

O CURADOR COMO INTERMEDIÁRIO CULTURAL

THE CURATOR AS CULTURAL INTERMEDIARY

Ana Laura Gamboggi¹

Resumo

Neste artigo, buscamos refletir sobre as relações entre curadoria e mercado, particularmente analisando o papel da curadoria e os megaeventos ocorridos nas grandes cidades. No texto, discutimos a figura do curador como um intermediário cultural que tem como grande desafio evitar reafirmar discursos hegemônicos e pensar criticamente a própria arte, repensando, inclusive os espaços e sua relação com a arte e o público. A discussão tem como pano de fundo os debates das “Mesas Redondas sobre Mercados Emergentes em Curadoria”, realizadas no SENAC Lapa-Scipião, nos dias 30 de junho e 31 de julho de 2014, e que contaram com a participação de Tadeu Chiarelli, Rejane Cintrão, Paula Alzugaray, Gisele Beiguelman e Jose Antônio Marton.

Palavras-chave: curadoria, mercados emergentes em curadoria, curador independente, espaços alternativos, intermediário cultural.

Abstract

This article intends to discuss the connections between curatorship and the market, analyzing in particular the role of the curator and the mega events currently taking place in large cities around the globe. In the text, we discuss the figure of the curator as a cultural intermediary who has the challenge of avoiding the reaffirmation

¹ Professora do Centro Universitário Senac, nos cursos de curadoria e gestão cultural. Doutora em Antropologia Cultural. Tem experiência nas áreas de Antropologia, Educação e Comunicação Social.

of hegemonic discourse, and of thinking art critically, rethinking, in the process, exposition space and its relation to art and the public. The discussion has as background the debates that took place at the "Roundtables on Emerging Markets in Curatorship", at SENAC Lapa-Scipião, on June 30 and July 31, 2014, with the participation of Tadeu Chiarelli, Rejane Cintrão, Paula Alzugaray, Gisele Beiguelman and Jose Antônio Marton.

Key words: curatorship, curation in emerging markets, independent curator, alternative spaces, cultural intermediary

Introdução²

Com o intuito ampliar a visão sobre o mercado de curadoria, a coordenação do curso de Curadoria do Senac Lapa Scipião organizou o evento *Mercados Emergentes em Curadoria*, nos dias 30 de junho e 31 de julho de 2014. Foram realizadas duas mesas redondas, com a participação de curadores conceituados na área. A ideia era que cada participante comentasse sobre sua atuação na área de curadoria e nos dessem um panorama do mercado curatorial atual.

A conceito de curadoria deixou de estar relacionado apenas com o mercado da arte e passou a ser amplamente usado em outros mercados como, por exemplo, culinária, música e moda. Encontram-se curadores em praticamente todas as áreas do conhecimento, existem, inclusive, curadores de conhecimento. O curador passou a ser o indivíduo que conhece bem um determinado tema, ou que sabe relacionar temas variados.

Os componentes das duas mesas: Tadeu Chiarelli, Rejane Cintrão, Paula Alzugaray, Gisele Beiguelman e Jose Antônio Marton apresentaram seus trabalhos

² A autora agradece a Sandra Tucci, coordenadora da pós-graduação em curadoria do Centro Universitário Senac, por sua colaboração na elaboração deste texto.

recentes na área, e o debate centrou-se em torno da figura do curador contemporâneo como um intermediário-de conhecimentos específicos.

No princípio a arte do curador estava em curar

A história da curadoria começa, como aponta o professor e curador colombiano Jaime Cerón Silva, de uma maneira não tanto simpática. Curadoria era uma terminologia que se aplicava na Grécia às pessoas que ficavam a cargo dos bens daqueles que não conseguiam cuidar de seus próprios bens, como os loucos e as crianças (Silva, 2013). No Renascimento, o termo é resignificado, e será então associado com o termo curiosidade, e vai estar diretamente relacionado ao fenômeno dos gabinetes de curiosidades, que começaram a surgir na Europa, como o lugar onde o homem europeu podia ter acesso a coleção de objetos trazidos das viagens exploratórias promovidas pelos governos e aventureiros a lugares "exóticos", como Índia África e China. Os Gabinetes tiveram um papel fundamental no avanço da ciência moderna, ainda que refletindo as crenças populares da época. Segundo alguns registros, nos Gabinetes de Curiosidades poderiam ser encontrados sangue de dragão e esqueletos de seres míticos. A escolha dos objetos a serem expostos nos gabinetes, como aponta Priscila Arantes (Arantes 2014) era muitas vezes pessoal, variando de acordo com os interesses de quem os possuía.

Vale a pena lembrar que estes gabinetes não apenas eram coleções de objetos estranhos, e exóticos, mas lugar para conhecer a alteridade, a oportunidade de conhecer "o novo mundo" sem ter que se aventurar nas viagens exploratórias. A crença em animais dos relatos míticos, como os dragões ou unicórnios, acabou transformando os lagartos das Américas em dragões e seres monstruosos com poderes estranhos. Durante o século XVI, os relatos sobre estes seres míticos de certa forma estavam inseridos nas ações do dia-a-dia. No artigo de Carmen Licia Palazzo, sobre Permanências e mudanças no imaginário francês sobre o Brasil (séculos XVI a XVIII) (Palazzo,2007), a autora aponta que estes seres mitológicos

eram aceitos como uma possibilidade real e viviam integrados ao mundo cotidiano das pessoas. O mundo das fábulas e o cotidiano conviviam no mundo real.

Interessante pensar o que era digno de ser guardado como "representante" dos povos visitados. Pensar como o imaginário dominava a percepção destes viajantes. Um dos relatos sobre os "monstruosos povos da Índia" são homens "*con una sola pierna y de extraordinaria agilidad para el salto!*" (Libro de los monstruos). Claro que não faltavam os homens com cabeças no meio do peito, mas estes ficavam apenas na imaginação e relatos; o que se podia trazer de evidência eram os cascos de tartaruga, dentes de crocodilos, sangue e chifres dos monstros, algumas ervas e utensílios do cotidiano destes homens selvagens e monstruosos. Estas pequenas coleções de objetos estranhos montavam uma narrativa europeias sobre as culturas visitadas, um recorte preciso, que afirmava as histórias dos viajantes.

Podemos pensar que capacidade de imaginar e de fantasiar que tinham esses europeus, imaginação que ainda temos nós, quando visitamos exposições sobre países exóticos, e, porque não, sobre as artes. O desconhecido, o não habitual nos causa espanto, instiga a curiosidade, forma fila nas galerias e museus.

Segundo o Caderno de Diretrizes Museológicas 2 (2008), a história dos museus testemunha, pelo menos há quatro séculos, o surgimento das atividades de curadoria em torno das ações de seleção, estudo, salvaguarda e comunicação das coleções e dos acervos.

Desde o início desse percurso, as ações curatoriais denotaram certa cumplicidade com o pensar e o fazer em torno de acervos de espécimes da natureza e artefatos, evidenciando o seu envolvimento simultâneo com as questões ambientais e culturais. Dessa forma, o conceito de curadoria tem em suas raízes as experiências dos gabinetes de curiosidades e dos antiquários do renascimento e dos primeiros grandes museus europeus surgidos a partir do século XVII.

A origem das ações curatoriais carrega em sua essência atitudes como as de observar, coletar, tratar e guardar que, ao mesmo tempo, implicam em procedimentos de administrar acervos e coleções.

Mega eventos para mega cidades

O que acontece quando os museus deixam de ser a casa do curador, quando os muros dos museus não comportam o mundo das artes, quando artistas não pensam no espaço museu para elaborar suas obras, quando as obras se transformam em megaexposições e vitrines de culturas, numa espécie de Gabinete Pós-Moderno de curiosidades?

É muito provável que hoje em alguma cidade do planeta, um megaevento de arte esteja atraindo milhares de pessoas. Em muitos casos são exposições dos clássicos da arte, que estão em turnê pelo mundo, tentando fazer com que as pessoas ao redor do mundo conheçam um Dali, um Miró, os Renascentistas. Estas megaexposições contam com uma divulgação massiva pelos meios de comunicação e de fato levam milhares de pessoas às mostras.

Também atraem uma multidão de visitantes as exposições da vida de um roqueiro ou personalidade, ou alguma bienal (de arte, design, arquitetura, jogos, etc). Em todos os casos as exposições pouco se relacionam às cidades onde se instalam temporariamente, como aponta O curador Cubano Geraldo Mosquera (2011).

Em meados do século XX, com a criação dos grandes eventos de Arte, a figura do curador assume uma outra significação, que está relacionada a figura do pensador, pesquisador, do *connoisseur*. Mais do que cuidar, no sentido de preservar as obras, o curador atua selecionando as obras que merecem ser preservadas e apresentadas, sempre dentro de um recorte proposto seja pela instituição à que pertence, seja por sua pesquisa individual

Geraldo Mosquera (2011) aponta também para a importância cultural das

megalópoles. Não podemos desconsiderar que nelas hoje se concentra mais da metade da população mundial. Atualmente se estima que 70% dos seres humanos habitam as grandes cidades; no Brasil, as cidades concentram 85% da população (ONU Habitat, 2006)

A relação cidade e megaexposição parece clara. Temos quase duzentas bienais espalhadas pelas cidades do mundo. Nunca tivemos tantas possibilidades curatoriais, tanta exposição de obras de arte, e tanto jogo e interdependência com as novas tecnologias e com o mercado; e principalmente, tanto público. Chegamos até ter o pensamento dos anos 50, que a propaganda é a alma do negócio. O negócio da arte movimenta milhões não apenas no mercado de arte, mas em outros mercados, criando uma espécie de mercado estendido de arte, onde cabem todos os tipos de arte ou intervenções artísticas, desde que estes possam atrair público, tenham um sem fim de desdobramentos: capas de caderno, camisetas, borrachas, livros, catálogos, que gerem mídia espontânea, e que associem a exposição a algum tipo de produto ou empresa.

Curar uma exposição não se resume a entender o mercado da arte, e os processos criativos de cada artista, é mais que isso, é entender o momento cultural (inclue-se aqui o fenômeno do MC Guimé, o beijinho no ombro, o buraco da minhoca, a arte urbana). Produzir narrativas para determinados públicos (sim, com S, públicos), os aparelhos culturais oferecidos pela cidade, incluindo aí os espaços inusitados, e os não espaços culturais, como um hospital, um estacionamento, o topo de um prédio, uma ponte, um banco. Curar uma exposição na atualidade exige do curador uma capacidade criativa, de interconexão entre os múltiplos fatores envolvidos na exposição. O curador deve reinventar-se criticamente, ser capaz de navegar os circuitos comerciais e os alternativos, sem cair apenas na tentação de produzir “uma exposição bem sucedida em termos de mercado”, um *blockbuster*. Buscar conectar o espaço de curadoria e os artistas, de forma a estabelecer um vínculo entre este dueto e os seus vários públicos e cidades em que acontecem.

A relação entre a cidade, seus públicos e seus aparelhos culturais é um desafio para o curador. Segundo Mosquera (2011) é necessário ampliar a capacidade de comunicação das artes, principalmente em eventos como as bienais, onde as relações entre público e arte são superficiais e espetaculares. Em tempos de uma globalização ditada pelos processos econômicos, surge o que Mosquera (2011) chama de "culturas curadoras" e "culturas curadas".

Nas exposições "for export", não há lugar para as múltiplas narrativas de uma cultura, o próprio recorte, em geral levando em conta o público, força a produção destes estereótipos. Isso acontece em geral dentro de aparelhos culturais tradicionais, e no sistema centralizado (evento-galerias-crítica) que tem o poder de legitimar as produções artísticas dentro de uma suposta valorização da arte.

A autora africana Chimmananda Adichie, em seu texto *O perigo da história única* (2009), adverte que os meios de comunicação nos levam inevitavelmente produzir estereótipos. O problema dos estereótipos, segundo ela, não é que estes sejam inverossímeis, mas são uma redução, e por isso mesmo são incompletos, mostram apenas uma das múltiplas facetas culturais de uma sociedade. Este tipo de redução aparece quando uma cultura se responsabiliza por curar outra cultura diferente, pensada para exportação, ressaltando desta forma uma imagem exótica e provocadora da cultura exposta.

Outros caminhos: não apenas de *Blockbuster* vive a nossa curadoria.

O curador contemporâneo se utiliza tanto dos espaços tradicionais como alternativos, cria espaços curatoriais que estejam de acordo com as suas narrativas e artistas. Promove ideias, encontros e parcerias, promove o inusitado. Durante o debate nas mesas redondas identificamos três tipos específicos de curadores contemporâneos: o independente, o autônomo, e o tradicional.

Segundo Krochmalny, (2008,) os curadores independentes, como os autônomos, não têm uma relação formal com os equipamentos culturais da cidade.

Os curadores independentes têm o foco de seu trabalho no “conceito”, no “argumento” apresentado nas exposições e mostras. Os curadores autônomos, em geral são artistas que traçam uma conexão entre as suas obras (produzidas ou adquiridas) e o espaço curatorial. Por último, os curadores institucionais ou tradicionais são aqueles vinculados às instituições formais de cultura como por exemplo o Museu de Arte de São Paulo, MASP e Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC; e em geral, comandam uma equipe curatorial, ou programam as estratégias curatoriais destes equipamentos culturais, podendo encomendar as curadorias tanto a curadores independentes como autônomos.

Tomemos como exemplo a coleção particular formada pelo José Antônio Marton, que tem como ponto de partida a sua formação como artista plástico e sua atuação no campo da economia criativa, passando pela influência de curador e crítico de arte Walter Zanini. Marton é o exemplo de curador autônomo, no sentido de não ter nenhuma relação formal, e de interdependência com equipamentos culturais, museais ou não, nem as pressões do sistema e mercado de arte. Além disso, Marton não tem formação acadêmica. Nesse sentido, a posição assumida pelo curador pode ser uma posição política, uma espécie de *statement*, em relação ao sistema da arte e à sociedade.

O curador independente, como Paula Alzugaray, apresenta propostas às instituições ou através de sua extensa rede de contatos recebe convites pontuais para apresentar ao público suas ímpares ideias e percepções sobre acervos, artistas e tendências. Além deste privilégio, Paula também atua como curadora em sistemas mais comprometidos, como é o caso da Editora 3, que lança bimestralmente a revista *Select*, da qual é editora chefe.

Paula apresentou o resultado de sua parceria com o MAM SP e o Centre Pompidou, a exposição *Circuitos Cruzados*, que entrelaçou acervos das duas instituições.

Giselle Beiguelman traz para o debate o conceito de “curador na era digital”, uma espécie de filtrador que em outras palavras seria um criador de links: “eu apresento minhas ideias a partir do que linko”. Ao expandir este conceito à prática curatorial contemporânea pode-se entender as possíveis relações entre o momento sócio-cultural, o mercado de arte, artistas e consumidores de cultura. Deste modo, um bom trabalho curatorial deve considerar tanto as obras como o espaço expositivo e seu público, como apontado por Rejane Cintrão na mesa sobre curadoria, conforme citado neste artigo.

Apropriação de espaços não convencionais por parte de curadores e artistas, acabam por criar novos circuitos curatoriais e popularizar (e polemizar) ainda mais a figura do curador.

De acordo com os palestrantes das mesas e os posicionamentos citados, percebe-se que cada curador tem uma abordagem pessoal, um método curatorial próprio, um conjunto de obras e artistas preferenciais, construído ao longo da carreira, e que marca o estilo curatorial de cada um.

“Uma exposição bem pensada e bem montada ajuda o visitante a perceber os diálogos propostos pela curadoria de forma clara e, o mesmo tempo, estabelecer seus próprios diálogos. Mas, o mais importante, é lembrar que cada obra por si só já oferece muita informação. É fundamental que não a deixemos em segundo plano. Cada obra é única e o objetivo do curador, a meu ver, é estabelecer diálogos entre vários trabalhos sem prejudicar sua individualidade”.

A função crítico-curatorial, antes realizada pelos gestores de instituições formais de arte, ou seja, por aqueles que dirigiam museus e galerias, tanto na esfera pública como privada, cujo *cuore* do seu trabalho é o acervo da instituição.

Como esclarece Tadeu Chiarelli sobre o MAC “a equipe de “curadoras” do MAC-USP, dedica-se portanto à preservação, pesquisa e exibição de sua coleção, de aproximadamente 8.000 obras, transferida recentemente para a nova sede no Ibirapuera, as exposições temporárias, deveriam apresentar artistas que estão

presentes ou farão parte futuramente do acervo. Chiarelli aponta também que: “sem uma conduta desse tipo, norteadas pelo seu acervo, o museu tornar-se-ia refém de outras dinâmicas do sistema da arte do qual faz parte”.

Nessa perspectiva, o museu, enquanto lugar de legitimação e produção de valor simbólico, parece ter autonomia em relação às demais instâncias do campo das artes.

As influências de tendências ditadas pela crítica e/ou mercado, assim como a disponibilidade de obras e valores praticados, e interesses de colecionadores e galeristas, que são alguns dos fatores que podem orientar a tomada de decisões para a formação de uma coleção.

No caso específico do MAC-USP, segundo Chiarelli, as aquisições de novas obras por parte do museu são feitas, em sua maioria, através de doações. Em certos casos o interesse em certas obras e/ou artistas por parte dos curadores do MAC-USP acaba sendo uma espécie de aval da obra/artista e muitas vezes levando a uma competição entre instituição e colecionadores particulares, na compra de obras no mercado de arte. O curador, segundo Leonzini, “agrupa a informação e cria conexões” e “tenta passar ao público o sentimento de descoberta provocado pelo encontro face a face com uma obra de Arte”. Para este mesmo autor, “a boa exposição é feita com inteligência e inventividade; com um ponto de vista”. (Leonzini, In OBRIST, 2010:10)

Rejane Cintrão, professora e curadora, aponta que a primeira pergunta que um curador deve se fazer ao conceber uma exposição é: a quem se destina esta mostra? É essencial para a montagem de uma exposição de sucesso a compreensão de seu público e as possíveis relações que o público vai estabelecer com as obras para dar um sentido a exposição.

“Muitos curadores têm suas inquietações e interesses que podem ser bastante instigantes, mas muitas vezes não conseguem transmitir para o visitante o porquê daquelas obras estarem reunidas naquele local”, esclarece Cintrão, que durante a mesa redonda explorou espaços curatoriais “improváveis” como o Complexo Hospitalar Edmundo Vasconcelos, onde tinham disponível para exposições uma sala

redonda envidraçada (parte de um projeto de Oscar Niemeyer infelizmente alterado) onde as pessoas pacientes e seus acompanhantes transitam 24 horas, e onde o silêncio é fundamental. As instalações no Complexo hospitalar duraram de março de 2010 a março de 2014. Vários artistas participaram deste projeto. Durante a montagem das instalações, a equipe curatorial percebeu que a presença do artista no local era muito apreciada pelos pacientes e visitantes, e a partir desta percepção passaram a chamar artistas realizassem eles mesmos o trabalho no local.

A figura do curador contemporâneo não está necessariamente amarrada a uma certa coleção, ou a uma instituição específica. É uma figura que conhece os artistas e o campo das artes, entende os processos de criação e os contextos que podem ser trabalhados numa exposição.

A percepção sobre o espaço e o público, assim como o conhecimento de obras e artistas, fez com que o hall de uma mera sala de espera comum a qualquer complexo hospitalar, se transformasse num espaço curatorial único, capaz de transformar a vida dos pacientes e funcionários do hospital. Transformou um espaço padrão em um espaço de vivência e aprendizagem tanto para artistas como para pacientes, acompanhantes e funcionários. As exposições foram capazes de melhorar momentaneamente a qualidade de vida das pessoas que faziam uso deste espaço.

Priscila Arantes (In SANTOS, 2009) chama a atenção para o fato de que o grande desafio do curador não é o de reafirmar discursos hegemônicos, mas, pensar criticamente a própria arte, repensando, inclusive os espaços e sua relação com a arte e o público. Quer-se, desta forma, evitar a queda ao reducionismo, à tendência pelo exótico, e à universalização do particular numa espécie de "show de excentricidades", nos moldes do século 16, com um novo *Pheneas Abis* (freak show) temperado com um twist tecnológico.

Referências

ADICHIE, Chimamanda. *The danger of a single story*. TEDGlobal, julho de 2009, Oxford, UK. Disponível em <http://bit.ly/1wt0jpF>; acessado em 25 de agosto de 2014.

ARANTES, P. A. C. . Curadoria, história e arte contemporânea. In: Elaine Caramella; Priscila Arantes, Sonia Regis. (Org.). *Curadoria, história e arte contemporânea*. 1ed.SP: Educ, 2014, v. , p. 57-73.

BITTENCOURT José Neves, org. Cadernos de diretrizes museológicas 2 : mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa / Letícia Julião, coordenadora, Belo Horizonte : Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008.]

KROCHMALNY, S. "Genealogía del curador como intermediario cultural en el campo artístico argentino". *Ramona*, Buenos Aires, mayo de 2008.

MOSQUERA, Geraldo. "Las nuevas generaciones forzarán a Chile a que se abra más". *Artishock*, 29 de junho de 2011. Disponível em <http://bit.ly/1kcQyWp>; acessado em 25 de agosto de 2014.

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

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. Produccion social del habitat en América Latina y el Caribe. Oficina Regional para América Latina y el Caribe de UN-Habitat. Brasil, 2006.

SANTOS, Franciele Filipini dos. *Arte Contemporânea em Diálogo com as Mídias Digitais: concepção artística/curatorial e crítica*. Santa Maria: Gráfica Editora Pallotti, 2009. 112p.