

# O museu curador: narrativas museais e a história da arte<sup>1</sup>

**Emerson Dionísio Gomes de Oliveira**, Universidade de Brasília

Nas últimas quatro décadas uma quantidade considerável de instituições museais, díspares em suas finalidades, voltaram-se para constituir narrativas que objetivaram propor sentidos a suas coleções e as formas de exibi-las. A hipótese central deste texto centra-se no museu curador como uma instituição capaz de produzir uma história da arte particular, nem sempre articulada com os cânones da disciplina e mais atenta às táticas e aos dispositivos de uma "cultura da curadoria". Para tanto, buscaremos debater, numa perspectiva teórica e com o apoio de historiadores da arte dedicados às questões museais, três perspectivas: a dimensão heterocrônica do museu; a obsessão documentária da instituição museológica e seu uso da História da Arte para constituir continuidades e; sua capacidade agentiva, que transforma o museu em coexecutor da obra de arte.

**Palavras-chave:** museu de arte; curadoria; arte imaterial; acervos.

\*

In the last four decades, a considerable amount of museal institutions with differing goals turned themselves to constituting narratives that aimed to propose a meaning to their collections and how they were displayed. The main hypothesis of this text is centered on the *curator-museum* as an institution capable of producing a particular (peculiar?) Art History, not always articulating with this discipline's canon and more attentive to tactics and devices of a "*curatorship* culture". To such an end, we seek to debate, *with a theoretical perspective* and the support of art historians dedicated to museal questions, three questions: the heterochronic dimension of museums; the documentary obsession of museological institutions and its use of Art History to constitute continuities; and its capability as an agent, which makes the museum into co-executor of the artwork.

**Key words:** Art museum; curatorship; immaterial art; collections.

---

<sup>1</sup> Este texto é resultado de pesquisa financiada pelo CNPq.

*Comida* é uma ação realizada pela artista Laura Lima, em parceria com o chef de cozinha José Barattino [fig.1]. A parceria para a constituição da obra fora provocada pelo projeto “Encontros de arte e gastronomia”, do Museu de Arte de São Paulo, em 2012, com curadoria de Felipe Chaimovich e o chefe Laurent Suaudeau. O princípio do projeto era unir artistas contemporâneos com chefes. De um lado nomes como: Amanda Lopes, Tsuyoshi Murakami, Ana Luisa Trajano, Philippe Brye, entre outros; do outro: Regina Silveira, Caetano Dias, Rochelli Costi, o Coletivo Opavivará, etc.. Todos reunidos para produzir ações que uniram gastronomia e artes visuais. *Comida* fora uma das ações que mobilizou Barattino e Lima. De fato, a artista brasileira é uma das referências quando o assunto é associar práticas visuais e outros sentidos. *Gelatina* (1996), *Jantar mudo* (1999) e *Faisões com comida* (2005) são obras distintas que lidam com o alimento enquanto matéria em trânsito, em transformação.



Figura 1. Laura Lima e José Barattino, *Comida*, 2012, Encontros de arte e gastronomia, MAM – SP. Foto: Edouard Fraipont

Em especial *Comida* incorpora o arquivamento ao produzir alimentos que serão consumidos em 2042. Essa é a questão-provocação: cozinhar e empacotar a vácuo um jantar que será servido às 17 horas do dia 20 de setembro de 2042. *Comida* cria, assim, uma (im) possibilidade, uma promessa, portanto, uma suspensão temporal guiada pelo arquivamento. A obra (projetar, planejar, selecionar, cozinhar, embalar, guardar, servir, consumir etc.) foi doada ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, então proponente da ação e seu gestor. Desta forma, o acervamento tornou-se chave da provocação. A seu modo, Lima testa a longevidade da instituição, sua capacidade de avaliar, assimilar e salvaguardar a ação-produto. Testa, enfim, o sentido de “excepcionalidade” da obra de arte, dilatando seu efeito. Transforma a instituição em chave para o processo de compreensão, manutenção e acionamento da obra.

Parece-nos um tanto distante o tempo em que artistas contemporâneos rejeitavam veementemente os espaços museológicos como lugares legítimos para visibilidade de suas obras. De fato, museus, galerias, centro culturais e uma miríade de novas modalidades expositivas assimilaram a crítica a eles dirigida desde os anos de 1960. De indesejáveis, tais instituições tornaram-se “indispensáveis” nas palavras de Anne Cauquelin (2008, p.69), alterando sua correlação com a produção artística: de mediadores entre a produção e um público, mais ou menos, genérico, passaram eles mesmos a conduzir a crítica, antecipando-se, por vezes, ao esvaziamento de sentidos pretendido pelos artistas. Certamente, é tentador tecer elogios à capacidade operacional das instituições museológicas frente às experimentações das últimas seis décadas, mas, a seu modo, o museu permaneceu fiel a sua trajetória narrativa desde os oitocentos. Cito Belting: “Os museus de arte, no passado, não estavam apenas exibindo arte, mas estavam narrando a história da arte ou apresentando arte no espelho de sua própria história”. Ou seja, como entidade que opera a partir das “forças de narcisação”<sup>2</sup>, museus buscaram instituir-se como ponto de partida e chegada da produção artística, articulando diferentes dispositivos, discursos e projetos políticos.

Tais “forças de narcisação” poderiam induzir uma tese geral sobre o comportamento das instituições de arte frente a produção artística correlata, em diferentes frentes. Como, por exemplo, pensar como tais instituições de arte operaram como coprodutoras da arte contemporânea, associando-se aos antigos regimes da encomenda e do mecenato. Imaginá-las como sítio para o desenvolvimento de projetos que as tomam como parte componente da obra, tanto em sua dimensão operacional, quanto simbólica. Apresentá-las como mantenedoras de narrativas biográficas em franco atendimento a uma história da arte teleológica e autoindulgente. Percebe-las como “lugares na memória”, a partir de práticas de acionamento dentro de políticas urbanas localizadas. Criticá-las em suas táticas autorreferentes, de autopreservação institucional, preocupadas em instruir não uma experiência da arte, mas uma experiência com a arte. Apontá-las como pretensas produtoras, aptas a gerar um campo “bioestético”, “capaz de captar a totalidade da experiência estética” (BRAZ, 2016, p.09). Entendê-las dentro de sua condição performativa, ou seja, capazes de negociar antigas relações e hierarquias de poder<sup>3</sup>. Enfim, uma série de posições podem ser ofertadas. Todavia, optamos por refletir no museu como curador.

De certo, seria difícil debater as diferentes frentes e as possibilidades a que entendemos como “curadoria” na atualidade. O que foge a nossa competência. Preferimos compreendê-la em sua dimensão operacional e seu contato com um fazer da história da arte contemporânea. Sabedores do quão artificial é o apartamento dos demais sentidos que o conceito de “curadoria” tomou e toma no presente, nos é preferível atentar para o sentido de uma “cultura da curadoria” coligada pelo e no museu. Tal cultura é responsável pela articulação dos significados que permeiam à arte na maioria das instituições museológicas da atualidade. Seria, então, uma cultura das estratégias cênicas e discursivas que funcionam como elo entre tantas outras estratégias narrativas. Em sua ética basal, tal

---

<sup>2</sup> Empristo esta expressão da Psicologia (ESPERANDIO, 2007).

<sup>3</sup> Para o historiador indiano Dipesh Chakrabarty, a condição performativa do museu dá-se quando a instituição abandona a relação hierarquizada de poder: daquele que tudo sabe, tudo guarda e tudo ensina para a condição que reconhece a capacidade agentiva do público; abandonando a noção de um espectador abstrato, incapaz de possuir conhecimento, experiência e memória prévios

cultura, ao menos no que se predica, seria capaz de garantir a integridade poética das obras e sua relação com a história, às táticas expológicas, às nuances do mercado e todos os demais agentes do sistema que se relacionam com o museu<sup>4</sup>.

Sendo assim, a curadoria funciona a partir de dispositivos que não terminam nem começam naquilo que classicamente chamamos “projeto curatorial”, preocupado a priori com um discurso unificador, modelando expografias, narrativas historiadoras, pedagogias mediadoras e representações midiáticas. Antes, a cultura curatorial seria extensiva a todo sistema das artes. Para além do design expositivo, ela tornou-se, em parte, uma força organizadora que empresta, sugere e, as vezes impõem, sua ética selecionadora, confeccionando discursos autorizados que estão, atualmente, baralhados às narrativas da história e da crítica da arte especializadas (SIQUEIRA, 2015). Nesse tocante, nos parece razoável conceber que não há parte do sistema das artes que não demonstre afinidade com tal cultura, incluindo nosso problema: uma “arte de museu”; a instituição museológica na organização de seus acervos; a prática expositiva; na definição de políticas de relacionamento com os artistas, com o mercado da arte e outras instituições patrimoniais. Sendo assim, a questão que se abre é como o museu, articulado na e pela “cultura da curadoria”, impacta nas narrativas da arte que recebe, expõe e coleciona? Como uma história da arte se articula nessa conjectura? De fato, se levarmos em conta que o problema aqui é o museu dedicado à arte contemporânea, qualquer resposta é demasiadamente provisória. Mas antes de tentar qualquer resposta, é preciso compreender os pressupostos das questões. Três deles nos orientam. Primeiro a dimensão heterocrônica do museu. Segundo, a obsessão documentária do museu e seu uso da História da Arte para constituir continuidades. E por fim, a condição agentiva da instituição.

A capacidade heterocrônica do museu recebeu atenção de pensadores de diferentes áreas como esclarece Belting:

Entre os lugares alternativos ou ‘heterotopias’ que a modernidade produziu, conta-se o museu. Tal como os cemitérios – escreve Foucault -, as heterotopias ‘estavam, com frequência, ligadas a cesuras temporais, ou seja, abriam-se ao que poderíamos designar, simetricamente, de heterocronia; a heterotopia passa a funcionar em pleno quando os homens se encontram como que em ruptura total relativamente ao seu tempo tradicional’. Pertencem a uma época e criam um lugar fora do tempo em que a vida transcorria. Ao excluírem-se do tempo corrente, tais lugares podem transformar o tempo numa imagem e recordá-lo mediante uma imagem. A permuta entre lugar e imagem, de que aqui se fala, também se observa na instituição museu. Este é não só um lugar para a arte, mas igualmente um lugar para coisas já sem uso, para as imagens que representam outra época e se tornam, assim, símbolos da memória. Elas não só reproduzem lugares no mundo, como noutra época

---

<sup>4</sup> A cultura se torna mais efetiva, senão eficiente, quando opera com de modo reflexivo. Terry Smith (2012) defende que toda curadoria deve propor sua reavaliação crítica. Uma “recuradoria” como forma de produzir novos argumentos e novas estratégias para o trabalho do curador.

foram compreendidos, mas são em si mesmas formas histórico-mediais, porque veiculam uma compreensão imaginal do passado. No museu trocamos o actual mundo da vida por um lugar que captamos e vemos como imagem de outro lugar muito diferente. Nele contemplamos obras que concebemos como imagens que foram pintadas para outra época, como imagens que só no museu possuem o seu lugar.” (BELTING, 2014, p.92-93).

Com o aparecimento de obras que não mais reivindicam uma presença diante de nossos olhos, como as pinturas de outras épocas que nos alcançaram, mas que fundam um “discurso da presença”, pois são recorrentemente obras em perpetua reconstrução, reapresentação; readaptação. Uma obra em diferentes versões (OLIVEIRA, 2015). Tal conjunto de obras, realinha uma história da arte diante de uma história da apresentação da arte. Ou seja, o museu está diante de obras que não mais expressão apenas um passado re-significado, mas instauram uma potente expectativa do devir. Assim, a dimensão heterocrônica do museu ganha novo horizonte diante de obras que não mais existem em suas reservas técnicas, nem em outro lugar qualquer, mas são instrutivamente dependentes da negociação entre distintos narradores.

Essa contingência da obra que se encontra no “futuro” tem aguçado a obsessão documentária das instituições museológicas. Elisa Noronha Nascimento (2014) lembra-nos que os museus de arte contemporânea operam numa circularidade, pois reinventam-se na medida que musealizam a arte que desejam colecionar, expor; a arte ao qual estão identificados. Assim, quanto mais dependente for a arte de sua lógica operadora, mas bem quista esta será para a instituição. O registro da obra passa pelo registro de si.

Há alguns anos Anne Cauquelin refletia que “a galeria ou o museu permanecem como o pivô do movimento de exportação das obras e recolhem piedosamente as pistas documentadas do exílio” (2008, p.68), as obras lhe eram exteriores; hoje, as obras parecem continuamente a “renascer” dentro museu e a partir dele. Nada novo a princípio uma vez que Jean-Marc Poinot reclama que é essa a própria condição do museu de arte no ocidente: a capacidade de expor e colecionar objetos que chamamos de “arte”, mas que uma vez no museu, preservam, contra os ataques alheios, sua dimensão estética. O que temos, nas últimas décadas, é uma arte que nasce como demanda do museu. Levando o crítico David Carrier, em seu instrutivo “The Contemporary Art Gallery: Display, Power and Privilege” (2016), a se perguntar se no futuro não seria melhor chamar a arte contemporânea de “arte da galeria contemporânea”? Na avaliação de Peter Scheenemann (2017), a história do museu de arte é a história de uma instituição que expõe arte como condição auto referencial, o problema é quando o museu se esquiva da qualidade auto reflexiva.

Eis nosso último pressuposto: a condição agentiva do museu. Martha Buskirk (2003) aponta que uma das características do museu de arte contemporânea é que ele embaralhou o eixo artista-obra/ateliê-museu. Independente das linguagens e suportes adotados e graças as tramas narrativas, as instituições museológicas tornaram-se parte do ateliê do artista, passaram a ser um “pressuposto” de boa parte da arte produzida nas últimas décadas. Para Boris Groys (2008), a dissipação da autoria entre artistas e curadores alcançou de algum

modo as instituições. Para ele, os papéis, que no passado, organizavam quem decidia qual a relação entre a produção no ateliê e a exposição na instituição não são mais claros. Quanto mais complexa se tornou a “trajetória” de uma obra, mais sujeitos tem participado das negociações que definem como uma obra será apresentada e narrada; em última instância, como a obra se relaciona com suas pares contemporâneas, com suas antecedentes e como, na chave das expectativas, ele poderá dialogar com futuros trabalhos de arte.

Artur Danto já advogava, nos anos de 1980, que existia uma “forma de arte emergente que usa o museu como repositório” (2006, p.7). Com cuidado, podemos inverter sua premissa ao dizer que existe uma forma de museu emergente que usa a arte como repositório. Se acreditássemos que há uma única maneira de produzir a “história da arte”, seríamos tentados a compreendê-la como aligeirada desse processo. Mas a inversão anterior nos oferta a possibilidade de compreender qual impacto desta “cultura da curadoria”, dentro do museu, instrui um tipo de história da arte. Uma história da arte pública e visível para um público cada vez mais amplo e diverso. Uma história da arte que compreende e se posiciona diante da perspectiva autorreferente do museu; que problematiza os jogos políticos operados pelas instituições em suas, não mais sutis, políticas do esquecimento. Uma história que se aparelha para alcançar obras dissipadas, fragmentadas, partilhadas, em jogos de re-colecionamento (IPPOLITO, 2014) que desafiam as tradicionais ordens patrimoniais das próprias instituições, como por exemplo tratar produções colaborativas e delegadas, num regime tão afeito ao artista individual.

### Referências bibliográficas

BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem*. Para uma ciência da imagem. Lisboa: KKYM; Escola de Arquitetura da Universidade do Minho, 2014, p.92-93.

BRAZ, I. O que exatamente torna os museus de hoje tão diferentes, tão atraentes?, *MIDAS*. Museus e Estudos Interdisciplinares, nº 6, 2016.

BUSKIRK, Martha. *The contingent object of contemporary art*. Cambridge, MA: MIT Press, 2003.

CARRIER, D.; JONES, D. *The Contemporary Art Gallery: Display, Power and Privilege*. Cambridge, MA: CSP, 2016.

CAUQUELIN, Anne. *Frequenter os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

DANTO, A. “Introdução: moderno, pós-moderno e contemporâneo” In:\_\_\_\_\_. *Após o fim da arte*. A arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

ESPERANDIO, Mary Rute Gomes. Narcisismo reativo e experiência religiosa contemporânea: culpa substituída pela vergonha?, *Psicologia e Sociedade*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 89-94, ago. 2007. Disponível em

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-71822007000200012&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822007000200012&lng=pt&nrm=iso); Acesso em 03 de outubro de 2017.

GROYS, Boris. “Multiple Authorship”, in GROYS, *Art Power*. Cambridge, MA; MIT Press, 2008, p.93-100.

IPPOLITO, J. “The Open Museum”. In: RINEHART, R.; IPPOLITO, J. *Re-Collection*. Art, New Media, and Social Memory. Cambridge, MA; London: The MIT Press, 2014.

NORONHA, Elisa. A musealização da arte contemporânea como um processo *discursivo* e *reflexivo* de *reinvenção* do museu, *MIDAS*, nº3, 2014. Disponível em: <http://midas.revues.org/563>; Acesso em 26 de setembro de 2017.

OLIVEIRA, E.D. "Regimes de exibição da arte contemporânea: instalação, reapresentação e registro" In: KNAUSS, P.; MALTA, M.. *Objetos do olhar: história e arte*. São Paulo, Rafael Copetti Editor, 2015.

POINSOT, J. -M. "A arte exposta: o advento da obra". In: HUCHET, S. (Org.). *Fragments de uma teoria da arte*. São Paulo: Edusp, 2012.

SCHNEEMANN, P. Remembering the presence. Possible roles of the Museum of Contemporary art today. In: *Museologia e Interdisciplinaridade*, vol.6, nº12, jul/dez 2017. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/26815>. Acesso em 03 de outubro de 2017.

SIQUEIRA, V. B.C.. "Curadoria como tarefa crítica". *Anais do 24º Encontro da Anpap*. Santa Maria, RS: Anpap, 2015, p.3896-3902.

SMITH, Terry. *Thinking Contemporary Curating*. Nova York: Independent Curators International, 2012.