas no território nacional. Principalmente a partir do golpe de 2016, quando o próprio estado brasileiro transformou o país e o seu povo em moeda de troca em barganhas com grandes corporações internacionais sedentas da potencialização de seus próprios lucros.

Nesse contexto que se delineia de modo sombrio, seria o curador um agente importante no combate a ingerências políticas e/ou ideológicas que privilegiam, via de regra, uma mentalidade oligárquica, nos âmbitos municipal, estadual e federal?

Diante desses impasses, resta saber como flexibilizar imposições estatais reducionistas através da disseminação de práticas experimentais capazes de evidenciar, sobre bases efetivamente éticas, por que uma exposição estaria sendo feita e para quem ela estaria sendo endereçada? Além da necessidade de um compartilhamento horizontal dos modos operatórios do “como”.

Nesse sentido, seria igualmente válido pensar quais os parâmetros úteis à organização de programas de formação curatorial neutralizariam a hegemonia hoje vigente da prática da curadoria como privilégio, sustentada por dispositivos de exclusão intensificados pela atual situação de expropriação de direitos na qual a sociedade brasileira se encontra.

Arte e cultura significam a mesma coisa para todas as comunidades existentes no território nacional? O que um curador deveria saber para atuar de forma emancipatória, resguardando as diversidades e os anseios artísticos específicos em cada um desses contextos, de cada uma dessas comunidades, de cada uma dessas “tribos”?

Espaços culturais públicos: a serviço de quem? De seus usuários cidadãos? Ou submetidos a interesses ideológicos mantidos por classes dominantes regionais e por sistemas empresariais hegemônicos que hoje submetem todo o aparelho estatal brasileiro à consolidação de seus interesses?

Há demanda para a atividade curatorial em contextos tão específicos?

Qual a margem possível de autonomia do livre-pensamento, na estruturação desses espaços culturais e qual a responsabilidade do curador em tais processos?

Levando-se em consideração as mudanças da natureza da prática artística e das relações entre arte, instituições e público ocorridas nas décadas de 1960 e 1970 no mundo, seria possível no Brasil atual, se criar e se gerir espaços culturais independentes de verbas públicas e livres de vigilâncias ideológicas fundamentalistas?

Como garantir, tanto de um ponto de vista político quanto de um ponto de vista econômico, a autonomia de um espaço cultural e artístico que preserve a possibilidade da experimentação, fomentando a invenção de pensamentos e



a valorização do processo criativo com o interesse de empoderar humanamente seus usuários?

De que modo, o curador contemporâneo, não querendo mais tratar objetos de arte como artefatos a serem adquiridos, catalogados, preservados e expostos, poderia se engajar na elaboração de programas artísticos e culturais que favorecessem o livre-saber, a livre-expressão e o livre-fruir?

De que modo, com essa atitude, ele poderia contribuir para o aprimoramento de uma visão mais crítica de seu público e, por meio da expressão artística, despertar os indivíduos para consciências perceptivas que relativizassem radicalmente a preponderância do mercado, em todo o processo criativo, libertando-o dos condicionamentos impostos pelas várias interfaces hegemônicas da comunicação de massa?

Tais questionamentos explicitam pelo menos uma constatação: urge reinventar o lugar social do curador no mundo!!!

REFERÊNCIAS

- AANDERSON, Perry. Balanço do neoliberalismo. In: SADER, Emir (org.). *Pós-neoliberalismo. As políticas sociais e o estado democrático*. São Paulo: Paz e Terra, 2008. pp. 9-37.
- GLEADOWE, Teresa. What Does a Curator Need to Know? In: SCOTT, Kitty (ed.). *Raising Frankenstein: Curatorial Education and Its Discontents*. London: Koenig Books, 2011. pp. 16-27.
- GUASCH, Anna Maria. *El arte del siglo XX em sus exposiciones. 1945-1995*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997. 422 p.
- MEDINA, Cuauhtémoc. Raising Frankenstein. In: SCOTT, Kitty (ed.). *Raising Frankenstein: Curatorial Education and Its Discontents*. London: Koenig Books, 2011. pp. 28-37.

REFERÊNCIAS ON-LINE

- CAVALCANTI, Jardel Dias. *Entrevistas*. In: http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=43&titulo=Sheila_Leirner.
- FABRIS, Annateresa apud <http://site.videobrasil.org.br/en/news/1484524>.
- LEITE, Luciana de A. & PECCININI, Daisy V. H. In: www.macvirtual.usp.br.



ARTIGO E ENSAIO

Marcos Hill

Professor dos cursos de graduação e pós-graduação da EBA-UFMG. Como curador: Projeto Rumos Visuais - Instituto Itaú Cultural de São Paulo - 1999-2000; Fiat Mostra Brasil - Casa Fiat de Cultura - 2006; edições 2007 e 2008 - Projeto Bolsa Produção para Artes Visuais - Fundação Cultural de Curitiba. Criador, em Belo Horizonte, do CEIA - Centro de Experimentação e Informação de Arte - coordenador, curador e editor, entre 2001 e 2013. É crítico de arte e curador na cidade de Belo Horizonte. Graduação - EBA-UFRJ – 1985; Especialização Lato Sensu em Conservação/Restauração de Bens Culturais Móveis - CECOR-UFMG – 1986; Mestrado em História da Arte - *Institut d' Archéologie et Histoire de l'Art - Université Catholique de Louvain* - Bélgica – 1990; Doutorado em Artes – EBA-UFMG -2008; Pós-Doutorado em Arte, Línguas Modernas e Literatura - *Department of Modern Languages and Literature - University of Miami* – EUA - 2015.

Como citar: HILL, Marcos. Curadoria: que "negócio" é esse? *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, jan-jun, 2019; V24; N.40 e-91559 e-ISSN 2179-8001.

DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.91559>
