

CURADORIA COMO TAREFA CRÍTICA

Vera Beatriz Siqueira / Universidade do Estado do Rio de Janeiro

RESUMO

O artigo procura refletir sobre a relação entre os discursos curatoriais contemporâneos e a construção do valor cultural dos objetos expostos. Retomando a associação entre curador e conservador, discute os fundamentos da prática curatorial e de sua tarefa crítica e historiográfica.

PALAVRAS-CHAVE

curadoria; conservação; discurso curatorial.

ABSTRACT

This paper discuss the relationship between contemporary curatorial discourse and construction of the cultural value of the objects exhibited. Resuming the association of curating and conservation, discusses the premises of curatorial practice and its critical and historiographical task.

KEYWORDS

curating; conservation; curatorial discourse.

Outro dia, assistindo com uma turma de graduação ao filme de Werner Herzog, *Caverna dos sonhos esquecidos*, documentário sobre a caverna de Chauvet e suas pinturas rupestres, senti certa surpresa quando surgiu na tela a arqueóloga Dominique Baffier, apresentada como curadora da caverna. A princípio, o espanto parecia advir do uso bastante ampliado do termo curadoria, cujo destino contemporâneo parece ser efetivamente o esgarçamento até ao ponto de englobar quase tudo, ou, conseqüentemente, quase nada. A rigor, a história do conceito de curadoria aponta para essa ampliação, de um cargo ocupado por uma pessoa responsável pela guarda e conservação de dada coleção ou acervo para a categoria fluida de hoje, que inclui críticos, diretores de museus, artistas, historiadores da arte etc.. Hoje se encontram curadores de tudo: de mostras, de festivais, de eventos, de projetos... de cavernas.

Mas a curadoria da caverna de Chauvet, por outro lado, remete igualmente ao sentido original do termo "curador", que os franceses chamam de "conservador". A arqueóloga aparece no documentário de Herzog como aquela que define para a equipe de filmagem as regras absolutamente restritivas de circulação e filmagem na caverna, além de fazer uma espécie de visita guiada, destacando elementos interessantes seja no ambiente geral da caverna (ossadas no chão, marcas de garras de ursos, estalactites e outras formações minerais que se assemelham a cascatas, cortinas ou espumas), seja na pintura propriamente, dedicando especial atenção à figura feminina (pélvis e pernas de uma chamada Vênus pré-histórica) com touro da misteriosa "galeria dos leões". Nesse momento devo confessar que fui tomada por uma ponta de inveja. Mesmo sem nunca ter pensado no assunto, acho que não seria nada mal ter um cargo assim, a um só tempo tão específico e quase mágico: curadora de caverna.

E isso me levou a outra reflexão: curadoria deveria ser, sempre, um cargo ou uma função ocupada por alguém, ligando-se, portanto, a uma situação específica (o trabalho junto a uma coleção, uma instituição ou uma mostra). Nesses momentos ou circunstâncias, justificaria-se a figura do curador. Mas hoje, por incrível que nos pareça (ou me pareça, para ser mais honesta), curador ou curadora qualifica, muitas vezes, uma profissão. Talvez isso seja mais espantoso mesmo que o cargo de "curadora de

caverna", ocupado pela arqueóloga francesa. Afinal, como faz questão de esclarecer Claude Troisgros, *chef de cuisine* é apenas um cargo. A profissão é cozinheiro.

Voltemos, porém, à curadoria da caverna de Chauvet. Vocês devem estar se perguntando onde é que quero chegar com esse assunto. Mas o documentário do Herzog me trouxe mais do que o simples espanto com a existência desse cargo e a reflexão sobre os dilemas críticos da própria curadoria na contemporaneidade. Fez-me pensar sobre a incrível proximidade entre a caverna e os espaços expositivos de hoje. Alguns conceitos ainda em voga atualmente, como *site-specific* ou ambiente imersivo poderiam ser facilmente utilizados para dar conta dessa aproximação. Mas isso não me interessa, sobretudo porque envolve colocar para a caverna do chamado período pré-histórico questões que não são suas, que pertencem a contextos culturais separados por milhares de anos.

O que me interessa é perceber que, ao dar forma à história de suas origens, em diferentes momentos, os museus modernos selecionaram algumas experiências de reunião e exibição de objetos como suas antecedentes, caso do templo das musas ou do gabinete de curiosidades, mas deixaram outras de fora, tais como as câmaras santas das igrejas medievais ou mesmo as cavernas.

Já falei sobre este assunto em texto anterior, no qual explorei o mito poético clássico da caverna – que aparece de modo privilegiado nas *Metamorfoses* de Ovídio, publicadas no ano 14, na qual a natureza simulou a arte na criação da maravilhosa caverna onde se encontram Diana e Actateon –, bem como seus desdobramentos no período do Renascimento. Da *Arcádia* de Giacomo Sannarazo, de 1502, na qual a caverna é celebrada como "maravilhoso artifício do grande Deus", até a *grotta* de Isabella d'Este, em que serve de modelo espacial para o *studiolo* no qual dispunha sua coleção de arte no Palazzo Ducale, em Mântua. Ainda no mesmo artigo, cito a análise feita pelo historiador da arte Horst Bredekamp de uma gravura de Clement Pierre Marillier, de 1762, que mostra como a gruta (ou seu correlato arquitetônico, a arcada) havia se transformado na forma ideal do Gabinete de Curiosidades, por ser capaz de reunir as duas pontas da experiência das "maravilhas" ali abrigadas: a natureza e o artifício humano.¹

Sem querer desenvolver mais esse tema, volto a ele para pensar que também as exposições e a própria experiência da curadoria criaram para si uma história na qual certas experiências foram privilegiadas em detrimento de outras. O papel tradicional do curador, que inclui a guarda e conservação dos objetos foi menosprezada em função da dimensão intelectual da curadoria. Cada vez mais, os curadores assumem uma posição autoral, função que o diretor da Hayward Gallery em Londres, Ralph Rugoff, sintetizou com uma metáfora médica: “O curador é como um vírus, ele precisa de um hospedeiro vivo”. Mas, seguindo o seu raciocínio, o curador “também pode alterar o metabolismo de seu hospedeiro”. Ao afirmar uma postura autoral, ao realizar escolhas, formular afirmações, posicionar-se diante das obras, teria como objetivo ativar o diálogo e, conseqüentemente, adicionar sentido para o trabalho artístico.²

Há, contudo, mais a pensar nessa afirmação do papel de mediador cultural do curador, para usar um desses termos da moda atualmente. Ainda segundo Rugoff, caberia ao curador estimular reações subjetivas por parte do público às questões propostas pelos trabalhos, frequentemente ignoradas ou imprevistas pelos próprios artistas: “Muitas vezes os artistas não sabem o que seus trabalhos significam e nem sempre há uma resposta.” Entramos, portanto, em uma questão cultural delicada.

Por um lado, me parece óbvio que não cabe ao artista prever todas as reações possíveis ao seu trabalho. Nem, no limite, se preocupar com elas. Afinal, está envolvido com a própria criação do trabalho e, embora esteja (mais ou menos) consciente do que pretende alcançar com a sua obra, de seu diálogo seja com a instituição, seja com as circunstâncias históricas, seja com o universo social e cultural de forma mais ampla, não é seu problema determinar como ou dentro de que parâmetros deve se realizar a sua recepção. Podemos pensar em alguns artistas contemporâneos que nutriram essa fantasia de controle, mas também em todas as estratégias culturais que reverteram muitas (ou todas) as expectativas dos artistas, desde o início da modernidade. O fracasso das utopias construtivas, por exemplo, bem como a ultra-rápida assimilação institucional de performances ou trabalhos instalativos, não pode ser algo convocado para falar mal daqueles trabalhos, ainda que devam servir para questionarmos, historicamente, seus pressupostos ideológicos e a própria capacidade da arte de fugir da espessa trama da cultura.

A citação de Rugoff revela, entretanto, um outro aspecto dessa questão. A forma como se dá a recepção de um trabalho artístico não é algo que concerne, exclusivamente, à vida cultural. Ao contrário, afeta diretamente o sentido do trabalho, passa a fazer parte dele. Muitas vezes, a ênfase historiográfica nos processos de recepção da arte, seguindo a senda aberta pelos estudos da recepção do campo literário, trata da vida cultural do trabalho como algo que se agrega a ele, mas que não o afeta. Rugoff, por sua vez, entende que, uma vez inoculada pelo vírus curatorial, a obra jamais será a mesma.

Entender isso (e lidar com isso) é essencial para que possamos refletir sobre os limites éticos da própria curadoria. Perguntas como "até onde podemos forçar os limites interpretativos da obra?" deveriam estar sempre no horizonte de nossa atuação como curadores responsáveis. Frequentemente, queremos a liberdade discursiva e interpretativa, mas não pensamos nos seus efeitos para o trabalho que estamos selecionando e expondo. Talvez seja vício de historiadora da arte, certamente *démodé*, pensar nessa responsabilidade histórica: tudo o que se diz sobre um trabalho virá a constituir o seu valor, o que certamente deve nos levar a pensar no sentido do que estamos fazendo e como isto está contribuindo para efetivamente produzir uma compreensão crítica da obra exposta.

Vocês devem estar se perguntando: e o que tudo isso tem a ver com a curadoria da caverna de Chauvet? Acredito que a outra face desse cuidado que devemos ter com nosso ponto de vista crítico e interpretativo, devemos exercer no que se refere à conservação do trabalho. Conservação entendida, antes de mais nada, no sentido de preservação material, incluindo entre a expertise do curador o saber lidar com as exigências objetivas e temporais para a exibição de um trabalho. Com a intelectualização do trabalho curatorial, muito desse conhecimento foi transferido para a área de museologia, o que sempre me espanta, pois a concepção de uma mostra certamente deveria incluir as possibilidades e os limites de exibição dos objetos. Para além disso, conservação deveria ser compreendida em seu sentido simbólico: incluir um objetivo em uma dada narrativa curatorial significa mantê-lo em uma série de valores históricos, críticos, poéticos.

Para usar uma metáfora ambiental, na esteira das imagens científicas aberta pela citação de Rugoff, a curadoria deveria incluir a consciência de que atua na conservação dos recursos artísticos e culturais, envolvendo um conjunto de diretrizes planejadas para o manejo e a utilização responsável destes recursos, com a finalidade de preservar a diversidade artística. Dizer isso pode parecer tolo ou mesmo paroquial. Mas diante do que temos visto no quadro das curadorias contemporâneas, assume tom mais significativo. Parece-me fundamental que os curadores compreendam que seus discursos possuem o poder de interferir diretamente na construção e difusão de um quadro de valores culturais. Conservar, portanto, não pode ser entendido em sua acepção museológica mais tradicional de manter o objeto em sua forma ou configuração original. Ao contrário, significa interferir nessa forma, acrescentando-lhe ou retirando-lhe valor, anexando a ele uma espessura cultural que virá a ser parte de sua própria forma.

Da mesma forma que não conseguimos deixar de ver a caverna como um lugar poético, mediado pelas suas apropriações clássicas e românticas, tampouco podemos retirar dos objetos toda essa espessura cultural. O espanto tradicional dos visitantes do Louvre com o tamanho restrito da Mona Lisa fala dessa impossibilidade. Para nós, contemporâneos, essa tela é muito maior que sua escala física. E mesmo aqueles que sabem que, por ser uma pintura de retrato renascentista, não poderia ser muito maior do que é, ainda esperam, reconditamente, encontrar uma espécie de outdoor, dada a imensidão deste fenômeno cultural. E talvez também aí resida a ponta de inveja que senti do cargo de Dominique Baffier, "curadora de caverna", recheado de uma sorte de romantismo e primitivismo encantador. Superado o encantamento ou o espanto, o que nos aguarda é a tarefa concreta de refletir sobre a curadoria em seu envolvimento com a ocupação da preservação física e simbólica da arte.

Hoje, com as mega-exposições e a valorização crescente da figura do curador, talvez seja importante re-endereçarmos a função política da prática curatorial. Menos do que cumprir acriticamente as exigências atuais da globalização – que conduzem frequentemente (mais do que o desejado, certamente) a mostras panorâmicas com um pouco da arte recolhida em diferentes partes do mundo, que fundem objetos artísticos com aqueles feitos em outros quadros de significação

cultural, ou que optam pelos temas pungentes de grande impacto político no mundo contemporâneo –, deveríamos estar atentos às formas como o discurso curatorial se posiciona diante dos aparatos institucionais de valorização da arte. Parece-me que, aí sim, estaríamos realmente falando em inovação da curadoria, ainda que pela concentração naquilo que lhe é mais tradicional: a tarefa da preservação.

Notas

¹ Vera Beatriz Siqueira. Álbum de família: coleções e museus de arte. In: CAMPOS, Marcelo et al. (orgs). *História da Arte: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

² Sabrina Moura. Perspectivas críticas da curadoria. *Revista Permanente*. V.1. n.1, 2012. Relato crítico sobre o simpósio The critical edge of curating, realizado em 2011, no Museu Guggenheim, em Nova York.

Vera Beatriz Siqueira

Professora Associada de História e Teoria da Arte no Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), desde 1998, onde atua no programa de pós-graduação em Artes (PPGArtes), nos cursos de graduação em Artes Visuais e em História da Arte do Instituto de Artes. É autora de diversos livros, entre os quais se destacam *Wanda Pimentel* (Silvia Roesler Edições de Arte, 2012), *Iberê Camargo: origem e destino* (Cosac Naify, 2009), *Burle Marx* (Cosac Naify, 1ª edição em 2001, 2ª edição em 2009), *Cálculo da Expressão: Oswaldo Goeldi, Lasar Segall, Iberê Camargo* (Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo e São Paulo: Imprensa Oficial, 2009 e 2010), *Milton Dacosta* (Silvia Roesler Edições de Arte, 2006). Tem artigos publicados em periódicos, livros e anais de eventos. Foi responsável pela curadoria e co-curadoria de exposições individuais e coletivas realizadas em diferentes instituições: Museu Iberê Camargo (Porto Alegre), Museu Lasar Segall (São Paulo), Museus Castro Maya (Rio de Janeiro), Paço Imperial (Rio de Janeiro), Museu de Arte Moderna (Rio de Janeiro).