

HELENA MENDES PEREIRA

helenamendespereira@gmail.com

Zet Gallery, Braga/Instituto de Letras/Escola de Arquitetura,
Arte e Design, Universidade do Minho, Braga, Portugal

A CURADORIA (EXPANDIDA) COMO PROCESSO DE COMUNICAÇÃO DA ARTE CONTEMPORÂNEA

O sistema da arte contemporânea operacionaliza-se em três dimensões – económica, cultural e política – que são ativadas por diferentes agentes, instituições e iniciativas. Começamos pelos produtores, os artistas que, em muitos casos, criam numa dimensão de *atelier* em que envolvem outros profissionais que os assistem e apoiam; falamos depois de quem e como se comercializam as obras de arte: *marchands*, galerias, leilões, feiras e, em pleno século XXI, os próprios artistas muitas vezes com o recurso às ferramentas digitais e às redes sociais. É depois necessário que exista quem compre e neste domínio podemos falar do simples mercado doméstico, como dos colecionadores privados e, claro, das instituições públicas, mas também privadas, muitas delas enquadradas na economia social (o Estado, central ou local, os museus, os centros culturais, as fundações, os bancos, etc.).

Tal como o mercado de arte antiga, o mercado internacional da arte contemporânea é um mercado na aceção económica do termo, mas a sua interação com o campo cultural, onde se operam, sem o recuo do tempo, as avaliações estéticas e os reconhecimentos sociais, é ainda mais estreita. A internacionalização do mercado da arte contemporânea é, com efeito, rigorosamente indissociável da sua promoção cultural; ela assenta na articulação entre a rede internacional das galerias e dos colecionadores privados e a rede internacional das instituições artísticas. (Moulin, 1995, p. 45)

O sistema exige um método de divulgação e construção de discurso teórico sobre a obra de arte que, tradicionalmente, cabia ao crítico de arte; à imprensa – jornais e revistas –, preferencialmente aos órgãos especializados ou com jornalistas vocacionados para o efeito; à investigação, nomeadamente no seio das escolas; ao meio editorial responsável por livros e catálogos sobre a produção artística; ao audiovisual como produtor de conteúdos de interesse público e, claro, aos públicos que, com o crescimento do online, se sentem cada vez mais livres para pensar e comentar o tema. Juntamos depois aqueles que expõem, ou seja, os museus, os centros de exposições, as galerias, e os seus decisores com enquadramentos institucionais e espaços de autonomia diferenciados. A exposição, enquanto dispositivo de comunicação, é o canal central deste sistema, podendo e devendo ser acompanhada pela edição, pelo olhar atento da imprensa e pelo impacto na reação tida por quem compra e, sobretudo, por quem frui, ou seja, pelos públicos. Interessa depois referir, no quadro das instituições, os educadores e mediadores culturais a quem cabe a difícil missão de tornar legível a obra de arte, tornando-a ação comunicante e não necessariamente comunicação.

O curador é, neste contexto, uma figura emergente e que suplanta, se quisermos, o desaparecimento gradual do crítico, que cresce com a importância da exposição e com a multiplicação da criação de espaços para o efeito, sendo capaz de criar um discurso teórico sobre a obra de arte e funcionando, simultaneamente, como um facilitador da comunicação com os públicos, ou seja, como um educador e mediador cultural por excelência. Interessa, por isso, perceber por que é que o curador, entre os diversos agentes do sistema da arte contemporânea, vê o seu espaço de poder crescer como nenhum outro. O curador surge, assim, como o principal ativador do sistema, que funciona como uma rede de trabalho, na generalidade dos casos, fechada e não dinâmica, sendo sua responsabilidade a validação, para o mercado, de determinado artista ou obra, numa posterior ou ulterior consolidação feita pelo museu, a grande instituição cultural da nossa era.

Em sentido mais poético, poderia dizer-se que expor, mais do que montar um dispositivo, é um ato criativo. A cada nova curadoria, um novo entusiasmo. Os dias de montagem são os de maior alegria e energia, o ato da escrita é a solidão e o prazer dos livros, a logística é a ação e a inauguração é a festa, a comunhão. Em cada exposição há a estrutura e o conceito que nos levam aos protagonistas (ou vice-versa), há o poema das coisas a

encontrarem o seu lugar, há os jogos e os ângulos que se imaginam com a arquitetura do lugar, há as relações entre objetos e formas de ver, há a magia do encontro das coisas com os públicos. Já as coisas são sempre da arte e a arte é sempre da cidadania, do belo (talvez) e do amor (sem vez).

Em 1961, o MoMA, Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, inaugurou uma importante exposição intitulada “The Art of Assemblage” (“A Arte da Combinação”), na referência ao termo francês introduzido em 1953 por Jean Dubuffet (1901-1985) e que se referia à colagem recorrendo a objetos e materiais tridimensionais. Na introdução do catálogo desta exposição, William C. Seitz (1961), que consideráramos hoje como o seu curador, faz as seguintes considerações:

a atual voga da *assemblage* (...) indica uma mudança a partir da arte subjetiva, fluidamente abstrata, em direção a uma parceria com o meio ambiente. O método de justaposição é um veículo apropriado para expressar sensações de desencanto com o desleixado idioma internacional com que essa abstração se tornou preguiçosamente articulada, e com os valores sociais que esse estado de coisas reflete. (p. 87)

Mas a *assemblage* foi importante, pois não forneceu apenas os meios para fazer uma transição do expressionismo abstrato para as preocupações, aparentemente muito diferentes, da *pop art*, mas também encerrou uma revisão radical dos formatos em que as artes visuais poderiam operar. Por exemplo, a *assemblage* forneceu um ponto de partida para dois conceitos que seriam determinantes para os artistas: o meio ambiente e o *happening*. É notório que alguns dos partidários da *assemblage* não foram muito mais longe que as fontes originais. Outros, contudo, foram mais além e, de uma forma geral, classificamo-los como neodadaístas, sendo que seria mais abrangente dizer que os caracteriza uma vontade de querer explorar, nas suas obras, a ideia do mínimo, do instável, do efémero. Robert Rauschenberg (1925-2008) é considerado um dos expoentes do movimento (Lucie-Smith, 1991, p. 122). A filosofia e a orientação estética que, no geral, sustentava este *modus operandi* é a do compositor experimental John Cage (1912-1992) que Rauschenberg tinha conhecido na Carolina do Norte. Uma das ideias essenciais é a de que a arte deve desfocar a mente do espectador: o artista cria algo separado e fechado, senão algo que deve induzir o espectador a abrir-se mais, a adquirir mais consciência de si próprio e do seu ambiente.

A prática desta nova geração de artistas, de que Rauschenberg é exemplo, representa um afastamento da pintura pura (ou de outras técnicas na sua conceção académica), considerando-se que esta não é mais do que um meio, entre tantos outros, para atingir resultados. Neste enquadramento, compreende-se que, a partir da década de 1960, as formas artísticas (talvez) já não inventem, no sentido da inovação e da originalidade total, mas antes reinventem. Para Mario Perniola (1993), a partir daqui tornou-se mais difícil do que nunca compreender o correr do tempo, uma vez que o passado, o “já sentido”, ocupou inevitavelmente o lugar do “sentido” (p. 13). As imagens realistas misturam-se com imagens psicadélicas, com música, com filmes, com arte cinética, etc. e as fronteiras acabam por ser ténues, possivelmente reflexo do tempo e da sucessão de movimentos artísticos bem como do poderio da sociedade do consumo, capaz de afetar diretamente as artes.

O minimalismo, por exemplo, surge na década de 1950, em Nova Iorque, como reação ao expressionismo abstrato e procurando uma simplificação e depuração das formas, retirando-lhes o seu conteúdo expressivo. Os artistas procuram possibilidades abstratas de composição a partir de elementos neutros, assim como das suas relações com o espaço, questionando, também, os espaços tradicionais dos museus e obrigando estes a uma reinvenção e a uma ligação estreita a uma nova arquitetura. Estavam quebradas as designações clássicas de pintura e escultura, falando-se agora apenas de objetos.

O termo “arte conceito” seria utilizado, pela primeira vez, em 1961, pelo filósofo e artista Henry Flynt (n.1940) no âmbito das ações do grupo Fluxus em Nova Iorque. Por sua vez, “arte conceptual” foi empregue, em 1967, pelo minimalista Sol LeWitt (1928-2007) quando este escreveu aquele que é considerado o primeiro manifesto importante da arte conceptual: *Paragraphs on conceptual art*. Entre outras coisas, neste texto, declara que a conceção do trabalho é superior à sua execução, apontando para uma contradição entre uma visão da arte baseada na perceção visual e a perceção conceptual. Realçou também que uma ideia não precisava de ser lógica ou complexa para constituir um ponto de partida de sucesso no processo do trabalho. Declarou que “o que a obra de arte parece não é muito importante” (Wood, 2002, p. 8), afirmando a igualdade do estatuto da ideia, dos esboços, dos modelos, das conversas, etc., com o trabalho finalmente executado. A arte conceptual, enquanto movimento, distingue-se

do concetualismo enquanto adjetivo qualificativo de várias manifestações artísticas que integram o vídeo, a performance ou a instalação (Marzona, 2005, p. 21). A arte conceptual ganha, então, fôlego entre os finais da década de 1960 e a década de 1970, refletindo, em específico, sobre a ideia e a natureza da arte, congregando a produção, a teoria e a crítica, o que tem como resultado uma estética de valorização do processo e da busca do autoconhecimento.

A arte era trabalhada essencialmente como ideia, proclamando-se a morte do objeto e a primazia dos meios, como a escrita, para suscitar a atenção do espectador, para explicar o (não)objeto: a arte do “fim da arte” e o questionar das instituições que a sustentam. A arte tornava-se definitivamente subversiva face a si própria. Já não se tratava de questionar a abstração, mas de problematizar a arte em si. (Nogueira, 2019, p. 96)

O período em análise é também o da arte enquanto “ação”, assistindo-se de modo afirmativo e sem retorno à mistura de suportes e linguagens, como o filme e o vídeo, inicialmente ligados à *performance* e à *body art* que criaram situações artísticas inovadoras e interativas, muitas herdeiras do dadaísmo, nomeadamente pelo seu caráter radical e efêmero. As performances, como verdadeiras emergências estéticas, são transgressões dentro de uma cultura em que o corpo, a partir das convenções vigentes, é alienado de si próprio (Glusberg, 1987, p. 100). O *happening* situa-se, como o próprio nome indica, mais no território do acaso e do momento. A instalação, obras e/ou ambientes construídos em contexto *site specific*, tem também notória utilização e podemos ainda situar o arranque da videoarte neste contexto. Nas palavras de Theodor W. Adorno (1903-1969):

a própria arte faz explodir o engano da sua pura imanência, como as ruínas empíricas, libertadas do seu contexto, se ajustam aos princípios imanentes de construção. A arte gostaria, por uma cedência aos materiais brutos, visível e por ela realizada, de reparar um pouco o que o espírito, o pensamento como a arte, faz sofrer ao outro, aquilo a que ele se refere e que gostaria de fazer falar. É o sentido determinável do momento absurdo e anti intencional da arte moderna, até às artes marginais e aos *happenings*. Deste modo, não se faz tanto um processo farisaico-arrivista à arte tradicional quanto se tenta absorver ainda a negação da arte com a sua força própria. (Adorno, 1970/2008, p. 388)

Na verdade, o final da década de 1960 implicou o fim de uma certa narrativa da história da arte, uni-direcionada, da “época dos manifestos” (Danto, 2014, p. 37). O objeto da atividade artística relacionava-se com a anti-arte, ou seja, com a morte da arte ou até algo mais, uma presença contrária, uma arte sem obra de arte (Argan, 1988, pp. 119-120). A morte da arte é entendida, assim, como uma explosão do estético, em que a arte se questiona ao limite. O experimentalismo alienou-se de um valor suscetível de perdurar no tempo, isto é, de uma espécie de componente clássica perene. Estamos perante uma mudança materializada num desdobramento de linguagens e, em muitos casos, na efemeridade ou mesmo desmaterialização do objeto artístico. A arte deixou de depender de qualquer autoridade ou tradição. Tudo é possível e a liberdade artística conquistou terreno de tal modo que a vanguarda e os pressupostos do experimentalismo diluíram-se. A arte tornou-se plural, eclética e afirmativa. Os estilos deixaram de ter lugar numa espécie de tirania da liberdade (Nogueira, 2019, p. 107).

Ao elenco, que se foi desfiando, com referência ao expressionismo abstrato, à arte conceptual, ao minimalismo, à performance, ao *happening*, à videoarte, à *pop art*, poderíamos juntar a arte *povera*, a arte informal, a *land art* e tantas outras tendências, com geografias iniciais próprias, mas que, com o advento da globalização, depressa se tornam campos de experimentação comuns. Este é também o contexto criativo do que consideramos o primeiro ato curatorial consciente, cujo enquadramento nos parece determinante para compreender de que forma os curadores se virão a constituir como um grupo profissional no campo inicial da mediação cultural, situado entre a produção e a comunicação dos objetos artísticos.

Entre 22 de março e 27 de abril de 1969, a Kunsthalle Bern (Galeria de Arte de Berna), na Suíça, apresentou “Live in your Head. When attitudes become form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information”, com curadoria de Harald Szeemann (1933-2005), que dirigia a instituição desde 1961. Nesta exposição, foram apresentadas obras de arte conceptual, arte minimal, arte *povera*, *land art*, mas, acima de tudo, fomentou-se a experiência em torno da obra anti-objetual e das intenções do artista, num vasto movimento internacional ainda por definir. Os artistas estavam mais empenhados na procura da anti-arte, sendo que o conceito de “obra aberta” de Eco (1962/1989) é evidente enquanto poética subjacente. Esta exposição estabeleceria um marco na cena artística e curatorial e testemunhava a desmaterialização do objeto artístico, considerando-se o ato (ou o

processo) como a obra em si. A exposição foi muito mais do que uma lista de nomes, um conceito, um movimento ou uma tendência, mas focava-se na atividade do artista.

O espaço autoral que a linha curatorial de Szemann ocupa e a sua crescente intenção de autonomia e independência são uma possibilidade no quadro dos múltiplos enquadramentos da curadoria e da sua evolução ao longo dos últimos quase 60 anos. A ação corrosiva de muitos dos projetos de Szemann não é apenas consequente da emergência das vanguardas e da afirmação de um *modus operandi* pós-moderno que privilegia a desmaterialização do objetivo artístico, a presença do corpo da criação artística, o conceito de arte líquida suportado numa impossibilidade de categorizar a produção artística e num crescente exercício da construção de um sistema da arte que não pense a obra com um pensamento na rede e no mercado. A ação corrosiva das opções curatoriais de Szemann está no facto de ele propor uma leitura que convoca áreas do saber como a Filosofia, a Sociologia, que evoca a espiritualidade, que propõe leituras políticas e que apela à indignação, à subversão, desafiando à construção de perspectivas individuais e não fixando ou impondo um discurso fechado. E esta ação está para lá de se apresentar apenas um conteúdo escrito sobre uma seleção de obras e artistas, mas expande-se a um dispositivo de comunicação designado por exposição, que interpela o espaço e espectador de forma corpórea e sensorial. Na complexidade de meta leituras que esta ação curatorial vem propor, nem sempre evidenciando a arte enquanto comunicante, uma vez que cria e adensa leituras sobre objetos muitas vezes incompreensíveis na génese, o que a curadoria encontra é uma crítica de arte presa às metodologias da História da Arte e que demorará a penetrar numa nova forma de apresentar a produção artística, de a expor, de a explorar enquanto proposta comunicante e perseguidora do sentido das inquietações coletivas. O discurso crítico sobre as exposições e sobre a curadoria é muito recente. O facto, acompanhado pela já elencada explosão de novas instituições culturais e pela crise de literacia na comunicação social, cada vez menos sensível, inclusive financeiramente, aos conteúdos culturais e artísticos e mais distante do discurso intelectual, contribuirá para que a figura do crítico de arte se vá diluindo, sobretudo, ao longo do século XXI. Recordamos que, inclusive no contexto português, nas décadas de 1980 e 1990 os críticos ganharam relevância, trabalhando com galerias, museus e em diversas publicações. O fenómeno é determinante neste ensaio, colocando-se como

hipótese para a ascensão do curador que, mais consciente, pela dimensão prática do seu trabalho, das novas formas de expressão, tem um perfil laboral e operacional mais próximo das exigências de uma sociedade viciada na eficácia e na eficiência como evidências da produtividade.

Uma abordagem elementar ao estudo da arte contemporânea, de acordo com autores mais conservadores como Enrico Crispolti (1933-2018), também ele com atividade desenvolvida como curador, exige duas formas de atenção: uma de caráter historiográfico e outra de caráter crítico. Para o autor, estas duas atitudes são proficuamente complementares, pois tanto mais perspicaz e menos meramente reconstrutivo será o empenho historiográfico se acompanhado de uma crítica exercida sobre a atualidade; e, assim, por outro lado, muito mais sólida será a consciência do trabalho crítico, se este não for puramente extemporâneo, mas também capaz de utilizar uma experiência de caráter histórico. A “moral” metodológica destas lições deveria ser claramente esta:

que a arte contemporânea deve ser encarada numa dimensão historiográfica, já que as suas situações têm já, pelo menos, a dimensão temporal de um século, mas trata-se de uma fenomenologia de acontecimento ainda em ato, e que acaba por coincidir com o presente, exigindo, portanto, também, uma capacidade de exercício crítico, desenvolvido no próprio campo da sua ocorrência. Exercício crítico que representa o outro, não prescindível, aspeto de interesse para o contemporâneo. (Crispolti, 2004, p. 175)

A curadoria depende, em si mesma, do trabalho de investigação e estudo sobre as políticas culturais e sobre a produção artística contemporâneas. Neste sentido, não obstante a necessidade da complementaridade entre a historiografia e a crítica, na ação sobre o agora, o exclusivo destas disciplinas provoca um vazio de leitura que adensa a incomunicabilidade do objeto artístico com os públicos. Porque se o historiador precisa do distanciamento temporal para a leitura do objeto artístico, o crítico precisa da experiência de ser também ator do contexto em que se cria e se expõe e todos nós temos um tempo, uma geração.

Diversificam-se, hoje, os contextos em que os curadores se inscrevem profissionalmente, o que reflete a institucionalização da atividade. De uma forma geral e numa abordagem convencional, independentemente do seu perfil, vários autores concordam que a função do curador se pode sintetizar em torno de três missões fundamentais: “seleção, edição

e contextualização da produção artística” (Especial, 2012, p. 193). Num enquadramento institucional que implique, no quadro das funções do curador, a constituição de uma coleção, são importantes conhecimentos em termos de mercado e alguma capacidade negocial com galerias. Não obstante, a curadoria enquanto prática intelectual não deve pautar a sua subjetividade de escolhas por interesses económicos ou tendências de um qualquer mercado doméstico ou institucional. As opções de um curador podem ser indutoras de tendências comerciais, mas as tendências comerciais não devem interferir com opções de curadoria. Um curador não é um *marchand*, nem um galerista. Também não é um crítico ou historiador exclusivamente teórico, é antes um ativador de redes e de pensamento, que parte das práticas artísticas e da relação com os seus autores para a criação de um discurso – teórico, expográfico e pedagógico – para a sua sistematização e implementação num determinado enquadramento, institucional ou alternativo. Contudo, dada a dificuldade em ilustrar claramente o seu campo de ação, existe uma proliferação de imagens e/ou metáforas, utilizadas por muitos autores que relevam um ceticismo em relação à conduta do curador, precisamente por este estar no caminho da intermediação. Boris Groys (2010) (n.1947) atribui-lhe uma posição suspeita, uma vez que o curador é alguém que se imiscui entre a obra de arte e o espectador, manipulando a sua perceção com o intuito de retirar poder aos públicos. A diferença que Boris Groys (2010) estabelece entre uma exposição e uma instalação artística é, contudo, muito interessante e relevante, com distinção entre tipologias ou formas de abordar o exercício curatorial.

A divisão tradicional do trabalho dentro do sistema da arte era clara. As obras deviam ser produzidas por artistas e selecionadas e exibidas por curadores. Mas, pelo menos desde Duchamp, esta divisão do trabalho entrou em colapso. Hoje, segundo Groys (2010), já não há nenhuma diferença “ontológica” entre fazer arte e exhibir arte. No contexto da arte contemporânea, fazer arte é mostrar as coisas como arte. Então surge a pergunta: é possível e, se sim, como é que é possível distinguir entre o papel do artista e o do curador quando não há diferença entre produção e exposição de arte? O autor diz-nos que esta distinção ainda é possível e analisa a diferença entre exposição *standard* e instalação artística. Uma exposição convencional é concebida como uma acumulação de objetos de arte colocados uns ao lado dos outros, num espaço de exposição para ser visto em sucessão. Neste caso, o espaço de exposição funciona como uma

extensão do espaço urbano público neutro. O movimento de um visitante pelo espaço de exposição permanece semelhante ao de alguém que anda por uma rua e observa a arquitetura das casas, à esquerda e à direita. O corpo do espectador, neste cenário, permanece fora da arte; a arte acontece diante dos olhos do espectador – como um objeto de arte, uma performance ou um filme. Deste modo, o espaço de exposição é aqui entendido como um espaço público vazio e neutro – uma propriedade simbólica do público. A única função de tal espaço é tornar os objetos de arte facilmente acessíveis ao olhar dos visitantes.

O curador administra este espaço de exposições em nome do público, como representante do público. Neste sentido, o papel do curador é salvaguardar o seu caráter público, enquanto traz as obras de arte individuais para o espaço público, e as torna acessíveis ao público, ao divulgá-las. É óbvio que uma obra de arte individual não pode afirmar a sua presença sozinha, forçando o espectador a dar uma vista de olhos à mesma. Falta-lhe vitalidade, energia e saúde. Na sua origem, parece que a obra de arte está doente, desamparada; para a conseguirem ver, os espectadores devem ser levados até à mesma, como os visitantes são levados a um paciente acamado pela equipa do hospital. Não é coincidência que a palavra “curador” esteja etimologicamente relacionada com “cura”; ser curador é curar. A curadoria cura a impotência da imagem, a sua incapacidade de se mostrar por si mesma. A prática de exposições é, portanto, a cura que trata a imagem originalmente doente, que lhe dá presença, visibilidade; traz a obra à vista do público e transforma-a no objeto de julgamento do público.

No decorrer da era moderna, os artistas começaram a afirmar a autonomia da sua arte – compreendida como a autonomia da opinião pública e do gosto público. Os artistas exigiram o direito de tomar decisões absolutas em relação ao conteúdo e à forma do seu trabalho, para além de qualquer explicação ou justificação para com o público. Contudo, a liberdade de criar arte de acordo com a vontade absoluta de cada um não garante que o trabalho do artista seja exposto em espaços públicos. A inclusão de qualquer obra de arte numa exposição pública deve ser – pelo menos potencialmente – explicada e justificada publicamente. Embora o artista, o curador e o crítico de arte sejam livres para argumentar a favor ou contra a inclusão de algumas obras de arte, cada explicação e justificação compromete o caráter de autonomia e soberania da liberdade artística que a arte modernista aspirava ganhar; cada discurso que legitima uma obra de arte,

a sua inclusão numa exposição pública, como apenas uma entre muitas no espaço público, pode ser um insulto à obra de arte. É por isso que o curador é considerado alguém que fica entre a obra de arte e o espectador, incapacitando tanto o artista, como o espectador. Portanto, o mercado da arte parece ser mais favorável do que os museus, porque os museus podem ser máquinas poderosas de identidade. Controlar um museu significa precisamente controlar a representação de uma comunidade e algumas das verdades de maior importância. Também significa o poder de definir e classificar pessoas, de declarar que algumas têm uma maior participação do que outras na herança comum da comunidade – na sua identidade (Pearce, 1994, p. 286).

Expor num museu ou centro de arte contemporânea pelas mãos de um curador é, nos dias de hoje, a maior das ambições dos artistas, não obstante a visão sobre a sua proposta artística possa ter sobreposta a eventual meta leitura dada por um curador. É neste quadro subjetivo de valores que Boris Groys (2010) se insurge, considerando que o mercado da arte funciona de acordo com regras mais reais e próximas do gosto dos públicos, eliminando a intermediação do curador: “a decisão absoluta do artista de fazer uma obra de arte além de qualquer justificação é superada pela decisão absoluta de um comprador privado de pagar uma quantia em dinheiro além de qualquer compreensão, pela obra de arte” (p. 55).

E acrescenta ainda, sobre a ideia de instalação artística, uma perspectiva autoral da curadoria que Szeemann chegou a afirmar, que a instalação do artista não circula. Em vez disso, instala tudo o que normalmente circula na nossa civilização: objetos, textos, filmes, etc. Ao mesmo tempo, muda de uma maneira muito radical o papel e a função do espaço de exposição. A instalação opera por meio de uma privatização simbólica do espaço público de uma exposição. Pode parecer uma exposição com uma curadoria padrão, mas o seu espaço é projetado de acordo com a vontade absoluta de um artista individual que não deve justificar publicamente a seleção dos objetos incluídos ou a organização do espaço de instalação como um todo. É frequentemente negado à instalação o estatuto de uma forma de arte específica, porque o meio da instalação não é claramente evidente. Os meios de arte tradicionais são todos definidos por um suporte de material específico: tela, pedra ou filme. O suporte de material do *medium* da instalação é o próprio espaço. No entanto, isso não significa que a instalação seja de alguma forma “imaterial”. Pelo contrário, a instalação

é material por excelência, pois é espacial – e estar no espaço é a definição mais geral de ser material. A instalação transforma o espaço público, vazio e neutro, numa obra de arte individual e convida o visitante a experimentar este espaço como o espaço holístico e totalizador de uma obra de arte. Isto significa que a instalação artística é um espaço em que a diferença entre a liberdade absoluta do artista e a liberdade institucional do curador se torna imediatamente visível (Groys, 2010, pp. 58-59).

O regime sob o qual a arte opera na nossa cultura ocidental contemporânea é geralmente entendido como aquele que concede liberdade à arte. Mas a liberdade da arte significa coisas diferentes para um curador e para um artista. Segundo o autor, o curador – incluindo o chamado curador independente – escolhe em nome do público democrático. Na verdade, para ser responsável perante o público, um curador não precisa de fazer parte de nenhuma instituição fixa: ele ou ela já é uma instituição por definição. Consequentemente, o curador tem a obrigação de justificar publicamente as suas escolhas – e pode acontecer que o curador não o faça. Obviamente, o curador deve ter a liberdade de apresentar o seu argumento ao público – mas esta liberdade de discussão pública não tem nada a ver com a liberdade da arte, entendida como a liberdade de tornar privadas, individuais, subjetivas, absolutas, as decisões artísticas para além de qualquer argumentação, explicação ou justificação (Groys, 2010, p. 59).

Na verdade, hoje em dia a instalação artística é vista como uma forma que permite ao artista democratizar a sua arte, assumir responsabilidade pública e começar a agir em nome de uma determinada comunidade ou mesmo da sociedade como um todo. Neste sentido, a emergência da instalação artística parece marcar o fim da reivindicação modernista de autonomia e absoluta. A decisão do artista de permitir que a multidão de visitantes entre no espaço da obra de arte é interpretada como uma abertura do espaço fechado de uma obra de arte à democracia. Este espaço fechado parece ser transformado numa plataforma para discussão pública, prática democrática, comunicação, rede, educação e assim em diante (Groys, 2010, p. 59). Como escreveu Mario Vargas Llosa (n.1936):

a cultura, a literatura, as artes, a filosofia, desanimalizam os seres humanos, ampliam extraordinariamente o seu horizonte vital, atiçam a sua curiosidade, a sua sensibilidade, a sua fantasia, os seus apetites, os seus sonhos, tornam-nos mais porosos às amizades e ao diálogo, e melhor preparados para enfrentar a infelicidade. (Llosa, 2006, p. D8)

Não obstante, o objeto artístico é consequente de uma abrupta alteração do sistema histórico de produção da arte que levou mesmo ao questionamento acerca do fim possível da história da arte, como foram as posições de autores como Arthur Danto (1924-2013) ou Anne Cauquelin (n.1931) já aqui mencionados. Se admitirmos a relação histórica da arte com o sistema de valores da sociedade em que se insere, também a arte contemporânea não deixa de espelhar, em maior ou menor grau, esse mesmo sistema de valores que tende a hegemonizar-se nos nossos dias, segundo o processo de globalização em curso. É neste sentido que autores como Clement Greenberg (1909-1994) ou Michael Fried (n.1939) defendem que o verdadeiro critério de legitimação das obras e dos artistas reside na sua aceitação pelos pares. A ideia largamente difundida de que a compreensão da arte contemporânea é essencialmente uma tarefa de especialistas radica na aceitação de um duplo pressuposto, no que diz respeito à progressiva especialização da produção, da recepção e do consumo de obras de arte. Por um lado, a prática artística tornou-se uma atividade autorreferencial, ou seja, a obra de arte resulta de uma prática crítica da sua própria natureza em que cada obra ou objeto testa os limites do que pode ser arte, reenviando o seu alcance a uma sucessão de relações com outras obras ou momentos da história, contribuindo inegavelmente para o seu alargamento identitário e conceptual (Pereira, 2016, pp. 26-28). Por outro lado, essa especialização é fruto de um dispositivo comunicacional em rede, cuja sofisticação apenas é dominada por pessoas com uma formação específica nesse domínio. Segundo este dispositivo, quem detém a informação possui o poder de ativar a “legitimação” da arte, segundo um modelo em que a realidade surge, ou apenas é compreensível, no seio de complexas gramáticas que produzem e alimentam o próprio sistema da arte contemporânea (Cauquelin, 1998, p. 72).

Nesta sofisticada trama, o papel dos curadores, comissários, diretores de museus, críticos, historiadores, *marchands*, galeristas ou colecionadores constitui-se como uma das peças fundamentais da engrenagem em que o artista, o autor ou criador, não é mais a figura exclusiva da produção. Não raras vezes, o artista é antes um produto fabricado pela rede de interconexões de todos estes agentes, não alcançando visibilidade fora dela, ou seja, dela depende a sua própria existência enquanto artista, pois estas categorias tendem a subsumir-se reciprocamente. Mas se, a montante do sistema, a produção, programação e curadoria são bastante importantes,

pressupõe-se que o espectador constitua a pedra de volta desse arco que apenas desse modo fica completo (Pereira, 2016, p. 52). Numa abordagem expandida, em pleno século XXI, o curador, quando investiga e cria discurso, teórico e expográfico, a partir da produção artística do seu tempo, independentemente do seu enquadramento institucional, cria um quadro de legitimação, ou no seio de uma rede já existente ou potenciando uma nova; e, ao mesmo tempo, promove um diálogo com os públicos e procura favorecer a compreensão generalizada da obra de arte e do seu autor e, indo mais longe, lança uma proposta de debate ou reflexão sobre um tema de interesse particular ou comum.

Um dos posicionamentos controversos em relação ao conteúdo funcional do curador prende-se com a sua relação ao mercado, não apenas pela eventual influência, mas pela assunção de tarefas de âmbito comercial que condicionam escolhas que deveriam ser intelectuais e estéticas e, por isso, independentes. Para autores como Soren Andreasen e Lars Bang Larsen (2007, pp. 21-30), na economia de mercado, o curador é o terceiro homem, posicionado entre o produtor e o cliente, um agente de troca. E ainda que, no caso da curadoria, esta troca devesse ter apropriações exclusivamente culturais, a carga negativa que os autores atribuem à intermediação posiciona-a no domínio económico.

Que reflexos pode ter no mercado a seleção curatorial? E em que contextos se analisam esses reflexos? No caso dos museus, os efeitos económicos consequentes às decisões curatoriais são incómodos porque radicados numa ideologia não-comercial. As exposições no contexto de um museu podem mudar a carreira de um artista e as repercussões para este podem ser positivas ou negativas. Uma exposição retrospectiva, por exemplo, pode obter más críticas e colocar em causa a carreira de um artista. Do mesmo modo, o êxito e a pressão que dela advêm, não raras vezes, impossibilitam os artistas de darem passos no desenvolvimento do seu trabalho, ficando suspensos numa fórmula mágica. Porém, em pleno século XXI, a confiança dos museus e instituições similares é crescente.

É a prática em museus geridos profissionalmente cobrar aos curadores a responsabilidade de apresentar as coleções do museu ao público, ao cumprir o mandato da instituição de interpretar e comunicar. A autoridade do curador baseia-se na sua familiaridade com as obras de arte, artefactos ou espécimes, e conhecimentos tipicamente derivados

de pesquisas conduzidas num modelo acadêmico ou disciplinar. (Lord & Lord, 2001, p. 32)

Glenn Lowry, diretor do MoMA, defende que, eticamente, a ponderação do impacto que dada exposição terá no mercado não deverá constituir-se como uma preocupação para o curador ao ponto de interferir com o seu julgamento face à pertinência de expor dado artista e determinadas obras num dado contexto (Especial, 2012, p. 194). A preocupação principal de muitos curadores, no contexto dos museus, é (ou deveria ser) promover o desenvolvimento de projetos artísticos e a investigação. Contudo, o sistema de financiamento da cultura e a sua interdependência de relações entre institucionais, não raras vezes, como veremos, coloca em causa esta postura de autonomia.

No caso dos curadores que desenvolvem a sua atividade em galerias, interessa dizer que, em muitos casos, estas permitem uma observação mais próxima dos contextos de produção e uma intervenção nos processos, pelo acompanhamento direto feito aos artistas e pela necessária parceria entre as partes para a realização das exposições. No contexto de uma galeria, o curador deteta os mecanismos inerentes ao sistema e ao mercado da arte contemporânea, através de uma familiarização direta com os artistas. A galeria é uma plataforma de observação e de eventual intervenção nos processos intrínsecos ao mundo da arte.

As feiras de arte contam atualmente com secções comissariadas onde se apresentam projetos específicos destinados a propostas mais vanguardistas em que tendem a incluir-se vários tipos de fóruns públicos e discussões. As últimas edições da ARCO Madrid, por exemplo, tiveram claramente essa tendência com algumas galerias a apostarem, inclusivamente, em *project rooms* em vez de uma seleção de obras de artistas seus representados. Há uma clara tentativa de conferir maior densidade cultural e intelectual aos certames e gerar discursividades em contextos que, de outro modo, são aglomerados de obras de arte com o fim único da comercialização. Numa análise desprovida de complexos, a observação e participação em feiras e o trabalho expográfico no seio de uma galeria, ou seja, em contextos eminentemente comerciais, é uma oportunidade de aprendizagem para o curador, que pode aportar um pensamento prático para o hermetismo do museu, nomeadamente em questões relacionadas com uma experiência de fruição dos públicos desvinculada do egocentrismo intelectual de quem expõe em contexto não comercial. Juan Carlos Rico (2008, p. 44) elenca três exemplos:

- a singularidade de uma obra. Como nenhum outro, o especialista que promove o objeto artístico como comercial sabe como posicioná-lo para que se torne especialmente importante, valorizando-o;
- os movimentos das pessoas estão estudados até ao mínimo detalhe: itinerários, cruzamentos, zona de interferências de fluxo. Outra secção que deveríamos conhecer;
- sinalética. Continuamente damos voltas e voltas para organizar a informação e sinalização nos nossos museus, e todos temos a sensação de que não conseguimos a devida fluidez, tal como é confirmado pela sensação de desorientação dos visitantes. O mundo comercial tem muito a ensinar-nos.

No caso das bienais, sabe-se à partida que o facto de um artista integrar Veneza ou São Paulo terá um impacto nas suas vendas. E apesar de as bienais não serem eventos de carácter comercial, ao contrário das feiras, o que ali se apresenta, os critérios curatoriais estabelecidos, traz repercussões diretas no mercado. Olav Velthuis (2011) afirma que há um lema corrente nestes circuitos: “vê em Veneza, compra em Basileia” (p. 22), uma vez que integrar a lista de artistas desta bienal é entendido como um sinal de grande qualidade artística. Para Velthuis, o facto de a “Bienal de Veneza” não ser um evento de cariz comercial é o que lhe confere influência, uma vez que por esse motivo é tida como autónoma de interesses económicos. A instalação, a performance, o vídeo e outras expressões de comercialização mais difícil são recorrentes na mostra e revelam a independência dos curadores face às tentações do mercado.

Os curadores podem também atuar ao nível das coleções e, nos últimos anos (ou décadas), o enfraquecimento da capacidade de aquisição de arte contemporânea por parte do Estado para as suas coleções corresponde ao crescimento de grandes coleções do foro privado, muitas vezes empresarial, como já referido. Há muitos curadores cuja ação consiste em investigar e pronunciar-se acerca da aquisição de obras para determinadas coleções, do mesmo modo que o trabalho poderá ter continuidade no encontro de contextos de exposição das mesmas, pensadas pelos próprios ou integrando as obras em iniciativas de outros, que as valorizem. Outra das tarefas passará pela realização de catálogos. Em muitos casos, este processo de constituição de espólio implica a realização de encomendas e um trabalho de mediação entre o artista e o cliente/colecionador.

Uma abordagem ao papel do curador inclui, necessariamente, além de um enquadramento histórico, que se coloque esta atividade profissional em diferentes contextos institucionais, que são condições dos objetivos da ação e das possibilidades de concretização da mesma e, ainda, que se elenquem pontos de vista de diferentes profissionais. Fica claro que o curador, sendo muito recente a formação de cariz académica diretamente direcionada para a atividade, provém, originalmente, de áreas tão distintas como a História da Arte, o Teatro, a Crítica de Arte ou mesmo o Jornalismo e, mais recentemente, da Arquitetura, do Design e da formação original em Belas Artes. Isto confere, necessariamente, diferentes perspetivas e formas de abordagem. De um grupo inicial de profissionais que ganha fôlego a par das vanguardas e tendências artísticas que marcam a década de 1960, chegamos hoje a uma extensão de autointitulados “curadores” e a uma proliferação dos contextos de atuação. A literatura sobre o tema começa a surgir e a oferecer possibilidades de investigação sobre a atividade.

Em 2015, Terry Smith (n.1944), historiador de arte, crítico e artista australiano, publicou uma compilação de entrevistas com alguns dos mais reputados nomes da atualidade, não só da curadoria, mas sobretudo do pensamento sobre as práticas e políticas culturais contemporâneas. Entre estes estão Boris Groys (n.1947), Hans Ulrich Obrist (n.1968), Claire Bishop (n.1971), Germano Celant (1940-2020) e Jens Hoffmann (n.1974). Os autores citados comungam na redução do exercício da curadoria ao *display*, ou seja, à exposição. O curador quer trabalhar o pensamento a partir do objeto artístico, com os artistas e para os públicos e não apenas embelezar, tarefa que cabe ao decorador. A curadoria é um método de natureza autoral, não se trata apenas de fazer escolhas para a exibição ou a produção. O trabalho de curadoria está para lá da exposição, seja num museu, numa galeria ou para um espaço online. É antes sobre a construção e desenvolvimento de significados críticos a partir do objeto artístico, numa estreita ligação aos artistas e mantendo o foco nos públicos, no espectador. Contudo, o trabalho não é apenas teórico, mas exige a ação concreta sobre o espaço e o estabelecimento de estratégias de comunicação bilaterais que promovam reflexões e contribuam para a literacia das artes. O curador é um pensador, um filósofo, um trabalhador de escritório, um detetive, um jornalista, um professor, um comunicador, um operário. A curadoria é, se quisermos, a busca da verdade sobre o Homem a partir da criação artística, através da retórica das perguntas ou, como escreveu Guy Debord (1931-1994): “é na

própria luta histórica que é preciso realizar a fusão do conhecimento e da ação, de tal modo que cada um destes termos inscreva no outro a garantia da verdade² (Debord, 1967/2002, p. 54).

Em 2017, Sara & André (2019) (n.1980 e n.1979), um coletivo de artistas que vive e trabalha em Lisboa, realizou no espaço Zaratan¹ um ciclo de exposições que intitularam como “Curated Curators”, convidando, em vez de artistas, curadores para exporem um objeto artístico da sua autoria; falar de uma obra de um artista que os convidados, enquanto curadores, tenham potenciado; e contar o porquê de terem enveredado por uma carreira próxima das artes. Esse ciclo de exposições resultou numa publicação (Sara & André, 2019) em que se reúnem entrevistas a todos os participantes, tendo sido feitas as mesmas perguntas a cerca de uma centena de profissionais. Estes profissionais foram organizados em três grupos, de acordo com as áreas de formação académica de base:

1. artistas e *designers*;
2. arquitetos, filósofos, sociólogos, gestores, advogados, economistas, jornalistas, entre outros;
3. historiadores e historiadores de arte.

A divisão é a primeira nota de referência, uma vez que explica, por um lado, a multiplicidade de perspetivas sobre a atividade, bem como de formas de abordagem à mesma; e, por outro, explana o crescimento exponencial da mesma, capaz de mobilizar diversos saberes, dando (perigosamente ou não) a ideia de que o pensamento sobre arte contemporânea é transversal e acessível a todos. A seleção de Sara & André é ainda exemplificativa de uma dupla tendência geracional entre os curadores: por um lado, os nascidos na década de 1950, que realizam os seus estudos já num contexto de liberdade, à semelhança dos artistas desta geração e que, neste sentido, ganham expressão no campo enquanto profissionais, inicialmente críticos, na segunda metade da década de 1980, com a já referida animação do mercado da arte nacional. A segunda geração, que aqui domina em quantidade, são os nascidos na década de 1970 e que começam a trabalhar no novo milénio e são sintomáticos do crescimento da importância dada ao curador.

¹ Ver <https://zaratan.pt/pt/>

Os curadores vinculam artistas e públicos, interpelando e ressignificando obras de visionários pintores, escultores, fotógrafos, videógrafos e artistas multimeios que se transformam em dispositivos de comunicação multifacetados, muito para além da exposição, que mobilizam e inspiram espectadores, influenciando o mercado. O poder do curador reside na sua capacidade de selecionar que artistas e que projetos para apresentação e promoção em museus, bienais, galerias, feiras, coleções, publicações, canais digitais e em espaços de exposição física alternativos. No dia 9 de abril de 2020, a plataforma Artsy publicou um artigo (Cohen, 2020) que apresenta 16 jovens e influentes curadores que estão a moldar a arte contemporânea em instituições por todo o mundo, transportando perspetivas milenares de olhar o mundo e olhar o outro e carregando as suas exposições e ações de mensagens ativistas e politicamente engajadas. Pretendem promover a arte através de figuras e minorias sub-representadas, valorizam práticas transdisciplinares e a arte que critica o próprio sistema da arte. Acreditam que as artes visuais têm o poder de gerar uma compreensão mais radical do mundo e, talvez, a própria ação radical, como refere o artigo. Os seus enquadramentos geográficos e institucionais são diversificados.

Com enquadramentos institucionais diferentes, do público ao privado, mais ou menos independentes, em diferentes continentes e com histórias de vida distintas, uns mais vocacionados para a performance ou para a fotografia, outros para projetos de âmbito pedagógico e social, esta nova geração tem em comum a procura por escrever novas histórias de arte nas suas exposições e a crença na arte como um real canal de mudança. Querem desmistificar o espaço artístico de uma forma que envolva grupos historicamente desfavorecidos, eliminando barreiras. Este posicionamento mais politizado ou civicamente interventivo acompanha uma nova vaga de artistas atentos às clivagens do mundo globalizado e é representativo de uma arte contemporânea que, ainda que global, não perdeu a emergência do seu local e contexto, num processo de glocalização da arte contemporânea que se tornou visível em “La Biennale di Venezia” (2019), que tinha como tema “May You Live in Interesting Times”². O curador da mostra, Ralph Rugoff (n.1957), apresentou uma seleção de artistas dos quatro cantos do mundo e assumiu opções de narrativa e exposição que ampliavam a mensagem geral, permitindo contágios entre obras de arte, leituras cruzadas e um sentimento geral nos públicos que se posicionava entre a aflição, o espanto e a comoção.

² Ver <https://www.labiennale.org/en/biennale-store/biennale-arte-2019-%E2%80%93-may-you-live-interesting-times-o>

O curador é, assim, uma figura em ascensão no contexto da produção artística e cultural da pós-modernidade, ao mesmo ritmo ou até em ritmo superior ao do brotar de novos espaços (museus, centros de exposições, galerias, etc.) dedicados à arte contemporânea. Com a proliferação do conceito e/ou desta entidade que, para alguns autores, vem colmatar o desaparecimento do crítico de arte, e numa altura em que o ensino superior português aposta na formação de especialistas em estudos curatoriais e museológicos, as dúvidas sobre o papel do curador acentuam-se. No contexto da sociedade pós-moderna, o conceito de curadoria abrange um largo campo de atividades que vão das artístico-culturais às comerciais, leia-se, às relacionadas com a divulgação e promoção dos artistas e da produção contemporânea em sentido lato, concentrando-se na missão e não no ego, ou seja, colocando a sua função autoral ao serviço do outro. Nesta matéria, as posturas e opiniões divergem.

Será que o curador é aquele que, mediante engenhos vários, capta o espírito do tempo? Ou temos antes uma perspetiva do curador como artista, submetendo a obra de arte – instrumentalizando-a, portanto – à preponderância da intensidade e ambiente da exposição? Ou o curador como o “enviado” que vem ordenar e religar a fragmentação na produção da arte contemporânea? O curador como editor, invisível? Ou, por fim, o curador como assalariado, vivendo a liberdade condicional proposta por uma instituição? Os percursos da curadoria contemporânea não se esgotam nos dizeres dos autores referidos e, não raras vezes, os diferentes patamares cruzam-se e autoalimentam-se. E qual é o papel do artista neste domínio do curador? Observamos, em muitas propostas de curadoria, que a figura do curador se sobrepõe à dos próprios artistas ou, por outro lado, que muitos artistas optam por ser curadores de si próprios, cruzando a linha da mediação cultural e aproximando-se, sem filtro, dos públicos e da crítica.

Associada à arte contemporânea, a curadoria trata de um processo de organização, cuidado e montagem de uma exposição que inclui um ou vários artistas, cuja seleção parte de uma base de investigação e do estabelecimento de um conceito ou de uma proposta de reflexão teórica. Contudo, o papel do curador vai muito para além da organização de exposições, sendo também responsável pela intermediação entre o artista, os públicos e o mercado consumidor da arte, vulgo colecionadores, que variam entre os particulares e institucionais, públicos ou privados. O trabalho de um curador possui, ainda, um importante compromisso pedagógico e educativo,

agindo como um mediador cultural entre o objeto artístico e os públicos. É consciente desta multiplicidade de papéis que a figura do curador acarreta um cada vez mais crescente número de instituições e assume a figura do curador na figura do coordenador/diretor artístico ou mesmo do gestor cultural, reforçando a consciência de que o, por vezes, inteligível conteúdo que é a arte contemporânea necessita da atribuição de valor intelectual externo e, sobretudo, de um quadro e de uma lógica de criação de patamares de conteúdos que permitam que o objeto dialogue com os públicos. Mais até do que dialogar, pretende-se constituir momentos de interpelação, até de incómodo sensorial e cognitivo, capazes de lançar reflexões sobre problemáticas comuns à generalidade dos cidadãos, quer estes sejam mais ou menos consumidores de cultura. Em microestruturas ou microprojetos, o curador acaba mesmo por combinar competências que vão da logística à comunicação, passando pela produção de pensamento crítico sobre o tema ou sobre o(s) artista(s) (tratando-se de curadorias mais autorais ou mais focadas na proposta dos criadores) e pela montagem da exposição, propriamente dita. Para ser todos em apenas um, a missão tem que sobrepor-se ao ego e a inspiração deve fazer-se acompanhar de destreza física e de uma enorme capacidade de acumular funções.

Neste sentido, quando falamos do papel do curador impõe-se, em primeiro lugar, conhecer o seu enquadramento institucional e o motivo ou mote para a realização de determinada exposição. Entre os projetos de curadoria, as exposições poderão ter diferentes tipologias e objetivos e serão as tipologias e objetivos que ditarão quais e quantos artistas, quais e quantas obras. Estas decisões, naturalmente, prendem-se depois com a relação a estabelecer com o espaço de exposição que terá constrangimentos e características em termos de gestão e programação global, arquitetura e condições estruturais. O dispositivo de comunicação acontece neste diálogo ao qual se associam questões de logística e de orçamentação, bem como operacionais. E, naturalmente, tudo para usufruto dos públicos (coleccionadores ou não, pares ou não, especialistas ou não) com os quais é necessário comunicar através de estratégias de educação e mediação cultural online e offline, acompanhadas de potenciação da experiência individual, bem como é imprescindível construir programas pedagógicos mais amplos e específicos para diferentes públicos, que vão dos escolares às minorias de uma determinada comunidade. Tudo isto em paralelo com estratégias de promoção do artista, quer nos meios de comunicação social quer

no meio artístico, que o legitimem e validem, para que a exposição traga para os artistas ou projetos as repercussões desejadas. Se são todas estas tarefas responsabilidade do curador? Direta ou indiretamente, diria que sim, dado que o seu papel está expandido na proporção do poder alcançado. O curador é o interlocutor, o intermediário, o mediador. É ele que torna comunicante a impenetrável (por vezes) arte contemporânea e é por isso que a curadoria, entendida em toda a sua amplitude de funções e de poder, é um (ou o) meio de comunicação da produção artística contemporânea. O curador codifica e descodifica a linguagem. O curador designa as coisas.

O homem comunica, pois, a sua própria essência espiritual (na medida em que é comunicável), *denominando* todas as outras coisas. Mas não conhecemos nós outras linguagens que denominam as coisas? Não se objete que não conhecemos outra linguagem além da linguagem do homem. Não é verdade. O que não conhecemos é outra linguagem designadora além da do homem: identificando a linguagem designadora com a linguagem em geral, a teoria linguística despoja-se da sua compreensão mais profunda e íntima das coisas. “A essência linguística do homem é, pois, o facto de ele designar as coisas” (Benjamin, 2012, p. 152).

Num exercício que exigiu, necessariamente, um recuo histórico, uma leitura do museu e uma abordagem ampla ao sistema da arte contemporânea, interessou aqui enquadrar e compreender qual o papel do curador e o porquê de este se ter tornado, de forma crescente e exponencial, no seu agente em destaque. Entende-se que hoje o curador assume relevo porque congrega três dimensões essenciais da sua ação: a da atribuição de critérios de validação aos artistas e às suas criações; a da construção de um discurso, teórico e expográfico, capaz de tornar legível a incomunicável produção artística contemporânea, ou seja, a de educador e mediador cultural por excelência; e, ainda, a de produtor propriamente dito, ou seja, coordenador de toda a dimensão organizacional e logística de uma exposição, acalentando assim valor acrescido concreto à sua ação. Por outro lado, hoje, quando falamos de curadoria, mesmo no campo das artes plásticas e visuais, a mesma já não diz apenas respeito à exposição, mas inclui a ação curatorial na triagem e construção de conteúdos para os meios digitais; uma ação mais diversificada que se associa ao pensamento contemporâneo e que alarga a atividade aos eventos técnico-científicos e ao campo editorial; e, numa dimensão não totalmente nova mas quase, acrescenta-se a importância do curador para pensar e implementar obras de arte em espaço público.

REFERÊNCIAS

- Adorno, T. W. (2008). *Teoria estética* (A. Morão, Trad.). Edições 70. (Trabalho original publicado em 1970)
- Andreasen, S. & Larsen, L. B. (2007). The middleman: Beginning to talk about mediation. In P. O'Neill (Ed.), *Curating subjects* (pp. 21-30). Open Editions; De Appel.
- Argan, G. C. (1988). *Arte e crítica de arte*. Editorial Estampa.
- Benjamin, W. (2012). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Relógio D'Água.
- Cauquelin, A. (1998). *Arte contemporânea* (R. Janowitz, Trad.). RÉ S Editora Limitada.
- Cohen, A. (2020, 9 de abril). 16 influential young curators shaping contemporary art. *Artsy*. https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-16-influential-young-curators-shaping-contemporary-art?utm_medium=email&utm_source=20025080-newsletter-editorial-weekly-04-14-20&utm_campaign=editorial&utm_content=st-V.
- Crispoli, E. (2004). *Como estudar arte contemporânea*. Editorial Estampa.
- Debord, G. (2002). *A sociedade do espetáculo* (F. Alves & A. Monteiro, Trad.). Antígona. (Trabalho original publicado em 1967)
- Danto, A. C. (2014). *After the end of art. Contemporary art and the pale of history*. Princeton University Press.
- Eco, U. (1989). *Obra aberta*. (J. R. Furtado, Trad.). Difel. (Trabalho original publicado em 1962)
- Especial, L. (2012). O curador e o mercado, uma relação complexa. In L. U. Afonso & A. Fernandes (Eds.), *Os leilões e o mercado de arte em Portugal. Estrutura, história, tendências*. Scribe.
- Glusberg, J. (1987). *A arte da performance*. Editora Perspetiva.
- Groys, B. (2010). *Going public*. Sternberg Press.
- Lewitt, S. (1967). *Paragraphs on conceptual art*.
- Llosa, M. V. (2006, 11 de junho). Filosofia doméstica para tornar a vida mais compreensível e tolerável. *O Estado de São Paulo*, D8.
- Lord, B. & Lord G. D. (2001). *The manual of museum exhibitions*. Altamira Press.
- Lucie-Smith, E. (1991). *Movimentos artísticos desde 1945*. Ediciones Destino.

- Marzona, D. (2005). *Minimalismo*. Taschen.
- Moulin, R. (1995). *L'artiste, l'institution et le marché*. Flammarion.
- Nogueira, I. (2019). *Teorias da arte - Da modernidade à actualidade*. BookBuilders.
- Pearce, S. M. (Ed.). (1994). *Interpreting objects and collections*. Routledge.
- Pereira, J. C. (2016). *O valor da arte*. Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Perniola, M. (1993). *Do sentir* (A. Guerreiro, Trad.). Editorial Presença. (Trabalho original publicado em 1991)
- Rico, J. C. (Ed.). (2008). *La caja de cristal. Un nuevo modelo del museo*. Trea.
- Sara & André (2019). *Uma breve história da curadoria*. Documenta.
- Seitz, W. C. (1961). *The art of assemblage*. The Museum of Modern Art. https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1880_300062228.pdf
- Velthuis, O. (2011, junho). The Venice effect. *The Art Newspaper*, 20(225), 21-24. https://pure.uva.nl/ws/files/2528669/160949_art_newspaper_biennale_effect_1.pdf
- Wood, P. (2002). *Arte conceptual*. Editorial Presença.

Citação:

Pereira, H. (2021). A curadoria (expandida) como processo de comunicação da arte contemporânea. In H. Pires & Z. Pinto-Coelho (Eds.), *Transartes, arte expandida e novas linguagens* (pp. 131-154). CECS.