

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

AMÁLIA FERREIRA MENEGHETTI

**CURADORIA MUSEOLÓGICA & CURADORIA DE ARTE:
aproximações e afastamentos**

Porto Alegre
2016

AMÁLIA FERREIRA MENEGHETTI

**CURADORIA MUSEOLÓGICA & CURADORIA DE ARTE:
aproximações e afastamentos**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Museologia pela Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^aDr^a Fernanda Carvalho de Albuquerque

Porto Alegre
2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Reitor Rui Vicente Oppermann
Vice-Reitora Jane Fraga Tutikian

FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

Diretora Karla Maria Müller
Vice-Diretora Ilza Maria Tourinho Girardi

DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO

Chefe Moisés Rockembach
Chefe Substituto Valdir Jose Morigi

COMISSÃO DE GRADUAÇÃO DO CURSO DE MUSEOLOGIA

Coordenadora Zita Rosane Possamai
Coordenadora Substituto Eráclito Pereira

CIP - Catalogação na Publicação

Meneghetti, Amália Ferreira
Curadoria museológica & curadoria de arte:
aproximações e afastamentos / Amália Ferreira
Meneghetti. -- 2016.
136 f.

Orientadora: Fernanda Carvalho de Albuquerque.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade
de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de
Museologia, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Curadoria. 2. Curadoria museológica. 3.
Curadoria em artes visuais. 4. Museologia. 5. Arte.
I. Albuquerque, Fernanda Carvalho de, orient. II.
Titulo.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Rua Ramiro Barcelos, 2705
Bairro Santana, Porto Alegre – RS. CEP 90035-007
Telefone: (51) 3308.5067
fabico@ufrgs.br
Campus Saúde

AMÁLIA FERREIRA MENEGHETTI

**CURADORIA MUSEOLÓGICA & CURADORIA DE ARTE:
Aproximações e afastamentos**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Museologia pela Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 13 de dezembro de 2016.

BANCA EXAMINADORA:

Profª Drª Fernanda Carvalho de Albuquerque (Orientadora)

Drª Gabriela Kremer Motta

Profª Mª Vanessa Barrozo Teixeira

AGRADECIMENTOS

Queria começar agradecendo aos professores da Museologia que, ao longo desses anos de curso, construíram e (principalmente) desconstruíram minhas certezas e verdades. As trocas foram muito valiosas e importantes para mim!

Agradeço à Fernanda, minha orientadora, pelas conversas que me ajudaram a sempre ver outras perspectivas de várias situações ligadas a Arte, e mesmo a Museologia. Pegar junto, não é para todo mundo!

Para toda minha família o MAIOR OBRIGADA de todos! Em especial às tias, Gilson e vó! Para minha mãe agradecer seria pouco porque ela é e sempre será meu sustentáculo, como mulher e ser humano. Ao meu pai, apensar da distância, sigo agradecendo ao gene da insatisfação, pois sem ele eu não estaria aqui (mais uma vez)! Amor incondicional.

Aos amigos, agradeço às horas de riso necessárias a produção de um tcc e a compreensão do sumiço. Agradeço principalmente a existência de você. Não vou nominar ninguém, mas digo que AMO A TODOS, os que estão no Atlântico Sul e no Atlântico Norte!

*É fácil observar que a Natureza
torna bastante dura a vida daqueles
de quem deseja extrair grandes coisas.*

Edgar Allan Poe

RESUMO

O presente trabalho de pesquisa, tem por objetivo, estabelecer quais são os elementos teóricos e práticos que permeiam a curadoria museológica e a curadoria de arte, o que os aproxima e os afasta. Para tanto, em um primeiro momento é feita, através de uma pesquisa bibliográfica, uma revisão teórica sobre como ambas as curadorias são caracterizadas em suas respectivas áreas. Após o apanhado teórico, a prática curatorial passa a ser o segundo momento da pesquisa, que pretende descobrir como a curadoria vem sendo realizada nos museus de arte da cidade de Porto Alegre. Os museus pesquisados são o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, a Pinacoteca Aldo Locatelli e a Pinacoteca Ruben Berta, ambas pertencentes ao Acervo Municipal da Prefeitura da cidade, e a Fundação Iberê Camargo. Por meio de entrevistas semiestruturadas, foram consultados o curador ou o profissional que exercia a função de curador no respectivo museu. Entre a curadoria Museológica e a curadoria nas Artes Visuais, constatou-se a existência de algumas diferenças teóricas, assim como alguns pontos em comum. Analisando-se como acontece o processo curatorial nos museus de arte selecionados, observou-se que na fala de alguns dos entrevistados essa diferenciação teórica existia, porém na prática curatorial desenvolvida nesses museus essa diferenciação não fica tão clara, pois o trabalho curatorial que a princípio parecia mais individualizado e segmentado, se apresenta de forma processual e em equipe. Conclui-se que, dada a conjuntura teórica e prática, os museus de arte de Porto Alegre apresentam uma forma de fazer curadoria bastante precária, que longe de envolver culpados específicos, está inserida em um contexto de debilidade que engloba não só os museus de arte, mas os museus de forma geral.

Palavras-chave: Curadoria. Curadoria Museológica. Curadoria em Artes Visuais. Museologia. Arte.

ABSTRACT

The research aims at establishing which are the theoretical and practical elements that permeate museological curation and art curation, as well as what makes them closer to or distant from each other. For this, in a first moment, a theoretical review on how both curatorships are characterized in their respective areas is made through a bibliographic research. After the theoretical collection, the curatorial practice becomes the second topic of the research which intends to find out how curatorship has been carried out in the art museums of the city of Porto Alegre: the Contemporary Art Museum of Rio Grande do Sul; the Art Museum of Rio Grande do Sul Ado Malagoli; the Pinacotheca Aldo Locatelli and the Pinacotheca Ruben Berta, both of which belong to the City Hall collection; and the Foundation Iberê Camargo. Through semi-structured interviews, the curator or the professional who acted as a curator in the respective museum were consulted. It was possible to observe that there were some theoretical differences and some points in common between the museological curation and the Visual Arts curation. Through the analyze of how that curatorial process happens in the selected art museums, it was observed that in spite of the fact that this theoretical differentiation was present in the speech of some of the interviewees, it is not very clear in the curatorial practice developed in these museums since the curatorial work, first seemed more individualized and segmented, presents itself in a procedural manner and made by a team. Without pointing out the responsible ones for the situation and considering the given theoretical and practical conjuncture, it is concluded that the art museums of Porto Alegre present a rather precarious curatorial practice inserted in a context of weakness that encompasses not only art museums, but museums in general.

Keywords: Curatorship. Museological Curation. Curatorship in Visual Arts. Museology. Art.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Fachada do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS).....	50
Imagem 2 – Fachada do prédio da Prefeitura de Porto Alegre, sede da Pinacoteca Aldo Locatelli	54
Imagem 3 – Fachada da Pinacoteca Ruben Berta.....	55
Imagem 4 – Uma das salas expositivas do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS)	58
Imagem 5 – Fachada da Fundação Iberê Camargo.....	61

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AAMACRS	Associação de Amigos do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul
AAMARGS	Associação dos Amigos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul
FIC	Fundação Iberê Camargo
MACRS	Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul
MARGS	Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
PAL	Pinacoteca Aldo Locatelli
PRB	Pinacoteca Ruben Berta

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 UMA BREVE PERSPECTIVA DA CURADORIA NA HISTÓRIA DOS MUSEUS .	13
3 CURADORIA MUSEOLÓGICA	21
4 CURADORIA NAS ARTES VISUAIS	32
5 A CURADORIA NOS MUSEUS DE ARTE DE PORTO ALEGRE.....	49
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	72
REFERÊNCIAS.....	77
APÊNDICE A – MODELO DE ENTREVISTA	83
APÊNDICE B – MODELO DE AUTORIZAÇÃO DE ENTREVISTA.....	84
APÊNDICE C – TABELA COMPARATIVA DE ENTREVISTAS	85
APÊNDICE D – TABELA COMPARATIVA DE CONCEITOS	88
ANEXO A – ENTREVISTA PAULO AMARAL	93
ANEXO B – ENTREVISTA FLÁVIO KRAWCZYK.....	106
ANEXO C – ENTREVISTA LETÍCIA LAU	114
ANEXO D – ENTREVISTA ANA ZAVADIL	118
ANEXO E - ENTREVISTA EDUARDO VERAS	128

1 INTRODUÇÃO

Na atualidade, o termo curadoria vem sendo utilizado de forma recorrente para os mais diversos assuntos e, não somente, nas áreas vinculadas à Artes Visuais e aos museus. Lê-se com frequência que curadores são convidados a curar festivais de música, de gastronomia e de moda, feiras de livro, eventos corporativos, e toda sorte de situações que se pode imaginar. De forma muito simplificada, esses eventos entendem a curadoria como uma escolha, seja do que se destaca, da novidade ou do que se tem de melhor. No entanto, ficam as perguntas: curadoria se trata apenas de escolhas? De onde vem o termo? Ao que ele inicialmente foi associado? Como as Artes Visuais pensam a curadoria e como ela é feita? E nos museus, quem faz a curadoria? Como ela se desenvolveu? E como ela é feita hoje? Como a Museologia pensa a curadoria?

A presente monografia, tem por objetivo investigar quais são os elementos teóricos e práticos que permeiam a curadoria museológica e a curadoria nas Artes Visuais, percebendo quais elementos destas são similares e quais são díspares. Foca-se, portanto, na curadoria museológica, desenvolvida no âmbito dos museus e instituições com acervo museológico ou musealizável, e na curadoria de arte, que pode ser desenvolvida em museus de arte e outro espaços e instituições, bem como de forma independente, sem necessariamente o curador possuir um vínculo institucional.

A curadoria, no campo da Museologia, não recebe tanta atenção de pesquisadores se comparada às pesquisas desenvolvidas sobre curadoria na área das Artes Visuais. Na Museologia, a curadoria é entendida, muitas vezes, como parte conjunta e/ou complementar à exposição ou à conservação do acervo dos museus. Já a curadoria nas Artes Visuais, passa tanto pelas exposições, quanto por projetos, produção de publicações, *Happenings*, seminários, cursos, oficinas e outros diversos e diferentes formatos. Em ambos os casos, a pesquisa como base e a comunicação como fim, seja, do acervo, do conjunto de obras, das ideias do artista, das informações de determinado período da história da arte, ou mesmo provocações a outras reflexões perpassam as curadorias feitas por essas duas áreas.

O que impulsionou essa pesquisa foi refletir sobre a real diferença que possa, ou não, existir sobre a curadoria exercida nesses dois campos. Para isso, em um primeiro momento, a partir de pesquisa bibliográfica, serão estabelecidas suas respectivas características, proximidades e distanciamentos. Em um segundo momento, interessa a esse trabalho entender como a curadoria vem sendo exercida nos museus de arte de Porto Alegre. Foram escolhidas cinco instituições: Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS), Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS), as Pinacotecas Aldo Locatelli (PAL) e Ruben Berta (PRB), ambas pertencentes ao Acervo da Prefeitura de Porto Alegre, e a Fundação Iberê Camargo (FIC) – cujos processos curatoriais, foram investigados por meio de entrevista semiestruturada com perguntas abertas, direcionadas ao respectivo curador, ou, em alguns casos, ao funcionário do museu que exerce a função de curador, permitindo uma leitura de como os museus de arte da cidade têm se organizado diante dessa atividade, no semestre de desenvolvimento dessa pesquisa.

É curioso perceber que a curadoria, no Brasil, possui uma formação incipiente, com alguns poucos cursos de especialização, um curso de graduação multidisciplinar, e algumas disciplinas vinculadas aos cursos de áreas afins como artes, história da arte, Museologia, gestão, produção de eventos e cultura. Muito se fala de que, para a área de curadoria crescer em número de profissionais, seria necessária uma maior e melhor estrutura dos museus e centros culturais do País, pois, no plano do ideal, o curador se formaria tanto na teoria quanto na prática, ou seja, desde o banco universitário à prática curatorial dentro de alguma instituição. Porém o que é visto, na maioria das vezes, é que é na prática e no fazer que alguém se torna curador.

Esta monografia está estruturada em quatro capítulos. O primeiro trata de ambientar de forma sucinta a história da curadoria no museu. Para tanto, alguns momentos da história dessa instituição estão presentes no texto, assim como algumas mudanças de paradigmas que também fazem parte desta história. A segunda parte trata da curadoria em Museologia, de como ela vem sendo pensada, estabelecendo-se suas características, para, no capítulo seguinte, fazermos o mesmo com a curadoria em Artes Visuais.

O quarto e último capítulo, por sua vez, trata da curadoria nos museus de arte de Porto Alegre, apresentando como vem sendo realizada a curadoria nessas

instituições a partir da fala dos entrevistados. Isso possibilita que se tenha uma compreensão maior dessa prática e também um comparativo com as teorias que embasam a curadoria museológica e a curadoria nas Artes Visuais.

Nas considerações finais, longe de dicotomizar a pesquisa, dizendo “qual é a melhor ou pior forma de curar” ou de estabelecer fórmulas de “como fazer” curadoria, são apresentadas algumas reflexões acerca do problema levantado por esta pesquisa, das leituras teóricas desenvolvidas, e de como os museus da cidade vêm exercendo a curadoria, a partir da perspectiva apresentada pelos seus curadores.

De forma nenhuma, esse trabalho fecha as discussões sobre curadoria, tão pouco deseja dar conta de toda a bibliografia sobre o tema. O que se tentou estabelecer foi um apanhado geral sobre a curadoria museológica e a curadoria nas artes, na intenção de que fosse oferecido, aos profissionais envolvidos nessas áreas, mais um instrumento de reflexão sobre a curadoria e sua prática.

2 UMA BREVE PERSPECTIVA DA CURADORIA NA HISTÓRIA DOS MUSEUS

Pode-se falar de Museologia a partir do mito das musas, que deram origem às linguagens artísticas e a várias disciplinas das humanidades e sociais, porém, para este trabalho, a análise histórica começa nos séculos XV e XVI, com o colecionismo, movimento de colecionar objetos dos mais diversos por parte da elite europeia. O colecionismo na Idade Média feito pela monarquia, nobreza e clero dá origem aos gabinetes de curiosidades, salas que reuniam vários objetos, obras de arte da antiguidade, tesouros e curiosidades provenientes das Américas e da Ásia, espólios de guerra, a própria produção artística da época, seres exóticos, espécimes animais e vegetais variados e de diferentes localidades, dispostos de forma quase sempre caótica (JULIÃO, 2006). Nota-se que, quem possuía uma sala dessas, tinha um status econômico, político e social, pois esses objetos advinham das navegações a outros continentes, das guerras, do mecenato de artistas, todos eventos que pressupunham condições financeiras prévias. Além do status, o domínio também era simbólico, ocorrendo através do acesso restrito a essas salas, abertas apenas aos círculos de convivência de seus donos.

O enriquecimento dessas coleções acontece entre os séculos XIV e XVIII, fazendo com que ao longo desse período as coleções de alguns desses gabinetes se tornassem especializadas. “Passaram a ser organizadas a partir de critérios que obedeciam a uma ordem atribuída à natureza, acompanhando os progressos das concepções científicas do século XVII-XVIII”, comenta a historiadora Letícia Julião (2006, p. 20).

[...] vários colecionadores construíram seus gabinetes de curiosidades, catalogando-os muitas vezes como forma de valorizar suas riquezas. Revelavam uma série de objetos da natureza e do homem, como conchas, animais marinhos empalhados, em meio a várias pinturas, entre retratos, paisagens e cenas religiosas (CINTRÃO, 2010, p. 20).

A necessária organização desses gabinetes, bem como, os critérios de formação dessas coleções, sua catalogação e a maneira de mostrá-las eram também estabelecidas pelos seus colecionadores, que cuidavam de explicar cada item de seus acervos aos amigos visitantes, fazendo na época o papel que vários profissionais exercem hoje: de pesquisador e curador a educador (CINTRÃO, 2010).

Dessa forma, o conceito de curadoria, mesmo que neste período não se utilizasse a denominação de curadoria, tem em suas raízes as experiências dos gabinetes de curiosidades, do mecenato renascentista, dos primeiros grandes museus europeus, e dos salões de arte surgidos a partir do século XVII. De acordo com a museóloga Maria Cristina Bruno (2008, p. 18), desde o início de seu percurso, as ações curatoriais tiveram relações profundas com esse conjunto de objetos, com o seu pensar e o seu fazer. Tanto os espécimes da natureza, quanto os artefatos desenvolvidos pelo homem, evidenciavam a conexão dessas coleções e acervos com as questões ambientais, naturais e culturais em que o homem estava inserido. Cabe sublinhar que a origem das práticas curatoriais “carrega em sua essência as atitudes de observar, coletar, tratar e guardar que, ao mesmo tempo, implicam procedimentos de controle, organização e administração” (BRUNO, 2008, p.18).

Dos gabinetes de curiosidades e suas coleções privadas, passamos para a Revolução Francesa com uma mudança de percepção do que é privado e público no que diz respeito a patrimônio, percepção essa que se aproxima mais da noção de museu que temos na atualidade. Até este momento as grandes coleções eram da elite dominante, que a partir da Revolução – ideologia e ações - passam a ser patrimônio do povo francês. O antropólogo Martín Tempass (2006, p. 133) argumenta que enquanto antigamente o termo ‘patrimônio’ significava exclusivamente conjunto de bens, materiais ou não, que pertenciam a um indivíduo ou empresa (propriedade privada), a partir da Revolução Francesa tem seu significado modificado onde o patrimônio passa a ser estendido a um conjunto de cidadãos.

Segundo a cientista política Regina Abreu (2003, p. 31) naquele momento

Desenvolveu-se a concepção de bem comum e, ainda, de que alguns bens formam a riqueza material e moral do conjunto da nação. É no período pós-revolucionário que obras de arte, castelos, prédios e também paisagens vão constituir todo um arsenal de bens a serem preservados para um conjunto maior de pessoas.

A noção de patrimônio surge concomitante ao museu, esse espaço de salvaguarda de objetos que representam documentos para o conhecimento histórico da nação. Nesse primeiro momento a emergência é de proteger esses objetos e lugares, e, posteriormente, preservar esses vestígios do passado, fortalecendo o ver-se nesses objetos e o pertencer a esses lugares (TEMPASS, 2006).

Esses bens da nação possuem novos usuários, o povo, que agora passa a lhes atribuir outras funções. Julião (2006, p. 21) explica que, no caso dos bens móveis, “estes deveriam ser transferidos para depósitos abertos ao público, denominados, a partir de então, de museus”. De acordo com a autora, a intenção era instruir a nação, difundir o civismo e a história, instalando museus em todo o território francês, concepção que se espalha e se consolida por grande parte da Europa no século XIX (JULIÃO, 2006).

Até o fim do século XVIII e início do século XIX, o museu ainda carregava um simbolismo negativo. Para o povo, as coleções representavam a riqueza de uma classe dominante, que havia conquistado esse espólio a partir da expropriação a que submeteu o povo ao longo dos séculos, enquanto que para as elites o sentimento era de ciúme pela perda de objetos, que antes eram de usufruto só seu (SUANO, 1986). Junto a esse simbolismo negativo, o acesso ao museu não era para todos, pois, assim como a monarquia, a nobreza e o clero, agora a burguesia que chegara ao poder, passara a utilizar o museu como um espaço de celebração de suas conquistas. A entrada nos museus foi restrita e controlada durante a primeira metade do século XIX, pois o povo não era considerado “educado” para contemplar as obras e objetos nos museus. E entre tantas ideologias que constituem o Iluminismo, a educação era uma das mais importantes, pois a partir dela o povo saberia reconhecer seu lugar e seu valor na história, que era então contada nos Museus Nacionais, que na segunda metade do século XIX passaram a ter suas “portas abertas”.

O grande desafio para a burguesia vitoriosa dos fins do século XVIII foi o dismantelamento dos quadros de poder da aristocracia e a instituição de novos quadros administrativos. [...] A necessidade de observar, controlar, e regularizar a sociedade influiu na mentalidade do século XIX. As operações de distribuição e análise, controle e inteligibilidade, interligadas, atingem a política, a economia e a tecnologia científica. Em outras palavras, não se domina o que não se conhece e conhece-se melhor pelo ordenamento sistemático da realidade a ser conhecida (SUANO, 1986, p. 36-37)

A arqueóloga Marlene Suano traz uma colocação que acaba por descrever, de certa forma, a maneira cientificista como a sociedade dessa época se organizava, o que se refletia diretamente na figura do curador desses museus. Tal profissional, como se refere Bruno (2006), acabava atuando diretamente com o patrimônio, salvaguardando-o através da pesquisa, da organização, da catalogação, enriquecendo a partir dessas ações, as coleções dos museus, de modo a apresentar

ao público todo o potencial que um objeto de determinada coleção poderia ter. Essa perspectiva deixa claro que a palavra que mais fortemente podia definir o curador dessa época era conservador, aquele que realiza a manutenção do objeto por ser um especialista.

Essa figura que “procede à cura” (BRUNO, 2008) permanece forte até o início do século XX, quando se percebe que importantes mudanças dentro do museu começam a acontecer. Até então o museu se via

[...] como templo dos grandes mestres do passado, do apogeu da civilização clássica, grande expositor de “tudo” que a natureza e o homem criassem de importante ou exótico. Incapaz de traçar seu próprio caminho nesse emaranhado de vertentes, o museu a tudo incorporou, adquirindo suas características de museu ‘enciclopédico’, álbum aberto de tudo o que o homem conhecia, expressão da pujança econômica e territorial das nações europeias (SUANO, 1986, p. 40).

No início do século XX, sem a função de legitimar a burguesia e de representar o mito da “civilização” ou de nação como anteriormente, o museu estagna. A instituição e seu conteúdo não respondiam mais às necessidades e inquietações de uma sociedade pós-Revolução Industrial. Nesse panorama histórico e social, o museu, ilhando-se em si, deixa de ter apelo junto ao público.

No museu ainda temos a figura do curador-conservador-especialista, que exerce uma curadoria mais tradicional, na perspectiva de conservação dos objetos e das obras de arte, e que formula exposições mais didáticas, centradas nos aspectos cronológicos das coleções (RUPP, 2014).

No período que se seguiu à II Guerra Mundial, a situação dos museus na Europa era gritantemente diferente do panorama americano. Na Europa, os museus, não eram vistos como prioridade na reconstrução de um continente devastado. Nos Estados Unidos, o museu aparece perfeitamente inserido no quadro da produção capitalista, ligado à indústria cultural, com a Universidade e com a produção artística.

Cunha-se o termo “museu dinâmico” para definir essa instituição que abrigava obras de arte, arquivos, espécimes raros do mundo mineral, vegetal e animal e que oferecia serviços educacionais, concertos de música, desfiles de moda, ciclos de debate, etc. (SUANO, 1986, p. 54)

Nos anos 1960, ao mesmo tempo em que a crítica aos museus se acentua em meio a uma crescente insatisfação política e aos movimentos pela

democratização da cultura em diversos países, se inicia o movimento de dinamização dos museus. De acordo com Julião (2006, p. 27), “os museus iniciam um processo de reformulação de suas estruturas, procurando compatibilizar suas atividades com as novas demandas da sociedade”. O museu deixa de ser um espaço consagrado apenas à cultura da elite e passa a incorporar as questões da vida cotidiana das comunidades. Nessa década, o museu passa a refletir os interesses da sociedade e não mais os “grandes feitos, datas ou heróis” (SUANO, 1986), pois o momento histórico era de grandes mudanças com a descolonização da África, os movimentos civis pelos direitos dos negros nos Estados Unidos, a descrença nas instituições educativas e culturais do ocidente, a luta pelo direito das minorias, as preocupações com o meio ambiente, entre outros (JULIÃO, 2006, p. 27).

Na década de 1970, Suano (1986) comenta que, as discussões dos museus centravam-se nos seguintes temas: nas relações do museu com a comunidade, na pesquisa científica, na museografia e na formação de pessoal para trabalhar nessas instituições. Julião (2006) ainda acrescenta a perspectiva do lazer e da educação do público.

O processo de mudança dos museus e da forma de olhar para si mesmo e para os públicos foi gradual e acontece até os dias atuais. A Nova Museologia, movimento que toma fôlego em 1971-72, a partir da Mesa Redonda de Santiago do Chile, sinaliza novas práticas e teorias na perspectiva da função social do museu, que se contrapõe ao museu tradicional.

A Nova Museologia deve partir do público, ou seja, de dois tipos de usuários: a sociedade e o indivíduo. Em lugar de estar a serviço dos objetos, o museu deveria estar a serviço dos homens. Em vez do museu “de alguma coisa”, o museu “para alguma coisa”: para a educação, a identificação, a confrontação, a conscientização, enfim, museu para uma comunidade, em função dessa mesma comunidade (JULIÃO, 2006, p. 27)

Essas novas orientações afirmavam o compromisso do museu com uma concepção de cultura de caráter abrangente, compreendida como um sistema de significações que permite comunicar, reproduzir, vivenciar um modo de vida global, envolvido em todas as formas da atividade social (JULIÃO, 2006).

Dentro destas novas configurações, os recortes temáticos, as pesquisas de acervo, as aquisições, as exposições e as mensagens que se desejam comunicar

através destas modificam as relações do tradicional “contemplar o objeto histórico ou artístico” para uma experiência diante do objeto e do lugar que fomenta e propicia discussões e questionamentos.

Essas mudanças acabam por refletir também na figura do curador. Diante dessa nova postura, essa figura que até então focava seus trabalhos nas especificidades do acervo, passa a ter sobre ele um olhar mais reflexivo. Ele passa a observar não apenas questões de conservação, documentação, organização ou pesquisa, mas em diferentes maneiras de pensar e abordar esse conjunto de peças, idealizando a melhor forma de externalizar, de comunicar seus diferentes significados, abrindo outras possibilidades de interpretação e conexões.

Esse breve apanhado histórico, nos permite perceber a grande mudança institucional pela qual passou o museu ao longo de séculos, assim como da figura do curador. Mas, não apenas, o museu passava por mudanças, a arte também rompia com diversas das suas “verdades” em fins do século XIX e durante o século XX. Foram vários os movimentos artísticos e artistas que colocaram em cheque o significado e a função da arte.

A respeito da arte e suas relações, tema que será detalhado no terceiro capítulo, juntamente com a curadoria desenvolvida no campo da arte, cabe aqui levantar alguns pontos.

O primeiro ponto é que a arte possui um sistema. O sistema da arte é formado por diversos agentes e instituições, que atuando em conjunto, auxiliam na configuração da arte, lhe dando *status* e sentido na criação do *éthos* artístico.

Outro ponto é que, ao entrar em um museu de arte, o objeto artístico passa a ser musealia¹, mas não deixa de ser uma obra de arte. Essa forte afirmação é passível de diversas críticas, ainda mais se o objeto artístico referido for arte contemporânea, mas neste primeiro capítulo essa afirmação ajuda-nos a perceber e compreender que existe diferença entre o objeto histórico e o objeto artístico. O

¹ Musealia ou objeto de museu, designa aquele objeto que ao adentrar no espaço museal passa por uma série de processos (salvaguarda, pesquisa comunicação) e que lhe dão um outro ou novo significado. O objeto do museu é feito para ser mostrado, com toda a variedade de conotações que lhe estão intrinsecamente associadas, uma vez que se pode mostrar para emocionar, distrair ou instruir. Eles são desfuncionalizados e “descontextualizados”, o que significa que eles não servem mais ao que eram destinados antes, mas que entraram na ordem do simbólico que lhes confere uma nova significação e lhes atribuir um novo valor – que é, primeiramente, puramente museal, mas que pode vir a possuir valor econômico. Tornam-se, assim, testemunhos (con)sagrados da cultura. Os objetos podem, então, ser utilizados como signos, do mesmo modo que as palavras de um discurso, quando são utilizados em uma exposição. Para mais informações: DEVALÉES, André, MAIRISSE, François (Ed.). **Conceitos-chave em museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro de Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Cultura, 2013.

objeto histórico, como atesta o historiador Ulpiano de Meneses (2005, p. 27), é de ordem “ideológica e não cognitiva, e o que faz um objeto receber o status de histórico, de um ‘documento histórico’, é justamente o olhar do historiador, do pesquisador que extrai dele conhecimento”. Evidentemente o objeto artístico passa por esse processo quando entra em um museu de arte, no entanto, não apenas por ele, pois a obra de arte também é “olhada” por uma série de outros agentes e instituições do sistema da arte como críticos, *marchands*, curadores, colecionadores, acadêmicos, público visitante, museus, galerias, centros culturais, etc, que além do historiador e do historiador da arte, auxiliam na valoração, na legitimação e na construção do seu *status* de obra de arte.

As vanguardas artísticas acabavam, com algumas exceções, vendo suas obras entrarem tardiamente nos acervos dos museus de arte, pois o tempo de “absorção” e de reflexão sobre essa nova produção, nem sempre encontrava espaço imediato nos museus.

Assim como o museu teve que lidar com um conturbado quadro, social, político e econômico a partir da década de 1950-60, a produção artística também está intimamente ligada a todas essas esferas. As obras de arte desse período, de certa forma, entravam em choque com o que a maioria dos museus de arte estavam começando a deixar de ser, aqueles lugares das belas artes, da história já canonizada dos grandes artistas, e dos grandes períodos com suas definidas características.

No livro de entrevistas do curador Hans-Ulrich Obrist (2010), diversos relatos deixam transparecer esse “atraso” de alguns museus de arte em não dar espaço ou visibilidade à produção artística de sua época, corroborando um pouco com a ideia do museu como um legitimador, muitas vezes póstumo, da arte.

Nessa conjuntura, da gradual abertura dos museus, vemos a figura do curador ampliar suas atividades. Ele não deixa de ser, necessariamente, um especialista, mas agora passa a olhar para o acervo e para fora do acervo de uma maneira completamente nova. O museu de arte poderia (e deveria), dentro da nova perspectiva a que essa instituição vem se propondo, estar aberto às novas linguagens ou mesmo aos experimentos artísticos (OBRIST, 2010).

O curador sai do museu e passa a circular em diferentes espaços e a conviver com artistas, buscando uma maior aproximação com eles e com o que vinham produzindo (OBRIST, 2010). Esta nova postura do curador, que olha de forma

diferente para o acervo do seu museu, ao mesmo tempo em que se aproxima do artista e da sua produção, vai ao encontro da proposta do museu fórum², um espaço de debate, discussão, participação e também de experimentação.

Essa perspectiva da curadoria e da história dos museus, contada de forma muito pontual e breve, possibilita compreender que o conceito de curadoria surgiu da necessidade da análise, do estudo das evidências materiais da natureza e da cultura. Concomitante a necessidade de análise, surge também o tratamento dessas evidências, sua manutenção, à sua potencialidade enquanto suporte de informação e à exigência de estabelecer critérios de organização e salvaguarda. Em suas raízes mais profundas articula-se aos procedimentos de coleta, estudo, organização e preservação (BRUNO, 2008). No entanto, percebe-se que durante a história dos museus a curadoria tomou outros rumos dentro dos museus, em especial nas Artes Visuais, o que se reflete diretamente nos museus de arte, que será tema de discussão do terceiro capítulo deste trabalho.

No próximo capítulo, será apresentado como a curadoria é teorizada no campo da Museologia. Partindo do histórico apresentado, será possível perceber se houve mudanças ou não, com relação às atividades desenvolvidas pelo curador dentro dos museus, e como a curadoria museológica é pensada hoje.

² Museu Fórum é uma expressão cunhada por Duncan Cameron na década de 1970. Em seu artigo *The Museum, a Temple or the Forum*, a pluralização do museu era, para Cameron, uma resposta às necessidades da sociedade, onde a instância Fórum asseguraria que novas e desafiantes percepções da realidade pudessem ser vistas e ouvidas por todos, renovando, por conseqüência, a instância Templo, numa relação processo-produto nos museus. Para mais informações: CAMERON, Duncan F. **The Museum, a Temple or the Forum**. University of Colorado Museum Lecture. March, 1971.

3 CURADORIA MUSEOLÓGICA

Após um breve apanhado da curadoria na história dos museus, se faz necessário um momento de reflexão sobre a Museologia, seus significados, funções e atividades, para então situar a curadoria dentro desse contexto.

Primeiramente, seria interessante que se estabelecessem alguns esclarecimentos a respeito de equívocos recorrentes, como confundir museu (seu funcionamento e operacionalização) com Museologia (a disciplina), e a museografia (a *práxis* do museu) com a Museologia (construção de conhecimento). Museu, como comenta a museóloga Marília Xavier Cury (2005), é a instituição e/ou o *locus* da musealização, compreendendo também formas não institucionalizadas, mas possibilidades organizacionais onde e quando o patrimônio ganha *status* de musealizável - o potencial – e musealizado – a ação consciente e objetiva de preservação e comunicação.

Dentro da história da Museologia, observam-se diferentes percepções sobre seu objeto de estudo e modificações em seu conceito, mas é importante frisar que a definição de Museologia não pode ser baseada na instituição museu, pois instituições não são objetos de ciência (BARAÇAL, 2008), mas de estudo. Inicialmente, se entendia a Museologia, como um estudo da finalidade e da organização do museu. Posteriormente, passou a se entender tal disciplina como o estudo da implementação e integração de um conjunto de atividades que visavam à preservação e o uso da herança cultural e natural. Depois, ela passou a significar o estudo dos objetos de museu, para ser entendida mais adiante como o estudo da musealidade – que seria perceber e identificar documentos e objetos que representam melhor certos valores sociais –, até que, por fim, chegamos à noção que temos hoje: a Museologia como o estudo da relação específica do homem com a realidade (MENSCH, 1994).

Percebe-se que, a Museologia deslocou seu objeto de estudo dos museus, suas coleções e objetos para o universo das relações. A museóloga Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (1990), por exemplo, entende que a Museologia é a ciência que estuda o fato museológico. Para a autora,

[...] fato museológico é a relação profunda entre o homem, sujeito que conhece, e o objeto, parte da realidade à qual o homem também

pertence e sobre qual tem poder de agir – relação esta que se processa num cenário institucionalizado chamado museu (GUARNIERI, 1990, p.7).

Em outros conceitos, percebem-se abordagens que conversam com essa “relação entre o homem, a realidade e o objeto”, que podem agregar ao conceito de Museologia de Guarnieri (1990), como o da filósofa Anna Gregorová (*apud* MENSCH, 1992), que salienta a relação do homem com a realidade, que consistiria na coleção e conservação intencional e sistemática de objetos selecionados que documentam o desenvolvimento da natureza e da sociedade, e desses objetos faz uso científico, cultural e educacional. O museólogo Zbynek Stránsky (*apud* MENSCH, 1992), por sua vez, apresenta o trinômio homem-objeto-museu, sendo o homem e a realidade mediado pelo objeto musealizado, aquele já institucionalizado, ou ainda, na perspectiva da Nova Museologia, o trinômio sociedade-patrimônio-território, quando se fala de museu integral e de ação (CURY, 2009), relação esta, de inserção do museu com o ambiente natural e cultural onde ele está socialmente localizado (MENSCH, 1992).

Para o museólogo Peter van Mensch (1992), são três as funções básicas do museu: a preservação, a investigação e a comunicação. Dentro dessas funções, há diversas atividades desenvolvidas em conjunto e normalmente de forma processual, tanto pelo museólogo, quanto por uma equipe multidisciplinar de profissionais. A pesquisa inclui a coleta, conservação, restauração, armazenamento e documentação; a investigação refere-se à interpretação científica do valor informativo do patrimônio cultural e natural; e a comunicação compreende todos os métodos possíveis para transferir a informação a uma audiência: publicações, exposições e atividades educativas adicionais.

Todas as atividades listadas acima e outras compõem o que se pode chamar de museografia³. É ela que abarca todas as práticas desenvolvidas nos museus – desde a gestão até o atendimento ao público –, sendo exatamente nessa parte da Museologia que se encontra a curadoria. Como se pode observar ao longo da história, o curador, dentro das diversas tipologias de museu, teve diferentes perspectivas de atuação e função. Algumas dessas perspectivas serão

³ A palavra museografia tende a ser usada, com frequência, para designar exposição. No entanto a museografia é definida como a figura prática ou aplicada da museologia, isto é, o conjunto de técnicas desenvolvidas para preencher as funções museais, e particularmente aquilo que concerne à administração do museu, à conservação, à restauração, à segurança e à exposição. Para mais informações: DEVALÉES, André, MAIRISSE, François (Ed.). **Conceitos-chave em museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro de Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Cultura, 2013.

apresentadas numa tentativa de compreender como a Museologia pensa a curadoria.

De acordo com Ulpiano de Meneses (2009, p. 32), uma forma contemporânea de entender curadoria seria como o ciclo completo de atividades relativas ao acervo, compreendendo a execução e/ou orientação científica das seguintes tarefas: formação e desenvolvimento de coleções; conservação física das coleções, o que implica soluções pertinentes de armazenamento e eventuais medidas de manutenção e restauração; estudo científico e documentação; comunicação e informação, que deve abranger da forma mais aberta possível todos os tipos de acesso, apresentação e circulação do patrimônio constituído e dos conhecimentos produzidos, para fins científicos, de formação profissional ou de caráter educacional genérico e cultural (exposições permanentes e temporárias, publicações, experiências pedagógicas, etc.).

Guarnieri (BRUNO, 2010, p. 138) afirma que “coletar, pesquisar, documentar, comunicar (inclusive através da exposição e da ação educativa e cultural) constituem atividades operacionais da curadoria, da conservação e da comunicação museológica (subdomínios da Museografia)”.

A perspectiva da comunicação e curadoria também aparece em Cury (2005, p.52). Para ela, a comunicação museológica é um conjunto de partes que formam um sistema por constituírem uma interdependência, condição para atingir o objetivo exposição – seja o formato exposição propriamente dito, seja outras formas de externalizar informação e conhecimento –, a partir de uma série de ações/atividades. Para a autora, o processo de musealização de um objeto faz parte do sistema de comunicação do museu, onde a curadoria dentro desse processo e desse sistema possibilita que o sentido social e público do objeto museológico se amplie, pois este passa a ser um vetor de conhecimento e de comunicação.

O ato deliberado de preservar um objeto e adentrá-lo no mundo dos museus, no seu sentido mais amplo, impõe uma série de ações com relação a sua inserção no processo museológico, ou curatorial, ou seja, o estudo desse objeto, inserindo-o em uma problemática de conhecimento; conservação da sua integridade física; documentação museológica e comunicação (CURY, 2005, p.52-53).

O processo curatorial diferencia a museália de outros objetos que pertencem a outros contextos, entendendo-se que o objeto museológico é aquele que foi

retirado do seu contexto natural ou circuito econômico e/ou funcional, adquirindo um estatuto diferenciado (CURY, 2009). O objeto museológico “não é um objeto em um museu e sim aquele que sofre as ações que compõem a musealização por meio do processo curatorial” (CURY, 2009, p. 32-33). As ações que compõem esse processo são: formação de acervo, pesquisa, salvaguarda (conservação e documentação museológica), comunicação (exposição e educação). Apesar de ser uma cadeia operatória, ela não deve ser entendida de forma linear e sim numa perspectiva cíclica, dada a interdependência dos fatores entre si e a sinergia que os agrega, e que acrescenta valor dinâmico à curadoria (CURY, 2009).

Através do processo curatorial tem-se a organização do cotidiano em torno do objeto museológico, o que também traz à tona, de acordo com essa autora, um outro elemento constitutivo do que entendemos ser o museu: o público. O público é o receptor dos museus e do patrimônio cultural musealizado, e traz consigo, como sujeito ativo, uma participação no processo curatorial (CURY, 2009).

O historiador Nelson Sanjad e o biólogo Carlos Roberto Brandão (2008), argumentam que a curadoria que, ora é entendida como a prática de organizar mostras específicas, ora como um conjunto de técnicas objetivando a conservação de objetos, se define como o ciclo completo de atividades relativas aos acervos, compreendendo: a execução ou a orientação da formação e desenvolvimento de coleções, seguindo uma racionalidade pré-definida por uma política de acervos; a conservação física das coleções, implicando em soluções permanentes de armazenamento e em eventuais medidas de manutenção e restauro; o estudo e a documentação, além da comunicação e informação, que devem abranger todos os tipos de acesso, divulgação e circulação do patrimônio constituído e dos conhecimentos produzidos, para fins científicos, educacionais e de formação profissional. Salientam ainda que, dentre as várias formas e possibilidades de comunicação entre os museus e a sociedade, as exposições serão priorizadas em razão de constituírem etapa importante no processo curatorial, embora este não se esgote ou finalize na montagem de exposições (SANJAD; BRANDÃO, 2008).

Esses autores trazem a noção de política curatorial, que é a forma como o museu pensa, incorpora a história e reflete sobre sua função social, levando em consideração o potencial do acervo como canal de comunicação entre a instituição e a sociedade. Vale salientar que a política curatorial referida pelos autores pode

constar no Plano Museológico de um museu. O Plano Museológico⁴ consiste em um documento que traça as diretrizes do museu a partir de um profundo conhecimento e (auto) avaliação crítica de todas as suas instâncias, desde a definição da sua missão e valores, as decisões de gestão, estabelecimento de políticas para a organização dos vários setores e tarefas desenvolvidas no museu, às temáticas a serem abordadas e atividades que serão promovidas. Formado por diferentes Programas, o Plano Museológico, dá conta das várias partes constituintes do museu (como exemplo pode-se ter um Programa de Acervo, um Programa de Conservação Preventiva, um Programa de Documentação, de Comunicação, Arquitetônico, Segurança, Educativo e Cultural, um Programa Institucional, um Programa de Exposições, um Programa de Curadoria, etc.), que preveem cada uma, diversos projetos a serem executados em um espaço de tempo determinado, sendo reavaliado e atualizado periodicamente (BRASIL, 2009).

A política curatorial, que pode ser prevista no Programa de Curadoria de uma Plano Museológico, deve ser comprometida com a reflexão crítica, com a transformação e a inclusão social e se manter aberta para demandas sociais, em um processo de (re)construção permanente e (re)definição de prioridades (SANJAD; BRANDÃO, 2008).

Até o momento, os autores apresentados falaram de seus conceitos de curadoria, em sua grande parte ligados a uma série de fazeres técnicos vinculados às atividades desenvolvidas na museografia, como também ao processo sinérgico dessas atividades. O que se destaca é a noção de atividades processuais vinculadas ao acervo, que ora são identificadas como processo de comunicação, ora como processo curatorial e, ainda, utilizando-se termos equivalentes. A posição institucional dessa curadoria está vinculada a um modo de exercer essa prática que vem de uma tradição que entende a pesquisa e a salvaguarda do acervo como foco principal, fazendo com que a noção de comunicação fique restrita às paredes do museu, nem sempre acessíveis ao público em sua linguagem. Observa-se que esta postura foi mudando, como se pode ver na história dos museus, mas foi na contemporaneidade que a noção de extroversão de conhecimento, no sentido de

⁴ A obrigatoriedade da elaboração do Plano Museológico para todos os museus está previsto no Estatuto dos Museus. Para mais informações: BRASIL. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museu e dá outras providências. **Diário Oficial da República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 14 jan. 2009. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm> . Acesso em: out. 2016.

acesso, chegou com mais força aos museus. Pensar, por exemplo, nos modelos de exposição que se tinha no século XIX e início do século XX, e nos modelos que temos atualmente, auxilia-nos a perceber um outro discurso, inclusive direcionado ao público, pois o acesso ao museu e ao seu conteúdo deve se dar de outras formas, que não somente pela porta de entrada. Ele deve ser acessível pelos temas que aborda, pelos recortes curatoriais, pela exposição, pelas problemáticas que levanta e pelos questionamentos que faz, a partir do contexto em que está inserindo, sem deixar de lado o aspecto globalizado da sociedade a qual pertence.

No entanto, é Maria Cristina Bruno (2008) que se preocupa em apresentar um apanhado, mesmo que em um ensaio, sobre a história da curadoria no âmbito dos museus, para depois apresentar o significado do termo do ponto de vista da Museologia.

Foi pensando na trajetória das ações curatoriais e dos seus reflexos nos processos – coleta, documentação, pesquisa, conservação e comunicação –, que Bruno (2008) diz ser possível considerar, na origem remota do termo curadoria, contextualizada no âmbito dos museus, que os acervos e coleções exigiram cuidados técnicos e científicos responsáveis pela organização de metodologias de trabalho para diferentes ciências e museus. Em suas origens, as ações curatoriais bifurcaram-se em duas: o “proceder à cura”, vinculado aos museus de ciências naturais, e o “proceder à manutenção”, vinculado às obras de arte, ações estas que permitiram a diversidade institucional. Dessa bifurcação museológica, que potencializou a especialização das ações dos e nos museus, surgem duas diferentes categorias profissionais: o curador e o conservador.

No âmago do conceito de curadoria, tem-se a perspectiva de produção de conhecimento a partir de coleções e acervos museológicos. Esse conceito não surgiu somente influenciado pela importância da análise das evidências materiais da natureza e da cultura, mas também pela necessidade de tratá-las no que corresponde à manutenção de sua materialidade, à sua potencialidade enquanto suporte de informação e à exigência de se estabelecer critérios de organização e salvaguarda. Vale salientar que, nessa trajetória da história da curadoria nos museus, a noção de curadoria desdobra-se mais tarde dos museus de ciências para os de arte (BRUNO, 2008).

No século XIX, “proceder à cura” restringia-se aos procedimentos de estudos (pesquisas de diferentes campos de conhecimento) e salvaguarda (atividades de

conservação e documentação) das coleções e acervos, enquanto que, na contemporaneidade, o “proceder à cura” subsidia os processos de extroversão dos bens patrimoniais, consolidando ações de comunicação e educação (BRUNO, 2008).

[...] “proceder à cura” passou a ser interpretado como um conjunto de procedimentos **inerentes** à seleção, coleta, registro, análise, organização, guarda e difusão do conhecimento produzido. Trata-se de uma articulação de procedimentos técnicos e científicos que têm contribuído sobremaneira para o nosso conhecimento relativo às questões ambientais e culturais de interesse para a humanidade. Nesse sentido, as noções herdadas de “organização e guarda” **ampliaram e particularizaram os aspectos constitutivos da definição de curadoria** e, ao mesmo tempo, consolidaram diversos campos de conhecimento (BRUNO, 2008, p. 20, grifo nosso).

Nessa perspectiva, as ações curatoriais contribuíram para o delineamento do perfil das instituições museológicas e permitiram a emergência de áreas de conhecimento – conservação e restauração, por exemplo –, evidenciando a importância da articulação cotidiana de diferentes trabalhos e profissionais. No entanto, uma observação pormenorizada de algumas instituições nos faz perceber que essa herança chegou ao século XX permeada por ações isoladas, com pouca inspiração democrática e vocacionada ao protagonismo, como ocorre muitas vezes no campo das Artes Visuais. Essas idiosincrasias de alguma forma distanciam a definição de curadoria na Museologia em relação à definição das Artes Visuais, pois para a Museologia a curadoria é compreendida como um conjunto de atividades coletivas, enquanto que na Arte a figura do curador é vista como um profissional onipotente em relação à dinâmica institucional (BRUNO, 2008), sobretudo quando se fala em curadores independentes.

As ações curatoriais chegam ao século XX com os profissionais de museus envolvidos em grandes confrontos entre a velha e a nova forma de pensar o museu, reconhecendo e valorizando inéditos recortes patrimoniais, sofisticando os seus processos de trabalho, abrindo as suas portas para novos segmentos das sociedades e constatando a necessidade do trabalho interdisciplinar. A partir da segunda metade do século XX, todos esses cenários impulsionaram a experimentação de “inéditos processos de ação museológica, valorizando a participação comunitária no que tange os procedimentos de salvaguarda e comunicação” (BRUNO, 2008, p. 21), estabelecendo uma nova dinâmica em relação às noções de acervo e coleções. Os impactos desse contexto complexo geraram

também novos modelos museológicos, como os museus comunitários e os ecomuseus, integrantes da Sociomuseologia, onde “o conceito de curadoria não encontrou eco e as metodologias de trabalho implementadas têm sinalizado para processos transdisciplinares, coletivos e de auto-gestão” (BRUNO, 2008, p. 21).

Bruno (2008) comenta que, nesse momento, contraditoriamente, a figura do curador já era central nas instituições museológicas e se confundia com o único profissional apto a responder pelas coleções e acervos de sua especialidade, em todos os níveis da ação museológica. Da mesma forma, entrelaçado em contradições, o processo de trabalho curatorial passou a ser relevante para as instituições com acervos – materiais e imateriais – artísticos, históricos, de cultura popular, e outras instituições como centros culturais, de memória e galerias de arte.

Esse movimento entre funções, responsabilidades e perfis profissionais potencializou as atividades curatoriais, orientando-as também para as ações de exposição e de educação como percebemos na atualidade dos museus. Entretanto, é possível constatar que, na Museologia, o profissional curador e o conceito de curadoria ficaram delimitados por muito tempo aos museus tidos como tradicionais, impregnados pela projeção das especializações, pela relevância dos profissionais e pela potencialidade científico-cultural dos acervos e coleções (BRUNO, 2008).

Assim, nas últimas décadas, a definição de curadoria tem sido permeada pelas noções de domínio sobre o conhecimento de um tema referendado por coleções e acervos, como também a capacidade de criar hipóteses que relativizem as narrativas historicamente consolidadas que, por sua vez, permitem a lucidez do exercício do olhar, capaz de selecionar, compor, articular e elaborar discursos expositivos, possibilitando a reversibilidade e extroversão de conhecimento para os públicos daquilo que foi visto e percebido, mas considerando que as ações de coleta, conservação e documentação já foram realizadas (BRUNO, 2008).

A implementação de atividades curatoriais na Museologia depende de uma cadeia operatória de procedimentos técnicos e científicos, onde o domínio sobre o conhecimento que subsidia o olhar, acima referido, é na verdade a síntese de um trabalho coletivo, interdisciplinar e multiprofissional. Definir curadoria, a partir de um olhar permeado por noções museológicas, permite perceber a importância da cadeia operatória de procedimentos de salvaguarda (conservação e documentação) e comunicação (exposição e ação educativo-cultural) que, uma vez articulados com os estudos essenciais relativos aos campos de conhecimento responsáveis pela coleta,

identificação e interpretação das coleções e acervos, são fundamentais para o desenvolvimento dos museus e das instituições congêneres (BRUNO, 2008).

A definição contemporânea pode trazer parâmetros para outros contextos institucionais que têm utilizado o conceito de curadoria, extrapolando a ação museológica, mas para os museus as perspectivas de “processo” e de “cadeia operatória” são essenciais. Essas perspectivas, por sua vez, abrem caminhos para as exigências relativas às necessidades de planejamento e de avaliação no âmbito dos museus e, ao mesmo tempo, implicam na assimilação de desafios no que tange à “qualidade técnica”, à “prestação de contas públicas” e à “transparência nos procedimentos” (BRUNO, 2008). A partir do que foi mencionado e da realidade contemporânea, a definição de curadoria deve articular as noções de “ações interdependentes” que estabelecem a dinâmica necessária aos processos curatoriais, pois as ações dos processos são sinérgicas, ao mesmo tempo em que contemplam também a função que os acervos, coleções e museus devem desempenhar na contemporaneidade, permitindo articulações entre as intenções e as ideais curatoriais com as “diferentes expectativas” que as sociedades projetam nas instituições patrimoniais.

Para Bruno (2008), as tarefas que envolvem a extroversão e o tratamento público de temas e acervos refletem grande afinidade com as atividades museológico-curatoriais e podem ser resumidas nas seguintes operações:

- delimitação do recorte patrimonial no âmbito das coleções e dos acervos, a partir de intenções pré- estabelecidas;
- concepção do conceito gerador a partir da delimitação do enfoque temático e do conhecimento das expectativas do público em relação à temática selecionada, valorizando as vocações preservacionistas e educacionais dos discursos expositivos;
- seleção e enquadramento dos bens identificados como referenciais para a abordagem do tema proposto, respeitando as articulações com os processos de conservação e documentação;
- conhecimento do espaço expositivo e de suas potencialidades públicas;
- definição dos principais objetivos do discurso expositivo e dos critérios para avaliação do produto expográfico, respeitando as potencialidades de resignificação das coleções e acervos, as necessidades de entrelaçamento com as premissas educacionais e a realidade conjuntural da instituição;
- concepção do roteiro do circuito expográfico, a partir do delineamento das questões de infraestrutura e das linguagens de apoio;
- elaboração do desenho expográfico, indicando as características técnicas da proposta expositiva e
- organização e realização do projeto executivo, considerando os parâmetros de produção, cronograma, orçamento e avaliação (BRUNO, 2008, p.24)

As operações acima sintetizadas permitem avaliar o grau de interdependência entre as diferentes ações curatoriais e a relevância da noção de processo para a realização das atividades de curadoria. Englobam, em sua dinâmica, a importância do conhecimento acumulado em diversos campos já estabelecidos, a expectativa da produção de novas análises, o domínio técnico sobre os mais variados trabalhos e a consciência de que o resultado dessas operações deve servir a sociedade. As atividades museológico-curatoriais são, imperiosamente, ações coletivas e multiprofissionais. Nesse sentido, “o protagonismo do curador deve ser o reflexo de sua capacidade de liderança e de sua compreensão em relação às reciprocidades entre as atividades acima indicadas” (BRUNO, 2008, p.24).

Pode-se considerar que a curadoria, na Museologia, é a somatória de distintas operações que entrelaçam intenções, reflexões e ações cujo resultado evidencia o compromisso de identificar possibilidades interpretativas, desvelando as rotas de ressignificação dos acervos e coleções, aplicando sistêmicas de procedimentos museológicos de salvaguarda e de comunicação aliados às noções de preservação, extroversão e educação, justamente com a capacidade de decodificar as necessidades das sociedades em relação à função contemporânea dos processos curatoriais (BRUNO, 2008).

Então, a partir da fala de Bruno (2008), pode-se salientar que enquanto inicialmente a preocupação da cura nos museus estava relacionada ao estudo e a salvaguarda, gerando conhecimento de si para si, no interior do museu, hoje já se percebe um movimento de extroversão desse conhecimento, onde a curadoria compõe o tripé da comunicação museológica, juntamente com a exposição e a ação educativa e cultural, meios de saída e de diálogo entre o museu e o público. A curadoria não perdeu seu caráter de atividade técnica e processual, como muito foi salientada pelos demais autores, e segue sendo um processo multidisciplinar e coletivo, mas a premissa é que a curadoria potencializa e amplia a produção desse conhecimento propagando-o, subsidiando processos de extroversão dos bens patrimoniais, através de ações de comunicação e educação dos mais variados tipos e formatos. A curadoria na Museologia atua em conformidade com o Plano Museológico, pois se entende que é necessário um planejamento, uma política curatorial que converse diretamente com o acervo, patrimônio da instituição, e com as intenções do museu – missão, visão e valores –, possibilitando assim uma

harmonia entre ações de comunicação, os processos museológicos e as relações com o público visitante.

No capítulo seguinte, será apresentada como a curadoria é concebida no campo das Artes Visuais. A curadoria é amplamente discutida nas Artes, impossibilitando uma definição única. Serão apresentadas algumas perspectivas pertinentes à problemática desta pesquisa, na tentativa de apresentar um apanhado mais geral do termo e de sua prática.

4 CURADORIA NAS ARTES VISUAIS

Antes de começar a falar sobre curadoria na perspectiva das Artes Visuais, se faz necessário falar do sistema da arte, no qual, a curadoria, tem um papel muito importante. A professora e pesquisadora Ana Amelia Bulhões (2014), comenta que, para entender as Artes Visuais, é importante ir além do artista, devendo-se investigar os indivíduos e instituições que interagem com ele. A autora menciona ser habitual que, nos estudos das Artes Visuais, se concentre a análise na figura do artista, considerando-o muitas vezes o único responsável pelas características e repercussão social do seu trabalho. Na verdade, críticos, *marchands*, curadores, pesquisadores, historiadores da arte, museus, salões, galerias, imprensa, revistas de arte, etc. têm forte influência sobre os trabalhos e eventos artísticos de forma conjunta, assim como sobre sua circulação, difusão e consumo. Essas relações, por fim, estarão intimamente ligadas ao contexto e condições econômicas, sociais, políticas e culturais do meio em que atuam, ou seja, ao processo histórico do qual participam de maneira específica e no qual se transformam (BULHÕES, 2014).

Para a análise dessas relações, se utiliza o conceito de sistema da arte, entendido como o

[...] conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos, e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da arte para toda uma sociedade ao longo de um período histórico (BULHÕES, 2014, p. 15-16).

A partir dessa definição, é possível compreender a complexidade das estruturas e o dinamismo desses processos em uma visão sincrônica das variáveis que interferem na produção, difusão e recepção das Artes Visuais e do seu papel nos contextos históricos.

Bulhões (2014) aprofunda a reflexão sobre o sistema da arte em sua pesquisa, apresentando a noção de campo do sociólogo Pierre Bourdieu, que o define como um “espaço de jogo, um campo de relações objetivas entre indivíduos e instituições que competem pelo mesmo objetivo” (BOURDIEU, 1982, p. 160). Bourdieu (1983) aplica o termo “campo” à análise de vários setores sociais, sejam eles o religioso, o político ou o cultural. Dentro do campo cultural, ele analisa detalhadamente o campo artístico. De forma resumida, o campo tem uma estrutura e

regras de funcionamento que podem ser analisadas independentemente das características pessoais dos indivíduos nele atuantes.

Sob essa perspectiva, “o sujeito da obra não é nem o artista singular, causa aparente, nem um grupo social [...], mas o campo da produção artística em seu conjunto [...]” (BOURDIEU, 1983, p. 165). Segundo Bourdieu (1983, p. 94), para entrar na disputa do “jogo” é necessário respeitar a sua estrutura e conhecer as suas regras, mesmo que o jogador não concorde com elas. É por meio daqueles que detém o *habitus* – que para o mesmo autor são o conjunto de crenças, técnicas e referências que propiciam a atuação em determinado campo –, que a disputa poderá acontecer. As lutas no campo artístico se realizam em função do controle do capital cultural, pois na sociedade capitalista, as propriedades das três diferentes categorias de capital – econômico, social e cultural –, fundamentam a luta pelo poder político. É o domínio das propriedades desses capitais que determinam a disposição ou o lugar dos diferentes agentes em relação ao sistema da arte (BULHÕES, 2014).

Portanto, o que faz com que o campo funcione é a crença coletiva nos valores nele estabelecidos. O que cria a magia e o valor “artístico” dos objetos é a trama de todos os agentes que participam dele e sua crença nas tradições e na estrutura já estabelecidas. Os valores se estabelecem nessa rede de relações e nela se constrói também o próprio conceito de “arte”, uma vez que o valor da obra e o valor da própria arte estão intimamente ligados.

O poder do sistema da arte é maior na medida em que a trama que o legitima encontra-se mais oculta, tanto aos que nele estão envolvidos quanto aos que dele são excluídos. A força do sistema está ligado a sua estrutura, as suas instituições, ao peso da sua história (BULHÕES, 2014, p. 18).

Além da crença e das tradições, a institucionalização mantém e renova os rituais, estabelecendo discriminações e hierarquizações dentro do variado universo das atividades artísticas (BULHÕES, 2014).

No entanto, vale salientar que o conceito de sistema da arte e a realidade por ele explicada devem ser pensados como historicamente datados, negando, portanto, orientações que pretendem considerar a arte como um fenômeno universal e permanente. Essa afirmação não deve conduzir a uma negação da capacidade criativa humana, nem das necessidades de realização de práticas simbólicas. O

fenômeno da elaboração simbólica enquanto atividade psíquica humana é universal, atemporal e não geograficamente localizado (BULHÕES, 2014).

Entendendo-se o contexto do sistema da arte em que a curadoria está inserida, a pesquisadora Bettina Rupp (2014), nos apresenta um apanhado histórico da atividade de curadoria no Brasil. A partir dos anos 1980, e principalmente nos anos 1990, inicia-se uma expansão do termo curadoria, de certa forma muito associada a questões da arte contemporânea e à multiplicação de suportes, linguagens, processos e referências utilizados pelos artistas, que estavam indo além das técnicas tradicionais de pintura, desenho, gravura, escultura e etc.

Dando um pequeno passo ao passado para contextualizar a expansão do termo, os anos 1960 foram bastante complexos e contraditórios.

Caracterizado, por um lado, pela emergência de um mercado moderno de arte e pela manutenção de grande parte do sistema de arte à margem das disputas sociais e políticas que fervilhavam no país. Por outro, pela ação de segmentos de vanguarda que estabeleciam disputas dentro do sistema pautando práticas mais participativas e politizadas, com preocupação temática engajada e voltada à ampliação do acesso às obras a camadas mais amplas da população (BULHÕES, 2014, p. 33).

Nesse período, pode-se dizer que o país estava em processo de modernização internacionalizante, o que vinha acontecendo desde a década anterior. Tal modernização se expressa em um sistema da arte orientado pela lógica da distinção social, integrado ao projeto desenvolvimentista, o qual segmentos da elite brasileira se empenhavam em construir e manter (BULHÕES, 2014).

Nos anos 1970, tem-se como tendência geral o aumento do volume e da dimensão empresarial do mercado de arte, afastando-se as intenções democratizantes expressas anteriormente e fortalecendo o elitismo desse tipo de produção. Como consequência da dinamização da comercialização que se processava, a compra de obras de arte começou a ser tomada fundamentalmente como um investimento (BULHÕES, 2014). Em ambos os contextos, o curador de certa forma já fazia parte desse “jogo”, mesmo que esse nome não lhe fosse dado, pois a função desenvolvida por muitos galeristas ou *marchands*, por exemplo, já poderia ser compreendida em parte como curadoria.

Happenings, instalações, usos do corpo, publicações, vídeo-arte, projeções e toda a sorte de apropriações de objetos apresentaram-se como novas possibilidades

de pesquisa em arte, resultando numa pluralidade de meios conceituados como arte contemporânea.

O crítico e filósofo Arthur Danto (2006) comenta que a noção de arte contemporânea pode ser caracterizada por algumas questões, como a conquista da autonomia dos artefatos e a independência em relação à teoria da imitação e a teoria da realidade, tornando-se o objeto artístico uma entidade autônoma, uma antologia do *ser* da identificação da arte. Para o autor, quando o artista Marcel Duchamp expôs *A Fonte*, em 1917, um mictório, um objeto manufaturado (*readymade*⁵) como obra de arte, ele problematizou características e elementos associados aos artistas, questionando, por exemplo, o seu fazer manual. Essa discussão oportunizou a troca do fazer a obra – manual – pela possibilidade de pensar a obra – conceitual –, onde a importância da obra estaria concentrada em pensá-la e não mais em fazê-la diretamente (DANTO, 2006).

A partir dos *readymades* de Duchamp, Danto (2006) sugere que se inicia a legitimação do uso de materiais não convencionais pelos artistas, tanto para a crítica de arte, quanto para demonstrar à sociedade outras possibilidades de pensar e fazer arte e de como se relacionar com ela. Os artistas tornam-se pensadores visuais, dando início a um período pluralista de criação, com ausência de escola ou movimento artístico único, havendo a possibilidade da criação artística sem a intervenção direta do artista. Nesse contexto, a arte contemporânea passou a nos oportunizar pensar os problemas que nos desafiam enquanto sociedade através de sua produção.

De acordo com a socióloga Nathalie Heinich (2008), a arte não possui uma única definição, mas várias. As discussões não estão mais baseadas em “questões estéticas ou de gosto, mas em questões ontológicas ou cognitivas de classificação (‘é ou não é arte?’) e de integração ou exclusão (‘elevamos ou não determinada proposta ao título de obra de arte?’)” (HEINICH, 2008, p. 180). Para a autora, essa multiplicidade de definições dificulta a identificação das especificidades da arte contemporânea, ainda mais se levar em conta que essa produção artística inclui outras áreas (teatro, dança, cinema, literatura e ciências), tornando-se necessário conhecer as nuances e variações de cada uma delas. O valor artístico na arte

⁵ Objetos industriais comuns, como mictório e um porta-garrafas, transformados em obra de arte pela simples decisão do artista. O primeiro *readymade*, uma roda de bicicleta sobre um banco, foi proposto em 1914. Para mais informações: FOSTER, Hall et al. **Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism**. Thames & Hudson, 2004.

contemporânea não estaria mais concentrado apenas no objeto e na sua materialidade, mas na relação estabelecida entre espectador, obra e artista, na forma de narrativas e contextos da confecção da obra, biografias coletivizadas e redes relacionais (HEINICH, 2008).

Diante dessa realidade, o curador alcançou na arte contemporânea um espaço de destaque, como sendo um dos agentes que adiciona valor social à obra do artista. Devido à responsabilidade perante à posição alcançada no processo de legitimação artística, a curadoria exige um posicionamento crítico, sendo o curador também um crítico. A sua atuação de crítico se dará na forma da própria exposição e através da publicação dos catálogos que se tornam importantes veículos de documentação (RUPP, 2014).

Sobre esse aspecto, Lisbeth Rebollo Gonçalves (2008, p. 48) comenta que o trabalho de curadoria é crítico porque “constrói um espaço de experiência”, sendo que esse espaço construído promove relações interdisciplinares com outros campos das áreas humanas e outras tantas áreas, tornando a prática curatorial semelhante ao processo de um cientista social, que tem a mesma capacidade de interpretar e analisar um fato social⁶.

Rupp (2014, p.77) salienta que “a expansão de lugares expositivos fomentou o estabelecimento do curador de exposições”, que além de agir como crítico, também passou a atuar de forma mais ativa e em conjunto com os artistas, pensando a exposição como um todo: conceito, criação, execução e montagem.

A partir da segunda metade do século XX com a criação de centros culturais sem acervos próprios e com espaço disponível para exposições temporárias, começa a atuar na mediação entre artistas e público o curador contemporâneo, com preocupações mais conceituais (RUPP, 2014, p.77-78).

A autora aborda em seu texto alguns personagens que fizeram curadoria a partir da década de 1960 de forma muito significativa, como Aracy Amaral, Frederico Moraes, Júlio Plaza e Walter Zanini. Destacam-se dois, que encarnaram essa

⁶ Fato social: termo cunhado por Émile Durkheim, que no século XIX preocupava-se em criar regras para o método sociológico, garantindo-lhe um status de saber científico. Segundo Durkheim, à sociologia caberia estudar os “fatos sociais”, e estes consistiriam em maneiras de agir, de pensar e de sentir exteriores ao indivíduo, dotadas de um poder de coerção sobre este mesmo indivíduo. Os fatos sociais dariam o tom da ordem social, sendo construídos pela soma das consciências individuais de todos os homens e, ao mesmo tempo, influenciando cada uma. Fonte: RIBEIRO, Paulo Silvino. “Durkheim e o Fato Social”; *Brasil Escola*. Disponível em <<http://brasilecola.uol.com.br/sociologia/durkheim-fato-social.htm>>. Acesso em 05 nov. 2016. No que diz respeito à citação, a analogia que a autora faz se dá pela razão de que o curador faz uma análise conjuntural da arte, momento ou movimento artístico, bem como de artistas, num dado contexto social.

definição de curador contemporâneo: Frederico Morais e Walter Zanini. Frederico Morais foi um dos primeiros a organizar exposições como curador, embora nessa época o termo mais comum fosse “comissário” ou “organizador de exposições”. Chama atenção à exposição *Objeto e Participação*, formada por duas mostras: uma de mesmo nome, inaugurada no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, em abril de 1970, e *Do Corpo à Terra*, que se desenvolveu no Parque Municipal de Belo Horizonte, também em abril do mesmo ano. Convidado para atuar como curador, Morais (2006) teve como tema sugerido a escultura, mas optou por ampliar essa noção para objeto, incluindo o parque como espaço de uso dos artistas.

Dentre as inovações da mostra, pode-se citar que os “artistas eram convidados não para expor obras concluídas, mas para criar seus trabalhos diretamente no local” (MORAIS, 2006, p. 196), sem terem a necessidade de retirá-los posteriormente, realçando o caráter efêmero e processual da mostra. Por não haver um cronograma de atividades, os artistas poderiam executar suas obras quando quisessem, dificultando a observação da exposição na sua totalidade, tanto pelos outros participantes quanto pelo próprio público. Para Morais (2006, p. 196), “pela primeira vez um crítico de arte atuava simultaneamente como curador e artista”. Isto porque, atuando como crítico e sendo curador da mostra (selecionando os artistas e concebendo a exposição), ele foi também um dos participantes, realizando interferências sutis em alguns locais do parque. A ideia principal de Morais (2006) em propiciar possibilidades de uso do espaço expositivo, no caso o parque, mostrou uma abertura de diálogo entre os artistas e o organizador da exposição. Essa capacidade do curador de se tornar um facilitador ajuda a compreender do que se trata a curadoria contemporânea, principalmente quando Morais (2006) descreve que uma das funções ideais de uma curadoria seria a de colaborar com as intenções do artista para ativar um processo criativo (RUPP, 2014).

Outro exemplo de curador que inovou o modelo expositivo, obtendo destaque no sistema da arte, em sintonia com as experimentações decorrentes dos processos efetuados por artistas foi Walter Zanini. No período em que foi diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), de 1963 a 1978, Zanini promoveu diversas exposições que questionaram o uso das novas linguagens na arte brasileira. Somente da exposição *Jovem Arte Contemporânea* (1967-1974) foram oito edições, mas houve também a *Prospectiva 74* (1974), a *Video Art* (1975),

as *Multimedia* (1976-79), a *VIDEOPOST* (1977) e a *Poéticas Visuais* (1977) (FREIRE, 1999).

De acordo com Rupp (2014, p. 81-82), a forma como Zanini articulava as exposições e coordenava as atividades envolvendo assuntos da própria estrutura do museu chamaram a atenção dos dirigentes da Fundação Bienal de São Paulo, que acabaram por convidá-lo para conceber a curadoria da XVI Bienal de São Paulo, que aconteceria em 1981. O tema central por ele escolhido foi *Analogias da Linguagem*, em sintonia com a pluralidade dos suportes e das novas mídias que estavam ocorrendo na arte, e a própria noção de arte conceitual. Zanini promoveu mudanças no formato Bienal de São Paulo a partir do momento em que aboliu as premiações aos artistas de destaque e a organização da mostra por representações nacionais, dando lugar à escolha por parte de uma comissão internacional dirigida pelo curador, em que o trabalho artístico a ser avaliado deveria estar em consonância com o tema da mostra. Assim, ele dispôs as obras de maneira a criar uma narrativa, um discurso que ampliou o entendimento do que as obras de arte propunham. “Desta maneira Zanini estabeleceu a curadoria contemporânea no País, criando um tema para a mostra, modificando o modelo utilizado até então, inspirado em sua antecessora, a Bienal de Veneza”, afirma Rupp (2014, p. 82).

Em relação ao sistema da arte no Brasil, o estabelecimento da curadoria teve um desenvolvimento diferente do que ocorreu em alguns países da Europa. Isto porque, nas instituições europeias, as funções da curadoria estavam mais bem definidas e reunidas num cargo bem específico. Por não haver uma definição tão clara quanto às atividades aqui, a curadoria teve um desenvolvimento conjunto com as questões da contemporaneidade, pois não havia o cargo de curador nas instituições, como na França desde o século XIX, por exemplo (RUPP, 2014).

Até o final dos anos 1970, não se usava o termo curador, e sim “diretor artístico”, “assessor de artes plásticas” e “comissário de arte e cultura”. Dessa forma, conclui Rupp (2014, p. 103), a curadoria “foi gerada tanto a partir do lugar da crítica de arte, transformando o crítico em curador, quanto das atividades relacionadas à direção artística dos museus, que passaram a ser nomeadas de curadoria”.

O contexto dos anos 1990 é diferente do que se teve dos anos 1980 em diante, quando a curadoria passa a existir de forma mais clara no sistema da arte. Os anos 1990 podem ser considerados, de acordo com o pesquisador Nei Vargas da Rosa (2014), um marco histórico no crescimento da indústria cultural do País,

resultado da consolidação da estrutura burocrática de fomento oferecida pelo Estado, através da Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet). Pela perspectiva das artes, de acordo com a curadora Fernanda Albuquerque (2006), o Brasil e o mundo são marcados pela expressiva proliferação de iniciativas coletivas de artistas. Dentre as chamadas iniciativas coletivas, situam-se os “grupos ou coletivos de artistas, que se diferenciam dos demais agenciamentos por envolverem o desenvolvimento de trabalhos artísticos em conjunto, ou seja, a autoria compartilhada ou a criação em parceria” (ALBUQUERQUE, 2006). De acordo com Albuquerque (2006), os coletivos realizaram diferentes trabalhos artísticos como exposições, publicações, grupos de estudos e reflexão sobre Artes Visuais e manifestos.

Os papéis desempenhados pelos diferentes agentes do sistema da arte não são estanques, e isso possibilitou que muitos artistas investissem em “papéis” que fogem à estrita produção de obras, e atuassem, por exemplo, como curadores, editores e diretores de instituições, transitando por outras “posições” dentro do sistema da arte (ALBUQUERQUE, 2006, p.67). Os coletivos, de certa forma, foram uma resposta à necessidade dos artistas de criarem seu próprio circuito, suas redes de circulação e plataformas de compartilhamento de pensamento, pesquisa e produção, de uma forma mais autônoma e horizontalizada, preenchendo certas lacunas e reinventando as instâncias de produção e difusão do sistema da arte (ALBUQUERQUE, 2006).

Vale lembrar que a curadoria é uma atividade profissional cuja formação se dá em processo, a partir da própria prática dos curadores que trabalham no meio. Sobre tal ponto, a crítica e curadora Angélica de Moraes (apud ROSA, 2008) afirma que, se por um lado o curador tem o poder de legitimar artistas, por outro ele ainda amarga uma posição difícil no campo da arte, pois sabe-se que, muitas vezes, por razões econômicas do País, existem poucos curadores-curadores, isto é, profissionais que exercem apenas essa atividade. Diante desta precariedade, a curadoria de um projeto ou exposição nem sempre é produzida por um curador, podendo acabar sendo feita pelo artista, por um crítico, historiador, conservador, professores e/ou profissionais de outras áreas como comunicação, arqueologia, cinema, arquitetura, psicanálise, etc.

Após esse breve apanhado sobre o contexto do surgimento da atividade de curadoria no Brasil, bem como do sistema em que ela está inserida, torna-se

possível iniciar sua conceituação. O termo curadoria não possui um significado definido ou fechado. Serão abordados a partir de agora algumas perspectivas sobre a curadoria. Mesmo que os conceitos apresentados tenham similaridades, nenhum corresponde exatamente ao outro.

A partir da pesquisa realizada por Rupp (2010; 2014), torna-se possível estabelecer algumas características recorrentes na curadoria em artes, como sua função legitimadora, a possibilidade de criação, a abordagem temática, a construção conceitual, a escolha dos artistas participantes e seus trabalhos ou propostas artísticas e, por fim, onde e como será feita a exposição e qual será o projeto museográfico a ser apresentado, com o intuito de estabelecer local e período de tempo.

O primeiro aspecto, da legitimação do artista, já aparece no decorrer deste capítulo, pois a atividade do curador acaba por consolidar artistas e movimentos atuais ou mesmo do passado. Auxilia, não só na consolidação do sistema da arte e do mercado de arte, como também na própria produção da história da arte e na consolidação do campo artístico.

Quando se fala em possibilidade de criação é possível pensar que a curadoria pode propor aos artistas que elaborem e executem obras inéditas para exposições, dialogando e adequando-se (ou não) aos temas oferecidos, inclusive viabilizando trabalhos por meio de financiamentos. Da convivência entre curadores e artistas e as trocas possíveis a partir dela, podem surgir projetos, pesquisas, ideias para obras ou novos e diferentes processos artísticos (RUPP, 2010).

A abordagem temática faz referência à concepção contemporânea de curadoria, que promove exposições com abordagens que apresentam um novo olhar para a produção feita no passado ou mesmo para a produção atual. Essa nova abordagem possibilita que outras áreas de conhecimento (por exemplo, a filosófica, a psicanalítica, antropológica, sociológica, etc) tragam a sua percepção de mundo, que difere da que é feita pela arte (RUPP, 2010).

A construção conceitual se refere à formulação de um conceito crítico para determinado projeto ou exposição. Imagina-se que esse conceito busque algo diferente, que lance um questionamento ou pretenda ser uma resposta a alguma questão ou inquietação, necessitando então de um método para organizar as ideias (RUPP, 2014).

Outro olhar que se pode ter sobre curadoria, é proposto por José Roca, curador geral da 8ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre. Enquanto Rupp (2014), de certa forma, concentra sua fala muito mais no formato exposição, Roca (2011) amplia a perspectiva de curadoria para estratégias curatoriais, que significa pensar em outras plataformas e formatos para dar conta de uma proposta curatorial.

De acordo com a proposta de Roca (2011), a 8ª Bienal do Mercosul⁷ teve como inspiração as tensões entre territórios locais e transnacionais, entre construções políticas e circunstâncias geográficas e nas rotas de circulação e intercâmbio de capital simbólico. “Esses argumentos serão articulados na formação de estratégias de ativação, e não apenas como eixos temáticos” (ROCA, 2011), pois para o curador, “a escolha do tema já foi uma estratégia de ação curatorial”.

A estrutura do projeto curatorial conta com sete ações, abordadas por meio de duas estratégias: expositivas e ativadoras. Nas ações ativadoras, que podem ter também como resultado uma exposição, há ênfase na relação entre o artista e o público. Nas exposições propriamente ditas, a ênfase está na obra e na sua relação com os trabalhos dos outros artistas e com o tema proposto. Assim, a cidade de Porto Alegre e o território do Rio Grande do Sul são vistos como lugares a serem descobertos e ativados por meio da arte. A intensa atuação dos artistas e de suas obras nesse território pressupõem a participação da comunidade e a colaboração com centros culturais – institucionais ou independentes – e artistas locais, como é o caso dos projetos *Continentes*⁸ e *Cadernos de Viagens*⁹, assim como a exposição *Além*

⁷ A 8ª Bienal no Mercosul aconteceu em 2011, de setembro a novembro. Teve como proposta curatorial diversas ações, atividades e estratégias. A equipe de curadores era formada por José Roca – curador-chefe, Alexia Tala – curadora adjunta e responsável pelo projeto *Cadernos de Viagens*, Aracy Amaral – curadora convidada e responsável pela mostra *Além Fronteiras*, Cauê Alves – curador adjunto e responsável pelo projeto *Cidade Não Vista*, Fernanda Albuquerque – curadora assistente e responsável pelo projeto *Casa M*, Pablo Helguera – curador pedagógico e Paola Santoscoy – curadora adjunta e responsável pelo projeto *Continentes*. Além dos projetos e mostras citados, compunham também a Bienal as mostras *Geopoéticas* e de Eugênio Dittborn, como artista homenageado. Os locais onde aconteceu a Bienal foram: Cais do Porto, MARGS, Santander Cultural, Casa de Cultura Mario Quintana, Usina do Gasômetro, Casa M e em vários pontos de Porto Alegre. Para mais informações: <<http://www.fundacaobienal.art.br/site/pt/bienais/8-bienal>>.

⁸ O projeto *Continentes* foi inspirado no projeto *Espacios Anfitriones* [Espaços Anfitriões], realizado no Encontro Internacional de Medellín em 2007 (MDE07), no qual José Roca foi curador. A experiência do projeto consistia que durante os meses de setembro e outubro de 2011, três espaços ativos em distintas cidades do Rio Grande do Sul cedessem seus locais físicos para seis outros espaços que viriam de fora, colocando a disposição sua estrutura de trabalho para criar situações de colaboração com os convidados. Por sua parte, os visitantes permaneceriam nessas cidades por três semanas desenvolvendo projetos artísticos, exposições e atividades de diversas índoles durante sua estada. O projeto se realizou nas cidades de Porto Alegre, Santa Maria e Caxias do Sul. SANTOSCOY, Paola. *Continentes*. In: ROCA, José, RAMOS, Alexandre Dias (coord.). **8ª Bienal do Mercosul**: ensaios de geopoética: catálogo. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011.

⁹ O projeto *Caderno de Viagens* tinha como proposta desenvolver em toda a região do Rio Grande do Sul a ação de nove artistas, cuja prática habitual de trabalho artístico incluísse o ato de viajar. Cada um deles realizou uma rota específica durante três semanas, deixando que a experiência da viagem, a paisagem e as interações sociais ou culturais definissem o caminho pelo qual seria conduzido seu projeto. O artista não levou a obra consigo para desenvolvê-la nesse território, e sim a especificidade do lugar e a experiência vivida por ele durante a viagem que condicionaria os resultados do seu trabalho. Finalizado o prazo proposto, cada um dos artistas concebeu uma mostra em seu destino, onde exibiu os resultados dos seus processos artísticos ocorridos durante a viagem para a comunidade local. Depois de internalizada a viagem, os artistas voltariam a seus ateliês, criando as obras que foram expostas no Cais do Porto. TALA, Alexia. *Caderno de Viagens – Mobilidade e práticas artísticas na*

Fronteiras, na qual os artistas desenvolveram trabalhos a partir da paisagem do Rio Grande do Sul [...] (ROCA, 2011, p.12-13).

Um projeto-chave proposto por Roca (2011) foi a Casa M. Ela foi um espaço criado para que houvesse um encontro entre a comunidade artística local, pessoas interessadas por arte e cultura, professores e estudantes de arte e áreas afins. A proposta, de acordo com o curador, “nasceu de um desejo de criar uma comunidade temporária em torno da mostra, promovendo a reflexão e o diálogo, favorecendo o intercâmbio e a criação de redes (ROCA, 2011, p. 13). A casa permaneceu aberta por sete meses no total, oferecendo à comunidade uma programação de residências curatoriais, pequenas exposições, encontros, oficinas e outras atividades.

De certa forma, a proposta curatorial de Roca (2011) para a Bienal do Mercosul teve uma preocupação que a curadora Maria Lind (2000) possui quando se trata de arte contemporânea. A curadora comenta que a arte contemporânea se infiltra na realidade dinâmica da vida, e em vários momentos parece querer escapar aos muros das instituições tradicionais.

Quando você tenta casar arte contemporânea com instituições de arte, tais como museus, o que toma forma parece ser um paradoxo. O museu é, supostamente, um cofre para a memória, um arquivo de coisas do passado, e ser contemporâneo implica presença e processo. Quando combinada com a arte contemporânea, uma série de características contraditórias são reveladas (LIND, 2000, p. 87, tradução nossa)¹⁰.

O tipo de arte contemporânea que Lind (2000) tem em mente é de uma arte expandida. Essa expansão pode ser observada na maneira como ela se questiona durante um processo curatorial:

Como é possível trabalhar com a arte contemporânea neste contexto? Como posso ser sensível à lógica desta prática e evitar a dominação da lógica institucional? Como combinar esta situação institucional em particular com a surpresa, questionamento, contemplação, problematização, etc, que chamamos de arte contemporânea? (LIND, 2000, p. 87, tradução nossa).¹¹

arte contemporânea: o artista como um coletor de experiências. In: ROCA, José, RAMOS, Alexandre Dias (coord.). **8ª Bienal do Mercosul**: ensaios de geopoética: catálogo. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011.

¹⁰ No original: When you try and couple contemporary art with art institutions such as museums, what takes shape seems to be a paradox. The museum is supposedly a vault for memory, an archive of things passed, and being contemporary implies presence and process. When coupled with contemporary art, a number of contradictory characteristics are revealed.

¹¹ No original: How it is possible to work with contemporary art in this context? How can I be sensitive to the logic of this practice and avoid letting the institutional dominate? How to combine this particular institutional situation with the surprise, questioning, contemplation, problematisation, etc, that we call contemporary art?

Essas perguntas auxiliaram na idealização do *Moderna Musset Projekt* (MMP), proposta desenvolvida por Lind (2000) no Moderna Musset (Estocolmo/Suécia). O MMP consistia em receber projetos, trabalhos e artistas com linguagem contemporânea que quisessem propor atividades ao museu. A curadora acredita que existem várias maneiras diferentes de trabalhar com a arte contemporânea. Para Lind (2000, p.87)

Assim como muitos artistas usam um meio e técnicas que são relevantes para a questão que eles se perguntam, temos de perguntar qual o formato que é relevante para o que o artista e nós (museu/curador) queremos fazer. (LIND, 2000, p. 87, tradução nossa).¹²

Esse projeto acabou propiciando uma série de conexões, entre os artistas que participaram do projeto, entre o espaço de exibição e o entorno do museu, fazendo com que, de certa forma, esses encontros propiciassem um aprendizado entre os artistas através de seus trabalhos, e entre o museu (a instituição) e o modo de trabalhar dos artistas (LIND, 2000).

Penso que ao trabalhar com a arte em geral, especialmente no seio das instituições, é possível se beneficiar enormemente, de olhar e aprender com o artista. (LIND, 2000, p. 92-93, tradução nossa).¹³

Os questionamentos que Maria Lind (2000) fez para dar início ao seu processo de curadoria, que originaram o MMP acabam por

[...] fornecer uma contribuição para uma discussão museológica permanente: o único propósito do museu de arte é mostrar e mediar a arte? Ou é para o museu funcionar como um local de produção e como canal de distribuição? Nesse caso, como podemos fazer isso acontecer? Uma parte importante da arte contemporânea pode ser comparada à pesquisa, e o artista a um pesquisador, que precisa de um lugar tanto para realizar a pesquisa, quanto para apresentá-la. Nós, do Moderna Museet, escolhemos ver como vamos acomodar todas estas coisas; nós sentimos que não deveríamos apenas refletir (sobre) o que já existe, mas também contribuir para a criação da nova arte. (LIND, 2000, p. 92-93, tradução nossa)¹⁴

¹² No original: Just as a lot of artists use the medium and technique which is relevant to the question that they ask themselves, we have to ask which format is relevant to what the artist and we want to do.

¹³ No original: I think that while working with art in general, especially within institutions, we can benefit tremendously from looking at and learning from artist.

¹⁴ No original: By being what is MMP provides a contribution to an ongoing museological discussion: is the art museum's sole purpose really to display and mediate art? Or is the museum to function as a production site and as a distribution channel as well and, in that case, how can we make it happen? An importante section of contemporary art can be compared to research and the artist to a researcher who needs a place both to carry out the research and to present it. We have chosen to see the Moderna Museet as accommodating all of these

Olu Oguibe (2004, s/n), artista e curador, comenta que a “profissão de curador na arte contemporânea foi diversificada e ampliada para fora da estrita, e possivelmente obrigatória, associação institucional que a caracterizou nas décadas anteriores”. De acordo com o curador (2004), novos espaços e áreas de prática surgiram, incluindo, por exemplo, aquelas que hoje são ocupadas de uma forma mais significativa pelo curador independente. Esse curador é mais livremente conectado à galeria, museu ou coleção, podendo ainda agenciar projetos de mercado ou consultoria para essas instituições, além de perseguir projetos fora da esfera institucional. “Isso significa que o curador agora pode existir e atuar sem a reputação e o estigma da instituição, dependendo, contudo, de instituições a fim de concretizar seus projetos” (OGUIBE, 2004, s/n).

Ao final do século XX, a autoridade do curador de arte contemporânea mudou sua base da qualificação acadêmica e especialização erudita para habilidades empresariais. (OGUIBE, 2004, s/n).

O surgimento do curador independente e até mesmo de espaços independentes deve-se muito, de acordo com Oguibe (2004), às táticas dos artistas que evitavam o espaço tradicional do museu, preferindo espaços abertos ou fundar seus próprios espaços. Jovens curadores da época puderam imaginar, iniciar e realizar experiências ousadas de curadoria porque os artistas já haviam fornecido os exemplos que desafiavam a compreensão convencional da exposição e apresentação da arte. A independência e a iniciativa dos artistas, forneceu à prática da curadoria “modelos aos quais aspirar ou se referir de modo construtivo, ao fomentar um relacionamento de intercruzamento e compreensão mútua” (OGUIBE, 2004, s/n).

Para Oguibe (2004), o curador deve ser inquisitivo, curioso, dedicado, estimulado e bem preparado para trabalhar com artistas a fim de estabelecer as conexões necessárias entre eles e o público. Essas “características” devem incentivar a redefinição do lugar e do papel do curador como zelador, colaborador e facilitador; como catalisador e possibilitador da arte contemporânea. A compreensão dessas circunstâncias, devem inspirar o curador em direção à consciência clara e

dedicada de sua posição e de sua missão junto ao processo criativo, de modo que a curadoria não seja vista como um fardo, mas como contribuição positiva ao processo do artista.

A curadora Jessica Morgan (2013) comenta que o termo curadoria é agora uma vasta e abrangente categoria que abraça muitos e diversos trabalhos na área de Artes Visuais, incluindo a educação e as muitas disciplinas que são incorporadas a um arsenal de saberes que auxiliam, entre tantas coisas, no fazer de exposições¹⁵.

Para a editora e curadora Rejane Cintrão (2010), a principal missão da curadoria é criar métodos e formas de apresentar um determinado grupo de obras, ou objetos, documentos e etc., de maneira a facilitar a compreensão do espectador, buscando acessar todo e qualquer tipo de público, pois a intenção seria uma tentativa de inovar na maneira de ver e entender a arte, rompendo paradigmas e abrindo um novo mundo para os milhares de visitantes que frequentam museus, galerias e espaços culturais.

Para o professor e curador Cauê Alves (2010), o curador de arte seria aquele que está incumbido de defender e zelar pelos interesses do artista e dos seus trabalhos de arte. Ele seria o profissional que organiza, supervisiona ou dirige exposições, seja em museus ou nas ruas, em espaços culturais ou galerias comerciais, sendo essa função desenvolvida em caráter temporário por artistas, críticos, jornalistas, professores, historiadores, galeristas ou, de modo mais sistemático, por profissionais especializados em curadoria. Para o autor, a curadoria se trata de um campo interdisciplinar que envolve noções conceituais, reflexão, tomada de partido, arquitetura, produção, montagem de exposição, *design* de interiores e gráfico, contabilidade, iluminação, conservação, setor educativo, editoração e publicação. Alves (2010) entende que a curadoria também está mais próxima do campo da recepção do trabalho do que da invenção dele, e que se espera dela que saiba compreender e relacionar o trabalho de arte com a história da arte. Ou então com a história da arte e uma sequência de outros trabalhos, ou mesmo com um contexto de discussão atual.

Do curador se espera que abra um sentido possível no interior do trabalho de arte, de cada um exibido ou do conjunto deles e, ao mesmo

¹⁵ No original: The term "curator" is now a vast, all-encompassing category embracing many works in the field of visual artes, including education and the many disciplines that are (finaly) incorporated into the panoply of an exhibition-making arsenal.

tempo, que dê espaço para que os outros sentidos possam surgir. (ALVES, 2010, p. 46)

Alves (2010) ainda comenta que é função do curador impedir a petrificação de um trabalho de arte, seu congelamento, que tende a transformar o que era indagação em resposta pronta para o consumo. Do mesmo modo, ele vê que o curador que adota uma postura patrimonialista, querendo preservar tudo a ponto de sufocar a proposta do artista, acaba sendo mais nocivo do que o tempo que corrói o trabalho, não havendo sentido em preservar uma obra se a experiência que ela propõe estiver impedida de acontecer em uma exposição.

A curadora Glória Ferreira (2010) entende o sentido da curadoria como uma prática muito potente, que tem um caráter de laboratório como ambiente de observação e de experiência, cumprindo também atividades de crítica e mediação entre o caráter singular das produções e seu sentido coletivo, questionando as narrativas historiográficas, em especial da visão hegemônica sobre a arte e sua história. A curadoria seria uma atividade fundada no entrelaçamento entre a crítica e a história da arte, contribuindo largamente para a apreciação da trajetória de artistas, de períodos e tendências, assim como para novas visadas historiográficas, tornando-se ao mesmo tempo acontecimento, documentação e referência histórica.

Cristina Tejo (2010), curadora e ex-diretora do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM), acredita que um curador “tem que ter algo a dizer” (TEJO, 2010, p. 156). Ela argumenta que curador não é um mero organizador de exposições, como tem sido, em sua opinião, amplamente empregado, entendido e praticado, mas sim um indivíduo com capacidade crítica de reposicionar o nosso entendimento sobre a arte num *tour de force*¹⁶ intelectual, espacial e visual.

A professora e curadora Marisa Flórido (TEJO, 2011) acredita que o curador é aquele que desloca a ênfase da obra ensimesmada e autossuficiente de si para além dela mesma. No lugar de trazer grandes verdades, o curador pode criar molduras efêmeras para a obra, lançando em sua direção pequenas hipóteses, também de aproximação e acesso, que podem abrir campos provisórios de significação.

Por fim, apresenta-se o conceito de Claire Bishop (2015), crítica e historiadora da arte. A autora nos fala que o papel do curador é ajustar-se de acordo com o tipo

¹⁶ *Tour de force*: grande esforço, uma proeza, façanha.

de obra que este pretende trabalhar, no sentido de olhar para o trabalho e para o artista de forma atenta. Bishop (2015) comenta que a curadoria não deve tomar como dadas as convenções institucionais, devendo sim ser dialética tanto quanto a obra de arte se pretende dialética. Para ela, o processo de curadoria deve ser sempre uma negociação ética de autorias pré-existentes, ao invés de criação *sui generis*¹⁷.

Observa-se que a curadoria nas Artes Visuais funciona, em teoria, de forma diferente à museológica. Nas Artes, a figura do curador acaba sendo a de um mediador entre o artista e os públicos, mas também faz as vezes de produtor cultural, de ativador de propostas, ou seja, de “parceiro” do artista e de articulador da produção artística. Existem pontos em comum nos conceitos apresentados pelos curadores e nos escritos por pesquisadores da área da Arte, do Sistema da Arte, do Mercado da Arte e da Curadoria, ficando a certeza de que a curadoria foi e ainda é um conceito mutante no sentido de (tentar) seguir a produção artística da contemporaneidade, assim como também olhar para a produção de períodos passados de forma renovada e diferenciada a partir de novas e contemporâneas problematizações. A contextualização do campo da curadoria e a apresentação de diferentes abordagens sobre a prática e o pensamento curatorial possibilitaram que se entendesse o contexto em que a curadoria acontece e de que forma ela faz parte do campo da arte, expondo a grande complexidade em que está inserida. Tal complexidade gera muita discussão no meio artístico e acadêmico ao ponto de termos outras abordagens em relação à curadoria que se estendem, para citar apenas alguns exemplos, à educação, através do assim chamado *Educational Turn*¹⁸ (HOFF, 2014), à autoria no universo da curadoria através da figura do curador-autor¹⁹ (BISHOP, 2015), à relação (ou divergência) estabelecida entre o

¹⁷ *Sui generis*: sem semelhança com nenhum outro, único no seu gênero; original, peculiar, singular.

¹⁸ A pesquisa desenvolvida pela artista e pesquisadora Mônica Hoff apresenta um estudo que busca situar e analisar as relações entre arte e educação no âmbito das práticas artísticas e curatoriais contemporâneas no contexto brasileiro a partir do fenômeno internacional *educational turn*. O termo *educational turn*, cunhado em 2006, denomina um fenômeno de mudança radical na maneira de atuar e de existir de artistas e curadores, em que o foco da criação e organização de objetos de arte se desloca para a produção de espaços dialógicos e situações de convívio, tendo como uma de suas bases teóricas principais, a pedagogia crítica e as investigações realizadas nos campos da arte e da educação na década de 1970. Para mais informações: GONÇALVES, Mônica Hoff. **A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro**. Porto Alegre, 2014. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/115180>>.

¹⁹ Claire Bishop em seu texto *O que é um curador? A ascensão (e queda?) do curador auteur*, critica a associação feita da figura curatorial e a sobreposição dos seus fazeres sobre a proposta artística. Dentro deste texto ela usa alguns dos exemplos conhecidos do meio da arte onde está sobreposição acontece, explicando que para ela o curador deve ter uma postura ética e saber respeitar a obra e a produção do artista, partindo para a negociação como modo de chegar a uma curadoria onde todas as ideias, do artista e da abordagem proposta

“valor de exibição” e o “valor cultural” do objeto artístico²⁰ (FERREIRA, 2010) no sentido de que a exposição da obra de arte parece aproximá-la, muitas vezes, mais do mercado, do que da sua própria fruição e experiência e, por fim, a reflexão e o questionamento do meio exposição como melhor prática para apresentar, ou dar a ver uma obra de arte²¹ (MELIN, 2006; HEGEWISCH, 2006), quando, como foi falado, existem outras possibilidades de dispositivos curatoriais.

A partir deste panorama, resta que se questione como a curadoria vem sendo pensada e exercida nos museus de arte de Porto Alegre. São cinco instituições museológicas com diferentes perfis, acervos e características. No próximo capítulo, partindo da pesquisa desenvolvida nos três capítulos, serão apresentadas, a partir das entrevistas realizadas, como os curadores ou profissionais que exercem curadoria nesses museus, entendem a curadoria e como ela vem sendo desenvolvida nesses espaços.

pelo curador, possam ser equânimes. Para mais informações: BISHOP, Claire. O que é um curador? A ascensão (e a queda?) do curador *auteur*. **Concinnitas**, ano 16, v. 2, n. 27, 2015.

²⁰Gloria Ferreira em seu texto *Escolhas e Experiências* comenta sobre o “valor de exibição” e o “valor cultural” do objeto artístico a partir da reflexão sobre a exposição que se impõe como obra de arte em detrimento do trabalho dos artistas. Reflexão, que segundo a autora, volta aos questionamentos levantados por Benjamin, onde o “valor da exibição” suplanta o “valor cultural” da arte, acentuando seu potencial para o mercado e para o museu, antevendo a crescente autonomia do curador. Para mais informações: FERREIRA, Gloria. *Escolhas e experiências*. In: RAMOS, Alexandre Dias (Org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouke: 2010, e BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na sua reprodutibilidade técnica” (primeira versão). In: **Obras escolhidas I – Mágica e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

²¹ Katharina Hegewisch em seu texto *Um Meio a Procura de uma Forma*, aborda a perspectiva histórica do descontentamento por parte dos artistas em enxergar na exposição um lugar de “prisão” para seus trabalhos, pois entendem que ela não dá conta da complexidade ou da intensão do seu trabalho, sendo sempre parcial e temporal, enquanto que Regina Melin em *Espaço Portátil: Exposição-Publicação*, mostra justamente em seu texto a experiência vivenciada por uma turma de faculdade em pensar outros modos, formas e dispositivos de exposição, propondo para tanto uma exposição que seria um livro, portanto móvel, saindo do espaço estático e temporalmente determinado, expandido a experiência das obras e do próprio convívio e experiência de poder andar com uma obra de arte em qualquer lugar. Para mais informações: HEGEWISCH, Katharina. **Um meio a procura de sua forma** – exposições e suas determinações. Revista *a/e*, Rio de Janeiro: 2006. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae13_katharina_hegewisch.pdf> , e MELIN, Regina. **Espaço Portátil: exposição-publicação**. Texto publicado na ARS – Revista do PPG em Artes Visuais/Departamento de Artes Plásticas, ECA/USP, Ano 4, No. 7, 2006. Disponível em: <http://www.plataformaparentesis.com/site/textos/espaco_portatil.php>.

5 A CURADORIA NOS MUSEUS DE ARTE DE PORTO ALEGRE

Neste capítulo será mostrada a forma como os museus de arte da cidade de Porto Alegre vêm pensando e exercendo a curadoria. Os museus selecionados para esta pesquisa são: o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS), o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS), a Fundação Iberê Camargo (FIC) e as Pinacotecas Aldo Locatelli (PAL) e Ruben Berta (PRB). Para tanto, primeiramente serão expostas as falas e conceitos trazidos pelos entrevistados, para, posteriormente, se fazer algumas considerações acerca do que foi apresentado.

A escolha destes museus se deu a partir de dois critérios: por serem de arte, visto que esta pesquisa trabalha com a curadoria desenvolvida na área das Artes Visuais, tanto quanto em museus; e por estas instituições possuírem acervo próprio. Vale salientar que das cinco instituições escolhidas apenas a FIC não está vinculada ao Estado ou Município.

As entrevistas aconteceram nos meses de setembro e outubro deste ano, e o questionário semiestruturado com perguntas abertas foi desenvolvido em parceria com a orientadora e bibliografia específica de metodologia de pesquisa. As perguntas elaboradas tinham como objetivo principalmente entender como a curadoria era desenvolvida no museu referido, bem como qual era a percepção do entrevistado sobre curadoria. As demais perguntas que compunham o questionário tinham por objetivo detalhar informações ou esclarecer eventuais dúvidas durante os depoimentos.

A primeira entrevista aconteceu em 8 de setembro de 2016, com Paulo Amaral, diretor do MARGS, nas dependências da instituição. Amaral é diretor do museu pela terceira vez, em regime de cargo de confiança. Os períodos de suas gestões anteriores foram em 1997 e 2003. É artista e curador independente, e apesar de ser o diretor da instituição, também atua como curador.

Imagem 1 – Fachada do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS)



Fonte: <http://www.margs.rs.gov.br/sobre-o-margs/>

De acordo com o site do MARGS²², seu acervo possui mais de 3.660 obras de arte, que vão da primeira metade do século XIX até os dias atuais. Esse acervo abrange diferentes linguagens das Artes Visuais, como pintura, escultura, gravura, cerâmica, desenho, arte têxtil, fotografia, instalação, *performance*, arte digital, *design*, entre outros. A coleção do museu é composta por arte brasileira, com ênfase na produção de artistas gaúchos, e também por obras estrangeiras.

Construído em 1913 para abrigar a Delegacia Fiscal, o MARGS localiza-se na Praça da Alfândega, no Centro Histórico de Porto Alegre. O prédio foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 1981, e em 1985, foi tombado pelo Estado.

O MARGS está vinculado à Secretaria de Estado da Cultura, e se mantém através de sua associação de amigos. A Associação dos Amigos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul – AAMARGS – é uma instituição sem fins lucrativos, fundada em 1982, com o objetivo de dar sustentabilidade aos trabalhos do museu.

²² Site do Museu de Arte do Rio Grandes do Sul Ado Malagoli: Disponível em: <www.margs.rs.gov.br>. Acesso em: out. 2016.

Após breve apresentação da instituição a partir de seu *site*, iniciou-se a entrevista com Paulo Amaral. Questionado sobre o que entendia por curadoria, ele respondeu:

Curadoria, em artes plásticas, é o processo de apreensão de um conjunto, seja da obra de um artista ou de um acervo ou exposição específica. Este processo deve acontecer no sentido de coordenação. Fazer com que as coisas fechem entre si, que tenham uma lógica, que proporcionem uma leitura, para que não fique uma coisa dispersa. Muitas vezes, e isso virou moda, as pessoas pensam que curadoria é meramente a escolha de quadros e a sua disposição na sala expositiva. Veem assim, de forma simplista, sendo muita exercida em nosso meio. A parte fundamental da curadoria é a absorção do conhecimento sobre a obra do artista, é a produção de textos sobre essa obra, produção esta que o próprio curador pode fazer ou pode encomendar de pessoa especializada. A organização de uma mostra pode até entrar, transcender um pouco essa parte mais intelectual. Aí já é uma particularidade, não é propriamente curadoria, mas às vezes o curador, com sua experiência, pode ajudar. É um conceito amplo o de curadoria, mas, em síntese, é mais ou menos isso (AMARAL, 2016, informação verbal)²³.

Amaral (2016) apresenta-nos seu conceito de curadoria, mas deixa bem claro no decorrer da entrevista que vem exercendo curadoria no MARGS porque o Estado não possui recursos financeiros para a contratação de um curador, função da qual o entrevistado reconhece a importância, bem como entende que, no caso deste museu, esse curador deveria ter uma forte formação ou conhecimento em arte moderna, já que seu acervo é substancialmente moderno. Outra situação que Amaral (2016) nos apresenta é que o museu recebe muitas propostas para exposições que já possuem um curador, restando-lhe fazer uma “pré-curadoria”, ao analisar com sua equipe esses projetos.

Questionado sobre como a curadoria é feita no MARGS, o entrevistado explica que tem havido, de certa forma, duas modalidades: as exposições que advêm de propostas externas ao museu, e as desenvolvidas pelo MARGS, a partir do seu acervo. Paulo Amaral (2016) comenta que não faz nada sozinho, trabalhando em parceria com os diversos Núcleos que o museu possui. Em se tratando de projetos externos, o Núcleo de Curadoria pesquisa e estuda a respeito de determinadas propostas sobre as quais a equipe não possui conhecimento aprofundado. É feita então uma triagem, uma análise conjunta, entre Núcleo e

²³ Informação verbal, obtida em entrevista semiestruturada com perguntas abertas à Paulo Amaral, em setembro de 2016, nas dependências do MARGS. A entrevista tem duração total de 43'30". Anexo I.

Diretor-Curador de aspectos como: tema, do que se trata o projeto, propostas do curador, artistas envolvidos e seus currículos, em que museus esse projeto ou artista já expôs, etc. O curador comenta que, quando os projetos já possuem bons curadores, é um sinal da seriedade da exposição a ser produzida, o que ajuda nas escolhas dos projetos. Sobre o Núcleo de Curadoria, o entrevistado comenta que, no momento desse depoimento, o setor estava reduzido em número de funcionários, e que os que restaram têm muito boa vontade em suas atividades, mesmo que não tenham grande prática na área.

No que diz respeito às exposições internas com o acervo do MARGS, Amaral (2016) enfatiza que

O museu, ele tem – sempre tive esse conceito e nunca me afastei dele, embora às vezes eu tenha me afastado dele para acomodar eventos como a Bienal [do Mercosul], por exemplo – que expor o seu acervo, ou ao menos parte dele. Museu deve, sobretudo e soberanamente, expor o seu acervo, nem que seja uma parte pequena, mas sempre tem que ter o acervo exposto (AMARAL, 2016, informação verbal)²⁴

Partindo dessa lógica, o entrevistado explica que esse trabalho é desenvolvido a partir do Núcleo de Acervo, mas que os demais Núcleos, como o de Curadoria, Núcleo de Comunicação, Núcleo Administrativo, Núcleo de Documentação e Pesquisa, Núcleo Educativo e, por fim, o de Restauro e Conservação, trabalham juntos, “em sintonia absoluta” (AMARAL, 2016)²⁵. Para tanto é separada uma das salas do museu, a sala Aldo Locatelli, que abriga as exposições do acervo do MARGS, e que com raras exceções, como as exemplificadas pelo entrevistado – no caso de expor obras para leilão e para a Bienal do Mercosul -, é ocupada com outras intenções. Amaral (2016) comenta que as exposições têm curto período de duração, entre um mês e um mês e meio, em função de Porto Alegre ser uma cidade pequena, possibilitando assim uma maior circulação no museu por parte do público, que sempre terá coisas novas para ver. Ele considera essa circulação importante, não apenas para a imagem institucional do museu, mas também para todos os núcleos e serviços oferecidos, que ganham uma maior viabilidade, fazendo com que o museu fique mais “vivo”.

²⁴ Informação verbal, obtida em entrevista semiestruturada com perguntas abertas à Paulo Amaral, em setembro de 2016, nas dependências do MARGS. A entrevista tem duração total de 43'30". Anexo I.

²⁵ Id., 2016. Anexo I.

Questionado sobre os processos museológicos em relação à curadoria, Amaral (2016) comenta que:

É o processo que trata de dar os links internos do museu, e de tudo aquilo que diz respeito à preservação, à conservação, à exibição, à produção de textos. É todo o sistema, mas – a produção de texto tá um pouquinho fora –, mas a museologia está mais ligada ao espaço em si. A imagem do resultado, o conjunto das obras que vão ser expostas. A questão do acervo, que é muito importante, pois é conservação. O restauro. Então a museologia está mais restrita nesse mundo. Não deixa de perpassar a curadoria, mas eu acho que a curadoria já é uma coisa um pouquinho mais independente (AMARAL, 2016, informação verbal)²⁶.

A entrevista seguinte aconteceu com Flávio Krawczyk, Coordenador do Acervo Artístico da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, no dia doze de setembro de 2016, nas dependências da Pinacoteca Ruben Berta. Krawczyk trabalha há quatorze anos no acervo, é historiador e possui mestrado em Arte Visuais, na linha História, Teoria e Crítica pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Apesar de ser o coordenador do Acervo da Prefeitura, acaba atuando como curador nas duas Pinacotecas.

O acervo da Prefeitura se constitui de duas pinacotecas, a Pinacoteca Aldo Locatelli (PAL), sediada no Paço dos Açores (prédio da Prefeitura), localizada na Praça Montevideo, e a Pinacoteca Ruben Berta (PRB), localizada na Rua Duque de Caxias, ambas no Centro Histórico de Porto Alegre. As Pinacotecas se sustentam a partir de um fundo de reserva que a Prefeitura tem para a cultura, no entanto, recentemente, fez-se necessária a criação de uma Associação de Amigos para as Pinacotecas para uma maior arrecadação de fundos, tendo em vista a situação política e econômica do município. O processo de criação da associação de amigos iniciou-se no segundo semestre de 2016.

O acervo que compõe a PAL é o mais antigo, tendo sua origem no século XVIII a partir da necessidade de abrigar quadros encomendados pela Câmara dos Vereadores. Com o advento da República e surgimento da Prefeitura, a partir de 1934, prosseguiram as aquisições de quadros e bustos em bronze, compondo um painel da produção artística local do início do século XX. No entanto, esse acervo segue recebendo doações ainda hoje, tendo como diretriz o registro da produção plástica no Rio Grande do Sul.

²⁶ Id., 2016. Anexo I.

Imagem 2 – Fachada do prédio da Prefeitura de Porto Alegre, sede da Pinacoteca Aldo Locatelli



Fonte: Google Imagens

Já a coleção Ruben Berta é um acervo fechado, sendo formado por obras de artistas nacionais e estrangeiros que marcaram o panorama artístico nacional, sobretudo da década de 1960. Essa coleção foi formada por iniciativa de Assis Chateaubriand²⁷, que na década de 1960 reuniu uma grande quantidade de obras de arte em seu projeto de criação dos Museus Regionais, que teriam sede em várias cidades do Brasil (ABARNO et al., 2003).

²⁷ Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello (Umbuzeiro, PB, 1892 - São Paulo, SP, 1968). Jornalista, escritor, empresário, mecenas, advogado e político. Começa a trabalhar como jornalista aos 15 anos de idade, nos jornais Gazeta do Norte, no Jornal Pequeno e no Diário de Pernambuco. Em 1947, funda o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) junto com o arquiteto e marchand italiano Pietro Maria Bardi (1900-1999). O projeto expográfico do museu é feito pela arquiteta italiana Lina Bo Bardi (1914-1992). Resultado de seu interesse pelas artes e da sua inserção nos círculos da burguesia brasileira. Interessado em construir um acervo de arte moderna no Brasil, Chatô convence Pietro Bardi a ficar no país e montar um museu. Com as dicas de Bardi, viaja e adquire diversas obras, vendidas a preços baratos por conta da crise da Europa após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Para mais informações: MORAIS, Fernando. **Chatô** – O Rei do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Imagem 3 – Fachada da Pinacoteca Ruben Berta



Fonte: Bernardo Jardim Ribeiro, Sul21.

A instalação oficial do conjunto de peças reservado para Porto Alegre deu-se em 1967, nos estúdios da Rádio Farroupilha e da TV Piratini, no Morro Santa Teresa. Com a morte de Chateaubriand no ano anterior, a coleção não pôde mais ser mantida pelos Diários e Emissoras Associados, sendo doada à Prefeitura de Porto Alegre em 1971. O conjunto de 125 obras não foi ampliado no curso dos anos. Nele constam peças de Portinari, Almeida Júnior, Di Cavalcanti, Manabu Mabe, Lasar Segall, Francisco Stockinger, Angelo Guido e vários outros artistas de relevo nacional, assim como diversas criações estrangeiras de qualidade, em especial, exemplares da *pop art* britânica, de Alan Davie, Allen Jones e Graham Sutherland, entre outros (ABARNO et al., 2003).

No início da entrevista, Flávio Krawczyk (2016) explicou um pouco da sua trajetória profissional dentro da Prefeitura, onde passou por duas Secretarias, a de Educação e Cultura, e também por instituições de memória e patrimônio, como o Museu Joaquim José Felizardo, o Arquivo Histórico Moysés Vellinho e as

Pinacotecas. No caso das últimas, o entrevistado salienta que o cargo de diretor ou de curador não foi previsto no organograma da Prefeitura, o que o levou a atuar como coordenador, exercendo, no fim, as funções de coordenador e curador.

A prática comum às Pinacotecas é que as exposições aconteçam a partir do seu acervo, em alguns casos usando obras da PAL e PRB conjuntamente. Também ocorrem exposições a partir de coleções de colecionadores. Diferentemente do MARGS, não existem setores definidos nas Pinacotecas, e sim funções que são desenvolvidas pela equipe que lá trabalha. Por ser uma equipe muito pequena, uns auxiliam aos outros e acabam por realizar todas as atividades necessárias de forma conjunta.

Questionado sobre o que entende por curadoria, Krawczyk (2016) comenta que

Eu ainda sou – vamos dizer assim – da escola antiga. Eu acho também que a curadoria deve envolver essas questões relacionadas à conservação, guarda, documentação do acervo, além do processo de trazer a público, que é a função de comunicação dentro do acervo museológico... que é o que dá sentido pra tudo que tem antes. Mas na prática aqui, nas Pinacotecas, a gente faz um trabalho que na verdade deve ser a essência da curadoria, que é a interdisciplinaridade. Nós temos pessoas da museologia, da arte, pessoas como eu, que tenho formação em história, e a gente faz na verdade um trabalho coletivo (KRAWCZYK, 2016, informação verbal)²⁸.

Ao mesmo tempo em que o entrevistado apresenta suas impressões do que é curadoria, ele também comenta como ela é desenvolvida nas Pinacotecas.

Krawczyk (2016) afirma que as Pinacotecas não têm a figura de um curador, que para ele, seria o regente dos trabalhos por ele citados. O entrevistado comenta ser comum que a própria equipe das Pinacotecas, que contam atualmente com quatro funcionários mais um estagiário, desenvolvam a curadoria.

Ele salienta que “no contexto do museu de arte – que é o nosso –, no mundo atual ele, [o curador] tem uma função muito grande de comunicação” (KRAWCZYK, 2016)²⁹. Para Krawczyk, o curador seria o responsável por fazer a seleção das obras do acervo com base em algum conceito, ideia ou efeméride.

No caso das curadorias coletivas desenvolvidas nas Pinacotecas, o entrevistado explica que primeiramente se define o conceito, que pode ser sugerido ou criado por qualquer um dos funcionários, para que em seguida se trabalhe na

²⁸ Informação verbal, obtida em entrevista semiestruturada com perguntas abertas à Flávio Krawczyk, em setembro de 2016, nas dependências da PRB. A entrevista tem duração total de 21'49". Anexo II.

²⁹ Id., 2016. Anexo II.

seleção de obras a partir desse conceito, pensando-as espacialmente na sala de exposição, que tem, de acordo com Krawczyk (2016), uma influência significativa em como os trabalhos serão recebidos pelo público.

Questionado sobre os processos museológicos em relação à curadoria, Krawczyk (2016) comenta:

[...] é bem mais amplo o leque de atividades do museólogo. Porque ele envolve as questões de conservação preventiva, de acompanhamento de processos de restauro, a questão da documentação, que é fundamental – que em geral é um ponto falho da maior parte dos museus. Então, na verdade, o leque de atividades dele é – se a gente comparar como hoje é visto o curador – muito mais amplo e muito mais complexo, porque o museólogo também tem que estar preocupado com as questões de comunicação. Então, na verdade, ele talvez seja o grande sustentáculo pro trabalho da curadoria poder acontecer, nesse sentido. O curador como a gente entende hoje, na verdade, é “o sujeito”, que vai pensar a exposição. Ele vai pensar em termos conceituais, ele faz as costuras necessárias, ele pensa o espaço, ele pensa em, digamos, como articular ela [a exposição] como seu fosse um grande ...– eu estou falando em exposição de arte – como se fosse um grande teorema visual [...] (KRAWCZYK, 2016, informação verbal)³⁰.

Dentro dessa construção coletiva de curadoria, que é exercida pela equipe do Acervo Artístico nas Pinacotecas, e dessa noção mais “moderna” de curadoria referida pelo entrevistado, em que a figura do curador aparece como um possível coordenador desses processos, Flávio Krawczyk (2016) salienta que o curador acaba sendo também um grande negociador. Partindo da sua experiência em uma instituição municipal, o entrevistado comenta que diversos procedimentos administrativos, contratuais e licitatórios demandam da equipe, e em especial dele, uma capacidade grande de negociação. Para Krawczyk (2016),

[..] um outro espectro de atividades que a equipe acaba se envolvendo e que interfere no processo de curadoria são todos os procedimentos administrativos. [...] Para eu ter a obra em condições de ser exposta, ela tem que ter sido higienizada, restaurada, emoldurada... Então, pra tudo isso, a nossa equipe tem que fazer uma série de procedimentos administrativos, contratuais, licitatórios, que muitas vezes, é um inferno à parte. Então a equipe acaba se envolvendo com isso para manter a casa aberta, com iluminação, com pintura, enfim...E esses são também fatores que o curador – em boa medida – ou a equipe que faz essa curadoria no sentido amplo, também vai ter que negociar com outras instâncias (KRAWCZYK, 2016, informação verbal)³¹.

³⁰ Id., 2016. Anexo II.

³¹ Id., 2016. Anexo II.

As entrevistas que seguem, dizem respeito à curadoria desenvolvida no MACRS. O museu atualmente é dirigido por Ana Aita, e tem como curadoras Ana Zavadil, curadora-chefe, e Letícia Lau, curadora-assistente.

De acordo com o *site* do museu, o MACRS³² surgiu em 1992, vinculado à Secretaria Estadual da Cultura. Possui uma associação de amigos, a Associação de Amigos do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul – AAMACRS -, e sua sede localiza-se na Casa de Cultura Mario Quintana, na Rua dos Andradas, no Centro Histórico. O *site* ainda indica que a instituição tem por objetivo pesquisar, preservar e divulgar a arte contemporânea regional, nacional e internacional, desenvolvendo propostas educativas que visam à compreensão do campo da arte em suas várias modalidades, tendo como tarefa principal ser uma instituição que vincule e promova o diálogo entre a grande diversidade de abordagens criativas em Artes Visuais e as linguagens artísticas contemporâneas. Seu acervo, consta no *site* do museu, possui atualmente 300 obras devidamente catalogadas.

Imagem 4 – Uma das salas expositivas do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS)



Fonte: Google Imagens

Ana Zavadil possui formação em Artes Visuais e mestrado em Artes Visuais na linha de História Teoria e Crítica pela Universidade Federal de Santa Maria. Atuou como curadora do MARGS e da 10^o Bienal do Mercosul, atualmente leciona da Universidade do Extremo Sul Catarinense e atua como curadora do MACRS em

³² Site do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul: Disponível em: < <http://macrs.blogspot.com.br/>> Acesso em: out. 2016.

regime de voluntariado. Também atua como curadora independente. A entrevista com Zavadil aconteceu no dia 23 de setembro de 2016, nas dependências do MACRS.

Letícia Lau possui formação em Artes Visuais e especialização em Gestão Cultural pelo SENAC/RS, foi Conselheira de Cultura do Estado e diretora da Associação Riograndense de Artes Plásticas Chico Lisboa, é proprietária da empresa Babilônica Arte e Cultura e atua como assistente de curadoria no MACRS, também em regime de voluntariado. A entrevista com Letícia aconteceu em 21 de setembro de 2016, na Babilônica Arte e Cultura.

Ana Zavadil foi convidada por Ana Aita a assumir a curaria do MACRS, e ao assumir, Zavadil convidou Letícia Lau para ser sua assistente. Ambas trabalham em parceria na concepção das exposições.

Para Zavadil (2016), curadoria é

[...] aquela organização geral de uma exposição. E ela envolve vários elementos, várias etapas, podendo ter também vários atores, um conjunto de ações para se realizar uma curadoria. Então eu penso que é desde a seleção de obras. O curador hoje tem um papel importante nas exposições. Então ele vai selecionar essas obras ou um conceito, a partir do qual ele seleciona obras ou artistas. Eu penso, e eu tenho trabalhado bastante, com a questão de, a partir de um conceito, escolher as obras pertinentes a esse conceito, deixando para o segundo plano o autor dessas obras. Mas é esse conjunto de ações: desde a escolha da obra até a exposição final. E, com certeza, abrangendo os aspectos do design; os aspectos educativos, que eu acho que isso faz parte primordial de uma exposição: uma exposição tem que gerar conhecimentos. Então é o conjunto que abrange todos essas etapas (ZAVADIL, 2016, informação verbal)³³.

Zavadil (2016) comenta que sua prática curatorial no MACRS acontece de forma muito diversa a sua experiência anterior no MARGs. A entrevistada comenta que a situação no MACRS é muito precária, não só em termos financeiros, mas de pessoal para trabalhar. No momento ela conta com uma funcionária e dois estagiários para cuidar do acervo, da parte administrativa e das exposições. Sua decisão enquanto curadora da instituição é:

[..] trabalhar com o acervo do museu, a partir também da minha experiência junto ao MARGs, tentando fazer todas as exposições coletivas somente com o acervo (do MACRS) e, depois, convidar artistas escolhidos a partir de uma pesquisa, cujas obras entrem em

³³ Informação oral, obtida em entrevista semiestruturada com perguntas abertas à Ana Zavadil, em setembro de 2016, nas dependências do MACRS. A entrevista tem duração total de 33'25". Anexo IV.

consonância, em diálogo com essa exposição (ZAVADIL, 2016, informação verbal)³⁴.

Na prática, Zavadil (2016) comenta que a curadoria é feita a partir da escolha do tema para a exposição e de quais obras irão compô-la, disto “a equipe do MAC, em conjunto, faz o trabalho relacionado mais ao local, além do cuidado na chegada e retirada das obras, e sua reposição ao acervo. Tudo depende deles, pois não entro no acervo” (ZAVADIL, 2016)³⁵. A entrevistada lamenta a fragilidade estrutural que possui o museu, pois dentro de sua ideia faltam partes que considera essencial como a educativa, a de conservação, de documentação, publicações, etc.

Letícia Lau (2016) tem uma ideia de curadoria que é complementar a de Ana Zavadil (2016). A curadoria para ela é:

Uma função importante nas exposições e nos museus porque elas determinam os conceitos, a pesquisa, e em cima disso o que vai ser mostrado pro público, principalmente no museu. [...] E dentro dessa curadoria, além do conceito e da pesquisa, é como se [o curador] fosse um arquiteto da exposição. Então além de colocar os conceitos, escolher as obras, escolher os artistas e as obras que tem relação com este discurso, ele também cuida da museografia, ele cuida da própria produção. Creio que, o trabalho do curador, está fundindo-se um pouco com o do produtor [cultural]. Acho que o curador é o grande mestre, ele arquiteta e tem que acompanhar, então, essa exposição desde o seu início até o final, incluindo a ação educativa, incluindo divulgação, identidade visual – não que ele tem que fazer, mas que ele acompanhe para que o conceito consiga ser visto em todas as peças, em todas as partes e para que a exposição tenha um conjunto e algo a comunicar, e isso precisa ser coerente. Eu acho que o curador deve acompanhar todas as partes (LAU, 2016, informação verbal)³⁶.

Ambas entendem a curadoria como uma série de etapas a serem cumpridas, reconhecem a existência de outros atores envolvidos nessas etapas, que dão suporte ao conceito ou proposta dada pelo curador à exposição. No restante da entrevista, Letícia Lau (2016) fala um pouco do trabalho que desenvolve fora do museu, além de corroborar com a fala de Ana Zavadil a respeito de como a curadoria é feita no MACRS, que é definida pela curadora-chefe.

Por fim, a última entrevista acontece com Eduardo Veras, professor do Instituto de Artes da UFRGS, com mestrado e doutorado pela mesma Universidade, também curador, e membro do conselho curatorial da Fundação Iberê Camargo

³⁴ Id., 2016. Anexo IV.

³⁵ Id., 2016. Anexo IV.

³⁶ Informação verbal, obtida em entrevista semiestruturada com perguntas abertas à Letícia Lau, em setembro de 2016, nas dependências da Babilônica Arte e Cultura. A entrevista tem duração total de 9'56". Anexo III.

(FIC). A entrevista aconteceu em 17 de outubro de 2016, em um café próximo ao Instituto de Artes.

A FIC³⁷, de acordo com seu site, surge em 1995, com o objetivo de preservar e divulgar a obra do artista Iberê Camargo³⁸. Além de aproximar o público deste que é um dos grandes nomes da arte brasileira no século XX, procura incentivar a reflexão sobre a produção artística contemporânea. Institucionalizada em outubro de 1996, a Fundação Iberê Camargo nasceu da vontade da viúva de Iberê, a Sr^a. Maria Coussirat Camargo, e da doação que ela fez de uma coleção de obras do artista que reunia mais de 50 anos de sua produção.

Imagem 5 – Fachada da Fundação Iberê Camargo



Fonte: <http://www.iberecamargo.org.br/site/a-fundacao/default.aspx>

³⁷ Site da Fundação Iberê Camargo: Disponível em: <<http://www.iberecamargo.org.br/site/a-fundacao/fundacao-conheca.aspx>>. Acesso em: out. 2016.

³⁸ Iberê Camargo é um dos grandes nomes da arte brasileira do século 20. Autor de uma obra extensa, que inclui pinturas, desenhos, guaches e gravuras, o artista nasceu em Restinga Seca, interior do Rio Grande do Sul, Brasil, em 1914. Em 1927, iniciou seu aprendizado em pintura na Escola de Artes e Ofícios de Santa Maria. Em 1936, mudou-se para Porto Alegre, onde conheceu Maria Coussirat Camargo, com quem se casou em 1939. Em 1942, ano de sua primeira exposição, o artista e sua esposa mudaram-se para o Rio de Janeiro, onde viveram por 40 anos. Admirador e amigo de artistas brasileiros como Goeldi e Guignard, em 1948 viajou para a Europa (através de um Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, conquistado com sua obra Lapa, de 1947) em busca de aprimoramento técnico. De volta ao Brasil, em 1950, Iberê conquistou inúmeros prêmios e participou de diversas exposições internacionais, tais como Bienal de São Paulo, Bienal de Arte Hispano-Americana em Madri, Bienal de Veneza, Bienal de Gravuras em Tóquio, entre outras exposições importantes. Iberê Camargo faleceu em agosto de 1994, aos 79 anos, deixando um grande acervo de mais de 7 mil obras, entre desenhos, gravuras e pinturas. Grande parte desta produção foi deixada a Maria, sua esposa e companheira inseparável, cuja coleção compõe hoje o acervo da Fundação Iberê Camargo. Para mais informações: <<http://www.iberecamargo.org.br/site/o-artista/ibere-camargo.aspx>>. Acessado em: dez. 2016.

Assim surgiu o acervo da instituição, que conta com mais da metade de toda a produção deixada pelo artista – cerca de 7 mil peças. Esse acervo está dividido em Artístico e Documental: a primeira parte conta com mais de 5 mil obras, entre desenhos, guaches, gravuras e pinturas, enquanto a segunda abriga mais de 20 mil catálogos, recortes de jornais e revistas, fotografias, correspondências, cadernos de notas e matrizes. Desde seu surgimento, a Fundação visa preservar o acervo, promover o estudo e a circulação da obra do artista, e estimular a interação do público com a arte, a cultura e a educação, a partir de programas interdisciplinares. A cada ano, são organizadas exposições, seminários, encontros com artistas e curadores, cursos e oficinas sobre a obra de Iberê Camargo e sobre questões ligadas à arte contemporânea, a fim de promover uma reflexão sistemática sobre o fazer artístico.

Inaugurada em maio de 2008, a sede da Fundação, localizada na Avenida Padre Cacique, no bairro Cristal, foi projetada pelo português Álvaro Siza, um dos arquitetos contemporâneos mais importantes do mundo. O prédio possui salas expositivas, átrio, reserva técnica, centro de documentação e pesquisa, Ateliê de Gravura, Ateliê do Programa Educativo, auditório, loja, cafeteria e estacionamento próprio.

Veras (2016) inicia sua fala explicando o que é o conselho e como ele funciona. De acordo com o entrevistado, o Conselho Curatorial da FIC é formado por três pessoas, que se reúnem de duas a três vezes por ano. O trabalho é mais consultivo, apesar de, em alguns momentos ser possível sugerir ou convidar alguém que proponha algum projeto ou faça curadoria na/para a FIC. Antes da atual situação da instituição³⁹, o entrevistado também comentou que muitas exposições eram oferecidas por instituições parceiras, além do conselho possuir uma lista de exposições, temas e artistas sugerida pelos membros que já fizeram parte do trio de conselheiros.

Dadas as situações de crise econômica em geral e especificamente na Fundação, o trabalho do comitê hoje está mais voltado em avaliar

³⁹ A atual situação da crise ao qual o entrevistado se refere, diz respeito a questões financeiras, o que resultou, entre algumas medidas, na diminuição de dias de visitação oferecidos ao público. Desde o final de agosto a Fundação abre somente nas sextas e sábados, das 13h às 18h. Para mais informações: <<http://www.sul21.com.br/jornal/museu-ibere-camargo-passara-a-abrir- apenas-dois-dias-da-semana/>>. Acesso em: nov. 2016.

propostas viavelmente econômicas, porém que tenham qualidade (VERAS, 2016, informação verbal)⁴⁰.

A FIC, a partir da sua missão de divulgar o trabalho de Iberê, sempre desenvolveu exposições sobre sua produção, que, normalmente, ocupavam um andar do prédio. Os demais andares recebiam exposições de artistas nacionais e internacionais, que passavam pela avaliação do conselho. Todas as exposições apresentadas na Fundação são de caráter temporário.

Os membros do conselho não realizam curadoria na FIC, mas o professor Eduardo, antes de ser convidado a compor o conselho, foi curador de uma exposição sobre Iberê Camargo, a qual ele decidiu dar atenção aos seus desenhos.

Questionado sobre o que entende por curadoria, Veras (2016) comenta que

A curadoria pode assumir feições muito diferentes dependendo daquilo ao que o curador se propõe a examinar. É diferente fazer uma curadoria de um artista vivo, de um artista vivo cujo trabalho é recente, de um artista falecido, de um acervo cujas obras estão institucionalizadas, de uma coletiva, enfim, tem várias configurações diferentes. No caso da curadoria de uma coletiva, tem propostas que utilizam obras já feitas e outras em que se sugere para que os artistas elaborem obras de acordo com o projeto curatorial. Há várias possibilidades. Para mim, algumas são claramente mais curatorias, e outras são menos. Por exemplo, acho que acompanhar um trabalho de um artista vivo, enquanto ele está produzindo, parece menos como uma curadoria. Mais parece uma interlocução curatorial ou “alguma coisa” curatorial, porém não como uma “curadoria a rigor”. A rigor, para mim, parece que é um recorte conceitual ou temático que uma pessoa propõe sobre um trabalho (ou um conjunto de trabalhos) para oferecer uma nova (ou algumas novas) camada(s) de sentido (VERAS, 2016, informação verbal)⁴¹.

Veras (2016) esclarece que a curadoria na FIC depende muito do tipo de exposição, se ela tratar do acervo do Iberê, ou se tratar de outro artista ou outro acervo. No caso de um curador que irá trabalhar com o acervo da Fundação “se tem a expectativa de que primeiro será feita uma pesquisa e a partir dela, juntando suas referências, construir seu trabalho curatorial”. (VERAS, 2016)⁴²

Para Veras (2016), há diversos modos de se fazer curadoria, mas isso não garante sua qualidade ou legitimidade. A curadoria deve “oferecer camadas inteligentes e surpreendentes de sentido diante de trabalhos já conhecidos ou não

⁴⁰ Informação verbal, obtida em entrevista semiestruturada com perguntas abertas à Eduardo Veras, em outubro de 2016, em um café próximo ao Instituto de Artes. A entrevista tem duração total de 46'26". Anexo V.

⁴¹ Id., 2016. Anexo V.

⁴² Id., 2016. Anexo V.

conhecidos, porém com questões novas ainda não pensadas”, em que essas camadas são fruto de pesquisa. (VERAS, 2016)⁴³

O entrevistado também ressalta o que a curadoria não pode fazer. Para Veras (2016), ela não pode trair, desrespeitar ou atropelar a poética do trabalho artístico e do próprio artista.

Num trabalho de arte não se tem uma essência, mas há nele uma questão central que é – e não acho que se tem outra maneira de dizer isso – a sua poética. Não só o trabalho, mas o próprio artista e o seu conjunto de obras. E o que é uma poética? É o modo como o artista olha para o mundo e coloca sua percepção em sua obra. O que é a poética de um trabalho? É o que estabelece a relação desse trabalho com o mundo. (VERAS, 2016, informação verbal)⁴⁴

Questionado sobre a relação da Museologia com a curadoria, Veras (2016) fala de suas percepções e experiência na Fundação, quando lá fez curadoria, e a receptividade que recebeu da instituição. Também ressaltou que a forma como ele trabalhou e como se deu a relação entre ele e a instituição não é regra.

Acho que isto varia entre as instituições. Percebe-se que algumas – isso não acontece no Iberê – são rígidas no sentido negativo. É uma rigidez que tem como sentido o não ter “jogo de cintura”. Depende da instituição e também da disposição do curador em dialogar. Se um curador disposto a dialogar com uma instituição que não seja rígida, mas rigorosa, certamente terá meios de negociação para encontrar boas soluções. Talvez não fosse algo idealizado pelo curador, mas pode ser melhor e mais interessante. Agora se o curador e a instituição não têm “jogo de cintura”, tudo tende a se dificultar. Essa relação do curador com os processos museológicos dependerá tanto do próprio curador quanto da instituição em si. [...] Tenho uma boa impressão da própria Fundação quanto aos seus processos curatoriais. (VERAS, 2016, informação verbal)⁴⁵

É possível que se aponte algumas perspectivas a partir das entrevistas no que diz respeito à curadoria e ao curador. Todos os entrevistados identificaram a curadoria como sendo responsável pela concepção conceitual, pelas costuras e proposições acerca de uma ideia, obra, artista ou conjuntos de obras. Essa concepção, na maioria das vezes, deve apresentar um novo olhar ou fôlego, tendo como resultando conhecimento e reflexão sobre o que está sendo visto. A curadoria acabou sendo associada na maioria das vezes as exposições, onde a figura do curador seria o responsável por pensá-la não só conceitualmente, como espacialmente, podendo dar conta ou não, de outros trabalhos relacionados a

⁴³ Id., 2016. Anexo V.

⁴⁴ Id., 2016. Anexo V.

⁴⁵ Id., 2016. Anexo V.

produção de uma exposição, como a montagem, produção de textos, material gráfico e ações educativo-culturais.

Em dois casos, MARGS e Pinacotecas, chamou atenção que na fala dos entrevistados havia duas posições distintas sobre as funções de um curador. Para Amaral (2016), a produção de uma mostra transcende um pouco a função do curador, que teria um cunho mais intelectual. Já para Krawczyk (2016) é justamente na documentação, nos cuidados com conservação e restauração e nas exposições das coleções que a curadoria se dá.

Flávio Krawczyk (2016) diz ser adepto da curadoria “a moda antiga”. Nela o curador está muito mais atrelado, ao que podemos reconhecer de acordo com Bruno (2008), com os processos museológicos. No entanto, o entrevistado mostra plena consciência de que a curadoria feita nos museus de arte hoje está atrelada a pensar a exposição em termos conceituais, articulando obras, significados e espaço como um “grande teorema visual”.

O coordenador das Pinacotecas ainda relaciona a curadoria moderna, à comunicação do museu, pois entende que a curadoria tem que, de alguma forma, dar sentido ou corroborar os processos museológicos que vieram antes, externalizando as informações do acervo ao público, seja através de questionamentos, outras camadas de sentido, no formato de exposições ou ações educativas. Isso vai ao encontro do que Cury (2006; 2009) e Bruno (2008) comentam a respeito dos processos museológicos embasarem todo um processo que ao seu fim pode gerar conhecimento, através de exposições e ações educativo culturais. Krawczyk (2016) entende, assim como as autoras, que os processos museológicos seriam a base da curadoria, pelo menos do que tange o universo institucional. Salieta-se que no caso de um curador independente, não necessariamente sua pesquisa se dará em um acervo institucionalizado, porém a aproximação de determinada obra ou artista, acabará levando-o à pesquisa, que ainda sim, se se desejar, pode ser entendida como uma prática também museológica.

Outro ponto que foi repetido com grande frequência nas entrevistas é de que a curadoria está ligada diretamente à exposição. Essa relação se dá através de sua concepção conceitual, ou concepção espacial-expográfica, e em alguns casos museográfica. Essa ideia não é apenas corroborada por vários teóricos da Museologia (CURY, 2006; 2009; BRUNO, 2008; GUARNIERI, 1990), mas também

por alguns pesquisadores e curadoras das Artes Visuais (ALVES, 2010; RUPP, 2011, 2014; MORGAN, 2013). No caso das cinco instituições pesquisadas, a forma predominante de extroversão da arte é a exposição. Mesmo que se tenha visto diferentes tipos de dispositivos e de estratégias para pensar a arte contemporânea (ROCA, 2011; LIND, 2000; MELIN, 2004), pode-se afirmar que nos museus de arte de Porto Alegre, essas abordagens não tem muito espaço.

A forma como a curadoria vem sendo desenvolvida nesses museus de arte está fortemente atrelada a sua estrutura institucional, impossibilitando que se identifique uma maneira única de curar. De forma geral, todas as instituições fazem curadorias a partir de seus acervos, no entanto duas delas, MARGS e FIC, apesar de possuírem acervo, têm por cultura receber projetos externos. No caso do MARGS, seu diretor - que é curador -, faz uma pré-curadoria dos projetos que são oferecidos ao museu, enquanto que na FIC, o conselho curatorial faz algumas propostas ao mesmo tempo em que avalia projetos de instituições parceiras, estando o conselho esse ano muito mais atrelado ao papel de avaliação. As propostas que chegam à FIC são de parcerias estabelecidas entre outras instituições de arte, ou curadores, do Brasil e do exterior. Em todos os casos, as exposições dessas instituições são por tempo determinado, não havendo nenhuma delas que tenha exposições de longa duração.

Ainda da perspectiva de estrutura institucional, nota-se que os formatos de equipe e organogramas são diferentes uns dos outros, pois enquanto na FIC e MARGS tem-se setores e núcleos, nos demais não existe essa definição. Sugere-se que essa não definição de setores se dê pelo tamanho das equipes que é pequeno, entre três e cinco pessoas (contando com estagiários), o que faz com que todos acabem trabalhando de forma conjunta em todas as atividades.

Essa perspectiva do trabalho em conjunto aparece de forma marcante nas falas dos curadores do MARGS e das Pinacotecas, mesmo que de formas diferentes. Amaral (2016) frisou que não faz nada sozinho em seu museu, e que quando chega algum projeto à instituição, ele o avalia junto ao Núcleo de Curadoria, mesmo que no final a decisão de dar cabo ao projeto seja exclusivamente sua, da mesma forma como ocorre com exposições concebidas a partir do acervo. Propostas pelo Núcleo de Acervo, essas exposições contam com a participação dos vários outros núcleos do museu, como o de Conservação, Educativo e de Comunicação. Nas Pinacotecas, a curadoria se dá de forma coletiva, não apenas

em relação aos processos museológicos e o envolvimento total da equipe em sua feitura, mas também porque a equipe propõe curadorias que resultam em exposições.

A relação estabelecida entre a Museologia e a curadoria, por parte dos entrevistados, mostrou uma percepção muito mais atrelada aos processos museológicos e à gestão, mesmo que Zavadil (2016) tenha afirmado saber que um museólogo pode fazer curadoria. As noções de salvaguarda (conservação, restauração) sobre o acervo seguem fortes no imaginário dessas instituições, ou seja, salvaguardar o acervo é associado diretamente à curadoria. Mesmo que os museus entendam, como no caso das Pinacotecas, que o restante dos processos museológicos (armazenamento, pesquisa, publicações, exposições, ações educativas) sejam igualmente importantes, existe uma noção muito forte de comunicação dos acervos, da extroversão das obras através das pesquisas feitas sobre e a partir delas, e na possibilidade das informações se transformarem em conhecimento. A percepção de gestão veio do MARGS, na perspectiva de entender que a Museologia seja a responsável por dar os “links” internos do museu, não apenas dos processos museológicos, mas de ser responsável pela gestão ou administração dessa instituição como um todo.

Ao mesmo tempo em que, de alguma forma, se reconheceu a função e a necessidade de atuação do museólogo por parte de um entrevistado, por outro houve o questionamento de qual seria o sentido de um museólogo em um museu que tivesse um curador. Esse questionamento traz a reflexão do quanto o museu ainda pode estar atrelado ao imaginário referido acima, ligado estritamente aos processos museológicos citados por Bruno (2008) no contexto do início da história dos museus, levantada por Julião (2006) e Suano (1986). Lembrando que o museu no início da sua história era visto como um templo, voltado exclusivamente ao seu acervo, aberto ao público que vai ao seu encontro para contemplar passivamente o que a história da arte tem a dizer e se “educar” a partir dos grandes mestres.

Essa percepção de museu reflete diretamente na forma como a curadoria é entendida e desenvolvida por estes museus de arte. A partir das falas dos entrevistados, existe uma compreensão do que parece ser uma “diferenciação” entre o curador dos processos museológicos, que é tido como o curador mais “tradicional”, o que salvaguarda e cuida do acervo e tudo o que dele diz respeito, e do curador (da atualidade, talvez o independente) que elabora o conceito, o discurso, a ideia da

exposição, que se envolve na seleção de obras, talvez na expografia, mas não necessariamente no restante das atividades, sendo sua atividade de cunho mais intelectual do que prático. O curador que elabora conceitos pode ser identificado com o curador independente, figura surgida na contemporaneidade em meio a um novo contexto de instituições sem acervo, a uma efervescência artística que desafiava muitas vezes seu próprio campo. Ao mesmo tempo, imaginar a atuação de um curador na atualidade, seja ele institucionalizado ou independente, faz-nos questionar se ainda é possível um curador ficar atrelado somente ao acervo de um museu, ou somente aos artistas, ou a um centro cultural, ou a elaboração de projetos, ou seja, ligado a uma única instância, quando o sistema da arte e o funcionamento dos museus é completamente orgânico, possibilitando uma simultaneidade de ações.

No entanto, o que se verificou na prática desses museus, a partir da fala dos entrevistados, é que o trabalho é feito de forma conjunta, às vezes em maior ou menor grau, de forma segmentada em setores, mas com o fim de trabalhar a posposta curatorial, seja ela do próprio museu ou externa a ele. Essa “diferenciação” que se percebe na fala dos entrevistados, e em alguns momentos verificadas nas teorias museológicas e nas teorias das Artes Visuais em relação ao seu modo de pensar a curadoria, na realidade prática dos museus é mais turva, e não tão diferente quanto o discurso, teórico e prático, faz crer.

Talvez, isso aconteça, em função de que a curadoria desenvolvida em museus de artes esteja dentro da curadoria museológica, sinalizando que a forma de pensar e proceder, a princípio, seria a mesma. A mudança com relação à curadoria ocorreria então, de modo mais evidente, em relação ao curador independente, figura comum no sistema da arte, e também aos museus.

Por fim, um comentário que foi falado por todos os entrevistados foi quanto à precariedade dos museus e do contexto da cultura de maneira geral. De forma direta ou indireta, falou-se da falta de investimentos dos governos, da falta de funcionários, da precariedade das instalações, e do grande esforço que se faz para que os serviços dos museus, junto disso as exposições, sejam mantidos com a maior qualidade possível.

As análises e apontamentos feitos nesta parte da pesquisa, vão ao encontro da fala do curador e pesquisador Moacir dos Anjos (2010). Em sua participação no 2º Encontro Baiano de Museus, o curador e ex-diretor do Museu de Arte Moderna

Aloisio Magalhães (MAMAM) de Recife, relata suas reflexões acerca da tensa relação que hoje existe entre as exigências da produção contemporânea artística e a emergência de seu debate e reflexão, e a capacidade institucional em dar resposta a tais exigências. Suas reflexões não dizem respeito apenas aos museus de arte contemporânea, mas também aos museus de arte de maneira geral. As questões que cercam o museu, a arte e o museu de arte, assim como os depoimentos dos entrevistados, podem ser complementadas e ampliadas a partir das reflexões apresentadas por Anjos (2010).

O curador inicia sua fala comentando que a missão do museu de arte é, de acordo com o entendimento consagrado na literatura técnica, coletar, preservar, estudar e divulgar uma determinada produção artística. No entanto, a mutabilidade das estratégias criativas contemporâneas, muitas vezes baseadas em processos e não em produtos, por vezes perecíveis ou intangíveis, colocam à prova o desejo classificatório das instituições museológicas, forçando-as a diversificar e a ampliar o conjunto de ações que tradicionalmente as definem (ANJOS, 2010).

O processo de adaptação dos museus brasileiros às transformações recentes dos padrões de criação, reflexão e exibição das Artes Visuais causa e mantém um desajuste sistêmico (ANJOS, 2010). Atualmente, de acordo com Anjos (2010), a função do museu está relacionada à conservação dos objetos, à disponibilidade para investigação sem um fim certo, e para o entretenimento de fruição imediata através de exposições, ações educativo-culturais e serviços oferecidos pela instituição. Tais funções tornam deficiências antigas mais evidentes, pois os museus não são capazes de resolver problemas básicos de formação, catalogação, preservação, pesquisa e divulgação de acervos, e tampouco dotam as instituições de mecanismos continuados de interação efetiva com a produção artística em curso.

[...] a maior parte dos museus de arte do país não possui projetos consistentes e flexíveis de gestão, levando-os, em última análise, a fracassar como instituições capazes de integrar, de forma minimamente equânime, atenção sobre um acervo, ações de reflexão e eventos voltados ao entretenimento. Como resultado, os museus brasileiros de arte contemporânea, como regra, não atuam como interlocutores críticos dos artistas nem confrontam o olhar e a inteligência de seu público, estes passivos e satisfeitos com o que já estão acostumados a ver (ANJOS, 2010, s/n).

A situação das instituições museológicas brasileiras, explica Anjos (2010), sugere que o Brasil chegou à contemporaneidade tardiamente. As demandas que o

campo da arte coloca para os museus são aproximadamente as mesmas para qualquer país, mas há uma pronunciada diferenciação entre a capacidade sustentada de resposta das instituições brasileiras a esses requerimentos e a capacidade de adaptação de instituições situadas em países que há muitas décadas estabeleceram um sistema museológico em bases firmes.

Não há, entretanto, como atualizar um sistema de artes tardio de modo gradual, o que o torna conceitualmente distinto de um sistema atrasado. Em uma época de internacionalização do capital econômico e simbólico, não há progressão qualquer a ser feita, pois a simultaneidade é a regra (ANJOS, 2010, s/n).

Para o curador “não é mais possível esperar a lenta consolidação de uma rede institucional fundada no zelo por acervos para só então iniciar o atendimento de outras demandas igualmente relevantes” (ANJOS, 2010, s/n). O fundamental é, como indica o autor, encontrar os meios adequados (e inovadores) de financiamento e de gestão de museus para lidar com essa condição tardia, não fazendo dela impedimento para assumir a responsabilidade frente às necessidades do meio das artes do País (ANJOS, 2010).

Para que os museus adquiram, desenvolvam ou recuperem a capacidade de formulação de um projeto institucional abrangente, é necessário pensar em estratégias voltadas à sua profissionalização. Sem um corpo de funcionários com competências específicas nas áreas de curadoria, Museologia, educação e captação de recursos, dificilmente os museus brasileiros vão poder escapar de um circuito de exposições imposto por patrocinadores e se consolidar como espaços não só de entretenimento, mas também, e principalmente, de pesquisa e de experimentação sobre seu acervo e sobre a produção em curso, ou mesmo de reflexão sobre produções passadas (ANJOS, 2010).

Sob essa perspectiva, vale salientar, que dentre as cinco instituições pesquisadas, em três delas têm-se cargos diretivos (diretor e coordenador) atuando como curadores. Isso se deve não só a um possível desconhecimento do papel do curador no início desses museus (o MARGS surge em 1954 e as Pinacotecas, a Pinacoteca Aldo Locatelli surge no fim do século XIX e a Pinacoteca Ruben Berta em 1971), mas possivelmente pela precariedade atestada não somente nas entrevistas, mas também pela fala de Anjos (2010), sobre a debilidade institucional e sistêmica dos museus.

Para lidar com essa tensão constante, entre a necessária consolidação institucional e as demandas reflexivas da arte, arte contemporânea e contemporaneidade, Moacir (2010) sugere que o museu deve se flexibilizar, se vulnerabilizar, abrir-se àquilo que ele nem sabe o que é, “tem que carregar cicatrizes, abrir a guarda, escutar o outro, tem que se tornar frágil diante da arte” (ANJOS, 2010, s/n). O paradoxo, para o curador, é que, para se tornar frágil e assumir plenamente e produtivamente essa relação com a arte, o museu de arte (contemporânea) deve ser forte do ponto de vista institucional. Tem que ter profissionais bem treinados, uma estrutura física adaptável, ter acesso a bons equipamentos, possuir articulações com setores diversos da sociedade, ter pesquisadores competentes, e muitos outros predicados (ANJOS, 2010).

Esses são os mecanismos sugeridos por Anjos (2010), para tornar os museus instituições que suportem a tensão permanente e produtiva que arte e cultura empreendem o tempo todo. Só dessa maneira, o museu e a arte, poderão alargar cada vez mais o entendimento do mundo para as pessoas.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa, em um primeiro momento, tinha como objetivo estabelecer se haviam e quais eram as diferenças teóricas entre a curadoria museológica e a curadoria nas Artes Visuais. Para tanto, a primeira parte deste trabalho tratou de contextualizar historicamente, de forma breve, a figura do curador nos museus, o que expôs uma série de mudanças nos paradigmas dessa instituição, na qual a figura do curador, estava inserida. Posteriormente, no segundo e terceiro capítulo, fez-se um esforço para apresentar os pontos de vista e perspectivas de alguns pesquisadores, teóricos e profissionais das áreas da Museologia e das Artes Visuais e suas percepções de como a curadoria museológica e a curadoria das Artes Visuais são pensadas, em suas respectivas áreas de domínio.

Interessava a esse trabalho, também, saber como a curadoria vinha sendo pensada e desenvolvida, na prática, nos museus de arte da cidade de Porto Alegre, a saber: Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, a Pinacoteca Ruben Berta, a Pinacoteca Aldo Locatelli e a Fundação Iberê Camarago. Para descobrir como a curadoria vinha sendo pensada e feita nessas instituições, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com perguntas abertas aos curadores ou funcionários que estivessem exercendo a atividade de curadoria no momento de produção deste trabalho.

A partir das perspectivas teórica e prática, foi possível fazer algumas considerações a respeito da curadoria para a Museologia e para as Artes Visuais, assim como sua prática dentro dos museus e as impressões a respeito do ofício por quem o estava desenvolvendo.

Por parte da curadoria museológica, se percebe que a fala da maioria dos autores se refere fortemente aos processos museológicos (coleta, conservação, restauração, armazenamento, documentação, pesquisa e comunicação, que pode acontecer através de exposições, ações educativo-culturais, publicações, etc) aplicados ao acervo do museu. Esses processos dariam base à curadoria, que é compreendida como a comunicação do museu e responsável pela extroversão dos bens patrimoniais das instituições museológicas. Observa-se que a comunicação do museu, que acontece através da curadoria, está fortemente ligada à produção de

exposições e sua concepção como um todo, desde o conceito à montagem propriamente dita. Percebe-se que houve uma mudança gradual e significativa na forma como os museus passaram a tratar seu acervo. Se no passado o museu não dialogava com o público e voltava-se para o acervo, corroborando uma série de discursos históricos e políticos, na atualidade vemos um movimento de diálogo com o público e toda uma preocupação que não deixou de perpassar o acervo, mas que busca a extroversão, a comunicação e a troca de experiências. O acervo não seria mais significativo ou importante do que o público e a possibilidade de construir conhecimento e diferentes pontos de vista. O museu contemporâneo fomenta novas discussões a partir de uma postura dialógica.

Para as Artes Visuais, a figura do curador aparece com mais força em resposta a uma série de demandas da linguagem contemporânea e dos artistas, que estavam se afastando dos formatos mais tradicionais de arte (pintura, escultura, desenho), assim como dos museus (instituição também tida como tradicional aos olhos de muitos artistas). Esse curador, seja ele institucional ou não, passa a olhar mais para a produção fora do museu, ao mesmo tempo em que o próprio museu está em cheque, refletindo sua função social. Surgem centros culturais sem acervo, e com ele o curador independente, ou seja, aquele que não tem vínculo institucional, que trabalha de forma mais “livre”. O “livre” referido é relativo, pois muitas vezes esse curador atua em diferentes instituições – museus, galerias, centros culturais -, seguindo a lógica de funcionamento desses lugares. Ao mesmo tempo, o curador independente não necessariamente se envolve nos processos museológicos, ou se envolve em parte.

O curador das Artes Visuais, em teoria, aparece mais envolvido com o artista e seu trabalho, atuando como um parceiro no seu processo criativo, olhando para a obra e fazendo com que ela dialogue da melhor maneira possível com o público. Das diversas abordagens de curadoria apresentadas nenhuma foi igual à outra, mas ficou claro que o processo de curadoria nas artes não ocorre de maneira padronizada, pois ele acaba respondendo muitas vezes, ou ao menos tentando, ao caráter de experimentação processual que a obra do artista necessita, em um contexto contemporâneo extremamente complexo. O curador seria aquele que pensa diferentes formas de dar a ver a obra do artista, que experimenta formatos, dispositivos e exposições que melhor correspondam à poética do trabalho, numa tentativa de tornar a obra dialógica.

Partindo para a ideia que os museus pesquisados, na figura de seus profissionais, têm de curadoria, por meio das entrevistas com seus curadores, pode-se observar que ela foi fortemente associada à criação de um conceito, que será comunicado através de uma exposição. Para os entrevistados, ora o curador fica mais atrelado ao trabalho intelectual de conceituação e escolha das obras, ora ele, além de desenvolver o conceito, também estará envolvido em diferentes processos museológicos.

Na prática, o que se pode observar nos museus pesquisados é que essa “dualidade” do curador, do curador que pensa e do curador que faz, tem seus limites borrados, pois nas instituições as equipes trabalham juntas, em várias e diferentes etapas de um processo curatorial. Seja porque o trabalho acontece de forma muito sinérgica, seja porque um museu de arte acaba, de certa forma, estando “dentro” do que se entende por curadoria museológica, os curadores acabam por fazer parte dos processos museológicos.

Talvez essa “dualidade”, essa diferença entre o curador que não só participa ativamente dos processos museológicos, mas que os faz, e do curador que concebe a exposição, esteja atrelada à figura do curador independente, que em maior ou menor grau, dependendo do contexto, como foi visto durante essa pesquisa, pode ou não se envolver na dinâmica institucional dos museus e, portanto, de seus processos museológicos.

É imprescindível que se leve em conta, a partir das falas dos entrevistados, a precariedade na qual os museus se encontram, e o setor cultural de forma geral, mas não somente isso. Essa precariedade foi evidenciada em textos, isto é, em leituras para essa pesquisa, e é vista e presenciada durante toda a graduação em Museologia, e só vai ao encontro do que se viu e ouviu nos museus pesquisados. Falta de investimentos de toda ordem, estrutural, financeira, de pessoal, comprometem o bom andamento dos trabalhos e serviços prestados pelos museus de arte da cidade. Chama a atenção que em três dos cinco museus, cargos diretivos assumiram a curadoria por não haver pessoal. Da mesma forma, profissionais assumiram a curadoria de um museu sem qualquer tipo de remuneração.

O fato de cargos diretivos acabarem por exercer a curadoria faz-nos refletir sobre a necessidade emergencial da elaboração do Plano Museológico, estabelecido em lei pelo Estatuto dos Museus. Sabe-se, como foi dito, da precariedade do sistema museal, no entanto a elaboração do Plano permitiria a

continuidade de políticas para a gestão do museu, possibilitando que o gestor fosse somente gestor, e não gestor-curador como pudemos observar nos museus pesquisados. Em Porto Alegre é comum que a cada mudança de Governo, os diretores dos museus mudem também. Essa descontinuidade não permite que esses espaços construam uma base sólida, que vise seu fortalecimento institucional, e como resultado temos instituições frágeis, não só em estrutura, mas também na forma como são geridas.

Vale salientar que a fala dos curadores, diretores, coordenadores ou conselheiro que atuam como curadores possuem seus pontos de vista, e ao mesmo tempo em que isso reflete na forma como a curadoria é desenvolvida em cada um desses espaços, é importante que também seja feito um certo distanciamento e se perceba que é um ponto de vista, e não o único e definitivo dos museus pesquisados.

Outro ponto importante tocado por um dos entrevistados é a questão ética. No caso deste trabalho pode-se pensa-la por duas perspectivas: a de respeito ao acervo artístico desses museus e da forma com que a curadoria constrói o discurso sobre eles, onde deve ser levando com toda seriedade a poética do artista e de seu trabalho, demonstrando respeito tanto para com o artista que produziu, quanto para com o público; como pela perspectiva da gestão desses museus e da forma com que eles vêm encarando com seriedade seu posicionamento enquanto instituição na construção dos discursos institucionais, que vem também, a partir das curadorias propostas e desenvolvidas.

Pode-se dizer que a curadoria acontece de forma muito precária nos museus de arte de Porto Alegre. Assim como é confusa e difusa a compreensão do que é essa atividade, de que forma ela deve ser feita, e qual seria o papel do curador, e isso se deve a uma série de fatores. Não se deseja aqui apontar culpados ou reclamar ostensivamente da situação, mas sim que se abram os olhos para um contexto que é muito mais complexo do que parece, em que se devem levar em conta o contexto histórico dos museus, do passado ao presente (e no Brasil), o contexto histórico do surgimento da curadoria no país, o sistema da arte em que o museu, o curador, o artista e a obra estão inseridos, a conjuntura econômica estadual e municipal de Porto Alegre, mas principalmente a forma como vemos, percebemos e entendemos culturalmente esses espaços museológicos, a curadoria e o curador, e com que seriedade e comprometimento eles vem sendo pensados.

Não existe uma fórmula para se fazer curadoria, assim como não existe uma única maneira de trabalhar com arte em museu. O que pode sim existir é a reflexão e o estabelecimento de uma política curatorial, que preferencialmente esteja no Plano Museológico. Isso auxilia na consolidação de um museu sério e comprometido com a sociedade e com a arte.

A curadoria é uma das atividades desenvolvidas em um museu que tem o poder de demonstrar a exata maneira como a instituição se coloca diante do campo em que trabalha, o da arte neste caso. A forma como a curadoria aborda a arte colabora com um poderoso discurso que pode tanto agregar ao visitante e ao meio artístico, como lhe ser indiferente ou até mesmo nocivo.

O comprometimento de um museu de arte, assim como da curadoria, deve ser com os públicos, com a arte, com o artista, e com o acervo e que, preferencialmente, esse comprometimento ocorra de forma equânime, na busca da construção de discursos, propostas, reflexões, questionamentos e interações que sejam saudáveis a todos os envolvidos, colaborando para o crescimento e fortalecimento dos meios artístico e museológico.

Pensando na seriedade e importância da curadoria, este trabalho acabou por suscitar outras questões (ou reflexões) sobre o tema, que extrapolam o campo da arte. Diante deste precário panorama de curadoria que existe nos museus de arte de Porto Alegre, seria possível a descoberta ou o mapeamento de uma história da curadoria na cidade? Como se construiu a história da curadoria fora do Brasil? Em especial no Canadá, Estados Unidos, Inglaterra e França, países com correntes teóricas e produção científica significativas na área da Museologia? Como a curadoria tem acontecido no contexto da América Latina ou mesmo em outros contextos periféricos ao eixo Estados Unidos-Europa? Como acontece a curadoria em outras tipologias de museus e quais seriam suas especificidades?

Essas perguntas demonstram a complexidade em torno da curadoria e do seu ofício e a responsabilidade com que essa atividade deve ser encarada. Longe de dar cabo às discussões sobre curadoria, museológica e artística, este trabalho lança luz à realidade dos museus de arte de Porto Alegre, no que diz respeito à prática curatorial, em uma tentativa de produzir mais reflexão e discussão com o intuito de que se aprimore essa prática no contexto dos museus.

REFERÊNCIAS

- ABARNO, Anete. et al. **Pinacoteca Ruben Berta**. Porto Alegre: Algo Mais Gráfica e Editora, 2014.
- ABREU, Regina. A emergência do patrimônio genético e a nova configuração do campo de patrimônio. In: ABREU, Regina, CHAGAS, Mário (Org.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- ALBUQUERQUE, Fernanda Carvalho de. **Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição: uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005)**. 2006. 273 f. Porto Alegre, 2006. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/15844/000692297.pdf?sequence=1>>. Acesso em: nov. 2016.
- ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. In: RAMOS, Alexandre Dias. **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010.
- AMARAL, Paulo. **Informação verbal, obtida em entrevista semiestruturada com perguntas abertas**. set. 2016. Entrevistador: Amália Meneghetti. Porto Alegre, 2016. A entrevista tem duração total de 43'30". Anexo I.
- ANJOS, Moacir dos. Museus de arte contemporânea no Brasil. In: 2º Encontro Baiano de Museus, 2010, Salvador. **Fórum Permanente de Museus**. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/event_pres/encontros/2-encontro-baiano-de-museus/relatos/cadeiras-rachaduras-e-urubus-2013-o-museu-e-a-arte-contemporanea>. Acesso em: nov. 2016. Não paginado.
- BARAÇAL, Anaildo Bernardo. **Objeto da Museologia: via conceitual aberta por Zbynek Zbyslav Stránsky**. Rio de Janeiro: UNIRIO/MAST, 2008.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na sua reprodutibilidade técnica (primeira versão). In: **Obras escolhidas I – Mágica e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994
- BISHOP, Claire. O que é um curador? A ascensão (e a queda?) do curador *auteur*. **Concinnitas**: revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, ano 16, v. 2, n. 27, 2015.
- BOURDIEU, Pierre. **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- BRASIL. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museu e dá outras providências. **Diário Oficial da República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 14 jan. 2009. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm> . Acesso em: out. 2016.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Definição de Curadoria - Os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. **Cadernos de diretrizes museológicas 2**: mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa. Brasília: Ministério da Cultura, 2008. Disponível em: <http://www.cultura.mg.gov.br/files/museus/1caderno_diretrizes_museologicas_2.pdf>. Acesso em: abr. 2016.

_____. (Coord.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri**: textos e contextos de uma trajetória profissional. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado da Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010.

BULHÕES, Maria Amélia (Org.). **As novas regras do jogo**: o sistema da arte no Brasil. Porto Alegre: Zouke, 2014.

CAMERON, Duncan F. **The Museum, a Temple or the Forum**. University of Colorado Museum Lecture. March, 1971.

CINTRÃO, Rejane. As montagens de exposições de arte: dos salões de Paris ao MoMA: In: RAMOS, Alexandre Dias (Org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouke, 2010.

CURY, Marília Xavier. **Exposições**: concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. Museologia, novas tendências. In GRANATO, Marcus, SANTOS, Claudia Penha dos, LOUREIRO, Maris Lúcia (Org.). **Museus e Museologia: interfaces e perspectivas**. Rio de Janeiro: MAST, 2009.

DANTO, Arthur. O mundo da arte. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.1, jul. 2006.

DEVALÉES, André, MAIRISSE, François (Ed.). **Conceitos-chave em museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro de Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Cultura, 2013. Disponível em < <http://icom-portugal.org/multimedia/conceitos-chave%20de%20museologia.pdf> > . Acesso em: dez. 2016.

FERREIRA, Gloria. Escolhas e experiências: In RAMOS, Alexandre Dias (Org.). **Sobre o ofício do curador**. Editora Zouke: Porto Alegre, 2010.

FOSTER, Hall et al. **Art since 1900**: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. Thames & Hudson, 2004.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo**: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL. **Site oficial**. Disponível em: <<http://www.fundacaobienal.art.br/site/pt/bienais/8-bienal>>.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. **Site oficial**. Disponível em: <<http://www.iberecamargo.org.br/site/a-fundacao/fundacao-conheca.aspx>>. Acesso em: out. 2016.

GOMES, Luís Eduardo. Museu Iberê Camargo passará a abrir apenas dois dias da semana. **Sul 21**, Porto Alegre, 24 ago. 2016. Disponível em: <<http://www.sul21.com.br/jornal/museu-ibere-camargo-passara-a-abrir-apenas-dois-dias-da-semana/>>. Acesso em: nov. 2016.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Exposição e crítica: um enfoque em duas direções. In: BERTOLI, Mariza, STIGGER, Verônica (orgs.). **Arte, crítica e mundialização**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2008.

GONÇALVES, Mônica Hoff. **A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro**. Porto Alegre, 2014. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/115180>>.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. **Cadernos Museológicos**, Rio de Janeiro, nº 3, 1990.

HEGEWISCH, Katharina. Um meio à procura de sua forma – exposições e suas determinações. **Revista a/e**, Rio de Janeiro: 2006. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae13_katharina_hegewisch.pdf>.

HEINICH, Nathalie. Para acabar com a discussão sobre a arte contemporânea. In: BUENO, Maria Lúcia, CAMARGO, Luiz Otávio de L. (Org.). **Cultura e Consumo: estilos de vida na contemporaneidade**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008.

JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a história dos museus. In: NASCIMENTO, Silvânia Sousa do; TOLENTINO, Átila; CHAGAS, Mário. **Cadernos de diretrizes museológicas 1. 2º ed.**. Brasília: Ministério da Cultura, 2006. Disponível em: <http://www.cultura.mg.gov.br/files/Caderno_Diretrizes_I%20Completo.pdf>. Acesso em: ago. 2016.

KRAWCZYK, Flávio. **Informação verbal, obtida em entrevista semiestruturada com perguntas abertas**. set. 2016. Entrevistador: Amália Meneghetti. Porto Alegre, 2016. A entrevista tem duração total de 21'49". Anexo II.

LAU, Letícia. **Informação verbal, obtida em entrevista semiestruturada com perguntas abertas**. set. 2016. Entrevistador: Amália Meneghetti. Porto Alegre, 2016. A entrevista tem duração total de 9'56". Anexo III.

LIND, Maria. Learning form art and artists: In. WADE, Gavin. **Curating in the 21st Century**. Walsall, Wolverhampton, UK: University of Wolverhampton, 2000.

MELIN, Regina. Espaço Portátil: exposição-publicação. **Revista do PPG em Artes Visuais/Departamento de Artes Plásticas - ECA/USP**, São Paulo, ano 4, n. 7, 2006. Disponível em: <http://www.plataformaparentesis.com/site/textos/espaco_portatil.php>.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A exposição museológica e o conhecimento histórico. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (orgs). **Museus**: dos gabinetes de curiosidade à museologia moderna. Belo Horizonte, MG; Argumentvm: Brasília, 2005.

MENSCH, Peter Van. Modelos conceituais de museus e suas relações com o patrimônio natural e cultural. **Boletim do ICOFOM-LAM**. Buenos Aires; Rio de Janeiro: nº4/5, agosto de 1992.

_____. Objetos de Estudo da Museologia. **Pretextos Museológicos I**. Rio de Janeiro: UNIRIO/UGF, 1994.

MORAIS, Fernando. **Chatô** – O Rei do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MORAIS, Frederico. Do corpo à terra. In: FERREIRA, Gloria (org). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.

MORGAN, Jessica. What is a curator? In: HOFFMANN, Jens. **The Fundamental Questions of Curating**. Milan/Italy: Mousse Publishing, Fiorucci ArtnTrust, 2013.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO RIO GRANDE DO SUL. **Site oficial**. Disponível em: < <http://macrs.blogspot.com.br/>> Acesso em: out. 2016.

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI. **Site oficial**. Disponível em: <www.margs.rs.gov.br>. Acesso em: out. 2016.

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

OGUIBE, Olu. O fardo da curadoria. **Concinnitas**, revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, v.5, n.6, jul. 2004. Disponível em <<https://estudodemuseus.wordpress.com/sobre-curadorias/>>. Acesso em: out. 2016. Não paginado.

PETTINI, Ana Luz; KRAWCZYK, Flávio. **Pinacoteca Aldo Locatelli e Ruben Berta**: acervo artístico da Prefeitura de Porto Alegre. Porto Alegre: Gráfica e Editora Palotti, 2008.

RIBEIRO, Paulo Silvino. Durkheim e o Fato Social. **Brasil Escola**. Disponível em <<http://brasilecola.uol.com.br/sociologia/durkheim-fato-social.htm>>. Acesso em: 05 nov. 2016.

ROCA, José. 8ª Bienal do Mercosul: ensaios de geopoéticas: In ROCA, José,

RAMOS, Alexandre Dias (coord.). **8ª Bienal do Mercosul**: ensaios de geopoética: catálogo. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011.

ROSA, Nei Vargas da. O Estado e o empresariamento do sistema da arte: In BULHÕES, Maria Amélia. **As novas regras do jogo**: o sistema da arte no Brasil. Porto Alegre: Zouke, 2014.

_____. **Estruturas emergentes do sistema da arte**: instituições culturais bancárias, produtores e curadores. 2008. 241 f. Dissertação (Programa em Pós-Graduação em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/14945>>. Acesso em: set. 2016.

RUPP, Bettina. O curador como autor de exposições. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v.1, n.1, ano 1, 2011.

_____. Da organização de exposição à curadoria: consideração da formação da atividade no país: In BULHÕES, Maria Amélia. **As novas regras do jogo**: o sistema da arte no Brasil. Porto Alegre: Zouke, 2014.

SANJAD, Nelson, BRANDÃO, Carlos Roberto F. A exposição como processo comunicativo na política curatorial. In: JULIÃO, Leticia; BITTENCOURT, José Neves. **Cadernos de diretrizes museológicas 2**: mediação em museus: curatorias, exposições, ação educativa. Brasília: Ministério da Cultura, 2008. Disponível em: <http://www.cultura.mg.gov.br/files/museus/1caderno_diretrizes_museologicas_2.pdf>. Acesso em: abr. 2016.

SANTOSCOY, Paola. Continentes: In: ROCA, José, RAMOS, Alexandre Dias (coord.). **8ª Bienal do Mercosul**: ensaios de geopoética: catálogo. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011.

SUANO, Marlene. **O que é Museu**. Brasiliense: São Paulo, 1986.

TALA, Alexia. Caderno de Viagens – mobilidade e práticas artísticas na arte contemporânea: o artista como um coletor de experiências. In: ROCA, José, RAMOS, Alexandre Dias (coord.). **8ª Bienal do Mercosul**: ensaios de geopoética: catálogo. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011.

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

_____. (coord.). **Panorama do pensamento emergente**. Porto Alegre: Zouke, 2011.

TEMPASS, Martín César. Sobre a questão do patrimônio cultural: repensando princípios e fins. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**, nº 35, ano 19, 2006.

VERAS, Eduardo. **Informação verbal, obtida em entrevista semiestruturada com perguntas abertas**. out. 2016. Entrevistador: Amália Meneghetti. Porto Alegre, 2016. A entrevista tem duração total de 46'26". Anexo V.

ZAVADIL, Ana. **Informação verbal, obtida em entrevista semiestruturada com perguntas abertas**. set. 2016. Entrevistador: Amália Meneghetti. Porto Alegre, 2016. A entrevista tem duração total de 33'25". Anexo IV.

APÊNDICE A – MODELO DE ENTREVISTA

Entrevistado(a): _____
 Cargo/função: _____
 Data: ____/____/____. Local: _____
 Horário: ____:____ às ____:____. Museu: _____

- quando começou a trabalhar no museu?
- quando começou a trabalhar com curadoria?

PERGUNTAS

1. O que você entende por curadoria?

- papel
- competências para atuar como curador

2. Qual o papel do curador dentro de um museu e como é feita a curadoria aqui?

- existe setor de curadoria no museu
- existe curador no museu
- partindo do acervo
- de fora
- temporária/longa duração
- participação nos processos museológicos
- funcionários participantes dos processos museológicos

3. Você envolve outros profissionais em seu processo de curadoria?

- sim, quais?
- não, algum motivo para não usá-los? Por quê?

4. Como curador, como são suas relações com os outros setores e funcionários do museu?

- participação nos processos museológicos
- funcionários participantes dos processos museológicos

5. O que você entende por Museologia?

6. Como se relaciona a sua atuação como curador com os processos museológicos?

- faz alguma atividade do processo?
- coleta/pesquisa/documentação/armazenamento/conservação/extroversão/etc.

Gostaria de fazer mais algum comentário?

APÊNDICE B – MODELO DE AUTORIZAÇÃO DE ENTREVISTA

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação
Departamento de Ciências da Informação
Curso de Museologia

A presente pesquisa de graduação, sob o título **Curadoria Museológica X Curadoria de Arte: aproximações e afastamentos**, tem por objetivo contribuir para a compreensão do conceito de curadoria na perspectiva de museus e de arte através de um estudo comparativo entre curadoria em museus e curadoria de arte.

A pesquisa está em andamento e utiliza diferentes fontes, entre elas a entrevista. Por esta razão solicito a autorização para fazer uso do conteúdo de sua entrevista como dado de pesquisa, assim como identidade no conteúdo deste Trabalho de Conclusão de Curso. Comprometo-me em respeitar os valores éticos que permeiam esse tipo de pesquisa e procedimento metodológico.

Nome do(a) entrevistado(a): _____

Assinatura do(a) Entrevistado(a)

Amália Ferreira Meneghetti
Assinatura do Entrevistador

Porto Alegre, _____ de _____ de 2016

Aluna/Pesquisadora: Amália Ferreira Meneghetti, graduanda em Museologia da Universidade do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. E-mail: meneghetti.amalia@gmail.com . Orientadora: Profª Drª Fernanda Albuquerque.

APÊNDICE C – TABELA COMPARATIVA DE ENTREVISTAS

TEMA/ ENTREVISTADO/ INSTITUIÇÃO	PAULO AMARAL /MARGS	FLÁVIO KRAWCZYK/ PAL&PRB	ANA ZAVADIL& LETÍCIA LAU /MACRS	EDUARDO VERAS /FIC
O QUE É CURADORIA/ CURADOR	<ul style="list-style-type: none"> - processo (no sentido de coordenação) de apreensão de um conjunto, seja da obra de um artista ou de um acervo ou exposição específica; - fazer com que as coisas fechem entre si, tenham lógica, proporcione leitura para que não fique dispersa; - parte fundamental da curadoria é a absorção do conhecimento sobre a obra do artista; - parte mais intelectual; 	<p>VISÃO DE DOIS TIPOS DE CURADORIA: A ATUAL E A “MODA ANTIGA”</p> <p>“A MODA ANTIGA”</p> <ul style="list-style-type: none"> - a curadoria era responsável pelos registros documentais, pelos cuidados de conservação e preservação e pela exposição das coleções; <p>ATUAL</p> <ul style="list-style-type: none"> - o curador com função de comunicação; - pega elementos de significados de cada obra e estabelece costuras, - curador é “o sujeito” que vai pensar a exposição em termos conceituais, fazendo costuras, pensando o espaço, articulando como se fosse um grande teorema visual; - a curadoria deve envolver questões relacionadas à conservação, guarda, documentação do acervo, além do processo de trazer a público, que é a função de comunicação dentro do acervo museológico e que dá sentido pra tudo que tem antes; 	<p>ANA</p> <ul style="list-style-type: none"> - é a organização geral de uma exposição - envolve vários elementos e etapas, podendo ter vários atores; - um conjunto de ações, desde a escolha da obra até a exposição final; - é desde a seleção de obras ou um conceito, a partir do qual seleciona obras ou artistas; - abrange aspectos do design e educativos; - parte primordial de uma exposição, ela tem que gerar conhecimentos; <p>LETÍCIA</p> <ul style="list-style-type: none"> - a curadoria é uma função importante nas exposições e nos museus porque ela determina os conceitos, a pesquisa, e em cima disso o que vai ser mostrado pro público, principalmente no museu; - além de colocar os conceitos, os artistas e as obras que tem relação com este discurso, ele também cuida da museografia e 	<ul style="list-style-type: none"> - a curadoria pode assumir feições muito diferentes dependendo daquilo ao que o curador se propõe a examinar; - parece que é um recorte conceitual ou temático que uma pessoa propõe sobre um trabalho (ou um conjunto de trabalhos) para oferecer uma nova (ou algumas novas) camada(s) de sentido; - há diversos modos de se fazer curadoria, mas isso não vai garantir a qualidade ou a legitimidade dela. - deve oferece camadas inteligentes e surpreendentes de sentido diante de trabalhos já conhecidos ou não conhecidos, porém com questões novas ainda não pensadas. - O que uma curadoria não pode fazer? Ela não pode trair, desrespeitar ou atropelar a poética do trabalho artístico e do próprio artista. - Um trabalho de arte não se tem uma essência, mas há nele uma questão central que é – e não acho que se tem outra maneira de dizer isso – a sua poética. Não só o trabalho, mas o próprio artista e o seu conjunto de obras. E o que é uma poética? É o modo como o artista olha para o mundo e coloca sua percepção em sua obra. Ou o que é a poética de um trabalho? É o que

		<ul style="list-style-type: none"> - curador como regente desses trabalhos; - essência da curadoria é a interdisciplinaridade; 	<p>da produção.</p> <ul style="list-style-type: none"> - curador está se fundindo um pouco com o produtor cultural; - curador como grande mestre e arquiteto; - acompanhar a exposição desde o início até o final, incluindo ação educativa, divulgação, identidade visual - para que exposição tenha algo a comunicar; 	<p>estabelece a relação desse trabalho com o mundo;</p> <ul style="list-style-type: none"> -boa curadoria é fruto de um trabalho de pesquisa
COMO A CURADORIA É FEITA NA INSTITUIÇÃO	<ul style="list-style-type: none"> - MARGS recebe muitos projetos, alguns com curadorias prontas - “pré-curadoria”; - “não faço tudo sozinho”; - Núcleo de Curadoria - “A minha parte curatorial, com diretor do museu, é mais decidir quais exposições devemos ou não aceitar.”; - exposições do acervo do MARGS são desenvolvidas pelo diretor de acervo (Núcleo de Acervo) + todos os outros núcleos; - O trabalho geral é feito pela curadoria aos demais núcleos do museu, em especial o Educativo, o de Acervo e o de Pesquisa; 	<ul style="list-style-type: none"> - curadoria coletivo; - diferentes profissionais na equipe para conceber a curadoria, todos podem propor ideias; - a equipe faz a seleção, expografia, produção textual e divulgação na imprensa; - exposições a partir dos acervos da PAL e PRB, e de colecionadores; - seleção dentro do acervo com base em algum conceito, ideia, efeméride, monográfica, focada em um artista, geração ou movimento artístico; - todos participam de todas as etapas; 	<ul style="list-style-type: none"> - deixando para o segundo plano o autor dessas obras. - exposições concebidas pelas curadoras do MACRS; - trabalham com o acervo do museu, a partir também da experiência no MARGS; - exposições coletivas somente com o acervo e depois convidar artistas escolhidos a partir de uma pesquisa, cujas obras entrem em consonância, em diálogo com essa exposição; 	<ul style="list-style-type: none"> - propostas avaliadas pelo conselho curatorial; - depende - quando do acevo da FIC – pesquisa no acervo; - instituições próximas oferecem exposições por meio de parceria (Grupo Edson Queiróz -CE) com sua coleção. - a própria Fundação propunha - dois movimentos: parceria institucional e curadores convidados - às vezes, o conselho propõe - Existe uma lista feita pelos comitês anteriores onde sugerem artistas e curadores para dar segmento (mas depende situação econômica dar prosseguimento a isso)

	-núcleos interligados			
CURADORIA E MUSEOLOGIA	<ul style="list-style-type: none"> - Museologia é todo processo; - trata de dar os links internos do museu, e de tudo aquilo que diz respeito à preservação, conservação, exibição, produção de textos; - É todo o sistema, e está mais ligada ao espaço em si, a imagem do resultado, o conjunto das obras que vão ser expostas; - a questão do acervo, que é muito importante, pois é conservação e restauro; - não deixa de perpassar a curadoria, mas eu acho a curadoria um pouquinho mais independente; 	<ul style="list-style-type: none"> -Negociação com as instâncias institucionais da SMC; - mais amplo o leque de atividades do museólogo, porque ele envolve as questões de conservação preventiva, de acampamento de processos de restauro, a questão da documentação; - na verdade o leque de atividades dele se comparar como hoje é visto o curador, é muito mais amplo e muito mais complexo, porque o museólogo também tem que estar preocupado com as questões de comunicação; - museólogo como grande sustentáculo pro trabalho da curadoria; 	<ul style="list-style-type: none"> -“ Nas competências de um museólogo está, dentre várias tarefas, a possibilidade de fazer curadoria. Mas o curador é aquele titular de uma exposição. Fico me questionando qual seria o papel do museólogo dentro de um museu se tem um ou vários curadores. - Mas faço a pergunta: como seria o papel do museólogo dentro do museu junto com o curador? 	Entendo que Museologia é o estudo de um acervo institucionalizado, na prática. São modos de pensar a organização, apresentação, conservação e circulação de acervos ligados às instituições museográficas.
OBSERVAÇÃO	<ul style="list-style-type: none"> - não existe o cargo de curador no MARGS em 2016, mas existe um núcleo de curadoria; - diretor fazendo às vezes de curador - falta de dinheiro; 	<ul style="list-style-type: none"> - não foi previsto o cargo de curador ou diretor para o acervo artístico e sim de coordenador de acervos; - coordenador fazendo às vezes de curador; - precariedade da cultura, falta de funcionários, reserva abarrotada de obras, falta de investimentos; 	<ul style="list-style-type: none"> - curadoria em regime de voluntariado; - precariedade generalizada, falta de funcionários, investimentos; 	<ul style="list-style-type: none"> - faz parte do conselho curatorial da FIC; - produziu uma exposição sobre os desenhos do Iberê; - precariedade da situação econômica do país;

APÊNDICE D – TABELA COMPARATIVA DE CONCEITOS

AUTORES	CURADORIA MUSEOLÓGICA	CURADORIA NAS ARTES VISUAIS	AUTORES
MENESES	ciclo completo de atividades relativas ao acervo; execução e/ou orientação p/ formação/desenvolvimento de coleções; conservação física das coleções (armazenamento, manutenção e restauração); estudo científico e documentação; comunicação e informação (abranger formas abertas de acesso, apresentação e circulação do patrimônio e dos conhecimentos produzidos), para fins científicos, de formação profissional ou de caráter educacional genérico e cultural (exposições permanentes e temporárias, publicações, experiências pedagógicas, etc).	função legitimadora; possibilidade de criação; abordagem temática. construção conceitual, escolha dos artistas participantes e seus trabalhos ou propostas artísticas; onde e como será feita a exposição (projeto museográfico)	RUPP
GUARNIERI	constituem atividades operacionais da curadoria, da conservação e da comunicação museológica: “coletar, pesquisar, documentar, comunicar (inclusive através da exposição e da ação educativa e cultural)	uma das funções ideais d curadoria seria colaborar com as intenções do artista para ativar um processo criativo; diálogo entre os artistas e o organizador da exposição; curador como um facilitador;	MORAIS
CURY	a curadoria esta dentro do processo de comunicação do museu (onde está também a musealização do objeto); a curadoria possibilita que o sentido social e público do objeto museológico se amplie, pois este passa a ser um vetor de conhecimento e de comunicação;	estratégias curatoriais; pensar em outras plataformas e formatos para dar conta da proposta curatorial;	ROCA

	<p>curadoria = processo museológico formação de acervo, pesquisa, salvaguarda (conservação e documentação museológica), comunicação (exposição e educação); objeto museológico é aquele que sofre as ações que compõem a musealização por meio do processo curatorial; público: participante do processo curatorial;</p>		
SANTAD, BRANDÃO	<p>ora é entendida como prática de organizar mostras específicas, ora como conjunto de técnicas objetivando a conservação de objetos; ciclo completo de atividades relativas aos acervos, compreendendo: a execução ou a orientação da formação e desenvolvimento de coleções, seguindo uma racionalidade pré- definida por uma política de acervos; a conservação física das coleções, implicando em soluções permanentes de armazenamento e em eventuais medidas de manutenção e restauro; o estudo e a documentação, além da comunicação e informação, que devem abranger todos os tipos de acesso, divulgação e circulação do patrimônio constituído e dos conhecimentos produzidos, para fins científicos, educacionais e de formação profissional; exposições como etapa importante no processo curatorial, embora este</p>	<p>existem várias maneiras diferentes de trabalhar com a arte contemporânea; Assim como muitos artistas usam um meio e técnicas que são relevantes para a questão que eles se perguntam, temos de perguntar qual o formato que é relevante para o que o artista e nós (museu/curador) queremos fazer; aprender com a arte e com os artistas; não deveríamos apenas refletir (sobre) o que já existe, mas contribuir para a criação da nova arte;</p>	LIND

	não se esgote ou finalize na montagem de exposições; política curatorial: forma como o museu pensa, incorpora a história e reflete sobre sua função social, levando em consideração o potencial do acervo como canal de comunicação entre a instituição e a sociedade - política curatorial no Plano Museológico;		
RUPP	curadoria mais tradicional, na perspectiva de conservação dos objetos e das obras de arte, que formula exposições mais didáticas e na cronologia das coleções	habilidades empresariais; curador independente; fomentar um relacionamento de intercruzamento e compreensão mútua; deve ser inquisitivo, curioso, dedicado, estimulado e bem preparado para trabalhar com artistas; estabelecer as conexões necessárias entre artistas e público. papel do curador: zelador, colaborador e facilitador; como catalisador e possibilitador da arte contemporânea. consciência clara de sua posição e de sua missão junto ao processo criativo, de modo que a curadoria não seja vista como um fardo, mas como contribuição positiva ao processo do artista;	OGUIBE
BRUNO	produção de conhecimento a partir de coleções e acervos museológicos; séc XIX = restringia-se aos procedimentos de estudos (pesquisas de diferentes campos de conhecimento) e salvaguarda (atividades de conservação e documentação) das coleções e acervos, na contemporaneidade =	criar métodos e formas de apresentar um determinado grupo de obras, ou objetos, documentos e etc, de maneira a facilitar a compreensão do espectador, buscando acessar todo e qualquer tipo de público; a intenção seria uma tentativa de inovar na maneira de ver e entender a arte, rompendo paradigmas e abrindo um novo mundo para os milhares de visitantes que frequentam museus, galerias e espaços culturais;	CINTRÃO

	<p>processos de extroversão dos bens patrimoniais, consolidando ações de comunicação e educação; a curadoria é compreendida como um conjunto de atividade coletivas; “processo” e “cadeia operatória”; articulações entre as intenções e as ideais curatoriais com as “diferentes expectativas” que as sociedades projetam nas instituições patrimoniais;</p>		
		<p>incumbido de defender e zelar pelos interesses do artista e dos seus trabalhos de arte; organiza, supervisiona ou dirige exposições, seja em museus ou nas ruas, em espaços culturais ou galerias comerciais; campo interdisciplinar que envolve noções conceituais, reflexão, tomada de partido, arquitetura, produção, montagem de exposição, <i>design</i> de interiores e gráfico, contabilidade, iluminação, conservação, setor educativo, editoração e publicação; curadoria está mais próxima do campo da recepção do trabalho do que da invenção dele; do curador se espera que abra um sentido possível no interior do trabalho de arte;</p>	ALVES
		<p>tem caráter de laboratório como ambiente de observação e de experiência; cumpre atividades de crítica e mediação entre o caráter singular das produções e seu sentido coletivo; questiona as narrativas historiográficas, em especial da visão hegemônica sobre a arte e sua história; atividade fundada no entrelaçamento entre a crítica e a história da arte; contribui largamente para trajetória de artistas, de períodos e tendências, assim como para novas visadas historiográficas</p>	FERREIRA

		é ao mesmo tempo acontecimento, documentação e referência histórica	
		curador “tem que ter algo a dizer”; indivíduo com capacidade crítica de reposicionar o nosso entendimento sobre a arte num <i>tour de force</i> intelectual, espacial e visual;	TEJO
		é aquele que desloca a ênfase da obra ensimesmada e autossuficiente de si para além dela mesma; lançando pequenas hipóteses, também de aproximação e acesso, que podem abrir campos provisórios de significação.	FLÓRIDO
		é ajustar-se de acordo com o tipo de obra que este pretende trabalhar; olhar para o trabalho e para o artista de forma atenta; não deve tomar como dadas as convenções institucionais; deve ser dialética tanto quanto a obra de arte se pretende dialética; processo de curadoria deve ser sempre uma negociação ética de autorias pré-existentes;	BISHOP
		na Arte a figura do curador esse é vista como um profissional onipotente em relação à dinâmica institucional	BRUNO
		abraça muitos e diversos trabalhos na área de Artes Visuais, incluindo a educação e as muitas disciplinas que são incorporadas a um arsenal de saberes que auxiliam, entre tantas coisas, no fazer de exposições	MORGAN

ANEXO A – ENTREVISTA PAULO AMARAL

A: Amália

P: Paulo Amaral

A: Paulo, então a minha primeira pergunta é: O que é que você entende por curadoria?

P: Curadoria, em artes plásticas, é o processo de apreensão de um conjunto, seja da obra de um artista ou de um acervo ou exposição específica. Este processo deve acontecer no sentido de coordenação. Fazer com que as coisas fechem entre si, que tenham uma lógica, que proporcionem uma leitura, para que não fique uma coisa dispersa. Muitas vezes (e isso virou moda) as pessoas pensam que curadoria é meramente a escolha de quadros e a sua disposição na sala expositiva. Veem assim, de forma simplista, sendo muita exercida em nosso meio. A parte fundamental da curadoria é a absorção do conhecimento sobre a obra do artista, é a produção de textos sobre essa obra, produção esta que o próprio curador pode fazer ou pode encomendar de pessoa especializada. A organização de uma mostra pode até entrar, transcender um pouco essa parte mais intelectual. Aí já é uma particularidade, não é propriamente curadoria, mas às vezes o curador, com sua experiência, pode ajudar. É um conceito amplo o de curadoria, mas, em síntese, é mais ou menos isso.

P: Independente da próxima pergunta ou se já estaria incluída aqui nessa pergunta, eu vou falar livremente porque

A: Sim, claro, pode ficar à vontade.

P: no prólogo que nós tivemos aqui tu me citaste uma coisa que me chamou atenção, o fato de que o MARGS não tem um curador. Penso que esta lacuna deveria ser ocupada por alguém de muita capacidade e com formação. As condições do Estado, entretanto, não proporcionam isso. Como diretor do MARGS, e artista visual que sou, eu faço um pouco desta parte, isso quando as exposições já não vêm com seus próprios curadores. O MARGS é um museu de arte moderna substancialmente. Então precisaria de uma pessoa com muito conhecimento nesta área em especial, mas, é também claro, com uma visão geral. Por exemplo, a

curadoria que esteve aqui antes no MARGS, na direção anterior – com todos os louvores que teve essa direção – não se adaptava muito ao MARGS por que ela tinha um caráter mais contemporâneo, de arte contemporânea. Tanto que a curadora – que é uma grande curadora que estava aqui – hoje está no Museu de Arte Contemporânea. Não sei como fazem no MAC, como ela está trabalhando lá, se ela trabalha por trabalhos isolados – acredito que seja isso porque o Estado não tem recursos para suprir este posto. Um bom curador deve ser bem remunerado.

P: Não temos um curador, como eu gostaria, porque não temos recursos. Eu não vou colocar aqui um curador e pagá-lo com três ou quatro salários mínimos. Não tenho como fazer, pois, isso não é remuneração para um curador permanente.

A: É, então de certa forma a minha próxima pergunta já conversou um pouco sobre o que tu disse, que seria: “Qual é o papel do curador dentro de um museu?” – que tu já acabou comentando um pouco – e “Como é feita a curadoria aqui?”... Não sei se tu quer colocar mais alguma coisa...

P: A curadoria aqui é assim: eu não faço tudo sozinho. Eu tenho um grupo, um núcleo chamado “Curadoria”. O Núcleo de Curadoria, que agora ficou um pouco esvaziado porque saiu uma pessoa e a outra está de licença-maternidade, é um grupo de três pessoas. Essas três pessoas não têm muita experiência na área, mas demonstram muita vontade, e estão começando a compreender melhor o trabalho. Então, quando tenho que escolher uma exposição de um artista renomado, eu faço isso na hora, pois não há necessidade de estar perguntando que eu acho. Seria como perguntar o que acho do Vasco Prado? O que eu acho da Clara Pechansky ou da Zorávia ? Há muitas solicitações para fazer exposições, vou dar um exemplo: tenho aqui uma solicitação de um artista que vem amanhã com um americano, que está há muito tempo num importante museu, chamado Gene Johnson. Já expôs em São Paulo, México, Havana, Madrid, Paris etc. Eu não conheço seu trabalho, então as pessoas vêm muito assim: “olha eu tenho, já expus aqui e tudo mais...”, e isso não quer dizer nada pra mim. Eu pedi para ele me mandar cinco trabalhos, e daí eu não entendi muito bem. Quando isso acontece eu passo para o pessoal do Núcleo de Curadoria fazer a triagem.

A: Eles fazem pesquisa?

P: Fazem pesquisa. “Olha esse cara aí é importante já expôs na Bienal de Veneza”, o que já dá indicativos sobre esse artista. Entende? Assim começamos a fazer a primeira escolha por aqui. E em geral estes artistas, com é o caso desse americano.

Esses projetos já vêm com curadores, pois as exposições já foram feitas em outros museus, e são bons curadores! Tem o André Venzon que está fazendo várias curadorias aqui e vai fazer outra. Ele é um cara muito bom, muito lúcido. Tem o José Francisco Alves, a Ana Zavadil. Há gente que trabalha conosco e que já fez ou faz curadoria dos artistas, então podemos contar com isso. A minha parte curatorial, com diretor do museu, é mais decidir quais exposições devemos ou não aceitar.

A: Entendi

P: E quando elas vêm através de curadores bons já é um filtro.

A: E é interessante tu falar isso porque me lembro que uma das minhas visitas aqui, antes até últimas exposições que nós tivemos da Professora Paula Ramos, e até a própria Cláudia Hamerski, que abriu agora nas salas negras, na sala ao fim – que agora não me recordo o nome dela, talvez seja Aldo Locatelli– tinha uma exposição do acervo do museu, que eu achei interessante, porque daí tinha exposições com obras do acervo, e depois vinham essas exposições com curadoria de fora da instituição. Vocês têm feito, fazem, curadorias com o acervo do museu? Tu faz ou o próprio setor de curadoria? Como é que funciona daí?

P: Não, geralmente é o diretor de acervo. Isso (a exposição de acervo) é uma coisa importante. Muitas pessoas chegam ao ponto de não compreender bem o que é um museu. Por exemplo: muitas vezes falam no Santander Cultural como se fosse um museu. O Santander não é um museu. E eu vejo: “Qual é o melhor museu de Porto Alegre?”. “O Santander”. O Santander Cultural não é museu e as pessoas não percebem isso. O museu, ele tem – sempre tive esse conceito e nunca me afastei dele, embora as vezes eu tenha me afastado dele para acomodar eventos como a Bienal, por exemplo – o museu tem que expor o seu acervo, ou ao menos parte dele. Museu deve, sobretudo e soberanamente, expor o seu acervo, nem que seja uma parte pequena, mas sempre tem que ter o acervo exposto. Eu acolho aqui uma Bienal, por exemplo, e vem gente lá dos Estados Unidos ou de outros países. Eles chegam aqui e não veem nada sobre o acervo. O sujeito que vem de outro lugar, ou mesmo daqui, e ele quer saber o que é que tem naquele museu da cidade dele. Então tem que ter exposição com o acervo da instituição. Acredito que os museus invertem isso, porque antigamente era só museu com seu acervo. Aí ficou um espaço morto. Porque fica aquela coisa de não ter movimento. Nos anos de 1990 – isso aí é uma coisa que eu conheço bem porque eu acompanhei -, mais ou menos 1995, com o advento da Lei Rouanet etc., vieram as grandes exposições. Com as

grandes exposições e com o dinheiro da Lei Rouanet começaram os grandes eventos. E começou a se conformar o conceito de “museu vivo” – esse termo “museu vivo” é um termo francês muito usado então pelo Jacques Leenhardt, curador. Ele fez aqui uma palestra sobre as funções sociais do museu e abordou o museu moderno, o museu espetacularizado, porque a espetacularização da arte foi necessária para que as pessoas viessem para os museus, antes sisudos, vetustos, que repeliam a entrada das pessoas. Até os anos 1990 as pessoas não frequentavam muito os museus no Brasil. E hoje todo mundo quer entrar em museu porque os museus passaram a ser uma atração como é o cinema, ou como é o teatro. E isso aí se deu, no início, através das grandes exposições. Aqui ao MARGS vieram mostras importantes como Rodin, Paris 1900, As Tapeçarias do Petit Palais de Paris. Hoje essas possibilidades ficam mais remotas porque o dinheiro está curto para essas grandes exposições e também para as exposições transitórias. E vou dar mais um exemplo: eu faço muitas exposições no MARGS. As exposições aqui demoram um mês e pouco. Isso porque Porto Alegre é uma cidade pequena e em um mês todo mundo vê tudo. Damos mais dinamicidade e mais visibilidade à instituição. E com isso também incrementamos o caixa da Associação de Amigos, que cumpre muitas vezes o papel que o Estado não está apto a cumprir em termos financeiros. Mais exposições significam mais movimento, mais circulação de pessoas e mais recursos porque, embora não seja cobrado ingresso ao museu, aos seus serviços, como bistrô, café e loja afluem mais pessoas e um maior consumo se produz, proporcionando aos locatários maior lucro e assegurando o pagamento das locações. O museu fica mais alegre, mais vivo e fica mais desmistificado. Então as pessoas começam a enxergar “Pô, eu posso entrar dentro desse museu!” Porque aqui, sexta-feira à tarde, por exemplo, tem dança de tango no café! Vem gente de toda a cidade, senhores e senhoras, viúvos em geral, e sentem um clima acolhedor aqui dentro.

P: Então, eu saí um pouquinho da história, mas o museu tem que manter o seu acervo. (A: Sim!

P: Aqui nós temos uma sala que é muito, muito pequena – é essa sala no primeiro andar daqui do canto – a Aldo Locatelli. Em princípio, ela é só para acervo. No entanto abro exceções como é o caso o grande número de obras do Santander, que doaram ao MARGS obras que estavam em agências. As obras importantes, um sete ou oito, que estavam até em mal estado – nós vamos arrumar ou estamos

arrumando – e vão ficar no acervo. Tem o Malagoli, a Magliani, o Ênio Lippmann – artistas importantes com cujas obras vamos ficar. As outras, nós vamos leiloar pela Associação de Amigos. Pedi licença ao Carlos Trevi para poder leiloar essas obras para que possa entrar um dinheiro para o museu através da Associação de Amigos. Elas vão ser expostas nessa sala, mesmo sem fazer parte do acervo, para que as pessoas as vejam e deem lances. Essa sala estava reservada para o acervo e não tinha nenhuma outra no momento. Mas como essa é uma causa nobre tivemos de abrir mão. O acervo em geral ocupa mais espaços do museu em outras épocas. Durante a Feira do Livro, por exemplo, sempre tem acervo do museu, porque ali tem bastante gente e precisa ter exposição do acervo. Tem a história da Bienal. A Bienal ocupava todo o museu. Eu sempre fui contra. Mas eu mesmo era da própria Bienal, fazia parte do conselho da Fundação, e todas as vezes em que fui diretor do MARGS, coloquei esta posição, embora reconhecendo que a Bienal era e é muito importante. Mas nunca ao ponto de ocupar todo o espaço de um museu local, porque isso termina desvirtuando a função do museu.

A: Sim. Aproveitando esse comentário que tu fez, por exemplo, da Fundação ou do próprio Santander nessa doação, e porque também conversa um pouco com a próxima pergunta que vou te fazer, por exemplo, dos outros profissionais e dos parceiros, minha pergunta seria assim: “Você envolve outros profissionais em seus processos de curadoria?”. E eu quero estender, então já que tu falou, por exemplo, do Santander - não é questão nem desta relação, apenas -, mas entender como vocês estabelecem parcerias. Que tipos de profissionais, dentro desse processo de curadoria, vocês estabelecem como parceiros ou parcerias institucionais? Como funciona?

P: Isso fica a critério do diretor. Nós temos com o Santander uma ligação estreita desde a muito tempo, desde que eu era o diretor do Margs na época em que foi aberto o Santander Cultural. Houve uma guinada no Santander Cultural, que fazia exposições enormes, poucas, três, quatro, durante o ano, e hoje já faz mais, dinamizou também, e nisso entrou uma certa possibilidade de parceria. Aqui vou citar uma parceria, uma curadoria que eu fiz do Vasco Prado no Santander. Mas essa exposição, fiz como pessoa física, não como diretor do MARGS, porque já estava tratando antes de voltar a ser diretor daqui. Fizemos essa exposição lá no Santander, que a patrocinou; o MARGS entrou como parceiro para torná-la mais barata, emprestando obras e molduras do MARGS. E fizemos também uma parceria

com o Estado, pois seu selo compareceu nesta mostra. Então é uma forma de parceria. E tem várias outras. Agora mesmo vai para o Santander Cultural uma série de trabalhos do MARGS para a exposição sobre João Simões Lopes Neto. E fazemos parcerias com muitas outras instituições, até mesmo com a Tate Modern, de Londres, para onde seguiu uma obra da Romanita Martins, no ano passado.

A: Você disse que envolve outros profissionais nos processos de curadoria aqui, pois não trabalha sozinho. Quais seriam esses profissionais? Tu disse que tem setor de curadoria, mas é só esse, o arquivo, e os outros...? Como é que funciona?

P: O trabalho geral é feito pela curadoria aos demais núcleos do museu, em especial o Educativo, o de Acervo e o de Pesquisa. Nós temos vários núcleos aqui que são interligados. Mas eu diria, para melhor explicar, que a curadoria está mais especificamente ligada àquela questão da formação do evento, do livro, do que vai sair no catálogo etc.. E esses curadores que geralmente não são daqui já vêm escolhidos pelos artistas. E o museu pode chamar: “Olha, eu gostaria de fazer uma exposição sobre, por exemplo, Michelangelo”. Vamos chamar o Fábio Magalhães lá de São Paulo, que conhece tudo de arte italiana. Vamos chamar o Fábio e vamos pagá-lo com recursos do projeto. Claro que no contexto isso seria uma hipótese, hoje não temos condição.

A: Sim, claro! E é interessante porque daí isso conversa com a minha outra pergunta que é parecida com a anterior, mas é que quando eu falo outros profissionais – que tu então falou dos parceiros institucionais - também especialistas que podem ser chamados para trabalhar. Nisso tu já respondeu um pouco a minha quarta pergunta, de certa forma: “Como curador, como são suas relações com os outros setores e funcionários do museu?”, porque tu já... não sei se tu quer comentar mais alguma coisa, mas tu já respondeu isso.

P: É importante, porque nós trabalhamos aqui em sintonia absoluta. Para mim, por exemplo, como diretor do museu e, eventualmente, no papel de curador – porque eu não me considero curador aqui no museu -...mas, no fim, informalmente, estou exercendo essa função de curador porque à medida que escolho as exposições que vão ser feitas, eu estou fazendo uma curadoria, uma pré-curadoria, pelo menos. Tem uma coisa que eu dou mais importância ao museu, que é o setor do educativo, pois para mim ele é o mais importante. Se não houvesse esse setor o museu não precisaria viver, não precisaria existir, porque perderia o sentido. É como pensa o Santander também que tem aquela força toda do educativo. Vou dar um exemplo:

tem uma exposição no ano que vem de um artista brasileiro cuja primeira exposição foi aqui no Café do MARGS, há uns doze anos. Luciano Martins faz uns trabalhos de releituras de obras de arte, de livros. Ele faz releituras de quadros famosos, mas numa linha lúdica, dirigida ao público infantil, principalmente. Pinta uma Madonna, por exemplo. (Amália: “Os ícones”). Como considero importante que haja uma percepção infantil, que exista a criança no museu, eu o convidei para o ano que vem expor no mês da criança. As crianças que virão ao MARGS irão olhar aquelas obras e fazer elas mesmas releituras de ícones famosos e também de duas ou três obras do. Isso eu acho de uma importância absoluta e implica trazer não só o pessoal da curadoria para discutir, mas o pessoal do educativo para pensar como é que vai ser essa ação educativa. Traz o pessoal da comunicação para ver como é que vão botar essa notícia para fora. Traz o próprio acervo do museu que eventualmente vai trazer alguma obra e dizer: “Olha, essa obra é que deveria ser a obra da releitura do artista”. Então todo mundo vai trabalhar junto. A gente trabalha, cada um no seu lugar, mas quando tem essas exposições assim mais especiais que são boladas aqui dentro, elas já fazem um conjunto. Essa curadoria vira um conjunto curatorial. Não é uma pessoa, são várias.

A: Deixa eu ver se tá gravando tudo corretamente. Um instante, por favor.

P: Essa atividade curatorial ela surgiu por solicitação. Eu nunca imaginei que fosse fazer curadoria, mas evidentemente que ser um artista plástico com quase cinquenta anos de atividade (pinto, desde os 17 anos), e tendo dirigido o MARGS por duas vezes antes...

A: O senhor pode me dizer quantas e quais vezes o senhor foi diretor do MARGS?

P: Eu dirigi o MARGS em 1997 – 1998, quando foi feita a grande reforma (restauro) do museu. Eu entrei aqui para fazer a reforma do MARGS. O MARGS era um prédio destruído, em ruínas. O museu estava simplesmente impraticável. As obras estavam distribuídas e guardadas em tudo o que é lugar do Estado, e aqui na própria Reserva Técnica, que estava fechada. Então foi feita praticamente a reconstrução do museu. A parte interna do museu, está mais ou menos inteira. Mas a parte elétrica e a parte da loja, não existiam. As redes elétrica e hidráulica foram mudadas totalmente, a fachada foi estabilizada. Sistema de ar-condicionado não existia. Então ele passou a ser um museu de primeiro mundo, e com isso passou a receber as grandes mostras. As condições físicas do MARGS, hoje, já não são as mesmas, embora ainda muito boas.

A: Mas na época sim.

P: Em 1997 ele foi apresentado para receber a Bienal. Foi a primeira exposição que teve aqui e foi um esplendor. A partir daí começaram a vir exposições mais importantes porque o museu tinha condições – entidades não emprestam obras suas a museus sem condições, sem o passe do Facility Report, documento exigido nesses casos. Esta primeira gestão se deu nos dois últimos anos do Governo Britto, que me convidou pelo fato de eu ser engenheiro-civil e artista visual. Depois entrou outro governo e o museu foi dirigido pelo Fábio Coutinho, que trouxe grandes exposições da França, etc. Depois de Fábio, voltei ao MARGS em 2003. Então trouxemos mostras como Rodin e as Tapeçarias do Petit Palais, coisas enormes. Então é impossível que eu, sendo pintor, tendo uma relação com o negócio da exposição, etc., esteja longe da possibilidade da curadoria. É evidente que tendo essa experiência depois de duas gestões – eu estou agora na terceira, seria difícil deixar de ser um curador. Mas a minha atuação como curador não surgiu aqui dentro, surgiu fora, por quê? Porque as pessoas percebem num artista como eu que tem quase cinquenta anos de pintura – embora eu não seja um ícone das artes – mas, enfim, eu sou um dos mais antigos do Rio Grande do Sul hoje, vivos. As pessoas reconhecem meu trabalho, e aliando isso a minha situação de diretor do museu, elas vêem em mim um perfil de curador. E sobretudo as pessoas que querem se lançar na arte me procuravam e foi assim que o caminho da curadoria se abriu para mim. Muitas pessoas me procuram ainda. E agora eu estou um pouco mais resistente, pois dirijo o MARGS. Elas dizem: “Paulo, gostaria de fazer uma exposição. Será que eu posso?”. Aí eu pego, olho o trabalho do cara: “Olha, eu acho melhor tu esperares mais um ano. Vai por aqui, vai por ali”. Ou eu decido fazer a exposição, aí eu já abro uma galeria para ele, qualquer galeria e jamais o MARGS. Muita gente se lançou através de mim, ou teve um apoio grande. E eu cobro por esse trabalho, eu sou um autônomo. Mas quando a pessoa não pode, e nela acredito, eu não cobro. Eu já fiz curadoria de artistas maravilhosos que não podiam pagar absolutamente nada. Não vou citar nomes. Um deles, que até expôs aqui nas salas negras, um cara extraordinário – eu não cobre dele, eu vi que ele não podia pagar; e teve um outro, também um rapaz pobre. Eu fui na casa dele ver o que ele estava pintando, e ele morava lá no morro, entendeu? Eu nunca cobre nada dele. Ele até me deu um quadro em agradecimento, um retrato meu. Mas aí isso é o comum. Eu faço para apoiar e para empurrar o artista, pois eu acho que não se

devem perder esses valores. E também ajudo os curadores no que posso. Bons curadores são convidados ao MARGS. André Venzon e Paula Ramos, por exemplo, são alguns deles.

A: Com certeza, eu entendo

P: Então esse é o meu trabalho. O trabalho como pessoa física, fora do museu, como curador, é objetivar o lance, a avaliação dos novos artistas, a crítica – “Olha, teu trabalho não tá bom”. Esses dias veio um cara e me mostrou umas obras. Fiquei com pena e disse “cara, não sei dizer, tu vais ter que estudar mais”. Ele levou uns dez livros, que emprestei a ele. “Leva para estudar, tenta copiar mais isso aqui e ali...”..

A: Sim. Ótimo! Então a minha quinta e penúltima pergunta é: O que você entende por Museologia?”. Acho que de certa forma respondeu, mas...

P: Museologia é todo processo. É o processo que trata de dar os links internos do museu, e de tudo aquilo que diz respeito a preservação, a conservação, a exibição, a produção de textos. É todo o sistema, mas – a produção de texto tá um pouquinho fora – mas a Museologia está mais ligada ao espaço em si. A imagem do resultado, o conjunto das obras que vão ser expostas. A questão do acervo, que é muito importante, pois é conservação. O restauro. Então a Museologia está mais restrita nesse mundo. Não deixa de perpassar a curadoria, mas eu acho que a curadoria já é uma coisa um pouquinho mais independente.

A: A minha última pergunta, que eu acho que tu respondeu agora e também antes, é o seguinte: “Como se relaciona a sua atuação como curador com esses processos museológicos? Como por exemplo: tu falou agora de restauro, no caso, da exposição, da comunicação. Como curador, o que tu poderia me dizer desses processos todos? Porque como tu comentou antes tu disse que tu te relaciona com o pessoal da comunicação. Quando tu faz essa primeira curadoria, vamos dizer assim, (P:Aham) como tu disse, ou quando ou como quando tu atua como curador independente. Terque cuidar da luz, cuidar da umidade, essas coisas que acabam acontecendo. Que tu acha? Como tu relaciona como curador? Tem alguma relação que tu veja?

P: Não é bem isso, pois esses cuidados técnicos, não dizem muito respeito à curadoria. E aí ficaria uma coisa muito genérica. Aqui eu trato disso porque eu sou o diretor do museu, tem poucos funcionários – nós temos aqui vinte e poucos funcionários, havia quarenta até há pouco, e até eu acho melhor vinte e poucos, que

quarenta – ((risos))... Bem melhor, até! Até porque não vejo razão de quarenta funcionários num museu desse tamanho. Então, como diretor do museu eu me envolvo com todos os problemas, até com a segurança do museu, quantos guardas tem que ter, mas isso aí não é curadoria, não vejo nada de curadoria nisso ((falando rindo)), entendeu? Isso é curadoria administrativa do MUSEU, o que é um tipo de curadoria, pois o termo implica cuidado! Não vejo a relação desse termo – vamos dizer assim – moderno, curadoria ligada a montagem, mas sim com o espetáculo da arte, não vejo ele ligado a outros setores. Como, por exemplo, restauro. Acervo sim! O acervo é exatamente a matéria-prima da curadoria, está dentro da curadoria, mas o restauro não! O restauro trata de uma doente que vai lá para cima no Torreão, vai ser restaurada, e o curador pode dizer: “Essa obra aqui é uma obra importante, vamos precisar para a exposição”. Então tem que mandar arrumar, o restaurador vai arrumar pra ter essa obra, ele vai ter que fazer, ou por ofício, ver que a obra está estragada e mandar para arrumar, etc.

A: É, pelo que tu tá me falando é na verdade quase um outro olhar. (P: um outro foco). Eu não sei daí. É que pelo que eu entendi não deixar de ser curadoria também mas é um outro olhar, outro foco...

P: É um outro olhar, outro olhar, porque vai ficando muito especializado, compreendeu? Aí vai entrar nas obras, e tem obras em papel, tem escultura, tem pintura, quer dizer tem vários tipos de coisas, que suscitam olhares diferentes. Ora! Uma obra de bronze tu podes botar lá no jardim. Agora mesmo, eu mandei porque nós recebemos muitas doações. Não podemos receber tudo, mas as obras boas nós estamos recebendo. Papel é mais fácil. Obra com moldura é complicado. Não temos lugar na reserva técnica. O que é que eu mandei fazer? Tira os bronzes – os bronzes! – e manda lá para cima, para o Torreão, ou até no pátio lá em cima, porque o bronze pode ficar na rua quinhentos anos e não vai acontecer nada. Tira da reserva técnica os bronzes e coloca lá – não mando os pequeninhos, porque podem ser roubados, mas os grandes, o Xico, esses Gabirus que estavam aí em cima uma época, deixa lá no pátio. Entendeu? Então esse meu olhar aqui não é olhar de curador, é o olhar do administrador do museu que precisa de espaço para receber obras. (A: de gestor). Agora o meu olhar de curador é o seguinte: essa obra aqui é uma obra importante pra receber. Então eu como curador tenho que ter noção de que a obra do Malagoli que o Santander está mandando é importante e vai preencher uma lacuna aqui do acervo, e vou aceitar. Isso é o olhar do curador. Ou

quando acontece de uma obra vir muito danificada, eu tenho que mandar lá para o restauro. Mas isso já não é o olhar do curador, já é olhar do cara que tem que administrar.

A: Eu gostaria de saber se tu gostaria de comentar mais alguma coisa?

P: Eu diria o seguinte, que nos últimos anos todo mundo virou artista. Todo mundo virou escritor. Cantor não, porque aí o cara precisa ter voz. ((risos)) Escultor, não, porque realmente a escultura é um negócio que eu considero que denuncia o não conhecimento, ele tem que realmente mostrar que ele sabe fazer. A pintura não, o cara pega o papel e diz que aquilo ali é o novo sentido do universo. A gente vê coisas ridículas por aí escritas, mal escritas – livros – mas as pessoas acham que podem escrever. Mas já é menos também porque o cara quando escreve faz um atestado, pois ele mostra exatamente o que está fazendo. E muita gente também virou curador.

A: hmmm

P: Tem muito curador de arte. E tenho visto muitas coisas bem ridículas, porque são curadorias que não tratam, vamos dizer assim, de avaliar, ou de interpretar, ou de sistematizar. Quando a gente lê esses textos curatoriais infimos, com palavras excessivamente técnicas para quem não entende, se tu lês uma página – aliás nem uma página, tu lês uma terceira linha e já não aguenta o resto –. Então o cara se esconde ali como curador e mostra a sua capacidade intelectual, e que muitas vezes tem, pois são pessoas extremamente capacitadas para escrever e para racionar sobre isso, mas eles não percebem que o espectador ara que está do outro lado de lá – não sei porque ele vem pro museu – ele não tem essa vontade de ler o que a ele se apresenta, ou mesmo não tem tempo, porque o tempo é pequeno hoje para se ler um texto de três parágrafos. Então eu vejo muito isso. O bom curador mesmo, o cara legal que sabe tudo, escreve muito bem, mas ninguém entende, e o cara que não sabe nada e diz que é curador. Vai lá e faz uma curadoria e não é curador coisa nenhuma. Ele nem é capaz de escrever um texto. Ou se escreve são duas linhas ou uma coisa qualquer. Então tá faltando acho que o meio-termo, alguém que tenha a capacidade de uma certa alteridade, entendeu? O conceito de alteridade, isto é, em relação (A: sim, ao outro?) ao outro, em relação, vamos dizer assim, ao espectador. A pessoa que vem no museu acha tem que interpretar, e eu estou cansado de chegar em museu e ver isso, pois para mim não tem que interpretar nada, nem gostar ou não gostar. Vou te contar uma história: eu trouxe aqui uma vez uma

família, avós com seu neto de uns seis anos, mais os pais. Eu fiz uma visita guiada com eles, pois eles eram amigos. (A: Humrum). E mostrei exposto o primeiro quadro do museu que é o “Almofada Amarela”, do Gotuzzo, retrato de uma mulher de costas, nua, deitada e apoiada frontalmente sobre uma grande almofada amarela, e com as belas nádegas voltadas ao espectador, no primeiro plano da obra. E aí eu ((risos)) estava explicando para os pais que aquele era o primeiro quadro do museu chamado ‘Almofada Amarela’. E o guri veio assim: “Mas isso é uma bunda”. ((risos)) “Mas isso é uma bunda!”. ((risos)) (A: Sim) Um bunda! (Sim!) A criança não viu a almofada amarela, embora seja uma coisa qualquer, o menino não entenderia, mas ele viu uma grande bunda! Porque que é “Almofada Amarela”? Essa pergunta infantil guarda uma verdade, que pode ser – vamos dizer assim – extrapolada para as outras idades. (A: Sim) O sujeito vê, cada um vê o que quer, e vê o que entende ou não entende. Tem gente que entra no museu todos os dias, olha e acha várias coisas. Tem gente que entra aqui e começa a tentar interpretar, arranja mil significados, cada um vê de um jeito, cada um tem uma cabeça. (A: é verdade). E a curadoria tem que trabalhar com essa média. Não pode trabalhar só com quem entende e pretende entender porque mesmo que por mais entendida que a pessoa seja, nunca vai ser aquilo que o curador entendeu. Também o curador nunca vai expressar aquilo que o artista pensou porque cada um é diferente, entendeu? ((risos))

A: É verdade, é verdade. E é interessante tu comentar isso porque uma das coisas que eu tinha sinalizado aqui era justamente quando perguntava, a primeira pergunta “O que você entende por curadoria?” ..Pensar de repente como tu comentou agora um pouco dessas competências que o curador deve ter. (P: Claro!) Que competências o curador deveria ter no sentido – como tu colocou agora – um olhar que seja sensível tanto à criança, (P: Claro, claro!) quanto ao adulto e das diferentes vivências de cada – como mesmo tu disse. Cada um sendo um universo, mas é meio difícil pensar assim, porque é um aspecto maior...

P: É um aspecto maior. É difícil de pensar – vamos dizer assim – numa exposição específica. Por exemplo, vamos acolher uma exposição em 2018 cujo tema está relacionado à transsexualidade, ou à teoria *queer*. Trata-se de um tema muito atual e é claro que não será uma exposição voltada à criança como a que referimos anteriormente. É uma exposição que aparece até órgãos genitais em fotografias. É superinteressante, mas essa sala vai estar fechada. Até porque legalmente não se

poderia fazer diversamente. Então, e também é uma exposição complexa e não adequada à criança entender, que não entenderia isso, e nem deveria, em sua idade, entender. Não é a função do curador ou do artista estar explicando para criança isso, e nem cabe. Quem tem que estar explicando isso é o pai e a mãe, e mais tarde o analista quando ele for fazer a análise do conteúdo ((risos)). Então essa exposição restringe o curador, pois ele vai ficar muito restrito em alcançar o público, pois mesmo o universo de pessoas que têm capacidade de compreender, mesmo as pessoas adultas, vão entrar ali e não vão entender aquele tema, pouco afeito à corrente do museu, de cunho mais modernista, passando antes pelo academicismo e chegando ao contemporâneo. A: Sim! E eu achei interessante a maneira que tu colocou – pegando esse gancho – que tu falou que mesmo assim é muito, MUITO interessante esse trabalho, e que vai colocar no museu. Quer dizer: ao mesmo tempo que o museu tem que estabelecer – penso, a partir da tua fala – essa conversa com TODOS, também acho interessante que outro museu como tu mesmo colocou consegue talvez – se eu entendi bem – particularizar, tipo: “Não, isso aqui é importante!”. (P: Claro, claro!) O museu vai trazer isso bem. É, vai trazer. Vai ter que acontecer uma coisa muito rara, assim, sabe? Uma coisa muito bem, bem diferente, vai dar muita imprensa nesse negócio. E o tema muito pulsante. Estão sempre questionando essa coisa da sexualidade, isso é uma coisa mais moderna. O tabu existe, cada dia existe menos, então eu acho que vai ser importante para o museu

A: Claro! Eu acredito que seja também! Até porque o museu, para dialogar com o que está acontecendo agora – mesmo que o museu como transmissor de arte moderna, com uma estrita vocação para isso – não significa que ele não possa estabelecer um diálogo com o que está acontecendo ali fora!

P: Ele tem que fazer isso, senão não traz gente para dentro. E os museus que não têm abertura para todos os lados não conseguem trazer mais gente.

A: Sim. Então Paulo, eu te agradeço muito... mesmo!

P: Sempre às ordens!

A: Muito, muito bom, obrigada!

FIM DO ÁUDIO

ANEXO B – ENTREVISTA FLÁVIO KRAWCZYK

A: Amália

F: Flávio

A: Vamos lá! Pode começar então Flávio...

F: Então, eu ocupei três cargos na prefeitura... Primeiro fui assistente administrativo, que eu entrei lá em oitenta e sete, daí trabalhei em outra secretaria. Cheguei a trabalhar algum tempo no museu Joaquim Felizardo e depois no Centro de Pesquisa Histórica. Isso foi em noventa e um e noventa e quatro. E em noventa e cinco eu trabalhei seis meses aqui no acervo artístico. Em noventa e cinco, passei em outro concurso, cargo de professor, então eu fui pra secretaria de educação. Daí lá fiquei lotado quatro anos. Daí passei em outro concurso, que foi em noventa e seis, pra técnico em cultura. E quando eu passei em técnico em cultura eu fui chamado em noventa e oito – dois anos depois – e fui designado pro Arquivo Histórico Moysés Vellinho, onde eu trabalhei três anos – de noventa e oito até dois mil e dois –... final de noventa e oito até o início de dois mil e dois, se eu não me engano. Daí depois, então, a partir de dois mil e dois eu vim para o acervo artístico das Pinacotecas. Então aqui eu estou há catorze anos, na verdade. Não é pouco tempo, né?

A: Não, não é pouco tempo. E na verdade hoje tu exerce desde aquela época o cargo de coordenador dos acervos?

F: É, na verdade é assim: existe o cargo – meu cargo é técnico em cultura – e a minha função é diretor do acervo artístico.

A: Ah, ótimo. Exatamente o que eu queria saber. E tua acabou trabalhando com curadoria sempre?... o que tu considere. Porque na verdade a minha primeira pergunta é, no caso, “O que você entende por curadoria?”.

F: Tá, então. A visão que nós temos aqui de curadoria e um pouco diferente da visão que têm galerias ou museus de arte em geral. A Secretaria da Cultura foi criada em 1988. E quando foram criadas as Pinacotecas Aldo Locatelli e Ruben Berta, dentro do organograma onde elas estão não foi previsto chefe de equipe, um diretor – no caso eu estou ocupando essa função agora – e nem um curador para cada uma dessas coleções. Mas a visão que se tinha de curadoria não era exatamente essa que se tem em voga hoje. A curadoria era, digamos, a pessoa responsável pelos

registros documentais, pelos cuidados de conservação e preservação, e enfim... e também o trabalho de exposição dessas coleções. Então na verdade é um conceito diferente do atual, um conceito um pouco mais amplo de curadoria, né?... Bom, agora tu pergunta em que medida eu trabalhei com curadoria...

A: Isso, o que você entende por curadoria?

F: Certo. É, na verdade, assim, eu ainda sou – vamos dizer assim – da escola antiga. Eu acho também que a curadoria deve envolver essas questões relacionadas à conservação, guarda, documentação do acervo, além do processo de trazer a público, que é a função de comunicação dentro do acervo museológico... que é o que dá sentido pra tudo que tem antes. Mas na prática aqui, nas pinacotecas a gente faz um trabalho que na verdade deve ser a essência da curadoria que é a interdisciplinaridade. Nós temos pessoas da museologia, da arte, pessoas como eu, que tenho formação em história, e a gente faz na verdade um trabalho coletivo. Nós não temos a figura de um curador que, digamos, seria o regente desses trabalhos. Então, por exemplo, tem situações que eu tenho uma ideia para uma exposição e o Pedro escreve o texto que vai na exposição, tem vezes que é o contrário, pois a gente trabalha em um grupo na verdade, né? Por exemplo, essa exposição que vai abrir agora no dia 22 no Paço Municipal que é uma exposição de ilustrações que o Nelson Boeira Faedrich fez pro Simões Lopes Neto. A ideia foi do Pedro, e nessa exposição nós contratamos uma curadora que vai fazer a seleção de obras, mas a gente vai tá o tempo todo trabalhando junto, entende? Normalmente nós mesmos, a nossa própria equipe, faz a curadoria. Faz a seleção, a parte de expografia, enfim... toda a produção textual e divulgação com a imprensa normalmente é feita com toda a equipe, que é uma equipe muito pequena – que é eu, o Pedro, o Luis Mariano e a Carmen, essa é equipe. Então nós não trabalhamos com a ideia de um curador, até porque nós não temos funcionários suficiente para isso, que tenha uma pessoa que faça só isso, né? Então a nossa característica é uma característica muito diferenciada. Como é uma equipe muito pequena e o museu pequeno todo mundo faz tudo. É um trabalho coletivo.

A: Na verdade a tua resposta agora meio que já responde a minha segunda questão, que é, no caso: “Qual é o papel do curador dentro de um museu e como é feita a curadoria aqui?”. Acabou respondendo tudo isso na primeira pergunta...

F: Mas eu queria citar outro detalhe...

A: Diga...

F: É o seguinte: que o curador ele, digamos, nesse contexto do museu de arte – que é o nosso – no mundo atual ele tem uma função muito grande de comunicação. Ele que tem, digamos, que fazer a seleção ou essa equipe que fica encarregada de fazer o papel da curadoria de fazer a seleção dentro do acervo com base em algum conceito, com base em alguma ideia, em uma efeméride, enfim, uma exposição só monográfica, ou seja, que tu foca em um artista, foca em uma geração ou foca num movimento artístico, enfim, algum conceito que leva a uma seleção daquele espectro grande – possa ele ter mil e trezentas obras e tu faz só quarenta, cinquenta – Aí tu tem que fazer, digamos, só as costuras dessa exposição, tanto formal – tu engloba uma e outra – quanto conceitual, entende? Você tem que ter uma lógica, e é um trabalho muito difícil, porque muitas vezes tu faz uma seleção, tu tem um recorte iconográfico – “ah, eu quero trabalhar com tal tema dentro do acervo” –, só que lá pelas tantas tu vai ter duzentas obras com aquele tema. A pior parte, pra mim, sempre... tem duas assim... ((risos)) ter que cortar porque assim, ó: quando tu exagera na quantidade de obras que tu coloca na exposição acontece que tu acaba apagando uma obra que é importante. E isso não é legal. Então é melhor, tu não colocar ela do que tu deixar ela sufocada dentro de um contexto de saturação de peças expostas! Esse é um dos grandes problemas que às vezes acontece. Então é uma parte muito difícil tu cortar, a segunda parte muito difícil é tu escolher o título da exposição, é muito difícil escolher um título pra exposição ((risos))

A: Imagino, eu imagino...

F: Mas então, essas são funções do curador. Ele tem que fazer, digamos, – ou da curadoria, no nosso caso é uma curadoria sempre coletiva – tu tem que fazer uma seleção dentro daquele conceito, dentro daquele espectro iconográfico que tu vai trabalhar, e tu tem que... aí entra um segundo momento, onde tu pega a seleção de obras e tu tem que pensa esse conjunto de obras naquele espaço físico que é um fator determinante, que influencia muito. Então a mesma exposição dificilmente tu pode levar para outro lugar, exatamente a mesma exposição porque, aí, tu tá aproveitando pra valorizar algumas obras em alguns nichos, e enfim o espaço é muito determinante pra seleção de obras que tu faz, e daí tu leva para o espaço as obras, mesmo que tu tenha desenhado antes, e não funciona. Tu tem que fazer alterações, escolher algumas obras, acrescentar outras, isso acontece. Então isso é outra coisa importante para o curador...

A: Que vocês acabam desenvolvendo aqui pelo que tu falou...

F: Sim, sempre a gente faz isso. Sempre acontece... Então tu sempre faz a seleção, tu desenha a exposição... tem bem claro como vai ser, mas na prática tu realmente desembala as obras e começa a dispor tudo, tu sempre faz alterações, olha... talvez já tenha acontecido de uma exposição – essa do Noberto Stori, por exemplo –... essa eu tinha feito outra exposição sem ter as obras – as obras estavam em São Paulo – e, quer dizer, sem ver elas fisicamente, e fechou noventa por cento, e isso é muito raro. Noventa, noventa e cinco por cento fechou no espaço, mas isso é muito raro. Isso geralmente não acontece. Realmente tu muda muita coisa na hora que tu leva e isso é papel da curadoria, entende?

A: Sim. Então, na verdade, vocês fazem... é... exposições partindo do acervo e também eventualmente vocês recebem exposições de fora, também?

F: É, ou a gente trabalha com coleções. Nós já expusemos, por exemplo a coleção do... duas coleções do ministro Fernando Cacciatore de Garcia. E nas duas foi o mesmo caso: a nossa equipe foi até a casa do colecionador, e dentro do que ele tinha disponível nós fizemos uma seleção, também, porque não era possível expor tudo nos dois casos.

A: Sim... Deixa eu ver uma coisa... Então a minha outra pergunta seria, no caso, que tu também já respondeu de certa forma – por exemplo, tu falou do funcionamento da tua equipe – como envolve – que é a terceira pergunta – “Você envolve outros profissionais em seu processo de curadoria?”

F: Sim. Nossa equipe é muito pequena e, na verdade, todos acabam entrando no processo. Na verdade, nós temos quatro funcionários nas duas pinacotecas. O setor de mostras ele não tem nenhum funcionário. Ele tem duas pessoas contratadas temporariamente, que é o Nelson e a Manu. E todos são pessoas da área de artes plásticas, Museologia ou história. Então, nós não tivemos pessoas de – até seria interessante ter alguém da área de jornalismo, da comunicação, da educação, é um sonho ter alguém que fosse arte-educador, enfim, que daria outro enfoque –... mas a gente já tem uma certa... uma certa facilidade em trabalhar com pessoas de várias áreas... em situações eventuais!

A: Certo. Então a minha quarta pergunta, no caso, como o curador... é que aqui como tu mesmo disse, também, de certa forma – tua primeira fala já marcou várias das minhas perguntas –... por exemplo: “Como curador, como são suas relações com os outros setores e funcionários do museu?”... não sei se quer comentar mais alguma coisa?

F: Sim. Na verdade, como nós somos uma instituição municipal ligada à Secretaria da Cultura, tem um outro espectro de atividades que a equipe acaba se envolvendo e que interfere no processo de curadoria, que são todos os procedimentos administrativos, por exemplo. Para eu ter a obra em condições de ser exposta ela tem que ter sido higienizada, restaurada, emoldurada... então, pra tudo isso, a nossa equipe tem que fazer uma série de procedimentos administrativos, contratuais, licitatórios, muitas vezes, que é um inferno à parte. Então a equipe acaba se envolvendo com isso para manter a casa aberta, com iluminação, com pintura, enfim...e esses são também fatores que o curador e – em boa medida – ou a equipe que faz essa curadoria no sentido amplo, também vão ter que negociar com outras instâncias burocráticas. Por exemplo, no caso, da prefeitura, financeiras, quer dizer, tudo são limites que determinam o tamanho, a forma, o que tu vai fazer na tua exposição, entende? São a curadoria essencialmente envolve muito a questão da negociação, tanto internamente – na nossa equipe com pessoas de várias áreas – como externamente, porque a gente depende de... enfim, de fatores alienígenas ao trabalho. O ideal seria tá eu dentro da reserva técnica o tempo todo trabalhando no acervo, mas é impossível. Para reserva funcionar eu preciso que o ar-condicionado funcione, ou seja, tem que tá muito bem afinado com a equipe de manutenção que faz o contrato de manutenção, que se eu não tiver cuidando não acontece...enfim, é...

A: Complexo.

F: Tu tem que ter recepcionista, ali, todo dia. Tu tem que ter uma pessoa da limpeza, tu tem que... enfim...essa mediação com, digamos assim, essas estruturas administrativas, ela toma muito tempo e é necessária. Não tem como ser diferente.

A: Sim.

F: Então como tu expõe uma obra que vale trezentos mil dólares ali na sala de exposição, tu tem certeza que a equipe de monitoramento tá funcionando, que a pessoa da limpeza não vai passar um esfregão na frente da aquarela, e que o recepcionista e mediadores vão tá ali atentos para qualquer eventualidade ou para atender público, né?

A: Sim. É. E então a minha quinta pergunta que na verdade, até agora a gente falou de curadoria, mas é: “O que você entende por Museologia?”.

F: Uau.

A: ((risos)) Eu acho que de certa forma tu já respondeu parte disso. Por exemplo: tu fala do processo de curadoria coletiva, do processo – por exemplo – de emolduração, higienização ou restauração... [tá dentro da... =

F: [isso, isso, é...

A: [= Mas por ti, o que tu entende por Museologia?

F: É que, é bem mais amplo o leque de atividades do museólogo. Porque ele envolve, as questões de conservação preventiva, de acampamento de processos de restauro, a questão da documentação, que é fundamental – e em geral é um ponto falho da maior parte dos museus – então, na verdade o leque de atividades dele é – se a gente comparar como hoje é visto o curador – é muito mais amplo e muito mais complexo, porque o museólogo também tem que estar preocupado com as questões de comunicação. Então, na verdade, ele talvez seja o grande sustentáculo pro trabalho da curadoria poder acontecer, nesse sentido. O curador como a gente entende hoje, na verdade, é “o sujeito”, que vai pensar a exposição. Ele vai pensar em termos conceituais, ele faz as costuras necessárias, ele pensa o espaço, ele pensa em... digamos, como articular ela como seu fosse um grande ...– eu estou falando em exposição de arte – como se fosse um grande teorema visual. Quer dizer, na verdade nada está ali por acaso. As obras umas conversam com as outras. Umas se enriquecem com as outras. E o curador, claro, ele... isso... certo se for um sujeito com muita soberba, mas ele tem consciência que cada obra, na verdade, ela tem um excesso de significado que toda obra transborda. Na verdade, ele não vai conseguir apagar tudo. Ele vai pegar, digamos, alguns elementos desse manancial de significados que tem cada obra e vai estabelecer costuras. Ele não tem como prever que um visitante tenha uma leitura completamente diferente! Até é bom que isso aconteça. Se isso acontecer, é melhor inclusive, do que ficar limitado só, digamos, a uma abordagem, a um “jogo” que ele fez num campo narrativo.

A: Então a minha última pergunta, no caso, seria: “Como se relaciona a sua atuação como curador com os processos museológicos?”, que também, de certa forma, já respondeu, mas também quero saber se tu quer agregar mais alguma coisa? Por que, afinal, se vocês têm uma equipe pequena – como tu mesmo disse – vocês acabam fazendo tudo, desde a documentação, a conservação, a questão de gestão, quando tem que falar [com o cara da... =

F: [Embalagem, transporte de obras, pendurar obras, tudo, a gente faz tudo ... na verdade a gente, realmente, aqui tem essa característica na equipe, todos

participam de todas as etapas. Então se fundem as duas funções, tanto de curador quanto de museólogo, quanto administrador... [montador de exposições=

A: [Pesquisador...

F: [=Pesquisador... Eu acho por um lado muito bom. Porque assim quando tem que ter a preocupação cotidiana, essa é a grande vantagem do museu pequeno, porque se tu trabalha num grande museu, por exemplo, seu eu trabalhar na reserva técnica do Museu do Prado, eu só vou trabalhar com a conservação – claro, já é um trabalho imenso – mas, com um recorte da minha função ser aquela! Se tenho que trabalhar na área de controle ambiental lá do núcleo, eu vou trabalhar só com isso, entende? Eu vou fazer só isso no resto da minha vida. Se eu trabalhar na ação educativa do museu, qualquer grande museu que a gente possa então trabalhar só com isso – que é muito legal, é maravilhoso! – mas, a vantagem do museu pequeno é que tu realmente faz todo processo. Só que por outro lado tem a desvantagem. [Tu tem que abraçar o mundo...=

A: [Com as pernas.

F: [=É, é...Mas é isso.

A: Eu gostaria de saber se tu tem mais algum comentário pra fazer?... Porque minhas perguntas acabaram.

F: Olha... eu não sou o único que estou preocupado, porque realmente a questão da cultura e dos museus de arte são, pelo menos aqui em Porto Alegre e no Rio Grande do Sul, vivemos numa situação realmente muito dramática mesmo. Se a gente considerar tanto nós, aqui, as pinacotecas, quanto o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Fundação Iberê Camargo, os museus de arte! Mas os históricos não fogem muito. A situação é muito complicada, assim, em termos de corpo funcional, recursos, é uma situação-limite.

A: É. A gente sabe disso/A gente que estuda Museologia já tem uma noção de fora, e já tem uma noção que vai enfrentar...

F: A nossa equipe aqui das pinacotecas hoje, em dois mil e dezesseis, ela é menor do que era a equipe em mil novecentos e setenta e oito.

A: Uau! E quantos eram nessa época?

F: Tinha uma restauradora, tinha a Blanca Brittes, tinha Jane Cravo, tinha mais uma funcionária que não me recordo o nome agora, que eu cheguei a conhecer, eu me lembro quando ela se aposentou, e tinha um estagiário, tinha cinco.

A: E mais vocês, daí?

F: Não, nós viemos depois, né? Em oitenta e oito. Só que na época as duas pinacotecas ficavam no Museu de Arte do Rio Grande do Sul...

A: Sim.

F: Mas tinha cinco funcionários. Ficava no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, quer dizer, não tinha que se preocupar, pois a coisa era muito menor, o local era muito menor, as pessoas não tinham que se preocupar com a conservação preventiva, com problema ambiental, com segurança, quer dizer, as exposições aconteciam em uma sala de sessenta metros quadrados. E a exposição durava três meses. Imagina, nossa equipe é de quatro funcionários, dois aqui e dois no paço. No paço, sei lá, tem trezentos metros quadrados de área expositiva, uma reserva técnica entupida de obras que não dá mais conta, mais essa casa inteira... aqui confunde muito porque a coordenação de artes passa a pensar junto, mas aqui ela tem outra função. Então é meio complicado.

A: É, eu prefiro nem opinar, porque estou fazendo um trabalho de TCC, mas eu entendo a tua preocupação porque é a preocupação dos futuros profissionais.

F: Claro, não. E por exemplo, Carmen, ela já se aposenta daqui há seis meses. Pedro se aposenta daqui há três anos...

A: Carmem se aposenta daqui há seis meses e Pedro se aposenta daqui há três anos, nossa... E o concurso que foi feito ainda não chamaram?

F: O concurso foi feito para museólogo que o Luís tirou primeiro lugar e existe a possibilidade de ele ser chamado e ser colocado em outro museu. Então...

A: É, fica bem complicado. E pra vocês ele já faz o trabalho dele... Ele já tá fazendo o trabalho dele aqui há muito tempo, né?

F: Não, a gente tem muita demanda, muita demanda. Muito trabalho...olha tá, realmente complicado. Eu não sei em que pé chegaremos.

A: Tá complicado, imagino a situação. Então Flávio eu te agradeço.

FIM DO ÁUDIO

ANEXO C – ENTREVISTA LETÍCIA LAU

A: Amália

L: Letícia

A: Então acho que a gente já pode começar. Letícia minha primeira pergunta pra ti é: o que você entende por curadoria?

L: A curadoria, ela é uma função importante nas exposições e nos museus porque elas determinam os conceitos, a pesquisa, e em cima disso o que vai ser mostrado pro público, principalmente no museu. No caso do MAC a questão do seu acervo. O curador também tem o papel de indicar obras importantes para o acervo, assim como para um conselho, que aprova a proposta de determinada obra fazer parte do acervo. E dentro dessa curadoria, além do conceito e da pesquisa, é como se fosse um arquiteto da exposição. Então além de colocar os conceitos, escolher as obras, escolher os artistas e as obras que tem relação com este discurso, ele também cuida da museografia, ele cuida da própria produção. Creio que o trabalho do curador está se fundindo um pouco com o do produtor. Acho que o curador ele é o grande mestre, ele arquiteta e tem que acompanhar, então, essa exposição desde o seu início até o final, incluindo a ação educativa, incluindo... divulgação, identidade visual – não que ele tem que fazer, mas que ele acompanhe para que o conceito ele consiga ser visto em todas as peças, em todas as partes e para que a exposição tenha um conjunto e algo a comunicar, e isso –. E isso precisa ser coerente... ele tem esse conjunto. Eu acho que o curador deve acompanhar todas as partes.

A: E... de certa eu forma acho que tu, de certa forma, respondeu minha segunda pergunta, mas que seria o seguinte: qual o papel do curador dentro de um museu e como é feita a curadoria no MAC?

L: Sobre curador já falei, e no MAC a curadoria nessa gestão e a proposta da Ana – ela é a curadora-chefe, ela que praticamente determina a curadoria ali. Eu estou mais no papel de assistente, curadora-assistente – mas a ideia é que as exposições partam da sua coleção do museu. Então as obras do museu são selecionadas dentro de um conceito que a Ana estabelece, a gente discute esse conceito e seleciona as obras, visita o acervo, seleciona as obras. Não temos um catálogo das obras, então a escolha ela é visitação do próprio acervo do museu, temos apenas

uma listagem. Alguns têm fotos, mas nessa listagem não se encontra a maioria, mais ou menos, nem todas. Então a gente busca essas obras dentro desse acervo e também convida artistas de fora para conversar com esse acervo. Então é a produção atual com a obra do acervo do museu e criar essa conversa, esse diálogo, com os artistas e as obras – que foi um conceito muito usado quando a Ana Zavadil era curadora do MARGS quando o Gaudêncio era diretor –. Então a gente tá aplicando o mesmo modelo.

A: Tá. E... me diz uma coisa: você envolve outros profissionais em seu processo de curadoria?

L: Geralmente eu faço, mas só em função de financiamento. Mas isso no meu trabalho geral ou no meu trabalho no museu?

A: Na verdade tu pode colocar tua experiência tanto no museu quanto fora, porque é interessante, saber. Como tu já comentou, por exemplo, da comunicação, que daqui a pouco o curador ele vai estar sendo quase que um produtor, um diretor... mas assim: tanto da tua experiência do MAC quanto fora, também. Pode ficar à vontade.

L: O que acontece: geralmente o financiamento para as exposições ele é escasso. E então, muitas vezes, a gente tem que assumir quase todas as funções. Eu consigo montar uma exposição de ponta a ponta. A parte da pesquisa, geralmente eu peço para alguém com mais experiência para assinar. Ou se é uma exposição mais simples, já formatei também conceitos dos artistas que eu assessoro aqui do escritório, já fiz curadoria de vários em função de que a gente acompanha o processo, mas muito voltado no processo do artista e individual, é um pouco diferente de coletivas de desenvolver uma pesquisa – na verdade quem desenvolve a pesquisa é o próprio artista também e eu, junto, acabo desenvolvendo essa parte. Mas eu já consigo fazer uma exposição de ponta-a-ponta. Muito se faz em função de falta de recursos. Mas quando há recursos, sim, se contrata um assessor de imprensa; se contrata um designer gráfico para montar catálogo, montar convite, para fazer a divulgação; um *social media* para ficar postando, e a minha empresa cuida de tudo isso, também, de toda essa parte de produção. Então eu acabo fazendo muito sozinha. Acabei fazendo curadorias em função desse trabalho oferecido para os artistas. Então acabei fazendo curadoria também, mas no meu caso, foi uma consequência. Não que eu comecei como curadora e fazia as outras partes. Não. Eu fazia todo esse suporte para o artista e acabei virando curadora e, em função da minha experiência, a Ana me convidou para ajudá-la nessa

empreitada ali no MAC. E no MAC tem uma equipe. São cinco pessoas que nos auxiliam. A gente acompanha de ponta-a-ponta nas montagens – ficamos na montagem, mas não o tempo todo –, a museografia é conosco, com os curadores, a divulgação fica com o museu e, principalmente a divulgação ali, na Casa de Cultura Mario Quintana – então vem através deles – mas, eu já fiz uma exposição em que eu assumi a comunicação em função da minha experiência e deu o melhor resultado porque nós não temos um assessor de imprensa para o museu neste momento. Talvez já tenha tido, mas nesse momento não. Mas eles organizam mais nessa questão de receber a obra, entrar em contato com o artista, fazer a ficha técnica, fazer a montagem, a documentação, fazem os registros, fazem a montagem e fazem esse contato com a diretora do museu também.

A: Entendi. Vocês são cinco... vocês duas mais três ou vocês duas mais cinco pessoas? Só pra...

L: Somos cinco, nos duas, Ana e eu, mais Aline que é funcionária e dois estagiários.

A: Tá bom. Então minha quarta pergunta seria: Como curadora, então, como são suas relações com os outros setores e funcionários do museu? E se tu quiser estender para a relação com a Casa de Cultura – porque afinal o MAC tá lá dentro – como é que se dá essas relação? Tu já falou um pouco disso de certa forma aqui, mas se tu quiser comentar mais alguma coisa...

L: A relação é muito boa. A gente trabalha muito com a comunicação, mas o fato do nosso trabalho ser voluntário, nós não cumprimos horário fixo lá. Então a gente só está lá quando temos que produzir uma exposição.

A: No caso tu e a Ana?

L: Eu e a Ana...

A: Ah, é voluntariado?

L: É voluntário. E então a gente não tem esse contato diário. Claro que num trabalho em que você é responsável por isso, é renumerado, aí tu pode cumprir... e a comunicação com certeza vai melhorar e muito ((risos)). Alguns trâmites que acontecem quando a gente não está lá poderiam ficar muito mais fáceis.

A: E, no caso, minha quinta pergunta: o que você entende por Museologia?

L: Museologia é o estudo dos museus, dos seus acervos, como os museus vão atuar dentro da comunidade, o que é que ele tem para mostrar, para que ele tenha esse estudo enquanto o que que ele guarda e o que que ele preserva de cultura e arte para nós.

A: E aí minha sexta pergunta... na verdade, talvez, tu já tenha respondido um pouco antes, mas igual: como se relaciona a sua atuação como curadora com os processos museológicos? De certa forma já respondeu, como tu falou um pouco de como vocês fazem documentação, todos os processos da curadoria. Não sei se quer comentar mais alguma coisa...

L: Eu acho que é importante acompanhar, ter todos esses processos... não só do museu, mas também dos próprios artistas em suas carreiras. Isso eu peço muito, eu insisto muito com os artistas para que eles documentem seus trabalhos, até para na hora de entrada no museu tu teres todo o teu material e poder passar isso, porque para uma hora de uma pesquisa ele serve como uma fonte. Esse material precisa estar todo registrado, precisa estar todo documentado... então acho que é isso.

A: Eu queria saber se tu gostaria de fazer algum comentário?

L: Que tu tenha bastante sucesso no teu TCC. ((risos))

A: ((risos)) Obrigada, muito obrigada Leticia. Mesmo!

FIM DO ÁUDIO

ANEXO D – ENTREVISTA ANA ZAVADIL

Amália: Então, Ana, a minha primeira pergunta é: o que você entende por curadoria?

Ana: Curadoria, para mim, é aquela organização geral de uma exposição. E ela envolve vários elementos, várias etapas, podendo ter também vários atores, um conjunto de ações para se realizar uma curadoria. Então eu penso que é desde a seleção de obras. O curador hoje tem um papel importante nas exposições. Então ele vai selecionar essas obras ou um conceito, a partir do qual ele seleciona obras ou artistas. Eu penso, e eu tenho trabalhado bastante, com a questão de, a partir de um conceito, escolher as obras pertinentes a esse conceito, deixando para o segundo plano o autor dessas obras. Mas é esse conjunto de ações: desde a escolha da obra até a exposição final. E, com certeza, abrangendo os aspectos do design; os aspectos educativos, que eu acho que isso faz parte primordial de uma exposição: uma exposição tem que gerar conhecimentos. Então é o conjunto que abrange todos essas etapas.

Amália: Certa forma já respondeu um pouco da minha segunda pergunta, mas eu vou fazê-la, que é: qual o papel do curador dentro de um museu e como é feita a curadoria aqui no MAC?

Ana: Depende o papel, realmente, porque nós temos dois museus mais importantes, que é o Museu de Artes do Rio Grande do Sul, onde já fui curadora-chefe. Então lá nós tínhamos vários núcleos. Se me permite que eu fale um pouco de lá para depois nós pensarmos o MAC.

Amália: Tem problema nenhum. Fica à vontade.

Ana: O Museu de Artes do Rio Grande do Sul tinha vários núcleos, a começar com o que eu coordenada que era o Núcleo de Curadoria. Depois tinha o Núcleo de Design, um Núcleo Educativo, o Núcleo de Acervo e Pesquisa. Era tudo separado. Então, eu trabalhava concomitantemente com todos os núcleos, ou seja, a ideia da exposição partia da curadoria, ou minha, propriamente dita. Eu trabalhava juntamente com o diretor, mostrava para ele o meu projeto – toda exposição tinha que ter um projeto – e passava para ele e conversávamos. A partir daí começava a trabalhar. E no período tinha três professores da UERGS que faziam a parte do Educativo. Então eu já começava a conversar com eles para dizer quais obras dos acervos seriam utilizadas, por exemplo, porque nós trabalhávamos com exposições

coletivas grandes a partir do acervo do museu. Todo mundo achava que era pouco explorado, porém a ideia daquela gestão era explorar o acervo ao extremo para trazer um novo olhar deste acervo misturando com as obras de artistas convidados. Trabalhamos assim por quatro anos. E fiquei em dois anos, pois o José Francisco Alves assumiu antes de mim este cargo e depois eu, mas ficamos na mesma meta a partir do acervo. Os núcleos estavam todos interligados e eu trabalhava em consonância com eles. Quando a exposição estava pronta para abrir o Educativo já tinha encontros com os professores, já havia o caderno de experiência pronto com textos meus e do diretor. Era tudo muito afinado, onde todas as etapas eram construídas até o final da exposição, e depois já começava a se pensar na próxima exposição. Aqui no MAC é um pouco diferente. Nós temos uma carência muito maior de funcionários. Temos uma funcionária e dois estagiários. Meu serviço é voluntário. Eu não sou uma empregada do governo do estado. Sou uma pessoa que quer ver o MAC bem. É uma simpatia pelo museu, em querer ver bem, sendo que eu poderia proporcionar propostas de curadoria. Quando Ana Aita me convidou, eu resolvi assumir, mas é bastante complexo não ter nenhum trabalho educativo em relação às exposições que estão em cena. Nós sabemos que há visitas de escolas, mas isso fica raso no meu modo de entender porque não há um acompanhamento para elas, e dizer como aquele artista pensou alguma coisa, como que é o seu trabalho... precisa-se orientar a pessoa que vem ver. As pessoas não tem ideia do processo do artista. Então isso falta. As pessoas visitam a exposição, gostam, ou não gostam, criticam, mas as exposições não têm aquela geração de conhecimento contundente como eu acho que no MARGS se fez. E tinha publicações, cadernos de experiências, mas aqui não temos nem folder da exposição. Não existe um convite impresso, um adesivo para por na parede, então é uma falta de recursos. Além da falta de recursos também acredito que é bastante descaso com a questão da cultura. Eu acho que se passa por um grave problema. No MAC é difícil trabalhar. Então, o que a Ana faz? A Ana é uma solitária, porque ela é diretora do IEAVI e do MAC e acho de mais alguma outra coisa, outro órgão. Com isso, as curadorias ficam por conta da minha pessoa. Convidei a Letícia Lau para ser curadora-assistente, pois é uma pessoa que eu trabalho há bastante tempo em outras situações, porque em algum momento não posso atender a demanda inteira, tenho que estar fazendo as minhas coisas. Ela me ajuda e trabalhamos juntas, procurando trazer um perfil para o museu. O museu não é uma galeria. Ele não pode sustentar exposições

temporárias de, por exemplo, trinta dias, que não gere algo mais intenso para pesquisar, que possa acontecer uma visitação, um interesse para essa exposição. A ideia nossa é trabalhar com o acervo do museu, a partir também da minha experiência junto ao MARGS, tentando fazer todas as exposições coletivas somente com o acervo e, depois, convidar artistas escolhidos a partir de uma pesquisa, cujas obras entrem em consonância, em diálogo com essa exposição. Até então fizemos isso, com exceção das últimas, onde eu privilegiei algumas individuais de artistas que tem uma longa temporada – de pelo menos vinte anos de trajetória –, com um papel de legitimação mesmo. Aos artistas mais jovens, infelizmente, não estamos podendo dar esta oportunidade, a não ser pelas coletivas. Eu fiz o “Futurama” que era composto só de jovens artistas recém-formados ou estavam para se formar do Instituto de Artes da UFRGS, de Caxias do Sul e de outros centros que tem ((o curso)) Artes. Eu já escrevi um livro chamado “Entre: Curadoria A - Z” que teve como princípio mapear artistas. Agora estou com outra pesquisa, que eu comecei na exposição “Futurama I”, realizado no Museu de Direitos Humanos – que me parece que a sua existência está mais no papel; troca-se o governo e há mudanças –, e na “Futurama II”, a fim de verificar quem está entrando na cena artística. Eu gosto muito de fazer isso.

Amália: A minha terceira pergunta é: você envolve outros profissionais em seu processo de curadoria? Já comentaste sobre o tamanho da equipe do MAC e a do MARGS, mas outros profissionais, além destes, envolve no processo?

Ana: Acho que sempre faz parte ter mais alguém trabalhando. É difícil fazer tudo só. A ideia, o conceito e como se quer montar uma exposição é algo mais pessoal, mas para outras demandas pode-se pedir ajuda. Lá (no MARGS) tinha uma equipe, ou seja, quando havia uma exposição, todos participavam do processo que é desde a curadoria até o projeto educativo. Aqui, no MAC, utilizo todos os funcionários em alguns processos como: pintura de sala, recebimento de obras, transporte de obras para a galeria, ajuda na montagem etc. ((Amália comenta: “Quase que uma produção, na verdade.”)). Outro profissional envolvido é a Letícia Lau, que eu a procuro para que ela me acompanhe, por ser um ganho de experiência em curadoria, e me ajude a pensar nas exposições. Quando não nesta tarefa, ela me acompanha na montagem. Ademais é isso, pois não há oportunidade de utilizar outros profissionais. Isso depende muito do lugar.

Amália: Percebo que, por exemplo, quem finaliza a montagem são os estagiários, no caso. No MARGS imagino que quem fazia isso...

Ana: Tinha uma equipe de montagem que era contratada e atendia cada demanda específica das exposições. Aqui não temos isso devido à falta de recursos. Então nesses processos o pessoal da casa é quem participa, não tendo outros profissionais que se possam distribuir tarefas. A equipe que tenho no MACRS poderia me ajudar no penso da curadoria, mas com toda a demanda, não há tempo.

Amália: Refiro-me também, por exemplo, no processo de deslocamento do acervo (na documentação). Então tem alguém que ajude nisto e também na própria conservação, ou seja, que acaba perpassando por todo o processo, além do retorno, do pensar, do recorte enquanto proposta ou temática?

Ana: O pensamento da curadoria, na verdade, é um. Estabelece-se qual é a exposição, que obras irão compô-la. Com a equipe do MAC, em conjunto, se faz o trabalho relacionado mais ao local, além do cuidado da chegada e da retirada das obras e sua reposição ao acervo. Tudo depende deles, pois não entro no acervo. No MARGS tem o controle de acesso ao acervo. Somente é permitida a entrada acompanhado com o chefe de controle do acervo, fora o controle de entrada e saída de obras para a exposição. Já no MAC não se tem isso.

Amália: A minha quarta pergunta: como curadora, como são suas relações com os outros setores e funcionários do museu? Falaste um pouco de sua experiência no MARGS e agora no MAC. Não sei se quer comentar alguma coisa a mais sobre isso. Também aproveito para perguntar sobre a sua experiência, tanto no MARGS como aqui no MAC, de parcerias institucionais: já fez ou tentou alguma vez?

Ana: Primeiro, eu tentei trazer o que eu tenho de experiência do MARGS para o MAC, pois achei que foi muito boa. Mas aqui não tivemos condições de montar nenhum núcleo. Isto é impossível, pois não existe quantidade de funcionários suficiente, espaço – é um espaço alugado, vivemos de favor na Casa de Cultura –, sendo, assim, uma estrutura muito pequena. A relação nossa com o público é de trabalhar conforme o possível. No MARGS se trabalha com muitos núcleos, mas aqui isso não é possível. E qual foi a outra pergunta?

Amália: Sobre as parcerias. Mas, pelo que se percebe, as parcerias que acabam se formando do MAC está atrelada a alguns setores da própria Casa de Cultura Mário Quintana quando há dependência do serviço prestado pela sua equipe?

Ana: Para algumas coisas, sim. Porém o MAC tem uma estrutura diferente do da Casa de Cultura. O atendimento às necessidades do museu pela Casa de Cultura vai depender da disponibilidade da própria, já que esta atende todo o prédio. Com isto, temos que fazer algumas coisas de forma independente. É bem diferente aqui, bem mais complicado. Você diz alguma parceria institucional relaciona com universidades, por exemplo?

Amália: Sim, com universidades ou outras instituições. Lembro-me que quando estava na universidade foi feito uma parceria com o Templo Positivista, e em outra gestão uma turma do curso de Museologia participou de uma pesquisa no acervo. Seria esse tipo de situação que me refiro.

Ana: Eu vejo um grande distanciamento das instâncias. O MAC encontra-se isolado, o MARGS não posso te afirmar, mas não vejo um movimento com outras instituições para parcerias, para trocas. O Santander Cultural é um parceiro que desenvolve, às vezes, exposições. O Gaudêncio Fidelis fez uma exposição comemorativa dos vinte anos do MAC lá, onde se foi feito até um livro ((Amália comenta: “O Triunfo do Contemporâneo”)). Eu acho bacana essas relações, porém estamos meio abandonados. Como não sou funcionária do MAC já penso a exposição de maneira mais direta, diferente do MARGS, onde eu trabalhava nove ou mais horas por dia pensando na exposição como todo, incluindo educativo, visitas guiadas por exemplo. Ou seja, se havia uma estrutura ideal para uma exposição. Não consigo estabelecer uma parceria para se fazer isso. Cogitei a professora Umbelina Barreto, que é da área da educação também, de permitir que se haja um trabalho de ação educativa também, através de voluntariado ou outra ação. E poderia ser por agora, pois vais e passando o tempo, eu tenho minhas próprias curadorias, pois sou uma curadora independente. Fora isso e o MAC, ainda faço parte do LabArt junto com vários companheiros. Mas em relação ao MAC, como eu vou estabelecer alguma parceria sem um vínculo efetivo? Não posso fazer isso. Até tento de alguma forma, mas é difícil.

Amália: Há interesses, mas pela questão política, não acontece. Até mesmo a questão do tempo...

Ana: É difícil. Mas na exposição “Futurama” pensei em fazer parcerias com os estudantes de artes das universidades. Eu lastimo não ter como fazer o catálogo, pois registros nos falta. Estamos tentando fazer outros projetos com catálogos, junto com a Letícia, pois ela possui a Babilônica que faz esse trabalho. Os jovens artistas

são importantes para a própria história da instituição acadêmica. Lá no MARGS eu estava era satisfeita trabalhando como curadora, mas aqui no MAC é impossível, pois é muito difícil desenvolver um trabalho com todos os recursos necessários, como publicações.

Amália: A minha quinta pergunta: o que você entende por Museologia?

Ana: Ministrei uma disciplina de Museologia e Expografia da Arte na UNESC. E ela culminou com uma exposição, pois há algum tempo atrás a universidade me convidou para ministrar aulas. Eu sugeri que seria interessante ter uma galeria para que as diversas disciplinas teóricas pudessem, também, ter uma parte prática. A Museologia teria que inspirar a criação de exposições, exercer a curadoria.

Amália: Estou nesse momento no meu curso. A Museologia da UFRGS faz isto.

Ana: Você faz Museologia na UFRGS?

Amália: Isso.

Ana: Então não estudas no Instituto de Artes?

Amália: Não. Estudo na FABICO e tenho no meu currículo as disciplinas de Curadoria Museológica e Curadoria de Arte. Na primeira é feito um projeto para ser apresentado no Museu da UFRGS, e depois ser executada a exposição no semestre que vem com a outra disciplina. Então ficamos um ano em função do mesmo projeto.

Ana: Se for fazer como um projeto mesmo são muitos detalhes. É muita coisa. Tem-se que passar várias etapas, e aqui abortamos a maioria delas. Quando executa a exposição aqui já se tem tais obras do acervo, tais artistas convidados, ou seja, ela já chega pronta, pensada. Quando eu vou à galeria eu faço do meu jeito, com minha assessora e com a ajuda do MAC, mas é algo que depende de mim, e não de um grupo de trabalho. No MARGS eu desenvolvia o trabalho que dependia de mim, mas o seu resto envolvia um grande conjunto de ações. Quanto à Museologia, eu não entendo muito bem, tenho pouco aprofundamento, pois vejo que o curso é muito extenso. A aula que eu ministrei na UNESC tem uma característica diferente: ela é mais voltada para entender todo o contexto do museu. O que é museu? Como ele é composto? Como ele é formado. Quem trabalha? Quais são suas ações? É um pouco diferente do que você pode ver nas artes, pois o conteúdo das exposições tem um contexto mais direto. Os museus não têm museólogos.

Amália: A grande maioria, não.

Ana: Nem sei se algum tem. Algum deve ter...

Amália: Eu sei que na Pinacoteca tem o Luís Mariano, mas se formou em Museologia depois de ter entrado lá. Houve um concurso da prefeitura e ele passou, e agora ele será Técnico em Cultura – Museólogo. Antes ele era administrativo. Além dele, há uma moça na Vera Chaves Barcellos, no Núcleo de Documentação. Lembro desses dois lugares, pois nos demais não tenho conhecimento. Aqui no RS se trata de um curso novo, iniciou em 2008 na UFRGS.

Ana: Comparado ao de Artes Visuais, sim, é um curso muito recente. E vejo até uma diferença nessa questão da disciplina. Nas competências de um museólogo está, dentre várias tarefas, a possibilidade de fazer curadoria. Mas o curador é aquele titular de uma exposição. Fico me questionando qual seria um papel do museólogo dentro de um museu se tem um ou vários curadores. O exemplo do MARGS: é um museu pequeno, tinha apenas um curador. O núcleo de acervo já está se ampliando para o design etc., e o plano diretor deste museu visa para daqui a tinta anos ter oito curadores, para justamente explorar linhas específicas de arte e dividi-las. O MoMA, por exemplo, possui mais de cem curadores, possibilitando ter núcleos diferentes, curadores diferentes, linhas diferentes e não sobrecarregando apenas um. Mas faço a pergunta: como seria o papel do museólogo dentro do museu junto com o curador?

Amália: Está perguntando para mim?

Ana: Não. Eu vejo isso, por isso não se tem museólogos em museus.

Amália: Se tratando do quesito curadoria?

Ana: Sim. Porque o papel do museólogo é abrangente. Ele pode ocupar e desenvolver várias funções dentro de um museu, inclusive a curadoria. Mas a curadoria poderia ser a última opção, ocupando a última posição da fila da lista de funções.

Amália: Entendo. E a minha última pergunta: como se relaciona a sua atuação como curadora com os processos museológicos? Já comentaste um pouco disso quando você diz que participa de todos os processos, que dizer, desde a concepção até...pelo menos no MARGS, com os diversos núcleos, e aqui, no MAC, com a pequena equipe. Não se quer comentar mais alguma coisa?

Ana: Eu vejo que nos grandes museus existe grande quantidade de publicações, setores diferenciados, curadores para cada função, educativo, núcleo de restauro... no MARGS existe um núcleo de restauro. Quando eu trabalhava lá o utilizava várias vezes, quando havia algum dano na obra que precisava ser reparado. Na nossa

gestão muitas obras foram restauradas. Um exemplo: muitas obras da mapoteca foram emolduradas. Quando fazíamos uma exposição, o processo dava início na visita ao acervo, na escolha das obras e na verificação de necessidade de reparo delas. Depois se passava no núcleo educativo para se pensar em ações educativas para aquela exposição, através de estudos gerais desta. Aqui no MAC não tem isso. Existe, na realidade, uma ajuda dos estagiários e de uma única funcionária que “se vira do avesso” para o recebimento das obras que eu mando, onde às vezes nem conhecem. Fica muito difícil denomina-lo como museu. O MARGS tinha uma cara de museu, pois tudo era ligado, interconectado. Fazia, por exemplo, aulas para os mediadores, para os guardas – que fazem parte do ambiente da exposição –, todos tinham que ter um entendimento da exposição. É muito bom, também, quando há uma direção que apoia e é da área, pois às vezes a direção não é da área ((artística, museológica)). A equipe como um todo era maravilhosa, e, com isto, tudo funcionava. Foi uma experiência muito boa e eu acho que todos os espaços deveriam se organizar desta maneira: formação de núcleo, ter um ou mais curadores, e até um museólogo. Seria um “casamento” perfeito quando há possibilidade de todos trabalharem em conjunto e, em um grande projeto, chegar ao resultado final de uma exposição.

Amália: Seria maravilhoso se todos os museus fossem assim, com uma estrutura.

Ana: Sim. Nós temos uma deficiência muito grande.

Amália: Então acabo as minhas perguntas aqui. Mas gostaria de saber se quer fazer mais algum comentário? Fique à vontade. Pode ser sobre o tema, o que nós conversamos...

Ana: Eu te diria que estou passando por um grande aprendizado. Eu comecei minha graduação em Pintura, que era meu grande sonho, mas depois eu abandonei e fui para a História, Teoria e Crítica de Arte, fiz mestrado em Arte Contemporânea na Universidade Federal de Santa Maria, mas em um momento eu decidi que eu queria ser uma curadora. Eu investi em leitura, aprendizado e comecei a me dedicar para fazer curadoria. Constituí essa carreira sozinha, sem apoios como o da universidade. Iniciei a oferecer projetos para mostrar que sei fazer esta especialidade. Acho que fui muito feliz com a minha trajetória como curadora, pois em sete anos cheguei a ocupar o cargo de curadora do MARGS. Tudo é um grande aprendizado. Vai-se adquirindo experiências, confiança diante as diversas situações, como enfrentar enormes espaços. No MARGS são aproximadamente cinco mil

metros quadrados. Olhar aquela sala e planejar uma exposição. Minha primeira exposição foi lá, que foi inesquecível...

Amália: Que foi qual?

Ana: “A Natureza Morta: bela morte”. Pensei em criar uma mesa enorme no meio daquela sala, não sei se chegou a visita-la...

Amália: Eu acho que lembro. Sempre vou às exposições do MARGS, mas vou a tantas. Mas acho que me lembro. O nome me chamou muita atenção. “Bela Morte”...

Ana: Foi tudo tão bem planejado, e eu sinto falta de ter todo esse planejamento. Acho que se deve ter um bom projeto com todo mundo trabalhando junto e vários núcleos trabalhando juntos. Mas me considero feliz com as experiências e que eu tive, primeiro de trabalhar em um bom lugar e saber como ele se movimenta, de trazer expectativas em um lugar onde não há essas estruturas e a Bienal. Então esses oito anos de experiência me levaram a um resultado muito satisfatório para mim. E a minha ideia agora é passar aquilo que eu sei. Trouxe a Letícia para aprender mais, que é uma pessoa mais jovem que eu, onde poderá seguir esse caminho e ser uma curadora de um museu, e tantas outras pessoas. Eu acho que a tua orientadora tem a história da curadoria dentro do trabalho dela, isso?

Amália: Sim. Ela foi curadora da oitava Bienal e ela fez o mestrado em História de Teoria e Crítica, também.

Ana: Eu a citei no meu trabalho de mestrado.

Amália: Ela trabalhou sobre coletivos de artistas e teve outra temática... não sei se sobre o coletivo de artistas foi trabalho em seu mestrado ou doutorado. Não me recordo. Mas sim, ela construiu uma carreira de curadora também.

Ana: Eu acompanho as outras pessoas que fazem curadoria também. Eu acho que há um grande distanciamento das universidades. Não sei se é um problema local ou é geral. Acho que as instituições poderiam trabalhar mais juntas. Não sei o porquê. Seria um estudo de caso a se fazer.

Amália: Seria mais um mestrado ou doutorado, dependendo das circunstâncias. ((risos))

Ana: E como estamos vivendo uma crise na cultura, vemos vários exemplos de descaso: a Fundação Iberê Camargo com a suas portas praticamente fechadas, a Bienal com a sua revisão de modelo para verificar a possibilidade de ter uma nova edição, ou não, o MAC sempre “se segurando” aqui na Casa de Cultura... No caso do MAC haverá uma possível mudança de espaço em novembro, mas isso foi

prometido muitas vezes nesses vinte e cinco anos de existência e nada acontece. Os museus carecem de estrutura, de pessoal, de ações para se manter.

Amália: Ana, muito obrigada.

FIM DO ÁUDIO

ANEXO E - ENTREVISTA EDUARDO VERAS

E: Eduardo Veras

A: Amália

E: Primeiramente vou explicar o que é esse Comitê de Curadoria e Acervo e o que ele faz. Ele existe desde o início da instituição e possui, em geral, três integrantes que são curadores, mas no momento em que integram o Comitê não atuam como curadores, e mais dois membros da própria Fundação, que atualmente é o Fábio Coutinho e o Eduardo Haesbaert. Acho que o Fábio é permanente e a outra vaga varia de integrante. Os três integrantes externos (percebe-se que é essa a configuração, mesmo que não formalizada) são compostos de uma pessoa local, que mora Porto Alegre e que conheça a realidade da cidade. As duas outras são de fora, sendo que uma tem experiência internacional, que já trabalhou em outro país, e outra atuante no eixo Rio-São Paulo. Para exemplificar: teve um comitê que teve como integrantes a Mônica Zielinski, que é professora do Instituto de Artes; o Gabriel Perez-Barreiro, que é de origem espanhola e mora nos Estados Unidos; e o Paulo Sérgio Duarte. Enfim, em geral se procura fazer essa composição. Já fez parte também Icleia Cattani; Jacques Leenhardt, que é francês; acho que o Michael Asbury, professor em Londres e casado com uma brasileira. A atual composição é: o Fábio, eu, Luiz Camillo Osório (professor da PUC-RJ) e o Agnaldo Farias (professor da USP). O que nós fazemos? Nós não propomos e fazemos curadoria, mas a Fundação acolhe propostas e nos consulta para avalia-las. Às vezes eles pedem para que nós façamos proposições não-curatoriais, como convidar alguém, por exemplo. Reunimo-nos duas ou três vezes por ano, que é bem pouco, e eventualmente somos consultados via e-mail ou telefone. Dadas as situações de crise econômica em geral e especificamente na Fundação, o trabalho do comitê hoje está mais voltado em avaliar propostas viavelmente econômicas, porém que tenham qualidade. Não é um trabalho ruim, chega a ser interessante, se for pensar. Nisso conseguimos avaliar várias e algumas foram realizadas. Vou citar um exemplo: uma exposição de arte conceitual brasileira. É um movimento artístico cujas obras podem ser carregadas em uma mala, mas que ocupa um andar inteiro. Ou seja, se tem uma proposta que não vai haver altos custos de seguro e de transporte, que pode ser muito potente em termos poéticos, e seria pedagógico para o público porto-

alegrense, pouco conhecedor ainda dessa arte. Cogitamos chamar o MAC-USP, mas depois se entrou em contato com um colecionador, que é bem mais viável, pois ele já tem um curador para o acervo. Fora do comitê, na Fundação Iberê Camargo, fui curador de uma exposição antes de ser conselheiro. Propus nesse trabalho um recorte curatorial a partir da produção do artista Iberê Camargo.

A: A partir do acervo? Eu sei que no setor de pesquisa há um controle de onde estão todas as obras do Iberê.

E: Todas não. ((risos))

A: Todas não, mas a grande maioria ((risos)). Lembro-me que o esforço da professora Mônica era de tentar mapear onde estão as obras.

E: Em geral, nas exposições se procura trabalhar com o acervo, pois é mais prático, não é tão caro mantê-las, pois não há alto valor de seguro já que estão no prédio da Fundação, por exemplo.

A: Sim. Agora vou iniciar as perguntas. A primeira é: o que você entende por curadoria? Talvez as perguntas que farei sejam repetitivas, mas procurei, junto com a Fernanda, formulá-las para que se pudessem alcançar todas as pessoas.

E: Acho ótima a primeira pergunta. Tentarei falar de uma maneira sintética. A curadoria pode assumir feições muito diferentes dependendo daquilo ao que o curador se propõe a examinar. É diferente fazer uma curadoria de um artista vivo, de um artista vivo cujo trabalho é recente, de um artista falecido, de um acervo cujas obras estão institucionalizadas, de uma coletiva, enfim, tem várias configurações diferentes. No caso da curadoria de uma coletiva, tem propostas que utilizam obras já feitas e outras em que se sugere para que os artistas elaborem obras de acordo com o projeto curatorial. Há várias possibilidades. Para mim, algumas são claramente mais curatorias, e outras são menos. Por exemplo, acho que acompanhar um trabalho de um artista vivo, enquanto ele está produzindo, parece menos como uma curadoria. Mais parece uma interlocução curatorial ou “alguma coisa” curatorial, porém não como uma “curadoria a rigor”. A rigor, para mim, parece que é um recorte conceitual ou temático que uma pessoa propõe sobre um trabalho (ou um conjunto de trabalhos) para oferecer uma nova (ou algumas novas) camada(s) de sentido.

A: Qual o papel do curador dentro da Fundação, e também, de uma forma geral, dentro de um museu?

E: Dentro da Fundação ou museus quando funcionário, ou contratado?

A: Pode ser nas duas situações.

E: Vai depender do tipo de exposição: se ele vai trabalhar com o acervo da própria fundação, se ele é um proponente de outro artista ou de outro acervo. Isso varia. Há entre estas situações coisas em comum, como a questão do recorte e da camada de sentidos. No caso de um curador que irá trabalhar com o acervo da Fundação Iberê Camargo se tem a expectativa de que primeiro será feita uma pesquisa e a partir dela, juntando suas referências, construir seu trabalho curatorial. Já nos outros casos depende. Acho que a resposta ficou meio vaga.

A: Quando eu fiz essa pergunta pensei, especificamente no caso da FIC, no caso das curadorias que são feitas de fora para dentro da instituição por alguém convidado. No MAC existem duas curadoras fixas, que tem outra proximidade. São situações diferentes.

E: O que nós estávamos ensaiando e que não foi posto em prática, mas era um desejo do atual comitê – acho que foi proposto pelo Fábio e pouco a pouco outros foram acrescentando –, era a ideia de ter curador-residente. Ele passaria um tempo pesquisando no acervo para depois chamar outros curadores para fazer um trabalho coletivo, ou trabalho de aula. Tudo partindo de um convívio intenso com o acervo. Formulamos essa ideia porque se vê certo esgotamento do mesmo formato, que é de convidar curadores e avaliar propostas.

A: A partir do levantamento bibliográfico e pelo que falaste agora, pergunto o que é que fica de simbólico ou concreto para a instituição quando um curador faz uma exposição temporária? Isso não está na lista de perguntas, mas é algo que fico me questionando.

E: Eu acho uma boa questão. Algumas exposições deixam coisas boas e outras não muito boas. Mas uma boa exposição deixará um legado, que talvez esteja melhor materializado no catálogo, mas que às vezes nos leva a refletir. Eu darei exemplos de duas proposições que fiz a Fundação Iberê há algum tempo. Uma que achei que eles não iriam gostar e gostaram, mas se tornou inviável economicamente, que era de expor uma pilha de carretéis de madeira do Eduardo Frola (estava na exposição comemorativa de cem anos do Iberê) dentro do vão do prédio junto com os carretéis do Iberê. Fora o fato de serem muito pesadas para estrutura do vão. Acho que não ia aguentar, pois não são somente três carretéis e sim vinte. Porém seria lindo. O Eduardo fez isso no museu do Vale (ES) e em outro lugar que não recordo. Já a outra proposição, que foi um plano B e que ajudou a pensar sobre o acervo, era

sobre o desenho do Iberê. Pensar esse desenho e como esse desenho acompanha a trajetória do artista. Não tinha uma questão temática. E no final resultou em uma exposição muito bonita, limpa e com uma pretensão de ser um marco para se reconhecer e questionar o Iberê como desenhista. Eu tenho a pretensão de achar que essa exposição deixa sugestões para outras. Vou te dar outro exemplo, mas da Fundação Vera Chaves, no qual sou membro do conselho deliberativo desde o seu início (2004): no ano passado me fizeram um convite para fazer uma curadoria a partir do seu acervo. Fiquei me questionando qual seria uma contribuição interessante. Diante de todo o contexto daquele ano, por serem dez anos da fundação, e entre outras coisas, percebi que minha contribuição seria interessante se permitisse que a própria instituição pensasse sobre os seus acervos. Então a exposição foi sobre colecionismos e de como o gesto de um artista pode ser de colecionador. Eram trabalhos que, se quisesse ter esse olhar da maneira como apresentados, discutiam a pulsão colecionista do próprio artista. E no catálogo fiz questão de, além de publicar um texto meu, uma entrevista com a Vera Chaves e o Patrício Farias, seu esposo (donos da fundação), em que eles falassem sobre o artista como colecionador e da própria coleção, porque acho que é uma maneira da própria instituição fazer um balanço do que ela é, do que ela faz e para que ela serve. Acho que uma exposição de arte pode fazer e servir para isso, sem que isso seja bem explicitado. No caso da Fundação Iberê, por exemplo, quantos desenhos têm no seu acervo? Tem mais desenho do que pintura. Fazendo uma estimativa, em termos de quantidade, o acervo tem umas cento e cinquenta pinturas e quatro mil desenhos. É muito desenho.

A: Eu fico pensando nisso e questiono isso a você porque na Museologia, pelo menos na curadoria museológica, a exposição ainda está atrelada a questões de conservação, preservação, documentação, ou seja, todos os processos que corroboram e legitimam justamente o objeto artístico ou que está dentro do museu.

E: Vou tentar responder de outra maneira. Não me darei como exemplo ((risos)). Qual a exposição que vai ser feita e que te dará uma marca? Eu posso fazer algo comparativo agora. Eu vi todas as Bienais de São Paulo desde mil novecentos e noventa e um. E também vi todas as Bienais do Mercosul desde a primeira. Tem umas que ficam, e no caso do último exemplo posso comenta-las uma por uma porque as observei bem. Também posso fazer comparações, mas para dizer o que fica essa resposta pode ser a partir de um plano individual ou coletivo. Às vezes,

para dizer o que fica no plano coletivo, vai depender da minha percepção individual e da minha retórica quando estou convincente da argumentação. Seria isso o que faz a memória de um evento. No caso das Bienais de São Paulo, tem algumas edições que foram muito bacanas, uma muito ruim, outras com alguns equívocos curatoriais ou conceituais. Porém há uma Bienal que ficou inscrita afetivamente na minha memória e, às vezes, percebo que não aconteceu isso só comigo quando converso com outras pessoas: a vigésima quinta edição ((correção: vigésima quarta)), com curadoria do Paulo Herkenhoff, em mil novecentos e noventa e oito, que tinha como conceito, não tão óbvio, a antropofagia. Foi uma linda Bienal, de uma inteligência em como os trabalhos se apresentavam e que pautou, e ainda pauta até hoje, uma série de outras exposições onde as pessoas nem sabem. Foi a primeira vez que vi isso acontecer. E a estrutura da exposição tinha umas “quebras”. Por exemplo: tinha uma sala de gravuras do Goya, ampla, e de repente se achava dois trabalhos de outro artista no meio que seria visto mais adiante em outra sala, em outro andar. Ele fez umas conversas que não vinham explicitadas por temas, mas que te dava aquele complemento. E hoje muita gente faz isso e não sabe que provavelmente ali se consolidou esse modo de olhar uma exposição. Isso é somente uma de várias coisas bacanas que tinha naquela Bienal – as obras bem escolhidas, as ligações muito inteligentes, as pontes – na qual se fez dela inesquecível. É difícil te dizer o que é que fica de uma curadoria, mas isto pode estar numa dimensão individual – da minha percepção – e ainda pode haver uma recorrência.

A: A pergunta dois já foi. O resto dela é “Como é feito a curadoria na instituição?”. Tu já explicaste, de certa forma, onde disse que os curadores são convidados...

E: Às vezes, não. Acontece de algumas instituições que são mais próximas oferecer exposições por meio de parceria, como o Grupo Edson Queiróz (CE) com sua coleção. Nos bons tempos, a própria Fundação que propunha (ex.: a exposição da Mira Schendel e León Ferrari).

A: Então seriam dois movimentos: tanto o da parceria institucional quanto de curadores convidados?

E: Sim, mas também, às vezes, nós propomos. Existe uma lista feita pelos comitês anteriores onde sugerem artistas e curadores para dar segmento. Mas depende situação econômica dar prosseguimento a isso.

A: Minha próxima pergunta é: são envolvidos outros profissionais nos processos de curadoria da Fundação Iberê Camargo ou quando tu fazes curadoria?

E: Quanto a Fundação, isso depende do curador. No meu caso, em um trabalho tive duas pessoas cujo contato foi importante: o Eduardo Haesbaert, que conhece muito bem o acervo de desenho – me sugeria obras que seriam interessantes para a exposição – e a Ceres Storchi, que fez a parte da expografia. Muitas decisões curatoriais saíram de conversas com ela. Tal envolvimento de ambos foi determinante para esse meu trabalho. Porém, esse tipo de relação não acontece sempre. Muitas vezes os outros profissionais só executam o que foi planejado anteriormente pelo curador.

A: Mas como é a sua relação com outros setores da Fundação como conselheiro curatorial?

E: Não existe muito este tipo de relação. O comitê curatorial relaciona internamente e com a Germana que nos presta assessoria na produção. O nosso trabalho é um pouco *brainstorming*: se levanta possibilidades e descartam-se algumas coisas. Na realidade, um “*brainstorming* reflexivo”.

A: E quando tu foste curador na Fundação Iberê teve este tipo de relação?

E: Sim, pois havia uma relação direta com toda equipe do acervo, da produção, da expografia, da montagem...

A: A produção de catálogo parte junto com a equipe de comunicação?

E: Não. Quando fiz a exposição foi à parte, junto com a Marília Ryff-Moreira como freelancer. Ela foi bem atenta à proposta curatorial e produziu o catálogo como esperado. Mas me lembro de outros profissionais, como a equipe de fotografia. Lembro-me que, a partir do trabalho deles, surgiu a ideia de fazer um fac-símile de cadernos escolares do Iberê durante sua infância. Ficou perfeito! Mas no geral, quanto ao catálogo, foi um trabalho integrado e democrático (eu não sou autoritário!). Uma experiência superbacana

A: O que você entende por Museologia?

E: Entendo que Museologia é o estudo de um acervo institucionalizado, na prática. São modos de pensar a organização, apresentação, conservação e circulação de acervos ligados às instituições museográficas. Posso fazer um último comentário referente à curadoria?

A: Claro, por favor.

E: Acho que diversos modos de se fazer curadoria, mas isso não vai garantir a qualidade ou a legitimidade dela. Ela te oferece camadas inteligentes e surpreendentes de sentido diante de trabalhos já conhecidos ou não conhecidos,

porém com questões novas ainda não pensadas. O que uma curadoria não pode fazer? Ela não pode trair, desrespeitar ou atropelar a poética do trabalho artístico e do próprio artista. Esse é o ponto onde eu considero importante. Um trabalho de arte não se tem uma essência, mas há nele uma questão central que é – e não acho que se tem outra maneira de dizer isso – a sua poética. Não só o trabalho, mas o próprio artista e o seu conjunto de obras. E o que é uma poética? É o modo como o artista olha para o mundo e coloca sua percepção em sua obra. Ou o que é a poética de um trabalho? É o que estabelece a relação desse trabalho com o mundo. Eu não quero ser essencialista, mas isso é o que faz de o trabalho ter vigor, que vai causar perturbação ou outras sensações. Então, sempre considero que uma boa curadoria é fruto de um trabalho de pesquisa. Se eu, por exemplo, uma pesquisa do acervo de desenhos do Iberê, indago sobre o que são esses trabalhos, o porquê ele é ou não interessante, sua potência e a sua poética. Esta última questão, como curador, não precisa se explicitada, mas tenho que tentar responde-la. E isso eu não posso trair. Seria uma desonestidade intelectual. Então, eu não posso fazer um esforço institucional enorme para trazer uma obra de grande porte como o “Eu vi o mundo”, do Cícero Dias, e colocá-lo em um corredor. É um exemplo de desrespeito da poética de um trabalho. Eu não posso trazer e juntar trabalhos de naturezas distintas, que têm questões poéticas distintas, e tentar liga-lo por uma questão formal ou de temática rasa. Um tem uma poética política, um outro tem uma poética que retrata a questão íntima do artista... não posso trai-los por uma questão formal. Mas caso a curadoria quiser ser ousada, se feita de maneira inteligente, daria certo. Só que tendo cuidado e respeito pelos trabalhos e pelos artistas.

A: Conquanto seja honesta no sentido em que o curador se propõe junto com o artista e sua obra?

E: Sim, mas a curadoria pode até surpreender o artista ao trazer algo em que ele nunca tinha pensado antes, desde que o curador não desrespeite o trabalho.

A: Vamos para a última pergunta: como se relacionou a tua atuação como curador com os processos museológicos? Acho que já comentastes quando você faz referência a sua conexão com todos os setores.

E: Acho que isto varia entre as instituições. Percebe-se que algumas – isso não acontece no Iberê – são rígidas no sentido negativo. É uma rigidez que tem como sentido o não ter “jogo de cintura”. Depende da instituição e também da disposição do curador em dialogar. Se um curador disposto a dialogar com uma instituição que

não seja rígida, mas rigorosa, certamente terá meios de negociação para encontrar boas soluções. Talvez não fosse algo idealizado pelo curador, mas pode ser melhor e mais interessante. Agora se o curador e a instituição não têm “jogo de cintura”, tudo tende a se dificultar. Essa relação do curador com os processos museológicos dependerá tanto do próprio curador quanto da instituição em si. Meu trabalho no Iberê não é celetista, é *pro-labore*. No comitê da Fundação presto um trabalho de consultoria. Tenho uma boa impressão da própria Fundação quanto aos seus processos curatoriais. Eu não tive limitações até então. Da vez em que trabalhei com os desenhos do Iberê, a instituição fez um pedido que, à primeira vista achei razoável, mas à medida que fui desenvolvendo o considerei pertinente, que foi: para fins pedagógicos, seria importante ter uma pintura. Pediram que incluísse uma pintura na exposição. De início achei pertinente, mas com o tempo eu impus isso como uma regra e foi excelente e consegui com que as pinturas dialogassem com os desenhos. Foi um pedido nada ruim. E isso me possibilitou levar de volta para o acervo da Fundação uma pintura (uma das minhas preferidas do Iberê Camargo) que era do acervo da (?), não aceita no MARGS, na qual a equipe ficou muito feliz por esse retorno.

A: Gostaria de fazer mais algum comentário?

E: Não. Somente aquele que fiz anteriormente

FIM DO ÁUDIO.