

Departamento de Sociologia

Os Curadores em Exposição

Um grupo profissional no mundo da arte contemporânea

Ana Luísa Ferreira Braga Especial

Tese submetida como requisito parcial para obtenção do grau de

Doutor em Sociologia

Orientador:

Doutor Alexandre Melo, Professor Auxiliar
ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

Co-orientadora:

Doutora Vera Borges, Investigadora de Pós-Doutoramento
Instituto de Ciências Sociais – Universidade de Lisboa

Janeiro, 2012

Agradecimentos

Este é o lugar para expressar a minha gratidão àqueles que contribuíram para a chegada a bom porto da investigação que se apresenta.

Em primeiro lugar, os meus agradecimentos dirigem-se ao Professor Doutor Alexandre Melo, pela solicitude com que acolheu, desde o início, o projecto conducente à presente investigação. O seu amplo conhecimento, reflexo de um percurso de envolvimento intenso nas dinâmicas da actividade artística e curatorial, bem como os seus estudos sociológicos dedicados ao mundo da arte contemporânea foram, para mim, motivos de grande inspiração.

À Doutora Vera Borges, manifesto o meu muito grato reconhecimento pela pertinência das suas leituras críticas, impulsionadoras da investigação, por me incentivar para a abertura a perspectivas comparativas no mundo das artes, bem como pelo seu firme apoio transmitido ao longo do desenvolvimento do trabalho.

A bolsa de doutoramento de que beneficieei, concedida pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, foi determinante para uma dedicação plena a esta empresa. O financiamento das visitas de estudo possibilitou que a mesma comportasse uma perspectiva comparativa.

Não podia deixar de me endereçar com acentuada gratidão à mais de meia centena de curadores entrevistados, pela generosidade com que comigo aceitaram dialogar: são eles a principal matéria-prima deste estudo. Foi graças à sua disponibilidade e empenho na partilha das suas experiências individuais que a análise ganhou maior riqueza e profundidade. Por outro lado, as exposições que organizaram, assim como os seus textos nos respectivos catálogos, foram estímulos constantes para a observação da materialização do seu pensamento e abordagens singularizadas.

Devo também mencionar a importância dos artistas com quem colaborei em diversos projectos expositivos: além do que me ensinaram, despertaram a minha atenção para aspectos concretos quanto ao questionamento das fronteiras e dos limites do papel do curador na sua relação com o artista.

Destaco as pessoas que me facultaram informações importantes em várias fases da pesquisa: Isabel Alves, Isabel Côrte-Real, Lúcia Marques, Ana Anacleto, Susana Pomba e Ricardo Nicolau. Para a realização das entrevistas no estrangeiro, Miguel Amado, Luís Silva e Joana Neves auxiliaram-me no contacto directo com os meus interlocutores em Nova Iorque, Amesterdão e Paris, respectivamente.

A Delfim Sardo, Alexandra Fonseca Pinho e também a Victor Pinto da Fonseca, agradeço as várias oportunidades que me proporcionaram para o desenvolvimento de projectos curatoriais. Além da satisfação pessoal e profissional, estas viabilizaram um posicionamento privilegiado para a análise sobre a actividade curatorial.

A Laurent Jeanpierre e a Séverine Sofio agradeço a partilha dos resultados do seu estudo dedicado ao retrato socioprofissional dos curadores em França, que providenciou uma métrica comparativa extremamente valiosa para os dados quantitativos.

No âmbito do ISCTE-IUL, a primeira pessoa a quem expresse o meu reconhecimento é a Idalina Conde, pelas suas lições sistematizadoras e estimulantes, bem como pelo seu vivo encorajamento e voto de confiança ao longo da tese. A Luísa Veloso agradeço as suas sugestões e comentários encaminhadores. O meu muito obrigada também ao Professor Doutor Fernando Luís Machado, responsável pelo primeiro questionamento acerca de problemas que vieram a revelar-se essenciais na pesquisa. Aos meus colegas, em particular a Dulce Neves, Magda Lalanda Nico e Ricardo Antunes, pelo diálogo mantido ao longo do programa doutoral, frutífero para a progressão dos trabalhos. A Mónica Maurício agradeço o encaminhamento certo numa fase embrionária deste projecto. A Leonor Rodrigues, pela vivência partilhada no “escritório” e a Rui Lopes, pelas diversas opiniões e esclarecimentos.

O agradecimento final é dedicado à minha Família, em especial aos meus Pais e irmãos, a quem desejo retribuir a disponibilidade com que me acompanharam neste percurso e o facto de me terem permitido a necessária concentração. À Madalena, por inspirar momentos de grande alegria em todos. E aos meus Amigos, pela motivação transmitida mas sobretudo por me convocarem para a inestimável fortuna de com eles usufruir os momentos de evasão.

Por último, ao Nuno, com quem partilho uma vida inteira, por mais uma etapa académica intensamente vivida a seu lado, que em muito lucrou da sua sabedoria transversal.

Resumo

O curador é um dos protagonistas do mundo da arte contemporânea. Apesar do crescente interesse por esta figura, o desconhecimento acerca destes agentes de mediação cultural persiste: quem são, o que fazem e em que condições? A presente dissertação tem por objectivo a sua caracterização compreensiva quanto às representações, aos percursos e às práticas profissionais. Para a análise deste grupo profissional, a pesquisa beneficiou sobretudo dos contributos provenientes da sociologia das profissões artísticas, da literatura emanada do domínio curatorial e da aplicação de metodologias qualitativas.

Os três eixos analíticos desenvolvidos são: 1) o exame dos dilemas, dos debates teóricos, das dinâmicas intrínsecas à actividade curatorial e dos modelos pioneiros; 2) o mapeamento dos protagonistas e dos contextos para a prática; 3) a pesquisa de terreno acerca dessa população e a observação da sua institucionalização.

Tal percurso teórico e empírico revela um grupo profissional de contornos evolutivos, caracterizado pela heterogeneidade interna e cujo papel, sofredor de mutações várias desde as origens, se encontra eivado de tensões e ambivalências. Da história recente da curadoria ressaltam as continuidades mas também as inovações geracionais e os diversos posicionamentos dos sujeitos em contextos polimorfos. Do estudo empírico sobressai a partilha de características com outras profissões artísticas, entre as quais se contam a flexibilidade, a pluriactividade e a exposição ao risco. A crescente transversalidade do domínio artístico é também sentida nesta actividade, dificultando o mapeamento destes agentes.

Este trabalho constitui uma análise sobre a curadoria em Portugal e o primeiro retrato sociológico dos seus curadores.

Palavras-chave: Curador, Representações, Percursos, Práticas

Abstract

The curator is one of the protagonists of the contemporary art world. Despite the increasing interest for this main character, the lack of knowledge persists regarding these cultural mediation agents: who are they, what do they do and under what conditions? This dissertation intends to comprehensively characterize their representations, paths and professional practices. For the analysis of this professional group, this research benefited mainly from contributes derived from sociology of artistic professions, from literature on curating and from the use of qualitative methodologies.

The three analytical axes developed are: 1) the study of dilemmas, theoretical debates and intrinsic dynamics concerning the activity and its pioneer models; 2) the mapping of its protagonists and existing contexts for the practice; and 3) field research devoted to the population and the observation of its institutionalization. This route reveals a professional group with changing outlines, characterized by its internal heterogeneity. Its role, suffering several mutations since its origins, is currently filled with tensions and ambivalences. From the examination of recent history of curating, one observes not only continuities emerging but also generational innovation, and the diverse positioning of individuals in polymorphic contexts. From the empirical study, it should be highlighted the common characteristics shared with other artistic professions, such as flexibility, pluriactivity and exposure to risk. Increasing transversality of artistic domains is also a reality in this activity, which makes difficult the mapping of these agents.

This work consists of an analysis on curating in Portugal and it is the first sociological portrait of its curators.

Keywords: Curator, Representations, Paths, Practices

Este trabalho foi apoiado pela *Fundação para a Ciência e a Tecnologia* através de uma Bolsa de Investigação de doutoramento com a referência SFRH / BD / 28511 / 2006.



Índice

INTRODUÇÃO.....	1
AS VIDAS PROFISSIONAIS DOS CURADORES.....	1
Fundamentos de uma investigação	1
Objecto de estudo	8
Estado da arte e enquadramento teórico	12
Estrutura e métodos	18
PARTE I.....	23
DILEMAS, DEBATES E DINÂMICAS DA ACTIVIDADE CURATORIAL.....	23
CAPÍTULO 1.	23
QUESTÕES FRONTEIRIÇAS EM TORNO DA CIRCUNSCRIÇÃO DO CURADOR	23
1.1 A actividade curatorial: ambivalências, indefinições e tensões.....	23
1.1.1 A via da metáfora contra a incerteza da acção.....	27
1.2 O papel do curador e as transformações no seu entendimento	32
1.2.1 Da esfera do sagrado ao lugar de especialista. O artista-curador.....	32
1.2.2 Da especialização à flexibilidade.....	38
1.2.3 O curador como mediador cultural num novo mundo da arte. As redes profissionais	44
1.3 Os curadores enquanto grupo profissional no mercado de trabalho artístico	52
1.3.1 A situação portuguesa.....	56
CAPÍTULO 2.	59
MODELOS E ACTOS FUNDADORES: AS BASES PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA MEMÓRIA	59
2.1 (Re)conhecer os pioneiros, contra a amnésia da história expositiva e curatorial.....	59
2.2. O “fazedor de exposições”, “da imaginação ao prego”	64
2.3 Do “operador estético” ao “artista multidisciplinar”	71

PARTE II.....	79
ELEMENTOS PARA UMA BREVE HISTÓRIA DA CURADORIA EM PORTUGAL	79
CAPÍTULO 3.	79
CONTINUIDADES, INOVAÇÕES E RUPTURAS: PROTAGONISTAS, DISCURSOS, PROJECTOS E CONTEXTOS	79
3.1 Um roteiro geracional.....	79
3.2 Os críticos de arte e os artistas organizadores de exposições.....	80
3.3 O despontar dos curadores.....	86
3.4 Novas coordenadas numa nova década.....	102
3.5 O contexto do Porto: o artista-comissário e os espaços geridos pelos artistas	113
PARTE III.....	127
OS CURADORES EM PORTUGAL. ESTUDO EMPÍRICO	127
CAPÍTULO 4.	127
AS REPRESENTAÇÕES. CARACTERIZAÇÃO DA POPULAÇÃO.....	127
4.1 Apresentação do estudo empírico e considerações metodológicas.....	127
4.2 Caracterização sociodemográfica da população	133
4.2.1 Idade e género.....	136
4.2.2 Distribuição geográfica.....	139
4.3 Representações, identificações dos sujeitos e conteúdos da actividade.....	140
4.4. Tipos e perfis profissionais de curadores.....	155
4.4.1 Curador institucional	156
4.4.2 Curador independente.....	166
4.4.3 Artista-curador.....	171
4.4.4 Curador-investigador	174

CAPÍTULO 5. OS PERCURSOS. UMA ATIPIA GENERALIZADA	177
5.1. O contacto com a prática	177
5.2 Motivação e risco.....	187
5.3 Tipologias de percursos	197
5.4 Transições: sobreposições ou reconfigurações	200
5.5 A internacionalização	208
5.6 A formação e a institucionalização	210
5.7 Iniciativas de incentivo à actividade.....	219
CAPÍTULO 6.	225
AS PRÁTICAS. PROCESSOS, INTERACÇÕES E CONDIÇÕES.....	225
6.1 Cooperação	225
6.2 Conflito.....	230
6.3 Problemas e dificuldades	235
6.4. A visita ao estúdio	244
CONCLUSÕES	253
EXPOR OS CURADORES EXPOSTOS.....	253
BIBLIOGRAFIA	267
ANEXOS.....	I
Anexo A: Minutas de contratos institucionais com curadores.....	I
CV.....	IX

Índice de Quadros

Quadro 4.1: Caracterização dos entrevistados citados no texto	131
Quadro 4.2: Conteúdos da actividade curatorial	154
Quadro 4.3: Principais instituições e eventos onde os curadores se inscrevem profissionalmente.....	165
Quadro 5.1: Indicadores de internacionalização.....	210
Quadro 5.2: Mestrado em Estudos Curatoriais, FBAUL (2001-2010): alunos por edição	215
Quadro 5.3: Licenciaturas dos curadores por áreas disciplinares.....	217
Quadro 5.4: Frequência de cursos de especialização em Estudos Curatoriais por segmento	218
Quadro 5.5: Frequência de cursos de especialização em Estudos Curatoriais por instituição	219
Quadro 5.6: Distribuição de estágios INOV-ART em Curadoria/Artes Visuais (2009)	222
Quadro 5.7: Distribuição de estágios INOV-ART em Curadoria/Artes Visuais (2010)	222

Índice de Figuras

Figura 4.1: Distribuição por idade	136
Figura 4.2: Distribuição por género	137
Figura 4.3: Distribuição por idade e género (percentagens do total de cada género).....	138
Figura 4.4: Distribuição por idade e género (percentagens do total de cada escalão).....	139
Figura 4.5: Local de nascimento.....	140
Figura 4.6: Local de residência.....	140
Figura 4.7: Regularidade da prática.....	152
Figura 4.8: Principais posições hierárquicas curatoriais no contexto internacional.....	162
Figura 4.9: Posicionamento actual, quanto à estrutura da actividade.....	170
Figura 4.10: Distribuição de curadores e de artistas-curadores.....	173
Figura 5.1: Posicionamento quanto à estrutura da actividade ao longo do percurso.....	198
Figura 5.2: Posicionamento quanto à estrutura da actividade ao longo do percurso e posicionamento actual	199
Figura 5.3: Estruturas onde os curadores desenvolvem a actividade principal	199
Figura 5.4: Iniciativa das estruturas onde os curadores trabalham.....	200
Figura 5.5: Frequência de cursos de mestrado, doutoramento e pós-graduação	217

INTRODUÇÃO

AS VIDAS PROFISSIONAIS DOS CURADORES

Fundamentos de uma investigação

Ao lançar-se à empresa da escrita do volume genericamente intitulado *As vidas dos artistas...* (1550), Giorgio Vasari ter-se-á deparado, por certo, com obstáculos consideráveis.¹ Não teve, naturalmente, à sua disposição, manuais de referência facilitadores de uma sistematização dos artistas e das obras por ele seleccionados, a partir de Cimabue. Ao escrever as biografias de uma centena e meia de artistas e arquitectos, Vasari terá elegido a memória visual e a análise de historiador de arte como as suas ferramentas de trabalho primordiais.

O início das biografias artísticas é apenas possível graças a uma transformação de estatutos fundamental para a compreensão da História da Arte, radicada num novo grau de consciência da individualidade. Com o triunfo dos ideais humanistas, dá-se a conquista da “liberalidade” (*liberalità*) criadora. As obras de arte passam a ser assinadas, contra o entendimento dos artistas, integrados nos “ofícios mecânicos”, e, como tal, personagens até então anónimas, sem direito à sua nomeação. No Renascimento, a arte torna-se reconhecida por ser um trabalho de produção individual, autoral, e o artista goza de uma nova posição social. O controlo da profissão, até então exercido pelas corporações medievais através do ensino, da certificação e da organização do trabalho artístico, transpôs-se depois para as academias renascentistas (Moulin, 1983 e 1992).

A carreira e o estatuto profissional do artista conheceram, entretanto, alterações substanciais até se chegar ao actual modelo de mercado da arte, portador de uma nova arbitrariedade dos critérios oficiais quanto às profissões artísticas. Com este novo modelo, instalaram-se novos protagonistas de mediação entre a criação dos artistas e a sua distribuição

¹ Giorgio Vasari foi arquitecto, artista e historiador de arte, nascido em Arezzo, Itália (1511-1574). O título completo da obra mencionada é *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Datada de 1568, a segunda edição, revista e aumentada, comportou as biografias de cento e noventa e oito artistas e a autobiografia de Vasari. Dada a sua coetaneidade, na altura da escrita, apontam-se-lhe lapsos factuais relativos a atribuições e a datações (Bondanella, 1998: ix-xiii). Uma das maiores limitações apontadas à obra é o facto de a selecção dos casos oferecer uma visão distorcida da realidade, uma vez que os critérios de escolha residem no favorecimento da demonstração pessoal de uma “noção evolutiva da História” (Argan e Fagiolo, 1994: 88-90).

e apresentação (Zolberg, 1999: 175-182). De entre estas figuras, o curador tem vindo a ganhar proeminência nas últimas décadas, ao exercer dois tipos fundamentais de mediação: a primeira e mais importante, a mediação entre o artista e o público; a segunda, entre o artista e a instituição.

Aquele que hoje se considera o “progenitor” da figura do curador independente, tal como se entende no presente, Harald Szeemann, organizou a sua primeira exposição há mais de cinquenta anos, em 1957.² Porém, antes de Szeemann existiu uma linhagem curatorial de agentes que operaram no seio de instituições, sobretudo como directores das mesmas, e que influenciaram o pensamento curatorial, como foi o caso de Alexander Dorner.³

Foi sobretudo ao longo das duas últimas décadas que o olhar biográfico sobre os curadores se intensificou, algo que pode ser englobado no esforço plurívoco de recuperação arquivística das bases da História da Curadoria, numa acção denominada «protesto contra o esquecimento». Esta expressão de Eric Hobsbawm, recorrentemente utilizada por Hans Ulrich Obrist (2008), é passível de ser entendida à luz daquilo a que se chama *sintoma biográfico*: o interesse crescente por processos de memória individual, grupal ou colectiva, a vontade de resgatar as histórias particulares (Pujadas, 2000), inscrito numa tendência mais lata de retorno ao indivíduo.

Durante o “momento do curador” (Brenson, 1998), cristalizado nos anos 90, viu-se reforçada a centralidade dessa figura, nomeadamente no seio do fenómeno das bienais. No final dessa década e no início da década seguinte, as publicações começaram a dar atenção às inovações curatoriais focadas no indivíduo.⁴

A nível internacional, publicam-se hoje, profusamente, entrevistas com os protagonistas da curadoria, históricos e actuais, acerca das suas práticas e dos contextos em que operam. A sua importância reside, entre outros, no facto de serem ocasiões propícias à explicitação dos critérios de selecção dos artistas, favoráveis à enunciação de considerações sobre a concepção

² Figura tutelar da curadoria, Harald Szeemann (1933-2005) inaugurou a categoria de “curador independente”, no seguimento da sua demissão da posição de Director da Kunsthalle Bern, após oito anos de exercício dessa função. Cf. ponto 2.2.

³ Alexander Dorner (1893-1957) foi um curador alemão, que entre outras funções, assumiu a direcção do Landesmuseum de Hanôver entre 1925 e 1936. Cf. ponto 2.1.

⁴ São disso exemplo os volumes dedicados: ao papel curatorial de Marcel Duchamp e de Salvador Dalí nas exposições surrealistas dos anos 30 e 40 (Kachur, 2001); à acção de Alfred Barr Jr. no seio do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (Kantor, 2001); à prática curatorial de Seth Siegelaub nos anos 60 no domínio da arte conceptual (Alberro, 2003). A bibliografia votada às realizações de Harald Szeemann será indicada no ponto 2.2.

dos temas das exposições. Se estas podem igualmente constar dos textos introdutórios aos catálogos, já os processos desenvolvidos para a realização da exposição têm menor presença no domínio textual. Por outro lado, uma lacuna de fundo quanto à historiografia expositiva é a escrita acerca da exposição enquanto experiência, dado que os textos dos catálogos são redigidos antes das exposições serem efectivamente montadas. A entrevista é, pois, o local de eleição para desbravar essas questões.

Sobre Szeemann, certas publicações assemelham-se a *catalogues raisonnés*. Votadas às exposições que comissariou, nestas incluem-se: plantas e fotografias das exposições com a distribuição das obras no espaço; correspondência trocada com os artistas e com as instituições; textos publicados nos catálogos; críticas publicadas na imprensa sobre as exposições; textos de teóricos que reinterpretem o seu legado.

No contexto nacional, Ernesto de Sousa (1921-1988) tem, nas últimas décadas, atraído considerável atenção bibliográfica, sobretudo enquanto artista; mas é também evocado na qualidade de percursor das práticas curatoriais em Portugal, faceta que mais interessa a este trabalho.⁵

Se, como afirma Jens Hoffmann (2010: 3), uma das medidas da vitalidade de uma disciplina é a intensidade do debate que a circunda, o testemunho da vitalidade curatorial reside no facto de, na última década se ter intensificado a discussão sobre esse domínio, através da multiplicação de conferências, de publicações especializadas e da criação de programas de estudo.

Para quem hoje se dedique à investigação das *vidas profissionais dos curadores*, o cenário é quase diametralmente oposto ao que terá encontrado o historiador renascentista, acerca das *vidas dos artistas*: dispõe-se actualmente de uma notável abundância bibliográfica reflexiva sobre a curadoria.⁶ Chega-se mesmo a parodiar a ênfase actual na autorreflexividade curatorial:

⁵ No ponto 2.3 indica-se a bibliografia, as conferências e as exposições dedicadas a Ernesto de Sousa.

⁶ O seu desbravamento não deixa, por isso mesmo, de ser exigente. Lista-se, não exhaustivamente, a profusão de obras internacionais debruçadas sobre a curadoria, publicadas nas últimas duas décadas, por ordem cronológica: Ute Meta Bauer (ed.) (1992), *Meta 2: The new spirit in curating*, Estugarda, Künstlerhaus Stuttgart; Peter White (1996), *Naming a practice: curatorial strategies for the future*, Banff, Banff Centre Press; Barnaby Drabble e Dorothee Richter (eds.) (1999), *Curating degree zero, an international curating symposium*, Nuremberga, Verlag für Moderne Kunst; Karen Kuoni (ed.) (2000), *Words of wisdom. A curator's vade mecum on contemporary art*, Nova Iorque, Independent Curators International; Catherine Thomas (ed.) (2000), *The edge of everything: reflections on curatorial practice*, Banff, Banff Centre Press; Gavin Wade (2000), *Curating in the 21st Century*, s.l.,

A curadoria de exposições tornou-se autorreflexiva sobre a sua autorreflexividade. Estamos a tornar-nos tão autorreflexivos que as exposições frequentemente acabam por ser nada mais, nada menos, do que exposições de arte comissariadas por curadores que comissariam curadores, que comissariam artistas, que comissariam obras de arte, que comissariam exposições – tudo isto pode ser reapresentado pela ordem que quiserem dar. (O’Neill, 2005: 9)

Tal tónica na reflexividade sobre a curadoria pode ser enquadrada pelos contributos analíticos de Ulrich Beck, Anthony Giddens e Scott Lash (2000), acerca dessa característica transversal, fundamental à condição contemporânea, baseada numa sociedade em crescente literacia, acentuadamente reflexiva e discursiva. Além dessa capacidade de autoavaliação, o conhecimento adquirido sobre a vida social comporta implicações quanto ao modo de agir individual: os sujeitos, por virtude desse potenciamento facultado pelo conhecimento, encontram-se hoje mais habilitados na sua agência, e como consequência, potencialmente emancipados (Conde, 2010: 2-3).⁷

Por sua vez, o aumento do interesse pela figura do curador resulta de, nas últimas décadas, conferir-se uma crescente importância ao acto expositivo no seio da criação contemporânea. Na esteira de Jean-Marc Poinot (1987), deverá ter-se em conta como, pelo menos desde os anos 60, a arte contemporânea é apresentada na forma de «arte exposta»: as

The New Art Gallery Walsall/University of Wolverhampton; Karsten Schubert (2000), *The curator’s egg, the evolutions of the museum concept from French Revolution to the present day*, Londres, One-off Press; Susan Hiller e Sarah Martin (eds.) (2001) e (2002), *The producers: contemporary curators in conversation (series 1-2)*, Newcastle, B.Read/Two, Baltic, University of Newcastle; Paula Marincola, (ed.) (2001), *Curating now: imaginative practice? Public responsibility*, Filadélfia, Philadelphia Exhibitions Initiative; Carolee Thea (ed.) (2001), *Foci: interviews with ten international curators*, Nova Iorque, Apexart; Melanie Townsend (2003), *Beyond the box: diverging curatorial practices*, Banff, Banff Centre Press; Ute Tischler e Christoph Tannert (2004), *MIB-Men in black: handbook of curatorial practice*, Berlin, Revolver Books; Gillick e Maria Lind (eds.) (2005), *Curating with light luggage*, Frankfurt, Revolver, Kunstverein Munchen; Paul O’Neill (ed.) (2007), *Curating subjects*, Londres/Amesterdão, Open Editions/De Appel; Hans Ulrich Obrist (2008), *A brief History of curating*, Zurique, JPR Ringier; Beryl Graham e Sarah Cook (2010), *Rethinking curating, art after new media*, Londres, The MIT Press, Cambridge Massachusetts; Zöe Gray et al. eds. (2010), *Rotterdam dialogues. The critics. The curators. The artists*, Roterdão, Witte de With Publishers/Post Editions; Paul O’Neill e Mick Wilson (eds.) (2010), *Curating and the educational turn*, Londres/Amesterdão, Open Editions/De Appel. Assinala-se ainda a criação, em 2010, de uma revista sobre a prática expositiva, que se afirma ser «feita por curadores para curadores», intitulada *The Exhibitionist, Journal on exhibition making*, editada por Jens Hoffmann.

⁷ Sugere-se o termo “potenciamento” como possível tradução de *empowerment*.

condições de exposição são integradas na obra, o contexto é tomado em consideração e a circunstância em que a obra é vista não é indiferente à sua apreciação. Este dispositivo instaurou novos espaços e também novas práticas, a começar pela própria criação artística, a partir de então pensada para ser exposta e observada num dado contexto. Também o curador, através do seu envolvimento, das suas escolhas quanto aos artistas e aos temas, se oferece à discussão e ao debate. O curador *expõe-se*, ao mesmo tempo que *expõe*: torna-se um *curador exposto* (Uzel, 1998: 60)⁸...

Revelam-se, agora, os motes da presente investigação. Além da escrita do volume *As vidas dos artistas...*, outro feito notável de Vasari é o projecto dos Uffizi, em Florença, pensado como o primeiro espaço expositivo público.⁹ Esta introdução intitula-se, por esses dois motivos simbólicos, *As vidas profissionais dos curadores*. Acresce que ao tomar de empréstimo aquele título, reportado aos curadores, a opção pretende intencionalmente denunciar a abordagem trilhada. Não se espere, todavia, encontrar biografias singularizadas dos curadores, nem tão-pouco retratos individualizados.¹⁰ As histórias de vida são, neste trabalho, consideradas no seu conjunto e seccionadas de acordo com as questões abordadas. Os relatos colhidos, cingidos à história de vida profissional, são, além de alvo de análise, utilizados de modo ilustrativo.

Também a *Breve História da curadoria* (Obrist, 2008) serviu enquanto guia, embora com uma utilidade distinta. De um volume assim intitulado esperar-se-ia, por defeito, uma enunciação histórica acerca dos fundamentos dessa prática, uma leitura cronológica, que elencasse as suas origens, inovações e continuidades. Não é sem surpresa que ali se encontram onze entrevistas, realizadas com alguns dos mais importantes percursores da curadoria.¹¹ Precede cada entrevista uma curta biografia de cada curador. Não existe ali

⁸ As expressões utilizadas por Jean-Philippe Uzel são *art exposé* e *commissaire exposé*.

⁹ Estes foram mandados construir por Cosme de Médici (1519-1574) em 1559 e a sua edificação terminou em 1582, já com o sucessor de Cosme, Francesco de Médici.

¹⁰ À excepção dos dois “casos” analisados no capítulo 2, Harald Szeemann e Ernesto de Sousa.

¹¹ Os pioneiros incluídos nessa publicação são: Walter Hopps (1932-2005), Pontus Hultén (1924-2006), Johannes Cladders (1924-2009), Jean Leering (1934-2005), Harald Szeemann (1933-2005), Franz Meyer (1919-2007), Seth Siegelau (1942), Werner Hofmann (1928), Walter Zanini (1925), Anne d’Harnoncourt (1943-2008) e Lucy Lippard (1937). Estes nomeiam os seus antecessores, as suas principais influências: Willem Sandberg (1897-1984), Alexander Dorner (1893-1957), René d’Harnoncourt (1901-1968) e Arnold Rudlinger (1919-1967). Obrist tem publicado parte das mais de quatrocentas entrevistas que realizou até ao momento, em vários volumes intitulados *Interviews*. Este constitui um projecto de grande fôlego, a criação de um arquivo extenso, que pretende ser uma memória do pensamento dos últimos cinquenta anos (Obrist, 2003).

nenhum outro texto de Obrist que introduza, contextualize, ou ateste a sua perspectiva. Todavia, a opção editorial não será, de todo, ingénua. Ao fazer coincidir tais figuras com a História, Obrist deixa subentendido que é nos indivíduos e nas suas acções que residem as bases do porvir da curadoria. Para combater o que o autor denomina “amnésia colectiva”, Obrist inquiriu os pioneiros da curadoria sobre a sua *praxis*, e assim procurou fixar informações contextuais e individuais através da história oral, por meio de longas entrevistas. Esta é outra das faces visíveis do interesse que a figura do curador tem vindo a manifestar ultimamente, e da atenção crescente conferida a estes sujeitos.¹² Os pólos do esquecimento e da recuperação da memória materializam-se numa tensão transversal actual, também experimentada neste domínio.

Uma terceira obra se deve acrescentar a esta curta lista de referências inspiradoras: o livro *Harald Szeemann. Um caso singular*. Nathalie Heinich (1995) revela e analisa, nesta obra, a sua entrevista, datada de 1988, com esse curador, perscrutado como caso de estudo. Nesse momento, Heinich diagnosticou que o curador – não Szeemann em particular, mas a população curatorial de então – se encontrava num estado embrionário quanto ao estatuto de *autor*. Nas considerações introdutórias que antecedem a leitura dessa entrevista, Heinich (1995: 7-8) afirma como interessa ao investigador trabalhar nas fronteiras, onde as posições se encontram em evolução e são instáveis e paradoxais. Trata-se, diz, de um terreno propício à observação das suas condições de possibilidade, das suas componentes elementares e das estruturas fundamentais, onde o sociólogo não incorre no risco da familiaridade, obstrutora da sua capacidade de análise. Mais de quinze anos volvidos, o assunto em questão permanece sedutor e pleno de desafios, mercê da mesma (ou de uma acentuada) instabilidade – a advertência está feita.

As três obras seleccionadas consagram-se a histórias individuais, relativas a actividades profissionais artísticas e pelo menos as duas últimas alicerçam-se no formato dialógico.¹³

¹² O ímpeto de resgate da história curatorial testemunha-se também no apelo lançado pela International Association of Curators of Contemporary Art. As origens da sua história esfumaram-se no tempo: a IKT divulgou um pedido no seu sítio, para que lhe fossem enviadas fotografias, informações acerca de congressos ocorridos e outra documentação acerca da mesma, num esforço de recolha documental para a formalização da história da Associação, fundada em 1973 (IKT, 2008: 1). Verifica-se, pois, uma preocupação em ressuscitar essa associação, para transmitir o conhecimento às gerações mais novas.

¹³ Nos anos 40, o historiador de arte suíço Heinrich Wölfflin (1864-1945) referia-se às virtudes da conversa com o artista como veículo para o entendimento da arte, mas também às suas dificuldades: (...) aqueles que já visitaram os estúdios de artistas experienciaram o grande fosso existente entre os historiadores de arte e os especialistas de arte que ali trabalham; tal é compreensível, uma vez que

Além dos testemunhos biográficos constantes na literatura da área, a entrevista foi um instrumento fulcral no seio da presente investigação, conforme adiante se discriminará. Esse formato é um método caro às ciências sociais mas também ao domínio artístico.¹⁴

Desvendados os motes, apreciem-se os objectivos globais deste trabalho: identificar quem são os curadores em Portugal, o que fazem e em que condições. Pretende-se, assim, facultar uma análise acerca: do entendimento do que significa ser curador, no presente; quais os percursos realizados e as suas modalidades de inscrição no tecido artístico; quais as condições em que estes sujeitos se dedicam a essa actividade; e de que forma tem sido construída a identidade profissional desse grupo. Ao escrutinar “os curadores em exposição”, a intenção é a de *expor aqueles que expõem*, e assim dar a ver a sua actividade.

No curso da presente investigação, constatou-se a inexistência de um mapeamento dos curadores em Portugal, bem como de qualquer ferramenta de aferição das bases e dos desenvolvimentos relativos ao presente da curadoria nacional e das principais questões que a rodeiam. Assim, após identificar e circunscrever os problemas teóricos que atravessam o campo curatorial – tomando em consideração os exemplos pioneiros e os actos fundadores da curadoria contemporânea – num segundo momento o objectivo recaiu sobre a caracterização do universo dos curadores em Portugal, na sua identificação, no exame daquilo que fazem no desempenho da sua actividade e em que condições. Optou-se pelo enriquecimento desta dimensão ao contemplar uma perspectiva histórica acerca das transformações estruturais da actividade, desde os anos 60 até aos nossos dias. Esta afigurou-se imprescindível para a compreensão das dinâmicas em que germinaram as práticas actuais e do mercado de trabalho.

ambos os grupos falam sobre a mesma coisa, em linguagens muito diferentes (citado por Diers, 2003: 21). De facto, durante muito tempo a conversa com o artista foi evitada pela História da Arte, apesar do exemplo legado por Giorgio Vasari. Consta que, além do trabalho enquanto historiador de arte, na investigação de arquivos, fontes e inscrições, este terá mantido correspondência regular com outros historiadores e terá igualmente empreendido conversas com os artistas, quando dedicado ao estudo dos seus contemporâneos (Diers, 2003: 19).

¹⁴ Basta recordar a revista *inter-View* (grafia depois convertida em *Interview*), fundada em 1969 e dirigida por Andy Warhol. De início, as entrevistas foram conduzidas por Warhol, de modo a estabelecer uma conversa entre os pares, sem a intromissão de um “estranho” (um jornalista). Com esta publicação, a entrevista alcançou um estatuto importante no seio da arte contemporânea e é hoje parte integrante da maior parte das revistas de arte. Todavia, já durante o curso da década de 60 os artistas faziam uso dessa técnica, como forma de tomarem nas suas mãos a apresentação dos seus trabalhos, à revelia dos críticos ou dos curadores. Tal não deixou de gerar controvérsia e cepticismo quanto às mais-valias e desvantagens desse formato (Diers, 2003: 15).

A exposição aparece perante o espectador já feita, como um produto pronto a ser recebido, em que as decisões foram já tomadas e as negociações já efectuadas. Mas, uma exposição é, além de um “objecto”, o resultado de um processo. Por isso mesmo, julgou-se imperativo clarificar a acção curatorial, por defeito ofuscada pela invisibilidade processual. Assim, além do rastreio das representações e dos percursos individuais, a análise dirigiu-se ainda à inventariação das práticas profissionais dos curadores.¹⁵

Com efeito, o retrato pretendido é dúplice: um retrato colectivo naquilo que é passível de ser objectivamente quantificável e o estudo de mais de meia centena de testemunhos individuais quanto às subjectividades. Interessou, pois, apresentar uma visão externa sobre os curadores, a sua caracterização sociológica como grupo social, composta pelos dados sociográficos sobre a população, combinada com uma visão interna sobre a prática, respeitante aos processos e as interacções, à forma como os indivíduos organizam o seu trabalho, ao tipo de negociações que se operam e aos conflitos que emergem.

Objecto de estudo

Expressos os objectivos gerais, apresente-se agora com maior minúcia o objecto de estudo. Mais do que zelar pela preservação física da obra de arte, função tradicional do conservador, o curador ocupa-se do entendimento do seu sentido, potencia leituras sobre a mesma, que situa em terrenos férteis para a transmissão ao público. Trabalha a partir de objectos artísticos preexistentes ou acompanha de perto o artista, seu principal interlocutor, na produção dos mesmos.¹⁶ Exibe, através da sua selecção e da construção de uma narrativa, uma visão nova e sustentada a partir de um ponto de vista concreto. A curadoria é, pois, o conjunto de acções que se reportam à relação entre as obras de arte e o espaço expositivo, numa articulação entre o curador e os artistas e/ou as obras destes, para a construção de um discurso que, na maior

¹⁵ Para servir tal fim, construiu-se um corpo de histórias de vida acumuladas, de inspiração prosopográfica. A prosopografia é utilizada sobretudo no âmbito da História social. A sua finalidade é emprender biografias colectivas a partir das vidas individuais, através da identificação das características comuns de um grupo. Mais do que condensar uma pluralidade de biografias, a prosopografia revela o tipo de relações e de padrões existentes entre os indivíduos (Verboven et al., 2007).

¹⁶ Ao longo da dissertação referem-se os “artistas” tomando em consideração tanto aqueles que se dedicam às artes visuais contemporâneas, quanto, no sentido mais alargado, aqueles estudados pela sociologia das profissões artísticas, como sejam, além dos enunciados, os artistas performativos como actores, músicos e bailarinos, entre outros. Neste caso concreto, é à primeira situação que se alude. No caso dos estudos conduzidos pela sociologia das profissões artísticas, é, por norma, ao conjunto mais alargado que as investigações e as suas conclusões se referem.

parte das vezes, resulta num discurso expositivo. De acordo com Boris Groys (2008: 45), o curador atribui lugares às obras de arte, coloca-as no espaço expositivo, contextualiza-as e age no domínio da sua narratividade. Neste sentido, a curadoria pode ser entendida como uma *História da Arte corporalizada* (Sardo, 2010).¹⁷

Os antecedentes da história da curadoria, ao contrário do que comumente se julga – incluindo até parte significativa dos curadores – comportam uma história longa, passível de remontar à Antiguidade e à génese do coleccionismo. Ao longo dos tempos, esta entrecruza-se com a história do Museu, instituição complexa que tem sofrido sucessivas mutações, e que, mercê da sua enorme flexibilidade – e apesar dos questionamentos sobre a sua legitimidade – mantém viva a sua pertinência.¹⁸

Os “dilemas” do museu têm afectado, como seria de esperar, o papel do curador e os diferentes enquadramentos institucionais estão na base da construção social dessa actividade. Da mesma forma, a existência de milhares de curadores a nível mundial tem moldado e feito parte da história institucional através dos seus posicionamentos, da sua acção na constituição das colecções, no impulsionamento de determinados artistas e correntes artísticas, na tentativa de abertura do museu aos seus públicos e ao desenvolvimento da vertente educativa. Cada curador é, portanto, agente dessa mudança institucional, através das modalidades de relacionamento que inscreve no seio das estruturas onde se enquadra e nas inovações e rupturas que propõe.

No interior da história museológica inscreve-se uma outra genealogia com influência directa no trabalho do curador (e vice-versa): a história expositiva. Esta comporta as evoluções do *display* – o modo de *dar a ver* através do desenho da montagem –, as implicações daí decorrentes, as questões levantadas pelo apogeu da era das bienais e pela conseqüente crise das legitimações tradicionais da arte e dos artistas, hoje disseminadas por diversas instâncias.

A história dos curadores perpassa, pois, a evolução das colecções, dos museus e dos contextos expositivos e atravessa também as transformações do campo artístico, desde a profissionalização dos papéis à abertura a uma esfera globalizada de actuações.

¹⁷ A partir do inglês: *embodied*.

¹⁸ A este propósito, sugerem-se as leituras de Ferreira (2006) e de Marchand (2007), investigações oriundas da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, do mestrado em Estudos Curatoriais. Estes dois trabalhos dedicam-se à análise da curadoria: o primeiro versa o tema da alteridade cultural ao longo da história curatorial como uma das linhas norteadoras dessa actividade. O segundo consiste numa reflexão acerca dos desafios da prática curatorial. Em ambos se examinam os fundamentos e as transformações da exposição e da actividade curatorial.

O termo “curador” transitou de outros domínios (ligados aos trabalhos públicos no Império Romano) para a acepção de cuidar das obras de arte, numa moldura de acção bem mais ampla do que a mera preservação da integridade física das mesmas.¹⁹ Outra evolução acompanha a transição das operações do curador antes localizado nos bastidores para o palco da visibilidade: desde o curador cuja acção se desenrolava nos museus, nos seus bastidores enquanto «cuidador» (*carer* ou *caretaker*), para uma posição mais central, com um papel criativo, político e activo, desempenhado na produção, edição e disseminação da arte. Nos anos 60, os termos *ausstellungsmacher* e *faiseur d'expositions*, corresponderam à figura emergente daquele que organizava exposições de grande escala. Geralmente independente de uma posição institucional fixa, solidamente enraizado no mundo da arte, a sua influência estendia-se à opinião pública, por meio das suas exposições.²⁰

A forma verbal «to curate» e «curated by», em voga já nos anos 90, resultou de uma amplificação da noção de curador enquanto agente responsável pela estrutura e narrativa expositiva, qualquer que fosse a sua forma de apresentação. Desde então, as antologias sobre curadoria derivam de encontros internacionais, simpósios, seminários, conferências; a sua ênfase na prática individual e nas narrativas pessoais procuram contribuir para a definição e mapeamento de um campo de discurso. Estabeleceu-se, naquela década, a prática curatorial como potencial espaço de discussão, crítica e debate, e o curador veio a ocupar, em simultâneo, o lugar outrora pertencente ao crítico (O'Neill, 2007: 12-14).

Em Portugal, a história da curadoria contemporânea remonta ao final dos anos 70 e teve como acto fundador mais expressivo a exposição *Alternativa zero* (1977), patente na Galeria de Arte Moderna, em Belém, organizada por Ernesto de Sousa. Esta tem sido considerada a primeira exposição de autor a nível nacional, manifesto de uma clara posição curatorial. Desde então, várias dezenas de agentes têm-se dedicado à curadoria de arte contemporânea, com regularidades e posicionamentos diversos. A discussão pública sobre a curadoria teve início em 1995, no âmbito dos *Encontros da Arrábida*, promovidos pela Fundação Oriente, subordinados ao tema “O que é a curadoria?”.²¹ Nos últimos anos, o interesse pelo campo curatorial, a nível nacional, tem-se revelado crescente.

¹⁹ Cf. ponto 1.2.1.

²⁰ As figuras que fizeram parte desta modificação de estatutos, entre os anos 60 e 70, foram sobretudo Harald Szeemann, Seth Siegelau, Pontus Hultén e Kasper König.

²¹ Organizado por Pedro Lapa. Participaram neste encontro de vários dias, na categoria de convidados, Andrea Schlieker, Vicente Todolí, Jean de Loisy, Alexandre Melo, Manuel Castro Caldas, João Fernandes, Isabel Carlos, João Pinharanda e António Rodrigues. Houve um ciclo de aulas, com

Nesse momento, Alexandre Melo (2001a[1994]: 105) descrevia os organizadores de exposições em Portugal como um grupo com «características híbridas» e incluía nesta categoria «os agentes habitualmente designados por *curators*, comissários, organizadores ou coordenadores, responsáveis ou directores de serviços de exposições».²² Tais designações fundem-se actualmente no termo único “curador” e sob esse tecto comum abarca-se hoje uma ainda mais lata multiplicidade de entendimentos e de práticas.

Generalizou-se, progressivamente, o uso do termo “curador”, proveniente da via anglo-saxónica (de *curator*). Infiltrado nos discursos, tornou-se habitual ler na imprensa que dada exposição “tem a curadoria de...” e que um indivíduo é “o curador da exposição...”. Não obstante, “comissário” (de *commissaire*) é ainda utilizado, sobretudo pelas primeiras gerações de curadores. A vulgarização deste termo – em uso pelo menos desde o início da década de 40, através do qual se designou Augusto de Castro, Comissário Geral da Exposição do Mundo Português (1940) – terá origem no ascendente francófono de então.²³

Por fim, note-se como as instituições museológicas têm vindo a adaptar as suas nomenclaturas por forma a incluírem curadores nos seus quadros profissionais. Ainda que estes ali já existissem previamente a desenvolver trabalho de curadoria, faziam-no sob outras designações oficiais como sejam: conservadores, coordenadores de departamentos, ou pontualmente como comissários ou organizadores de exposição, por exemplo.

A curadoria constitui-se como uma actividade (para)artística, e, enquanto tal, passível de ser analisada à luz da sociologia das profissões artísticas. É certo que o artista e o curador

módulos ensinados pelos dois primeiros participantes. Em 2000, um seminário na Maumaus – Escola de Artes Visuais, dedicou-se ao mesmo tema, leccionado por Pedro Lapa. Ao longo de 2003 e 2004, no Porto, no seio do projecto *inter+disciplinar+idades*, desenvolveu-se um ciclo de apresentação de projectos de artistas-comissários, na Escola Superior Artística do Porto. Em 2005, o projecto *Em fractura*, apresentado na Fundação de Oeiras, comportou um ciclo de conferências, uma das quais se dirigiu ao tema “O estado das artes em Portugal: o estado do comissariado”. Este realizou-se no dia 3 de Setembro, sob a moderação de Paulo Mendes.

²² O termo genérico utilizado por Alexandre Melo (2001a[1994]: 105-117) para englobar esses agentes é “exibidores”. Nesta designação, incluem-se também os galeristas, cuja distinção essencial face aos curadores reside na sua orientação, em geral, vincadamente comercial e na proeminência do seu papel económico. A presente dissertação não contempla os galeristas, salvo quando os mesmos desenvolvem acção curatorial além da organização de exposições no âmbito da sua galeria.

²³ Utilizam-se, na presente dissertação, os termos “curador” e “comissário”, assim como as expressões derivadas “exposição com a curadoria de...” ou “exposição comissariada por...”. Os seus significados serão, neste lugar, considerados equivalentes, ainda que haja quem aponte interpretações e conotações distintivas dos mesmos.²³ Faz-se também o uso de designações como “organizador de exposição”, ou “coordenador de exposição”, expressões mais difundidas até aos anos 80.

constituem dois protagonistas do mundo da arte contemporânea: o curador trabalha directamente com os artistas (entre outros intervenientes no processo curatorial) e com as obras por eles produzidas; além disso, a curadoria é frequentemente desempenhada por artistas. Mas a especificidade do papel do curador reside na articulação entre *autoria* e *mediação*. É desta delicada relação que emerge parte considerável das questões e dos problemas de delimitação de fronteiras entre os restantes papéis envolvidos no seio da actividade curatorial, em especial com os artistas. Para agravar esta espinhosa questão, um número considerável de curadores é, como se verá, *também* artista. Devem, porém, fazer-se algumas ressalvas fundamentais: avançar-se que a curadoria é uma actividade (para)artística não equivale a dizer que o curador é um artista, nem que o que ele faz deva ser considerado arte. O curador é o criador da situação de recepção social da obra de arte, numa prática que convoca valências intelectuais e emocionais situadas nos terrenos da arte; mas o curador não é, pelo simples facto de exercer essa actividade, um artista.

Porém, constatou-se nesta investigação que a figura do curador é, em diversos aspectos, identificável com a condição socioprofissional do artista. Na verdade, a sua semelhança com outros profissionais do mundo artístico é por demais expressiva, nomeadamente a nível discursivo. A aproximação da curadoria em relação a outras profissões artísticas reside, entre outros aspectos, no entendimento tão diferenciado entre os profissionais quanto ao seu papel. Perante essa constatação, será necessário determinar qual é o denominador comum para que se englobe essa polifonia sob o termo único de curadoria.

Estado da arte e enquadramento teórico

Dada a supracitada complexidade do objecto de estudo, a bibliografia consultada é forçosamente transdisciplinar. Para servir o tema, os objectivos e as questões delineadas, a argumentação assenta em formulações teóricas passíveis de serem segmentadas em três níveis.

1) Discriminam-se, em primeiro lugar, os principais contributos teóricos que ofereceram as perspectivas basilares da investigação.

Os *mundos da arte* de Becker (1982), onde a arte deriva da acção colectiva, da cooperação e das relações de trocas múltiplas, constituem uma perspectiva fundamental. A sociologia proposta por Becker para analisar os mundos artísticos procura responder a questões que são centrais para este estudo: quem faz o quê, com quem, e como é que isso afecta o resultado do trabalho artístico. O estudo dos processos e das interacções entre os diversos protagonistas, a forma como os mesmos coordenam a actividade e atingem os seus

resultados, o tipo de problemas que emergem, e o contributo da perspectiva comparativa para descobrir semelhanças e dissemelhanças, são aspectos que se revestiram de grande importância na presente investigação.

A perspectiva da autoria de Didier Demazière e de Charles Gadéa (2009) facilitou o entendimento relativo aos «grupos profissionais», enquanto conjuntos que comportam práticas e concepções do trabalho heterogéneas, apesar da partilha de valores e de referentes simbólicos particulares, como se verá mais adiante.²⁴

2) Para favorecer a observação mais próxima do objecto de estudo, a investigação beneficiou dos contributos provenientes: da sociologia das profissões, em particular das profissões artísticas; das publicações oriundas do domínio curatorial; e dos estudos empíricos sobre as profissões artísticas. Procurou-se o cruzamento dessas abordagens, com vista a favorecer um caminho que lucrasse da intersecção disciplinar: ensaiaram-se formas de congruidade, sem pretender incorrer numa harmonização fictícia e unificada, mas na manutenção da tensão criativa existente entre a sociologia e os mundos das artes, com o intuito de atingir um entendimento do social mais alargado, na linha da proposta de Vera Zolberg (1999: 27).

A sociologia das profissões procura estabelecer a morfologia social e a descrição de uma dada categoria de activos (Heinich, 2001: 74). A constatação decorrente das primeiras leituras inscritas no âmbito da sociologia das profissões foi que, tal como os artistas, a actividade curatorial não se poderia entender inteiramente apenas à luz das suas classificações clássicas. Estas analisam-nas à luz dos rendimentos, diplomas e pertença a associações (Friedson, 1986b).

Já os estudos sobre as profissões artísticas, empreendidos por Raymonde Moulin, Pierre-Michel Menger e David Throsby podem aplicar-se com pertinência ao curador.²⁵ A

²⁴ As sínteses teóricas de Idalina Conde (2010) revelaram-se fundamentais. Sublinha-se a importância da frequência do curso de Verão *Falar da vida*, decorrido em 2008, no ISCTE, organizado pelo CIES/ISCTE, entre 1 e 4 de Julho e de 2 a 5 de Setembro. Note-se que esta autora foi precursora no desenvolvimento da abordagem biográfica na investigação sociológica em Portugal: no início dos anos 90, publicou dois artigos intitulados “Falar da vida I” (Conde, 1993) e “Falar da vida II” (Conde, 1994), onde questionou os problemas e virtudes do método biográfico. A sua investigação contemplou algumas biografias sobre artistas, entre as quais a do pintor Domingos Alvarez (Conde, 1991) e de Sarah Afonso (Conde, 1995). Este último artigo apoia-se, entre outras fontes, em diversos testemunhos da artista.

²⁵ Neste âmbito, foi importante assistir ao ciclo de seminários intitulado *Artistas e profissionais da cultura: carreiras e mercados de trabalho*, que teve lugar no Instituto de Ciências Sociais da

transposição – com as devidas cautelas – das suas teses a respeito dos artistas para uma análise acerca dos curadores, amplificam esta leitura. É o caso dos conceitos operativos propostos por essa área de estudo – a incerteza, o risco e as desigualdades – e os resultados das suas investigações – a pluriactividade na organização do trabalho, o subemprego, as discrepâncias entre as remunerações e as credenciais e a compensação através das retribuições simbólicas, entre outros aspectos.

Dentro da linha de investigação da sociologia das profissões artísticas, os contributos de P.-M. Menger foram sumamente importantes, mormente pelo seu *Retrato do artista enquanto trabalhador* (2005), enquadrado à luz das transformações do capitalismo, onde esse autor antevê o artista como o trabalhador do futuro. No quadro teórico desse retrato, Menger situa o mercado de trabalho artístico nas transformações dos sistemas de emprego actuais. Mais do que nunca, as suas propostas aplicam-se ao presente, caracterizado pela precarização transversal das condições de trabalho e pelas formas flexíveis de trabalho enquanto resposta àquela. Na sua análise à criação artística como “acto de trabalho”, exposta às desigualdades de remuneração e à aprendizagem da gestão do risco, a imprevisibilidade e a fuga à rotina são lidas à luz do «princípio da incerteza», raiz norteadora da criação. Sem que o termo dessa empresa esteja assegurado, as conquistas resultam da surpresa da aprendizagem individual e da autodescoberta. Contudo, o trabalho artístico não é, para Menger, caótico: é antes organizado e racional na sua gestão (Menger, 2009). Como outras actividades artísticas, também a curadoria revela um carácter compósito: além das inovações individuais, apoia-se em soluções já anteriormente testadas. Assim, e apesar de se procurar captar as singularidades, não se ignorou a existência de convenções no mundo da arte, conforme demonstrou Howard Becker (1982), nem a advertência, no mesmo sentido, de Pierre-Michel Menger:

(...) ninguém poderia trabalhar a reinventar constantemente todos os aspectos essenciais da sua actividade. Isto porque, sem convenções, sem regras de interacção, sem procedimentos mais ou menos estabilizados de divisão das tarefas e de ajustamento mútuo das expectativas e das significações trocadas, sem rotinas, não é possível qualquer cooperação entre todos aqueles que devem contribuir para a produção, a difusão, o consumo, a avaliação e a conservação das obras (Menger, 2005: 13-14).

Universidade de Lisboa, em 2009, organizado por Vera Borges e Pedro Costa. Sobressai, para o presente estudo, a utilidade das sessões de David Throsby, no dia 1 de Julho, e de P.-M. Menger, no dia 17 de Setembro.

O mundo de trabalho artístico é, segundo descrito por esse autor, um «laboratório de flexibilidade», atravessado por ambivalências e contradições: com efeito, as artes, tradicionalmente em oposição às regras do mercado laboral, foram pioneiras na experimentação das mais-valias e das agruras da flexibilização: por um lado, o incremento das actividades artísticas desde os anos 80 do século XX; por outro, a precarização das condições de trabalho.

As características supracitadas foram já observadas relativamente aos artistas portugueses:

Também a desconstrução do emprego – já de si muito atravessado pela intermitência no sector cultural, e pelo desemprego “mascarado” com actividades pontuais, devido à generalização do *freelancing* e dos “recibos verdes” de que o próprio Estado abusa. Ainda, quando a contratualização existe, os efeitos perversos da “flexibilidade” das leis do trabalho que em certas empresas significa recurso à polivalência com indefinição e acumulação de prestações laborais sem a integral contrapartida financeira (Conde e Pinheiro, 1999: 21).

Além destas, observou-se também a tendencial feminização na expansão do emprego: Idalina Conde (2003: 8) demonstrou que o mercado de trabalho artístico é ainda incapaz de contrariar a desigualdade nos protagonismos profissionais, quanto às carreiras e reconhecimentos. Noutra análise (2009b), igualmente aplicável ao domínio curatorial, a mesma autora afirmou a vulnerabilidade dos artistas, não só pelas contingências profissionais a que estão expostos mas também quanto às suas identidades, indexadas a formas de poder simbólico e a desigualdades.

Considerem-se agora os principais contributos de dois estudos que se podem englobar numa *sociologia da curadoria*, e que, mercê da proximidade da sua temática se revestem de grande importância para este trabalho. A pesquisa conduzida por Morgan Jouvenet (2001) dedicou-se ao estudo sobre uma equipa curatorial do Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris. Em 1998, ao longo de cinco meses, Jouvenet investigou os elementos responsáveis por quatro exposições ali decorridas. Entre as conclusões obtidas, a partir da realização de entrevistas com esses indivíduos, conta-se a diversidade dos percursos dos sujeitos, observada apesar da homogeneização existente ao nível da formação.²⁶ De acordo com este autor, os

²⁶ A este respeito, note-se que a situação francesa apresenta uma particularidade: os curadores eram, até há alguns anos, em grande parte, conservadores de museu, formados na École du Louvre, credenciação que permitia aceder aos concursos para esses lugares. Mas o recrutamento sofreu alterações e hoje em

actuais meios de contacto com a arte são multifacetados, e não se limitam à familiarização precoce por via do círculo familiar. Em várias fases da vida, por exemplo no decurso da licenciatura, acontecem reorientações de trajectórias. Neste contexto torna-se difícil, segundo afirma, a explicação das escolhas dos curadores exclusivamente a partir das suas origens sociais. Contra a imagem de um juiz todo-poderoso, cujas decisões sobre os artistas são resultantes da aplicação rígida de critérios de selecção, a partir de um gabinete no museu, Jouvenet argumenta que é através da contingência e da abertura que melhor se caracterizam os processos curatoriais. Justifica que tal, em parte, deriva do facto de lidarem, além das obras constantes em colecções, com “arte viva”, e de acompanharem o momento da sua produção (Jouvenet, 2001: 327-328).

Outro estudo efectuado no mesmo país revelou-se de grande utilidade enquanto métrica comparativa quanto à população curatorial nacional: o relatório acerca dos curadores de arte contemporânea em França, realizado por Laurent Jeanpierre e Séverine Sofio, em 2009.²⁷ Intitulado *Retrato socioprofissional dos comissários de exposições em França*, destacam-se as conclusões mais significativas para a presente investigação: a constatação do desconhecimento generalizado acerca dessa actividade; o facto de a curadoria ser complementar a outras actividades desempenhadas no meio artístico; a observação do crescimento do número de curadores desde os anos 80 e a juventude desta população, testemunhada no facto de dois terços da população dos curadores ter menos de 45 anos. Nesse país, a situação profissional dos curadores é caracterizada pela precariedade económica e pela intermitência entre períodos de emprego e desemprego, pela pluriactividade e pela independência enquanto etapa fundamental do início das carreiras. Ademais, apesar de se registar a inflação dos diplomas, continuamente em crescimento, ali se demonstra o papel pouco protector dos mesmos. Os autores sintetizam a sua análise em torno da construção de três tipos de perfis curatoriais: o jovem curador parisiense precário; o artista-curador independente ou associativo; e o curador assalariado em fim de carreira. No plano económico e profissional, a vida do curador aproxima-se, conclui-se, da vida do artista. Segundo os autores, o que melhor define a identidade principal dos sujeitos é, pois, a sua ocupação

dia os curadores são, segundo Jouvenet (2001) constatou, uma população heterogénea, de acordo com as vias percorridas e com as entidades empregadoras. Os antigos alunos da École du Louvre passaram, pois, a concorrer com sujeitos com formações universitárias diversas.

²⁷ Estudo empreendido pela Commissaires d'Exposition Associés (C-E-A) e apoiado pela Delegação de Artes Plásticas (DAP) do Ministério da Cultura e da Comunicação de França. A C-E-A foi criada em 2007, para promover a criação de um estatuto para o curador em França.

primeira, enquanto professores, artistas, directores de centros de arte, entre outras. A conclusão geral desse trabalho é a caracterização da identidade colectiva da população curatorial em França como incerta.

3) O terceiro conjunto de contributos teóricos em que se alicerça a presente pesquisa é proveniente dos estudos referentes a outras profissões na esfera artística, realizados a nível nacional, como sejam: as investigações sobre outros intermediários culturais, como os programadores (Madeira, 1999 e 2002) e os monitores de exposições (Martinho, 2007); sobre os criadores, como os artistas (Pais, 1995 e Santos, 2003) e os actores (Borges, 2008; 2007; e 2001); e por fim, sobre os arquitectos (Cabral e Borges, 2006).

Mencionam-se alguns aspectos do estudo de Cláudia Madeira, uma vez que o seu objecto apresenta características semelhantes às do curador, dada a sua função de mediação cultural e de elemento legitimador do valor cultural e económico. No final da década de 90, Cláudia Madeira elegia os programadores culturais como matéria do seu estudo de caso, com especial ênfase no campo teatral, porquanto estes se revestiam, então, de novidade. Este «agente novo» e emergente manifestava, segundo a autora, «características idiossincráticas», advenientes da sua função de intermediário e do facto de a programação ser transversal a todas as áreas da criação artística. O programador é, nesse lugar, apresentado não como um mero agente que opera uma articulação entre a produção e a recepção, mas como um «construtor activo» do mundo da arte, criador do contexto, promotor do enquadramento da produção. Enquanto figura que actua na porosidade de fronteiras, Cláudia Madeira atestava as dificuldades na definição da acção do programador. O seu papel concentra vários tipos de competências (gestor cultural, produtor cultural, director artístico), e ainda a sua superação através da própria «ideia de programação». Resultado de uma acumulação de funções (programador, encenador, actor ou produtor), consoante o seu posicionamento dentro ou fora das instituições, o programador «em Portugal, não assume uma posição única no campo cultural, muito menos resulta de percursos profissionais unívocos», sustenta (Madeira, 1999: 8). O papel do programador é, aos olhos dessa autora, o de «configurador e grande arquitecto do panorama cultural» (Madeira, 2002: xiv). O «hibridismo» do seu papel insere-se, diz, no contexto lato de uma sociedade atravessada por tendências da pós-modernidade, entre as quais a ambivalência e a reflexividade, desde então acentuadas.

Outros estudos, entre os quais os promovidos pelo Observatório das Actividades Culturais, facultaram dados de contextualização acerca das políticas culturais, dos estudos de públicos, do mercado da arte e do mercado de trabalho das profissões culturais (Gomes e Martinho, 2009), (Melo e Santos, 2001b) e (Melo, 1999). Já nas conclusões finais da

investigação intitulada *Trabalho e qualificação nas actividades culturais* (Gomes e Telmo, 2009: 182) afirma-se a necessidade da realização de estudos sobre os «processos de inserção profissional – não só de artistas e profissionais mais directamente ligados à criação mas também de novos perfis, como programadores, gestores, curadores, entre outros: quem são, quem os emprega e com que vínculos.»

Estrutura e métodos

Pelo facto de se tratar do primeiro estudo monográfico dedicado aos curadores em Portugal, optou-se pela realização de um mapeamento geral, em vez de se proceder a qualquer tipo de segmentação etária que excluísse certas faixas, como aconteceria caso se tivessem considerado apenas os “novos curadores” ou as “primeiras gerações”. O pluralismo e a transdisciplinaridade ao nível da criação, identificados por Alexandre Melo (2002: 82-83) estendem-se às práticas curatoriais e aos discursos sobre as práticas artísticas. Assim, além de se evidenciarem as regularidades, o olhar dirige-se para as diferenças, os pólos e os extremos que delimitam e recortam o âmbito de acção do curador, com vista a mapear o diverso. Ou seja, optou-se por demonstrar a pluralidade de abordagens, sem perder de vista as regularidades, cristalizadas em algumas tipologias. A sua heterogeneidade intrínseca torna o grupo dos curadores num terreno exigente para ser captado com rigor. Reclama contributos heurísticos e perspectivas de análise derivados do confronto entre a *grounded theory* e a *grand theory*, em prol de uma leitura multidimensional (Conde, 2008).

Nesta conformidade, a recolha de informação privilegiou uma abordagem multifacetada e, sempre que viável, uma perspectiva comparativa. Ainda que o âmbito da dissertação seja localizado em Portugal, desejou-se, *ab initio*, incluir entrevistas com curadores internacionais, de modo a não perder de vista um horizonte mais lato e, também, a assim melhor detectar eventuais especificidades.

Como se afirmou, este constitui-se como um estudo ancorado sobretudo no presente. Todavia, considera-se que as incursões históricas são facilitadoras de um entendimento mais abrangente das implicações da actividade curatorial e das suas transformações. Não se trata, porém, de um olhar historiográfico sobre as práticas curatoriais e sobre os contextos artísticos desde as suas origens mais remotas, o que não quer dizer que os mesmos possam ser ignorados. O contexto surge, sempre que se julgue pertinente para localizar o sujeito, numa articulação entre agência e estrutura.

Dada a actualidade mencionada, a distância temporal com que se escreve é, em certos momentos, exígua ou praticamente inexistente. Essa consciência deve-se à particularidade de se trabalhar sobre um tecido vivo, onde se observam, a par e passo, mutabilidades aceleradas, ao ritmo das novas propostas e condutas dos sujeitos.

Com o intuito de circunscrever a figura do curador, integraram-se, no mesmo estudo, três vias de entrada sobre o objecto, correspondentes às três partes da sua estrutura. A missão a que se votou a presente investigação é conscientemente plena de riscos, dada a sua extensão, mas julgou-se ser esta tripartição complementar uma estratégia necessária para que se não excluíssem visões fundamentais sobre os retratados. Pelo que se afirmou, entende-se que a dissertação se encontra organizada em três níveis de análise: macro, meso e microsociológica, desenvolvida no sentido do geral para o particular. No passo seguinte descreve-se a estrutura deste trabalho.

I) A primeira parte incide sobre os dilemas, os debates e as dinâmicas da curadoria, ou seja, o rastreio das questões teóricas que envolvem a curadoria e apresenta um exame sobre os seus modelos. O *capítulo 1* dedica-se à problematização dos conceitos e dos debates que permeiam a actividade curatorial, ali interpretados à luz da teoria sociológica, à mutabilidade do papel do curador através dos tempos e às suas contradições hodiernas. No *capítulo 2* investigam-se dois casos paradigmáticos, Harald Szeemann e Ernesto de Sousa, que permitem um olhar sobre a individualização das metodologias, em relação com os seus contextos. Observa-se, nesse lugar, os moldes da construção e revisão das formulações identitárias profissionais que ambos operaram ao longo das suas vidas.

II) A segunda parte veicula uma prospecção acerca da curadoria em Portugal. Percorre-se, no *capítulo 3*, a “evolução” das práticas curatoriais, dos seus protagonistas e dos contextos em que as mesmas se desenvolveram, desde os anos 60, e sobretudo a partir dos anos 80 até à actualidade. Trata-se de um alinhamento das dinâmicas institucionais, uma enunciação de algumas das exposições mais representativas e dos indivíduos que as protagonizaram. Neste capítulo, a abordagem utilizada é histórico-cronológica, modo de promover a observação das transformações ao nível das práticas, dos sujeitos e dos discursos; em suma, na construção do entendimento da figura profissional do curador. Confere-se atenção especial ao caso do Porto, dadas as especificidades quanto ao seu tecido artístico.

III) A terceira parte da dissertação propõe um retrato colectivo sobre os curadores em Portugal, um estudo empírico, desdobrado em análises quantitativas e qualitativas. Esta oferece um mapeamento exaustivo dos curadores em Portugal e engloba também os curadores portugueses activos no contexto internacional. O *capítulo 4* dedica-se às representações sobre

a actividade e à caracterização da população activa. O *capítulo 5* centra-se na observação dos percursos profissionais e desenvolve a evolução da institucionalização da curadoria. O *capítulo 6* dirige-se às práticas individuais, às condições para o exercício da actividade, aos processos e às interacções; no final, detalha-se um momento particular de interacção: a visita ao estúdio do artista.

A recolha dos *curricula* destes agentes providenciou um olhar sobre as suas *trajectórias objectivas*, ou seja, a sequência de posições sociais ocupadas por um sujeito (Dubar, 1998b). A sua análise facilita uma primeira aproximação à trajectória profissional, na qual estão patentes as diversas etapas do percurso do indivíduo (principalmente académico e profissional). É, por esse meio, possível avaliar a duração da carreira, os passos transitórios, a presença de etapas institucionais, independentes ou universitárias. Por seu turno, aceder aos testemunhos revelou-se essencial para descrever as *trajectórias subjectivas*, ou seja, o sentido que os indivíduos atribuem aos seus percursos e à esfera relacional: o início e as transições entre trabalhos, os contextos diferenciados em que agem, a percepção sobre a formação, as interacções entre os actores na organização de uma exposição, por exemplo; estas constituem vias de acesso para delinear os contornos da identidade profissional.²⁸

Finalmente, é importante testemunhar como a presente dissertação resulta de uma articulação entre a reflexão teórica e a prática pontual da curadoria. Enriquecido pelo envolvimento directo, o objecto de estudo foi auscultado com a consciência do imperativo de uma análise servida pelas ferramentas teóricas. Justamente por essa imersão, os instrumentos analíticos revelaram-se imprescindíveis, tendo em mente que «porque vivemos a vida social supomos que ela nos é inteiramente transparente; esta ilusão encontramos-la em quase todas as sociedades, no entanto nenhuma ilusão é mais perigosa: o que nos é familiar é realmente oculto» (Godinho, 1964: 6).

²⁸ Efectuaram-se cinquenta e cinco entrevistas, cada uma com a duração média de duas horas. Alguns desses testemunhos complementaram a investigação no sentido de aprofundar a perspectiva histórica elaborada no capítulo 3. Salienta-se a importância da pesquisa de terreno, desenvolvida, além de Portugal, em Nova Iorque, Paris e Amesterdão (esta última compreendeu uma visita ao programa curatorial De Appel), e a frequência do simpósio internacional intitulado *Curating as Institutional Critique*, em Cassel. Este simpósio, organizado pela Kunsthalle Fridericianum e pelo hdk - Postgraduate Program in Curating, decorreu nos dias 25, 26 e 27 de Março de 2010. Assistiu-se também ao debate por ocasião do lançamento do livro *Curating and the educational turn* (O'Neill e Wilson, 2010), no dia 31 de Março, na Universidade VU, em Amesterdão.

Finda a formação especializada em Estudos Curatoriais²⁹, no decurso da pesquisa realizaram-se, complementarmente, trabalhos no âmbito da curadoria independente, entre os quais: escrita de textos sobre artistas para o enquadramento das obras apresentadas em exposições individuais; escrita de textos monográficos sobre artistas constantes de colecções para catálogos institucionais de museus e centros de arte, reportados a exposições colectivas; organização de exposições colectivas de iniciativa institucional, por convite, para as quais se executaram as tarefas de produção e de curadoria; organização de uma exposição colectiva com artistas em início de percurso, num espaço alternativo, com a respectiva angariação de fundos e produção de uma pequena brochura.

Esta posição dúplice facilitou a proximidade aos sujeitos e aos processos, bem como a partilha de informação com os pares, a vivência das dificuldades e das recompensas inerentes à actividade. Além deste posicionamento, revela-se uma nota mais pessoal sobre este trabalho, uma vez que um estudo sobre percursos profissionais não poderia deixar de comportar uma certa dose de autoanálise da história de vida académica e profissional. No final, verifica-se que se condensam, de certa forma, três etapas. A primeira, simbolicamente evocada através da obra de Vasari, remete para a licenciatura em História da Arte, e para as raízes da atracção por um caminho próximo dos objectos artísticos. Em segundo lugar, a escolha do objecto de estudo baseia-se nas perplexidades levantadas pela figura do curador e na curiosidade sobre esse domínio, suscitada durante o mestrado e depois continuada na prática mencionada. Por fim, as ferramentas teóricas utilizadas para analisar o objecto são do âmbito sociológico, adquiridas no seio do programa doutoral, das leituras empreendidas e através da frequência de seminários diversos, dedicados à sociologia da arte e das profissões artísticas. Afinal, a intenção de realizar uma prosopografia, de descrever a face e os caracteres fisionómicos de uma população, acabou por materializar-se na conciliação de um percurso individual. Inevitavelmente, a investigação, com objectivo de “prosopografar”, terá adquirido também as feições do seu investigador.

Para terminar, cita-se um excerto do texto intitulado “A solidão do projecto”, de Boris Groys (2007), pertinente quando aplicada a uma investigação de doutoramento:

Um indivíduo que persiga avidamente um determinado objectivo no domínio do conhecimento ou da actividade artística é autorizado a não ter tempo para o meio social em que vive por um período de tempo ilimitado. O que, não obstante, se espera ainda dele é que, pelo menos no fim

²⁹ No âmbito do Mestrado promovido pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, frequentado entre 2004 e 2005.

da sua vida, tenha uma qualquer forma de produto acabado para mostrar – nomeadamente uma obra – que justifique retroactivamente ter vivido em isolamento total.

Não se trata, neste caso, do fim de uma vida, mas da conclusão de uma etapa. Apresente-se, pois, o produto desta investigação, por sorte tão solitária quanto partilhada, sobretudo com os curadores que dela fazem parte.

PARTE I

DILEMAS, DEBATES E DINÂMICAS DA ACTIVIDADE CURATORIAL

CAPÍTULO 1.

QUESTÕES FRONTEIRIÇAS EM TORNO DA CIRCUNSCRIÇÃO DO CURADOR

1.1 A actividade curatorial: ambivalências, indefinições e tensões

Quando convidado a apresentar o seu trabalho na sala das turbinas da Tate Modern, Bruce Nauman mostrou esse enorme espaço, quase vazio. Para *Raw Materials* (matérias-primas), o artista seleccionou vinte e duas peças sonoras de sua autoria, distribuídas ao longo do *hall*, em estreitas e, à primeira vista, imperceptíveis colunas, dissolvidas nas paredes. Praticamente imaterial, a escultura sonora enchia por completo o espaço imenso.³⁰ Ao iniciar-se uma reflexão acerca do curador, convoca-se esta instalação por vários motivos. Em primeiro lugar, salienta-se o facto de Nauman interessar-se pela linguagem e pela potencial ambiguidade da mesma no processo comunicacional. Em *Raw Materials*, o artista explorou essa questão ao incluir fragmentos de textos contidos em obras suas, que cobriam um arco de quarenta anos, num movimento duplo de descontextualização e de recontextualização desses trabalhos. Ao deambular por aquele espaço, o visitante acedia a uma polifonia de vozes dissonantes, contraditórias, ora imperativas, ora declamatórias. Em segundo lugar, refere-se a importância, nos trabalhos do artista, do papel desempenhado pelo espaço. Consoante a zona onde se posicionava, o visitante ouvia somente uma das peças, ou uma sobreposição entre dois ou mais fragmentos. A delimitação das mesmas, cuidadosamente arquitectada, proporcionava tanto zonas de intimidade quanto o confronto de pensamentos. Às vozes contidas nas peças sonoras somavam-se as emitidas pelos próprios visitantes. Em terceiro lugar, a questão da invisibilidade dos sujeitos que proferiam as declarações – nalguns casos a componente sonora foi extraída de obras audiovisuais – e também do próprio suporte da obra.

Ambiguidade da linguagem, polifonia e dissonância, selecção e contextualização, relação com o espaço e invisibilidade da acção: estas são questões centrais para a análise que se segue. Exploram-se, para começar, as questões da ambiguidade da linguagem e da

³⁰ A instalação sonora de Bruce Nauman integrou a Unilever Series da Tate Modern, entre Outubro de 2004 e Maio de 2005.

polifonia e dissonância.³¹ Retenha-se o enunciado seguinte, que retrata os curadores como figuras ambivalentes, balizados entre a autonomia e o condicionamento:

Os organizadores de exposições são figuras ambivalentes. De facto muito autónomos, funcionam na retaguarda das grandes manipulações, mas são, em certa medida, supercondicionados pelo conjunto das suas diversas funções. Enquanto administradores, enquanto mediadores e negociadores, enquanto prospectores, enquanto gestores da sua própria imagem (Szeemann, 1996: 40).

Por ambivalência entende-se, no sentido lato, a coexistência de sentimentos antagónicos face a um mesmo objecto, passível de ter duas interpretações opostas ou diferentes. Esta é uma característica humana: as pessoas reagem de modos diferentes, em momentos diferentes (Whyte, 1982). Zygmunt Bauman (2004) descreveu as novas relações sociais como marcadas pela fluidez, fragilidade e fugacidade interna sem precedentes. Segundo Bauman, a inabilidade de escolha perante o desejo de endereçar simultaneamente dois objectos opostos gera incerteza e flutuação. A ambivalência é uma condição inerente à pós-modernidade – a *modernidade líquida* – a possibilidade de atribuir a um objecto ou evento mais do que uma categoria, o que representa um fracasso da função nomeadora e classificadora da linguagem para exprimir a multiplicidade da realidade (Bauman, 1991: 1). A realidade não deve, pois, ser interpretada ou reduzida a uma escolha entre perspectivas, pautada pela ansiedade decorrente da indecisão. Pelo contrário, é na identificação não ameaçadora da coexistência dessas alternativas que reside a chave da leitura. Esta abordagem procura vencer as dificuldades das categorizações e dos métodos das ciências sociais, contra o fracasso na apreensão da vastidão e ambivalência dos factos que devem ser compreendidos (Beck, 1994: 10). Ao referir-se à pós-modernidade, Bauman (2001) observou como a mesma é marcada pelo risco, pela incerteza, pela instabilidade, pela precariedade e pela fragilidade dos vínculos. Os pontos de referência são tendencialmente flutuantes e transitórios e as redes sociais tendem a complexificar-se e a diversificar-se.

Para uma análise do domínio curatorial e dos sujeitos que desempenham esse papel é imprescindível ter em mente as dinâmicas endógenas ao mundo da arte contemporânea, acerca das transformações ocorridas nas últimas décadas. Mas também as dinâmicas exógenas, próprias das mutações alargadas dos fenómenos sociais epocais, devem ser

³¹ As restantes encontram-se disseminadas ao longo dos próximos capítulos.

consideradas. Característica ampla da modernidade, a ambivalência afigura-se intrínseca à actividade curatorial, qualidade vital para garantir a sua dinâmica.³²

A produção recente de pensamento reflexivo sobre a curadoria detém-se em questões identitárias como sejam: “Quem somos? De onde vimos? Para onde vamos?”.³³ Esta ansiedade, transversal aos debates e às publicações, é designada por Annie Fletcher como uma «introspecção hipercrítica aparentemente inerente à profissão de curador», conducente ao questionamento sobre a necessidade da existência de publicações adicionais sobre esta prática (O’Neill, 2007: 12). Sublinhe-se, por outro lado, como o próprio museu se tornou “instável”: se antes era o espaço destinado às colecções permanentes, é hoje local sobretudo para o temporário, o transitório e o efémero.

Aflora-se agora a questão da polifonia e dissonância. Em meados dos anos 90, Nathalie Heinich referia-se a Harald Szeemann como *um caso singular*. Essa designação é atribuída, por Heinich (1995: 10), à raridade do número de especialistas de arte contemporânea marcantes na sua época, à sua então quase inédita afirmação enquanto *curador-autor* e ao estatuto que o curador suíço inaugurara enquanto curador independente.³⁴ Quando questionado sobre se conhecia outras pessoas em situação idêntica, o próprio afirmava a sua singularidade: «Não, de alguma forma sou o inventor...durante muito tempo fui só eu neste *métier*» (Heinich, 1995: 39).

No entanto, poder-se-á hoje, no limite, estender a atribuição de singularidade a muitos outros curadores: a via da independência é agora predominante; cada sujeito encerra as suas metodologias e concepções fortemente individualizadas; cada curador constitui hoje um modelo individual de organização profissional, imbuído de representações próprias sobre a actividade. Por esse motivo, a primeira dificuldade com que o investigador se depara ao ter os curadores como objecto de estudo sociológico é, na tentativa de proceder ao seu mapeamento,

³² Note-se que Idalina Conde referiu-se à ambivalência das condições artísticas em Conde (2009b) e que também Cláudia Madeira (1999) mencionou esta tendência na sua análise dos programadores culturais (cf. Introdução).

³³ A expressão citada pertence a uma entrevistada.

³⁴ Durante a sua investigação com Michael Pollak acerca da exposição *Vienne, naissance d’un siècle*, decorrida no Museu Georges Pompidou, em Paris, em 1986, Heinich observou as similitudes entre as características inerentes à produção dos filmes e das exposições, e traçou uma aproximação entre o estatuto do curador-autor e o do realizador de cinema (Heinich e Pollak, 2002: 241-245), ambos organizadores de *métiers*. Na publicação supracitada, o formato da entrevista é eleito justamente por seguir o modelo das entrevistas com realizadores de cinema nos *Cahiers du Cinéma*, iniciadas nos anos 50 (Heinich, 1995).

o problema de circunscrição, que irrompe em diversos momentos da sua análise. Um dos tópicos mais problemáticos é o que concerne à definição de quem é curador e à determinação da constituição do sujeito enquanto curador. Isto sucede por várias razões: uma quantidade de agentes rejeita essa definição, ainda que desempenhe sistematicamente funções curatoriais – por exemplo, alguns artistas mantêm prática curatorial consistente mas preferem definir-se exclusivamente como artistas; por outro lado, o facto de não existirem licenciaturas em curadoria leva a que as formações de base dos curadores sejam necessariamente diversificadas; por último, a prática da curadoria não exige uma credenciação específica – apesar de a mesma existir – e o facto de se ser detentor de um diploma não garante a sua legitimação. Como noutros domínios artísticos, e pelo facto de ser uma actividade em constituição, a sua aprendizagem advém, em grande parte, da prática, do “aprender fazendo” (*learning by doing*) (Menger, 2009c).

Para a indefinição concorre também o facto de a curadoria poder ser absolutamente central na estruturação de uma carreira, complementar ou subsidiária. Muitas vezes, os sujeitos especulam se devem ou não considerar-se curadores, e a autodefinição acaba por ser revista, reequacionada em função das actividades desenvolvidas no momento e dos projectos em que se está inserido.³⁵ Também ao longo dos percursos individuais varia a intensidade de desempenho dessa prática, sendo que grande parte dos sujeitos se lhe dedica como uma actividade complementar e não principal (Especial, 2010: 180).

Assim sendo, a partir de que quantas exposições ou com que regularidade se deverá considerar alguém como um curador? Evidentemente, tal delimitação não poderá ser uma questão aritmética quantificável. As competências e funções curatoriais podem ser realizadas por agentes diversos: artistas, historiadores, historiadores de arte, filósofos, sociólogos, antropólogos, arquitectos, entre outros. Mas não só: a prática curatorial é hoje transversal a qualquer área do domínio da criação. Com efeito, o termo “comissariado” e as suas variantes têm galgado as fronteiras da arte contemporânea para se aplicar a festivais de cinema ou de música e a outros domínios expositivos, como a exposições de História ou de *design*. O que poderá reflectir esta contaminação, que extravasa os próprios limites do seu berço original? A resposta para este alargamento do termo poderá situar-se no assumir da curadoria como uma selecção presidida por um especialista, disposto a assumir a responsabilidade da organização de um evento.

³⁵ A este respeito, cf. ponto 4.3.

Também a grande proximidade com as actividades artísticas será, certamente, motivo para que tais regiões fronteiriças relativas às definições sejam fugidias. A curadoria partilha, em termos socioprofissionais, muitas das características das profissões artísticas. Em primeiro lugar, pelo facto de se tratar de uma actividade altamente individualizada. Face a um trabalho tantas vezes não remunerado ou escassamente remunerado, as recompensas emocionais são superiormente valorizadas. O aparente desprendimento em relação ao dinheiro indica não ser esse o motor da acção: em primeiro lugar está a satisfação alcançada em projectos que se revistam de outros interesses motivacionais.

As demais características inerentes às actividades artísticas aplicáveis quanto à prática curatorial são: a incerteza como traço dominante; a convocação do risco como garante da inovação dos projectos e das propostas; a necessidade dos segundos empregos (os *moonlight jobs*); a imprescindível flexibilidade na realização de tarefas; os desequilíbrios e as assimetrias nas condições do exercício da actividade. Não menos importante, o curador partilha com o artista a indefinição quanto ao estatuto social da profissão, sendo esta porventura mais acentuada no caso do curador, decorrente do desconhecimento generalizado do seu papel por grande parte daqueles que se situam no exterior do mundo da arte – a começar pelo significado do próprio termo.

Além das que atrás se mencionaram, elenquem-se, em traços gerais, outras tensões e dicotomias detectadas na presente investigação, adiante abordadas, e que permeiam a actividade curatorial quanto ao *papel*: especialista/administrador; mediador/intermediário; às *interacções*: horizontalidade/hierarquia; cooperação/conflicto; às *instituições*: independência/dependência; flexibilidade/estabilidade; autonomia/condicionamento; ao *trabalho*: colectivo/individual; estereótipo/ruptura; burocrático/criativo; emprego/projecto; abundante/inexistente; à *selecção*: recorrência/diversificação; aos *rendimentos*: remuneração/autoinvestimento; ao *âmbito*: local/global; pequena escala/grande escala; ao *conhecimento*: especificidade/transversalidade; à *recepção*: público da arte/público em geral; ao *estatuto*: poder simbólico/effectiva precariedade; ao *estilo*: neutralidade/marca de autor.

1.1.1 A via da metáfora contra a incerteza da acção

As atenções centram-se agora na reflexão sobre a acção do curador contemporâneo, cuja acção de intermediação se situa entre a criação e a recepção da obra de arte. Em linhas gerais, o actual papel do curador resume-se a três acções fundamentais: seleccionar, editar e contextualizar.

O curador tem a seu cargo realizar uma série de escolhas. O seu papel é entendido como devendo limitar, excluir, e assim criar significados entre os signos existentes, códigos e materiais, através da selecção meticulosa e da instalação metódica das obras de arte, e das relações que se tecem com outras obras de arte e com a cultura visual mais vasta (Hoffmann, 2010: 3).

Após a selecção, a sua função é editar aquilo que viu e conseqüentemente contextualizar esse material, produzir a sua apresentação, com uma desejável componente de estímulo à experiência. Deve desenvolver um trabalho escrupuloso junto dos artistas, uma investigação aturada, ter precisão na escolha de uma obra em detrimento de outras, ser sagaz na leitura da adequação da obra ao espaço, no estudo do equilíbrio que permita a convivência de obras díspares de modo a criar tensões e relações que se não anulem mutuamente mas consigam inaugurar novas vias de pensamento. Mas este tipo de descrição de tarefas não é, por si só, plenamente satisfatória. Explore-se, pois, a via da metáfora, na tentativa de representar a curadoria de modo indirecto, através do seu contorno, explorando os terrenos em torno da mesma.

As metáforas sobre a acção do curador têm vindo a ser vastamente empregues tanto pelos curadores, na tentativa de fornecerem pistas para elucidarem no que consiste a sua acção, como pelos teóricos, em busca de melhor se acercarem da mesma. Refúgios linguísticos, recorre-se a estes exemplos em prol de uma visualização simbólica de competências dificilmente definíveis.

Como indica a raiz etimológica de *metáfora*, através do uso de uma imagem *transporta-se* a significação natural de uma palavra para uma outra, em virtude de uma relação de semelhança estabelecida. A metáfora apoia-se, pois, naquilo que foi no passado experienciado e possui o dom de transformar o estranho em familiar. Esta lógica substitutiva faz parte do processo cognitivo.³⁶

Vejam-se, pois, algumas das metáforas e imagens recorrentemente utilizadas para iluminar com familiaridade a estranheza da acção curatorial: mediador cultural, catalisador,

³⁶ No ensaio “A necessidade moral da metáfora”, Cynthia Ozich (1986) afirma como a metáfora pertence a uma forma de clarificação da conduta humana, aliada à memória: «A concentração metafórica permite que os médicos imaginem o que é serem seus doentes. Que aqueles que não têm dor imaginem ser como os que sofrem. Que os que estão ao centro imaginem o que é estar de fora. Que aquele que é forte imagine como é ser fraco. As vidas iluminadas podem imaginar o que é a escuridão. Os poetas no seu crepúsculo podem imaginar os contornos do fogo estelar. Nós, estranhos, podemos imaginar como são familiares os corações dos estranhos». (1986: 67-68).

cúmplice do artista, *dj*, diplomata, *gatekeeper*, um maestro em busca da harmonia entre os vários músicos...³⁷ Para Félix Fénéon, o curador era uma ponte pedonal entre o artista e o mundo.³⁸

Estas e outras imagens comparecem na literatura sobre a curadoria, seja na forma de discussão sobre o âmbito e os limites da acção curatorial, seja na forma de questionamento sobre modelos hipotéticos quanto à figura do curador, ora mais colaborativos ora mais hierárquicos e evidenciadores de uma faceta de “árbitro dos artistas”.

Segundo Boris Groys (2008: 93-94), foi desde Marcel Duchamp e da ruptura introduzida por esse artista ao utilizar *readymades*, que o acto criativo passou a ser considerado como uma selecção. O uso de objectos não necessariamente produzidos por si, e por vezes escolhidos de entre a produção de outros artistas, ou mesmo encomendados a outros artistas, gerou repercussões várias, nomeadamente quanto ao entendimento do papel do curador. Se anteriormente o que distinguia artista e curador era o facto de o primeiro ser o produtor e o segundo o agente de selecção – ideia que tinha implícita uma hierarquização do primeiro em relação ao segundo – a partir do momento em que o artista é visto como seleccionador, torna-se um curador de si mesmo. É ele que escolhe a sua arte e também a dos outros, assim como outros objectos, como sucede pelo menos desde os anos 60, com a prática da instalação.

Groys refere-se ao curador como um artista que perdeu os seus poderes mágicos de criar objectos de arte e de transformar a *não arte* em *arte* através da sua mera apresentação expositiva. De acordo com esta perspectiva, o curador é um artista expurgado dos poderes mágicos de criação, um artista secularizado, que abandonou o sacerdócio (Groys, 2008: 50-51). Segundo este autor, não é uma coincidência que a palavra “curador” esteja etimologicamente relacionada com a “cura”, uma vez que, conforme afirma, comissariar é curar a falta de poder da imagem, a sua incapacidade de se apresentar a si mesma. A obra de arte precisa, diz, de uma ajuda externa, de uma exposição e de um curador para se tornar visível (Groys, 2008: 46). De acordo com a leitura de Groys, o curador é, pois, um artista, porque faz tudo o que os artistas fazem. Todavia, é um artista que perdeu a sua aura e deixou de poder atribuir aos objectos a sua aura artística. Deixou de usar objectos em favor da arte,

³⁷ Sobre a mediação cultural exercida pelos *gatekeepers*, veja-se Cliche e Wiesand (2003).

³⁸ Félix Fénéon (1861-1944) foi um organizador de exposições e de publicações, crítico de arte, coleccionador e activista político que procurou sequiosamente novas formas de dar a ver a arte e de mediação.

mas pelo contrário abusa deles, torna-os profanos. E é este facto que torna a figura do curador independente tão atractiva e essencial para a arte hoje em dia.

O sentido eclesiástico, presente nas origens históricas da curadoria, emerge na síntese de David Levi-Strauss (2008), ao afirmar que «os curadores foram sempre uma mistura curiosa entre o burocrata e o padre». Esta formulação condensa a natureza dúplice do trabalho curatorial na acepção contemporânea, dividido entre a produção (o trabalho predominantemente administrativo) e a curadoria propriamente dita, no sentido autoral, da intuição e da criatividade, na construção da situação social de apresentação da obra de arte.³⁹

Outros dois exemplos de recursos a imagens radicam em situações triviais do quotidiano, comuns à experiência colectiva. As metáforas hoteleiras são empregues pelo curador Andrew Renton, justificando essa necessidade por três motivos: pela incapacidade de ilustrar claramente o que um curador faz; pelo facto de a noção de curador se encontrar em permanente evolução e pela consequente ausência de uma definição precisa.⁴⁰ Renton refere-se à detecção da acção curatorial no espaço, que consiste na modificação das relações entre as pessoas e os objectos, com uma consequência transformadora das percepções sobre os mesmos:

(...) aquilo que acontece quando és criança e vais de férias pela primeira vez com a família. (...) Estás no átrio a fazer o *check in* e nem queres acreditar, está lá tudo: a palmeira, o sofá, a música ambiente... Ficas siderado. (...) Depois tens as tuas férias – apaixonas-te, passas uma semana óptima, e fazes o *check out* uma semana depois. Enquanto estás a fazer o *check out*, estás no mesmo átrio e olhas em volta: está tudo exactamente no mesmo lugar. Nada se mexeu. Como só têm uma cassette de música ambiente, é sempre a mesma, repetidamente; a palmeira é artificial, de plástico, por isso não cresceu. Está tudo como estava antes. E adivinha? Parece diferente (...). Porquê? Porque o objecto ou o conjunto de objectos no espaço transforma-se de acordo com a tua experiência no tempo. Penso que isso é uma das coisas que o curador faz. Desenvolve relações entre os objectos, os artistas e os públicos, para perceber como é que isso muda e evolui (Hiller, 2002: 11-12).

A outra metáfora hoteleira de Renton prende-se com o papel do curador na sua relação com o artista: o primeiro deve saber gerir o frágil equilíbrio que assegura que o artista tenha o tempo e as condições necessárias para a criação do seu trabalho e minimizar quaisquer

³⁹ Cf. ponto 4.3.

⁴⁰ Andrew Renton é curador independente e dirige o programa de curadoria na Goldsmiths/Universidade de Londres desde 2003.

interferências exteriores aos desígnios artísticos, como sejam as pressões exercidas pelas agendas institucionais:

Alguma vez te aconteceu estares num hotel acompanhado e, ao procurares descer do vigésimo piso para tomar o pequeno-almoço, carregaste no botão de chamada do elevador; o elevador chega mas a tua companhia ainda está no quarto por isso tentas reter a porta do elevador aberta? Enquanto tentas manter a porta aberta podes fazê-lo de duas formas. Podes mantê-la com o letreiro que diz “porta aberta” ou podes procurar mantê-la aberta fisicamente. Ao mesmo tempo, há um tipo no piso térreo que está a premir o botão de chamada do elevador, para que o mesmo desça. (...) Enquanto isso está a acontecer, estás a tentar resistir e o teu trabalho é conseguir que a porta se mantenha aberta o máximo de tempo possível. Se a forçares sabes que se parte (...). Penso que o trabalho do curador é manter esse espaço aberto, tanto tempo quanto possível. Ele vai sempre tentar fechar-se, encher-se de coisas, e o teu trabalho é criar espaço suficiente para um artista trabalhar e desenvolver todo o tipo de relações naquele espaço, ao mesmo tempo que ele se tenta fechar (Hiller, 2002: 11-12).

Alude-se, nesta passagem, à mediação exercida pelo curador, entre o artista e as demais instâncias, neste caso, no sentido da preservação de um “perímetro de segurança” fundamental para assegurar a possibilidade da criação.

Um outro prisma é o que condensa em torno desta figura uma dose de cepticismo acerca da sua conduta. Walter Benjamin descreveu o curador como “contrabandista”, evidenciando o carácter fronteiro desse papel, a porosidade da sua intervenção e a ideia de um agente que passa algo a alguém, de forma ilícita.⁴¹ Boris Groys atribui-lhe igualmente uma posição suspeita: o curador é alguém que se imiscui entre a obra de arte e o espectador, manipulando insidiosamente a percepção do espectador com a intenção de tirar poder ao público (Groys, 2008: 45).⁴² Soren Andreasen e Lars Bang Larsen (2007: 21-30) analisam a desconfiança imposta pela figura do “*middleman*” através dos tempos. O termo, que pode ser traduzido por medianeiro, burguês ou revendedor, encontra-se ali mais próximo do *intermediário*, descrito como um agente parasita responsável por fazer um «curto-circuito à autenticidade». Dotado de uma aura de mediocridade, corre-se o risco de que saiba mais do que deve e de assim vir a favorecer o seu próprio interesse. O intermediário tem, assim, uma presença opaca no espaço social. Andreasen e Larsen convocam *Civilização e Capitalismo* de Fernand Braudel, obra onde o *middleman* surge como um agente chave no desenvolvimento do capitalismo, na

⁴¹ Traduzido do francês: *un passeur* (Derieux, 2007: 8).

⁴² A expressão é *disempowering the public*.

economia de mercado: é o *terceiro homem*, posicionado entre o cliente e o produtor, agente de troca, de ligação e de transformação.

Se existe suspeição acerca dos intermediários, os mediadores, pelo contrário, possuem outro tipo de conotações, de autoridade pública neutral, em busca de consenso em matérias de conflito onde tal intervenção é requerida.⁴³

Em suma, as imagens metafóricas construídas em torno do papel do curador são geradoras de um sentimento de ambiguidade: se umas possuem conotações louváveis e de distinção, outras alertam para uma posição dúbia, em relação à qual se deve estar vigilante.

1.2 O papel do curador e as transformações no seu entendimento

1.2.1 Da esfera do sagrado ao lugar de especialista. O artista-curador

O conceito de *papel* ocupa um vasto terreno no que concerne às teorias sociológicas contemporâneas. Segundo Goffman (1986: 85), na sociologia há poucos conceitos mais utilizados do que esse, a que se atribua tanta importância e ao mesmo tempo tão variáveis quando olhados com atenção. A ideia de *papel social* advém da utilização do léxico teatral, para descrever a acção dos indivíduos no desempenho das suas relações sociais, que se faz equivaler ao desempenho de papéis numa peça de teatro. Na verdade, foi nessa base de equivalências que nasceu a própria ideia de teatro. De facto, a novidade para a teoria sociológica foi a transposição dessa imagem para o entendimento sociológico das interacções sociais e do comportamento do actor social, empresa levada a cabo por cientistas sociais do século XX como Kenneth Burke, Victor Turner e Marcel Mauss. A perspectiva dramática constitui uma posição teórica geralmente associada ao interaccionismo simbólico. Os actores criam impressões deles próprios que apresentam à audiência, ao mesmo tempo que servem, eles mesmos, de espectadores para outros actores (Johnson, 2005: 369). A metáfora dramática é uma estratégia analítica e heurística, mas não uma teoria nem um quadro conceptual por si só. Na obra de Erving Goffman, tal mecanismo serviu para usar de forma eficaz termos técnicos que derivam do uso familiar e construir uma superestrutura com as

⁴³ Estes autores aludem a Kofi Annan, enquanto mediador em caso de confrontos militares ou políticos, na qualidade de *especialista imparcial* (Andreasen e Larsen, 2007: 22). Já para Deleuze, os mediadores são fundamentais para a criação, pois ligam aquilo que existe (em Gilles Deleuze, 1990, “Mediators”, *Negotiations 1972-1990*, Nova Iorque, Columbia University Press, 125. Citado no mesmo lugar). Nesta conformidade, o mais relevante não é ser a origem de algo, mas participar nos seus movimentos, pôr as ideias em órbita e em movimento perpétuo.

imagens que aqueles providenciaram, assim como explorar mais profundamente os recursos analíticos disponibilizados por essa via (Burns, 1992: 112).⁴⁴

Enunciam-se de seguida alguns dos principais momentos relativos à evolução do entendimento do papel do curador, uma vez que, para o conhecimento profundo acerca dos curadores contemporâneos, não deverá ser ignorada a sua história mais remota. Para tal, siga-se a digressão histórica traçada por Philippe de Montebello (2001), fornecedora de pistas relevantes para a compreensão dessas mutações ao longo dos tempos.⁴⁵

A etimologia do termo “curador” designa os que tinham a seu cargo cuidar dos trabalhos públicos: os curadores do Império Romano estavam encarregues do ordenamento básico, das comunicações e da segurança. Os usos actuais dos termos “curador” e “curadoria” prendem-se com uma designação genérica, relativa ao sujeito que tem a seu cargo o cuidado

⁴⁴ Erving Goffman e Talcott Parsons elaboraram as duas principais abordagens quanto à teoria dos papéis sociais. O entendimento do conceito de papel em ambos os autores assume-se de forma diferenciada na sua origem: a teoria de Goffman aproxima-se da psicologia social – a forma como os papéis são desempenhados e as interacções que isso provoca – e a perspectiva de Parsons deriva da antropologia social de Ralph Linton. Para Goffman (1986: 87), o papel é a unidade base da socialização. O controlo do indivíduo sobre o seu papel, o jogo da informação, compõe-se de aspectos controláveis – como o que se transmite verbalmente – e de aspectos menos controláveis – a expressão ou o que se emite (Goffman, 1993[1959]: 19). Já Parsons apresenta uma visão estrutural, normativa, cujos papéis se revestem de direitos e obrigações, o que faz com que se localizem em posições na sociedade. De acordo com esta perspectiva, o papel é um conceito basilar para a sociologia uma vez que é através dos papéis que os indivíduos se interrelacionam e formam as redes de posições sociais e, em última análise, os sistemas sociais. Encontra-se intrinsecamente ligado à *expectativa*, ao conjunto de direitos e de obrigações e ao comportamento que se espera de um indivíduo que ocupa uma dada posição social, familiar ou profissional. Parsons refere-se brevemente ao papel do artista pelo facto deste se demarcar do cientista no que toca à introdução de dados novos – a criatividade e a necessidade de comunicar. Segundo o autor, o artista tem a parte técnica do ofício, comparável à de qualquer outra profissão técnica, ligada ao conhecimento e à disciplina e ao estudo. Mas o papel do artista caracteriza-se por uma tensão entre essa zona técnica e a actividade espontânea expressiva (Parsons, 1991: 409-410). Num sentido aproximado, Goffman afirma que o desempenho de um papel requer, por parte do actor social, a invenção e a improvisação. Com efeito, existe uma diferença entre a ideia prototípica que se tem de um papel e o desempenho real do mesmo: «os detalhes da expressão e os movimentos usados não se encontram discriminados num guião. (...) Não é uma questão de aprendizagem em detalhe e de raiz todas as partes concretas que somos chamados a desempenhar; não há, simplesmente, tempo nem energia para isso» (Burns, 1992: 122).

⁴⁵ Director do Metropolitan Museum of Art entre 1977 e 2008. Na altura em que escreveu o artigo citado, Montebello trabalhava com cento e dezasseis curadores: caracterizou o curador como a coluna vertebral do museu (*the lifeblood of the museum*).

de bens, interesses ou pessoas.⁴⁶ De acordo com Montebello, a palavra *curator* terá sido proferida em público, pela primeira vez, em 1667 na Royal Society of London.

Ainda que a curadoria tenha hoje adquirido contornos algo distintos dos primitivos, as origens da curadoria remontam à Antiguidade e à existência de colecções privadas de tesouros. Dada a associação das colecções de obras de arte àquilo que havia de maior riqueza dos povos, a pessoa por eles responsável era conotada com um estatuto de poder e de prestígio.

A primeira referência a um “protocurador” surge na *Geografia* (7 a. C.), obra monumental composta por dezassete volumes, do escritor e geógrafo grego Estrabão (63 a. C. – 24 d. C.), na sua descrição de Alexandria. Aí se menciona como cada rei somava algo aos monumentos públicos da cidade, modo de imortalizar o seu reino. Assim se sabe que um curador foi designado por César, e que o mesmo, aí não identificado nominalmente, era um padre. Não é de menosprezar o facto de os primeiros curadores terem sido padres: tal relação ilustra que esses indivíduos detinham uma posição privilegiada na sociedade. Uma vez que pertenciam a uma organização poderosa, acediam a conhecimentos que não eram acessíveis a todos e mercê dessa distinção concentravam em si mesmos um alto grau de destaque e de confiança. A tradição de os curadores serem padres manteve-se na Idade Média, altura em que o termo ganhou um sentido eclesiástico, na acepção de cuidar das almas.

A preparação de inventários de colecções remonta ao século II. Na *Descrição da Grécia...*, o geógrafo grego Pausânias (c. 115-180 d.C.) descreve com minúcia as esculturas, pinturas e objectos preciosos pertencentes aos tesouros da Acrópole e existentes nos santuários de Delfos, Olímpia e Samos (Fernández, 1993: 50). Mais tarde, também Plínio, Vitruvius e Cícero se dedicaram a elencar outras colecções com pormenor.

Já no Renascimento, o cuidado das colecções transpõe-se para os artistas: na corte de Gonzaga, tal cabe a Mantegna; no tempo dos Médici, a Bertoldo e Bandinelli; com a Rainha Cristina da Suécia, é Carlo Maratta que assume esse papel. Ao longo do século XVI, os curadores adquirem um papel cada vez mais alargado. A razão pela qual estes indivíduos eram artistas justifica-se, possivelmente, pela capacidade de poderem restaurar as obras de arte. Além disso, é frequente recomendarem aquisições para as colecções, como sucedeu com

⁴⁶ Sintetizam-se várias propostas dicionarizadas: “curador” (do lat. *curator*, *-oris*): pessoa que tem, por incumbência legal ou judicial, a função de zelar pelos bens e pelos interesses dos que por si não o possam fazer; responsável pela organização e manutenção de acervo de arte. “Curadoria” (do lat. *curator* + *ia*): cargo, poder ou função de curador; emprego de curador; acto de administrar bens ou interesses de outrem.

Velasquez, na corte de Filipe IV. Assim, nestes contextos, os artistas eram principalmente responsáveis pelos restauros, pelo aconselhamento de aquisições e também pelos inventários.

Uma das primeiras referências a um curador identificado com o seu nome é feita ao pintor holandês Van der Roost, superintendente das pinturas de Carlos I. No reinado de Henrique IV, no final do séc. XVI, listam-se os deveres de um curador pela primeira vez; discrimina-se novamente o nome do curador. Esse documento confere ao pintor Jean de Hoey, de Utreque, a guarda dos quadros. A descrição das tarefas inerentes à sua actividade incluía: «cuidar das pinturas antigas de sua Majestade em Fontainebleau, restaurar as que estivessem estragadas e limpar os frescos dos quartos» (Montebello, 2001). O Arquiduque Leopold Wilhem de Habsburgo é creditado pela nomeação do primeiro curador do que se tornou um grande museu de arte, o Kunsthistorisches de Viena, quando escolheu David Teniers, o Velho, para cuidar da sua colecção.

No século XVIII, os curadores eram maioritariamente artistas. Jacques Louis David foi curador do Museu do Louvre em 1793, e essa prática alastrou-se pelos séculos XIX e XX, com Charles Eastlake (1793-1865) na National Gallery de Londres e Federico de Madrazo (1815-1894) no Museu do Prado. Começaram também a surgir historiadores de arte como curadores. Por exemplo, Luigi Lanzi (1732-1810), autor de uma história da pintura italiana, foi curador da galeria do Grão Duque da Toscana, os futuros Uffizi.

Nalgumas instituições, como no Ashmolean Museum of Art and Archeology, os curadores gozavam de poder considerável. No regulamento deste, datado de 1714, lê-se que quando a posição de director estivesse livre, o poder de nomear o sucessor pertenceria aos curadores (Montebello, 2001).

O barão Vivant Denon (1747-1825), curador do Louvre enquanto Napoleão estava no poder, é um dos primeiros de uma linhagem distinta de indivíduos notáveis que contribuíram para o desenvolvimento da profissão. As suas capacidades e interesses mostram o quão abrangente podia ser o perfil do curador: era um *connoisseur*, linguista, diplomata, poeta e autor de livros eróticos... Acompanhou Napoleão ao Egipto e os seus *Monumentos do Egipto* tornaram-se um clássico. A sua importância verifica-se através do facto de uma ala do Louvre ter o seu nome.

Nos séculos XIX e XX os curadores e os directores de museu são descritos por Montebello como frequentemente intercambiáveis: ocupam, a seu tempo, uma ou outra posição. É no início do século XX que a profissão de curador desponta e que, pela primeira vez, alguém pode escolher a curadoria como uma carreira, sobretudo nos Estados Unidos.

Para tal transformação foi decisiva a criação dos primeiros cursos específicos.⁴⁷ Em 1920 realizou-se, pela primeira vez, *The museum course*, genericamente denominado *método Fogg*.⁴⁸ Neste leccionou Paul Sachs (1878-1965), historiador de arte e professor na Universidade de Yale. Um dos primeiros alunos foi Alfred Barr Jr. (1902-1981), futuro fundador e director do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), criado em 1929.

Alfred Barr trabalhou durante duas décadas nesse Museu – o primeiro museu organizado por disciplinas – onde desempenhou um papel decisivo para o triunfo da arte moderna nos Estados Unidos. Teve formação como historiador e museólogo no início da década de 20 do século XX. Em 1968, quando deixou o Museu, Barr tinha já legitimado a arte moderna como um campo de estudo em si mesmo.

Segundo Paul Sachs, o curso mencionado tinha como objectivo contrariar a tendência europeia de separar o *curador-especialista* do professor universitário. Em vez de ensinar somente as técnicas que se aprendem com a prática, Sachs concebeu o curso para desenvolver os conhecimentos e cultivar treino e acume visual. Acreditava que, ao combinar investigação histórica com o estudo de obras de arte, a especialização teria em Harvard uma dimensão desejavelmente alargada (Kantor, 2001: 57).

Nas suas memórias, Sachs relata como ideou o curso em 1919, quando conheceu Henry Watson Kent, do Metropolitan Museum of Art em Nova Iorque. Ambos discutiram então a necessidade de os museus terem pessoal com formação museológica. Sachs desenhou um curso de estudo para futuros trabalhadores do museu a partir das suas observações sobre o trabalho de Kent (que fizera avanços naquele Museu ao nível dos procedimentos educativos e de publicações de alto nível). Kent era, aos seus olhos, um modelo de administrador de museu: era um estudioso bem formado, especialista com capacidades de comunicação e escritor com grande conhecimento em campos diversos (Kantor, 2001: 58).

⁴⁷ De acordo com Colin Eisler (1966: 56-61), antes do curso a que se alude no texto, realizaram-se os seguintes: em 1908, o Curatorial Course no Pennsylvania Museum and School of Art; em 1912, em Wellesley, um ano de programa com três secções: *art library*; *art museum*; *administration*; em 1917, a American Association of Museums declarou a sua preocupação pela falta de pessoal qualificado nos museus e tentou estabelecer o seu próprio programa de estudos em 1918, que todavia não ocorreu, por via dos seus elevados custos; em 1918, o curso na Rhode Island School of Design; em 1925, o Newark Museum, sem qualquer ligação à universidade; em 1926 e 1927 a Columbia University realizou cursos e conferências de Verão. Em 1927, Harvard e a New York University iniciaram os seus cursos de museus.

⁴⁸ O nome oficial pelo qual o curso era designado era *Museum work and museum problems*.

Emergiram depois outros cursos como o “Curatorial Studies”, resultante da parceria estabelecida entre o Institute of Fine Arts e o Metropolitan Museum de Nova Iorque. Desde então, têm proliferado mundialmente os cursos dedicados aos Estudos Curatoriais.⁴⁹

O curso superior da École du Louvre, em Paris, fundado em 1882 e ainda em funcionamento, encontra-se vocacionado para formar conservadores de museu; muitos deles desempenham depois as funções de curadores. As aulas, leccionadas nos espaços do Museu do Louvre, abrangem hoje as disciplinas de Museologia, História da Arte, Arqueologia, História das Civilizações, Antropologia e Epigrafia, alargamento disciplinar correspondente a uma diversificação dos interesses.

Como antes se afirmou, em variados momentos foram os artistas desempenharam a função de curadores, na sua intervenção nas colecções régias, naquilo que seria mais próximo da função de conservadores. O papel do artista como organizador das suas próprias exposições foi progressivamente esvaziado de poder, consequência da institucionalização da arte contemporânea, e deu lugar à emergência da figura do curador profissional (Altshuler, 2008: 4; 13). Apenas nos últimos anos se tem vindo a reconhecer a centralidade dos artistas na organização das exposições. Com efeito, tais autoapresentações revelaram-se cruciais para o desenvolvimento não só da arte como dos modelos expositivos. Reitere-se, pois, a sua importância, até porque foi aos artistas que coube, por muito tempo, o estabelecimento dos critérios de consagração (Michaud, 1989: 15).⁵⁰

Assinalam-se brevemente alguns exemplos expositivos protagonizados pelos artistas. Na segunda metade do século XIX, em 1855, Gustave Courbet comissariou a exposição *Réalisme*. Esta é julgada como a primeira exposição na qual um artista decidiu individualmente a posição das suas obras no espaço e a sua montagem. Após as suas obras terem sido recusadas pelo júri e assim votada a não integração das mesmas na *Exposição Universal*, Courbet reuniu quarenta desenhos e pinturas num pavilhão que mandou construir para esse fim. O Pavilhão do Realismo ficou localizado justamente defronte da exposição oficial. Décadas mais tarde, também as exposições organizadas por Marcel Duchamp questionaram o formato expositivo como mecanismo de poder. Em 1917, ao presidir ao

⁴⁹ Sobre a formação específica em curadoria a partir dos anos 60, cf. ponto 5.6.

⁵⁰ Yves Michaud, numa visão crítica acerca do comissário de exposições, denunciou a transposição do foco de interesse da arte para aqueles que a exibem. Alertou, também, para uma utilização abusiva, por parte dos curadores, das obras de arte e dos artistas. A sua é uma perspectiva de cepticismo quanto ao mundo da arte em geral, que, já no final dos anos 80, disse estar imerso numa atmosfera de *jet-set* e, quanto aos curadores em particular, que afirma serem figuras-vedetas de museus cada vez mais *disneylandizados* (Michaud, 1989: 28).

Primeiro salão da Sociedade dos Artistas Independentes, em Nova Iorque, os critérios que elegeu foram a disposição das obras dos artistas por ordem alfabética, uma opção programática, em total alheamento do critério estético. Outros episódios foram protagonizados por Salvador Dalí, pelo escultor Constantin Brancusi, e, mais tarde, pelo movimento Fluxus e pelo Independent Group. Em muitos outros momentos coube aos artistas assumir as rédeas da concepção das suas exposições. Subjaz a esta via o descontentamento dos artistas pelas formas de apresentação convencionais ou oficiais, conducente à criação de alternativas face aos modelos existentes, algo que se alongou no tempo, até às práticas actuais.

1.2.2 Da especialização à flexibilidade

Atente-se no retrato da “revolução” ocorrida nas competências do mesmo curador que, em 1966, organizou a exposição sobre Pierre Bonnard no Musée de l’Orangerie e, vinte anos depois, uma outra exposição sobre o mesmo pintor no Centro Georges Pompidou, ambas em Paris.

Ao organizar a primeira exposição (*Bonnard no Orangerie*, 1966), tudo o que [o curador] teve de fazer foi seleccionar as obras (com pouca preocupação científica e excluindo impulsos demonstrativos), escrever aos coleccionadores para conseguir os empréstimos e pendurar as obras (com a mesma reduzida preocupação museológica). [...] Vinte anos depois, [...] o catálogo crescera para uma imensa monografia [...], provava-se o aprofundamento científico para que se demonstrasse um objectivo específico (neste caso, a modernidade de Bonnard). Desta vez, o curador dispunha de uma quantidade de subalternos sob seu comando para a instalação das obras, atraiu muito maior atenção do que da primeira vez, teve uma tónica particular na visualização, em despertar os sentidos do público (incluindo o público não informado) pelo facto das obras não se revelarem por si mesmas (Heinich e Pollak, 2002: 236-7).

Esta passagem ilustra como mudaram, nesse lapso temporal, não apenas as competências curatoriais de um profissional enquadrado institucionalmente, mas o próprio entendimento da exposição no seio museológico. Desde os anos 60, tempo dos pioneiros da curadoria contemporânea, até ao presente, é evidente uma enorme complexificação burocrática, o crescimento das equipas de organização das exposições, o aumento dos indivíduos pertencentes ao mundo da arte e a abertura de espaços de grandes dimensões

votados à exposição de arte contemporânea. A segunda metade do século XX registou o desabrochar de espaços e contextos expositivos, transformações que conduziram a uma nova era da exposição temporária, em detrimento das exposições permanentes das colecções institucionais.

É no final da década de 60 que se localiza o nascimento da figura do curador como agente criativo. A acção curatorial de desafiar a apresentação expositiva convencional da arte conduziu a que o modo de apresentar a arte fosse considerado parte daquilo que se apresentava. A exposição ganhou relevo enquanto obra de arte em si mesma e o curador assumiu um papel autoral, uma assinatura (Altshuler, 1994: 236). O ano de 1969 é decisivo: é então que acontecem as icónicas exposições *When attitudes become form*, comissariada por Harald Szeemann e *January 5-31, 1969* (nomeada correntemente *The January show*), comissariada por Seth Siegelaub.

De acordo com Seth Siegelaub, o poder do curador enquanto organizador de exposições era o de ser agente de mudança e de «fazer acontecer» (Gleadowe, 2000: 105-108)⁵¹. O papel do curador seria o de transformar a subjectividade da obra de arte na objectividade possível e levá-la ao conhecimento geral das pessoas. Siegelaub pressentiu o perigo de o curador de tornar numa *star system* e do sucesso da sua carreira poder vir a tornar-se prejudicial para o artista, caso as opiniões formuladas pelo curador passassem a sobrepor-se ao artista e ao que a sua obra ensejava (Lippard, 1997[1973]: 71).

Perspectiva diversa é a de Lawrence Alloway (2002: 221) que, em 1975, apontava as pressões a que o desempenho dessa função estava sujeito: a necessidade de manter boas relações com os *dealers*, agradar aos coleccionadores, corresponder às expectativas de gosto do director do museu e seu *board of trustees* e agradar aos seus pares. Alloway lançava, num ensaio publicado na revista *Artforum*, em Maio daquele ano, a hipótese de a curadoria se encontrar em crise e declarava que uma das fraquezas da actividade naquele tempo era a subserviência dos curadores aos artistas. Segundo o mesmo autor, a função do curador era ser o “número 2” do museu, imediatamente abaixo do cargo de director, apesar de fazer a ressalva que o papel do curador diferia de museu para museu.

⁵¹ A expressão original é *to make things happen*, e que se verificou, na pesquisa de terreno, ser recorrentemente empregue, no presente, por curadores estrangeiros e nacionais. Noutro lugar, António Olaio afirma: «essa ideia de fazer coisas, de organizar coisas, evoluiu para o comissariado. Mas não estive sempre a organizar exposições. O que achava importante não era tanto a ideia de ser comissário, mas a ideia de juntar artistas para *fazer acontecer*.» (Moura, 2008).

Também em meados dos anos 70, houve quem vislumbrasse o que hoje se instalou de modo tão evidente no panorama curatorial: o peso crescente da dimensão administrativa das funções do curador; esta, no limite, esmaga a sua possibilidade de contacto com as colecções, com as obras e com a investigação. Segundo Peter Cannon-Brookes:

o trabalho do tradicional curador-especialista terá escassa existência dentro de dez anos. As funções de *display* expositivo do curador serão, em grandes museus, conferidas aos departamentos de produção e de *design*, deixando o departamento curatorial com funções administrativas crescentes e cada vez menor contacto físico com as colecções. (...) Infelizmente, a verdade é que o número crescente dos curadores de arte está hoje tão envolvido nas tarefas quotidianas das suas colecções, que nunca terá tempo sequer de olhar para elas (1976: 161-162).⁵²

Ao longo das últimas décadas, o tecido museológico tem vindo a complexificar-se: se a abertura de inúmeros museus de dimensões variadas aparenta ser um sinónimo de vitalidade da estrutura museológica, a verdade é que tais instituições vêm-se hoje a braços com a sua sustentabilidade. A vulnerabilidade actual do museu é reflexo das alterações conjunturais: o museu pode ser interpretado como um «sismógrafo das mudanças políticas e sociais» (Schubert, 2000: 9-11).

Vítimas do seu próprio gigantismo, envolvidos em lógicas mercantis e reféns do sucesso, certos museus deixaram de estar dispostos a correr riscos que periguem a sua viabilidade. Empreendimentos arquitectónicos sumptuosos, onerosos na sua edificação – cujos custos foram suportados no quadro de um clima de relativa prosperidade na altura do seu planeamento e execução – a sua manutenção é hoje difícil de assegurar. As suas estruturas, demasiado pesadas e dependentes de poderes políticos e económicos, ameaçam elidir a necessária espontaneidade que qualquer museu deve ter. Além da exiguidade dos orçamentos com que se deparam, acresce um clima de incerteza sobre o papel dos museus na sociedade. Para tal, a resposta tem sido a criação de operações para atrair o visitante e assim conseguir somar parte das verbas necessárias à sua sobrevivência, dinamizar e aprofundar a vertente educativa, justificação primeira para a sua existência. Aos olhos dos patrocinadores, o sucesso de uma exposição passou a ser entendido como sinónimo de um número elevado de

⁵² No mesmo artigo, atesta-se a necessidade da boa articulação e do diálogo entre o curador e o conservador, em prol da boa conservação dos objectos. Afirma-se ainda a importância da aprendizagem informal, obtida junto de curadores com maior experiência.

visitantes e do seu impacto nos meios de comunicação (Especial, 2007). Impõe-se que as exposições sejam apelativas, sedutoras e rejeitem o risco: o «carrossel de exposições gira cada vez mais veloz», numa aceleração do número de exposições, num crescendo de ambições e de custos (Klüser, 1998: 30). Todavia, a conjuntura económica dos últimos anos tem conduzido a um abrandamento geral nas programações e a uma inevitável contenção dos custos dessas empresas. As coordenadas capitalistas exógenas referidas têm tido implicações directas nas tarefas dos organizadores de exposições, e isso não afecta apenas os curadores que trabalhem no seio institucional.

Espera-se dos curadores que exibam um pensamento empreendedor, capaz de surpreender e de satisfazer exigências por vezes contraditórias: desde o conhecimento de especialista em arte – necessário para desenvolver projectos solidamente definidos e escrever os textos ou ensaios para os catálogos – às competências de gestor e de diplomata (Klüser, 1998: 28-29).⁵³

Se em tempos a função de *curador-especialista* se posicionava no centro da instituição, actualmente o curador vê-se enredado na teia da indústria expositiva. O seu papel, no pior dos cenários, é predominantemente o de administrador. No limite, as exposições não beneficiam dos seus conhecimentos e investigação e são regidas por imperativos económicos. O curador deve, segundo um olhar capitalista, proporcionar entretenimento comercialmente viável, ditado por políticas institucionais (Schubert, 2000: 174). Neste cenário, alguns reclamam pela recentralização do papel do curador no interior do museu, via para que lhe sejam devolvidas as responsabilidades intelectuais; advertem que a sua voz deve ser ouvida para melhor se servirem os interesses do público (Montebello, 2001).

No seio desta cultura de fórmulas e métricas ponderadas para alcançar o sucesso expositivo – e consequentemente institucional –, o papel do curador embate numa curiosa perplexidade: exige-se que a sua acção seja tudo menos estereotipada. Aquilo que resulta dentro de um dado contexto expositivo, é passível de não funcionar em absoluto num outro, por muito semelhante que seja (Klüser, 1998: 31-32). Clama-se, pois, a reinvenção do curador, de um projecto para o outro, e a conjugação de uma diversidade de valências específicas, factores estes que se revelam motivos importantes para a atracção gerada por esta actividade.

⁵³ A estas, somam-se: a necessidade de garantir que a voz do artista é ouvida, preencher as ambições culturais dos políticos, solicitar doações para favorecer o museu e a sua colecção; deixar os patrocinadores entrar em campo, sem comprometer a autonomia da instituição e interpretar as necessidades educativas e os desejos de entretenimento do público (Schubert, 2000: 89).

Em suma, aquilo que se espera de um curador, o seu papel, tem sofrido grandes mutações. No presente, tem-se assistido a uma crescente profissionalização que, caminha, por vezes, no sentido da aquisição de ferramentas de gestão de museus. Incorre-se, assim, no perigo de se desprezarem os aspectos mais fundamentais da actividade curatorial, como seja estar próximo dos objectos artísticos e dos artistas. Se no museu tradicional a colecção era o enfoque principal do curador, que lhe deveria dedicar investigação, no seio de uma democracia do espectáculo, regida por leis de acelerada espectacularização, o curador deve ser capaz ainda de zelar, mais do que pelas obras, pelos seus conteúdos, para que não se caia num vazio de conhecimentos. O curador deve, pois, manter-se garantir o rigor, função que corre nas suas «veias ancestrais de especialista» (Montebello, 2001).

Grande parte da investigação sobre história da arte passou a ter terreno nas universidades, fora dos domínios dos museus (Schubert, 2000: 175). Sendo certo que os curadores não são puros académicos – ainda que o possam também ser – aquilo que distingue os curadores é o facto de lidarem com as obras de arte no espaço, de relacionarem-se com elas no âmbito da História da Arte e de outras disciplinas que possam iluminá-las, enquadrá-las e facilitar a sua leitura e a sua transmissão. Em forma de luta pelo espaço de acção do curador, uma visão reivindicativa do que deveria presidir ao papel do museu e do curador, Karsten Schubert reclama:

É tempo de os arquitectos porem as obras de arte em primeiro lugar e a arquitectura em segundo lugar; (...) é tempo para que os políticos pararem de insistir que os museus servem fins políticos ou sociais (...) em vez de suportarem as instituições para o seu próprio bem. É tempo de os curadores seguirem os seus instintos de especialistas e reclamarem o seu poder, investido neles pelo público. É tempo que os museus regressem ao seu verdadeiro objectivo: preservar o que está ao seu cuidado e promover conhecimento (2000: 179).

Consoante o local onde trabalhe, enquanto curador institucional ou como curador independente, no presente, a expectativa é que, além de ser capaz de conduzir os complexos processos que desembocam numa exposição, o curador: possua sólida formação teórica para produzir ensaios sobre artistas ou temas de arte; realize frequentemente visitas a ateliês de artistas nacionais e internacionais; domine estratégias de comunicação com os diferentes tipos de público; demonstre habilidade para realizar visitas guiadas; tenha capacidade para organizar uma ampla divulgação do evento; consiga cativar fundos mecenáticos; se mova com agilidade nos domínios dos transportes e das seguradoras de obras de arte. De preferência,

deverá ser vastamente viajado, possuir um bom conhecimento do mercado da arte à escala internacional e, caso se aplique para a sua posição, possuir a capacidade de negociação com os galeristas para a aquisição de obras, ao colaborar com uma colecção.

Indubitavelmente, as funções curatoriais requerem, no seu desenvolvimento, grande dose de flexibilidade. Cada nova exposição implica o recurso a diversas estratégias de trabalho: o facto de a exposição ser individual ou colectiva; a tipologia do suporte (escultura, pintura, *performance*, instalação ou outra); a existência da produção de novas obras de arte ou a selecção a partir de uma colecção; as premissas conceptuais; as entidades envolvidas; o contexto de proveniência de cada artista; a natureza e tipologia do espaço expositivo... Muitas são as variáveis que exigem que o curador se reinvente na sua actuação, alheia a uma pura repetição de tarefas. A respeito da intrínseca flexibilidade do papel do curador, Szeemann testemunhava a mesma preocupação:

O curador tem de ser flexível. Por vezes é o empregado, por vezes o assistente, por vezes dá ideias aos artistas acerca da forma como devem apresentar o seu trabalho; em exposições colectivas, é o coordenador, em exposições temáticas, o inventor (Obrist, 2006: 100).

O mesmo curador, depois de ministrar um curso sobre curadoria na Fundação La Caixa, em Madrid, em 1997, no fim do dia e quando só restavam as senhoras da limpeza no edifício, pegou na esfregona de uma delas e começou a limpar o chão. Explicou que um bom curador tem de ser capaz de deitar a mão a qualquer coisa: falar com ministros e negociar questões delicadas, mas também zelar e contribuir para a perfeita limpeza do espaço expositivo (Martínez, 2001: 39). Aos olhos dos mais cépticos, poderá esta parecer uma imagem forçada... Certo é que no seu diário relativo à exposição *When attitudes become form* (1969), onde constam a documentação das viagens, a calendarização das visitas aos ateliês dos artistas, e as notas sobre os processos de instalação das obras de arte no espaço expositivo, Szeemann escreveu:

A Kunsthalle está a tornar-se um ponto de encontro e um fórum. Beuys está a pintar o *Fettecke*. Chegada dos artistas (...). 23h. Os átrios estão livres. A limpeza está a cargo da Senhora Dibbets. (Müller, 2006: 14)

1.2.3 O curador como mediador cultural num novo mundo da arte. As redes profissionais

Nas últimas décadas tem-se assistido à edificação de um novo *mundo da arte*, no sentido de comportar uma cobertura geográfica nunca antes vista.⁵⁴

A viagem é, por tradição, um meio privilegiado para o contacto com a arte: é uma forma de travar conhecimento com a diversidade de culturas, artistas e objectos artísticos, e com os diferentes modos de exposição. Evoque-se o *Grand Tour*, viagem iniciática pela Europa realizada entre os séculos XVII e XIX, principalmente por Itália, com o objectivo de conhecer a arte e cultura, rito de passagem educacional próprio dos jovens adultos da nobreza britânica, que depois se alastrou por outros países.⁵⁵ Historicamente, as viagens empreendidas pelos artistas com o intuito de terem conhecimento directo das obras realizadas por outros artistas constituem valiosos actos de comunicação, geradores de influências bilaterais das partes envolvidas.

A realização de viagens, para certos profissionais das carreiras artísticas, assumiu, desde há muito, uma relevância superior: trata-se de um instrumento de trabalho, destinado à recolha de informações e à de pesquisa *in loco* em diversos contextos; viajar intensiva e extensamente é hoje um imperativo fundamental para a prática de uma curadoria abrangente e atenta.

A globalização avançada alterou a configuração dos percursos profissionais dos curadores. Além da circulação de livros, exposições e artistas, alguns curadores estão hoje, mais do que nunca, em contacto internacional com os seus pares; generalizaram-se diversas formas de nomadismo.⁵⁶

⁵⁴ O conceito de «mundo da arte» (*artworld*) conforme cunhado por Howard Becker (1982) é relativo à inclusão da totalidade dos sujeitos envolvidos na produção artística, além do artista. A expressão é aqui empregue num sentido mais literal, reportado à geografia.

⁵⁵ Esta ideia foi recuperada em 2007, através da associação de quatro importantes instituições de eventos periódicos da arte contemporânea: 52ª Bienal de Veneza, Art Basel 38, *documenta 12* e *skulptur projekte münster 07*, resultado da coincidência ocorrida cada dez anos, das datas que confluem na realização destes quatro eventos bienais, quinquenais e decenais. Na altura, a iniciativa foi criticada na imprensa pelo intuito principalmente comercial e publicitário de atrair visitantes e pela inexistência de um verdadeiro enraizamento nos contextos ou de uma articulação entre os eventos e o conceito de base.

⁵⁶ Como é natural, a mobilidade transnacional não é apanágio dos curadores: é vastamente realizada por artistas, trabalhadores fortemente móveis na Europa e internacionalmente (Ericarts, 2006) e (AAVV, 2010b).

O actual estado avançado da globalização, sentido a nível económico, tecnológico, político, social e cultural, tem efeitos inevitáveis no mundo da arte. Muito diferente das anteriores etapas de internacionalização, esta fase de globalização respeita, pela primeira vez na história, a praticamente todo o mundo. Ultrapassada a crise da dominância dos centros artísticos e a era das consequentes estruturas multipolares, o mundo da arte estende-se finalmente a países inesperados como sejam a Coreia, China, Índia, Paquistão, Líbano, Chile, México, entre outros.

Os cidadãos podem hoje deslocar-se mais facilmente e estabelecer-se temporária ou definitivamente em locais remotos no que aparenta ser um espaço finito, domesticado, geograficamente condensado, cujas barreiras e fronteiras físicas se diluem. Também os curadores entraram neste trânsito transnacional e este facto tem consequências quanto às formas de organização do trabalho curatorial. A globalização trouxe dois tipos de desafios principais para um curador global: no domínio individual, as condições e modalidades de inserção de uma carreira à escala internacional; no domínio da *praxis* expositiva, no trabalho dos temas que daí advêm. Mesmo que um curador não saia do seu país de origem, irá lidar com a circulação de artistas e de obras, com artistas provenientes das várias diásporas, que mais do que constituírem expressões de nacionalismos deslocados, trata-se de expressões individuais, fruto desse posicionamento singular dos artistas.

A condição de globalização vivida no presente impõe uma adaptação dos papéis: os curadores devem garantir que as identidades dos artistas são respeitadas, não enquanto representantes de um dado país, mas no sentido de zelar pela correcta comunicação da criatividade individual, quer se tratem ou não de artistas emigrados. Os curadores internacionalizados lidam com uma dupla condição de deslocação no centro da sua actividade: a sua e a dos artistas com os quais trabalham.

Assim sendo, pensar a internacionalização à escala individual no que concerne ao curador implica pensar no impacto que a globalização teve no mundo da arte nas suas várias formas: nos processos de inclusão e exclusão de artistas “periféricos”; na localização de bienais em locais anteriormente ignorados pelo mundo da arte e na proliferação de bienais, actualmente mais de duzentas; no questionamento do formato da exposição global, das migrações e da representação das identidades; na produção de obras de arte que reflectem sobre estas questões.⁵⁷

⁵⁷ As bienais – *global exhibitions* – ainda que continuem a provocar controvérsia, têm sido um palco privilegiado para proporcionar a discussão acerca da era global, dada a confluência de intervenientes

Conforme se afirmou, a natureza camaleónica do trabalho de curador implica que este recorra a diferentes estratégias de trabalho, algo que se acentua no caso de existir a mudança geográfica de contextos expositivos, a começar pelas dificuldades de comunicação linguística, até aos códigos culturais mais intrínsecos. Ao trabalhar na proximidade de outras culturas que não a sua, o papel de um curador será o de um *mediador cultural*: deverá transmitir mais do que simples estereótipos identitários e saber comunicá-los correctamente consoante os contextos (Ramírez, 1996: 23).

Desde o final do século XX e sobretudo no início do século XXI, várias exposições pretenderam contrabalançar as tendências coloniais e globais; tais atitudes de resistência visaram reforçar o poder do local.⁵⁸ A expansão e o aumento das exposições globais têm conduzido a uma estratégia de pôr as nacionalidades em segundo plano.⁵⁹ Todavia, há quem veja nesta atitude o risco de causar uma homogeneização na forma como se dá a ver a arte, e passar a ver-se os mesmos artistas e a mesma abordagem das suas obras quer se esteja no Brasil, em Veneza, ou em Nova Iorque. Basta uma rápida análise para se constatar que os curadores das bienais possuem nos seus *curricula* o comissariado anterior de outras bienais.

A homogeneização cultural tem sido, desde o início deste processo, um dos maiores temores da globalização massiva: a perda das marcas da identidade individual diferenciadoras das culturas. Os mais cépticos observam a potencial neutralização das singularidades onde os mais clarividentes constataam que não existe algo como uma cultura global nem sequer culturas fixas ou homogéneas. Existem, sim, culturas heterogéneas abertas à evolução; o mesmo ocorre no tocante às identidades, renegociadas de acordo com as trocas (Ferreira, 2008).

de uma multiplicidade de países, assim como pela tradição de haver secções dedicadas a representações nacionais.

⁵⁸ Os principais marcos expositivos que tentaram destronar a visão Eurocêntrica da arte e abrir o foco para uma visão intercultural foram *Primitivism in 20th century art* (1984); a polémica *Magiciens de la terre*, no Centro Georges Pompidou (1989); e exposições vistas como “esforços contraglobalização”: *documenta 10* (1997) e *documenta 11* (2002), esta última influenciada pela teoria pós-colonial e que albergou “plataformas” em cinco locais diferentes: Lagos, Santa Lucia, Berlim, Nova Deli e Viena.

⁵⁹ Em 2002, a Bienal de São Paulo convidou para comissário geral, pela primeira vez, um curador não brasileiro. Em 2004, eliminou-se a representação especial do Brasil nessa Bienal. Dois anos depois, a curadoria geral fez-se acompanhar por quatro curadores internacionais e o programa intitulou-se “Blocos sem fronteiras”.

Para estar globalmente actualizado, um curador não pode hoje limitar-se a viver numa cidade artisticamente desenvolvida.⁶⁰ Por essa razão, algumas instituições proporcionam orçamentos para a investigação de um curador no estrangeiro, destinados à visita a exposições relevantes. Esta medida possibilita um conhecimento mais alargado da produção artística e dos formatos expositivos, eventual viabilizador de uma construção de discursos pertinentes e inovadores. Porém, nenhum curador – como, de resto, nenhum homem – poderá alguma vez ter um conhecimento global completo, por mais viagens que realize: trata-se de uma mera utopia (Ferreira, 2008).

A comunicação artística na sociedade em rede alastrou-se a uma dimensão que abrange todos os continentes. Contudo, existem várias globalizações a acontecer, em velocidades diversas (Bhabha, 2007); por seu turno, existem várias redes, e não significa que todos os indivíduos estejam inseridos nas mesmas redes (Castells e Cardoso, 2006). As redes de que se servem os curadores são as redes edificadas por eles mesmos, informais ou institucionais, que se sobrepõem às redes associativas, ainda pouco sedimentadas.

Para servir um melhor entendimento da complexidade das redes do momento presente, terá utilidade recuar algumas décadas. Os anos 60 marcaram o arranque do amplo processo multidimensional baseado nas tecnologias da informação e da comunicação. Mas foi sobretudo com os anos 80 e 90 que a escalada dos intercâmbios internacionais, dos fluxos de informação e de migração, vieram a repercutir-se com maior visibilidade no campo da arte. As redes, forma histórica de organização social, adquiriram então a forma de redes tecnológicas globais, que cavalgaram ostensivamente além das fronteiras nacionais (Castells e Cardoso, 2006: 16-17).

Quando os percursos da curadoria de arte contemporânea iniciaram a sua actividade, em meados do século XX, não existia então a formação especializada em curadoria de forma generalizada, nem tão pouco o acesso corrente a livros ou a catálogos a nível internacional. A estrutura institucional encontrava-se pouco desenvolvida: apenas algumas Kunsthalle e galerias funcionavam sincronizadas com as propostas artísticas mais férteis daquele tempo.⁶¹ As práticas desenvolviam-se num estilo muito experimental e individual.

⁶⁰ Ao contrário do que, no seu tempo, afirmou Clement Greenberg (1909-1994), proeminente crítico de arte americano: se um crítico quisesse estar bem informado, teria de viver em Nova Iorque.

⁶¹ Uma Kunsthalle é uma instituição artística que alberga exposições temporárias mas que, ao contrário de um museu, não possui uma colecção permanente.

No interior deste cenário, criou-se uma “rede” de curadores, concentrada na Europa, que mantinha o diálogo entre várias cidades que fervilhavam com inovações artísticas.⁶² Existiam pontos estratégicos, colaborantes entre si, importantes nomeadamente para a itinerância de exposições. Eram os curadores, enquanto directores de museus, que lideravam essa comunicação; entre eles contava-se Franz Meyer (1919-2007), que, à semelhança de outros pares contemporâneos, aponta Willem Sandberg (1897-1984) como o elo mais importante dessa rede: «Havia uma rede no sentido em que todos nos conhecíamos. O primeiro e o mais importante era Sandberg, em Amesterdão» (Obrist, 2008: 106)⁶³. Willem Sandberg teve grande influência no contexto artístico europeu, não apenas com a sua actividade como curador, mas também através das suas publicações enquanto *designer* gráfico e das suas palestras na rádio sobre a coragem necessária para dirigir um museu de forma não académica e experimental (Obrist, 2008: 159-160).⁶⁴

As alterações na organização do trabalho curatorial transparecem no testemunho de Pontus Hultén: «A pintura não tinha o valor que tem hoje em dia. Podias trazer um Mondrian para a galeria dentro de um táxi.» (Obrist, 2008: 34)⁶⁵. Por outro lado, as equipas da Kunsthalle de Berna, no tempo de Franz Meyer e do seu sucessor Harald Szeemann, eram constituídas por três a quatro pessoas.⁶⁶ Meyer descreve a agilidade da rotina de organização das exposições temporárias na Kunsthalle Bern, no seu tempo:

⁶² Deve ter-se em mente que o mundo da arte era então muito menos numeroso do que no presente, o que facilitaria certamente esse conhecimento dos indivíduos que protagonizavam a vanguarda nas práticas expositivas.

⁶³ Franz Meyer foi director do Kunsthalle de Berna (1955-1961) e do Kunstmuseum de Basileia (1962-1980). A sua entrevista com Hans Ulrich Obrist explicita os processos conducentes à organização de uma exposição naquele tempo (Obrist, 2008: 102-113).

⁶⁴ Sandberg tornou-se curador de arte moderna em 1937 e, em 1945, director do Stedelijk Museum, posição que manteve até 1964.

⁶⁵ Pontus Hultén (Estocolmo, 1924-2006) começou a fazer exposições nos anos 50, numa pequena galeria, depois de ser empresário de música. Enquanto Director do Moderna Museet (de 1958-1973), definiu o museu como um espaço aberto, através palestras, filmes, concertos e debates. Graças a ele, Estocolmo elevou-se a uma capital das artes nos anos 60 e o Moderna Museet, uma das instituições mais dinâmicas de arte contemporânea. Em 1973, tornou-se Director Fundador do Centro Georges Pompidou, Paris, inaugurado em 1977. Outros cargos de destaque se seguiram: Director do Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles (MoCA), Director do Palazzo Grassi, Veneza (1984-1990), Director do Kunst-und Ausstellungshalle, Bona (1991-1995).

⁶⁶ Szeemann dirigiu essa instituição entre 1961 e 1969, onde realizou doze a quinze exposições por ano.

Se estivéssemos a preparar uma exposição com artistas de Paris, guiávamos até lá, num camião, e apanhávamos nós mesmos os quadros. Tudo acontecia de forma muito directa. As exposições fechavam sempre no domingo à tarde. Na noite para segunda-feira tirava-se tudo. No dia seguinte, o material para a nova exposição era distribuído pelas salas. Começávamos a pendurar as obras. Depois, na quarta-feira geralmente eu escrevia o texto para o catálogo, que entregava na quinta de manhã. No sábado seguinte acontecia a inauguração (Obrist, 2008: 105).

Na viagem de Arnold Rudlinger (1919-1967) aos EUA, este travou conhecimento decisivo com alguns artistas. Como resultado dessa investida, fez uma exposição sobre a vanguarda americana na Kunsthalle de Basileia, em 1958. Esta incluiu artistas do Expressionismo Abstracto da chamada *Escola de Nova Iorque* como Mark Rothko, Willem de Kooning, Franz Kline e Barnett Newman. Foi graças a Rudlinger que a exposição do MoMA começou em Basileia (1958) e teve depois uma itinerância europeia. De acordo com Franz Meyer, este tornou-se o momento em que o público europeu se consciencializou da importância da pintura americana.⁶⁷

Desde o final do século XX, às redes de curadores existentes conforme se mencionou, juntaram-se novas ferramentas como sejam: os directórios de curadores para que os indivíduos dêem a conhecer o seu trabalho, redes sociais com fins profissionais, onde também os curadores se apresentam; plataformas de discussão em linha ou sedeadas num local eleito para o efeito.⁶⁸ Vários museus passaram a ter arquivos acessíveis ao público, em linha, onde se disponibilizam eventos importantes.

O formato dialógico alcançou o domínio das exposições: vários exemplos ilustram como algumas destas passaram a ser entendidas como projectos a longo prazo, propulsoras de debates abertos à participação e ao diálogo com o público, cujas publicações e seminários são abertos à discussão colectiva.⁶⁹

⁶⁷ O Presidente da Basel Art Association concedeu uma verba para que Rudlinger comprasse arte em Nova Iorque. Este comprou quatro obras: de Clyfford Still, Mark Rothko, Franz Kline e Barnett Newman. Basileia tornou-se, assim, a primeira cidade europeia com um museu europeu detentor de pinturas destes artistas. De acordo com Franz Meyer, «Foi assim que se deu a descoberta da América: Rudlinger foi o pioneiro.» (Obrist, 2008: 107-108).

⁶⁸ Como seja o International Curators' Forum (ICF), fundado em 2006, para o questionamento sobre a diáspora, cultura, arte, política e sobre o papel do curador como interface entre artistas e públicos. Veja-se <http://www.internationalcuratorsforum.org/>.

⁶⁹ Nomeiam-se três exemplos recentes: *Altermodern* (Tate Britain, Londres, 2008-2009), que comportou quatro debates, que culminaram numa exposição: 1) altermoderno, 2) exílio, 3) em viagem, 4) fronteiras; *Contemporary arab representations* (Witte de With, Roterdão, 2002-2003), que votou

A ideia de *globetrotter* tem-se aplicado a alguns curadores pelo facto de percorrerem o mundo da arte com grande elasticidade geográfica, no desempenho da sua actividade profissional. Muito dificilmente um curador *globetrotter* terá o tempo necessário para fazer uma investigação aprofundada, cada vez mais substituída pela pesquisa de terreno. Além deste, corre-se outro perigo: de os curadores passarem a fazer a sua pesquisa exclusivamente a partir do que vêem em contextos de aglomeração como as feiras e bienais, nunca os mais propícios ao contacto em profundidade com as obras, em substituição das visitas aos ateliês dos artistas ou dos programas de residência que aqueles frequentam. Ademais, aponta-se o dedo aos curadores *globetrotters* que agem como tribo nómada à procura do artista “selvagem”, na demanda pelo Outro, do exótico, em «safaris culturais» ou «turismo curatorial».⁷⁰

A introdução das comunicações por *internet* conduziu a uma velocidade na organização das exposições: à rapidez de contactos, à acessibilidade de informação massificada, e à simplificação de tarefas outrora morosas. É hoje mais fácil entrar em contacto com um artista, convidá-lo para integrar uma exposição, planear o que se pretende, e é mais directa a divulgação das actividades.⁷¹

A flexibilidade inerente às formas de trabalho do curador, constituídas por actividades com a orientação de projecto e por trajectórias inventivas, como P.-M. Menger (2005) observou em relação aos artistas, são características ainda mais acentuadas e observáveis no caso de carreiras intensamente internacionalizadas.

Por outro lado, se milhares de pessoas se deslocam do local onde nasceram para outros sítios, nunca como hoje uma pessoa mantendo-se no seu país de origem pôde contactar com indivíduos de tantas proveniências diferentes. Novas propostas teóricas se alinham para

importância assinalável às publicações e seminários; e *Museum as hub: in and out of context* (New Museum, Nova Iorque), que envolve as seguintes instituições: Van Abbemuseum (Holanda), Insa Art Space/Arko Art Center (Coreia do Sul), Museo Tamayo (México) e a Townhouse Gallery (Egipto).

⁷⁰ A expressão “safari cultural” é utilizada por Francesco Bonami, curador da 50ª Bienal de Veneza (2003), para designar um curador que se passeia pelo mundo em busca do *seu* artista exótico, como se este se tratasse de um *souvenir* contemporâneo (Griffin, 2003: 162). A segunda expressão refere-se aos curadores que procuram entender artistas locais nos seus contextos em apenas meio-dia. Existem muitos curadores que correm de um país para o outro, e que não podem assim ter a possibilidade de uma compreensão real do contexto em que a arte está a ser produzida. A forma de evitar esta situação pode passar pelo envolvimento de pessoas locais num processo cooperativo (Thea, 2001: 67-68).

⁷¹ O que levou Francesco Bonami a afirmar que, em teoria, poderia hoje comissariar-se toda a Bienal de Veneza exclusivamente através da *internet* (em Spears, 2006).

repensar as trajectórias individuais contemporâneas; estas emanam de ou são depois absorvidas pela teoria ou prática curatorial e materializadas em exposições.⁷²

A internacionalização é uma dimensão procurada por certos curadores em busca de desafios profissionais diferentes, para um enriquecimento profissional e pessoal, mas é também, no caso de um curador estabelecido, uma hipotética forma de auferir melhores rendimentos. Pelo contrário, um jovem curador com pouca experiência, provavelmente privilegiará a aquisição de experiências internacionais, em detrimento da remuneração.

O *globetrotting* intenso é protagonizado por uma minoria de curadores, que se projecta fora do seu país de residência (seja este ou não o seu país de origem), mantendo várias actividades mais ou menos recorrentes em diversos pontos. Nos países em que a curadoria se encontra mais avançada, é provável que haja uma maior quantidade de curadores a trabalhar internacionalmente.⁷³

O curador *globetrotter* oscila entre deslocações temporárias e migrações temporárias. A deslocação pode operar-se durante o tempo necessário para a preparação de um projecto expositivo, entre alguns meses a alguns anos. A partir de um ou dois locais nos quais esteja sedado, um curador pode realizar uma quantidade de viagens de curtos períodos: para dar aulas, participar em conferências, júris, entre outras actividades. A acumulação de actividades a nível internacional acontece predominantemente no caso de curadores independentes, gestores das suas próprias carreiras.⁷⁴

⁷² Assinalam-se dois conceitos materializados em projectos expositivos: a *cidade-mundo*, conceito proposto por Paul Virilio e *altermodernidade*, cunhado por Nicolas Bourriaud. Na *cidade-mundo*, o lugar do nascimento é apenas um ponto de partida para o mundo (*eject place*) (Virilio, 2008). Também o conceito de *altermodernidade* se detém acerca da evolução da nossa maneira de ver e habitar o mundo globalizado (Bourriaud, 2009). Ao considerar o fim do pós-modernismo, assente no multiculturalismo e nas questões identitárias, numa visão predominantemente ocidentalizada, Bourriaud – também ele um curador *globetrotter* – afirma ter-se inaugurado um movimento de crioulização à escala planetária, na vivência sem terras incógnitas, onde se materializam as trajectórias, mais do que os destinos.

⁷³ No que concerne às oportunidades de emprego, certas instituições afirmam a sua política de igualdade no recrutamento, como o caso da Tate. Todos os anúncios de ofertas de emprego terminam com a seguinte afirmação: «os nossos empregos são como as nossas galerias: abertos a todos».

⁷⁴ Uma carreira de curador *globetrotter* assume uma faceta fortemente atractiva. O caso de Hans Ulrich Obrist (n. 1968) é paradigmático: comissariou (ou co-comissariou) mais de cento e cinquenta exposições internacionais, como sejam a 1ª Bienal de Berlim, a 1ª Manifesta em Roterdão e a 2ª Bienal de Guangzhou, na China. Mantém múltiplos vínculos institucionais internacionais: vive e trabalha em Londres, onde é Co-Director de Exposições e Programas e Director de Projectos Internacionais num importante centro de exposições, lecciona num seminário na Écoles des Hautes

1.3 Os curadores enquanto grupo profissional no mercado de trabalho artístico

A sociologia tem-se dedicado ao estudo das profissões há já muito tempo e esta área de investigação tem suscitado diversas abordagens teóricas, desde a concepção de Weber quanto à definição profissional fundada nos critérios de especialização e de competência específica ou de Durkheim, radicada na pertença a associações profissionais ou corporativas. Em termos gerais, o facto de uma actividade adquirir o rótulo de “profissão” parece representar uma vantagem relativamente às demais “ocupações”. Segundo Howard Becker (2009: 9), os “profissionais” ganham mais do que os trabalhadores comuns. Reúnem respeitabilidade e estima superiores, além de maior autonomia na execução dos seus trabalhos. Mas o pomo da discórdia reside justamente nos critérios de aferição para se considerar que uma dada actividade é uma profissão.

Apesar da abordagem funcionalista requerer uma extensa lista de traços definidores do que é uma profissão – sem congregar consenso entre os autores – a abordagem interaccionista pode, porventura, facilitar a leitura desta questão:

Na abordagem interaccionista, as profissões são encaradas como objectos da prática quotidiana, produto da vida social, não podendo, portanto, ser confundidas com um conceito construído segundo as regras do raciocínio científico. Nesta linha, Dingwall (1976), por exemplo, não reconhece aos sociólogos legitimidade para fixar uma definição de profissão e defende que estas devem ser abordadas a partir das representações que os membros de dadas ocupações, nomeadamente as que reivindicam a designação, fazem do conceito de profissão. Propõe assim a sua conceptualização através de uma abordagem etnometodológica centrada nas

Études em Paris, e desenvolve projectos curatoriais em diversos países. Nas exposições por si organizadas, Obrist tem vindo a demonstrar interesse por temas que versam a globalização, como a a exposição *Cities on the move* (1997-2000), comissariada também por Hou Hanru. Esta contou com artistas e arquitectos asiáticos expostos na Europa e teve grande consideração pela interpretação do contexto: por esse motivo, sofria modificações relevantes em cada local em que era apresentada. A mesma máxima foi cumprida na exposição itinerante *My home is yours, your home is mine*, organizada por Hou Hanru em parceria com o curador francês Jérôme Sans, mostrada em Seoul e em Tokyo e outros locais. Em cada cidade houve a colaboração com um curador de uma instituição local. (cf. Griffin, 2010), número especial da revista *Artforum*, dedicado a uma reavaliação do estado dos museus). Também a exposição *Utopia station* (2003), funcionou enquanto crítica contra a força homogeneizadora da globalização: a sua estrutura, mutável em cada contexto, agia como um processo de transformação a nível local. Esta exposição foi comissariada por Hans Ulrich Obrist, Molly Nesbit e Rirkrit Tiravanija. Afirmou-se, nessas ocasiões, que uma exposição não pode ser, pura e simplesmente, um produto exportável, sem tomar em consideração o destino (Kuoni, 2000: 76).

representações que os membros de determinado grupo ocupacional têm de si enquanto profissão, que interpretação fazem do seu trabalho e do trabalho desenvolvido por “outros” (Rodrigues, 2002: 36).

Ao longo dos anos 80, o âmbito de pesquisa neste domínio derivou sobretudo precisamente dos contributos interaccionistas e das perspectivas neo-weberianas. Para favorecer o interesse do presente estudo destacam-se as investigações sobre as profissões artísticas desde essa década realizadas por Howard Becker (1982), Eliot Freidson (1986b) e Raymonde Moulin (1992). As abordagens produzidas nesse momento tomaram em consideração as amplas transformações do mundo do trabalho e da sociedade no seu todo: as reestruturações industriais, a terciarização da economia, a elevação dos níveis de formação, a feminização massiva, a diversificação dos contratos de trabalho, o aumento de uma economia da variedade, a precarização do emprego, o enfraquecimento da protecção dos trabalhadores, entre outros. Os temas eleitos foram então as novas formas de emprego e a sua relação com os estatutos sociais, as desigualdades de género nos mercados de trabalho, a acentuação das diferenças intergeracionais, a heterogeneidade crescente dentro de uma mesma actividade, as reconfigurações das pertenças colectivas e a emergência de novas actividades profissionais, entre outros (Demazière e Gadéa, 2009: 18).

Para Eliot Freidson (1994: 134) a arte constitui um «híbrido anormal entre trabalho e lazer». Freidson considerou as profissões artísticas um «desafio analítico» e lançou um olhar céptico acerca da profissionalização da arte. Segundo o mesmo, o processo através do qual um trabalho conquista autonomia assenta numa posição estável no mercado de trabalho, no estatuto de classe média e num alto grau de prestígio. Esses parâmetros não parecem coadunar-se com as actividades artísticas.

Graças a Raymonde Moulin, desenvolveram-se os trabalhos sobre os sistemas de profissionalização artística, sobre os mercados de trabalho artístico e cultural, a demografia profissional dessas populações e as transformações do trabalho nesse âmbito conheceram um desenvolvimento célere e cumulativo. Multiplicaram-se os inquéritos monográficos sobre diversas profissões, assim como as comparações internacionais reveladoras das ambiguidades socioeconómicas tradicionais do estatuto do artista. Moulin demonstrou que os artistas são predominantemente originários das classes médias, dotados de capital cultural e social e possuem uma educação superior à maioria. Deu a conhecer como os artistas sofrem com o desfasamento de recursos em relação às condições de vida, uma vez que são raros os que conseguem subsistir dos rendimentos auferidos apenas através dessa actividade. Ao invés dos

médicos, advogados e engenheiros, actividades pertencentes à mesma classe média cujos trabalhos oferecem carreiras mais seguras e confortáveis, a situação económica dos artistas é largamente desfavorável.⁷⁵

P.-M. Menger (2003) refere-se a quatro valores complementares relativos a uma profissão: a unidade elementar de especialização dos *métiers*; o facto de dever ser apreendida como uma função distinta na arquitectura de uma organização; a sua inscrição num sistema classificatório categorizador das actividades de trabalho; a marca identitária no mundo dos activos e a marca constitutiva da identificação social.

À luz do que vem a ser exposto, entende-se que para que a actividade artística fosse entendida como profissão houve uma série de obstáculos deitados por terra, como sejam: a ideia que o tempo de criação não se integra no tempo social de trabalho; a concepção da arte à margem do mercado de trabalho; o afastamento do ideal-tipo de profissão, tal qual cunhado por Freidson (Santos, 2005: 33-35).

Mais recentemente, de acordo com a perspectiva de Demazière e Gadéa (2009, 20), a expressão *grupos profissionais* tem permitido contornar os obstáculos motivados pela divergência das concepções sociológicas relativas à classificação de «profissão». Esta designação tende a alargar o espectro de análise tradicionalmente adstrito às profissões liberais ou regulamentadas, como sejam a medicina ou o direito. Aplica-se ao conjunto de trabalhadores que exercem uma actividade sob um nome comum e à qual se consagra uma visibilidade social, além de beneficiar de uma identificação e de reconhecimento. Ocupa um lugar diferenciado na divisão social do trabalho e é caracterizada por uma legitimidade simbólica. Aqueles que fazem parte de um «grupo profissional» não beneficiam necessariamente de um *reconhecimento jurídico* mas sim de um *reconhecimento de facto*, partilhado e simbolizado pelo seu nome, que os diferencia face às restantes actividades profissionais. Na ausência de regulamentação e de codificações formais, os grupos profissionais são conjuntos vagos sujeitos a mudanças contínuas, caracterizados, por vezes, por contornos evolutivos e pela heterogeneidade interna. Os grupos não são conjuntos protegidos, fechados ou codificados: no seu interior ocorrem processos evolutivos que os tornam conjuntos vulneráveis, abertos e instáveis.⁷⁶ A investigação sobre os mesmos sustenta-se sobretudo através da exploração das dinâmicas profissionais, ou seja, dos processos de emergência, de diferenciação e de autonomia das actividades profissionais, movimentos

⁷⁵ É o que atestam Menger (1994: 221) e Freidson (1994: 117-119).

⁷⁶ Em relação aos conservadores de museu, Octobre (2001) apurou a plasticidade desse grupo profissional e o papel das referências identitárias na salvaguarda da sua identidade.

ambíguos e contraditórios como sejam: emergência, identificação, delimitação, categorização, legitimação, invalidação, erosão, segmentação, destruição e desaparecimento, entre outros.

No final dos anos 80, Nathalie Heinich e Michael Pollak publicaram um artigo sobre o curador enquanto autor de exposições, no qual se dirigiram à curadoria enquanto “profissão”.⁷⁷ Focado sobretudo nos curadores em França, ali se analisava a «crise» então existente na actividade curatorial, atribuída a diversos factores: à expansão do número de lugares disponíveis, possibilitados pelos fundos públicos dedicados à cultura, destinados à intensificação de práticas culturais; à crise correlacionada, motivada pelo alargamento dos critérios de recrutamento e da abertura das vias de acesso à profissão (um diploma universitário, além da formação tradicional promovida pela École du Louvre desde 1882 e depois também pela École du Patrimoine); à multiplicação e diversificação de instituições (à data 1200 museus); à divisão do trabalho, com a crescente especialização de tarefas atribuídas às várias categorias de curador.

Heinich e Pollak (2002: 232) testemunhavam, nesse lugar, as tentativas de homogeneização da profissão naquele país através da organização de encontros e de eventos públicos, bem como das reivindicações de melhores salários e estatutos. Além destes, outros elementos foram observados como característicos dos processos de profissionalização: a criação e autonomização da função de cuidar e conservar a obra de arte, que, no Antigo Regime, no seio das colecções reais, estava a cargo dos pintores; a institucionalização e o aumento dos lugares nos museus fundados durante a Revolução; a formalização e uniformização do recrutamento e dos critérios de competência com a criação da École du Louvre e, depois, do título de pertença ao corpo de curadores dos museus em França, por concurso, cujo número então rondava as duas centenas; a emergência de uma regulação ética profissional nos códigos deontológicos formalizados e o autocontrolo através de associações e instituições.⁷⁸

⁷⁷ Este artigo foi primeiramente publicado na revista *Sociologie du Travail*, 31: 1, em 1989, 29-49, sob o título “Du conservateur de musée à l’auteur d’expositions: l’invention d’une position singulière” e depois reeditado em Heinich e Pollak (2002).

⁷⁸ Assinalam-se dois estudos dedicados à profissionalização dos conservadores de museu: Octobre (1999) e Octobre (2001). Outro trabalho sobre esse tema é da autoria de Françoise Benhamou e Nathalie Moureau (2006), intitulado “Les “nouveaux conservateurs”. Enquête auprès des conservateurs formés par l’Institut National du Patrimoine. Notes de l’observatoire de l’emploi culturel”, Paris, Ministério da Cultura e da Comunicação. Aqui se testemunha como a nova credenciação destes profissionais, nomeadamente no seio daquele Instituto (criado em 1990), aposta em competências com ênfase na gestão de projectos colectivos, entre outras.

1.3.1 A situação portuguesa

A situação actual da actividade curatorial em Portugal espelha as transformações do mercado de trabalho, pautado pela abertura, onde o emprego tem sido tendencialmente substituído pela lógica do projecto. A despeito dos problemas quanto à circunscrição da autodefinição e do papel do curador, e sem desprezar a debilidade quanto ao reconhecimento social e económico e o facto de parte substancial do trabalho curatorial não ser remunerado, verificam-se alguns sinais a valorizar no contexto nacional: o progressivo reconhecimento das representações ao nível individual e *inter pares* sobre os agentes que praticam a actividade curatorial; o lento progresso quanto à existência de posições curatoriais nas instituições; um aumento da oferta e de procura de credenciação especializada.

Os curadores em Portugal constituem um grupo, e ainda que o mesmo não seja coeso nem os sujeitos se revejam numa existência de grupo, partilham interesses, ainda que sob diferentes formas de organização do quotidiano. Procuram e possuem credenciação específica, cada vez a um nível mais elevado e detêm conhecimentos teóricos, práticos e técnicos, ou seja, um conjunto de saberes especializados. Observa-se uma certa abertura e integração de jovens curadores em projectos e outras iniciativas institucionais, ainda que a capacidade de absorção continue muito abaixo da linha de procura.

Porém, verifica-se a carência de um código deontológico que estabeleça as práticas relativas ao seu âmbito de actuação. A nível nacional não existe qualquer associação exclusivamente dedicada à discussão e defesa dos interesses dos profissionais da curadoria; alguns curadores portugueses fazem parte de outras organizações existentes a nível internacional. Apontam-se dois exemplos. A Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), fundada em 1950, concentra cerca de 4000 profissionais do mundo da arte, oriundos de setenta países.⁷⁹ A curadoria faz parte dos critérios de elegibilidade da AICA, fim para o qual deve preencher-se pelo menos um dos seguintes requisitos: publicar na imprensa periódica, ter um programa na rádio, televisão ou vídeo; ter publicações sobre história da arte, estética ou crítica; ensinar história da arte, estética, curadoria ou arte na universidade; fazer

⁷⁹ Os objectivos desta associação são, de acordo com os seus estatutos: promover a crítica de arte como disciplina e contribuir para a sua metodologia; proteger interesses éticos e profissionais dos seus membros e defender os seus direitos; manter uma rede internacional de membros activa com a ajuda nas novas tecnologias e encorajar a realização de encontros; contribuir para o entendimento das artes visuais e da estética nas várias culturas; estimular a relação profissional além das fronteiras políticas, geográficas, étnicas, económicas e religiosas; defender a liberdade de expressão e pensamento e contrariar a censura arbitrária.

trabalho curatorial, produzir textos académicos para museus e galerias cujo fim principal não seja comercial.⁸⁰ Já a International Association of Curators of Contemporary Art (IKT), fundada em 1973, é uma rede internacional para profissionais do mundo da arte que desenvolve encontros e congressos anuais e tem actualmente cerca de 500 membros.⁸¹

Do que se explanou, entende-se que será difícil enquadrar a actividade curatorial à luz da sociologia das profissões mais restrita, que designa como “profissão” uma actividade remunerada, inserida num mercado de trabalho fechado dotado de barreiras rígidas à sua entrada, assim como mecanismos de monopólio legal da actividade. Com efeito, à luz da sociologia das profissões e de acordo com as definições mais rígidas, presas às profissões liberais, a profissionalização efectiva da actividade curatorial não será ainda uma realidade no contexto nacional.

Situam-se, assim, os curadores em Portugal como um *grupo profissional*, categoria porventura mais acertada do que uma “profissão emergente”, no que concerne ao panorama nacional. Segundo Demazière e Gadéa (2009: 22), a socialização profissional tece-se ao longo do tempo, através de vários níveis de aprendizagem, numa multiplicidade de interacções e de trocas até se atingir uma verdadeira conversão identitária. Por esse motivo, a socialização profissional não assegura uma homogeneidade das práticas e das concepções sobre o trabalho, ainda que haja marcas, derivadas dos saberes especializados, de valores particulares e de referentes simbólicos partilhados. Certas actividades são sobremaneira expostas a interrogações, questionamentos, e às dificuldades de fazer reconhecer o seu carácter profissional e o seu estatuto é mais problemático e ambíguo. É o caso dos curadores.

⁸⁰ Em <http://www.aica-int.org/>.

⁸¹ Em www.iktsite.org/. Em Maio de 1999 o encontro anual da IKT decorreu em Lisboa. Entre 2002 e 2005, Isabel Carlos fez parte da direcção dessa associação. Sobre a história dessa associação entre 1967 e 1973 veja-se Seidel (2011). Um outro exemplo, situado nos Estados Unidos da América, é a Association of Art Museum Curators (AAMC), fundada em 2001. Esta associação tem como primeira linha do seu projecto constituir um grupo de defesa para a profissão curatorial e a sua missão é apoiar o papel do curador a dar forma à missão dos museus de arte da América do Norte. Toda a acção desta associação está, pois, profundamente enraizada nos Estados Unidos da América e Canadá. Promove conferências acerca do papel do curador, simpósios, publicações, e atribui bolsas a curadores «para melhorarem a sua capacidade de servir o público». Mais informações sobre a AAMC disponíveis em <http://www.artcurators.org/aboutus.asp>. Refira-se ainda a acção da Independent Curators International (ICI), que promove exposições, eventos, publicações e formação votada à curadoria. Localizada em Nova Iorque, essa organização sem fins lucrativos existe há trinta e cinco anos. Mais informações sobre a ICI em: <http://curatorsintl.org/>.

CAPÍTULO 2.

MODELOS E ACTOS FUNDADORES: AS BASES PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA MEMÓRIA

2.1 (Re)conhecer os pioneiros, contra a amnésia da história expositiva e curatorial

A natureza efêmera inerente às exposições temporárias contribuirá certamente para a existência de uma “amnésia colectiva” a respeito de grande parte da história expositiva.⁸² Contudo, segundo Mary Anne Staniszewski (1998: xxi-xxii), tal não é suficiente para explicar por si só a razão pela qual na História da Arte predominam as histórias individuais das obras de arte e as instalações expositivas são ignoradas. Staniszewski notou como uma obra de arte, quando dada a ver ao público, raramente se apresenta sozinha: constitui um elemento enquadrado numa exposição permanente ou temporária, criada de acordo com convenções expositivas historicamente determinadas e conscientemente planeadas. As exposições, como as obras de arte, representam assuntos, temas e programas ideológicos que podem ser descritos consciente ou inconscientemente.⁸³

Recorde-se que *amnésia* é justamente o termo utilizado por Hans Ulrich Obrist ao referir-se à ausência de uma história curatorial: no momento em que encetou o seu percurso curatorial, Obrist procurou reunir uma série de documentos e constatou então a quase inexistência de publicações dedicadas a Alexander Dorner ou a Willem Sandberg. Foi por esse motivo que abraçou com urgência o registo de uma história oral acerca das exposições e dos seus pioneiros (Obrist, 2008: 197).⁸⁴

⁸² Esta é ainda mais evidente no caso de tipologias de acentuada efemeridade, caso da *performance*. Frequentemente, não se efectuaram quaisquer registos ou existem apenas fotografias esparsas, como no caso dos eventos que tiveram palco no *Cabaret Voltaire*, que enformaram o movimento artístico Dada, em Zurique, clube nocturno criado em 1916, fundado por Hugo Ball, Emmy Hennings, Hans Arp, Tristan Tzara e Marcel Janco.

⁸³ Em *The power of display* (1998), Staniszewski contemplou o *design* expositivo, o modo de *dar a ver* e a instalação das obras como parte integrante da história do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA). Nesse lugar, frisou como o esquecimento dessas inovações leva à ausência de responsabilidade na construção dos processos históricos e ideológicos da prática curatorial.

⁸⁴ Conforme foi abordado na Introdução. Note-se, porém, que o livro de Samuel Cauman dedicado a Dorner data do final dos anos 50. Sobre Sandberg praticamente não existem livros, mas sim as gravações das suas conversas na rádio. A história dos pioneiros da curadoria é, assim, uma história eminentemente oral.

Um dos marcos fundamentais que assinala o dealbar da concepção do museu como instituição que mostra o que lhe é contemporâneo é a acção de Alexander Dorner no Landesmuseum de Hanôver, que aquele dirigiu a partir de 1925 e até 1936. Dorner foi responsável pela reestruturação do *design* expositivo desse museu. As *salas atmosféricas* que ali criou formavam uma inovadora sequência evolutiva: o espectador entrava numa espécie de visita guiada, proposta pela própria apresentação visual: as paredes e os tectos das salas medievais estavam pintados de cores escuras; as salas dedicadas ao Renascimento eram brancas ou cinzentas; as salas barrocas tinham fundos de veludo vermelho e molduras douradas; as salas do período Rococó eram pintadas de cor-de-rosa, dourado e branco-pérola (Cauman, 1958: 88). Dorner tinha a convicção que o museu devia comunicar tão bem com o visitante instruído como com o público em geral.⁸⁵

Um outro feito instaurou uma nova forma de fruir o espaço expositivo. Depois de uma proposta desapontante de Theo van Doesburg, Dorner desafiou o artista Lazar El Lissitzky (1890-1941), construtivista russo, a apresentar a sua solução para a criação de um *Gabinete para a arte abstracta*, onde se expusesse a colecção daquele museu. Lissitzky elaborou uma nova sala, que participava na actividade das obras expostas, transformando-se e transformando as obras. Através das riscas pintadas nas paredes, em várias cores e da alternância das cores das paredes, a percepção da sala era modificada, apenas com o movimento da cabeça do visitante (Cauman, 1958: 103-104). A experiência expositiva derivava da deslocação do espectador no espaço, em lugar da tradicional observação contemplativa. O espaço expositivo passou, neste momento – e noutros que se lhe seguiram – a ser considerado como suporte artístico. Aberto ao público em 1927, houve tanto interesse despertado por este novo *display* que Dorner foi chamado para dar conferências e escrever artigos sobre o mesmo.

Dorner, para quem o museu fazia sentido apenas na medida em que fosse pioneiro, entendia a instituição museológica como produtora de nova energia (“*kratfwerk*”). Reconfigurou a pseudoneutralidade dos espaços por via de novas ideias curatoriais, para a génese de um “museu em movimento”, dotado de um *display* dinâmico. Em diversas

⁸⁵ Wilhem von Bode (1845-1929), historiador de arte e curador alemão, terá tido bastante importância pelo facto de ter ensinado Dorner a relacionar-se com os *art dealers*: ao começar um fundo de doações privadas, conseguiu ficar independente do orçamento oficial e das decisões do comité do Museu e do Parlamento. Sem este ensinamento, sustenta Cauman, Dorner nunca teria gerado o fundo para criar o *Abstract cabinet* de Lissitzky, comprar numerosas pinturas, ou equipar a biblioteca com publicações dispendiosas (Cauman, 1958: 47).

ocasiões, descreveu o museu como um espaço de fluxos e de permanente transformação, prefigurando a tão actual noção de “museu elástico” (Griffin, 2010: 302).

Um pouco por toda a parte, instalou-se uma tendência actual no sentido da documentação e da cultura de arquivo, aliadas a uma vigilância do presente com um olhar projectivo, consciente de uma dimensão de futuro. No domínio curatorial, afigura-se premente conhecer o passado recente, as acções que os protagonistas desenvolveram, para que se não repisem os trilhos já percorridos, sem a consciência de se estar a incorrer em repetições do que já antes foi experimentado, testado ou criticado. Em 1997, por ocasião da reapresentação, vinte anos mais tarde, da exposição *Alternativa zero (1977)*, João Fernandes, director do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, testemunhava:

Raros são os momentos no contexto artístico português em que a memória é resgatada do seu passado para a partir dela se estudarem situações muitas vezes esclarecedoras de um presente. Décadas de isolamento cultural e político da sociedade portuguesa no séc. XX são sem dúvida responsáveis pela ausência de uma reflexão sobre um passado que, paradoxalmente, quanto mais recente, mais olvidado se torna na memória e na acção de quem se situa no presente como momento em que urge sempre reiniciar um caminho, um projecto, uma ideia, como se todas as experiências anteriormente tentadas não fossem mais do que ocasiões esporádicas de uma memória que jamais se assume. (...) Em Portugal, à escassez de informação e conhecimento sobre o contexto artístico internacional, junta-se ainda um desconhecimento da sua própria história recente, ainda não suficientemente pesquisada pela investigação académica e/ou curatorial, assim como não estimulada pela curiosidade artística e crítica (Fernandes e Ramos, 1997: 15-16).

As implicações dessa consciência reflectem-se também nos processos da instituição enquanto produtora de exposições. A este respeito, transcreve-se uma outra intervenção, do mesmo curador, quanto à produção de documentação no presente, no contexto do museu, que toma em consideração as eventuais necessidades futuras de investigação:

(...) só muito recentemente consideramos, na Direcção do Museu de Serralves, como interessante termos fotografias das inaugurações e dos processos de montagem das exposições e ainda estamos a definir estratégias nesse sentido. Confesso que a situação da documentação das inaugurações aqui no Museu não começou por nossa iniciativa, começou por iniciativa de departamentos que, de algum modo, constroem uma imagem do Museu e da Fundação para comunicar aos nossos *sponsors*, por exemplo. É importante documentar uma inauguração

também por causa dos *sponsors*, das autoridades que vêm a essa inauguração. Na verdade, demo-nos conta na nossa pesquisa, do quão valioso será encontrarmos fotografias de inaugurações de artistas com os quais nós estamos a trabalhar. A história também se faz desses momentos, das entrevistas que possamos fazer com os artistas quando eles se encontram connosco, das fotografias que possamos ter da sua actividade dentro do Museu e este é o exemplo de uma situação recente que estamos a detectar e em relação à qual estamos a definir estratégias. Ou seja, um museu de arte contemporânea, trabalhando com um período de tempo muito próximo do presente, confronta-se por vezes com paradoxos da documentação desse mesmo presente, porque nem sempre sabe articular as suas estratégias em função das necessidades de pesquisa do futuro (AAVV, 2010a).

Os pioneiros da curadoria destacaram-se por via de acções diversas. Referiu-se o caso de Alexander Dorner, protagonista de mudanças radicais no entendimento do espaço expositivo museológico e participante activo na discussão sobre a função dos museus. Outros curadores foram responsáveis por diferentes tipos de rupturas e de mudanças quanto aos paradigmas instalados: ao nível dos formatos expositivos, em espaços institucionais ou não convencionais; pelos temas que levaram à discussão pública; pela problematização teórica levantada; pelas dinâmicas geradas entre várias instituições que permitiram a aproximação de contextos internacionais entre si; pela influência na afirmação de correntes artísticas ou dos percursos individuais de artistas, com quem trabalharam em estreita articulação.

Os dois pontos seguintes dedicam-se a duas figuras cimeiras da história da curadoria internacional e nacional, Harald Szeemann e Ernesto de Sousa, respectivamente. Ambos viveram segundo as condições ditadas pelos seus diferentes tempos e espaços, mas também segundo as condições que activamente criaram para eles, em grande medida à margem das instituições.

O percurso de Szeemann funcionou predominantemente por convite: afirmou nunca ter proposto exposições para instituições mas terem sempre vindo ao seu encontro, sendo ele a aceitar ou recusar as ofertas (Heinich, 1995: 32).

Já Ernesto de Sousa orgulhava-se de nunca ter tido patrão. Resistiu aos apoios do Estado e a todo o tipo de filiação. Tal voluntária marginalidade traduziu-se na inevitável agrura da situação financeira, contornada com a agilidade possível: inventou uma «Cooperativa do Espectador», para levar avante o filme Dom Roberto; organizou leilões e mesas redondas para financiar o “antifilme” «Almada, Um Nome de Guerra». Para muitos outros projectos acabaria por não conseguir reunir os meios; constam do seu espólio.

Sobre o colossal repositório de informação onde tinha o seu escritório, o curador suíço declarou: «O meu arquivo é como a minha memória»; gostava de percorrê-lo de olhos fechados, intuitivamente – imagem que remete para os Teatros da Memória.⁸⁶ Este é, sem dúvida, o sujeito na história da curadoria que goza de maior atenção biográfica.⁸⁷

Não deixa de ser interessante que estas figuras de referência sejam das mais anticanónicas e que tenham evitado trajectórias carreiristas. Seguidores de uma via da independência, ambos legaram, além dos espólios arquivísticos e das exposições que organizaram, as virtualidades e os constrangimentos das suas liberdades “obsessivas”, como se verá.

Da caracterização de ambos os curadores por outros indivíduos do meio artístico, os adjectivos e outros atributos qualificativos aproximam-se: ousadia, rebeldia, energia, curiosidade pelo inédito e pelas utopias, espíritos abertos, pioneiros, interventores, aventureiros, aglutinadores e dinamizadores de conversas infinitas. Os testemunhos são unívocos quanto à enorme amizade que mantinham com os artistas.

No percurso profissional de Szeemann e de Ernesto existem momentos expositivos cruciais para a evolução das práticas curatoriais no sentido de instaurar posições mais singularizadas enquanto criadores de exposições: as *Attitudes...* (1969) e a *documenta 5* (1972) para o primeiro; a *Alternativa zero* (1977) no caso do segundo.⁸⁸

A respeito de ambos existe uma pluralidade de actos biográficos: entrevistas, textos de exposições escritos pelos mesmos enquanto curadores, textos escritos pelos seus pares, cartas, fotografias, *slides* e exposições sobre as suas práticas curatoriais. Ambos nutriram admiração referencial por artistas que lhes estavam conceptualmente próximos e que os estimulavam

⁸⁶ A memória era essencial ao conhecimento humanista. Os Teatros da Memória, ideados por Giulio Camilo Delminio (c. 1480-1544), embora nunca acabados, seriam construções de madeira que se aproximavam da ideia de anfiteatro, cheias de imagens, localizadas por lógicas de associações. Os espectadores ficavam em pé, no local correspondente ao palco, e olhavam para a zona do auditório, numa inversão da noção habitual de teatro. Viglius Zuichemus escreveu a Erasmo de Roterdão a seu respeito. Afirmou que, encontrando-se no seu interior, qualquer homem poderia discursar sobre qualquer tema de modo não menos fluente que Cícero (Yates, 2001: 135-162).

⁸⁷ Sobre Harald Szeemann existem as seguintes publicações, por ordem cronológica: Heinich (1995), Szeemann (1996), Müller (2006), Derieux (2007) e Bezzola e Kurzmeyer (2007). Este último é um imenso volume, com mais de setecentas páginas.

⁸⁸ Os nomes completos dessas exposições são *When attitudes become form: works, concepts, processes, situations, information. Live in your head; documenta 5: Interrogation of reality – Picture worlds today;* e *Alternativa zero: tendências polémicas da arte portuguesa.*

incessantemente: Joseph Beuys para Szeemann e José de Almada Negreiros para Ernesto de Sousa.

Através da documentação que compõe os seus arquivos, é possível alcançar não só as acções dos indivíduos (os processos: o que fizeram e como fizeram) mas também situá-los nos contextos em que se movimentaram (com quem se relacionaram, em que locais, em que circunstâncias, com que apoios ou condicionamentos institucionais).

Num estudo dedicado às vidas profissionais dos curadores, não poderia deixar de se incluir os seus feitos e referir as vicissitudes enfrentadas. Estes constituem os exemplos mais nítidos do tipo do *curador independente* – entre outros factores porque os mais documentados – sobre as representações, os percursos e as práticas dos pioneiros da curadoria.

2.2. O “fazedor de exposições”, “da imaginação ao prego”

Em forma de autorretrato, em 1980, no “*identity-kit*”, Szeemann apresenta-se como um «pensador selvagem, empírico, especulativo, anarquista mas não terrorista, amante do obsessivo» e descreve o museu como o lugar para cultivar as novas relações, preservar e comunicar a frágil criação do indivíduo (Szeemann, 1996: 13). As suas exposições envolviam risco, liberdade de espírito e experimentação.

Movimentava-se no circuito artístico boémio da cidade de Berna nos anos 50: uma intensa vida cultural animada por artistas e poetas, que se cruzavam em festas e nos cafés. Antes de encetar o seu percurso na curadoria, Szeemann escreveu peças de teatro e participou noutras como actor. Depois do seu casamento e de defender a sua tese, deslocou-se para Paris, onde mergulhou na biblioteca nacional, para ler Baudelaire, Saxl, Warburg e Panofsky. Foi-lhe acenado um trabalho como bibliotecário, que acabou por não se concretizar. Relatou ter-se visto obrigado a, por várias vezes, apanhar o combóio para Berna para conversar com pessoas abastadas dispostas a ceder-lhe empréstimos a longo prazo que lhe garantiram a subsistência e da sua família; tais dívidas foram saldadas assim que chegou a director no Kunsthalle de Berna.

Comissariou mais de uma centena e meia de exposições ao longo da sua vida e é ainda hoje visto como um símbolo do curador como *colaborador* ou *coprodutor* (Gleadowe, 2000: 107). A concepção mental do seu *Museu das obsessões* dispensava a existência de um local fixo ou de qualquer edifício: ao inaugurar o perfil do curador como se se tratasse de uma

“empresa individual”, Szeemann foi o fundador da tipologia do *curador independente*. Intitulava-se “fazedor de exposições”.⁸⁹

A singularidade da sua história capta-se por várias vias: pela clivagem em relação ao meio artístico e ao contexto em que se movia; pelas concretizações expositivas alcançadas durante a sua carreira; e pelo facto de ter condensado um vasto arquivo ao longo da sua vida, manancial imenso, recentemente desbravado em investigações sobre as práticas curatoriais.

Desse arquivo, com cerca de trezentos metros quadrados, situado em Tegna, nos Alpes Suíços, fazia parte uma quantidade imensa de livros, catálogos, fotografias, obras de arte e cartas. Parte desse material encontrava-se etiquetado e classificado por temas, em caixas de vinho Merlot Villa Jelmini. O edifício que albergava tal manancial era uma antiga fábrica, denominada *Fabbrica Rosa*, remodelada para servir o propósito arquivístico.

Esse repositório, se é actualmente um resultado da acumulação, por vontade de Szeemann, foi um processo de construção, profundamente racionalizado, desenvolvido ao longo de quase quatro décadas, desde o final dos anos 60. Quando começou a reunir a documentação, o acesso à informação sobre a arte contemporânea era difícil e os lugares votados às exposições começavam então a florescer. Toda a informação era preciosa (Derieux, 2007: 42). Apesar de se ter constituído como um arquivo privado, conservado durante a sua vida para seu uso individual e desempenho das suas actividades, a *Fabbrica Rosa* assume hoje indiscutível relevância para a esfera pública, para a escrita da história das exposições (Derieux, 2007: 8). Aí trabalhou com os seus assistentes, encarregues de tratar dos seguros, dos transportes, da instalação e da desmontagem das obras. Contou com a colaboração do seu filho nas exposições de maior dimensão, e com pessoal pontualmente desafiado a colaborar em projectos específicos. Ao longo dos anos constituiu uma pequena equipa fiável que participava na realização de todas as suas exposições. A partir de 1972, Josy Kraft coordenava os transportes e a montagem; Jérôme Szeemann ajudava o seu pai e trabalhava com Josy Kraft; Christopher Zürcher, arquitecto, desenhava as plantas das exposições, implantações e construções (Derieux, 2007: 84). Só no final da sua carreira teve assistentes, pois acumulava o trabalho de várias exposições de grande envergadura, em vários países (Derieux, 2007: 63).

A informação reunida servia-lhe também enquanto base activa para pensar as exposições. Tratava-se, pois, de um «arquivo do passado que produzia presente», dimensão

⁸⁹ *Ausstellungsmacher*, traduzido na literatura para o inglês por *exhibition maker* e para o francês como *faiseur d'expositions*.

que remete para a ideia de fábrica constante no seu nome: a fabricação de uma matéria, um organismo com vários indivíduos a trabalharem para o mesmo fim de produzir exposições. O facto de ter realizado um processo arquivístico contínuo, sem zonas de sombra, deixa implícita a sua consciência da história, na realização de um autoarquivo, veículo para deslindar a sua construção biográfica profissional (Derieux, 2007: 44). A mesma consciência transparece no texto publicado em 1969, a respeito da exposição *Attitudes...*, onde se refere à mesma como se sobre ela tivessem decorrido dez anos: Szeemann descreve-a como um «evento fundador» (Klüser, 1988: 376).

Como mecanismo de legitimação deste local de trabalho, e apesar de esvaziado de validação jurídica, Szeemann atribuiu-lhe um nome e até um carimbo com o qual cunhou a sua correspondência ao longo de trinta e cinco anos. Com efeito, esta mensagem era um símbolo da sua independência (Derieux, 2007: 85-86). Nasceu assim, no dia 1 de Outubro de 1969, a «Agência para o trabalho intelectual ou espiritual no estrangeiro», *statement* político num momento de hostilidade contra os trabalhadores emigrados na Suíça. Àquele, acrescentava um subtítulo: «ao serviço de uma possível visualização do Museu das Obsessões».

A esta agência correspondeu, infere-se, uma notável institucionalização de si mesmo. À pergunta: «Quando tem de indicar a sua profissão, o que diz?», Szeemann respondeu: «No fundo, chamo-me Agência para o trabalho espiritual no estrangeiro» (Heinich, 1995). E justificou o carácter «espiritual» por oposição a «manual», eco da distinção entre artista e artesão. A ideia inicial para a Agência, consistia na criação de uma equipa de trabalho, eventualmente sob a forma de sociedade anónima, mas tal levantou o problema da autoria e por esse motivo, a Agência manteve-se unipessoal (Derieux, 2007: 87).

A divisa da Agência, lançada em Abril de 1970, comportava uma feição ideológica “Substituir a propriedade por actividades livres.” Tornou-se depois mais pragmática: “Da imaginação ao prego.” Esta reflectia a polivalência que o trabalhador da Agência deveria ter, pois abarcava todas as tarefas, desde a conceptualização da exposição à sua montagem e instalação final (Derieux, 2007: 67).⁹⁰

O curador suíço participou no início da organização do volume que lhe foi dedicado sobre os seus projectos curatoriais (Bezzola e Kurzmeyer, 2007). Neste imenso directório, organizado cronologicamente, encontra-se coligida a documentação das exposições mais importantes por si comissariadas, onde se contam: as datas e os nomes dos artistas

⁹⁰ As expressões originais são *From vision to nail* e *Besitz durch freie aktionen ersetzen*.

participantes; o elenco dos espaços expositivos; as plantas do *design* expositivo; os convites das exposições; fotografias das montagens e das inaugurações; correspondência vária com os artistas e membros institucionais; notas sobre viagens, reuniões e visitas a ateliês e textos dos catálogos.

Durante a feitura dessa obra, até certa altura, Szeemann escreveu comentários sobre as exposições por si organizadas, análises *a posteriori* sobre o seu próprio *corpus* de trabalho. Trata-se de uma biografia de trabalho com apontamentos autobiográficos, que fornece principalmente informações sobre a obra curatorial mas também sobre a sua vida.⁹¹

Atente-se nalguns documentos aí agrupados. Na carta dirigida ao artista Richard Lohse, Szeemann explicita os motivos da sua demissão do cargo de director da Kunsthalle de Berna. Trata-se de um testemunho acerca das contingências administrativas inerentes à actividade de um curador institucional, pleno de actualidade:

Passados oito anos na Kunsthalle Bern sinto-me [...] livre e sem qualquer peso [...], gostaria simplesmente de trabalhar árdua e independentemente: fazer exposições dentro do enquadramento de [...] um ateliê para as ideias, mas também escrever e editar, fazer filmes, e acima de tudo, tentar não “possuir uma casa” – a Kunsthalle – [...]. Em suma: ter menos administração, menos trabalho organizativo e de gestão, menos problemas com transportes de obras e companhias de seguros, com encomendas, comités financeiros, etc... Como director de uma Kunsthalle também se é obrigado a casar com um público local. [...] Não quero votar as minhas energias a uma posição de combate: prefiro canalizá-las para a alegria da descoberta e acção directa. Daí a partida. (Bezzola e Kurzmeyer, 2007: 276)

A sua eleição para director daquela Kunsthalle valera-lhe um epíteto de que se orgulhava: o mais novo director de museu de sempre em todo o mundo e o primeiro director católico no contexto de uma Berna protestante. Todavia, o seu salário era de apenas mais 50 francos do que auferia o guarda do edifício... A exiguidade orçamental para a programação conduziu-o a lançar estratégias como parcerias e projectos de cooperação com outras instituições, ou seja, a produzir exposições para exportar. Segundo afirmou, o seu trabalho na Kunsthalle era solitário, uma vez que não havia qualquer competitividade em Berna na área expositiva (Derieux, 2007: 87).

⁹¹ Para a realização deste volume, os autores tiveram a colaboração das três assistentes de Szeemann. Muito possivelmente, tal livro apenas foi possível graças à reunião de todo o material na *Fabbrica*, onde os organizadores da publicação trabalharam vários anos.

Szeemann é considerado pelo mundo da arte o «inventor» da tipologia de *curador independente* (e autodefiniu-se como tal), mercê daquele gesto demissionário pleno de ousadia (Müller, 2006: 6). O que catapultou tal demissão foi o veto do comité da Kunsthalle à exposição dedicada a Joseph Beuys (Müller, 2006: 108). Na verdade, as questões alegadas por Szeemann são aquelas com que muitos curadores ainda hoje se debatem; e estas foram por si reiteradas ao afirmar que, enquanto director da Kunsthalle de Berna nunca fez exposições que fossem “suas” mas sim de “importância local”; e que somente a partir da exposição *When attitudes become form* fez a sua «catarse» (Heinich, 1995: 32).

Durante as *Attitudes...*, o espaço expositivo funcionou como um enorme ateliê de experimentação, um laboratório, onde os processos decorreram *in loco*. No seu diário, o curador escreveu: «a Kunsthalle está a tornar-se um ponto de encontro e um fórum». (Müller, 2006: 14). Este foi um dos mais importantes marcos para a história das exposições. Szeemann afirmou então o desejo de fazer explodir o triângulo internacional da arte, composto pelo estúdio, a galeria e o museu (Müller, 2006: 39). Na imprensa, a exposição foi criticada com severidade: acusaram-na de ser inconsistente e complicada e nunca recebeu consenso como noção ou fenómeno estilístico.

Em 1970 foi nomeado “Secretário-Geral” da *documenta 5* de Cassel, realizada em 1972. Além desta posição, era membro da equipa curatorial, a par de Jean-Christophe Ammann e de Arnold Bode, e dos restantes co-curadores.⁹² Com a duração de cem dias, a *documenta 5* foi pensada como um espaço de interacção entre os artistas e o público para a criação da arte. Embora louvada pela ousadia da proposta, ao longo dessa exposição Szeemann enfrentou sérias dificuldades, entre as quais cerca de um milhão de marcos de prejuízo, notícia divulgada com contornos de escândalo pela imprensa. Mas os problemas levantados surgiram também da sua relação com os artistas, tensões que interessam ao estudo em causa. Em Maio de 1972, um grupo de artistas assinou uma petição contra o facto de as suas obras de arte serem expostas em classificações temáticas, sem que o curador tivesse, para tal, a permissão dos artistas. Estes sentiram que a arte se estava a tornar num campo para a luta de classes ou numa crítica artificial ao conhecimento (Müller, 2006, 41-42; 50). O desconforto dos artistas

⁹² Existe um arquivo em linha dedicado a todas as realizações da *documenta* desde a sua primeira edição, em 1955. Este contém imagens, textos, a ficha técnica das exposições e outra informação detalhada. Disponível em http://www.kassel.de/miniwebs/documentaarchiv_e/07895/index.html.

quanto às premissas e ao processo curatorial mantido nessa exposição assume-se enquanto manifesto extensível às condições expositivas noutras mostras.⁹³ Os signatários afirmaram:

1) é direito do artista determinar se a sua arte vai ser exposta; é direito do artista determinar o que e onde expõe; 2) uma obra de arte não deve ser exposta numa classificação sem o consentimento dos artistas; 3) um artista deve ter o direito de fazer o que quer sem censura, no espaço que lhe é destinado no catálogo; 4) deve ser tornado público um orçamento completo e discriminado de todas as exposições institucionais, incluindo as verbas dos participantes, transportes, honorários curatoriais, etc. (Müller, 2006: 148-149).

A posição de Szeemann foi nessa ocasião criticada por outros artistas, como Daniel Buren, que viu na sua atitude a de um “superartista”, instrumentalizador das obras e dos artistas (Uzel, 1998: 60). Buren observou, no texto do catálogo da *documenta 5*, como uma exposição se tornava cada vez mais não a exposição das obras dos artistas mas sim uma exposição enquanto obra de arte.⁹⁴ Buren afirmou então que as secções escolhidas pelo curador eram “castrações” e que Szeemann operava como um pintor, ao utilizar os artistas como as cores da sua paleta (Derieux, 2007: 96-97). Por isso mesmo, na sua participação enquanto artista, Buren optou por colocar as suas obras nos locais mais problemáticos, que pusessem, propositadamente, o curador em xeque. Segundo Johannes Cladders, curador de uma das secções: «Szeemann não era um historiador de arte nem um curador de exposições no sentido tradicional do termo: era um artista» (Derieux, 2007: 141; 147).

Além do telegrama-petição, Robert Morris protagonizou outra acção crítica contra Szeemann. Numa carta dirigida a este último, Morris descartou a sua participação na *documenta*, argumentando que não desejava ter o seu trabalho a ilustrar princípios sociológicos mal conduzidos nem categorias antiquadas de história da arte. Declarou não querer participar em exposições internacionais que não tinham em conta a obra que o artista pretendia mostrar e ditavam o que seria exibido. Ademais, afirmou não querer ser associado a uma exposição que se recusava a comunicar com o artista depois de expressa a sua vontade em apresentar outra obra que não a seleccionada. Por fim, condenou que fosse mostrado qualquer trabalho seu emprestado por coleccionadores sem sua consulta prévia.

⁹³ Os artistas que assinaram este telegrama foram Carl Andre, Hans Haacke, Donald Judd, Sol Lewitt, Barry Le Va, Robert Morris, Dorothea Rockburne, Fred Sandback, Richard Serra e Robert Smithson.

⁹⁴ O texto de Buren intitula-se “Exposição de uma exposição”.

Em 1974, depois da excepcional visibilidade pública dessas exposições gigantescas, o curador inflectiu para uma exposição de carácter intimista e biográfico. Esta foi dedicada ao seu avô, cabeleireiro, precursor da permanente, que então faria cem anos. Em Berna, no seu próprio apartamento, *Avô: um pioneiro como nós*, apresentava objectos e mobílias que tinham pertencido àquele. Nesta exposição não foram mostradas quaisquer obras de arte nem existiu qualquer outra acção por parte de artistas.

Em dois documentos vislumbra-se mais de perto o sujeito. O primeiro é uma carta da sua mãe, onde se evidencia a dimensão familiar. Diz a mãe a “Harry”: que não se esquecesse de tomar os comprimidos; que fumasse menos pois já lhe havia financiado uma cura antitabágica e fazia-lhe mal à saúde; o quanto se preocupava de cada vez que o telefone tocava fora de horas, receosa de uma má notícia por causa das viagens perigosas de Szeemann à Europa de Leste e a Cuba em tempos agitados, fazendo uso de um passaporte falso; que devia tirar tempo de férias para estar com a família, a mulher e os filhos; e, por último, que reservasse na agenda pelo menos um dia para jantar em casa da mãe: o dia de aniversário de Harry... (Bezzola e Kurtzmeier, 2007).

No segundo, contido na tira amovível que abraça a capa desse volume, reside uma forma de “manifesto curatorial”, escrito em 2002, três anos antes da sua morte. É nele que o curador explicita o seu posicionamento perante o mundo da arte e onde declara ter-se mantido, ao longo de quarenta anos de actividade, fiel a uma utopia pessoal:

Existem muitos mecanismos complexos no mundo da arte devidos às características humanas, como a busca pelo poder, a inveja, a avidez pelo lucro, a dissimulação, a intriga, a maledicência, os boatos. Mas quando, através da acção e da meditação [...] manténs o coração em boa forma, a par dos engenhos físico e mental, a maior parte dessas questões passam-te ao lado. O pior é insistir rigidamente em algo e tentar deduzir daí algum tipo de direitos, ou ter uma atitude cínica. Só extrairás um fechamento à corrente de prazer e de aventura. E com prazer e aventura vives melhor, e és até capaz de acreditar que, da paixão, da obsessão, uma nova ética emergiu, para ti mesmo, para a tua relação com os outros. Até que limite essa ética pode ser levada? Isso não é um problema meu, mas sei que acabo por ser eficiente em cada novo trabalho, seja grande ou pequeno, com aceitação internacional ou como enriquecimento de um contexto local. E espero que assim seja também na minha próxima reincarnação, onde talvez tenha outras coisas para fazer além de organizar exposições. Entretanto, continuo a seguir descarrilado, inflamado sobre a próxima oportunidade, sobre tudo aquilo que gosto de organizar: exposições individuais, colectivas, temáticas; grandes, pequenas, centrais, periféricas; em espaços famosos e desconhecidos; com ou sem arquitectura criada...como um poema. Os artistas são a minha não-

sociedade, indivíduos que me põem em contacto com outros indivíduos. Deleito-me com esta maravilhosa propagação de energias. E estou grato a todos os que continuam a acreditar em mim, para que eu possa viver a minha obsessão. (Bezzola e Kurzmeyer, 2007)

O último cargo por si ocupado foi a paradoxal posição de “curador independente permanente”, na Kunsthaus de Zurique. Através desta, Szeemann pôde realizar exposições que sozinho não conseguia: apenas num enquadramento institucional se opera a viabilização de certos projectos, como, por exemplo, o empréstimo de obras avaliadas em milhares de euros (Heinich, 1995: 39).

Se o seu percurso de vida modificou o entendimento da então emergente figura de curador independente, ao elaborar condições para as novas práticas artísticas, as suas exposições revolucionaram a instituição museológica: provocaram novas formas de pensar e de expor a arte, o que não quer dizer que as suas opções não tenham gerado discórdias. Não obstante as situações episódicas apontadas quanto à colisão de papéis com os artistas, Szeemann é amplamente referido como uma figura exemplar, tanto pela singularidade das suas ideias, como pela generosidade e atenção demonstrada para com os artistas, ao deixá-los desenvolver os seus projectos com liberdade. Os testemunhos de quem o conheceu descrevem-no como uma personalidade calorosa, dotado de uma inteligência em constante evolução, conversa inesgotável e um imenso amor pelos artistas, com os quais desenvolvia relações de enorme cumplicidade. E descreve cada exposição sua como uma aventura, o encontro entre a obra e o artista e a relação com o lugar.

2.3 Do “operador estético” ao “artista multidisciplinar”

Agente cultural multiforme, Ernesto de Sousa foi artista e crítico proeminente e teve a seu cargo o comissariado de sete exposições, entre elas a representação portuguesa a três Bienais de Veneza, em 1980, 1982 e 1984. Mais importante, a nível nacional, foi a organização da exposição *Alternativa zero: tendências polémicas da arte portuguesa* (1977), que teve lugar em Belém, na Galeria Nacional de Arte Moderna. Tem vindo a ser reconhecido endogenamente como o introdutor da figura do curador no nosso país e o seu percurso fora dos cânones tem sido alvo de estudos vários e de eventos de apresentação das suas obras, para a revisitação crítica das suas propostas.⁹⁵ A vertente do comissariado de exposições foi apenas

⁹⁵ Regista-se um esforço arquivístico notável no sentido do trabalho de preservação da sua memória. O sítio na *internet* que lhe é votado, concentra, entre outros materiais: uma biografia; textos; fotografias

uma das inúmeras actividades pelas quais a sua criação transversal se espalhou, do cineclubismo ao estudo da arte popular e da arte sacra, da fotografia e do cinema à *performance*.

Emergiu no seio de uma nova geração de críticos e historiadores de arte, à qual pertenciam Rui-Mário Gonçalves, Fernando Pernes, Rocha de Sousa, José Luís Porfírio e José Augusto França. Viajou largamente, recolhendo informações sobre as práticas e as manifestações artísticas internacionais. No regresso, apressava-se a difundi-las, tentativa de introduzir a vanguarda num Portugal renitente à mudança. Declarava-se «o mais moderno dos portugueses» (Alves e Justo, 1998). Formado em Ciências Físico-Químicas, o seu percurso enquanto artista, crítico e teórico inicia-se nos anos 40, na esteira do neo-realismo.⁹⁶ Em 1949, vivia em Paris, para estudar cinema e estava determinado a seguir a profissão de realizador. O malogro dessa primeira via – que ainda lhe deu alguns frutos – ditou a mudança de rumo para as artes plásticas.

A partir de 1969, passou a denominar-se «operador estético» (Freitas e Wandschneider, 1998: 77), expressão que denota um forte sentido actuante. Tal designação é importada por Ernesto na sequência da sua participação num encontro em Itália, organizado pelo Grupo

do artista; o registo dos acervos da sua produção artística e crítica, em depósito em diversas instituições nacionais. Parte do seu espólio encontra-se em depósito na Biblioteca Nacional. O seu espólio fotográfico, datado entre 1940 e 1960, está depositado na Divisão de Documentação Fotográfica do Instituto Português de Museus. Entre as iniciativas que lhe foram dedicadas, refiram-se, em primeiro lugar, as três exposições retrospectivas denominadas *Itinerários*, em 1987, na Galeria Almada Negreiros, no Museu Nacional de Arte Antiga e na Galeria Diferença, organizadas em sua homenagem pela Secretaria de Estado da Cultura, e comissariadas por Fernando Calhau (Sousa, 1987a). O núcleo *A tradição como aventura*, pertencente à colecção Berardo, foi apresentado aquando da inauguração desse Museu, em 2007. Em 2000, João Sousa Cardoso comissariou o ciclo de conferências *Revolution my body – Encontros em torno de Ernesto de Sousa*, no espaço Caldeira 213, Porto. Tratou-se de uma série de oito conferências, com a participação de Leonel Moura, Alberto Carneiro, Fernando Calhau, Isabel Alves, Miguel Leal, Miguel Wandschneider, Eduarda Dionísio, entre outros, em torno da sua vida e obra. Em 2002 organizou-se na FBAUL um outro ciclo de conferências, *A propósito dos 25 anos da Alternativa zero e de Ernesto de Sousa*, organizado por João Seguro, Carlos Lérias Simões, Daniel Figueiredo e Inês Mota. Nesta participaram Manuel Villaverde Cabral, Miguel Wandschneider, Bragança de Miranda, João Vieira, Alberto Carneiro, Alexandre Melo, Carlos Vidal, José A. Fernandes Dias, João Pinharanda, Mariana Pinto dos Santos, Ricardo Nicolau, Ana Hatherly, João Fernandes, Miguel Leal, Rui Eduardo Paes, Delfim Sardo, Pedro Cabrita Reis e Fernando Calhau. Ernesto de Sousa e a exposição *Alternativa zero* foram alvo de atenção também em várias dissertações, sob ângulos diversos, prova da prolificidade da sua acção. Destas, salientam-se três: Santos (2007), Madeira (2007) e Nogueira (2009).

⁹⁶ Frequentou esse curso até 1946. Faltou-lhe a defesa da tese para ser licenciado.

Operativo Sincron, coordenado por Bruno Munari, nesse ano. O encontro *Undici giorni di arte collettiva* teve lugar em Pejo, entre 24 de Agosto e 3 de Setembro de 1969. Nessa ocasião, os artistas participantes fizeram uso da designação de «operadores estéticos», com vista à eliminação das barreiras separadoras existentes na produção artística (como sejam pintor, escultor, realizador de cinema, encenador, entre outros). Desejava-se, nesse momento, um entrosamento entre as diversas vertentes artísticas. Ernesto plasma essa formulação, aplicada à polifonia da sua actividade enquanto artista, crítico e organizador de exposições assim como ao seu ideário de activa mudança:

A palavra *artista* vai perdendo, no nosso tempo, muito do seu antigo prestígio. Na mais viva experiência colectiva de carácter estético em que participei (...) para me esclarecer, relativamente ao trabalho que já empreendia com o Almada – os respectivos componentes mais lúcidos recusavam a designação de artistas: operários ou operadores estéticos, assim queriam ser classificados. (...) A velha concepção romântica do artista criador, único e privilegiado, não é só contrariada pelo predomínio de uma tecnologia urbana invasora, mas também por outras necessidades colectivas mais profundas. É claro que isto é um terreno de ambiguidade (...). O «artista», como indivíduo, não pode, não deve perder nada do que ganhou, não tem que voltar à condição de servo. Terá de ter os privilégios inerentes à sua condição operacional específica, e pertencerá em absoluto à colectividade, desde que esta o seja legitimamente (Alves e Justo, 1998: 83-84).

O esbatimento dos limites das artes adequa-se na perfeição ao que então Ernesto propunha; era extensível, numa dimensão mais alargada, à comunhão entre a arte e a vida. A sua construção autobiográfica evidencia-se através de cartas, textos e entrevistas. Mostrou-se activo na construção da sua biografia e imagem, especialmente a partir do final dos anos 60, quando procede à reinterpretação do seu passado biográfico e à afirmação da “coerência unificadora” da sua trajectória, na esteira de Almada:

Antes de mais, [Almada, um Nome de Guerra] significa um sério esforço de continuidade. Toda a minha actividade tem um aparente carácter dispersivo de que não raras vezes me acusam...Na realidade, sinto uma profunda coerência entre ocupar-me de cineclubes, o estudar e o escrever sobre artes plásticas, o aplicar a fotografia ao estudo da escultura e o fazer cinema. (...) Tenho por ele [Almada] uma admiração imensa: é o maior exemplo que conheço, em Portugal, de um autor cuja dispersão só é aparente. Através da pintura, mas também do teatro, do romance, da poesia, do ensaio, Almada teve sempre uma participação activa na vida cultural portuguesa. Isso

faz dele um émulo para aqueles que, como eu, não são capazes de se limitar a uma especialização. (Freitas e Wandschneider, 1998: 16)

De facto, também Ernesto sempre recusara especializar-se. Se para Szeemann fazer exposições equivalia a «criar poemas no espaço», certos textos críticos de Ernesto de Sousa tinham um carácter poético: eram eles mesmos criações artísticas. No seio da prolificidade da sua acção, espalhada por tantos domínios, como a crítica, o ensaio e o comissariado, o âmago de Ernesto de Sousa ter-se-á mantido inalteravelmente o do artista, o do criador. Concretizou, em 1977, uma formulação aglutinadora de todas as suas actividades: a de «artista multidisciplinar». E em 1984, anunciou: «Nunca me pensei senão como artista. Fazer um filme, uma pintura ou uma fotografia é a mesma coisa. O que me interessa é o acto da criação.» (Wandschneider, 1998). Tal revisão identitária não deixa de ser, para alguns, motivo de desconcerto. Foi interpretada por Miguel Wandschneider à luz dos alertas relativos à *ilusão biográfica* totalizadora de Pierre Bourdieu, enquanto ruptura evidenciadora de «descontinuidade biográfica», «ligada ao fracasso de um projecto de vida – ser realizador de cinema – em que apostou durante cerca de vinte anos» e de gosto, que o conduziu da defesa do neo-realismo à vanguarda.⁹⁷

Refiro-me, antes, ao corte radical que, no final dos anos 60, se inscreveu nas suas ideias e actividades, sob a forma de um duplo movimento: por um lado, uma deslocação do campo do cinema para o campo das artes plásticas; por outro lado, uma deslocação do realismo (ou, para usar a expressão do próprio, do realismo moderno, sucedâneo do neo-realismo a que estivera anteriormente ligado) para a vanguarda, e, em particular, a arte conceptual. É um corte de natureza epistemológica, porque diz respeito ao pensamento acerca da produção cultural em geral e da arte em particular; mas é também um corte de natureza praxológica, porque diz respeito, simultaneamente, à operacionalização e actualização, na prática concreta, dos princípios de percepção e apreciação da realidade cultural e artística (Wandschneider, 1998).

Todavia, outros autores crêem que é na «descontinuidade aparente» – ou na «dispersão aparente», para usar as palavras de Ernesto sobre Almada – que reside o fio condutor dos vários momentos da vida de Ernesto. É essa a posição de João Fernandes (Fernandes e Ramos, 1997: 19), que observa «a coragem de assumir rupturas com a sua biografia e com

⁹⁷ Cf. “Descontinuidade biográfica e invenção do autor” (Wandschneider, 1998: 14-24) e “Introdução – invenção de si” (Santos, 2007: 17-23).

ideias anteriormente exploradas». Já Mariana Pinto dos Santos (2007: 22) encontra no conceito de *ingenuidade* a ferramenta teórica justificadora destas alterações, o instrumento para a *reinvenção de si*, a par das noções inscritas em *Obra aberta* de Umberto Eco (1986), de inacabado, incompletude e abertura.

Considerem-se agora alguns momentos marcantes no seu percurso curatorial. Um episódio de particular importância no percurso de Ernesto foi a *documenta* de 1972, onde sedimentou a sua afinidade com a arte conceptual e conheceu Joseph Beuys. Desenhou-se, nessa viagem, a intersecção de três figuras: a entrevista entre os dois artistas aconteceu no espaço expositivo concebido por Harald Szeemann, onde Beuys instalara o seu “Gabinete para a democracia directa”. A identificação de Ernesto de Sousa com Beuys – além do pormenor, assinalado por Ernesto, de partilharem o ano de nascimento – residia fundamentalmente na crença da Arte como Vida.

Os trezentos slides dessa visita a Cassel constituem ainda hoje um espólio valioso, utilizado em diversas ocasiões. São prova da vontade documental voraz do que Ernesto observou como acontecimento histórico e que marcou um ponto de viragem na sua vida. Escreveu, numa carta a Ângelo de Sousa, em 19 de Outubro de 1972: «A *documenta 5* foi para mim o acontecimento mais esclarecedor de uma consciência moderna a que me foi dado participar nos últimos anos: julgo que muito do que vai acontecer nos próximos anos será marcado por estes 100 dias» (Freitas e Wandschneider, 1998: 83). Tais imagens foram por si utilizadas em Portugal como ferramenta de defesa das ideias de vanguarda. As sessões públicas de apresentação de diapositivos decorreram em vários locais: primeiro no ateliê do artista Eduardo Nery, depois na Cooperativa Árvore, no Clube 1º Acto, na Galeria Ogiva e na escola Ar.Co.

O extraordinário empenho na comunicação é descrito por quem lhe estava próximo como uma generosidade e vontade intrínseca de partilha e de disseminação de informação. Mas tal é detectável também por quem não o conheceu, como atesta Delfim Sardo: «Quem ler os escritos dispersos que E.S. deixou espalhados por tudo quanto é (ou foi) publicação periódica encontra uma extraordinária paixão pela transmissão de saber ligada a uma crença radical na partilha» (Sardo, 1992). Num espírito de encontro interdisciplinar, Ernesto foi o mobilizador da realização dos *Encontros do Guincho* (1969). A topografia dos debates e das reuniões teve nas Casas da Rinchoa (1967-71) e de Janas (1971-...) os grandes pilares, locais de encontro criativo. Há quem recorde como o seu móbil era formar equipas, motivar, atirar “os outros para o centro do palco” e delirar “de paixão ao vê-los mexer, criar, representar.”.

Referem-se assim a um agente que trabalhava lado a lado com os artistas, onde a noção de hierarquia estaria diluída. E como não lhe interessava:

(...) falar em gerações, mas sim em movimentos, grupos, pessoas. Fala muito pouco dele e quando isso acontece salta rápido para aquela exposição que realizou com o pintor A, aquela instalação com o pintor B ou o escritor C, aquela mostra com o cineasta D. São dezenas de nomes que atravessaram a vida de Ernesto de Sousa ou foi ele que atravessou a vida de muitos artistas, dando-lhes sementes, abrindo-lhes a veia da criatividade, para que pudessem depois seguir um caminho próprio onde as ideias dele deixaram rasto (Sousa, 1987b).

Entre 1972 e 1974, Ernesto organizou as exposições *Do Vazio à pró-vocação* e *Projectos-ideias*, os seus primeiros exercícios de comissariado. Estes foram portadores das referências provenientes do seu contacto com o contexto internacional e renunciavam o carácter autoral que teria, uns anos mais tarde, a exposição *Alternativa zero* (1977).

No texto da *Alternativa zero*, onde se reuniu uma geração de artistas de ruptura, encontra-se categoricamente expresso o papel de urgente propagador de informação.⁹⁸ Três anos após a Revolução de 25 de Abril, essa exposição colectiva interdisciplinar constituiu-se como um marco histórico da arte contemporânea nacional, definidora dos caminhos da pós-conceptualidade portuguesa. Congregou os trabalhos de cerca de cinquenta artistas – incluindo do próprio Ernesto – aí designados de “operadores”, cuja atitude procurava afinar pelo diapasão conceptual e pelas tendências vanguardistas da cena internacional.⁹⁹ Os artistas

⁹⁸ No ciclo de conferências comemorativas do trigésimo aniversário da *Alternativa zero*, organizadas por Paulo Pires do Vale, na Fundação Arpad Szènes Vieira da Silva (2007), salientou-se a necessidade de reinventar o espírito de partilha de conhecimentos, a ênfase relacional entre o artista e o curador, e o debate crítico, bandeiras de Ernesto de Sousa entretanto caídas em desuso. Contra a estagnação da crítica da arte actual, os curadores ali reunidos saudaram a memória de um agente do passado próximo em termos cronológicos e distante no que respeita às práticas e entendimento da actividade. Louvou-se nessa ocasião, a diluição de hierarquias entre curador e artista, o carácter festivo dos eventos que dinamizava, e a vontade de estar no terreno, num processo acima de tudo colaborativo. Observaram-se ainda duas dificuldades: a sua labelização profissional e a tentativa de situá-lo ao lado dos seus contemporâneos, numa visão linear da História da Arte.

⁹⁹ Participaram nessa exposição Helena Almeida, Alvess, Pedro Andrade, André Gomes, Armando Azevedo, Vitor Belém, Júlio Bragança, João Brehm, Fernando Calhau, Alberto Carneiro, José Carvalho, Manuel Casimiro, E. M. de Melo e Castro, José Conduto, Noronha da Costa, Melo Castro, Graça Pereira Coutinho, Da Rocha, Lisa Chaves Ferreira, Robin Fior, Ana Hatherly, Lagarto & Nigel Coates, Álvaro Lapa, Clara Menéres, Albuquerque Mendes, Leonel Moura, António Palolo, Jorge Peixinho, Jorge Pinheiro, Vitor Pomar, José Rodrigues, Joana Rosa, Túlia Saldanha, Julião Sarmento,

percorreram outras vias que não a da bidimensionalidade da pintura ou da produção de objectos. Foram mostrados trabalhos de natureza diversa: artes plásticas, *performance*, filme, música, entre outras linguagens e suportes; realizaram-se também conferências. Muitos dos artistas ali envolvidos viriam a protagonizar um papel de destaque na década seguinte. O seu organizador é avaliado como fundamental para o entendimento da década de 70 (Carlos, 1995: 641).

Na *Alternativa*, Ernesto declarou pretender o combate directo da fórmula “salon” (a constituição de um júri, como então era costume), e insurgiu-se contra o que isso comportaria de falsos valores democráticos (Alves e Justo, 1998: 68). O critério de selecção dos artistas foi enunciado pelo organizador no catálogo: a constituição de um grupo representativo «apenas de si próprio». Segundo João Fernandes, Ernesto:

(...) [n]ecessita então de afirmar uma autoria de exposição, combatendo outras soluções falsamente representativas e/ou demagogicamente colectivas e democráticas. Por outras palavras, o papel de autor e comissário da exposição surge a seus olhos como o único modo de afirmar a sua perspectiva crítica sem a deixar contaminar por outros factores externos. (Fernandes e Ramos, 1997: 26)

Ernesto afirmou que a sua era uma «perspectiva crítica, e uma responsabilidade totalmente assumida», e atestou a necessidade de «assumir certos riscos para se conseguir pertinência, nomeadamente na escolha dos autores a convidar para a participação» (Alves e Justo, 1998: 68). No “catálogo descritivo”, em 1977, comparecem as ideias de “abertura”, de “vontade transformadora”, de maior relevo atribuído ao processo em lugar da obra de arte:

Alternativa Zero pretende ser algo mais do que uma exposição; ou, encarando as coisas por outro prisma, pretende ser uma exposição aberta, com todas as consequências possíveis *nesta* sociedade, inclusive concorrer (ainda que pouco) para transformá-la. O sentido dessa abertura é complexo. Não se trata apenas de tentar um sistema apto ao concurso de obras e autores não previstos no plano inicial; de recusar o fechamento de géneros e categorias; e de jogar no polémico, enfim, no mais polémico...O que se pretende é sobretudo demonstrar a importância menor do objecto de arte face aos sujeitos envolvidos pela actividade estética, face ao processo estético (citado por Fernandes e Ramos, 1997: 55).

Questionou-se, na altura, se a exposição era um começo ou um fim, a conclusão de um período, marca de uma mudança de sentido ou começo de outro tempo.¹⁰⁰ A reacção da crítica à exposição foi polémica; a prova do seu sucesso é ter gerado intenso debate.

Em 1997, para assinalar os vinte anos decorridos sobre a exposição, a Fundação de Serralves apresentou a exposição *Perspectiva: alternativa zero*.¹⁰¹ No texto do catálogo, o seu curador declara o carácter de excepção do evento naquele tempo e a intenção de, duas décadas volvidas, gerar pensamento crítico sobre a mesma:

Reapresentar hoje a experiência de *Alternativa zero* implica a consciência de um contexto fundador das raízes da contemporaneidade artística portuguesa, através da reflexão sobre a actividade crítica e curatorial que o combate ideológico de Ernesto de Sousa representa, ao concretizar uma exposição que reunia toda uma geração de ruptura que, desde os finais da década de sessenta, vinha afirmando as suas propostas e, ampliando-a no contexto possível que o pós-25 de Abril poderá ter permitido, situar esta exposição em relação aos contextos nacional e internacional. Não se trata de mitologizar esta experiência, de a considerar modelar de um caminho ou de a reconstruir nas originais ambições prospectivas do zero então anunciado. Trata-se apenas de possibilitar um conhecimento e uma análise crítica das possibilidades e impossibilidades que despertou, das expectativas que assumiu, das continuidades e descontinuidades que provocou. (Fernandes e Ramos, 1997: 16)

Encerra-se, assim, a primeira parte desta dissertação, com aquele que é considerado o primeiro momento de uma atitude curatorial em Portugal e que inaugura caminho para o mapeamento da história recente da curadoria nacional desenvolvido no terceiro capítulo.

¹⁰⁰ A este respeito, veja-se, entre outros, o artigo de José Luís Porfírio em Fernandes e Ramos (1997: 47). Sobre esta questão, apontam-se outras referências em Nogueira (2008: 17).

¹⁰¹ Curadoria de João Fernandes.

PARTE II

ELEMENTOS PARA UMA BREVE HISTÓRIA DA CURADORIA EM PORTUGAL

CAPÍTULO 3.

CONTINUIDADES, INOVAÇÕES E RUPTURAS: PROTAGONISTAS, DISCURSOS, PROJECTOS E CONTEXTOS

3.1 Um roteiro geracional

Num roteiro descrevem-se os pormenores de uma viagem importante. Esboça-se, de seguida, uma enunciação acerca do panorama curatorial nacional, a partir dos anos 60.¹⁰² Pretende-se narrar e situar cronologicamente as iniciativas e os sujeitos que desempenharam, ao longo das últimas cinco décadas, práticas curatoriais para observar as continuidades e as rupturas geracionais.¹⁰³

Determinaram-se cinco eixos para circunscrever as transformações do domínio curatorial: 1) os marcos mais relevantes quanto à história das instituições artísticas, cujo acontecimento se reveste de importância para a história curatorial; 2) as exposições colectivas mais representativas, porquanto a história curatorial coincide, em grande medida, com a história expositiva; 3) os agentes culturais cuja actividade se inscreve nos terrenos da curadoria ou com eles se relacionam proximamente; 4) as coordenadas relativas ao mercado, em particular à dinâmica galerística; 5) as publicações especializadas e o ensino artístico.

Inserem-se, sempre que pertinentes para o fim pretendido, excertos dos textos dos curadores publicados em catálogos, nos quais estes demarcam as suas opções, premissas e posições curatoriais. Entende-se, portanto, que não se irá, neste capítulo, traçar uma

¹⁰² Toda uma dissertação poderia ser consagrada ao desenvolvimento aprofundado dos conteúdos constantes deste capítulo. Propõe-se aqui uma primeira circunscrição de alguns dos momentos mais relevantes da curadoria nacional para a presente análise. Deste modo, e na impossibilidade de um enunciado de reflexão exaustiva, certas etapas são apenas referenciadas, ao estilo de uma resenha histórica, enquanto outras gozam de maior detalhe e problematização. Sobre determinados eventos e em especial sobre o contexto do Porto, a recolha de informações foi enriquecida pelos testemunhos dos seus organizadores ou protagonistas, entrevistados para servir o estudo empírico.

¹⁰³ Embora seccionado, a tal itinerário subjaz a consciência de que a História não é caracterizada por compartimentos estanques epocais.

perspectiva cronológica acerca dos artistas ou das correntes artísticas, trabalhos realizados noutras obras.¹⁰⁴ Porém, caso constituam factos significativos para a história curatorial, tais referências comparecem, embora de modo não sistemático.

Em linhas muito gerais, poderia dizer-se que os anos 60 e 70 constituíram as décadas do *curador-crítico*; os anos 80 e 90 as décadas do *curador institucional* e do *artista-comissário*; a partir do início do século XXI, impôs-se o tempo do *curador independente*.¹⁰⁵

3.2 Os críticos de arte e os artistas organizadores de exposições

A década de 60 caracteriza-se globalmente pelo fechamento a nível económico, social e cultural. Apesar da existência de momentos episódicos de maior efervescência, o panorama cultural foi dominado pelo conservadorismo e pelo atraso crónico generalizados. Desse período de extraordinárias movimentações políticas internacionais, à maioria da população portuguesa chegavam apenas vagas e suavizadas notícias. No contexto artístico internacional, este foi um momento fértil e de grandes experimentações; mas o país encontrava-se alheado dos circuitos internacionais, não atraía itinerâncias expositivas de relevo e o acesso geral à bibliografia era sobremaneira retardado (Pinharanda, 1995b: 602).

A somar a este quadro, em prol de uma formação artística actualizada, ou por circunstâncias de exílio político, dezenas de artistas são levados a emigrar.¹⁰⁶ É graças às vagas sucessivas destes agentes emigrados que se inscrevem pequenas aberturas cirúrgicas e se reclama uma sincronização com os movimentos então ensaiados a nível internacional. Destaque-se, a este propósito, a importância do Grupo KWY (designação que aglutina as consoantes não reconhecidas pela Ortografia Portuguesa como parte do alfabeto português), composto por Lourdes Castro, René Bertholo, João Vieira, Costa Pinheiro, José Escada,

¹⁰⁴ Nomeadamente em Melo (2007) e Pereira (1995).

¹⁰⁵ Note-se, porém, que alguns agentes deram início à sua actividade mais tardiamente e não no momento em que o fez a sua geração. Por esse motivo, a divisão proposta não se lhes aplica directamente. Por outro lado, certas características enunciadas relativamente a este último período, contaminaram inevitavelmente as práticas dos agentes das gerações anteriores, no caso de se tratar de dinâmicas conjunturais.

¹⁰⁶ Os destinos desse movimento migratório artístico bipolarizaram-se, entre Inglaterra e França, até meados dos anos 70. Rumaram ao primeiro: António Areal, Rolando Sá Nogueira, Mário Cesariny, Menez, Paula Rego, João Cutileiro, Bartolomeu Cid dos Santos, Ângelo de Sousa, Alberto Carneiro, Eduardo Batarda, António Sena, João Vieira, Ruy Leitão, João Penalva e Graça Pereira Coutinho. Outros artistas, como Lourdes Castro, René Bertholo, Costa Pinheiro, Escada, João Vieira, António Dacosta, Júlio Pomar, Jorge Martins e Manuel Baptista, elegeram a cidade de Paris.

Gonçalo Duarte, Christo e Jan Voss. Tratou-se, primeiramente, de uma revista editada em Paris (1958-1964), por acção de René Bertholo, João Vieira e Lourdes Castro. A KWY constituiu um mecanismo de aproximação entre artistas portugueses e estrangeiros, e, além dos doze números lançados, veio a materializar-se actividades desenvolvidas pelo Grupo, traduzidas em projectos de natureza vária: exposições, eventos artísticos multidisciplinares e outras edições.

A nível institucional, a Fundação Calouste Gulbenkian proporcionou uma aproximação ao circuito internacional, através de um programa de bolsas de estudo a artistas portugueses.¹⁰⁷ Tal fenómeno, a par das viagens individualmente empreendidas pelos artistas e outros agentes culturais, reflectia-se na apresentação de um novo tipo de projectos nas exposições.

A par de uma nova geração de artistas, emergiu então uma vaga de agentes culturais, dos quais se elencam os críticos de arte como Rui-Mário Gonçalves, Fernando Pernes, Rocha de Sousa, Salette Tavares, e, numa segunda fase, José Luís Porfírio, Ernesto de Sousa e José-Augusto França.¹⁰⁸

Na sua formação, alguns destes protagonistas tiveram estadias no estrangeiro, onde estudaram com mestres de História e Sociologia da Arte, como Pierre Francastel ou Giulio Carlo Argan. Em actividade, *grosso modo* desde os finais dos anos 50, realizaram pontualmente a curadoria de exposições. Ligados a cargos como a direcção de instituições artísticas, além da coordenação de publicações culturais relevantes, mantinham a actividade

¹⁰⁷ A inauguração da sede da Fundação Calouste Gulbenkian realizou-se em 1969, mas já em 1957 se realizara a *I Exposição de Artes Plásticas* e se havia iniciado acções como a atribuição das referidas bolsas de estudo e subsídios no sentido de conceder apoio aos artistas nacionais. A importância dessa medida sobressaiu por ocasião da exposição *50 Anos de Arte Portuguesa*, em 2007, na sede dessa Fundação, com a curadoria de Raquel Henriques da Silva. Exibiram-se nessa mostra diversos relatórios de bolsas e de projectos de investigação de várias gerações de artistas apoiados por essa Fundação. Salientam-se também a *II Exposição de Artes Plásticas* organizada por essa Fundação Gulbenkian, em 1961, assim como a realização de exposições itinerantes pelo interior do país, iniciativa iniciada em 1962. A *II Exposição de Artes Plásticas* teve lugar na FIL (Feira Internacional de Lisboa) e foram, nessa altura, apresentados trabalhos de Paula Rego, Joaquim Rodrigo e João Cutileiro.

¹⁰⁸ José-Augusto França desempenhou uma acção fundamental no desenvolvimento do ensino artístico, ao criar o Curso de Formação Artística da Sociedade Nacional de Belas-Artes, em 1985, onde leccionou Sociologia da Arte, Estética, e História da Arte Contemporânea. Esteve, mais tarde, ligado à criação da Universidade Nova, onde foi responsável pela criação do departamento de História da Arte, em 1976, e introdutor do primeiro curso de mestrado em História da Arte. Sobre a sua actividade, cf. França (2000).

de escrita de textos e de monografias sobre artistas. Foram, no seu tempo, os responsáveis pelo comissariado da representação portuguesa à Bienal de Veneza. Actualmente, já nenhum destes agentes desenvolve actividade curatorial.¹⁰⁹ Anos mais tarde, em 1971, Nikias Skapinakis viria a pintar o painel «Os Críticos», para a Brasileira, no Chiado: nele figuram, vestidos de preto, Rui-Mário Gonçalves, Francisco Bronze, Fernando Pernes e José-Augusto França, testemunho da sua proeminência no tecido cultural nacional.

A UP (1932-38), primeira galeria comercial em Portugal independente do Estado, abriu as suas portas no início dos anos 30, na Rua Serpa Pinto. Depois dessa, apenas no final dos anos 40 surge uma outra, a Stop, também no Chiado (1947-48) (Pena, 1994). Ao longo destas duas décadas, a política oficial de António Ferro e do SPN/SNI, contrasta com a nulidade do mercado galerístico (Melo e Santos, 2001b: 114). Já nos finais dos anos 50 e o início dos anos 60 observou-se a abertura de novas galerias, impulsionadoras das práticas artísticas: Alvarez (Porto, 1954), Diário de Notícias (Lisboa, 1957), Divulgação (Porto, 1958 e Lisboa, 1963), 111 (Lisboa, 1964), Bucholz (Lisboa, 1966-1975), Quadrante (Lisboa, 1967), São Mamede (Lisboa, 1967), Judite Dacruz (Lisboa, 1969).¹¹⁰ Surgem igualmente espaços independentes de estratégias comerciais, como a associação de artistas Cooperativa Árvore (Porto, 1963).

Em 1967 decorre o Primeiro Encontro de Críticos de Arte Portugueses e dois anos depois é reformulada a secção portuguesa da AICA (criada em 1955), tendo por presidente José-Augusto França. A Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA) é então palco de exposições regulares, como os Salões de Arte Moderna e exposições individuais e colectivas, além dos cursos de formação artística ali promovidos.

Os anos 70 constituem-se como um período de transição ideológica e política e assinalam uma nova etapa na actividade artística. As propostas evidenciam a crescente ansiedade de uma ligação ao exterior. Todavia, arrastava-se um panorama deficitário no que respeita à esfera cultural: as instituições museológicas e os centros dedicados à arte

¹⁰⁹ Por esse motivo a sua acção é aqui apenas brevemente afluada, merecendo maior consideração em estudos com outro âmbito. Sobre a crítica de arte em Portugal nos anos 70 e 80, veja-se Nogueira (2009).

¹¹⁰ Distinguem-se as galerias de vocação cultural, caso das galerias Divulgação, Bucholz, Diário de Notícias, Quadrante e Alvarez e as restantes, de intuito comercial. Refere-se o movimento de abertura a nível galerístico não porque este contexto seja o local por excelência da apresentação de exposições com curadoria, mas porquanto a sua vitalidade é indicativa da dinamização do tecido artístico. Sobre a actividade galerística nacional, consultem-se os seguintes estudos: Melo (1999) e Melo e Santos (2001).

contemporânea permaneciam escassos, e não existia uma política cultural desenvolvida pelo Estado que sustentasse ou fomentasse as propostas contemporâneas.

As actividades de grupo com cariz de intervenção social e política geraram um ambiente de festa e utopia pontual, como sucedeu com as acções de rua desenvolvidas pelo grupo “Acre”, entre 1974 e 1977 e pelo grupo “Puzzle”, de 1975 a 1980.¹¹¹ Estes e outros projectos colectivos denotam reminiscências do espírito *Fluxus*: a sobreposição entre arte e vida e a integração de várias disciplinas artísticas.¹¹² A respeito do grupo “Acre”, escreveu José Ernesto de Sousa:

O Grupo Acre construiu-se depois do 25 de Abril: como uma serena e consciente *atitude*. Trabalhar colectivamente e descartar o subjectivismo, intervir no espaço urbano e, empiricamente, acertar numa grande razão para estar no mundo. As duas acções realizadas pelo Grupo até agora (...) exigiram colaboração e, no segundo caso, participação cúmplice. O Grupo Acre é um projecto e só os projectos têm consistência (Sousa, 1975: 41).

A actividade do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC), iniciada em 1958, pautou-se por iniciativas vanguardistas, pela tentativa de assinalar a urgência de um desenvolvimento institucional e a consciencialização geral do imperativo de implementar novas atitudes estéticas. Laboratório de experimentalismo, ali se organizam cursos e discussões e se estimula a reflexão acerca das experiências internacionais de difícil conhecimento, na altura, no contexto nacional. O CAPC apresenta exposições e *performances* como: *Minha nossa Coimbra deles* (1973), *O aniversário da arte* (1974), *Semana de arte na rua* (1974), organizados por Ernesto de Sousa.¹¹³

¹¹¹ O grupo “Acre” era constituído pelos artistas Alfredo Queirós Ribeiro, Clara Menéres e Lima de Carvalho. O grupo “Puzzle” era constituído pelos artistas João Dixo, Albuquerque Mendes, Dário Alves, Armando Alves, Graça Morais, Jaime Silva, Pedro Rocha, Pinto Coelho e Gerardo Burmester (Porto). Este centrava-se na pintura e na *performance*, para abordar questões relacionadas com a função social da arte e do artista.

¹¹² Ao longo dos anos 60, Ernesto de Sousa contactara com o movimento Fluxus: foi amigo de Robert Filliou e de Wolf Vostell e entrevistou Ben Vautier. A sua relação com Vostell viabiliza a participação de muitos artistas portugueses no Museu Malpartida em Cáceres, como as SACOM (Semana de Arte Contemporânea) em 1978, 1979 e 1980.

¹¹³ Num primeiro momento tiveram aí acção fundamental Alberto Carneiro, Ângelo de Sousa e Túlia Saldanha. Destaca-se a acção de Alberto Carneiro enquanto responsável pela orientação pedagógica e artística do CAPC. Sobre a actividade do CAPC, veja-se Frias (2009). Numa segunda fase foi Victor Diniz o seu director, a partir dos anos 90, e, a partir de 2010, Carlos Antunes.

O mercado da arte demonstra então alguma vitalidade, mas trata-se ainda de uma dinâmica inconsistente. Verifica-se a proliferação de galerias: Ogiva (Óbidos, 1970), Zen (Porto, 1970), Quadrum (Lisboa, 1973), Módulo – Centro Difusor de Arte (Porto, 1975 e Lisboa, 1979) e a Galeria-Cooperativa Diferença (1978, Lisboa). Algumas destas dedicam-se à apresentação de obras do experimentalismo português. Distingue-se a acção da Quadrum, pólo consagrado à exposição de propostas artísticas experimentais, que abrangia a participação em feiras internacionais, mercê do entusiasmo e da capacidade de divulgação da arte, qualidades intrínsecas à sua directora, Dulce D'Agro.¹¹⁴ A Quadrum acolhia eventos com carácter educativo como os cursos de arte, leccionados, entre outros, por Rui-Mário Gonçalves ou Ernesto de Sousa. Este último assume aí, por vezes, uma função idêntica à de director artístico, como sucedeu, por exemplo, em 1978 (Freitas e Wandschneider, 1998: 104).

Se nos anos que precederam o 25 de Abril de 1974 se verificou uma forte prosperidade e uma euforia do mercado, produto de uma intensa especulação, aquele acontecimento, a somar-se aos impactos da crise petrolífera internacional de 1973, vem a comprometer a continuidade de muitas das galerias comerciais então vigentes; várias viram-se forçadas a fechar as suas portas. O mercado da arte estagnou e os grandes colecionadores suspenderam os seus investimentos.¹¹⁵

Ao nível das publicações, assinala-se que a revista *Colóquio* passa então a chamar-se *Colóquio Artes* (1971-1977), e que em 1973 é criada a *Revista de Artes Plásticas*, publicada até 1977.¹¹⁶ Desde o início da década que Ernesto de Sousa escreve para *Revista Vida Mundial*, onde publica crítica a exposições e a eventos da cena nacional e internacional.

Em 1973 é criado o Ar.Co - Escola de Arte e Comunicação, uma escola de artes independente que permite uma abertura do ensino artístico e posiciona-se como um lugar livre para a realização de eventos.¹¹⁷

¹¹⁴ Sobre o percurso de Dulce D'Agro (1917-2011), artista, depois colecionadora e fundadora da Galeria Quadrum, impulsora da internacionalização de artistas nacionais, leia-se Melo (1999, 38-41) e Marchand (2008).

¹¹⁵ Esse não foi o caso da Quadrum, que manteve a sua actividade até 1995, e depois voltou a funcionar a partir de 1998 pela mão de António Cerveira Pinto, por mais alguns anos. Reabriu no final de 2010, sob a alçada da Divisão de Galerias e Ateliers da Câmara Municipal de Lisboa.

¹¹⁶ Sob a direcção de Jaime Isidoro e Egídio Álvaro.

¹¹⁷ Fundado por Manuel Costa Cabral.

No que respeita às exposições, assinala-se ainda a realização dos *Encontros Internacionais da Arte*.¹¹⁸ Estes iniciaram-se em 1974, em Valadares, e tiveram continuidade em Viana do Castelo (1975), na Póvoa do Varzim (1976) e nas Caldas da Rainha (1977).

Em 1979 decorreu a 1ª edição da *Lisbon Internacional Show – Exposição Internacional de desenho Portugal* (Lis/79), na Galeria Nacional de Belém, em Lisboa. Esta iniciativa teve a importância de dar a ver trabalhos que galgaram os limites do desenho para a afirmação experimentalista das potencialidades do suporte do papel. Além disso, a “Lis” teve o mérito de, pela inclusão de artistas estrangeiros proeminentes e da reunião de um notável júri internacional, captar a atenção de críticos internacionais. Largamente louvada, comportava uma ambição bienal e internacional, plano este que veio a sucumbir, constituindo motivo de pesar para a comunidade artística.¹¹⁹ Ideada por Fernando Calhau (1948-2002), a sua organização coube à Secretaria de Estado da Cultura e foi viabilizada pelo então Secretário de Estado da Cultura, David Mourão-Ferreira. A segunda edição realizar-se-ia em 1981, a “Lis/81”. Todavia, o incêndio ocorrido na Galeria Nacional de Belém em 20 de Agosto de 1981, destruiu não só do espaço mas de centenas de obras que nele já se encontravam para se proceder à montagem, impossibilitou essa realização. Motivos vários denunciam a debilidade das políticas culturais da altura que assim impossibilitou a realização de qualquer outra “Lis” subsequente.

Ao artista João Vieira (1934-2009) competia, enquanto Coordenador da Área Cultural de Belém, a direcção da Galeria de Arte Moderna. A partir de Abril de 1978, Vieira passou a aí programar as exposições.¹²⁰ Pavilhão desactivado da *Exposição do Mundo Português* (1940), tal legado provisório foi-se deixando perpetuar. Entre 1978 e 1981 a Galeria de Belém foi palco de importantes exposições como a retrospectiva de Wolf Vostell, mostras da Poesia Experimental Portuguesa, fotografia, artes gráficas, banda desenhada e cinema de animação. Era aí apresentado anualmente o *Panorama das galerias portuguesas* e o *Inventário: obras da colecção da Secretaria de Estado da Cultura*. Completavam a programação os ciclos de cinema experimental e também as sessões de cinema para as famílias e os espectáculos para

¹¹⁸ Promovidos principalmente por Egídio Álvaro.

¹¹⁹ “Lis” é o acrónimo resultante de *Lisbon International Show*. Em Rosendo (2009) apontam-se as notícias publicadas na imprensa a esse propósito.

¹²⁰ Na Direcção-Geral da Acção Cultural trabalharam, além de Vieira, Fernando Calhau e Julião Sarmiento, que entrou em 1976, juntamente com Calhau: o primeiro trabalhou no Departamento de Artes Visuais; o segundo, na Galeria de Belém. Mais tarde, em 1980, junta-se-lhes António Cerveira Pinto.

crianças. A Galeria foi, por estas razões, amplamente visitada, atingindo uma auspiciosa média de dez mil visitantes por mês (Rosendo, 2009).

No plano institucional, em 1977 inaugura-se o Centro de Arte Contemporânea (CAC) do Museu Nacional Soares dos Reis, no Porto, dirigido por Fernando Pernes, agente radicado nessa cidade a partir de 1973. Coordenador desse projecto desde 1975 até ao seu fecho em 1980, Pernes protagonizou uma longa luta pela urgência da implementação de um Museu de Arte Contemporânea nacional. O CAC antecipou o projecto que veio a tomar forma, mais tarde, na Fundação de Serralves, da qual Pernes foi o primeiro director artístico, entre 1987 e 1996.¹²¹

3.3 O despontar dos curadores

Nos anos 80 vive-se uma conjuntura artística dinâmica, mercê de uma nova vaga de artistas que se soma proficuamente à prossecução dos trabalhos de artistas das gerações anteriores. Os artistas que então emergem são capazes de se posicionar afirmativamente no panorama das artes plásticas, domínio de crescente popularidade. Observam-se diversas iniciativas de auto-organização para a sua apresentação expositiva alheada dos circuitos institucionais.

O convívio da pluralidade geracional e o hibridismo estético são as bases de um momento artístico fértil (Melo, 2007: 61-62), no seio do qual despontam as acções de críticos de arte como Alexandre Melo e João Pinharanda. Ambos figuram enquanto retratados, a par de um conjunto de outros agentes, no livro *A idade da prata* (Gil, 1986), de Mário Cabrita Gil, álbum de fotografias que testemunha, segundo Pinharanda:

(...) uma euforia criativa, generalizada à arquitectura, ao *design*, à fotografia, à moda ou à música, uma “fúria de viver” capaz de relembrar a situação de costumes só timidamente sentida em Portugal nos anos 60. A exploração de valores culturais e individualistas, uma certa arrogância politicamente descomprometida, é a imagem pública de um grupo que se autorretrata num álbum de título significativo (...). Globalmente desejavam reconquistar autonomia criativa (desideologização dos programas de trabalho e aumento de visibilidade pública) e económica (recuperação do mercado da arte). A conjuntura foi-lhes favorável: a estabilização política e o crescimento económico permitiram o surgimento de mais-valias aplicáveis em bens de prestígio

¹²¹ Em 1979, Fernando Pernes (1936-2010) integrou a Comissão para a Instalação do futuro Museu Nacional de Arte Moderna, que deu origem à Fundação de Serralves. Além desta acção, empenhou-se na criação de prémios para apoiar os artistas, como o Prémio Soquil, da Sociedade Química Industrial, atribuído entre 1968 e 1973, no âmbito da AICA.

e de uma nova classe média-alta que garantiu um mercado crescente. Isso foi complementado pela afirmação social (e pública) da personagem-artista, num processo considerado pelas opiniões reactivas como promocional e esvaziado de conteúdos teóricos, políticos ou estéticos (Pinharanda, 1995a: 615-616).¹²²

Os críticos citados desempenham as suas funções no seio da imprensa, em estreito acompanhamento de certos artistas, algo que perpassa para os seus textos. Sob a forma de entrevistas ou conversas, alguns desses documentos espelham uma relação de cumplicidade com os artistas, que transpõe o domínio estrito da arte.¹²³ Além da actividade enquanto críticos de arte, ambos encetam, nessa altura, os seus percursos enquanto comissários de exposições.

Os agentes nascidos entre o final dos anos 50 e o final dos anos 60, que iniciaram actividade nos terrenos da curadoria já no contexto do pós-25 de Abril, serão os primeiros sujeitos, mais tardiamente, denominados como “curadores”, principalmente a partir de meados dos anos 90. Os seus percursos no mundo da arte – que persistia fortemente masculinizado – começaram também pela crítica de arte, tendo, em vários casos, precedência do ensino não artístico. Colaboraram com regularidade na imprensa nacional (no jornal *Expresso*, *Público*, *Jornal de Letras* e nas revistas *Artes e Leilões*, *Arte Ibérica* e *Belém*) e pontualmente na imprensa internacional (*Flash Art* e *Parkett*, entre outras). Foram também os responsáveis pela organização das representações nacionais nas bienais internacionais.

Alexandre Melo testemunha o afastamento dos novos agentes face aos anteriores protagonistas e a vontade de instaurar uma nova «conjuntura contemporânea»:

(...) havia sobretudo a necessidade de sentir que fazíamos parte de uma nova conjuntura e de uma nova dinâmica cultural, e portanto a necessidade de a construir ou de contribuir para a construir, por demarcação, ou por distância, ou por afastamento quer às conjunturas pré-

¹²² Outros agentes culturais presentes nesse álbum e que tiveram ou têm prática curatorial pontual ou continuada são: António Cerveira Pinto, João Vieira, Jorge Molder, Julião Sarmento, Leonel Moura e Luís Serpa, entre outros.

¹²³ A vivência mundana como prática da contemporaneidade é aí enaltecida: é em espaços de lazer como as discotecas Frágil e Trumps, que se encontram estes agentes protagonistas da cena cultural lisboeta. Segundo Alexandre Melo, esta partilha vivencial sintonizada com o seu tempo, aliada ao acompanhamento próximo dos trabalhos, materializa-se enquanto sustentáculo da relação entre estes agentes. Mais do que uma união alimentada por teses de cariz ideológico ou conceptual, tratava-se de um registo imbuído de afinidades, experienciadas numa plataforma comum: a sincronicidade com uma nova conjuntura artística e cultural (Anacleto, 2010a).

revolucionárias (portanto de todos os debates que vinham já dos anos 50, dos anos 60, com um conjunto de instituições e de protagonistas que ficaram muito imobilizados nos debates dessa época, com escolas muito imobilistas também – isto independentemente de haver sempre excepções e pessoas que se destacavam disso (...). Era portanto uma situação em que não havia nada que correspondesse à tal conjuntura que nós desejávamos e à qual chamei nos meus textos: uma conjuntura contemporânea. Pretendíamos portanto mostrar que esta geração e a nova dinâmica em que estávamos empenhados e a nova conjuntura que achávamos que lhe estaria associada e que nós próprios contribuiríamos para criar, não tinha nada a ver com essas velhas coisas dos anos 50 e 60 e também não tinha a ver com a conjuntura imediatamente anterior pós-revolucionária, porque a conjuntura pós-revolucionária, independentemente de ter comportado (e nós sabemos isso até melhor agora do que na altura) uma série de experiências artísticas que foram muito valiosas e enriquecedoras (e que se calhar algumas delas nós nem tínhamos acompanhado muito de perto), era de tal modo hiperpolítico, que todas as coisas que eventualmente tenham acontecido e que aconteceram, acabavam por (em termos de experiência social e cultural) serem vividas apenas sob a forma de lutas políticas, e político-partidárias, e de uma exaustão de lutas ideológicas (também elas muito anacrónicas, retrógradas e quase absurdas quando as analisamos hoje). (Anacleto, 2010a)

Para alguns dos curadores que iniciaram actividade nesse momento a acção de Ernesto de Sousa foi referencial. Os restantes modelos inspiradores foram encontrados no estrangeiro, nomeadamente para os mais viajados e para aqueles que tiveram oportunidade de contactar com exposições marcantes, concebidas por curadores internacionais Harald Szeemann, Pontus Hultén, Jan Hoet e, mais tarde, Hans Ulrich Obrist. Neste contexto, as redes internacionais que esses agentes começaram então a tecer e a pertença a associações internacionais ganharam importância decisiva para o enquadramento das suas actividades e para a troca de experiências com protagonistas da cena curatorial fora do âmbito nacional.

É na década de 80 que surgem dois projectos cujo impacto no panorama cultural nacional é inequívoco: em 1983 é inaugurado o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (CAMJAP) e em 1989 é a vez da Fundação de Serralves, que teve como primeira etapa expositiva a abertura e o funcionamento da Casa de Serralves.¹²⁴ Se o primeiro é resultado isolado de uma iniciativa privada, o segundo testemunha uma conjugação de esforços, numa parceria entre o Estado e o sector privado. Todavia, o contributo inicial trazido pelo programa de arte contemporânea do CAMJAP é bastante resguardado relativamente a

¹²⁴ O Centro de Arte Moderna passou, a partir de 1993, a ser designado por Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, em homenagem ao primeiro presidente da Fundação.

programações vanguardistas como a do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, da Cooperativa Árvore do Porto, ou às propostas que Ernesto de Sousa protagonizava enquanto figura tutelar das décadas anteriores.

Abriam, no decurso da década, as seguintes galerias: Roma e Pavia (Porto, 1980), Cómicos (Lisboa, 1984), Novo Século (Lisboa, 1985), Quadrado Azul (Porto, 1986), Monumental (Lisboa, 1986), ARA (Lisboa, 1988).¹²⁵ Em 1989 é fundada a Porta 33, associação cultural privada sem fins lucrativos, para a produção da arte contemporânea, sediada no Funchal, Madeira. Aí se organizam exposições, colóquios e, a partir de 2000, residências de artistas.¹²⁶ A Galeria Cómicos, que teve o mérito de convidar a ali exporem artistas estrangeiros como Robert Mapplethorpe, José Maria Sicília, Cindy Sherman, Joseph Kosuth, Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorio, Gerhard Merz e John Coplans, entre outros, passou a partir de 1990, a ser denominada Galeria Luís Serpa; depois de 1996, tomou o nome de Luís Serpa Projectos, reflexo de uma nova postura do galerista cuja programação passa a estar mais próxima do comissariado, e a galeria cada vez mais posicionada na vertente cultural:

Eu nunca fui um “marchand”, na clássica assunção do termo. Sempre me interessei mais pelo “processo” do que pelo “produto”. Foi nesse ponto que decidi transformar o projecto inicial e enveredar mais pela concepção de projectos e não pela comercialização (dura) de obras de arte (Vasconcelos, 2003).

Ao contrário da habitual prática galerística, em Luís Serpa Projectos não existem artistas fixos com os quais o galerista trabalhe. Além desta actividade, Luís Serpa constituiu o Museu Temporário – Projecto de Engenharia Cultural, em 1991, no âmbito do qual é gestor de conteúdos culturais e comissariou projectos expositivos.

Entre 1985 e 1995, a persistente debilidade ao nível das políticas culturais pauta-se pela irregularidade e pelo carácter avulso dos investimentos (Santos, 1998: 411). Neste domínio, sobressai a lacuna de uma colecção Estatal votada à arte portuguesa do século XX, evidência de uma política de aquisições inconsistente, onde o coleccionismo assenta sobretudo nas mãos da Fundação Calouste Gulbenkian e de particulares. A fragilidade estrutural manifesta-se também no plano institucional público e privado, cujo declínio regista o desaparecimento de

¹²⁵ A Galeria Roma e Pavia foi depois rebaptizada Galeria Pedro Oliveira.

¹²⁶ Os seus directores são, desde a sua criação, Cecília Vieira de Freitas e Maurício Pestana Reis.

projectos e de galerias; entre 1988 e 1994 Portugal suspende a sua participação na Bienal de Veneza.¹²⁷

O plano expositivo foi agitado pelo debate teórico pós-moderno, patente, entre outras, em três ocasiões concretas: *Depois do Modernismo* (SNBA, 1983);¹²⁸ *Os novos primitivos: os grandes plásticos* (Cooperativa Árvore, 1984);¹²⁹ e *Atitudes litorais* (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1984).¹³⁰

No interior do movimento de rebeldia face aos modelos tradicionais em que se integrou a exposição *Depois do Modernismo*, questionou-se a existência efectiva de uma condição de pós-modernidade em Portugal.¹³¹ O seu coordenador, Luís Serpa, recém-chegado de Itália, mantivera contacto com o movimento da *transvanguardia* desse país. Num país que não chegou a viver o período moderno, por via da longa ditadura salazarista, uma exposição sobre a pós-modernidade foi recebida com algum espanto.¹³²

¹²⁷ A Bienal de Veneza teve início em 1895 mas o início da participação de Portugal na mesma terá tardado até 1950, e terá sido algo acidentado, entre participações esporádicas e interrupções (participou nas seguintes edições: 1976, 1978, 1980, 1982, 1984 e 1986). Além das representações nacionais comissariadas por Ernesto de Sousa (cf. ponto 2.3), em 1986 José Porfírio foi o comissário, tendo aquele por consultor. Após nova suspensão da participação de Portugal entre 1988 e 1994, retomou-se depois a participação em 1995, sob o comissariado de José Monterroso Teixeira. A partir de 1997, Portugal teve presença contínua na Bienal. Nesse ano, Alexandre Melo foi o responsável pela curadoria, e nos anos subsequentes foram: Delfim Sardo (1999), Pedro Lapa (2001), João Fernandes e Vicente Todolí (2003), Isabel Carlos (2005), Jürgen Bock (2007), Natxo Checa (2009) e Sérgio Mah (2011).

¹²⁸ Apesar do espírito de ruptura, a organização do projecto não deixou de estar dependente de apoios, concedidos pela Secretaria de Estado da Cultura e pela Fundação Calouste Gulbenkian.

¹²⁹ Comissariada por Bernardo Pinto de Almeida. Integraram esta exposição os artistas Albuquerque Mendes, Álvaro Lapa, Carlos Carneiro, Fernando Marques de Oliveira, Fernando Pinto Coelho, Gerardo Burmester, Luís Calheiros, Mário Cesariny e Paula Rego.

¹³⁰ A “comissão organizadora”, conforme consta no catálogo, é composta por professores de diversas áreas nessa Faculdade: Adriana Serrão, Fernando Guerreiro, João Ferreira Duarte, José Miranda Justo. Os artistas participantes foram Alberto Carneiro, Álvaro Lapa, António Palolo, Eduardo Batarida, Ernesto de Sousa, Gaëtan, Joaquim Bravo, Julião Sarmento, Maria José Aguiar, Pedro Cabrita Reis, Pedro Calapez e Zulmiro de Carvalho.

¹³¹ A respeito desta exposição, leiam-se os depoimentos de Alexandre Melo, João Pinharanda, Julião Sarmento, António Cerveira Pinto, Manuel Graça Dias, Luís Serpa e Carlos Zíngaro em Marchand (2009). Sob o ponto de vista da problematização do conceito de pós-modernismo nessa ocasião, veja-se o estudo de caso apresentado em Nogueira (2009: 302-312).

¹³² Participaram nesta exposição os seguintes artistas: Álvaro Lapa, Ângelo de Sousa, António Palolo, António Cerveira Pinto, Carlos Rocha Pinto, Gaëtan, José Barrias, José de Carvalho, Julião Sarmento,

Além da exposição de artes visuais desenvolveram-se actividades no âmbito da arquitectura, música, dança e moda, num singular convívio interdisciplinar, de carácter festivo, que veio a alongar-se noutros eventos artísticos. Decorreu também um colóquio, palco para pensar o debate conceptual que se propunha. Avolumou-se, nesse momento, a interrogação dos poderes institucionais estabelecidos no panorama cultural português, o questionamento de um paradigma dominante, e que se desejava transpor, para efectivar uma desejada ultrapassagem do que António Cerveira Pinto descreveu como «*statu quo* helicóide dos protagonistas, filhos e enteados do neo-realismo, do surrealismo, do informalismo e da abstracção, e que era simultaneamente o novo poder político e burocrático instalado por tudo quanto eram ministérios e associações culturais» (Marchand, 2009: 55-56). Já em 1979, Cerveira Pinto se manifestara em oposição à influência dominadora, embora não nomeada, face a certos profissionais: «à apreciação dos especialistas – viciados por natureza – e a todos os jogos de interesses pessoais, de grupo, económicos, ideológicos e outros» (Marchand, 2009: 55-56).¹³³

Também as palavras de Luís Serpa são elucidativas acerca da conjuntura artística e quanto à organização dessa exposição. Delas se infere a emergência de uma postura contra o comissariado, nos moldes instrumentalizantes em que se sentia ser praticado:

Depois do Modernismo lançou o debate e a polémica sobre os anos 80. Para nós, portugueses, foi uma pedrada no charco porque estava tudo muito enfeudado à crítica sedeadada na AICA (...), com uma *task force* muito peculiar, em que cada um dos dirigentes da AICA defendia um academismo absolutamente insuportável. Na altura, era necessário romper com esse colete-de-forças que a AICA representava e que dominava a cena artística portuguesa. Por isso, creio que foi bom ter sido um grupo de artistas que tomou por si a mão da organização desse evento sem a tutela de Críticos que, de alguma maneira, poderiam condicionar a iniciativa ou fazê-la na esteira do comissariado — quase um novo “ismo” — que utiliza os artistas um pouco como marionetas, ou figuras articuladas, com um discurso teórico no sentido de querer lançar uma

Jwow Basto, Leonel Moura, Luís Serpa, Lurdes Robalo, Mário Varela, Pedro Calapez, Sérgio Pombo e Vítor Pomar.

¹³³ Tal citação-prenúncio integrou uma “Nota da ARTA” e foi publicada no número 2 da revista *Sema*, no Verão de 1979. A ARTA – Centro de Documentação de Arte Actual, situada no ateliê de António Cerveira Pinto, envolveu, além deste, os artistas Julião Sarmiento, Leonel Moura, Ernesto de Sousa e, com menor intensidade, José Barrias. Para a reunião do material com vista à edificação desse Centro, pedia-se aos artistas nacionais e internacionais que enviassem documentação sobre o seu trabalho. Além da organização de exposições, editou-se uma revista intitulada *Arta*. A ARTA foi apoiada pela Fundação Calouste Gulbenkian.

nova vanguarda. Nós quisemos cortar com essa metodologia de trabalho e sermos nós próprios a organizá-la (Jürgens, 2006c).

Este foi, entende-se, um momento de ensaio de ruptura com os poderes instituídos. Afirmava-se uma geração de artistas e de outros autores que passariam a protagonizar a criação nacional. Do lado dos que até então dominavam o circuito institucional partiu uma reacção violenta ao mecanismo da organização dessa exposição, a uma nova forma de pensar e fazer exposições, a um novo paradigma cultural que se adivinhava:

Em suma: os organizadores, substituindo-se aos críticos naquilo que exige capacidade crítica, e não podendo deixar de imiscuir a vontade de autopromoção, prejudicam com os seus equívocos as obras de alguns artistas que se têm apresentado mais entendíveis em certames menos ruidosos (Gonçalves, 1983).

Se a *Alternativa zero* constituiu o marco delimitador de uma atitude artística do final dos anos 70, *Depois do Modernismo* é apontada como a exposição que inaugura e simboliza a posição conjuntural do início dos anos 80, numa atmosfera que se pretendeu de diálogo transdisciplinar, alicerçada no entendimento dos contextos transnacionais. A sua importância reside, pois, quanto aos discursos, ao afrontamento das lógicas vigentes e, quanto às práticas artísticas, marca um regresso da pintura e o centramento das linguagens pictóricas. Sobressaiu nessa ocasião um grau de profissionalização nas práticas de organização e divulgação expositiva: o catálogo ficou concluído antes da inauguração e a publicidade ao evento foi realizada de forma incisiva.¹³⁴

Refiram-se agora os grupos de artistas revelados nesta altura: “Homeostética” (1983-1986), o “Grupo Missionário” (1983-1986) e “Arquipélago”.¹³⁵ Este último colectivo de

¹³⁴ Por um então estreante no mundo artístico, Alexandre Pomar. Este teve o cargo de adido de imprensa da exposição: enviou, para destinatários nacionais e internacionais, um dossiê de imprensa completo, em língua portuguesa, inglesa e francesa. Prova da eficácia da comunicação foi a surpreendente afluência de público que ocorreu à exposição no dia da sua inauguração.

¹³⁵ Do primeiro fizeram parte Fernando Brito, Ivo, Manuel João Vieira, Pedro Proença e Xana. Para uma análise monográfica sobre esta exposição e sobre a reacção crítica à mesma, veja-se Nogueira (2009: 324-330). No seio da Faculdade de Belas-Artes do Porto, o “Grupo Missionário” foi fundado pelos então alunos António Olaio, Pedro Tudela, António Melo, Nuno Santacruz, Alzira, Relvas e Lúcia Viana. “Arquipélago” foi um grupo formado pelos artistas José Pedro Croft, Pedro Calapez, Pedro Cabrita Reis, e Rui Sanches. À excepção deste último, foram alunos da ESBAL (actual FBAUL) e elementos activos da sua Associação de Estudantes. À excepção de Rui Sanches, os artistas expunham

artistas ficou assim conhecido na sequência de uma exposição homónima (SNBA, Lisboa, 1985; Cooperativa Árvore, Porto, 1986). Os artistas participantes descrevem a construção daquela exposição, onde comparece a intenção de profissionalismo na sua organização. Segundo Pedro Calapez, «a vontade era fazer sempre cada vez melhor, cada vez maior, cada vez mais. Começámos em espaços pequeninos e agora queríamos agarrar aquele espaço.» Rui Sanches relata que «uma coisa de que falávamos muito era de uma ideia de profissionalismo». E José Pedro Croft acrescenta: «Foi uma exposição toda preparada com muito cuidado, com *fundraising*, patrocínios e tudo».¹³⁶ Alinham-se também outros grupos de artistas destinados à “intervenção-reflexão”, como é o caso de “Sparring Partners” (1995), grupo de intervenção estética. É lançado o projecto *Virose* (1997), aglutinador da reflexão em torno da arte, ciência e tecnologia.¹³⁷

Mencionam-se ainda alguns eventos com carácter periódico, iniciados nos anos 80. Em 1981 inaugurou-se a *I Bienal Internacional de Vila Nova de Cerveira* e, no ano seguinte, a *Bienal de Lagos*; em 1986 têm lugar os *I Encontros da Imagem*, em Braga e, em 1987, a *I Bienal de Escultura* de Óbidos. Em 1987 tem lugar o *I Festival Internacional de Performance*, no Porto, intitulado *O ângulo recto ferve a 90º*.¹³⁸ Em 1988 realiza-se a 1ª edição do Fórum de Arte Contemporânea, em Lisboa e um ano mais tarde a *I Bienal de Fotografia de Vila Franca de Xira*. Assinale-se também a participação de Portugal em feiras de arte internacionais, como a ARCO (Madrid), desde 1984.

Distinguem-se, neste domínio, os *Encontros de Fotografia*, em Coimbra, iniciados em 1980, que constituíram, segundo enunciado no seu texto de apresentação, uma «primeira atitude organizada sobre fotografia» (Amado, 2010).¹³⁹ Os *Encontros* nasceram de um projecto do Centro de Estudos de Fotografia (CEF), criado em 1974 e coordenado, a partir de 1996, pela Associação dos Encontros de Fotografia.¹⁴⁰ A partir de 2000, adoptaram o formato bienal e passaram a ter, depois de 2003, sede no Centro de Artes Visuais (CAV), fundado

em conjunto desde 1982, no CAPC, Coimbra. Na exposição *Arquipélago* também participaram Ana Léon e Rosa Carvalho. A exposição foi a última ocasião em que colaboraram enquanto grupo, e foi comissariada por Fernando de Azevedo, Bernardo Pinto de Almeida e Maria Filomena Molder.

¹³⁶ As citações foram extraídas dos testemunhos dos artistas constantes dos anexos em Anacleto (2010a).

¹³⁷ Ao primeiro pertenciam Alice Geirinhas, João Fonte Santa e Pedro Amaral. Ao segundo, os artistas Fernando José Pereira, Miguel Leal e Cristina Mateus.

¹³⁸ Organizado por Egídio Álvaro, António Olaio, Pedro Oliveira e Fátima Carvalho.

¹³⁹ Os *Encontros* têm a direcção do artista Albano da Silva Pereira, assim como o Centro de Artes Visuais.

¹⁴⁰ O CEF sucedeu à Secção Fotográfica, criada no início da década de 50.

como consequência desta realização regular. Entre os seus principais méritos aponta-se o facto de *Os Encontros* terem trazido a Portugal, pela primeira vez, exposições de reputados fotógrafos internacionais; ademais, fomentaram a produção fotográfica nacional e a criação de uma colecção de fotografia, impulsionadora de artistas nacionais através de uma política de aquisições e de encomendas, também alicerçada nas doações de artistas.¹⁴¹

Importa ainda mencionar a criação da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento (FLAD), em 1985, cuja acção no âmbito das artes consiste: no apoio a projectos e na concessão de bolsas de estudo; na constituição da colecção de obras de arte de artistas nacionais, iniciada em 1986; e na organização de exposições a partir desse espólio.¹⁴²

A década de 90 assinalou, em termos artísticos, a introdução dos novos dados da globalização. Os curadores que iniciam e desenvolvem trabalho nesta década são responsáveis por um renovado esforço de inscrição dos artistas nacionais nos circuitos internacionais com vista a diminuir esse persistente hiato separador.¹⁴³ Além da actuação enquanto professores ou enquanto críticos de arte, operam de início, por regra, enquanto curadores independentes, na criação de projectos de vulto como sejam as *Jornadas de arte contemporânea do Porto* (1992-1996), ou como a coordenação da programação de exposições no seio de eventos alargados como a *Lisboa 94 – Capital da Cultura*.¹⁴⁴ Gradualmente, ao longo das duas décadas seguintes, vários desses agentes dão entrada em esferas institucionais como consultores, coordenadores de departamentos ou directores de museus ou centros culturais; retomam depois, em certos casos, a curadoria independente.

Por certo, não será alheio a este aparecimento de novos actores no âmbito da curadoria e ao desenvolvimento dos seus projectos o facto de se assistir, no seu tempo, ao maior impulso

¹⁴¹ Sobre os apoios atribuídos a esta iniciativa, bem como às actividades desenvolvidas pela Galeria Ether e pelos *Encontros da Imagem de Braga* (cuja primeira edição teve lugar em 1987), veja-se Martinho (1999).

¹⁴² Salienta-se o papel de Manuel Castro Caldas na constituição do acervo e na definição dos critérios para a aquisição das obras, situadas entre as décadas de 60 e 90. Em 1999, por meio de um protocolo assinado com a Fundação de Serralves, a colecção ficou aí depositada.

¹⁴³ É ao longo do início desta década que começa e se desenvolve o trabalho de curadores como Isabel Carlos, Delfim Sardo, João Fernandes, Pedro Lapa, Miguel von Hafe Pérez, António Pinto Ribeiro, Jürgen Bock, Marta Moreira de Almeida e Paulo Mendes, entre outros.

¹⁴⁴ A organização das três edições das *Jornadas de arte contemporânea* esteve a cargo de João Fernandes (1992-1996). Esta iniciativa será aprofundada no ponto 3.5. Foi Isabel Carlos quem comissariou a área de Exposições de *Lisboa 94*, no seio da qual coordenou vinte e duas exposições. Nesse âmbito, realizou a curadoria das exposições *Do sublime* (Museu do Chiado) e *Depois de amanhã*, no Centro Cultural de Belém, ambas em 1994.

institucional no campo da arte contemporânea em Portugal alguma vez ocorrido. Este é acompanhado por uma relativa dinamização cultural provocada pelos *grandes eventos*. Porventura em reacção a esse panorama que se tecia e às lacunas que o mesmo deixava em aberto, outros protagonistas começavam, em paralelo, a organizar projectos curatoriais independentes, fora dos contextos de legitimação e de afirmação habituais do passado recente da arte portuguesa.

Apaziguada a acesa luta existente entre “facções” de artistas dos anos 80, nos anos 90 trava-se uma nova disputa, entre a geração de artistas consagrada nos anos 80 e a geração de artistas emergente nos anos 90.¹⁴⁵ Enquanto alguns artistas da geração de 80 se encontravam instalados nos circuitos legitimadores, a nova vaga de artistas posiciona-se em circuitos não institucionais e alternativos, criam as suas estruturas, numa base de auto-organização e assim firmam os seus percursos.

Desde o início da década dois grupos de artistas auto-organizados apresentam as suas exposições colectivas. Quanto ao primeiro, os “Autores em Movimento”, salienta-se a diversidade de espaços em que apresentam os seus projectos expositivos e, acima de tudo, a importância da apresentação de novos artistas.¹⁴⁶ Sublinha-se, porém, a sua determinação em não se designarem enquanto colectivo de artistas, patente no editorial do catálogo da exposição *X-Rated*:

Em primeiro lugar, falar de “Autores em Movimento” não é o mesmo que falar de um grupo ou grupos, mas, pelo contrário, é distinguir um esforço colectivo que tem sido desenvolvido desde os projectos “Greenhouse”, “Jetlag” até ao presente. (...) Autores em Movimento são todos aqueles que integraram e integram os projectos em questão. São-no, desde logo, porque assumiram a sua participação de forma independente, assim como todos os riscos inerentes, incluindo o projecto, a montagem, a produção da sua própria intervenção. (Santo, 1997)

¹⁴⁵ Apesar de não se terem formado dois blocos oponentes nesse período de tensão dos anos 80, considere-se que, ainda que de forma algo simplista, de um lado estavam os artistas Julião Sarmento, Pedro Cabrita Reis, José Pedro Croft, Rui Chafes e, do outro, António Cerveira Pinto, Leonel Moura, Carlos Vidal, estes centrados em referências e discursos situacionistas num retorno a Guy Debord.

¹⁴⁶ Protagonizado por artistas como Pedro Cabral Santo, Paulo Mendes, Paulo Carmona, José Guerra e Tiago Baptista. Esses agentes organizam, entre outras, as seguintes exposições: *Set Up* (FLUL, 1994), *Greenhouse display* (org. Paulo Carmona, Estufa Fria, Lisboa, 1996), *Jetlag* (org. José Guerra e Tiago Baptista, Reitoria da Universidade de Lisboa, 1996), *Zapping ecstasy* (org. Paulo Mendes, CAPC, 1996), *X-Rated* (org. Pedro Cabral Santo, ZDB, 1997), *O Império contra-ataca* (org. Carlos Roque e Pedro Cabral Santo, ZDB, 1998), *(A)casos (&)materiais* (org. Paulo Mendes, CAPC, 1999), *Plano XXI* (G-Mac, Glasgow, 2000), *Urban lab – Bienal da Maia* (org. Paulo Mendes, 2001).

O segundo grupo, cujos membros são provenientes do Ar.Co, apresenta-se no Boqueirão da Praia da Galé (1994-1996).¹⁴⁷ Segundo Alexandre Melo (2007: 98), a rivalidade inicial existente entre os dois grupos, oriunda do contexto escolar, foi-se entretanto dissipando por via da profissionalização do meio artístico, geradora também de uma triagem quanto aos artistas participantes.

Outro caso merecedor de atenção é a exposição colectiva *Variante à Estrada Nacional n.º 1* (1994), que se estendeu a três núcleos: Nisa, Castelo Branco e Herdade da Tojeira.¹⁴⁸ Esta exposição fez parte de uma série de iniciativas importantes para definir as linhas futuras do CENTA – Centro de Estudos de Novas Tendências Artísticas, criado em 1989, em Vila Velha de Ródão.

O artista Paulo Mendes começava então a levar a cabo os seus projectos artísticos e a organização de exposições.¹⁴⁹ Já no final dos anos 90, alguns alunos da Faculdade de Belas-Artes do Porto organizam conferências, debates, exposições, produto reactivo motivado pelo descontentamento face ao ensino vigente, no projecto que toma o nome de *inter+disciplinar+idades*.¹⁵⁰

No fecho da década surgem novos curadores, pertencentes hoje ao que se poderá designar de geração intermédia da curadoria nacional, com diferentes posicionamentos.¹⁵¹

Testemunho de uma animação do panorama institucional é a oferta de uma assinalável quantidade de espaços, institucionais ou alternativos, com programações regulares, assim como a diversificação das estruturas possibilitadoras de uma ampliação dos apoios aos artistas, através de bolsas e subsídios. É a década tanto da participação como da organização de eventos de grande dimensão: exemplos da primeira são a Europália (Bruxelas, 1991), a Exposição Universal de Sevilha (1992); exemplos da segunda são a Lisboa 94 – Capital da Cultura e a Expo'98.

¹⁴⁷ Constituído por Francisco Tropa, José Drummond, Edgar Massul, André Maranhã, Rui Calçada Bastos e Noé Sendas.

¹⁴⁸ Comissariada por Francisco Vaz Fernandes, esta exposição contou com obras dos artistas Ana Yokochi, André Maranhã, Armada Duarte, Carlos Figueiredo, Francisco Tropa, Jorge Queiroz, José Drummond, José Maças de Carvalho, Pedro Andrade, Rosário Rebelo de Andrade, Rui Serra e Sara Anahory. Sobre a actividade do CENTA veja-se Passos (2007: 57-72).

¹⁴⁹ Sobre a sua actividade dinamizadora no contexto artístico do Porto, veja-se o ponto 3.5.

¹⁵⁰ José Maia, Liliana Coutinho e outros colegas protagonizam essas acções a partir de 1997.

¹⁵¹ É o caso de Miguel Wandschneider, José Maia e de Nuno Faria. Ainda que com menor regularidade, também Liliana Coutinho, Pedro Cabral Santo e João Sousa Cardoso começaram a sua actividade curatorial neste momento.

Em 1990, inaugura-se o programa de exposições na Sala do Veado, pertencente ao Museu de História Natural, em Lisboa, local assumido como um espaço alternativo para a divulgação de novos artistas. Conforme assinalado no momento dessa celebração, por aí passaram, ao longo de vinte anos, cerca de duzentas e cinquenta exposições e duzentos e trinta artistas nacionais emergentes (Marçal, 2010).

A programação de artes visuais da ZDB (Zé dos Bois, Lisboa), iniciada em 1994, tornou-se fundamental para afirmar e desenvolver percursos de artistas dessa década.¹⁵² A postura assumida pela ZDB no sistema das artes nacional é, desde o começo, a de ser “contra corrente”: «Queríamos pôr em causa o funcionamento do sistema das artes em Portugal. (...) Em Portugal não tem havido a afirmação de um território cultural independente» (Melo e Santos, 2001b: 174).

No mesmo ano reabre, em nova sede e modernizado, o Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa (fundado em 1942), na sequência de obras de reestruturação global do equipamento.¹⁵³ É criada a Associação Maumaus – Centro de Contaminação Visual, dotada de uma Escola de Artes Visuais (Lisboa), o Instituto Camões e no ano seguinte inaugura-se o centro de exposições da Culturgest e o Centro de Exposições do Centro Cultural de Belém.¹⁵⁴

Ainda em 1994 surge a Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva.¹⁵⁵ Três anos mais tarde é inaugurado o Sintra Museu de Arte Moderna / Colecção Berardo.¹⁵⁶ O franco impulso institucional encerra-se no final da década, com a inauguração do Museu de Serralves (Porto, 1999).¹⁵⁷

¹⁵² Nesse âmbito, salienta-se o papel de Natxo Checa enquanto membro fundador do projecto colectivo e programador.

¹⁵³ O Arquivo Fotográfico Municipal, dirigido por Luísa Costa Dias (1956-2011), organiza exposições temporárias nas suas instalações e exposições itinerantes destinadas a dar a conhecer o seu espólio. Participa também em eventos relacionados com a fotografia, caso da LisboaPhoto (2003 e 2005).

¹⁵⁴ Enquanto Director Artístico da Culturgest, António Pinto Ribeiro desempenhou o papel de programação desse espaço entre 1992 e 2004. A partir de 2006 foi Miguel Wandschneider quem aí assumiu a programação das exposições. Quanto ao Centro Cultural de Belém, dirigiram o seu Centro de Exposições: Margarida Veiga (entre 1996 e 2003, e depois de 2006 tornou-se vogal do Conselho de Administração da Fundação Centro Cultural de Belém), Delfim Sardo (entre 2003 e 2005). A partir de 2007 e até 2011, Jean-François Chougnat assume a direcção do Museu Berardo. Todos estes agentes têm, no seio dessas instituições, intensa actividade curatorial, com tónicas diferenciadas.

¹⁵⁵ Direcção de José Sommer Ribeiro.

¹⁵⁶ Direcção de Maria Nobre Franco entre 1997 e 2008.

¹⁵⁷ Sob a direcção de Vicente Todolí.

Em 1995, o Estado Português funda o Instituto de Arte Contemporânea (IAC), responsável por uma acção decisiva na produção e promoção da arte portuguesa, em prol de uma difícil mas progressiva inscrição nos circuitos internacionais.¹⁵⁸ Em 1997 voltam a reunir-se as condições para ser retomada a participação portuguesa na Bienal de Veneza. A partir de 1998, o IAC desenvolve também a produção e programação de exposições no Pavilhão Branco, Museu da Cidade, em Lisboa. O programa do ciclo anual *Imagens de troca* (1998-2000), com o objectivo de «promover o conhecimento de culturas e geografias que nos são de menor adjacência» (Carlos, 1998: 5), trouxe a Lisboa artistas como Adriana Varejão, Eugenio Dittborn e Narelle Jubelin.¹⁵⁹ No catálogo da primeira exposição desse ciclo, dedicada a Adriana Varejão, Fernando Calhau afirmava: «A partir de agora a arte contemporânea tem um lugar no Pavilhão Branco do Museu da Cidade» (Carlos, 1998: 5).¹⁶⁰

Em 1996, Rogério Ribeiro assume a responsabilidade pelo projecto museológico e pela direcção da Casa da Cerca (Almada), onde dá continuidade ao seu trabalho de comissariado.¹⁶¹

Assiste-se, ao longo desta década, à abertura das seguintes galerias: Palmira Suso (Lisboa, 1991), Arte Periférica (Lisboa, 1991), Fernando Santos (Porto, 1993), Mário Sequeira (Braga, 1994), Presença (Porto, 1995), Pedro Cera (Lisboa, 1998). Por seu turno,

¹⁵⁸ A sua criação e direcção esteve a cargo de Fernando Calhau quase até ao momento da fusão com o IPAE (Instituto Português das Artes e dos Espectáculos), o que veio a suceder em 2002. Aí trabalharam, ao longo da sua história, dezenas de curadores, tanto na sua direcção como em diversos departamentos, pontualmente envolvidos em actividades curatoriais. Saliente-se o ascendente que Fernando Calhau exerceu ao longo da sua vida em vários artistas e curadores, patente, entre outras, na afirmação de Delfim Sardo: «Eu tenho sempre essa sensação de que eu aprendi a ver Arte com o Calhau, claramente» (Anacleto, 2010).

¹⁵⁹ O ciclo foi comissariado por Isabel Carlos.

¹⁶⁰ Todavia, a programação do Pavilhão Branco, que se pretendia ficar afecto àquele fim, tem conhecido, ao longo do tempo, uma certa errância, atenuada nos últimos anos.

¹⁶¹ Rogério Ribeiro (1930-2008) foi um artista e agente cultural cuja obra pluridisciplinar, surgida na década de 50 do século XX, se estendeu, além da pintura, pela cerâmica, ilustração, gravura, tapeçaria e pintura mural. A partir de 1967 trabalhou com o arquitecto Sommer Ribeiro no planeamento museológico do futuro Museu Calouste Gulbenkian. Dedicou-se ao ensino, primeiro na Escola António Arroio, depois no Ar.Co e, a partir de 1971, na ESBAL. Aí exerceu, além das funções enquanto docente, um papel decisivo para a autonomização do curso de *Design*. Sobre a sua actividade, cf. Rosendo (2008). A partir de 2002, foi Ana Isabel Ribeiro quem assumiu a Direcção da Casa da Cerca, onde trabalhava já desde 1994 enquanto investigadora e no projecto e coordenação de exposições. Nesse lugar, desenvolve com regularidade o comissariado de exposições.

outras vêm-se forçadas a fechar as suas portas: Nasoni (1994), Valentim de Carvalho (1996), Hugo Lapa (1997), Alda Cortez (1997) e Graça Fonseca (1997).

Assinalam-se de seguida algumas das exposições que imprimiram, nesta etapa, por motivos variados, novas coordenadas no panorama expositivo e artístico. Na exposição *10 Contemporâneos*, no Museu de Serralves (1992), foram apresentados os artistas portugueses considerados protagonistas da cena artística nacional na década anterior.¹⁶² No texto do catálogo, o curador exprime a subjectividade inerente ao acto de selecção e justifica a escolha dos artistas na enunciação de três critérios:

É sabido que não existem critérios objectivos, técnicos, científicos, de avaliação da qualidade em arte, menos ainda na actualidade em que não funciona sequer o factor de consagração histórica. Qualquer escolha é sempre pessoal e subjectiva. O que não impede que seja norteada por critérios explicitáveis. Neste caso foram aplicados critérios de dinamismo, consistência e contemporaneidade (Melo, 1992: 10).

Os critérios curatoriais elencados são depois explanados: 1) a riqueza e intensidade da presença do autor e da obra no contexto social e cultural em apreço; 2) a característica distintiva de uma obra em que é reconhecível um núcleo duro em progressiva elaboração, aprofundamento, ou transformação, que serve de fio condutor para o entendimento de uma trajetória; 3) a capacidade de, sem quebra da consistência que lhe é própria, o trabalho situar-se num contexto mais amplo e permitir articular questões relevantes da nossa experiência social e cultural global (Melo, 1992: 10).

Um ano mais tarde, é também em Serralves que se apresenta a exposição *Imagens para os anos 90* (1993-1994). Promovida pela Fundação de Serralves, esta teve lugar na Casa de Serralves, no Centro de Exposições e Conferências do Alto Tâmega e na Culturgest.¹⁶³ No

¹⁶² Comissariada por Alexandre Melo. Os artistas que participaram na exposição foram: Gerardo Burmester, José Pedro Croft, Pedro Portugal, Pedro Cabrita Reis, Pedro Calapez, Pedro Proença, Pedro Casqueiro Rui Sanches, Rui Chafes e Julião Sarmiento.

¹⁶³ O comissário foi Fernando Pernes, então director artístico da Fundação de Serralves, e teve como assistente de curadoria Miguel von Hafé Pérez. Note-se que a última função é designada no catálogo como “Assessoria ao Comissariado”. Os artistas que integraram esta exposição foram: André Gomes, André Magalhães, António Olaio, Baltazar Torres, Carlos Vidal, Catarina Baleiras, Daniel Blaufuks, Fernando Brito, Fernando José Pereira, Joana Rosa, João Louro, João Tabarra, Luís Palma, Manuel Valente Alves, Miguel Ângelo Rocha, Miguel Palma, Nuno Santiago, João Paulo Feliciano, Paulo Mendes, Pedro Andrade, Pedro Sousa Vieira, Rui Serra e Sebastião Resende.

texto do catálogo afirma-se a vontade de captar o “espírito do tempo”, numa visão prospectiva:

O título, enfim, na sua globalidade, aponta para uma desideologização programática. Mas, se soubermos que chegou a estar pensado chamar a esta exposição "Verão 93", concordaremos ter havido pelo menos um investimento de intenção sociológica, de determinação do estado da produção dos criadores ou das linguagens mais recentes (Pinharanda, 1993: 11).

Também em 1993 se realiza *O Cerco, arte contemporânea - Bienal Internacional de Óbidos*, exposição relevante, entre outros aspectos, pelo facto de se tratar da primeira bienal inteiramente *site-specific* em Portugal: todas as obras foram criadas para os espaços expositivos, a partir do convite para se endereçar o conceito espacialmente delimitativo de “cerco”, numa dimensão concreta e metafórica (Calhau *et al.*, 1993).¹⁶⁴ Nesse momento, os seus organizadores constituíram a *Modus Operandi, Consultores Culturais, Lda.*, primeira empresa produtora de exposições em Portugal, entretanto desactivada.

Projecto ímpar foi *Peninsulares* (1995), do qual fizeram parte quarenta e seis artistas portugueses e espanhóis, distribuídos por oito galerias de Portugal e de Espanha.¹⁶⁵ Este teve como consequência o estreitamento dos laços existentes entre as realidades artísticas de ambos os países, nomeadamente na adopção de alguns artistas nacionais por galerias espanholas, até aos dias de hoje.

Em 1995 decorreu também a primeira edição da *Bienal da Maia* e, nesse ano, outras três mostras se destacaram: *Espectáculo, exílio, deriva, disseminação: um projecto em torno de Guy Debord*, na antiga Metalúrgica Alentejana (Beja)¹⁶⁶; *Lisboa fora de horas*¹⁶⁷, iniciativa pluridisciplinar durante a qual vinte e duas casas de artistas estiveram abertas a visitas durante

¹⁶⁴ O seu tema foi motivado pela situação muralhada da vila onde se desenhou a exposição, que ocupou espaços dentro, fora e também nas muralhas. A exposição teve a curadoria de Fernando Calhau, Delfim Sardo e Margarida Veiga. Participaram nesta exposição apenas artistas europeus, opção fundamentada na ideia de que “cerco” é um fenómeno europeu: Alberto Carneiro, Anish Kapoor, David Tremlett, Francisco Rocha, Franz Erhard Walther, Gaëtan, Giovanni Anselmo, Julião Sarmento, Marina Abramovic, Michael Biberstein, Pedro Cabrita Reis, Rui Chafes, Rui Sanches e Shirazeh Houshiary.

¹⁶⁵ Curadoria de João Fernandes, promovida pela Galeria Pedro Oliveira (Porto).

¹⁶⁶ Curadoria de Jorge Castanho.

¹⁶⁷ Concebida por Graça Passos e comissariada por Francisco Vaz Fernandes.

a noite; e *Wallmate* – exposição de Finalistas da FBAUL, na Cisterna dessa faculdade.¹⁶⁸ Do texto de Rui Toscano inscrito no catálogo referente a esta última, infere-se uma posição crítica dos alunos comissários quanto a essa Faculdade:

WALLMATE seria uma exposição de alunos finalistas de uma Faculdade de Belas-Artes, funcionando esta de acordo com a sua urgência, ou seja, assumindo-se como uma instituição de ensino de arte, com a função de formar artistas segundo um programa curricular fazendo sentido em 1995. Na sua qualidade de estabelecimento de ensino superior oficial do estado, esta instituição constitui um órgão fundamental para a educação e cultura dos seus cidadãos, em sintonia com a sociedade contemporânea, através de um permanente diálogo com outras instituições de ensino, de arte, de ciência, galerias, museus, bancos, aeroportos. A multiplicidade de discursos que as obras expostas comportam reflecte uma prática e um pensar - ora numa lógica de pesquisa individual, ou enquanto paralelo e complementar em determinadas propostas - que, ultrapassando o mero exercício escolar (afinal estamos perante uma exposição de arte, com obras de arte), se situam no plano da problemática da arte *up-to-date*. (...) Concluimos então que a Faculdade de Belas-Artes da qual os organizadores, comissários e artistas são alunos finalistas, proporciona e estimula um máximo de invenção, subversão e procura daquilo que é novo – arte. Porém, a instituição em causa é a FBAUL - Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Logo, WALLMATE será uma exposição de alunos finalistas, mas de uma Faculdade de Belas-Artes virtual (Estrela e Soares, 1995).

A primeira edição dos *7 Artistas ao 10º Mês* (1996) teve lugar na Fundação Calouste Gulbenkian e na Fundação de Oeiras apresentou-se *Anatomias contemporâneas – O corpo na Arte portuguesa dos anos 90* (1997-1998).¹⁶⁹ No texto do catálogo desta exposição, testemunha-se a experiência de uma curadoria partilhada, polarizada em preocupações diferentes, decorrentes dos perfis profissionais dos organizadores:

(...) será curioso revelar uma bipolaridade mais íntima. A bipolaridade curatorial. De um lado um “comissário-filósofo”, do outro, um “comissário-artista”. Um mais preocupado com as ideias, com os conceitos, o outro mais preocupado com as obras. Um do lado do *estado do*

¹⁶⁸ Organizada pelos artistas Alexandre Estrela e Miguel Soares. Contou com obras desses artistas e também de Carlos Roque, Catarina Crespo, Francisco Carrola, Joel Noronha, Paulo Carmona, Pedro Cabral Santo, Rui Valério e Tiago Batista.

¹⁶⁹ A primeira edição da exposição *7 Artistas ao 10º Mês* foi organizada por João Miguel Fernandes Jorge. A exposição *Anatomias contemporâneas* teve a curadoria de Paulo Cunha e Silva e Paulo Mendes e contou com mais de quatro dezenas de artistas.

corpo, o outro do lado do *estado da arte*. E aquilo que poderia ser uma tensão aniquiladora transformou-se numa estimulante parceria. Propomos pensar o estado do corpo através do estado da arte (Silva, 1997: 11).

Em 1998 iniciou-se o Programa *Interferências*, no Museu do Chiado, conduzido até 2002.¹⁷⁰ Este consagrou uma tónica acentuada às publicações sobre essas exposições, algumas delas fruto de coproduções com museus internacionais para trazer artistas estrangeiros de referência.

No final da década, em 1999, a exposição colectiva de grandes dimensões *Circa 1968* assinalou a inauguração do Museu de Serralves, e ocupou, além do espaço do museu, a Casa de Serralves. Concebida a partir das obras da colecção, com o intuito de as apresentar ao público, abarcou também outras obras para o seu enquadramento, em torno das linguagens e experiências que caracterizaram o contexto artístico entre 1965 e 1975.¹⁷¹

3.4 Novas coordenadas numa nova década

Considere-se, finalmente, o período compreendido entre 2000-2010, altura em que se verificam as maiores mudanças estruturais no campo curatorial. Deve ter-se em mente, como afirma Maria de Lourdes Lima dos Santos (2005: 37), que:

(...) o trabalho de criação tende, cada vez mais, a ser ponto de confluência de dois movimentos diversos – um no sentido do alargamento do campo de actividades não artísticas em que as exigências de criatividade se vêm reforçando; outro no sentido da diversificação das actividades artísticas, muitas das quais se vêm exercendo através de funções que não são propriamente as do artista-criador (na concepção tradicional do autor singular da obra).

As relações institucionais tornaram-se, nesta fase, mais diversificadas. Porém, na geração nascida na década de 70 passou a predominar a curadoria independente. A

¹⁷⁰ Comissariado por Pedro Lapa. Os artistas aí mostrados foram Miguel Palma, Pedro Moitinho, João Tabarra e João Louro (Entertainment & Co.), Alexandre Estrela, Augusto Alves da Silva, Stan Douglas, Gillian Wearing e Rosângela Rennó. Desde 1994 que esse curador aí apresentou, pela primeira vez, artistas que viriam depois a marcar o panorama nacional, como Patrícia Garrido, Ângela Ferreira, Paula Soares, Miguel Ângelo Rocha; fizeram também parte dessa primeira programação expositiva Rui Serra e Carlos Figueiredo.

¹⁷¹ Curadoria de Vicente Todolí e de João Fernandes, à data director e director-adjunto dessa instituição, respectivamente.

precedência ou a cumulatividade com a crítica da arte deixou de ser maioritária. Estes agentes serão os percussores quanto à credenciação em curadoria, primeiro em contexto internacional e, depois de 2001, em Portugal. A formação académica estende-se cada vez mais através da realização de mestrados e de doutoramentos, em Portugal ou no estrangeiro, muitas vezes apoiados por bolsas de estudo.

Mais numerosa face às anteriores gerações, esta renovação geracional dos curadores conduz a um crescimento que reproduz o aumento de novos actores observável no restante mundo da arte (artistas, galeristas, colecionadores e instituições). Profissionalizada e reflexiva quanto ao seu papel, luta por encontrar espaço para os seus projectos e pela sua legitimação. Em certos casos, a abordagem curatorial é muito vincada a nível individual; as exposições buscam a demarcação e a inovação, procuram o risco, mas também a ênfase na investigação. Os projectos adquirem contornos transdisciplinares: diluem-se as antigas fronteiras, à imagem da abertura geral do campo das artes.

Nesta geração nascida no pós-25 de Abril, os curadores emergem num quadro marcado pela necessidade de autosustentação, seja esta efectuada por via da cativação de apoios privados ou públicos ou pela mobilização das redes colaborativas. O funcionamento em rede ou em parcerias são estratégias eficazes para assegurar a sobrevivência dos projectos e, ao mesmo tempo, ampliar os conhecimentos. Também o recurso a bolsas de estudo e o concurso a programas de incentivo a novos curadores e aos apoios destinado a projectos curatoriais são mecanismos utilizados para a gestão do risco. A curadoria torna-se progressivamente um território em feminização.

As alterações sentidas no domínio curatorial são consequência da diversificação do teor das propostas e dos agentes de curadoria, mais concertados com as práticas internacionais e abertos ao risco nos seus percursos profissionais. Aumenta o número de curadores a trabalhar em regime de *freelancing*, consequência, em parte, da introdução do Mestrado de especialização em Estudos Curatoriais (FBAUL), propulsor da mais recente vaga de curadores.

A situação da arte contemporânea em Portugal complexifica-se: seguem-se linhas não necessariamente subordinadas aos consensos e as instâncias de poder tornam-se mais pulverizadas. Os artistas assumem cada vez mais um papel activo na busca de espaços para a apresentação dos seus trabalhos e deixam, assim, de estar tão dependentes dos curadores institucionais. Por outro lado, os “novos curadores”, quer possuam ou não a especialização em curadoria, são portadores de ideias e metodologias novas e de perspectivas diferenciadas, interessados na criação de plataformas de discussão e de diálogo.

Regra geral, o início de percurso enquanto curador é entendido como um momento de necessária experimentação. Uma atitude cingida à formatação institucional numa única instituição desde o início é vista, especialmente por esta nova geração, como limitativa. Mas convém não esquecer que nesta fase, se tornou, mais do que nunca, dificultada uma efectiva inserção institucional. Estes curadores desenvolvem, desde mais cedo, a séria convicção da vontade de trabalhar em curadoria, e pugnam para inscreverem as suas carreiras curatoriais, conscientes das crescentes adversidades. À semelhança do que sucede com os artistas, esta década é marcada pela mobilidade territorial de alguns curadores, através de estadias no estrangeiro com o objectivo de estudarem em programas curatoriais ou de realizarem residências para curadores. O campo curatorial torna-se mais competitivo, profissionalizado e exigente.

Com a criação do Mestrado em Estudos Curatoriais na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em 2003 (em funcionamento desde 2001 como pós-graduação), alinham-se várias dezenas de novos candidatos a curadores.¹⁷² Na sua primeira edição, muitos deles estavam já inseridos em diversas áreas de actuação mais ou menos próximas da curadoria, em lugares institucionais no seio de centros de exposições, por exemplo; os outros, recém-licenciados, desejavam adquirir e pôr em prática os conhecimentos especializados. Vários destes agentes posicionam-se, após a frequência do curso, de modo mais afirmativo quanto à sua prática. O Mestrado facilita, além dos conhecimentos específicos leccionados, a criação de uma rede de contactos perdurável e decisiva para o desenvolvimento de projectos futuros, tal como sucede noutras áreas.

Não obstante, as instituições de arte contemporânea com que estes agentes se deparam são mais numerosas que nunca e variadas na sua esfera de actuação. Além das instituições criadas nas décadas anteriores – e que na sua maioria se mantêm em actividade –, somam-se novos espaços como: os Centros Culturais de Lagos, Emmerico Nunes em Sines e Vila Flor em Guimarães; o Centro de Artes da Calheta e a Casa das Mudas, na Madeira. Inicia-se a programação do espaço Chiado 8 (Lisboa, 2006), sob responsabilidade da Culturgest.¹⁷³ Surgem ainda a Solar – Galeria de Arte Cinemática de Vila do Conde e outros projectos de natureza independente, como o Voyeur Project View, em Lisboa e o Laboratório das Artes/Sala de Espera, em Guimarães.

¹⁷² Cf. ponto 5.6.

¹⁷³ A programação e curadoria das exposições na Chiado 8 estiveram a cargo de Ricardo Nicolau (2006-2009) e de Bruno Marchand (2009-2012), sob a coordenação do projecto de exposições de Miguel Wandschneider.

Em 2003, consequência da extinção do IAC (Instituto de Arte Contemporânea), as actividades daquele Instituto foram integradas no Instituto das Artes, em conjunto com o IPAE (Instituto Português de Artes e Espectáculos). Tal polémica fusão resultou numa perda da autonomia conquistada para as artes visuais, então contestada por diversos agentes culturais.

Adquirem relevo as colecções oriundas da esfera privada, como sejam: a colecção Berardo (implantada no Centro Cultural de Belém, em 2007, que passou a denominar-se Museu Colecção Berardo); a colecção Cachola (e a consequente criação do Museu de Arte Contemporânea de Évora – MACE, para a albergar); a Fundação PLMJ (da sociedade de advogados A.M. Pereira, Sáragga Leal, Oliveira Martins, Júdice e Associados) – e o seu espaço expositivo situado na Avenida da Liberdade, em Lisboa; a colecção Ilídio Pinho (no Porto, e o arquivo digital de exposições 1993-2003 intitulado *Anamnese*, promovido pela Fundação de mesmo nome, lançado em 2006); a colecção de fotografia do Banco Espírito Santo (e a abertura do espaço BES Arte e Finança, em Lisboa); a Fundação Ellipse (e em 2006 a inauguração do Centro de Arte, em Alcoitão); a Fundação Cupertino de Miranda; por fim, a Fundação Carmona e Costa (cujam exposições se focalizam no desenho).

Os colecionadores passaram a contar com a colaboração de curadores para o aconselhamento acerca da constituição dos seus espólios, que agem, assim, na definição da evolução das colecções. Acresce a esta intervenção curatorial no tecido do colecionismo o facto de, ao abrirem os seus próprios espaços expositivos, várias das fundações mencionadas convidarem curadores para a programação dos mesmos. Com essa finalidade, os curadores são geralmente convocados em regime de *freelancing* para o desempenho de colaborações pontuais. Assim, em instituições sem curadores nos seus quadros, predomina o *outsourcing*, gerador de uma rotatividade na abordagem das colecções e de uma distribuição no acesso aos trabalhos, por curadores “menos estabelecidos”.¹⁷⁴ Para as entidades empregadoras, esta flexibilidade possibilita evitar os encargos de remunerações fixas, e o recrutamento cirúrgico de agentes consoante as linhas de programação que pretendem desenvolver.

O CAMJAP da Fundação Calouste Gulbenkian inicia, em Janeiro de 2010 uma nova etapa na sua programação e atitude curatorial, reflexo de uma mudança ao nível da direcção,

¹⁷⁴ Por curadores “menos estabelecidos” entende-se aqueles que se encontram situados numa fase não absolutamente embrionária do seu percurso, já com alguma experiência de trabalhos anteriores mas ainda não plenamente integrados no campo curatorial.

que toma um perfil mais curatorial.¹⁷⁵ Várias medidas contribuem para uma aproximação aos públicos: além das habituais visitas guiadas da responsabilidade do serviço educativo, promovem-se encontros e visitas com os artistas e os curadores a cada nova exposição e o sítio na internet passa a incluir excertos desses momentos.

Novas galerias lideradas por agentes com posturas mais assertivas vêm animar o contexto expositivo da arte contemporânea. Entre elas figuram as lisboetas: Cristina Guerra (2000), Filomena Soares (2000), Vera Cortês – agência de arte (2003), Miguel Nabinho /Lisboa 20 (projecto criado em 2000, com local fixo a partir de 2003), Baginski (2002), Sopro – Projecto de Arte Contemporânea (2003), Carlos Carvalho (2005), VPFCream (2004), Marz (2008-2011) e é reaberta a Quadrum (2010). Em Viseu, inicia actividade a galeria António Henriques (2002).

Se no passado essa prática existia já em situações como as atrás mencionadas, nomeadamente a acção de Ernesto de Sousa na Galeria Quadrum no final dos anos 70, algumas das galerias acima referidas passam a recorrer pontual ou regularmente ao trabalho de curadores externos para realizarem curadorias no decurso das suas programações. Entre outros factores, este mecanismo destina-se a introduzir uma ruptura no teor intelectual das suas propostas, dado que, na sua maioria, são subordinadas a desígnios comerciais. Mas será fundamental fazer a seguinte ressalva: ainda que dada galeria seja de matriz comercial, não pode negligenciar-se o desempenho do seu papel cultural, visível, entre outros aspectos, no alargamento e diversificação da oferta cultural além da disponibilizada pelas restantes instâncias culturais, pelo facto de apresentarem sistematicamente o trabalho dos seus artistas, como refere Alexandre Melo (1999: 23):

As galerias são um dos elementos fundamentais do sistema da arte contemporânea, tendo uma importância simultaneamente económica – são elas que, no essencial, vendem as obras dos artistas – e cultural – são elas que mostram, e basicamente promovem o trabalho dos artistas. O galerista, secundado pelos correspondentes coleccionadores, e complementado pelo *curator*, na vertente mais cultural e institucional, é uma das peças fundamentais do processo de valorização de um nome ou de uma obra, já que é do seu prestígio e poder de mercado que dependem as grandes vendas, com o correspondente efeito de difusão mediática e promoção social.

¹⁷⁵ Depois de Jorge Molder assegurar a direcção desse Centro desde 1994, foi Isabel Carlos quem assumiu as mesmas funções em Maio de 2009.

Um caso excepcional, problematizador das questões enunciadas, sobretudo quanto ao tipo de efeito valorativo que o curador pode imprimir aos mecanismos comerciais e culturais galerísticos, foi a exposição *FOR SALE*, apresentada na Galeria Cristina Guerra, em Lisboa, em 2007.¹⁷⁶ Uma vez que a exposição podia apenas ser vendida no seu todo, tal indivisibilidade desencadeou um debate pertinente: colocou obstáculos económicos para atingir essa difícil empresa, numa obstrução premeditada aos habituais mecanismos comerciais de venda de obras de arte. No texto do catálogo, intitulado “Quando as atitudes se transformam em mercadoria”, Jens Hoffmann (2008) declara o que norteou o seu envolvimento no projecto.¹⁷⁷

Os objectivos subjacentes a estas iniciativas poderão ser vários, mas na sua maioria, assentam no desejo de aumentar a credibilidade artística e prestígio de um espaço geralmente visto como um empreendimento rentável, de débil aspiração intelectual. Por conseguinte, é necessário que o curador que aceite este desafio, e como tal, uma participação aberta no processo de produção e troca de bens culturais, analise o mercado e as suas ideologias antes de criar uma exposição no seio de uma galeria comercial.

É importante ressaltar que vários dos artistas seleccionados fizeram parte da Crítica Institucional ou são, de algum modo, herdeiros desse legado.¹⁷⁸ Como atesta Hoffmann, no mesmo lugar:

FOR SALE mostra o trabalho de mais de vinte artistas internacionais que através da sua prática abordam o papel do objecto artístico no mercado, questionam a natureza objectual da arte e dos seus meios de produção, examinam a mudança do estatuto da obra de arte quando ela é transferida do ateliê do artista para o espaço da galeria, questionam as estratégias de montagem e exibição, interrogam-se sobre a relação entre o artista e o galerista ou entre o artista e o

¹⁷⁶ A exposição teve a curadoria de Jens Hoffmann, curador e director do CCA Wattis Institute em São Francisco. Além das questões citadas, esta suscitou problemas jurídicos relativos aos direitos de autor dos artistas, provenientes de muitos países diferentes.

¹⁷⁷ O título do texto alude à exposição *When attitudes become form*, 1969 (cf. ponto 2.2).

¹⁷⁸ Recorde-se que a *crítica institucional*, nas suas várias vagas desde os anos 60, não se revestiu de uma tentativa de demolir a instituição museológica mas de tornar visíveis os mecanismos de produção, divulgação e recepção da arte. Por vezes os artistas mostraram as suas obras dentro da instituição, ao mesmo tempo que operavam essa *crítica*. Em vários momentos, os artistas que se incluíram nesta atitude foram: Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Andrea Fraser, Fred Wilson e Hans Haacke, entre outros.

coleccionador, analisam o papel do artista na sociedade, exploram as questões da autoria, reflectem sobre as políticas da percepção, abordam a arquitectura específica do espaço da galeria, desmantelam ou ridicularizam as formas comuns de interpretação no interior das galerias e desmembram os seus mecanismos de publicidade.

A comercialização desta exposição não chegou a concretizar-se, mas a reflexão curatorial acerca do mundo da arte revelou-se eficaz no questionamento da relação do curador com as instâncias económicas em redor da obra de arte e do circuito galerístico.

Ao nível do ensino artístico alarga-se a qualificação das instituições, estendendo-se a Guimarães, às Caldas da Rainha, a Coimbra e a Évora. Continuam a desempenhar um papel importante as escolas privadas, como o Ar.Co e a Maumaus, ambas em Lisboa.

Realizam-se eventos de premiação de “novos valores” artísticos, depois resultantes em exposições organizadas por curadores, caso dos *7 Artistas ao 10º Mês*, na Fundação Gulbenkian, ou em prémios cujo júri tem na sua composição curadores, e que, na sua maioria abrangem uma apresentação expositiva final, igualmente comissariada: Celpa/Vieira da Silva, Rothschild, EDP Novos Artistas (2000), Citydesk, BES Photo (2004), BES Revelação (2005) e Anteciparte (2004).

No que respeita às publicações de arte contemporânea, salientam-se as revistas *Pangloss* (2003-2004), *L+Arte* (2004-2011), e, em formato digital, o sítio *artecapital.net* (2006).¹⁷⁹ No primeiro número, afirmava-se que o papel da *Pangloss* era, entre outros, o de «demonstrar que tudo pode ser arte, mas que a arte não pode ser qualquer coisa».¹⁸⁰ No Estatuto Editorial definiam-se os seus objectivos: a divulgação da arte contemporânea em Portugal, o alargamento da informação sobre arte e o estabelecimento de uma plataforma de debate crítico em língua portuguesa. Nesta publicação participou uma jovem geração de críticos de arte, alguns dos quais alunos na primeira edição do Mestrado em Estudos Curatoriais, e que encetavam então os seus percursos na curadoria.¹⁸¹ Embora de curta longevidade, esta revista tornou-se uma referência nesse domínio.

¹⁷⁹ A revista *L+Arte* teve a direcção de Paula Brito Medori e *artecapital.net* é dirigida por Sandra Vieira Jürgens.

¹⁸⁰ No Editorial. A revista *Pangloss*, de periodicidade trimestral, foi fundada e dirigida por Delfim Sardo e, a partir do terceiro número, por Ricardo Nicolau, publicada entre 2003 e 2004, num total de cinco números.

¹⁸¹ Joana Neves, Lúcia Marques, Liliana Coutinho, Nancy Dantas, Mariana Pinto dos Santos, Miguel Amado, Rita Fabiana, Emília Tavares, entre outros.

No tocante às exposições, surge com maior regularidade uma tipologia de *exposições-programa*, projectos longos e consistentes, com uma clara posição curatorial: «ao nível das iniciativas curatoriais atinge-se uma plataforma de “tese”, (...) projectos que afirmam não só a personalidade e posição do comissário como uma séria investigação na sustentação das mesmas» (Melo, 2007, 110-113). Logo em 2000, decorreu, no âmbito dos Encontros de Fotografia, em vários locais de Coimbra, o *Projecto Mnemosyne*, concebido a partir do Bilder Atlas de Aby Warburg.¹⁸² No ano seguinte, é no Porto que se realiza a exposição *Squatters/Ocupações*, co-produzida pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves, pela Sociedade Porto 2001 e pelo Witte de With, de Roterdão.¹⁸³ Esta exposição colectiva dividiu-se entre o Porto e Roterdão, cidades então Capitais Europeias da Cultura. No Porto, ocupou, além da Casa de Serralves, apartamentos, lojas, espaços públicos e armazéns. Problematizou, entre outros assuntos, o papel legitimante da instituição museológica, como afirmou um dos seus curadores:

Constata-se que um dos desafios que surpreende os artistas convidados é o facto de fazerem parte de uma exposição que é organizada por instituições que são legitimantes (Serralves ou o Witte de With são hoje legitimantes para a circulação de alguns artistas jovens...) integrando, contudo, uma lista de artistas que não é já “legitimada”... (Ramos, 2001: 21)

O evento *Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura* proporcionou iniciativas variadas no âmbito da programação de arte contemporânea.¹⁸⁴ Entre 2000 e 2001 decorreu o projecto *Project Room*, no Centro Cultural de Belém.¹⁸⁵ Além das exposições, publicou-se um catálogo de referência, onde se reuniram os ensaios dos participantes.

Outro projecto merecedor de atenção foi *SlowMotion*, apresentado primeiro na ESTGAD (Escola Superior de Tecnologia, Gestão, Arte e Design das Caldas da Rainha), e

¹⁸² Comissariada por Delfim Sardo.

¹⁸³ Contou com um comissariado quádruplo: Vicente Todolí, João Fernandes, Miguel Von Hafe Pérez e Bartomeu Marí.

¹⁸⁴ O curador Miguel von Hafe Pérez foi o responsável pela programação das artes plásticas e arquitectura. Este evento será aprofundado no ponto seguinte.

¹⁸⁵ O projecto teve a curadoria de Jürgen Bock, director da Maumaus - Escola de Artes Visuais e trouxe a Lisboa artistas como Eleanor Antin, Nathan Coley, Harun Farocki, Renée Green, Nuno Ribeiro, Allan Sekula e Heimo Zobernig.

depois no CAMJAP, em 2000.¹⁸⁶ Este facultou uma visão antológica da produção portuguesa de vídeo e de filme Super 8. Tratou-se de um vasto trabalho de pesquisa e uma empresa inédita em Portugal. Constituiu um ciclo de exposições individuais de obras em suporte vídeo, descrito como um «observatório do contexto» e como um «laboratório experimental». Além das exposições, para cada artista houve uma sessão de discussão no auditório. No total, foram apresentados trinta e dois artistas, numa lógica que se pretendeu alheada de uma visão consagrante: a selecção abarcou desde artistas hiperconsagrados aos mais desconhecidos. *SlowMotion* constituiu uma crítica implícita contra os projectos curatoriais julgados pouco aprofundados: teve uma lenta gestação – afirmada no seu título – privilegiando a faceta da curadoria enquanto investigação. O facto de ter sido apresentado no contexto de uma escola de artes então recentemente em actividade foi pensado como modo de testar a receptividade do projecto. Por outro lado, os alunos encontravam-se deslocados de outros pontos do país numa cidade com uma oferta cultural incipiente. Ademais, para essa opção pesou também o facto de ser, de algum modo, um contexto mais imune à burocracia existente noutros terrenos institucionais. O projecto procurou, assim, reunir o deslocamento geográfico e institucional.

No mesmo ano, a exposição *More works about buildings and food* foi apresentada na Fundação de Oeiras.¹⁸⁷ Em 2003 teve lugar a primeira edição da *LisboaPhoto*, iniciativa da Câmara Municipal de Lisboa, decorrida em diversos espaços dessa cidade.¹⁸⁸ No ano seguinte, Isabel Carlos foi a curadora da Bienal de Sidney, seleccionada de entre vinte candidaturas internacionais, feito ímpar para um curador português. O tema geral teve inspiração na obra *O erro de Descartes*, de António Damásio e nas concepções baseadas na oposição entre o norte e o sul, a partir do romance *The volcano lover* de Susan Sontag. A exposição intitulou-se *On reason and emotion*.

Em 2005, no seio do “Projecto Terminal”, organizam-se duas exposições de relevo: *Em fractura-colisão de territórios* e *Toxic – o discurso do excesso*, no Hangar 7 da Fundação de Oeiras.¹⁸⁹ A primeira dirigiu-se ao tema da fractura, da falha, da descontinuidade da sociedade contemporânea e a segunda às transformações das sociedades capitalistas, nomeadamente da

¹⁸⁶ Miguel Wandschneider foi o curador deste projecto. As informações sobre esta exposição derivam da aula apresentada pelo próprio, no dia 8/6/2004 na cadeira “Practicum”, no Mestrado em Estudos Curatoriais, organizado pela FBAUL.

¹⁸⁷ Curadoria de Pedro Lapa, com a produção da Escola Maumaus.

¹⁸⁸ Sob a curadoria de Sérgio Mah.

¹⁸⁹ Ambas comissariadas por Paulo Mendes, Inês Moreira e Sandra Vieira Jürgens (Plano 21).

cultura do consumo.¹⁹⁰ Estas constituíram-se enquanto eventos de reflexão além-expositiva: compreenderam *workshops*, concertos e conferências.

No final da década, algumas das propostas expositivas dos novos curadores partem de uma problematização dos limites e das virtualidades do papel curatorial, como sucedeu em *A situação está tensa mas sob controlo*, apresentada na Arte Contempo, no âmbito da Iniciativa Novos Comissários.¹⁹¹ No texto do catálogo, os dois curadores justificam o seu convite a um terceiro elemento, um artista, para que o mesmo seleccionasse outros quatro artistas. Aí se explana a intenção de testar na prática uma noção «curadoria repartida»:

O objectivo foi experimentar uma situação de “curadoria repartida”, a fim de preservar a rede de relações colectivas e de gestão independente que os artistas já haviam tecido entre si. Aderiu-se assim a uma informalidade onde os papéis habituais se entrecruzam. A clara oposição entre os papéis de artista e curador tradicionalmente distintos, e a nova figura do “artista-enquanto-curador” complexificou-se. Baralhar as regras da representação da curadoria veio trazer um estado de tensão decorrente de sobreposições passíveis de fricção: reivindicações de visibilidade, de autoria, de poder de decisão, bem como o regulamento do concurso e as expectativas do júri. (...) Qual o papel do curador quando o artista entra em cena como protagonista não só da criação mas do *display* daquilo que propõe enquanto artístico? A questão desloca-se do que é ou deve ser arte para o que é ou deve ser o trabalho de curadoria (Marques, 2008, 12-13).

No mesmo espaço, uma outra proposta foi o ciclo *Estados-Gerais*, que consistiu num programa de quatro exposições e eventos, decorridos entre Abril e Julho de 2009. Este foi organizado por nove artistas, provenientes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, co-curadores e produtores.¹⁹²

Partindo de preocupações dos diversos elementos da organização, o ciclo propõe-se como um espaço-tempo para a actualização, no contexto nacional, de debates e aproximações críticas

¹⁹⁰ Cf. <http://www.plano21.net/terminal/emfractura/default.html> e <http://www.plano21.net/terminal/toxic/>.

¹⁹¹ Curadoria de Bruno Marques e de Marta Mestre.

¹⁹² Os organizadores foram Ana Baliza, Ana Manso, André Romão, Gonçalo Sena, Joana Escoval, Margarida Mendes, Mariana Silva, Nuno da Luz e Pedro Neves Marques.

comuns à arte contemporânea afirmando-se a necessidade de perpetuar um pensamento ético relativo às condições de produção e recepção, contra uma tendência de especulação efémera.¹⁹³

Promoveram-se, nesse âmbito, conferências com críticos e artistas internacionais como Jan Verwoert e Anton Vidokle. Organizaram-se também conversas com curadores nacionais como Nuno Faria, Ricardo Nicolau, Miguel Wandschneider e Luís Silva, para a apresentação do seu percurso de trabalho e das principais linhas exploradas nas suas pesquisas.

Em Lisboa e no Porto surgem, sobretudo no final da década, novos projectos curatoriais, protagonizados por agentes que encetam os seus percursos enquanto curadores independentes.¹⁹⁴ É o caso dos projectos lisboetas Empty Cube e da Kunsthalle Lissabon.¹⁹⁵ Projecto nómada e efémero, o Empty Cube consiste num formato de apresentação de uma noite única para cada exposição, atribuindo uma forte ênfase ao espaço e à temporalidade.¹⁹⁶ Quanto à Kunsthalle, que a partir do segundo ano de actividade passou a comportar uma dimensão internacional no convite de artistas afirmou-se, desde o início, como um «falso embuste». Pretende ser uma «alternativa intencional aos modelos tradicionais da prática institucional e (...) expandir a percepção do que pode constituir uma instituição». Decorrido um ano de programação, os seus organizadores tecem as seguintes considerações sobre a identidade do projecto:

O ciclo inaugural *Performing the Institution(al)* marcou assim o primeiro ano de actividade da Kunsthalle Lissabon. Marca também, e sobretudo, um desejo de autorreflexividade, de pensar sobre as condições de desenvolvimento e percepção de uma prática dita institucional. Durante este primeiro ano interrogámo-nos várias vezes sobre quanto tempo será necessário para uma instituição ser reconhecida como tal. Um ano, uma década? Não temos resposta e acreditamos

¹⁹³ Em <http://estadosgeraisinfo.blogspot.com/2009/03/estados-gerais-abril-julho-09-arte.html>. No mesmo sítio encontra-se documentação sobre cada exposição.

¹⁹⁴ Já desde o início de 2000, assiste-se ao emergir de projectos expositivos de curadores como Lúcia Marques, Ricardo Nicolau, Lourenço Egreja, David Santos, Filipa Oliveira, Miguel Amado, Eduardo Matos, Ana Isabel Ribeiro, Nuno Crespo, Nuno Ramalho e André Sousa. Desde os meados da década, a estes somam-se outros curadores que começam a afirmar os seus percursos: Sérgio Mah, Sara Antónia Matos, Bruno Marchand, Luís Silva, João Mourão, Inês Moreira, Maria do Mar Fazenda, João Silvério, Adelaide Ginga, Emília Tavares, Paulo Pires do Vale, Antonia Gaeta, Ana Anacleto, Susana Pombo, Alda Galsterer, Aida Castro, entre outros.

¹⁹⁵ Empty Cube tem a curadoria de João Silvério e a Kunsthalle Lissabon de Luís Silva e João Mourão.

¹⁹⁶ Ocupou, desde Outubro de 2007 até Janeiro de 2009, um espaço cedido pela Galeria Filomena Soares, e, a partir dessa data, a galeria Appleton Square: <http://www.emptycube.org/home/home.html>.

que a pergunta não é a mais relevante. A Kunsthalle Lissabon pode expandir-se, transformar-se, mudar de localização, provavelmente irá desaparecer. Tudo isso é irrelevante. A Kunsthalle Lissabon não é um espaço, um projecto, um ciclo curatorial; é um conceito, uma ideia, um ponto de vista. E sendo um ponto de vista, é a forma através da qual, e a partir da qual, queremos pensar e agir sobre o que nos rodeia.¹⁹⁷

Momento em que a curadoria se torna incontestavelmente polifónica, certas exposições ou projectos oriundos da nova vaga de curadores são, por vezes, alvo de críticas por parte das gerações anteriores, vistos como pouco arrojados, teoricamente pouco fundamentados ou excessivamente presos às directrizes das instituições encomendantes. Por sua vez, alguns dos novos protagonistas da curadoria lamentam a falta de acompanhamento (ou mesmo o desconhecimento total) por parte dos curadores mais estabelecidos aos seus novos projectos. Apontam que, desde o final dos anos 90, se instalou uma *praxis* de manutenção de discursos e de opções baseadas numa busca de autolegitimação, com vista à manutenção dos cargos e das posições, em detrimento dos conteúdos.¹⁹⁸

3.5 O contexto do Porto: o artista-comissário e os espaços geridos pelos artistas

No ponto anterior mencionaram-se diversas iniciativas expositivas de carácter independente relativamente à esfera institucional, protagonizadas por artistas, apresentadas em locais lisboetas como a Reitoria da Universidade de Lisboa, a Estufa Fria, a Sala do Veado (pertencente ao Museu Nacional de História Natural), a galeria Quadrum e a Zé dos Bois, em espaços a cargo de organizações ou associações como o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra ou o Art Attack, nas Caldas da Rainha. Mercê das especificidades quanto à forma de actuação dos organizadores de exposições no Porto e das particularidades quanto ao seu contexto artístico, este merece um retrato isolado.

O panorama institucional desta cidade, no que concerne à arte contemporânea, é caracterizado pela existência: de uma estrutura museológica de dimensão internacional, o Museu de Arte Contemporânea de Serralves; da acção galerística, da qual se destaca pela concentração numérica a actividade da Rua Miguel Bombarda; de um historial de múltiplos espaços independentes, marcados pela efemeridade, geridos por artistas, em projectos auto-

¹⁹⁷ <http://www.kunsthalle-lissabon.org/>.

¹⁹⁸ Os relatos das clivagens geracionais afloradas neste parágrafo e no início deste ponto baseiam-se nas entrevistas e encontram-se desenvolvidos no capítulo 4.

organizados, desde o final dos anos 90; de um pólo da Culturgest, instalado no átrio de um edifício e onde se apresentam exposições temporárias.¹⁹⁹

Interessa aprofundar as dinâmicas subjacentes às formas de auto-organização dos espaços independentes. Esta linha de actuação permite gerar plataformas de visibilidade para que os artistas se inscrevam nos níveis institucional e galerístico. Segundo Sandra Vieira Jürgens (2006a: 90-91), as motivações e razões para o comissariado realizado por artistas, dispensando a mediação, são as seguintes:

a necessidade de legitimar o seu próprio trabalho e encetar um esforço autopromocional através da divulgação e exibição de trabalhos da sua geração; a possibilidade de intervir mais activamente em outros sectores do campo artístico, de modo a fomentar e consolidar a democracia e a dinamização dos canais da produção e recepção artística.

Um aspecto não despidendo para se ter em conta é o facto de o circuito artístico do Porto ter uma dimensão familiar, facilitadora do interconhecimento dos agentes protagonistas e de um acompanhamento regular do decurso dos projectos.

A ausência de estruturas de dimensão intermédia, viabilizadoras de uma circulação de artistas em início de percurso, a debilidade das políticas culturais, a precariedade das condições da vida do artista são os arrastados problemas enfrentados pelos agentes ali residentes. O artista portuense terá maior dificuldade de integração no circuito artístico do que, por comparação, um artista em Lisboa, dada a disparidade da oferta institucional em ambas as cidades. Outro motivo a concorrer para tal facto será, porventura, a centralização mediática em Lisboa, algo que apenas uma instituição como Serralves consegue contrariar.

A regularidade e a actividade dos projectos geridos por artistas no Porto são caracterizadas pela incerteza. Face às adversidades, o rumo a Lisboa ou ao estrangeiro é uma das soluções. Ao decidirem ficar, outros sujeitos procuram contribuir para manter o circuito vivo.

Isto é a nossa casa, é o sítio onde temos mais prazer. Não estou a dizer que as outras pessoas não façam as coisas com empenho. É aqui que dá mais prazer fazer exposições. (...) O Porto não atrai gente, não atrai visitantes, não atrai pessoas que queiram vir para cá trabalhar, não atrai

¹⁹⁹ Os dois extremos representam-se pelo Museu de Serralves e pelos espaços independentes protagonizados pelos artistas. Sobre uma polémica ocorrida em 2007 que envolveu ambos os lados vejam-se Gomes (2007a), Gomes (2007b) e Carvalho (2007).

nada. Passa pelos contextos económicos da cidade. Eu insisto em estar aqui porque me perturba o êxodo para os centros. Claro que é porque gosto de estar aqui, também. (C46)²⁰⁰

Se atrás se enunciaram alguns impulsos esparsos da curadoria independente, ocorridos no final dos anos 70, deve mencionar-se igualmente as Exposições Independentes, realizadas nos anos 40, onde se apresentou arte abstracta, realizadas por iniciativa dos artistas; e também o grupo auto-organizado “Os Quatro Vintes” (de que fizeram parte os artistas Ângelo de Sousa, Armando Alves, Jorge Pinheiro e José Rodrigues), unidos, segundo João Fernandes, justamente pela «necessidade de mostrar o seu trabalho», mais do que por «um programa estético ou conceptual» (Gomes, 2007a).

As primeiras acções independentes com carácter sistemático surgiram no Porto no final dos anos 90, resultantes de uma vontade de posicionamento à margem do circuito institucional. Desde então, graças ao conjunto de iniciativas entretanto desenvolvidas, o Porto é uma cidade com forte tradição de ter *artist-run spaces*, espaços geridos por artistas.

A tónica actuante concentra-se na promoção do encontro, da partilha e da discussão. Sublinhe-se o facto de esta atitude poder reconhecer-se numa crítica anti-sistema, mas também no empenho em criar espaços para contornar uma dominação do sistema: «existir apesar do sistema, paralelamente a ele».²⁰¹

O facto dessas actuações auto-organizadas partirem em grande medida da prática artística traduz-se na tipologia das propostas: estas são, regra geral, mais abertas e informais do que as propostas comissariadas, numa aparente displicência da montagem das exposições.

Porém, há que fazer a distinção entre as práticas de dinamização ou de programação e as práticas curatoriais. As primeiras envolvem meramente o convite aos artistas para a apresentação dos seus trabalhos, enquanto as segundas mobilizam uma determinada moldura de pensamento, um enquadramento teórico ou uma fundamentação assente numa perspectiva pessoal acerca da selecção operada.

Note-se que são raros os curadores (que não artistas-comissários) a trabalharem nessa cidade. Avançam-se duas hipóteses explicativas de tal facto: a constatação desta outra via

²⁰⁰ A codificação utilizada, p.ex. C46, reporta aos curadores entrevistados, ordenados sequencialmente pela data de entrevista. Neste caso, trata-se da 46ª entrevista realizada. No *Quadro 4.1* apresenta-se a caracterização dos entrevistados citados ao longo do texto. As entrevistas foram sobretudo utilizadas na terceira parte desta dissertação, mas recorre-se às mesmas neste ponto uma vez que avançaram informações relevantes acerca dos contextos. A explicitação acerca da sua metodologia consta do início do capítulo 4.

²⁰¹ A expressão citada pertence a um entrevistado.

protagonizada pelos artistas, afirmativa de uma autonomia face à figura de tradicional de curador, para realizar as operações que aqueles asseguram sem recurso à mediação; a inexistência, até recentemente, de cursos de especialização em práticas curatoriais.²⁰²

Distinga-se o caso de Paulo Mendes (n. 1966) pelo seu trabalho enquanto artista-comissário, frequentemente apontado como o precursor das práticas sistemáticas de comissariado independente em Portugal. Antigo aluno da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, a sua singularidade reside no desenvolvimento de uma acção consistente e fundamental para a dinamização do circuito expositivo alternativo, e para a apresentação de artistas emergentes, antecipando-se às instituições. No princípio dos anos 90, fundou e coordenou a revista de projectos de arte *Artstrike* e a Galeria Zero (1991-1992). Mais tarde foi membro fundador e co-editor da revista *Número* (1998-2000). Em 1995 iniciou a sua prática enquanto organizador de exposições, no CAPC (Coimbra), e na Fundação de Oeiras (Hangar 7). Passou progressivamente à criação de projectos localizados no Porto, como o *W.C. Container e In transit* (1999-2009), no Edifício Artes em Partes. Ao mesmo tempo, foi co-responsável por projectos noutros locais, como o projecto *Terminal* (Oeiras, 2005) ou o comissariado da Bienal da Maia.²⁰³

A importância da sua actividade é assinalada pelo testemunho de um entrevistado:

O Paulo Mendes fez um trabalho absolutamente fundamental. Sendo artista (...) teve o dom de estar extremamente informado. Eu consultei-o para muita coisa que fiz e estudei, consultei arquivos do Paulo Mendes e devo muito aos arquivos dele; eram uma compilação de informação. O Paulo tinha as coisas muito bem organizadas, era muito sistemático, quando precisávamos de saber alguma coisa para trás, certinha mesmo, o Paulo Mendes era uma excelente referência. O Paulo fez uma série de exposições que – podiam por vezes os conceitos não ser os mais interessantes – mas a dinâmica e a energia que as exposições tinham, ao juntarem grupos e mais grupos de gente nova era brutal. Não há nenhum artista, provavelmente, que não tenha exposto com o Paulo Mendes. (...) até uma certa geração não há nenhum que nos *curricula* não tenha uma exposição comissariada pelo Paulo Mendes. É sintomático do trabalho que ele desenvolveu. (C50)

²⁰² Quando questionado acerca da reduzida presença de curadores no Porto um dos entrevistados adiantou a seguinte hipótese «Será Serralves que mata todas as vontades?».

²⁰³ Posteriormente, com o também artista-comissário José Maia (n. 1970), construiu um percurso de cumplicidade. José Maia será, depois, outro responsável pela activação de uma geração de artistas, a partir do Porto.

Mais de uma dezena de outros agentes tem protagonizado a cena artística do Porto, não só enquanto artistas mas também enquanto dinamizadores e organizadores dos variados espaços ou como organizadores de exposições.²⁰⁴ Se inicialmente esta actuação se restringia a um reduzido número de protagonistas, disseminou-se mais tarde por uma série de agentes, eventualmente depois deslocados para outros locais, cada grupo focalizado em áreas de actuação específicas, como a ilustração ou as edições, entre outras.

No meio disto tudo há contradições, há grupos, mas as pessoas continuam a fazer coisas. (...) As pessoas que estão desde há muito a fazer coisas continuam a fazer coisas. Isso é a força maior que teve aquela experiência do Porto. Algures esteve mais activa mas de repente criou metástases, e as pessoas que estiveram lá nalgum momento da sua vida de repente levam essa energia. (C40)

Surgiu, no final dos anos 90, o já citado projecto *inter+disciplinar+idades*. Contemplem-se agora as motivações dos seus organizadores para a criação do mesmo, radicadas no descontentamento face ao contexto universitário:

[O *inter+disciplinar+idades*] parte do desconforto que (...) sentíamos – estávamos no segundo ano da faculdade – que tinha muito pouco para dar, eu diria nada, com excepção de dois ou três professores. (...) [parte d]o descontentamento com a escola, cujo muro representa o fechamento da escola face ao exterior. (C29)

(...) houve algumas pessoas que não estavam contentes com o que se estava a passar em termos de ensino na Universidade. Pensámos: “não estamos muito contentes, mas estamos aqui, não vamos passar o tempo no café a queixar-nos, portanto vamos fazer alguma coisa”. (...) Montámos este projecto que pretendia fazer a ponte entre o contexto universitário e os agentes artísticos em várias áreas. (...) No primeiro ano penso que organizámos treze conferências, *workshops*, exposições, onde nós participávamos também como artistas. Transformámos aquilo numa espécie de centro cultural. Éramos um grupo autónomo e tivemos de fazer acordos com a associação de estudantes e o conselho directivo. (...) Achámos que o facto de estarmos na universidade também constituía um óptimo terreno para experimentarmos. Tínhamos pelo menos a cobertura de sermos estudantes para podermos errar, que é mais complicado quando se

²⁰⁴ Nomeadamente Pedro Cabral Santo, João Fonte Santa, Cristina Mateus, Miguel Leal, Fernando José Pereira, e, mais recentemente, Isabel Carvalho, Isabel Ribeiro, Carla Filipe, Carla Cruz, Eduardo Matos, Mauro Cerqueira, Nuno Ramalho, André Sousa, João Sousa Cardoso, Aida Castro e Inês Moreira.

sai cá para fora. Então resolvemos errar ali uma “data de coisas” e isso foi uma aprendizagem muito interessante. (...) Na Faculdade de Belas-Artes do Porto (...) o ensino repetia-se e não era alimentado pela prática. (C21)

A Faculdade de Belas-Artes do Porto é, acima de tudo, vista como um contexto de socialização de encontro. Pelas suas lacunas, entre as quais se contam a desactualização dos *curricula* e a desadequação dos conteúdos quanto às exigências do mercado, torna-se paradoxalmente potenciadora da agência, de experiências individuais condutoras a novas vias mais estimulantes.

Naturalmente havia descontentamento, havia um sentido crítico mas não é que fosse consciente ou informado de qual seria a alternativa. Conheço pessoas que tiveram uma ideia muito mais certa do que devia ser, tinham umas soluções. Eu não. Sabia que aquilo não era muito bom. Era o que era. Também não me interessava muito o que a escola dizia a dada altura, não estava ali pelas notas, e de repente a escola transformou-se num ponto de encontro. É pena que seja só isso, podia ser muito mais estimulante. (...) Mas esse descontentamento era contrabalançado pelo facto de estar a conhecer pessoas da minha idade, da minha geração, que estavam interessadas em fazer e em praticar e actuar. Isso quase me faz esquecer o lado fraco das Belas-Artes daquele tempo. Se calhar ainda bem que a escola era má porque criou um grupo de pessoas que porque tinham vontade e porque a escola era má fizeram coisas na mesma, continuaram a trabalhar. Não se trata de uma escola que ensinou um grupo de pessoas a actuar como artistas e a gerirem carreira. Não. Às vezes penso mesmo: ainda bem que a escola era má. (C46)

Ao contexto artístico e curatorial independente portuense subsiste a determinação de um alheamento das lógicas económicas, não só dos apoios mas também dos requisitos habituais para a montagem expositiva. A atitude dos agentes visa atestar que a inexistência de condições financeiras não impede que os projectos aconteçam. Tal vontade de demarcação expressa-se também no posicionamento daqueles à margem de apoios institucionais a exposições e à margem de concursos para bolsas estatais. Esta posição é uma forma recorrente de os artistas independentes não ficarem comprometidos ou filiados a políticas estatais (Throsby, 2009).

Estes projectos começaram logo no início a acontecer, só com vontade. E existiam. E depois, porque não continuar assim? Ao fazermos orçamentos, os orçamentos transformam-se sempre em coisas pesadíssimas, além da parte burocrática, que é um frete. Se fazes um orçamento

pesado, depois se não consegues o dinheiro vais deixar de fazer o projecto? Mas se vais fazer o projecto sem conseguir o dinheiro, então também consegues fazer o projecto sem pedir o dinheiro! Claro que o dinheiro altera as condições de trabalho e é patética a nossa postura, que estamos a trabalhar há anos, sem recebermos por isso. É na lógica do voluntariado. Mas prefiro não pensar nessas coisas. Se um artista quiser pedir apoio para produzir a sua exposição, que o peça. Agora nós, como estrutura, não estamos a fazer isso. Não temos número de contribuinte, não somos uma associação, não somos nada, não temos conta bancária, não existimos! (C46)

Os projectos são pensados com o intuito de a sua viabilidade dos projectos não ficar condicionada pelas lógicas económicas: os organizadores socorrem-se das redes informais de interajuda, para, por exemplo, o empréstimo de materiais; optam pela criação de leilões de obras de arte anuais para providenciarem o pagamento das rendas do aluguer dos espaços. Estes são aproveitados pelos artistas, numa lógica de ocupação no intervalo de tempo enquanto os mesmos estão disponíveis. Isso implica que a sua indisponibilidade posterior determine a interrupção de actividades ou mesmo a cessação de um projecto:

Os espaços independentes ou alternativos estão intimamente ligados à disponibilidade do espaço, que depende por vezes do dono do espaço, que o cede e a determinada altura quer o espaço para outra coisa. Normalmente são espaços que estão à espera de obras. Desde a sala do próprio artista, como o projecto *A Sala*, da Susana Chiocca, de *performance* e conversa. Ou o *Mad Woman in the Attic*, que é no sótão do André Sousa, espaços que são cedidos como era o *Salão Olímpico*. (C29)

A informalidade encontra-se expressa nos princípios da criação do Salão Olímpico: «O Salão Olímpico é um projecto de Artes Plásticas informal e independente, gerido por artistas, na sua maioria oriundos da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto» (Jürgens, 2006b: 63). E também no processo de trabalho, baseado no encontro.

[N]o Porto o primeiro ateliê são os cafés, há aqueles cafés grandes onde podes estar horas e horas e onde marcamos encontro, debatemos, conversamos, falamos do que está a acontecer. Nesses momentos mais críticos surgem ideias para outras criações e exposições. (C29)

Noutro lugar, Sandra Vieira Jürgens (2006a: 91) caracteriza os projectos curatoriais dos artistas como:

desenvolvidos no seu estilo e na sua forma em clara oposição ao mundo da arte mais institucional – pequenos orçamentos, produção cultural mais baseada na participação do que no consumo, recursos mais caseiros, amadores, não realistas, pequena escala, divertidos, improvisados e pessoais no modo de se apresentarem.

Acima das condições de trabalho, coloca-se o empenho, a confiança, a vontade em colaborar, garantia da não inviabilização dos projectos pelas habituais condicionantes ligadas aos circuitos de poder institucionalizados, às contrapartidas exigidas pelo mecenato, às exigências de números de bilheteira como justificativo do apoio estatal.

(...) não há orçamento, não temos nada para dar, para além do espaço e de se abrirem as portas, e da presença e da vontade da partilha. Como é que vais convidar artistas só porque gostamos do trabalho, para participarem? O projecto fortalece-se primeiro de dentro, com as pessoas que acreditam no projecto, que vamos conhecendo. Há um nível de confiança, ao fazeres o convite as pessoas confiam em ti, confiam no projecto. É um projecto que vive de uma rede de relações que está a crescer e por isso também se está a alargar. (...) Houve até a crítica que estes espaços eram ensimesmados, eram um círculo fechado, eram sempre os mesmos artistas a trabalhar para os mesmos artistas. Mas isso foi a maneira de crescer. Primeiro vamos olhar para a arte que andamos a fazer. Estamos aqui ao lado uns dos outros, somos amigos. (...) Mais do que a falta de espaços intermédios, há a vontade. Se isto [o Porto] fosse um grande centro cultural, com imenso poder, com imensos espaços, se calhar andávamos todos a mendigar à procura de uma vaga. Se calhar também teria havido a vontade na mesma de se organizarem coisas. (C46)

A autorreferencialidade detecta-se nas programações, centradas maioritariamente em artistas portuenses. Apesar de as dinâmicas serem sobretudo colectivas, não quer isto dizer que os agentes colaborem sempre com os mesmos agentes, em circuito fechado. Existe um funcionamento reticular, activado pela convocação dos agentes pelas afinidades que cada projecto solicita. Por via destas circunstâncias, assim como pela natureza dos próprios projectos, a efemeridade é a norma: os projectos podem durar alguns anos, mas podem desmembrar-se, por exemplo, caso um dos seus organizadores passe a residir no estrangeiro.

A crença no projecto é superlativada face a outros desígnios ou a quaisquer impedimentos externos: conquista-se a legitimação e visibilidade primeiramente num circuito interno, povoado pelos artistas e pelos seus pares, e a vontade colectiva da prossecução das actividades é a confirmação e justificação da sua existência. A interrupção das actividades é

julgada como correspondente ao apagamento de uma memória de actuação micropolítica e da visibilidade da produção artística no seu tempo.

Se és uma pessoa activa e estás a desenvolver um projecto [no Porto], isto tem peso no nosso grupo, na comunidade artística do Porto. Sabes que se parares, o contexto fica mais pobre. E não queres isso e talvez daí venha uma motivação para continuar. (...) Quanto maior o projecto vai-se transformando numa responsabilidade. Claro que podemos abandoná-lo. É preciso perceber quanto tempo é que um projecto tem de ter ou quão forte ele precisa de ser para o dares como suficiente. Tenho a certeza que se parássemos aquelas [exposições] que andássemos a organizar, se o Maia abrandar o seu ritmo, se calhar pouco passa a haver e voltas a ter um vazio gigantesco, que rapidamente vai engolir tudo o que fizeste. Porque a memória do público, a memória da crítica, a memória da cidade, a memória dos artistas...tudo o que fizeste para trás passa a não existir, é simplesmente esquecido. (...) Acima de tudo, temos a consciência de que o que estamos a fazer é importante, mas que ao mesmo tempo basta parar se quisermos e tudo isto desaparece num instante. (...) Há pequenos gestos politizados em fazermos aquele projecto naquele espaço, com aquelas condições. (...) Será que há mais gente com vontade de trabalhar nas mesmas condições em que nós estamos a trabalhar? Ali parece quase que procuramos uma condição de degredo limite, com aquele espaço podre e sem orçamento. Mas pergunto-me se haverá mais gente disposta a trabalhar naquelas condições. Já presenciámos pessoas que desistem do projecto de uma forma precipitada por falta de orçamentos. (C46)

A forma de actuação na organização de exposições desempenhada por artistas no contexto do Porto demarca-se, por vezes, de uma figura idealizada de curador, julgado norteado por interesses que não a vontade genuína nos projectos, sobranceiro, arrogante face ao artista, cujo envolvimento no processo artístico é visto como deficitário:

Tenho a certeza de que o que fazemos nestes projectos é mais do que alguns comissários fazem. Mas também que há algumas coisas que deveriam ser tarefa dos comissários e que nós não fazemos. Porque achamos que não é essa a nossa tarefa, porque não somos comissários. O meu diálogo com os artistas aqui faz-me mais consciente dos diálogos que pode haver durante uma exposição. Quando vês “turbo-comissários” que em cinco minutos querem saber...há muitos motivos para se comissariar uma exposição. A vontade pode ser um, porque te convidam pode ser outro, porque estás a precisar de dinheiro...Neste cantinho acabamos por estar quase que mal habituados, estamos a brincar quando fazemos isto. É trabalho sério, mas é com a mesma vontade com que se está a brincar. É mesmo por vontade. (C46)

O caminho independente enquanto artista-comissário, conforme se observou, pode percorrer-se ao mesmo tempo que se opera a inserção enquanto artista no circuito comercial galerístico e institucional. Aquele não é abandonado depois de se verificar uma inserção eficaz naquilo que é entendido como um sistema de legitimação.

Existem vários fluxos entre gerações de artistas, assentes numa atitude que se une em torno dos princípios enunciados, mas que tem depois as suas especificidades consoante os projectos. Atente-se no excerto do texto de apresentação do *Salão Olímpico* (2003-2005), projecto independente de referência, dedicado às artes visuais, onde se afirma o posicionamento paralelamente ao sistema, alheio a uma intenção curatorial ou qualquer mediação discursiva externa.

Quando surgiu a viabilidade para realizar exposições de Artes Plásticas num recanto, não tão exíguo quanto isso, de um Salão de bilhares na cave do Café Olímpico, não se afigurava nada de original no que diz respeito a este tipo de acção. Procurar nisso um momento de originalidade seria desinteressante, para além de puro (auto)entretenimento. O *Olímpico* define-se como um lugar de confluência de ideias e propostas de soluções, estéticas e plásticas, onde se esperam colaborações. Propomos uma via paralela para realizar um conjunto de intervenções que não se colocam num plano de afirmação de curadoria nem qualquer outra veiculação discursiva exterior à acção dos artistas. Pretende-se contudo reflectir essas intervenções na sua singularidade e pela inscrição da obra num quotidiano que existe em contaminação.²⁰⁵

Noutro momento, um dos elementos do grupo, Carla Filipe, comentou esse projecto, reafirmando a sua base numa ideia de “via paralela” ao circuito instituído:

Foi uma coisa espontânea. Não fazia sentido andar a fazer umas coisas no ateliê ou ficcionar um portfólio e ir a galerias. Isso nunca me passou pela cabeça. Percebeu-se que as coisas podem acontecer se nós as criássemos. Era uma energia que estava acontecer. (...) Há ideia de que os artistas que criaram estes espaços na cidade visavam uma espécie de vanguarda. Eu, que

²⁰⁵ O Salão Olímpico foi protagonizado pelos artistas Carla Filipe, Eduardo Matos, Isabel Ribeiro, Renato Ferrão e Rui Ribeiro. Teve lugar no salão de bilhares do Café Olímpico, situado na Rua Miguel Bombarda, no Porto. Além de lugar de exposições, o *Olímpico* promoveu o encontro e a discussão de projectos artísticos de natureza variada. Note-se que em 2006-2007 o Museu de Serralves e o Centro Cultural Vila Flor, em Guimarães, co-produziram uma exposição no Pavilhão Centro de Portugal, em Coimbra e no Palácio Vila Flor, em Guimarães, intitulada *Busca-Pólos*. O excerto transcrito foi disponibilizado no sítio do Museu de Serralves, por ocasião da exposição em: <http://www.serralves.pt/actividades/detalhes.php?id=547>

frequentei o meio e acompanhei alguns projectos de perto, nunca tive conhecimento de uma oposição à instituição e da criação de uma alternativa. Senti desde o início [do Salão Olímpico] um entusiasmo, como também um tipo de pressão, por parte de algumas pessoas que procuravam em nós uma espécie de revivalismo dos anos 70. O facto é que estes espaços eram espaços paralelos. Não uma alternativa (Marmeleira, 2010).

Um certo grau de desconhecimento mútuo generalizado entre as práticas artísticas localizadas em Lisboa e no Porto persistiu até que, em meados da primeira década do século XXI, se começaram a estabelecer pontes, por acção individual de certos artistas e das instituições:

Quando vim para Lisboa a primeira vez, em 2003, os espaços estavam bastante activos, o *Salão Olímpico*, o *Pêssego*, etc. Ninguém aqui conhecia o *Pêssego* e para mim era uma coisa óbvia, e era um desconhecimento total, mas agora não me parece que seja assim, há ligações que já foram feitas, algures, feitas pelos artistas, pelas instituições. (C40)

Curiosamente sinto que na minha geração foi este projecto de Bristol [no Spike Island Centre of Contemporary Art & Design, em 2008] que uniu o Porto e Lisboa. (...) O facto de colaborarmos em exposições e visitarmos-nos surgiu de um projecto exterior, de uns gajos que vieram de fora. Há um divórcio Lisboa-Porto. (C30)

Por fim, refiram-se dois eventos fundamentais na programação de arte contemporânea nessa cidade: as *Jornadas de Arte Contemporânea* e o *Porto 2001 – Capital da Cultura*. Momentos de afirmação da cidade, as suas dinâmicas foram, no final, mormente episódicas, dado que não deixaram lastro subsequente à sua realização no que concerne ao desenvolvimento de políticas culturais consistentes e continuadas; além da documentação existente sobre os mesmos e das relações internacionais desenvolvidas entre os participantes, perduram sobretudo na memória individual e colectiva de quem os viveu.

As *Jornadas*, conjuntos de exposições desdobradas em três edições, entre 1992 e 1996, foram promovidas pela Câmara Municipal do Porto.²⁰⁶ Decorreram em vários locais da cidade, como o Palácio do Freixo, as Moagens Harmonia, o Mercado Ferreira Borges e a Alfândega. Salienta-se, no âmbito destas realizações, a exposição inserida na segunda edição, intitulada *A pasta de Walter Benjamin*, momento fulcral de aproximação ao contexto artístico

²⁰⁶ As *Jornadas de Arte Contemporânea* tiveram a curadoria de João Fernandes.

britânico e de apresentação de artistas então emergentes e que vieram a constituir a geração dos Young British Artists (yBa).²⁰⁷ O seu organizador relata a conjuntura com que se deparou na primeira edição, marcada por um acentuado défice, nessa cidade, quanto à programação cultural e às estratégias necessárias para uma tal empresa:

(...) achei que valia a pena o desafio porque olhei para esta cidade e achei que estava tudo por fazer, e esse era um desafio muito interessante. (...) Na altura desenvolvo programações em diferentes áreas, que vão das artes visuais à dança contemporânea, ao cinema e à música contemporânea, na prática quatro programações. Tudo áreas que eram lacunares na cidade do Porto, que não tinha programações regulares. Com a excepção da arte contemporânea, onde Serralves estava nos seus inícios (...). A minha primeira ideia foi lidar, no campo das artes visuais, com espaços que a cidade tinha, magníficos, não utilizados, abandonados, que tinham funções ligadas ao contexto e à economia de uma cidade industrial de outros tempos, antigos armazéns, antigas fábricas, antigos mercados, uma antiga Alfândega, etc. A minha ideia era originar uma ressurreição desses espaços e através da dimensão deles convidar artistas.²⁰⁸

Contemplem-se os modelos inspiradores e o teor das negociações com a autarquia, com vista a criar as condições para os artistas poderem produzir os seus trabalhos:

Se uma autarquia queria fazer uma programação cultural, então tinha de criar oportunidades para os artistas fazerem o seu trabalho em boas condições. Um dos desafios era oferecer condições de produção exemplares para que os artistas pudessem confrontar-se com os espaços que eu descobria na cidade, à semelhança do que tinha visto nos *Chambres d'Amis* [em Ghent, comissariada por Jan Hoet, em 1986] e do que sabia de uma exposição que tinha acontecido nos Estados Unidos, em Charleston, comissariada pela Mary Jane Jacob, chamada *Places with a Past* [1991]. Era um desafio aliciante.²⁰⁹

Quanto ao evento *Porto 2001 - Capital da Cultura*, este foi um importante contributo para uma necessária reconversão urbana da cidade. A excepcionalidade deste grande evento foi o facto de proporcionar efeitos no sentido de uma transformação urbanística da cidade, entre os quais a recuperação de edifícios, como pela momentânea transformação da oferta cultural, visível na quantidade e na qualidade das iniciativas (Santos, 2002: 15). Reside na

²⁰⁷ Esta exposição teve a curadoria de Andrew Renton e mostrou trabalhos de artistas como Douglas Gordon, Jane & Louise Wilson e Christine Borland.

²⁰⁸ Entrevista realizada no dia 16 de Setembro de 2010.

²⁰⁹ Idem.

memória dos agentes culturais ligados à dinamização da cidade como um exemplo ímpar tanto quanto às potencialidades quanto aos obstáculos existentes nessa cidade, como atesta José Maia:

A *Porto 2001* é apenas um dos exemplos que comprovam haver público para a arte contemporânea, um público que é merecedor de uma programação com qualidade e que exige uma efectiva política cultural. Em termos de artes plásticas, dilataram-se os espaços expositivos. Para além dos museus, das ruas, dos cafés, dos edifícios do centro da cidade que acolheram obras de jovens artistas, surgiram espaços intermédios que escasseiam em Portugal e que faltavam no Porto como o Teatro Campo Alegre ou a Galeria do Palácio mas que por falta de visão política e cultural do actual presidente da câmara municipal foram secundarizados e anulados. Depois de 2001, a nível cultural, o Porto distanciou-se do arquétipo de uma cidade europeia. (...) Poderemos questionar como é que um momento cultural tão importante para o país, foi tão levemente negado e esquecido pelos nossos políticos e senhores da cultura, não constituindo, hoje, qualquer referência para estes. Desde então, o que fizeram e o que não fizeram? (...) Quem viveu a *Porto 2001- Capital Europeia da Cultura* sabe, hoje, quanto perdemos e não me refiro apenas ao que não foi concretizado, mas também à visão de um futuro, oposto ao que hoje conseguimos perspectivar. Os criadores têm consciência das potencialidades da cidade e como ela se pode transformar numa cidade europeia contemporânea, culturalmente relevante (Mendes, 2009).

Com a situação particular do Porto finalizou-se o roteiro que assinalou os principais pontos da viagem da curadoria nacional, no que concerne aos seus protagonistas e contextos. Prepararam-se, deste modo, as vias para considerar agora mais de perto os agentes dedicados à curadoria, numa análise empírica desses sujeitos, das suas representações, percursos e práticas.

PARTE III

OS CURADORES EM PORTUGAL. ESTUDO EMPÍRICO

CAPÍTULO 4.

AS REPRESENTAÇÕES. CARACTERIZAÇÃO DA POPULAÇÃO

4.1 Apresentação do estudo empírico e considerações metodológicas

O corpo central da terceira parte desta dissertação resulta, em grande medida, da utilização da metodologia qualitativa. Os três capítulos que a constituem são consubstanciados pela análise do conteúdo de cinquenta e cinco entrevistas realizadas sobre a história de vida profissional dos sujeitos, das quais quarenta e cinco foram efectuadas em Portugal e dez em contexto internacional. Recorreu-se complementarmente à análise quantitativa de setenta e nove *curricula* de curadores nacionais.

Em termos geográficos, o estudo qualitativo comportou quatro variantes: os curadores portugueses que trabalham em Portugal correspondem à maior parte da população estudada. Além destes, consideraram-se: os curadores portugueses a trabalhar no estrangeiro; os curadores estrangeiros a trabalhar em Portugal; e os curadores estrangeiros a trabalhar no estrangeiro, sem qualquer ligação a Portugal. As entrevistas realizaram-se em Lisboa, Porto, Nova Iorque, Paris e Amesterdão. Listam-se os países onde nasceram os entrevistados: Portugal, Dinamarca, Estados Unidos da América, Itália, Israel, Canadá, China, Holanda, Alemanha, Moçambique e África do Sul.

Já no que diz respeito à análise quantitativa, delimitou-se o campo de estudo aos curadores “em Portugal”. Isto significa que, além dos curadores portugueses que vivem no país, se incluíram também os curadores estrangeiros que vivem em Portugal. Por outro lado, consideraram-se ainda os curadores portugueses residentes no estrangeiro no momento da recolha dos dados, a realizar formação pós-graduada ou no exercício da sua actividade profissional.

À selecção dos casos presidiu a intenção de abarcar diversos posicionamentos, diferentes tipos e perfis de curador, assim como a variedade quanto à formação de base. Deste modo, a escolha dos entrevistados abrangeu i) quanto aos posicionamentos: o estudo inclui sujeitos no desempenho a actividade curatorial enquanto directores de instituições,

elementos pertencentes a centros de arte, fundações ou colecções, coordenadores de projectos independentes, curadores que trabalham em contexto galerístico, directores de programas de estudo em curadoria, alunos de programas de estudos em curadoria; sujeitos que tentaram e não conseguiram inserir-se no meio curatorial ou que desistiram dessa via; e captou-se também sujeitos cuja actividade além da curadoria se inscreve nos domínios da crítica, do ensino universitário, da prática artística, entre outros; ii) quanto aos tipos e perfis: curadores institucionais, independentes, artistas-curadores e curadores-investigadores; iii) quanto à formação de base: inquiriram-se sujeitos cujos estudos se realizaram nas disciplinas artísticas, arquitectura, ciências sociais, línguas e literaturas modernas, filosofia, ciências da comunicação, entre outras.

No caso específico das entrevistas realizadas em contexto internacional, procurou-se a maior representatividade da diversidade possível, sendo que não se procurou um mapeamento exaustivo, mas que fosse suficientemente significativo para comparar algumas questões quanto ao contexto nacional. Foram entrevistados curadores inseridos em instituições de grande, média e pequena dimensão, coordenadores de programas curatoriais e curadores independentes. Os contactos destes sujeitos foram facilitados por curadores portugueses inseridos profissionalmente ou a realizarem estudos em curadoria nas cidades supracitadas, e a sua selecção dependeu do número de respostas obtidas ao pedido de entrevista enviado.

Pelo facto de terem organizado exposições relevantes no nosso contexto, certos casos constituíram informantes privilegiados no domínio da história da curadoria nacional.

Pontualmente auscultaram-se artistas acerca da actividade curatorial. Todavia, uma vez que estas entrevistas não tiveram carácter sistemático e que o ângulo de análise eleito para o estudo foi a perspectiva dos curadores sobre a sua actividade, os contributos daqueles, ainda que úteis, não surgem aqui directamente explicitados.

Antes de cada entrevista, com os curadores seleccionados, solicitou-se aos mesmos o envio de um *curriculum vitae* actualizado, cuja análise se destinava a captar a tipologia de percurso e o perfil antes do encontro com os mesmos. Este instrumento facilitou a inserção de perguntas adequadas à experiência de cada indivíduo, no guião, para maior aprofundamento da análise acerca das histórias de vida profissional aquando do momento da entrevista. Por outro lado, conseguiu-se assim determinar, por exemplo, as principais ligações institucionais, os pontos de viragem nos percursos, a formação geral e os cursos de especialização, as bolsas e outros apoios recebidos. Como complemento, acompanhou-se, sempre que possível, os projectos realizados através da visita às exposições e da leitura dos textos escritos nos catálogos.

Deste modo, para cada caso houve duas etapas essenciais: a recolha e análise do *curriculum vitae* e a entrevista, que foram muitas vezes coadjuvadas pela observação da materialização, quer em textos quer nas exposições executadas pelos sujeitos, de modo a estabelecerem-se ligações entre os tipos ou posicionamentos e as concretizações práticas expositivas apresentadas ao público.

As entrevistas sobre as histórias de vida profissional centraram-se em três temas principais: as representações individuais sobre a curadoria; os percursos efectuados; e as práticas desenvolvidas. Estes correspondem aos *capítulos 4, 5 e 6*, respectivamente. Os guiões comportaram a definição de núcleos adicionais – embora não rígidos – como sejam: inícios e transições, negociações e conflitos. Porém, deve frisar-se como as entrevistas se moldaram propositadamente à experiência e percurso de cada sujeito, para deles se extrair a maior riqueza individual.

De acordo com o enunciado, as questões principais mapeadas nas entrevistas foram: a autodefinição e a formação da identidade enquanto curador; os processos de aprendizagem e a existência de eventuais modelos ou referências importantes; a passagem da teoria à prática e as suas cambiantes consoante a formação adquirida; a experiência do primeiro contacto com a curadoria; a interacção com os artistas e com outros profissionais do mundo artístico; o momento da visita ao estúdio; a organização do trabalho; as remunerações e as condições de exercício da actividade; o tipo de vínculos existentes com as entidades empregadoras; entre outras.

Discriminem-se algumas particularidades quanto aos guiões, que ilustram mais concretamente como os mesmos se ajustaram consoante os entrevistados.

No caso de sujeitos que tiveram formação específica em curadoria, procurou-se indagar a importância da mesma, as ferramentas adquiridas, as lacunas sentidas, e também obter instrumentos para uma comparação entre as mais-valias proporcionadas por esses estudos conforme realizados no contexto nacional e no estrangeiro.

Aqueles que, desde o início do seu percurso, integram os mesmos quadros institucionais foram questionados acerca da transformação do entendimento dessa actividade nesses contextos. Estes foram observadores privilegiados sobre a evolução do papel curatorial ao longo do tempo no seio da instituição a que pertencem.

Quanto aos curadores independentes, importou conhecer a diversificação das estratégias a que recorrem para alcançarem a implementação dos seus projectos.

Ao verificarem-se situações em que os sujeitos afunilam o seu espectro de acção quer em termos disciplinares ou temáticos, esses interesses foram alvo de atenção nas entrevistas.

Quanto àqueles cujos percursos se encontram internacionalizados procurou-se entender a forma de que forma se iniciou e consolidou essa via, e que relações os sujeitos mantêm com o contexto artístico nacional.

Interessou ainda captar a diferenciação geracional ao nível das práticas, a partir do seu ponto de vista dos sujeitos, tanto dos mais novos acerca das primeiras gerações como o inverso.

Em suma, procurou-se que o guião fosse um instrumento de recolha de informação flexível e aberto à singularidade mas suficientemente direccionado para captar as dúvidas e as hipóteses previamente delineadas para cada caso, quanto às opções individuais, motivadas sobretudo pela leitura do *curriculum vitae*.

Todas as entrevistas iniciaram com a mesma questão: «como se tornou curador?». A propositada amplidão da mesma permitiu que os sujeitos procurassem linhas de sentido sobre os seus percursos, desde a formação até às primeiras exposições, ao envolvimento institucional, por exemplo. Certos aspectos mencionados pelos inquiridos nessa primeira resposta conduziram a novas questões que não constavam do guião inicial.

Deverá referir-se que os dados recolhidos junto dos entrevistados permitiram, não raras vezes, abrir novas pistas de investigação, particularizar, apontar para novos agentes até então não considerados no mapeamento.

Na apresentação dos excertos dos relatos nesta dissertação, optou-se pelo anonimato dos entrevistados. Dado o meio curatorial ser relativamente pequeno, cada sujeito seria facilmente identificado caso fossem facultadas informações como a posição ocupada ou nome da instituição onde se insere. Assim, por uma questão de zelo pela privacidade dos inquiridos – fundamental até para alcançar a profundidade de certos testemunhos – manteve-se esse princípio. No entanto, para uma aproximação àqueles cujos relatos se transcrevem nesta dissertação sob a forma de excertos, o *Quadro 4.1* apresenta uma caracterização geral dos mesmos, onde se discrimina o sexo, o escalão etário, o tipo de actividade desempenhada no momento do estudo, e o local de nascimento e de residência.

Quadro 4.1: Caracterização dos entrevistados citados no texto

Nº	SEXO	IDADE	TIPO DE ACTIVIDADE PRESENTE	LOCAL DE NASCIMENTO	LOCAL ONDE VIVE
C1	M	36-45	INDEPENDENTE	OUTROS	ESTRANGEIRO
C2	F	26-35	INDEPENDENTE	ESTRANGEIRO	ESTRANGEIRO
C3	F	36-45	INDEPENDENTE	ESTRANGEIRO	ESTRANGEIRO
C8	F	26-35	INSTITUCIONAL	ESTRANGEIRO	ESTRANGEIRO
C9	M	36-45	INSTITUCIONAL	ESTRANGEIRO	ESTRANGEIRO
C12	F	36-45	INDEPENDENTE	LISBOA	LISBOA
C13	F	26-35	ACT. SUSPENSA	OUTROS	LISBOA
C14	F	26-35	INDEPENDENTE	LISBOA	LISBOA
C15	M	26-35	INDEPENDENTE	LISBOA	LISBOA
C17	F	36-45	INDEPENDENTE	LISBOA	LISBOA
C18	M	46-55	IND + INST.	LISBOA	LISBOA
C19	F	36-45	INDEPENDENTE	LISBOA	LISBOA
C20	F	26-35	INDEPENDENTE	LISBOA	ESTRANGEIRO
C21	F	26-35	INDEPENDENTE	LISBOA	ESTRANGEIRO
C23	F	26-35	INDEPENDENTE	ESTRANGEIRO	LISBOA
C24	M	26-35	INDEPENDENTE	OUTROS	LISBOA
C25	F	26-35	ACT. SUSPENSA	ESTRANGEIRO	LISBOA
C26	M	36-45	IND + INST.	OUTROS	LISBOA
C27	F	36-45	INDEPENDENTE	LISBOA	LISBOA
C28	M	26-35	INDEPENDENTE	LISBOA	LISBOA
C29	M	36-45	INDEPENDENTE	OUTROS	PORTO
C30	F	26-35	INDEPENDENTE	LISBOA	LISBOA
C31	F	36-45	INDEPENDENTE	LISBOA	LISBOA
C35	F	26-35	INDEPENDENTE	ESTRANGEIRO	ESTRANGEIRO
C36	F	26-35	INDEPENDENTE	OUTROS	LISBOA
C37	F	26-35	INDEPENDENTE	PORTO	ESTRANGEIRO
C39	M	36-45	INDEPENDENTE	LISBOA	LISBOA
C40	F	26-35	INDEPENDENTE	PORTO	PORTO
C42	M	36-45	INDEPENDENTE	OUTROS	LISBOA
C45	M	26-35	INSTITUCIONAL	OUTROS	PORTO
C46	M	26-35	INDEPENDENTE	PORTO	PORTO
C47	F	46-55	INSTITUCIONAL	OUTROS	LISBOA
C49	M	46-55	INSTITUCIONAL	OUTROS	PORTO
C50	M	46-55	INSTITUCIONAL	LISBOA	LISBOA
C51	M	> 65	ACT. SUSPENSA	LISBOA	LISBOA

Realizou-se a transcrição integral das entrevistas, para a sua análise horizontal a partir de grelhas temáticas, análogas aos núcleos dos guiões, onde se inseriram, além desses, novas questões que sobressaíram com maior recorrência nos relatos. O somatório das histórias de vida acumuladas permitiu evidenciar os aspectos convergentes e divergentes, e que foram, em ambos os casos, alvo de atenção.

Não foi alheio o sentimento expresso por José Machado Pais quanto à análise de conteúdo enquanto «estilhaçar» da unidade encadeada, que, se por um lado desvela o sentido, por outro despedaça esse mesmo sentido, porquanto consiste numa sequência de fragmentos cortados, um «esquartejamento de uma unidade de sentido» (Pais, 2003: 114). Mas, tal como prossegue Machado Pais (2003: 127), essa visão de conjunto sobre a singularidade de cada história conduz ao alinhamento de inferências, generalizações dos casos, que apontam para a existência de padrões.

Partiu-se para as entrevistas com a consciência das especificidades inerentes à abordagem biográfica, para as quais vários sociólogos têm alertado, como sejam a *ilusão biográfica*, visão de Pierre Bourdieu (2001), ou a tentativa de consistência e de uma homogeneidade totalizadora por parte do sujeito, referida por Lahire (2004). Estas chamadas de atenção podem ser englobadas nos mecanismos totalizadores simplificantes em prol de uma falseada unidade biográfica e na necessidade de aceitar as ambivalências e contrastes (Poirier, Clapier-Valladon e Raybaut, 1999: 114). Todavia, convém ter presente que inúmeros exemplos de pesquisas baseadas nas histórias de vida têm provado as virtudes decorrentes de uma análise cautelosa quanto à subjectividade intrínseca do método etnográfico. Consideram-se, assim, desmistificados os receios de acientificidade.²¹⁰

Em termos metodológicos, além das mencionadas, as leituras mais relevantes que guiaram a elaboração e a condução das entrevistas, bem como a sua posterior análise de conteúdo foram as seguintes: António Firmino da Costa (1986), William Foote Whyte (1982), Howard Becker (1996) e Joan Pujadas (1992) e (2000).

O estudo sociológico referente aos curadores franceses (Jeanpierre e Sofio, 2009) revelou-se um instrumento comparativo de grande importância, em particular para o estudo quantitativo.²¹¹ Será convocado como termo de comparação em diversas questões adiante perscrutadas.²¹²

²¹⁰ Estas questões foram aprofundadas na Introdução, na secção Estrutura e Métodos.

²¹¹ Consultou-se também Jeanpierre (2010) e (2007).

²¹² Assistiu-se à sua apresentação e discussão pública, no dia 15 de Maio de 2009, no Pavillon Carré De Beaudouin, em Paris. Responderam a este inquérito mais de oitocentos sujeitos, dos quais 299

Dada a inexistência de uma Ordem reguladora da entrada dos seus membros, a identificação e contabilização dos curadores teve de ser realizada desde a raiz. Para esse fim, revelou-se fundamental a familiarização progressiva com o meio curatorial, modo de adquirir informações sobre os sujeitos e projectos menos visíveis. Procedeu-se sistematicamente à solicitação de referências actuais e do passado junto dos curadores activos sobre os seus pares, forma de completar as eventuais lacunas.²¹³

Por fim, deve frisar-se a mutabilidade do objecto de estudo: no decurso da presente investigação, vários foram os curadores que transitaram das instituições onde trabalhavam para outras, passaram de curadores independentes a institucionais (ou vice-versa) ou inauguraram projectos próprios.

4.2 Caracterização sociodemográfica da população

Com estes dados introdutórios em mente, considere-se agora a população dos curadores a nível nacional. As dificuldades enunciadas na *Introdução* e no *capítulo 1* quanto à delimitação do universo curatorial revelaram-se especialmente agudas na determinação quantitativa do grupo dos curadores.

Segundo P.-M. Menger (2009b: 355), os estudos sobre as actividades artísticas embatem com recorrência numa mesma questão: quem deve ser identificado e contabilizado como artista. Raymonde Moulin (1992) atestou como a autodefinição e o reconhecimento entre os pares são os elementos decisivos para essa definição. Nesse sentido, é na própria consciência individual e na legitimação dos pares que reside a definição, mais do que em qualquer outra instância. Isso não significa, porém, que nos estudos acerca das profissões artísticas baseados em inquéritos o investigador deixe de ser confrontado com obstáculos. Antes, em várias investigações se reitera a dificuldade de identificação dos artistas e da determinação de critérios de profissionalidade definidores dos limites claros do exercício das actividades artísticas, bem como do destacamento entre as práticas amadoras e as práticas profissionais (Pais, 1995: 13-17).

responderam à totalidade das questões e 436 às questões relativas ao percurso social e pessoal, veiculador do retrato sociodemográfico.

²¹³ A perspectiva histórica desenvolvida para o capítulo 3 viabilizou informações acerca dos organizadores de exposições entretanto já não activos.

Jeffri e Greenblatt (citados em Alexander, 2003: 137) apontam três níveis para a definição do artista: o mercado; a formação e as afiliações; o sujeito e os pares.²¹⁴ No primeiro, inscrevem-se os seguintes indicadores quanto ao sujeito: ganhar a vida como artista; receber alguma remuneração pelo trabalho artístico; pretender ganhar a vida como artista. No segundo: pertencer a um sindicato de artistas; possuir educação formal nas Belas-Artes. No terceiro: ser reconhecido como artista pelos pares; o sujeito considerar-se um artista; dedicar um tempo substancial à criação artística; possuir um talento especial; ter uma motivação intrínseca (*inner drive*) para fazer arte. É justamente esta última característica que Joan Jeffri (1991: 8-10) aponta, noutra lugar, como a raiz do reconhecimento enquanto profissionais das artes. Também David Throsby (1994: 69) enfatiza o desejo dos indivíduos para a criação da arte, qualquer que seja a actividade artística a que se dediquem, como «artistas implicados» (*driven artists*).

Os inquéritos internacionais acerca das profissões artísticas, realizados sobretudo em França e nos Estados Unidos, têm demonstrado tendências idênticas: um nível de formação mais elevado em comparação com a maioria dos sujeitos; uma forte concentração dos activos num conjunto restrito de áreas metropolitanas; taxas elevadas de autoemprego; uma crescente feminização apesar de uma persistente desigualdade de género quanto aos cargos de maior destaque; rendimentos mais baixos comparativamente ao nível de formação e ao estatuto social (Ginsburgh e Throsby, 2006). As profissões artísticas caracterizam-se, pois, como um terreno onde se registam enormes disparidades e desigualdades interprofissionais (Menger, 2009b).

Porém, tais dificuldades não demovem a atracção motivada por estas profissões, observada no cada vez mais elevado número de interessados nas profissões artísticas nos países desenvolvidos: nos Estados Unidos registou-se um aumento de 78 % entre 1980 e 2000; em França, o conjunto das profissões culturais aumentou continuamente, 37 % entre 1982 e 1990, 19 % entre 1990 e 1999, e 16 % entre 1999 e 2005 (Menger, 2009b: 356).

Como seria de esperar, por comparação com os artistas, os curadores são uma população menos numerosa, pelo menos em Portugal. Os sujeitos de maior reputação formam uma minoria: são, por norma, oriundos das primeiras gerações de curadores, e portanto, mais imediatamente identificáveis. Os sujeitos no início ou fase média do seu percurso ou que

²¹⁴ Joan Jeffri e Robert Greenblatt (1989), “Between extremities: the artist described”, *Journal of Arts Management and Law*, 19 (1), pp. 5-14.

optam por uma linha de trabalho em circuitos mais subterrâneos são menos visíveis; torna-se mais difícil a sua detecção.

Além dos motivos enunciados – e não sendo a formação específica necessária para a validação enquanto curador –, os critérios para inclusão de curadores no mapeamento efectuado não poderiam ser senão multiformes. Contabilizaram-se, pois: 1) os sujeitos que se autodefinem como curadores, quer seja esta a sua actividade principal ou secundária; 2) os sujeitos reconhecidos pelos seus pares; 3) os agentes que ocupam cargos como curadores institucionais; 4) aqueles que assinam projectos curatoriais próprios, ainda que não se autodefinam enquanto curadores; 5) os agentes convidados por parte de instituições para desempenharem pontual ou regularmente cargos curatoriais; 6) os alunos dos cursos de curadoria que tenham dado seguimento à actividade curatorial com regularidade; 7) os curadores de exposições marcantes, ainda que espaçadas no tempo.

Apresenta-se agora o universo estudado. Contabilizaram-se 79 agentes que praticam a curadoria, no contexto nacional. É sobre esta, a população activa, que incide o estudo.²¹⁵ Se este número não aparenta gozar de grande expressividade, terá de se ter em mente: a dimensão do país; a superlativa debilidade e falta de continuidade das políticas culturais; a existência recente de estruturas institucionais aptas, em actividade sobretudo desde o início dos anos 90; a relativa exiguidade dos postos de trabalho para tal grupo profissional, nomeadamente pela carência de instituições de dimensão intermédia.²¹⁶

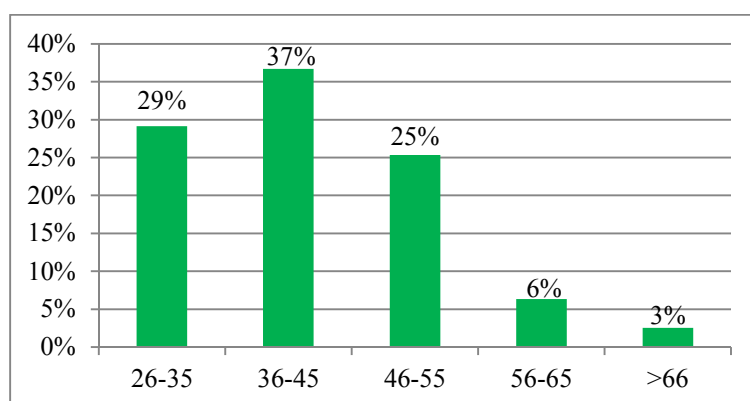
²¹⁵ Identificou-se, numa primeira fase, a população dos curadores que, desde o final dos anos 60, desempenharam actividades curatoriais de relevo até ao presente, em Portugal (N=91). Discriminem-se as razões pelas quais os restantes “não activos” deixaram de praticar curadoria: pelo facto de se tratar de curadores estrangeiros que residiram temporariamente em Portugal, onde exerceram cargos curatoriais relevantes, entretanto terminados; pela cessação ou suspensão da actividade por motivos diversos, entre os quais o facto de já não se encontrarem vivos.

²¹⁶ Testemunha-se a repetida surpresa daqueles a quem se deu a conhecer a contabilização dos curadores nacionais, julgada elevada. Porém, após a sua verificação, os mesmos confirmaram o elenco, afirmando não se terem antes apercebido que tantos sujeitos tinham práticas curatoriais relevantes. Já a nível mundial serão muitos milhares os profissionais que se dedicam actualmente à curadoria de arte contemporânea. Há instituições, como o caso excepcional do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), onde são cerca de quatro dezenas os curadores que dele fazem parte, distribuídos pelos vários departamentos especializados (pintura, escultura, fotografia, desenho, entre outros). Testemunha-se a repetida surpresa daqueles a quem se deu a conhecer a contabilização dos curadores nacionais, julgada elevada. Porém, após a sua verificação, os mesmos confirmaram o elenco, afirmando não se terem antes apercebido que tantos sujeitos tinham práticas curatoriais relevantes.

4.2.1 Idade e género

A *Figura 4.1* refere-se à distribuição do universo por cinco escalões etários e ilustra a concentração numérica de curadores nas gerações mais novas. A soma dos dois primeiros escalões revela que dois terços dos curadores têm idade inferior a 46 anos (66 %).²¹⁷ A curadoria é, pois, uma actividade que se encontra em franco rejuvenescimento.

Figura 4.1: Distribuição por idade



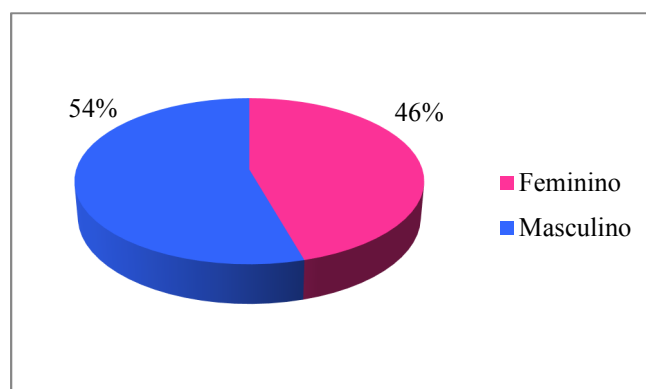
A maior percentagem de sujeitos, mais de um terço, localiza-se no escalão etário [36-45].²¹⁸ Contudo, é de salientar como o primeiro escalão será porventura o mais instável, uma vez que nele se encontra uma maior predominância de curadores em início de percurso: a sua continuidade na curadoria poderá vir a ser interrompida pela dificuldade de inserção profissional. É isso que sucede com as carreiras dos artistas: a fronteira dos 40 anos demarca um acentuado volume de desistências (Jeanpierre e Sofio, 2009). Feita esta ressalva, note-se que se contabilizaram, conforme enunciado na apresentação ao estudo, aqueles que possuíam já uma prática regular. É a partir dos 56 anos que se regista uma quebra muito acentuada, com a existência de apenas 6 % da população no escalão [56-65], e no escalão seguinte [>66] somente 3 %.

Quanto à distribuição dos curadores por género, a *Figura 4.2* demonstra que o género masculino representa actualmente, no total, 54 % da população e o género feminino 46 %.

²¹⁷ Resultado muito próximo da percentagem da população curatorial francesa com idade inferior a 46 anos analisada (Jeanpierre e Sofio, 2009: 8): 68%.

²¹⁸ Os resultados quanto à população curatorial francesa, por escalão, são os seguintes: -25: 2%; 25-35: 39%; 36-45: 29%; 46-55: 20%; 56-65: 9%; >66: 1%. Relembre-se como em Portugal todo o sector cultural conheceu uma expansão demográfica desde os anos 70 (Conde e Pinheiro, 1999: 16).

Figura 4.2: Distribuição por género



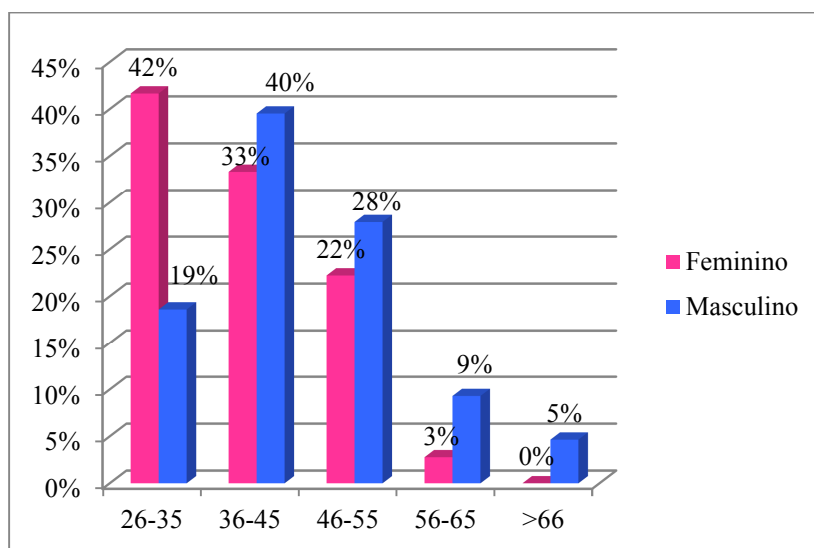
Estes valores são tanto ou mais significativos quando comparados com outros dados estatísticos relativos à população artística portuguesa. Por exemplo, quanto às profissões culturais: de acordo com os Censos, em 1991 os artistas apresentavam a seguinte distribuição quanto ao género: 62% para o género masculino, e 38% para o género feminino. Uma década depois, em 2001, o resultado era o seguinte: 66% para o género masculino e 34% para o género feminino.²¹⁹ Já de acordo com o *Inquérito aos artistas jovens portugueses* (Pais, 1995), realizado em 1995, a distribuição (para uma população situada entre os 15 e os 35 anos de idade) era a seguinte: 55% para o género masculino e 40% para o género feminino.²²⁰

O entendimento dos valores das duas figuras precedentes beneficia da sua segmentação pelo escalão etário. Assim, a *Figura 4.3* apresenta o confronto entre as duas variáveis previamente analisadas, idade e género (as percentagens são calculadas em relação ao total de cada género).

²¹⁹ Fonte: INE, *Censos* 1991 e 2001. Naquela categoria incluíam-se escultores, pintores, artistas e criadores similares.

²²⁰ Os restantes 5% não responderam a esta questão. Assinala-se a ausência de um estudo quantitativo mais recente acerca da população artística nacional.

Figura 4.3: Distribuição por idade e género (percentagens do total de cada género)

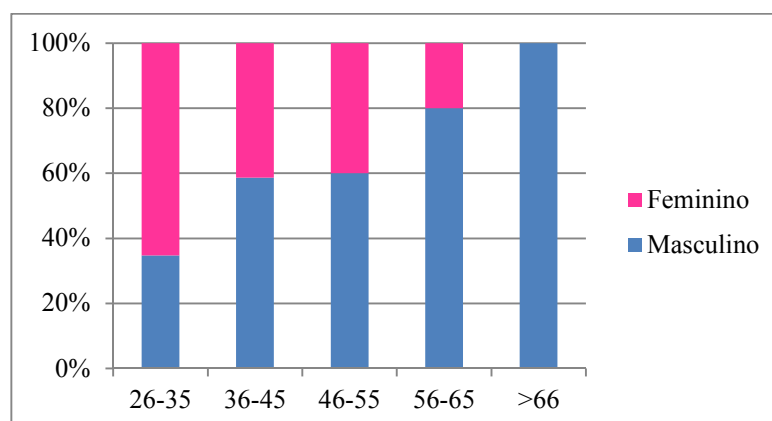


A soma da população feminina nos dois primeiros escalões, que compreende as curadoras entre os 26 e os 45 anos de idade (75 %), representa três quartos do total da população do género feminino. A partir dos 56 anos dá-se uma quebra muito assinalável quanto à população feminina activa: 3 % no escalão [56-65] e a sua inexistência no escalão [>66]. Atesta-se assim a juventude desta população.²²¹

Na *Figura 4.4* observa-se a distribuição por idade e género por escalão.

²²¹ A população curatorial francesa é também caracterizada por ser jovem e tendencialmente feminizada. Quanto à distribuição dos curadores por género: no total, as mulheres ultrapassaram já os homens, e inverteram a tendência dominante de maior representatividade masculina. As mulheres representam, no total, 56 % dos curadores; 46,5 % têm entre 25 e 35 anos (Jeanpierre e Sofio, 2009: 8).

Figura 4.4: Distribuição por idade e género (percentagens do total de cada escalão)



Ainda que a desigualdade quanto ao género caminhe claramente no sentido de se atenuar nas gerações mais jovens, visível na progressão do escalão [>66] para o escalão [26-35], é somente neste [26-35] que a população feminina ultrapassa a dominância masculina verificada em todos os outros escalões, com 65%. Tal comprova a feminização crescente nesta actividade, acentuada nas faixas etárias mais jovens.

4.2.2 Distribuição geográfica

Quanto à distribuição geográfica, as *Figuras 4.5 e 4.6* permitem observar que os curadores concentram-se maioritariamente nos centros metropolitanos, Lisboa e Porto, 61% por nascimento e 81% no que toca à residência. A comparação entre estas figuras permite constatar a deslocação dos curadores nascidos noutros locais e no estrangeiro para as áreas Metropolitanas de Lisboa e do Porto (note-se que a soma de “Outros” e “Estrangeiro” corresponde a 39 %). Em Lisboa nasceram 49 % dos curadores e vive actualmente cerca de dois terços dessa população, 62 %. No Porto nasceram 12 % e residem actualmente 19 % dos curadores.²²²

²²² Salienta-se a especificidade de serem maioritariamente artistas-curadores a residir nesta cidade, conforme observado no ponto 3.5. Assinale-se que em “Outros” se incluem os curadores nascidos nas ex-colónias portuguesas.

Figura 4.5: Local de nascimento

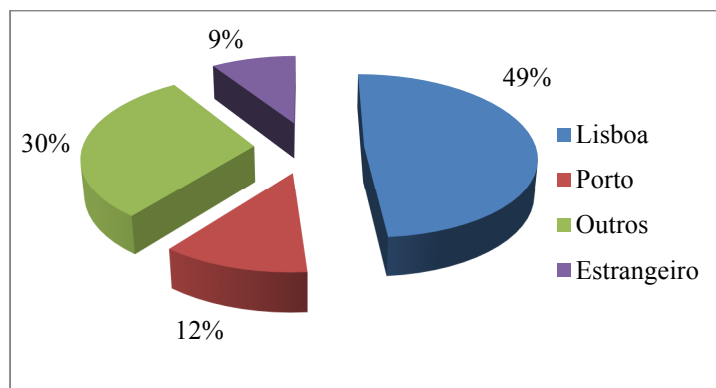
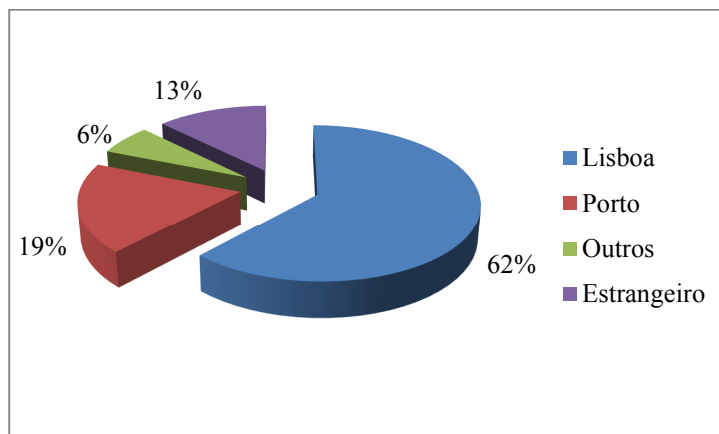


Figura 4.6: Local de residência



Dos curadores nascidos em Portugal e que vivem actualmente fora do país (13 %), 6 sujeitos encontram-se profissionalmente inseridos, a desenvolver trabalho numa instituição internacional; os restantes 4 encontram-se a realizar formação académica ou estágios profissionais no estrangeiro, em estadias temporárias.

4.3 Representações, identificações dos sujeitos e conteúdos da actividade

Interessa agora avaliar como é que os curadores se vêem a si mesmos enquanto indivíduos e enquanto grupo social. Em primeiro lugar, refira-se a dualidade intrínseca ao termo “representação”: se este significa, por um lado, o sistema simbólico de classificações e categorizações envolvidas num processo, por outro, remete para as representações no sentido

dramatúrgico, desempenhadas pelos indivíduos e pelos grupos na sua *mise-en-scène* quotidiana.

A identificação com a designação de *curador*, bem como a resistência ou rejeição à mesma, são indicadores relevantes quanto à determinação da identidade profissional individual e à identificação ou diferenciação relativamente a esse grupo profissional. Numa sociedade reflexiva, o indivíduo revê a sua identidade e os papéis sociais desempenhados, construções mutáveis ao longo da sua narrativa pessoal. Além da análise da curadoria enquanto actividade, tão presente em publicações, discussões e conferências sobretudo internacionais, o indivíduo refaz periodicamente o seu pensamento sobre a sua actividade profissional. O crescente acesso à informação é portador de um questionamento permanente acerca das causas e consequências das acções individuais, numa busca contínua de autorrealização. Assim, o indivíduo toma nas suas mãos o projecto de esculpir a sua identidade, empresa de uma vida, tanto discursivamente, quanto através das acções e do comportamento social (Giddens, 1997: 70).

Tal como observado por Sylvie Octobre (1996: 8-9, citado por Jouvenet, 2001: 344-345) a respeito dos conservadores, também os curadores desenvolvem processos de especialização. A identidade profissional torna-se mais um «sortido de opções individuais do que um sistema de características comuns», porventura uma estratégia utilizada pela necessidade de ser-se diferente. Morgan Jouvenet (2001) afirma que é o *estilo* próprio cultivado por cada curador que o distingue perante os demais. Nesse estudo e noutros lugares constata-se a inexistência de um conjunto de regras profissionais comuns, que sejam aplicáveis a vários curadores (Kuoni, 2000: 11). Na introdução aos sessenta ensaios compilados em Kuoni, afirma-se como a experiência curatorial se aproxima de uma «afirmação identitária»: vários testemunhos enfatizaram a necessidade de “ser-se verdadeiro para consigo mesmo”, saber determinar os interesses pessoais, e manter-se fiel aos mesmos ao longo dos anos. Assim se entende como as exposições que um curador organiza revelam muito acerca da sua experiência pessoal e do entendimento do mundo artístico, da mesma forma como M. Buscatto (2004: 42) constatou quanto aos músicos de *jazz*: «somos a música que fazemos».

É sobretudo enquanto curador independente que se revela fundamental marcar-se a posição do que se quer fazer, da missão individual enquanto curador, do *statement* quanto à arte e aos artistas. Esta é uma forma de identificação pessoal, que tem como resultado determinadas questões ou temas serem abordados por certos curadores e não por outros, como domínios de especialização. O *statement* curatorial (ou declaração) é uma forma de

construção epistemológica que deve partir de cada sujeito curador, assim como sucede com o artista. A aprendizagem do acto de selecção relaciona-se, assim, com a autoanálise e com a identidade individual e social (Gray *et al.*, 2010: 107-108).

No decorrer da pesquisa de terreno, detectou-se uma ampla “zona cinzenta” relativa às definições, onde se localizam as seguintes questões: indefinição ou dificuldade de autodefinição; dúvidas sobre a definição formulada, sobre se o sujeito quer ser curador no futuro e sobre o entendimento da curadoria; desconfiança acerca da sobreposição de papéis mistos ou cumulativos, e em especial face ao artista-curador.

O facto de a curadoria ser central ou complementar num percurso, e a regularidade com que a mesma é praticada ser distinta consoante os sujeitos, tem implicações directas quanto à autodefinição. No caso de um curador desempenhar uma posição como curador numa instituição museológica e dedicar parte considerável do seu tempo a essa actividade, não terá, por certo, tantos problemas em utilizar tal designação ao apresentar-se. Mas nem sempre é esse o caso, pois também a profissionalização é julgada como uma formatação, e como tal, nefasta para uma actividade que se pretende constantemente inovadora e antirrotineira.

Agora autodefino-me como curador. Só tenho muito medo de uma coisa chamada profissionalização, no sentido em que quando sentir que sou um curador profissional devo mudar de profissão. Como toda a gente deve fazer quando sente que se está a profissionalizar demasiado. [Onde está a fronteira?] Quando as pessoas souberem exactamente o que esperar de ti, ou quando te transformares numa espécie de figura de autoridade de uma coisa muito concreta, quando fores o primeiro nome que vem à cabeça de alguém quando pensa num modelo muito concreto de alguma coisa. Gosto imenso de citar o exemplo do Seth Siegelaub, que muda radicalmente de profissão e de interesses a cada oito anos. Já foi galerista, curador, especialista em têxteis, agora estuda física quântica. E o que ele diz sempre é isto com que eu concordo: é muito saudável ainda sentir alguma da energia do amadorismo, e só consigo sentir isso se mudar regularmente de interesses e de profissão. Não sei se vou ter de mudar, mas concordo que recuperar alguma da vitalidade do amadorismo só é possível se mudares drasticamente. Espero que não soe a retórica mas não me considero sequer um curador profissional, no sentido em que não descarto a possibilidade de estar a fazer qualquer coisa completamente diferente daqui a algum tempo. (C45).

A autodefinição de um curador é, regra geral, variável em sincronia e diacronia, e circunstancial, consoante o contexto onde o indivíduo se esteja a apresentar e ao longo do percurso profissional. Enquanto definição identitária encontra-se em construção; é um *work-*

in-progress e é revista em momentos charneira, e, por conseguinte, não é fixa ou imutável. Por vezes, o sujeito percorre um extenso caminho até optar por definir-se exclusivamente como «curador», e, sob essa designação englobar todas as suas actividades.

Primeiro achei que era historiador, investigador, depois assistente de curador, e depois, eventualmente, curador. Há uma série de alíneas dentro da curadoria: também sou director, às vezes sou *executive director*, porque faço com que as directrizes sejam executadas dentro de uma estrutura (...), também sou *fundraiser*, porque faço captação de dinheiro, também posso brincar e dizer que sou trolha porque parte da aprendizagem da curadoria é lidar com materiais sejam eles quais forem, materiais artísticos ou o invólucro. Também já passei pela questão de ser caseiro porque mantenho o edifício, (...) sou eu que defino as estratégias de manutenção do edifício. Há uma série de alíneas que vêm do ser curador de um projecto. (...) Tem a ver com processos e com dinâmicas de crescimento, de amadurecimento intelectual e de apuramento de gostos. (C39)

Os modos de apresentação profissional do indivíduo moldam-se às circunstâncias da actividade em cada projecto. A variabilidade consoante os contextos de apresentação faz com que seja comum o mesmo indivíduo apresentar-se, por exemplo, como historiador de arte enquanto desenvolve um trabalho de investigação (no caso de ser essa a sua formação universitária), e enquanto curador, no contexto de uma exposição por si comissariada.

[A autodefinição] depende daquilo que eu tenho de fazer. Se fizer uma exposição num sítio então sou a [nome], a curadora. Mas se por exemplo estou a fazer uma investigação, sou a [nome], a historiadora de arte. (C23)

A autodefinição enquanto historiador de arte é, por certo, mais facilmente entendida do que enquanto curador e tal espelha a diversidade de papéis assumidos por um mesmo indivíduo no seio da sua actividade profissional e a forma como os mesmos são administrados: o papel representado por um indivíduo adequa-se também aos papéis representados pela assistência.²²³ Além de ser frequente um sujeito autodefinir-se em função

²²³ De acordo com a perspectiva da metáfora dramática descrita por Goffman (1993: 10), o indivíduo utiliza os seus *selves* sociais consoante os palcos onde se apresenta, como um tipo de empresa com o intuito de deles tirar o maior proveito. Além disso, manifesta virtudes especiais de acordo com as que são mais valorizadas na sociedade (Burns, 1992: 111). Por outro lado, a teoria disposicionalista sustenta que uma mesma pessoa pode sentir-se, apresentar-se ou dizer-se diferentemente em

da posição ocupada na instituição, sucede também adoptar-se uma designação específica e uma outra generalista, como seja “curador” perante um público especializado e “técnico de museu” perante o público geral. Por outro lado, apesar da existência de um cargo institucional não curatorial, do qual extrai a sua remuneração, é numa definição de curador – actividade que desempenha tanto enquanto independente quanto, progressivamente, passou a desempenhar na estrutura onde se encontra posicionado – que o seguinte caso se revê:

Sou curador neste momento, pura e simplesmente. Obviamente que para ser curador sou uma data de coisas mais à volta que me permitem ganhar dinheiro e que me permitem ser curador. E por estar inserido num meio profissional e (...) numa Câmara Municipal em que esta função não existe, também sou técnico superior. Curador no sentido mais lato da palavra. O que eu gostava neste momento era estar com a [nome do projecto próprio] e acabou-se, para ser muito sincero. (...) Eu digo que sou curador aqui mas não sou nada, sou um técnico superior como outro qualquer, indiferenciado. (C26)

Para o caso transcrito, não é na remuneração que se apoia a diferenciação entre a ocupação primeira e a existência de uma outra. Apesar de dela não extrair rendimentos, é na actividade como curador que o sujeito se revê, o que evidencia um desfazamento entre a *identidade profissional* (por regra aliada aos rendimentos) e a *identidade pessoal ou social* (Moulin, 1983: 388).

Conforme se mencionou, muitos sujeitos começam por resistir ou mesmo rejeitar o termo «curador» para a sua autodefinição, especialmente no início dos seus percursos. Tal sucede: pela falta de confiança enquanto curadores pelo facto de terem ainda realizado poucos

configurações variadas (Lahire, 2004: 317). De acordo com Burns e Flam (citados em Pires, 2007: 38), «o desempenho dos papéis é condicionado não só pelos sistemas de regras que os especificam como também pelas intersecções presentes e passadas, num mesmo agente, de diferentes tipos de papéis». No desempenho de papéis profissionais diferentes espera-se que o indivíduo assuma as qualidades apropriadas a cada situação e estas podem ser fortemente contrastantes (Goffman, 1986: 87). *Grosso modo*, poder-se-ia generalizar dizendo que de um curador espera-se que seja arriscado e surpreendente e que de um historiador de arte se espera que seja ponderado e seguidor das exigências de rigor próprias dessa investigação. Contudo, ao assumir um dado papel (*role performance*) não significa que se seja obrigado a reproduzir exactamente um guião de desempenho correspondente: exige-se capacidade de improvisação e de invenção. Assim, existe uma distância entre a ideia prototípica acerca de um papel e o desempenho do mesmo (*role distance*) (Burns, 1992: 121-122). Contudo, tal variação na *apresentação do eu* poderá não ser presidida por um pensamento estratégico mas por uma adequação face à recepção da actividade – nomeadamente no desconhecimento que o termo curador ainda comporta fora do seu campo.

trabalhos curatoriais; por não se identificarem com a abrangência e popularização a que o termo se refere; pelo facto de a curadoria ser uma actividade lateral, associada a uma dimensão de realização pessoal.²²⁴

A resistência à apresentação do sujeito como curador pode ainda manifestar-se na dinâmica de atracção/repulsa pelo campo curatorial, na separação entre o estar posicionado *dentro* ou *fora* do mundo da arte.

O mais difícil no mundo da arte é aquilo que, de tempos a tempos, me puxa para fora dele é a sua exclusividade. Descobri que existia esta figura a que se chamava curador e depois apercebi-me que havia tanta gente a querer sê-lo. Agora toda a gente é curador. E foi por isso mesmo que durante algum tempo não quis denominar-me curador, por causa de todas estas implicações. Por isso, a tarefa que para mim é mais difícil é estar no mundo da arte ao mesmo tempo que se está no mundo. A arte é importante, mas a vida é mais importante. Há outras coisas que são definitivamente importantes para mim, como a filosofia, a sociologia, e nesse sentido talvez eu não seja o curador tradicional. (C2)

A atitude de resistência e demarcação pode também visar um distanciamento relativamente aos curadores de gerações precedentes, cuja prática não é julgada suficientemente próxima dos processos artísticos, vista como inadequadamente desligada do acompanhamento do artista.

Sejamos honestos, mesmo que sob pena de aparente ingenuidade: escrever um texto para figurar num catálogo ainda é tido como uma tarefa simples, em jeito de dedicatória descomprometida, e resolúvel de ânimo leve com leituras de cabeceira após a visita da praxe ao ateliê do artista. Mas se decidirmos enunciar a partir da obra em construção, acompanhando de perto o seu processo de realização e todas as angústias e conquistas que aí se reequacionam constantemente, o desafio de expressar em palavras nossas o interesse e pertinência de um dado objecto artístico é tanto maior quanto a exigência de articular (e equilibrar) o contexto em que este se inscreve e a adesão estética que perante ele possamos experimentar. (...) Por isso mesmo, esse discorrer sobre os objectos artísticos deve implicar um envolvimento *sui generis* com a obra e com quem a produz, justificando-se assim a escolha de quem escreve sem banalizar ou sobrevalorizar o seu papel de mediador em relação ao que é apresentado (Marques, 2002: 6).

²²⁴ Teresa Duarte Martinho (2007: 62) nota, a respeito dos monitores de exposição, um desconforto semelhante, justificado, segundo sustenta, pela novidade associada às funções, pela situação precária de quem as desempenha e pela falta de reconhecimento institucional.

Desta passagem infere-se uma vontade de estreitamento do diálogo entre a criação artística e a prática curatorial – no sentido da última acompanhar de perto a primeira –, enaltece a «cumplicidade vivencial», o «envolvimento», a «discussão conjunta» e a «troca de experiências» entre ambas as partes. Sem pretender incorrer em generalizações, transparece também uma ruptura, por parte de alguns agentes, contra práticas julgadas superficiais, avaliação assente na apontada ausência de envolvimento nos processos, protagonizada por certos curadores das gerações precedentes.

Essa exposição (...) partiu da iniciativa dos próprios artistas. (...) Eles convidaram-me para comissariar a exposição. Na altura eu tive uma reacção negativa porque tinha essa reacção negativa relativamente ao comissariado, que tinha a ver com aquilo a que eu assistia: uma série de exposições feitas por críticos de arte que assinavam como comissários mas que não se envolviam, segundo aquilo que eu acho que deve ser o envolvimento de um comissário ou curador. (...) A minha reacção negativa na altura tinha a ver com esta constatação que muitos profissionais da área, sobretudo de uma geração que começa o seu percurso profissional nos anos 80, a geração que precede a minha em termos profissionais, que assinava como comissário, mas que não tinha um envolvimento ao nível do pensar a exposição, seleccionar as obras com os artistas, discutir modelos de apresentação das obras, discutir até que ponto fazia sentido fazer um catálogo ou um livro relacionado com a exposição, quais são os conteúdos... Ou seja, haver um envolvimento em que o próprio curador dá também do seu mundo, da sua formação teórica, do seu universo de experiência profissional. Aquilo a que eu assistia eram comissários que escreviam um texto sobre a exposição, publicavam esse texto no catálogo, aparecia uma folha de sala que explicava de algum modo, aquela obra que era apresentada, procurava contextualizar, dava determinadas pistas. Por isso quando estes dois artistas me convidaram para fazer um projecto que na verdade era um projecto comissariado eu disse que não queria ser comissária. (...) Renegava essa actividade, ao mesmo tempo numa fase em que também já não me revia como crítica de arte. Essa exposição é uma viragem no meu percurso. (C31)

Porém, outra crítica é desferida no sentido inverso, pelos agentes posicionados nos terrenos da curadoria há mais anos, que vêem nas novas gerações uma vontade prematura de serem nomeados “curadores”, muitas vezes antes ainda das suas práticas terem consistência.

Mas a verdade é que hoje em dia toda a gente é comissário (...). Toda a gente comissaria, põe-se neste papel, escreve um texto que diz três linhas e que não diz grande coisa. Para isso, acho que não são precisos comissários. Há muita gente que tem esta ideia negativa do comissário, e que diz “nós antigamente fazíamos exposições; vocês agora querem ser comissários”. (C17)

Como antes se viu, o facto de serem os artistas a realizarem essa definição sobre o curador confere uma notável forma de legitimação daqueles no interior do campo.²²⁵ Um dos relatos atribui-lhes mesmo a principal fonte da legitimação no campo artístico:

Quando estava a fazer esta exposição (...), os artistas viraram-se para mim e disseram que eu tinha de assinar esta exposição como comissário. E na altura isso não me agradava muito. Via-me como um produtor, quando muito como um escritor, às vezes escrevia textos para catálogos de artistas. (...) Foi para mim também uma aprendizagem desse estatuto de comissário (...). A legitimação do trabalho curatorial, no meu entender – e um curador deve ter essa lucidez – deve depender dos artistas. Um curador, ao escolher os artistas, também escolhe as suas instâncias de legitimação. (C49)

A validação externa precede, por vezes, a própria prática do sujeito, quando os pares observam que alguém detém as características adequadas ao perfil de curador, ainda que aquele não tenha ainda encetado o seu percurso curatorial. Essa denominação é entendida (por quem a verbaliza) como uma forma de “promoção hierárquica” face às actividades que o sujeito pratica.

Comecei a colaborar na [nome de revista de arte], comecei a escrever para outros sítios, e depois comecei a perceber que sempre que eu era apresentado a alguém por uma terceira pessoa, essa pessoa me apresentava como “jovem curador” e nunca como “jovem escritor” ou “jovem crítico de arte”. Na cabeça das pessoas, hierarquicamente é muito superior ser curador do que ser escritor ou crítico de arte, dentro do campo. Era sempre eu próprio que tinha de dizer “eu não sou curador”. Não tinha feito nenhuma exposição, era para mim absurdo as pessoas apresentarem-me como curador, mas para as pessoas era uma forma elogiosa de se referirem a mim. Não tinha nenhuma intenção de fazer exposições. (...) Na falta de provas na prática que seria capaz de o fazer [a programação de uma instituição], independentemente de estarem a acabar os Estudos Curatoriais pessoas que não tinham ainda feito exposição nenhuma, presumo que o [nome de curador] se terá baseado estritamente naquilo que lia. Deve ter pensado: «isto

²²⁵ Noutro lugar, João Fernandes afirma a importância dos artistas para o seu trabalho enquanto director de museu: «São os próprios artistas que, dentro do seu próprio trabalho e da validação desse mesmo trabalho, surgem como um modelo de legitimação muito importante, inclusivamente para as instituições que depois os apresentam. É muito importante para um director de museu construir e adquirir informação a partir da auscultação dos próprios intervenientes do terreno, sobretudo a partir do momento em que o museu também trabalha com o presente.» (AAVV, 2010a).

não pode correr muito mal porque eu estou cá, se estiver horrível eu ajudo, mas pelo menos temos a garantia de termos um belo texto para a exposição». (C45)

Alguns sujeitos situam-se geracionalmente, inscrevendo-se no tempo em contraposição à forma de actuação dos agentes que os precedem, nomeadamente à sua inserção nas instituições:

Eu já faço parte de uma geração diferente: faço parte da geração das pessoas que nunca trabalharam para o Estado, para os Institutos das Artes, nunca fiz nenhuma representação dessas. O [nome] e o [nome] ainda são da geração anterior, começaram a fazer carreira através dos mecanismos oficiais, trabalharam no Instituto das Artes... Já sou da geração a seguir a isso, já claramente do trabalho da década de 2000, que nasceu por outras vias, o que tem a ver também com o *boom* do mercado da arte em Portugal, com o aparecimento de novas galerias de novos artistas. Não venho do tempo em que havia cinco pessoas que decidiam tudo, havia o Instituto das Artes que decidia tudo e antes do Instituto havia outras coisas equivalentes. (C1)

Acho que a nossa geração não se contenta com pouco. Depois vêes os teus amigos que se tornam “bichos institucionais” quando menos esperavas e ficam ali na instituição e gostam, e fazem, e batalham, e chegam a casa à meia-noite. No fundo tudo se repete. (C20)

A diferenciação geracional observa-se também nos processos de trabalho, cada vez mais assentes na autoiniciativa, na criação dos espaços para inscrever o próprio trabalho (em detrimento dos percursos onde predominam os convites externos) e no entendimento da prática curatorial.

Acho que nós tentamos ser mais profissionais, mais organizados. Como as coisas evoluem, temos uma série de outras opções, e de trabalho até independente, em relação aos anos 80. Antes era o sistema em que eras convidado. As coisas ainda eram muito embrionárias. (...). Enquanto nós já proporcionamos as coisas, já fazemos, de outra maneira. Na altura também não havia muita coisa. Mas temos outra atitude relativa à definição de curadoria. Cada um deles tem a sua, o [nome] tem uma, o [nome] tem outra, o [...] tem outra. Mas é tudo dentro de uma determinada estrutura e processo de trabalho. E acho que já temos uma abertura muito maior porque também estudámos e vimos uma série de transformações a esse nível do que é o comissário. (C19)

A resistência à identificação como curador poderá também advir do facto de a prática da organização de exposições decorrer da prática artística, onde o sujeito prefere situar-se, por mais regular que seja a sua actividade, por exemplo, na direcção de projectos expositivos:

Se me perguntarem, digo que sou artista. Claro que isso poderia levantar questões: o que é ser artista? Mas por facilitismo digo que sou artista (...). Não me afirmo como artista-comissário *freelancer*. Comissário onde for preciso. (...) É preciso uma ressalva: em todos estes projectos que faço nunca quis afirmar ou assumir que o que faço é uma prática curatorial. Percebo que resulte em exposições, que resulte em programação de espaços, mas nunca assinei como comissário. Ao contrário de amigos meus que o fazem, que são artistas e que quando organizam algo assinam como comissário. Não há nada de mal nisso, agora eu não o faço. Não o tenho feito, pelo menos. E criam-se equívocos às vezes por usar a expressão o “artista-comissário X”, ou convidarem-me a comissariar algo, e são sempre umas situações estranhas. Eu percebo que por vezes me tomem e à actividade que eu levo como comissariado, mas não me identifico. A identificar-me com alguma coisa seria com artista, como uma pessoa que se relaciona com arte e que a relação passa por fazer, por pensar, por ver e também organizar estas coisas [exposições]. (C46)

Como se entende, geram-se também equívocos entre o que é a programação e gestão de espaços independentes, e a sua distinção face ao que é a acção curatorial.²²⁶

Por seu turno, alguns sujeitos, por regra oriundos das primeiras gerações de curadores, mais familiarizados com o termo “comissário” ou com as funções de “conservador de museu”, realizam uma adaptação progressiva ao termo “curador”, não sem de início resistir ao mesmo.

A minha antipatia pelo termo vem mais pelo modo como o mesmo foi reintegrado no nosso léxico, por via anglo-saxónica, a partir do inglês *curator* que sempre traduzi por conservador, do que por essa antiga palavra portuguesa, tão ou mais justa do que conservador, para definir o que foi a minha profissão de muitos anos. (...) Neste momento creio que a mesma [palavra] é usada a torto e a direito sem consciência do seu significado e serve para quase tudo, ou melhor para designar, mais ou menos pomposamente o responsável intelectual por uma exposição, seja ela de arte ou de outra qualquer temática. No fundo está muito ligada a uma noção de autoria que se apresenta como novidade mas que está presente, suponho que desde sempre na mente dos profissionais quer de Museus quer de exposições. (...) Noutros tempos, e, noutros regimes a

²²⁶ Por exemplo, no contexto artístico do Porto. Cf. ponto 3.5.

autoria não deixava de existir mas era mais discreta, remetida para o interior da profissão, mas não menos exigente, muito pelo contrário. (C51)

Outra situação recorrente é a autodefinição como curador acontecer apenas quando a validação externa numa cumulatividade de instâncias impossibilita o sujeito de não se apresentar enquanto tal, como sejam a direcção de um projecto curatorial e a posse de credenciação académica específica:

A partir do momento em que estou a fazer o curso [de curadoria numa escola internacional] não há volta a dar-lhe. Posso ser curador no desemprego quando voltar mas vou ser profissional liberal. Tenho de criar as minhas próprias oportunidades, vou ser um independente à séria ao bom estilo dos anos 90, a não ser que consiga apoios para a [nome do projecto] que sirvam também para pagar o ordenado. Se tivesse um cargo institucional aí não me faria confusão nenhuma [a denominação de curador]. (...) Mas sou curador, agora já não consigo fugir. Tentei fugir durante muito tempo. Mas acho que agora já não consigo: tenho um espaço aberto, estou numa escola de curadoria, e o que estou a fazer é curadoria, ainda que não seja remunerado. A minha actividade profissional neste momento resume-se à curadoria, ainda que não remunerada. Sinto-me confortável com o facto de me apresentar como curador. (C28)

A validação como curador pode também ser desencadeada pelo facto de uma instituição realizar um convite para o sujeito ser curador em dada ocasião. Isso poderá potenciar um efeito de descoberta sobre a sua identidade profissional:

A minha aproximação mais real foi quando me convidaram por parte de uma instituição para fazer o papel que se chama de curador. Aí percebi que sim, que podia fazer, que queria fazer, e que gostava de fazer. Eu não estava muito interessada em achar que era curadora. Não estava sequer preocupada com isso, não estava à procura de ser curadora, não tinha essa vontade, essa intenção. (C40)

O facto de as formas de apresentação serem complexas tem implicações quanto à análise quantitativa. Como tal, e uma vez que a designação da autodefinição não consta como informação dos *curricula*, e dado que não se procedeu a um inquérito para aferir esta questão, optou-se por mapear qualitativamente as formas mais utilizadas pelos agentes em diversos

contextos.²²⁷ Sempre que possível, a par do pedido do CV, efectuado por *email*, realizou-se o questionamento directo sobre a autodefinição.

A primeira evidência é que a autodefinição como curador vem frequentemente acompanhada: engloba o conjunto de actividades profissionais desempenhadas. Apenas uma minoria utiliza a identificação de curador isoladamente. Veja-se um exemplo relativo à concentração de actividades, extraído de uma nota biográfica divulgada na imprensa: «É Consultor para a Colecção de Arte da Fundação (...), programador das exposições e organizador dos seus prémios de Arte. Lecciona (...) na [nome da universidade] desde 2000 e nos Mestrados (...) [nome das universidades] desde 2009. É director de programação do Museu (...)». A acção deste curador espalha-se, cumulativamente, nestas actividades: consultoria numa colecção privada, programação de exposições, organização de prémios artísticos, ensino universitário e direcção de programação de uma instituição museológica. Este caso possui, pois, três ligações principais: a uma colecção, à universidade e a um museu, todas situadas no âmbito artístico.

A dificuldade de definição agrava-se quando a conjugação de ocupações é mais invulgar:

Estou sempre tão preocupada com a definição das palavras que utilizo: vou chamar-me curadora? Mas não será melhor editora? Ou criadora? Como isso é sempre uma preocupação, continua sempre a preocupar-me a definição das palavras. Se se disser que se é crítico e comissário está tudo bem. Mas se disseres que és crítico, comissário e DJ está tudo estragado! Ou que és editor... Já está tudo confuso! (C19)

Do que se observou no terreno, distinguem-se dois grupos: 1) os curadores que vivem da curadoria a tempo inteiro e que dela extraem os seus rendimentos e 2) os curadores que vivem de outras ocupações das quais extraem os seus rendimentos e que praticam a curadoria como uma ocupação lateral, enquanto forma de realização pessoal. Serão os curadores que praticam a curadoria como o centro das suas actividades os que manifestam maior propensão para a autodefinição isolada enquanto curadores, ainda que daí extraíam fracos rendimentos.

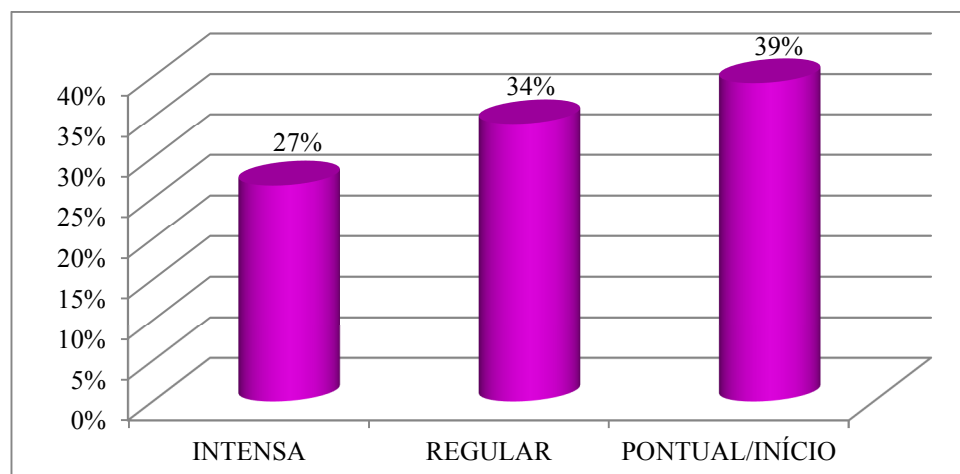
²²⁷ Veja-se Jeanpierre e Sofio (2009: 7), onde se trata esta questão quantitativamente. No ponto intitulado “Designação da sua função pelos entrevistados” (pergunta aberta), os resultados apresentados são os seguintes: artista: 21,9%; várias funções: 17,7%; comissário de exposição ou curador: 17%; outra designação: 14,9%; director de centro de arte: 9,3%; professor ou investigador: 4,2%; crítico de arte: 3,5%; galerista: 2,6%; “trabalho na arte”: 2,6%; conservador: 2,6%; director de escola de arte: 1,4%; consultor: 1,2%; NSP: 1,2%.

O facto de a curadoria ser frequentemente uma actividade complementar, e realizada numa esfera diferente daquela da actividade de base, origina que as definições sejam compósitas: professor e curador, investigador e curador, galerista e curador, ou conservador e curador, são algumas situações comuns. O curador pode apresentar-se pelo cargo que desempenha, por exemplo, director de centro de arte ou museu, programador ou conservador de uma colecção. Pelo contrário, e apesar dos cargos exercidos, pode activar-se a designação de curador como aquela que preside a essas funções oficialmente designadas.

Digo muitas vezes que nas minhas funções de director de museu sou um curador, temporariamente com as funções do director de museu, que são sempre temporárias, apesar de as estar a desempenhar há algum tempo (C49).

De volta ao estudo quantitativo acerca deste universo, reitera-se que a actividade curatorial é frequentemente desempenhada enquanto complemento de outras ocupações profissionais. A *Figura 4.7* faculta informação acerca da regularidade da prática da actividade curatorial. Esta é ponderada em sincronia e em diacronia, ou seja, no presente e ao longo da carreira. Verifica-se que apenas aproximadamente um quarto da população (27 %) tem actividade curatorial intensa, enquanto 39 % realiza essa prática de forma pontual ou no seu início, a categoria mais expressiva em termos numéricos. À prática regular dedica-se um pouco mais de um terço da população (34 %).

Figura 4.7: Regularidade da prática



Explicitem-se os critérios que conduziram à divisão das categorias:

- Na categoria “Intensa” incluem-se não apenas os curadores que organizam frequentemente exposições enquanto curadores mas também aqueles que estão envolvidos com intensidade nas várias dinâmicas da curadoria. A esta categoria correspondem, *grosso modo*, os curadores institucionais mais activos, os curadores independentes responsáveis por projectos próprios, e os curadores independentes que organizam a sua actividade de forma a estarem constantemente envolvidos em projectos, praticamente sem intervalos.
- Em “Regular” contabilizaram-se os curadores com prática consistente, mantida há vários anos. Nesta categoria incluem-se também os agentes que detêm outras ocupações primeiras, e que complementarmente organizam exposições, sempre que conseguem reunir condições para tal.
- Em “Pontual/Início” englobaram-se os curadores que organizaram pelo menos cinco exposições, ainda que com carácter de irregularidade e também aqueles que realizaram menos de cinco exposições, mas manifestam grande envolvimento nesse domínio e empenho em prosseguir um percurso relacionado com a actividade curatorial.

Entre os curadores, as opiniões divergem quanto à questão da produção: se o curador deve ser responsável pelo trabalho de produção das exposições (reunir o orçamento necessário, contactar e gerir o transporte das obras, articular o diálogo interinstitucional, coordenar a comunicação sobre o evento expositivo, entre outras tarefas) ou se, pelo contrário, essa componente deve ser realizada por outros membros da equipa do museu, especializados em actividades de produção.²²⁸ Esta questão coloca-se apenas no caso de o curador estar a desempenhar a sua função no seio institucional, onde essa função seja atribuída a outras pessoas, pois, caso contrário, por regra não terá outra hipótese que não realizar ele mesmo aquelas tarefas.

O que leva a essa bifurcação entre o trabalho de curador e o trabalho de produtor é uma simples razão: trata-se da conotação generalizada do trabalho curatorial com a autoria e a individualidade, enquanto o outro tipo de tarefas é remetido para uma ordem mecânica, mais imediata, e portanto, vulgarmente menos reconhecida. Subjaz a esta separação uma hierarquização velada, onde a autoria se encontra acima da produção, ainda que muitos

²²⁸ A artista Susan Hiller organizou um ciclo de conversas que teve por objectivo pensar o papel do curador na prática artística contemporânea. O encontro intitulou-se *Os produtores (The producers)* em detrimento de *Os curadores* pelo intuito de considerar que aquele se estendia a uma desejada maior abrangência (Hiller, 2001: 61).

curadores reiterem a importância da sua acção enquanto produtores.²²⁹ O trabalho de produção é vital e comum a vários tipos de empreendimentos artísticos (como a produção de um espectáculo, de uma peça de teatro, de um concerto, por exemplo, que comportam uma série de contactos, diligências burocráticas e de negociações).

Veja-se o *Quadro 4.2*, onde se apresentam esquematicamente as tarefas englobadas na actividade curatorial.

Quadro 4.2: Conteúdos da actividade curatorial

TAREFAS CRIATIVAS	TAREFAS DE PRODUÇÃO
<ul style="list-style-type: none"> • Delinear o conceito expositivo • Selecção, edição, contextualização das obras • Investigação • Diálogo e acompanhamento crítico do(s) projecto(s) do(s) artista(s) • Escrita de textos e outros conteúdos relativos aos catálogos • Desenvolvimento do plano de montagem 	<ul style="list-style-type: none"> • Transportes • Seguros • Empréstimos • Recepção de obras • Averiguar a disponibilidade dos espaços seleccionados • Contactos interinstitucionais • Listas de convidados • Comunicação/divulgação: dossiê de imprensa (redigir o comunicado de imprensa, selecção de imagens), conferência de imprensa, entrevistas com jornalistas • Orçamentação • Reunir o financiamento • Zelar pela limpeza e segurança do espaço • Preparar materiais para o Serviço Educativo

No *Quadro 4.2* propõe-se uma distinção entre as “tarefas criativas” (a curadoria no sentido mais restrito) e as “tarefas de produção”. As tarefas de produção, mesmo quando executadas por uma equipa de produção, devem ser acompanhadas pelo curador. Por exemplo, a simples divulgação por correio electrónico não envolve curadoria, mas já o desenho do convite implica o trabalho com o artista, uma vez que é a sua imagem que está a ser exposta nesse dispositivo de divulgação. No final, uma má divulgação acaba por reflectir-

²²⁹ Por exemplo, segundo Obrist, o curador deve também ser um produtor, não se contentando em expor as obras: deve encontrar os meios para as produzir, além de conduzir a pesquisa sobre o artista (Obrist, 2006: 49). Já Szeemann frisava não se considerar um mero produtor ou organizador, ainda que isso, como afirmou, ocupasse a maior parte do seu tempo: revia-se essencialmente na dimensão autoral. Segundo afirmou, o curador deve ouvir uma voz interior que indica como se usa a «alquimia» ao juntar as obras e assim «criar um mundo» (Martínez, 2001: 39). Evoque-se, nesse sentido, Antoine Hennion (1983: 460), que afirmou, acerca do director artístico: «O intermediário não é um funcionário passivo que aplica leis (...), ele produz mundos».

se negativamente no projecto como um todo, ainda que não directamente na sua componente curatorial.

Por norma, na fase de concepção do projecto, o trabalho curatorial é predominantemente isolado, à excepção da co-curadoria. Quando no terreno, sobretudo nos projectos em formato de “plataforma dialógica” além expositiva, são convocados diversos intervenientes envolvidos numa discussão. Por outro lado, mesmo quando se trata de um formato expositivo convencional, existe um envolvimento directo colectivo com o(s) artista(s) na sua preparação. E numa fase posterior, o trabalho com técnicos variados, como por exemplo, técnicos de som, de iluminação, *designers* dos catálogos, empresas seguradoras, equipas de montagem de exposições, entre outros.

4.4. Tipos e perfis profissionais de curadores

Apresentam-se neste ponto os tipos mais recorrentes e expressivos observados, divididos: 1) quanto à relação com as instituições: o “curador institucional” e o “curador independente” e 2) quanto ao perfil profissional: o “artista-curador” e o “curador investigador”.

Algumas considerações preliminares quanto aos dois tipos de curadores constantes do primeiro conjunto.²³⁰ A diferença fundamental que distingue o curador institucional do curador independente é o facto de o primeiro manter uma relação contratual (com uma ou mais instituições) e a sua inexistência para o segundo tipo. Apesar desta separação com o intuito de favorecer a análise das particularidades, o trabalho como curador independente conjuga-se, não raras vezes, com a acção como curador institucional. Nesse caso, coexistem as características de ambos os perfis:

Tenho trabalho institucional, como no Instituto das Artes ou na reitoria da Universidade (...), com os museus com os quais colaboro. E depois também trabalho com espaços independentes muito pequenos, coisas que nem sequer chegam a ter nome: são pessoas, têm o título de um projecto, mas não chegam a ter uma estrutura organizativa. (C37)

Assim, à posição institucional enquanto comissário associado, consultor, conservador, coordenador de departamento ou responsável por uma programação pode acrescer a acção curatorial em projectos individuais, desenvolvidos sem vínculo fixo com outras instituições.

²³⁰ As designações de “curador institucional” e de “curador independente” comparecem com frequência na literatura consultada, assim como nos relatos dos curadores, tanto a nível nacional quanto internacional.

A tradicional dicotomia dentro/fora da instituição exige, pois, ponderação no seu exame, dadas as especificidades enunciadas.

4.4.1 Curador institucional

Em primeiro lugar, distinguem-se três categorias de instituições, de acordo com o seu cariz: privado, misto e público. Estas diferenças têm implicações quanto à acção curatorial. As instituições onde os curadores se inserem para o desempenho, mais ou menos continuado, da actividade curatorial são: os museus e os centros de arte, as colecções públicas e privadas e os institutos estatais. São estas que, por regra, asseguram as relações contratuais mais duradouras.²³¹

No seio institucional, verifica-se, actualmente uma existência híbrida entre pequenas equipas de curadores fixos institucionais e o recrutamento de curadores externos para projectos pontuais, em forma de *outsourcing*. Além desta transformação interna nos tecidos institucionais, criaram-se novos lugares institucionais para curadores, a par de iniciativas para promover essa prática, como concursos, programas e bolsas. Todavia, o número de curadores mantém-se bastante elevado em relação à sua procura, como de resto é comum às profissões artísticas (Menger, 1999), (Menger, 2006) e (Throsby, 2006).

Enquanto curador institucional existe um potencial de gozar-se de maior autonomia programática quanto menor dimensão tiver a instituição. Sobre diversos curadores, os seus pares afirmam recorrentemente como a sua actividade era mais interessante quando se encontravam fora das instituições (enquanto independentes) ou em instituições de pequenas dimensões, pela ousadia e inovação então propostas.²³² Foi nesse sentido que Jean Leering (1934-2005), um dos pioneiros da curadoria, afirmou:

Por vezes, desejo que se pudesse voltar às pequenas instituições outra vez, a modelos como o projecto de Johannes Cladders, o *Städtisches Museum* em Monchengladbach. Penso que Cladders foi muito mais interessante aí do que num grande museu» (Obrist, 2008: 78).

Existe um risco de fechamento dentro da instituição, assim como a imposição frequente relativa à exclusividade de desempenhar funções apenas no seio da instituição empregadora. Dependendo da instituição, pode ou não existir a necessidade constante de o curador gerar

²³¹ Não se tomam aqui em consideração os vínculos às universidades, uma vez que nesses contextos os sujeitos não desempenham, por regra, actividades curatoriais.

²³² Conforme testemunhado por diversos entrevistados.

fundos financeiros para a manutenção do programa de exposições; tal papel poderá, em certas instituições, ser desempenhado por uma equipa especializada que aliviará essa tarefa dos ombros do curador.

No pior dos cenários, e consoante o contexto, um curador institucional limita-se à produção de exposições ou à realização de funções de índole mais burocrática ou administrativa, como as tarefas inerentes à gestão corrente de um museu, e isso pode asfixiar a desejável componente autoral e de investigação curatorial.

Não quero ser director de nada, nunca na vida. Tudo menos ser director. Pode haver uma maneira mais fácil mas ainda não percebi qual é, mas quando trabalhas numa instituição, só sobrevivês se tiveres trabalhos secretos, semi-secretos, pequenos, de uma dimensão radicalmente diferente da dimensão institucional. E quando se é director não tens possibilidade de fazer isso. Tu e a instituição fundem-se e confundem-se. Portanto não quero ser fundido nem confundido com nenhuma instituição. Ficas sem tempo para brincar! (C45)

Passamos o dia a receber pessoas, a tratar de solicitações que nos fazem, são *emails* sobre tudo e mais alguma coisa e que ocupam imenso tempo. É o dia-a-dia do museu, normal, que tem muita coisa para fazer e que não é trabalho explicitável. Toda a máquina da [Instituição], são imensos serviços e tudo isso absorve imenso tempo. Por um lado, há coisas em que isso te facilita o trabalho, porque tens cá um serviço de comunicação, uma biblioteca (...), tens programadores noutras áreas artísticas, tens cá (...) quem trata de tudo o que tem a ver com estruturas, electricidade, iluminação, ar condicionado, há estruturas montadas para te tratar de tudo. Mas também tens de lidar com essa máquina, contabilidade, audiovisuais, arquivo fotográfico... (...) Envolve-me muito na questão da escrita e para mim a curadoria, a par do discurso visual que é a própria exposição, que também é muito empolgante, tinha esse lado animador para mim que era o poder escrever. O que é muito difícil nestes contextos, em que os telefones tocam. Partilho o gabinete com outra pessoa, e há sempre coisas do dia-a-dia do museu de que se está a tratar e que vão interromper. E o ritmo de um investigador não é nada disso... Portanto é muito complicado de conjugar porque tenho de fazer muita coisa prática, daquelas que não se vê. Por isso é que quando vim para cá não vim como curadora. O museu assumir que tem um curador residente e que só faz isso, ainda não vi em Portugal. É o director que acaba por assumir, faz mais curadoria do que qualquer outra coisa, nem sequer está preocupado se o curador faz ou não exposições. Se puder aproveitá-lo para fazer outros trabalhos, melhor. Portanto é uma coisa um pouco bizarra. Nos outros museus o curador tem *budget* para deslocações, pretende-se que ele seja o mais possível o seu perfil profissional, que faça mesmo curadoria, que faça contactos (...). Mas as pessoas lá vão fazendo umas coisitas, mas penso que são muito mal aproveitadas pela

instituição nesse sentido. Acabam por ser precisas para fazer outras coisas porque as equipas são pequenas, portanto nenhuma instituição pode pedir a uma pessoa que ela seja só curadora. E como não pode nem quer, as pessoas nunca são só curadoras, fazem muitas coisas. (C47)

Alguns sujeitos queixam-se de, nos últimos anos, a acção curatorial no seio institucional ter sofrido uma retracção, no sentido de uma rejeição progressiva do experimentalismo das programações por parte das instituições. Privilegiam-se as apostas seguras, atraentes para o público, justificativas de apoios mecenáticos. Este é um objectivo central de grande parte das maiores instituições a nível internacional, dominado pela imagem que se deseja transmitir:

Como curador de uma grande instituição, frequentemente não se tem voto na matéria naquilo que é a quinta-essência da profissão: títulos, capas de livros, imagens para a imprensa, calendarização das exposições, e até o conteúdo das mesmas, são geralmente decididos pelos gabinetes de Relações Públicas e departamentos de *marketing* (Hoffmann, 2007a: 141).

Também em Portugal, *grosso modo*, o questionamento teórico tem sido transposto para a arena da curadoria independente e mais raramente se verifica o aval das instituições para que estas sejam terreno para a polémica e para o risco.²³³

Os curadores institucionais agem, frequentemente, em articulação com outras instâncias de decisão institucionais, como sejam as colecções privadas ou estatais, e intervêm no domínio dos apoios e de prémios consagradores.

O peso destes agentes [os exibidores institucionais] é tanto maior quanto, em muitos casos, esta actividade de exibição é paralela a outra de aquisição de obras para as colecções institucionais e de concessão de subsídios dos mais variados tipos. Mesmo quando os agentes que decidem sobre as exposições e sobre as compras não são os mesmos, as duas linhas de actuação tendem a estar articuladas e, portanto, as selecções operadas têm não apenas efeitos decisivos de legitimação e consagração cultural – e, portanto, desde logo efeitos económicos indirectos – como efeitos económicos directos através das aquisições e dos subsídios. A relação estreita entre estes responsáveis e o Estado amplifica ainda o eco da sua acção, dando às suas opções uma dimensão de consagração oficial nacional (Melo, 2001a: 108).

Este enunciado veio a tornar-se cada vez mais expressivo no decurso das últimas décadas, uma vez que, a par do crescendo de instituições e, sobretudo, das colecções privadas,

²³³ Segundo testemunhado por vários entrevistados.

verificou-se, por vezes, uma acumulação de posições dos agentes em múltiplas esferas. Tais efeitos ou implicações económicas suscitam, por vezes, debates acerca dos limites éticos dessas actuações.

São variadas as modalidades de relacionamento entre o curador e a instituição. Eis algumas das situações mais comuns: a cumulatividade de ligações pontuais em diversos contextos, em estruturas informais e também em estruturas institucionais; as ligações recorrentes mas instáveis: instituições com as quais o curador colabora com grande regularidade, apesar de não possuir qualquer vínculo estável; as ligações recorrentes e muito diversificadas: nestas o curador valoriza o desafio da necessidade de reinvenção da actuação porque o modo como se trabalha numa instituição é diferente do modo como se trabalha noutra. As relações solidificam-se e tornam-se recorrentes no caso de sucesso no desenvolvimento e resultado dos projectos. Por outro lado, pode existir uma diversidade de ligações, em âmbitos distintos.

Essa colaboração com o [nome da instituição] foi-se consolidando cada vez mais em função do bom desenvolvimento dos projectos. (...) Mantive essa ligação com o [nome da instituição] e à conta disso há muitas solicitações que ainda hoje tenho. (...) Mantenho relações com várias instituições e no meu percurso tenho colaborado com instituições muito diversificadas (...). Tenho um percurso até bastante institucional nesse aspecto, mas também relacionado com estruturas mais informais. (C31)

Alguns sujeitos operam um entrosamento progressivo nas instituições onde trabalham, em departamentos onde inicialmente aplicam competências fora do âmbito da curadoria. Ao ser-lhes reconhecido mérito pelos seus trabalhos curatoriais realizados fora da instituição, enquanto curadores independentes, conquistam no seio daquela, a autonomia que lhes possibilita posteriormente gerar ocasiões para criarem os seus projectos curatoriais, programarem e organizarem exposições nesse contexto. Replicam, assim, a acção curatorial primeiro desenvolvida externamente e depois dentro da instituição, após prova da sua capacidade para tal. Tal pode suceder, também, no caso de uma colecção, onde a acção do sujeito é inicialmente circunscrita, por exemplo, a um aconselhamento quanto à compra de obras de arte, e passa depois a abarcar uma maior abrangência no domínio curatorial, na realização de exposições ou edição de publicações:

Disseram-me que fizesse as minhas propostas para comprar, caso a caso, com o colecionador. (...). Depois propus fazer uma exposição com essa colecção (...). Fizemos um catálogo só para a exposição. Ele entusiasmou-se com aquilo e (...) no jantar houve agradecimentos “ao [nome do curador] nosso colaborador etc.”. E a partir daí comecei a trabalhar com eles em regularidade, mas por projectos: agora vídeo, agora fazer o livro X, agora o livro Y. Depois o tempo foi passando, fui ficando cada vez mais integrado e tomando conta de muitos outros assuntos e começando a moldar as coisas à minha visão. (C1)

No caso de o curador ser externo aos quadros da instituição e existir um programador responsável por esse espaço, será necessária a manutenção de um diálogo e negociação constantes entre ambos os agentes: apenas mediante acordo mútuo os projectos são aprovados, os artistas e as obras seleccionados e o plano da montagem da exposição executado.²³⁴

No tocante às questões contratuais, o estabelecimento de contratos com curadores independentes é prática comum no seio das instituições mais firmadas, quando destinados à curadoria de exposições (mas nem sempre para a escrita de textos, frequentemente assente num acordo verbal).²³⁵ Pelo contrário, as estruturas mais frágeis não costumam estabelecer contratos com curadores independentes. Quanto aos contratos dos curadores institucionais, um ponto fulcral é a questão da exclusividade: em certas instituições, existe um acordo assinado em como não se pode escrever ou fazer curadoria para outros sítios. Noutras, esta questão encontra-se apenas implícita. A prática de curadoria independente externa à posição institucional é algo que pode, nalguns casos, ser negociado entre o curador e a instituição. Para certos cargos, essa experiência pode ser entendida como uma mais-valia para as funções institucionais, no sentido em que alargará a experiência do sujeito, o seu conhecimento do terreno, assim como a sua rede de seus contactos no meio, útil para o estabelecimento de parcerias. Noutras situações, ainda que essa cláusula não se encontre discriminada contratualmente, a actuação em ambas as esferas não é viável, por vários motivos:

²³⁴ É o que sucede, por exemplo, no Espaço Chiado 8 – Arte Contemporânea/Fidelidade Mundial, onde a programação se encontra sob a responsabilidade da Culturgest.

²³⁵ Observaram-se, na pesquisa de terreno, casos de sujeitos que nunca possuíram contratos de trabalho enquanto curadores, outros que os mantiveram em situações pontuais, e outros casos ainda em que, para as várias instituições com as quais colaboram, os sujeitos assinam contratos de trabalho com alguma regularidade. Cf. em Anexo dois exemplos de contratos institucionais para o desempenho de funções de curadoria.

Não posso fazer comissariados para fora daqui, mas posso escrever textos e catálogos. Não está especificado no contrato, mas na prática acaba por não ser possível. E por razões práticas, porque estou aqui de manhã à noite, e se estiver a fazer comissariados para outros sítios, necessariamente estou a fazer esse trabalho aqui no meu horário de trabalho. Na prática não é bem aceite, não está escrito em lado nenhum mas não é aceite. (C47)

No planeamento e no decurso da preparação de uma exposição no enquadramento institucional, a dimensão das equipas de trabalho pode ser 1) de pequena escala: na realização de trabalhos recorrentes com equipas muitas vezes compostas pelos mesmos agentes; 2) de escala média, onde o curador articula a informação com os vários departamentos existentes; 3) de grande escala (modalidade menos frequente): as equipas são numerosas, compostas, por vezes por um comissário geral, vários outros curadores e uma equipa de produção.

Numa instituição de pequenas dimensões, a polivalência pode comportar: a responsabilidade pelos conteúdos de divulgação e publicação, a coordenação da chegada de obras, dos transportes e também desempenhar o papel de elo de ligação entre a instituição e o artista.

Quanto às hierarquias institucionais relativas às posições de curador, considere-se primeiro a situação internacional, veiculadora de uma perspectiva mais abrangente acerca das posições institucionais correntes, para em seguida atentar-se na situação nacional. Na *Figura 4.8* estão patentes as principais posições hierárquicas que se podem encontrar na composição do quadro profissional de uma instituição internacional de dimensão média ou grande. O esquema refere-se a posições relativas a profissionais que trabalham a tempo inteiro, o que não significa que coexistam todas as posições numa mesma instituição. Outro aspecto a ressaltar é que, consoante a instituição, uma dada posição pode gozar de maior ou menor autonomia programática ou liberdade de acção. Por exemplo, em pequenas instituições sem fins lucrativos, o director terá o perfil de curador. Já em instituições de médias e grandes dimensões, o mais comum é a existência de um director ou director executivo – lugares tendencialmente de gestão e organização – um *curador chefe* e um *curador*. A posição de *curador assistente* difere no contexto de um museu ou de uma pequena instituição sem fins lucrativos: nesta, será desempenhada durante os cinco primeiros anos de prática curatorial, e, naquele, por profissionais com maior experiência e idade. Numa instituição de grandes

dimensões, haverá um ou mais curadores responsáveis por cada departamento especializado: por exemplo, curadores das colecções de fotografia, de pintura, ou de gravura e desenho.²³⁶

Figura 4.8: Principais posições hierárquicas curatoriais no contexto internacional



Nota: Esquema hierárquico elaborado com base na análise de quadros de instituições e de oportunidades de emprego de estruturas internacionais, complementado com informação recolhida nas entrevistas.

O esquema proposto é passível de desdobrar-se ainda noutras posições ali não incluídas, referentes a casos em que a hierarquização é mais difusa: o *curador adjunto*, por exemplo, trabalha agregado a uma instituição sem que lá esteja presencialmente a tempo inteiro. Em termos salariais, situa-se abaixo do *curador*, mas goza de maior peso institucional e autonomia judicativa. Um *curatorial fellow* trabalha durante um ano numa instituição: em termos hierárquicos estaria em paralelo, mas com competências diferentes, em relação a um *assistente de curadoria*.²³⁷

O exame às descrições das tarefas inerentes aos postos de trabalho revela-se uma ferramenta útil para captar as competências requeridas às várias posições hierárquicas e aferir

²³⁶ Assim sucede, por exemplo, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA).

²³⁷ Agradece-se a Miguel Amado pelas informações que se incluem neste passo, relativas à leitura da figura. Citam-se outras posições curatoriais não mencionadas no texto, nas suas designações originais: *curatorial associate*, *federal curator*, *curator-at-large*, *program director*, *program coordinator*, *chief curatorial advisor*, *curatorial advisor*, *manager of curatorial affairs*, *curatorial intern*, *visiting curator*, *guest curator*, *director of special exhibitions*, *special projects curator* e *consultative curator*.

os salários respectivos.²³⁸ Também as notícias que versam promoções hierárquicas servem de complemento informativo sobre as trajectórias percorridas em âmbito institucional internacional:

Paola Antonelli, a curadora de *design* do Museum of Modern Art de Nova Iorque, foi promovida à posição de curadora sénior do departamento [...]. Organizou algumas das mais importantes exposições [...], foi promovida após 13 anos de trabalho naquele museu, tendo desempenhado as funções de curadora associada desde 1994 e de curadora a partir do ano 2000. Segundo [...] o director do MoMA, «o título de curadora sénior indica mérito excepcional e está entre as mais altas distinções que o museu pode oferecer. [...] Antonelli ajudou, com sucesso, a estabelecer o *design* como uma área significativa de estudo e promoveu o seu mais largo entendimento perante uma audiência sempre crescente e apreciativa.»²³⁹

Do trecho citado, infere-se que a posição de curadora sénior, no seio de uma instituição como a supracitada, é o culminar de uma carreira de enorme relevo, entendida praticamente como uma atribuição honorífica.

Em Portugal, nenhuma destas posições – excepto a de *curador* – faz parte dos quadros institucionais. Detecta-se, no entanto, essa hierarquização velada, como no caso dos assistentes de curadoria, que trabalham informalmente com curadores mais experientes. Estes não constituem, por norma, vínculos contratuais e podem concretizar-se em trabalhos pontuais (com a duração de um projecto, seja este uma exposição ou um catálogo) ou em relações mais duradouras, com a duração de vários anos. Os sujeitos fazem, certas vezes as analogias entre a sua posição e aquelas designações:

Detesto aqueles trabalhos de produção burocráticos. Já tive de fazer muitos durante muito tempo, mas sinto que já tenho idade para não ter que fazer. Já tenho alguma idade, já sou um sénior, já tenho responsabilidade. Se estivesse nos Estados Unidos era um *senior curator*. (C50)

A designação “curador” consta hoje das designações oficiais apresentadas nos sítios de certos museus e de outras organizações. É o caso do Centro de Arte Moderna da Fundação

²³⁸ Em inglês, *job description*. Porém, a nível nacional, tal investigação revela-se infrutífera, uma vez que não é habitual a existência de concursos para posições de curadoria.

²³⁹ Informação disponível em *ArteCapital*, secção Notícias, 21/12/2007, “Antonelli torna-se curadora sénior do MoMA”: <http://www.artecapital.net/home.php>.

Calouste Gulbenkian, do Museu do Chiado, do Museu de Arte Contemporânea de Serralves e da Associação Zé dos Bois, entre outras.

Vários curadores nacionais ocupam ou ocuparam posições de destaque na hierarquia institucional como directores, assessores ou adjuntos de direcção de museu ou de centros de arte e de institutos. Todavia, é difícil apurar o número de curadores cuja existência se encontra prevista nos quadros institucionais: muitas vezes o título da posição não inclui directamente a designação de curador ainda que se venham a desempenhar essas funções e que se declare externamente o sujeito como tal.

Também o inverso se verifica: posições cujo título é curatorial mas em que a prática distancia-se dessas funções, e consiste em tarefas maioritariamente administrativas. Por outro lado, ainda que nos quadros fixos possa não haver outras designações além da de curador, numa exposição de dimensão média ou grande é já relativamente comum haver assistentes de curadoria, curadores executivos, ou um curador-geral, no caso de se tratar de uma equipa de curadores.

Sem surpresa, a limitação das verbas impossibilita o aumento das equipas curatoriais, mesmo quando verificada a sua importância:

A equipa curatorial que neste momento existe no Museu sou eu [Director], o meu assessor, (...), e depois tenho um conjunto de curadores que asseguram a produção das exposições e que também asseguram o comissariado de algumas das exposições. (...). Elas fazem sobretudo um trabalho de coordenação de produção, mas também são convidadas, cada vez mais, a trabalharem com a colecção. Neste momento temos vários programas para dinamizar a actividade curatorial. É verdade que gostaria de ter mais curadores residentes, mas continuamos a ter de trabalhar com muito poucas equipas. Aliás, as equipas têm diminuído ao longo dos anos. Pensava (...) num enriquecimento da equipa curatorial mas neste momento não tenho condições financeiras para o fazer. (C49)

Outras vezes, os curadores ocupam posições em instituições não museológicas, em que nem o título nem as funções remetem para a curadoria, e sim para a coordenação de departamentos ligados às artes visuais. Entre outras motivações, os sujeitos desempenham estes cargos com vista a, durante alguns anos, terem um ordenado proveniente de um trabalho a tempo inteiro, com maior estabilidade. Utilizam as valências curatoriais sempre que possível, num entendimento mais alargado do termo que não directamente resultante em

exposições: no contacto com os artistas, na organização de programas públicos, na gestão de projectos artísticos e de concursos para atribuição de apoios, entre outros.²⁴⁰

No *Quadro 4.3* listam-se as principais instituições (museus, centros de arte, fundações e colecções privadas) e eventos nacionais onde os curadores têm desenvolvido trabalho nos últimos anos, tanto enquanto contratados quanto como colaboradores pontuais.

Quadro 4.3: Principais instituições e eventos onde os curadores se inscrevem profissionalmente

Museus e Centros de Arte

Centro de Artes Visuais (CAV), Coimbra; Círculo de Artes Plásticas, Coimbra (CAPC); Casa das Histórias Paula Rego, Cascais; Carpe Diem – Arte e Pesquisa, Lisboa; Centro de Arte Moderna – José de Azeredo Perdigão (CAMJAP), Lisboa; Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto; ZDB - Zé Dos Bois, Lisboa; Museu do Chiado, Lisboa; Museu do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira; Museu Berardo, Lisboa; Casa da Cerca, Almada; Centro de Artes de Sines; Museu Arte Contemporânea de Elvas.

Fundações e Colecções Privadas

Culturgest (inclui a programação do Espaço Chiado 8); Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação EDP; Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento; PLMJ – Sociedade de Advogados; Fundação Ilídio Pinho; Colecção BESart – Banco Espírito Santo.

Eventos

Encontros de Fotografia, Coimbra (1980 - ...); Jornadas de Arte Contemporânea – Porto (1992-1996); Lisboa 94 – Capital da Cultura (1994); Porto 2001 – Capital da Cultura (2001); LisboaPhoto (2003; 2005); Anteciparte (2004-2009).

Outros

Direcção-Geral das Artes (antes Instituto das Artes), autarquias, imprensa, universidade, escolas de arte e galerias.

²⁴⁰ Um exemplo do que vem de se afirmar é o trabalho desenvolvido no seio da Direcção-Geral das Artes (anterior Instituto das Artes), onde as funções desempenhadas pelos sujeitos que aí trabalharam no campo das artes visuais (com precedência ou actividade posterior nos domínios da curadoria) foram: a direcção ou subdirecção desse instituto; a coordenação de equipas; a produção de concursos públicos para atribuição de apoios e a presidência de júris para esse fim; a consultadoria e a avaliação de pedidos de apoio a projectos; a recepção dos artistas para auxiliar na execução das suas candidaturas para pedidos de apoio; a escrita de cartas de recomendação para que os artistas pudessem dirigir-se a outras entidades. Revela-se fundamental que esses técnicos possuam experiência de terreno, o que confere maior sensibilidade às questões do mundo artístico. Dependendo das funções, este instituto possibilita, aos trabalhadores inscritos nestes domínios, um trabalho ora mais criativo ora mais burocrático.

4.4.2 Curador independente

Ao tipo “curador independente” corresponde o que habitualmente se designa de *freelancer*. Quando este é o centro da sua actividade, o curador trabalha por projecto e, potencialmente, com várias instituições diferentes, com as quais tem ligações pontuais, sejam estas contratualizadas ou não. Quando praticada como complemento de outras actividades, permite que o curador tolere nessa esfera outros trabalhos aos quais não pode fugir, mais administrativos. A curadoria independente é, nesse caso, descrita como uma actividade «vital para a sanidade mental».²⁴¹

Fui sempre mantendo outras coisas em paralelo permitindo-me respirar da burocracia que era o [nome da instituição]. O que aconteceu (...) foi que comecei a ficar desmoralizada com o que estava ali a fazer. Também sou muito sôfrega, gosto de desafios e de projectos. (C31)

Na sua condição de curador externo, o curador independente pode trabalhar com mais do que uma instituição, quer sequencialmente, quer cumulativamente. A organização do seu tempo assenta, geralmente, na sobreposição de tarefas variadas, que se traduz num «*patchwork*» de vários trabalhos.²⁴² Contudo, tal cumulatividade nem sempre é bem vista, e levanta, em certos casos, questões éticas.²⁴³

O problema com que me começo a confrontar nessa altura é que a vida era difícil para um curador *freelancer*. Não era por acaso que não havia curadores *freelancer* em Portugal. Sou capaz de ter sido a primeira pessoa que procurou viver apenas daquilo que fazia como curador, porque não escrevia crítica para jornais, por exemplo. Achava que um curador não podia escrever crítica no contexto português. As pessoas fazerem tudo no contexto português, fazerem exposições e fazer crítica às exposições dos outros, eu achava que não podia ser feito e nunca o fiz. Tinha deixado de dar aulas e procurei viver apenas daquilo que fazia. (C49)

A condição de curador independente, quando gestor dos seus próprios projectos, possui algumas vantagens. Uma das mais relevantes é o facto de recair sobre si a escolha dos artistas com que se quer trabalhar. Compete-lhe seleccionar os trabalhos que lhe interessam, sem imposição superior e sem a obrigação de agradar às audiências, ao invés do que sucede

²⁴¹ A expressão citada pertence a um entrevistado.

²⁴² A expressão citada pertence a um entrevistado.

²⁴³ Esta questão será aprofundada no ponto 6.3.

quando está numa instituição – o que pode condicionar de forma vital as programações. Pelo contrário, o curador independente caracteriza-se, genericamente, na sua acção, pelo maior arrojo nas suas programações, colmatando as falhas detectadas nas programações institucionais existentes.

As equipas em que o curador independente trabalha quando no desenvolvimento de projectos próprios são, por norma, pequenas e horizontais. Nalguns casos, mobilizam o envolvimento recorrente dos mesmos sujeitos, com quem se adquire proximidade e confiança no trabalho. Essas circunstâncias permitem desenvolver projectos caracterizados por uma lógica mais experimental e arriscada.

Tenho tido muita sorte de trabalhar em equipas horizontais em que as pessoas concordam. Por isso também tenho uma visão do trabalho em equipa que é romântica para a maior parte das pessoas. (...) Tenho trabalhado sempre com uma equipa muito pequena, com muita confiança, absolutamente fora do *mainstream*. Dentro de Portugal não consigo encontrar outras pessoas com as quais desenvolver trabalho interdisciplinar numa estrutura não hierárquica, em colaboração e com confiança mútua. Não sou nada ditadora para andar a decidir nada por ninguém (C37).

Quanto às dificuldades de acção do curador independente, salienta-se a necessidade de cativar apoios financeiros para a realização dos mesmos, a não rara inexistência de remuneração e o frequente investimento próprio. Estas são limitações variáveis consoante o contexto em que se esteja a operar.

(...) teria precisado de construir um secretariado, por exemplo. Estava sozinho. Marcar as viagens, organizar tudo, a produção, etc..., e não tinha ninguém, não tinha uma equipa comigo. Isso começava a ser uma ameaça séria à qualidade do meu trabalho. Eu não conseguia publicar os catálogos, escrever... (...) Tinha de lutar pelo dinheiro e depois não havia tempo para os fazer. Já estava com outros projectos (...) e ainda não tinha acabado o projecto anterior. E percebi nessa minha experiência de *freelance* que era muito difícil conseguir-se fazer *freelance* sem uma estrutura base. (...) Chego a uma altura, a um impasse muito grande na minha vida. Estou arruinado, aquilo que recebo por fazer exposições não me permite viver. Tenho muitos problemas e muitos projectos em atraso, catálogos que não tinha conseguido acabar, sem condições orçamentais boas para acabar esses projectos passados. (C49)

Outras dificuldades localizam-se quanto à organização do trabalho, ao negociar um projecto com as entidades responsáveis e financiadoras, no imperativo de o curador independente definir as condições económicas indispensáveis para si e para o desenvolvimento do trabalho dos artistas:

Aprendi que os curadores independentes têm de batalhar muito pelas condições de trabalho, saber muito bem trabalhar com as instituições, negociar os contratos com as instituições para as instituições pagarem a tempo e horas. Eu não sabia o que se gasta em telefones quando se faz um projecto internacional. Um curador tem de ter uma certa perspectiva económica sobre como organizar a sua vida. E eu não a tinha. Condições logísticas mínimas. Ou uma instituição tem secretariado e equipas para fazer essas coisas para trabalhar bem ou então o curador precisa de ter o seu secretariado que o ajude. Isso é importantíssimo. A certa altura comecei a conhecer pessoas que me ajudavam a produzir as coisas, havia jovens artistas que eram uma pequena equipa de produção para mim, que eu trazia para os projectos que eu fazia. (C49)

Paradoxalmente, as limitações tornam-se, por vezes, propulsoras da versatilidade e do desdobramento das valências e dos recursos: convertem-se em mais-valias.

Como já era o último projecto (...) havia muito poucas condições financeiras para que os artistas pudessem ir (...) à inauguração. O que eu negocieei foi que durante a itinerância eu teria de levar um dos artistas a cada etapa, eles dariam um *workshop* no local e fazia-se uma selecção das obras feitas no local e integrava-se a selecção de obras no local, para ela ser diferente em cada etapa e ter uma ligação ao local, para não ser uma imposição e sim uma iniciativa que dê uma oportunidade aos artistas locais. Rentabilizar a minha ida o mais possível com visitas guiadas, no início do *workshop* com os artistas eu poder falar como foi feito o trabalho de curadoria com os artistas. O [Instituto], que inicialmente pensava que poderia ser apenas eu desenhar a adaptação da exposição para cada espaço, e depois a exposição ia, reviu completamente a posição. Inicialmente devia adaptar a exposição a cada lugar; eu recebia a planta, e a exposição ia. Expliquei que percebia que não houvesse orçamento para ir ver os locais, voltar – que era como se deveria fazer – adaptar a exposição e depois ir outra vez e montar. “Então vamos fazer de outra forma: recebo a planta para começar a trabalhar numa adaptação mas vou, com uma semana, acompanhar a exposição e levo um artista comigo.” Comecei a negociar condições. (...). Houve uma adesão tal dos centros culturais, que pensávamos que ela iria circular em três ou quatro etapas, para levar os quatro artistas, mas tivemos ainda mais uma etapa! (C31)

Outras estratégias para contrariar as adversidades económicas são a manutenção de uma hábil gestão de recursos materiais, como sejam: a solicitação de material emprestado, a compra de equipamentos para diversas funções e a sua posterior venda ou o seu uso próprio.

Quando se é curador independente existe uma maior necessidade de manterem-se activas as redes sociais, sob pena de, ao não o fazer, perderem-se oportunidades de trabalho; é importante comparecer aos momentos de socialização privilegiados, como sejam as inaugurações ou as feiras de arte, ou as visitas às exposições.

Vários curadores independentes referem-se ao facto de se encontrar subjacente uma pressão externa para que produzam sempre algo de novo. Tal pode evidenciar-se quanto à invenção de novos modelos expositivos, alternativos aos formatos tradicionais – as exposições individuais, colectivas ou temáticas –, à selecção de artistas cujas obras são menos conhecidas, à proposta de temas e conceitos inusitados.

A opção pela curadoria independente pode ser tomada por não se encontrar lugar no meio institucional. Nesse caso, não será realmente uma opção, mas decorrer da ausência de alternativa.

Quando voltei [da formação em curadoria no estrangeiro], voltei um bocadinho sem lugar, e acho que continuo um bocado nesse “sem lugar”. É uma sensação que sempre tive (...). Não há instituições... Há a possibilidade de fazeres coisas pontuais mas depois é a inexistência de lugar. Portanto comecei a trabalhar de forma independente. (...) Não sou nada ambiciosa no sentido de querer ser directora de um museu daqui a dez anos. Imagino que seja inevitável, espero que daqui a uns anos esteja numa instituição. Imagino que seja o caminho mais ou menos normal para acontecer. Mas nesta altura acho que não há lugar para mim, por ser muito errática, (...) por não estar sempre a trabalhar com instituições, mas por trabalhar nos dois lados. Fui sempre externa. Dizer-te isto que não tenho lugar... Gostava imenso de trabalhar numa instituição. Cada vez mais acho que havendo possibilidade de desenvolver um trabalho, faz-me falta e olho para trás e sinto falta de construir uma coisa do princípio ao fim. (C27).

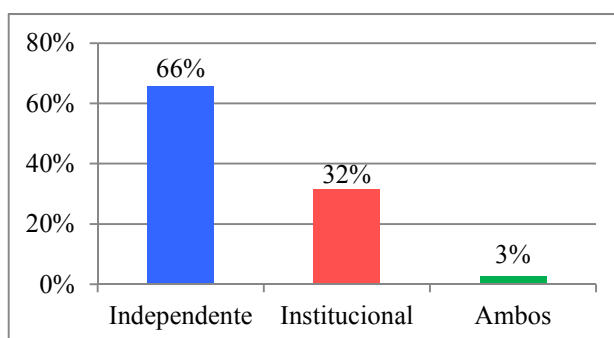
Situação diversa é a preferência consciente dessa via de maior liberdade programática. Nesse caso, os sujeitos sustentam que se tivessem oportunidade de inserção institucional, não o queriam; actuam contra o sistema instalado: verifica-se, nalguns casos, uma postura de guerrilha pela legitimação e pelo desenvolvimento da curadoria no âmbito nacional; agem individualmente com o fim de contribuírem para uma desejada transformação de mentalidades no campo artístico. Esta posição, simultaneamente política e ética, manifesta-se na recusa vinculada da institucionalização, pelo menos em fase inicial de percurso, em prol da realização

de projectos sem condicionamentos institucionais e do esforço para conseguirem realizar projectos diferentes dos existentes, que ofereçam alternativas ao sistema dominante.

Todavia, a liberdade da independência de um vínculo institucional acaba por ser, de algum modo, virtual: resulta, no final, na dependência de apoios pontuais institucionais, geradora de instabilidade, e conduz assim à existência de novos constrangimentos e por vezes à obrigação de contrapartidas em relação a outras instituições ou instâncias de apoio, como sejam a Direcção-Geral das Artes ou a Fundação Calouste Gulbenkian. No limite, o curador independente encontra-se na dependência de várias instâncias, pelo que é falsamente livre: «ao seres independente estás muito dependente se consegues ou não ter apoios».²⁴⁴ Por esse motivo, Paul O'Neill (2005: 7-10) transforma a designação “curador independente” no termo “codependente”, sustentando que uma curadoria verdadeiramente independente será – caricaturalmente – uma impossibilidade. Segundo Freidson (1986a), o autoemprego pode ser portador de uma ilusão de independência e de autonomia: os *freelancers* que falham em mover-se nos círculos mais restritos dos colegas de sucesso ficam trancados numa situação de precariedade.

Na *Figura 4.9* apresenta-se a relação actual entre os dois tipos analisados, o curador independente e o curador institucional e a conjugação de ambos, quanto à estrutura da actividade.

Figura 4.9: Posicionamento actual, quanto à estrutura da actividade



A curadoria independente é hoje a realidade predominante, praticada por dois terços da população (66 %), contra um terço (32 %) que trabalha no seio de uma instituição e uma minoria (3 %) que desenvolve actividade em ambas as esferas.

²⁴⁴ A expressão citada pertence a um entrevistado.

Consideram-se de seguida os perfis profissionais híbridos: “artista-curador” e o “curador investigador”.²⁴⁵

4.4.3 Artista-curador

Vários sujeitos englobados neste perfil salientam as semelhanças entre o processo de trabalho do artista e do curador, e referem-se à curadoria como um processo artístico, que envolve a criatividade e a necessidade constante de apresentar algo de novo.

Certos artistas fazem curadoria apenas pontualmente, por vezes num posicionamento combativo contra uma visão monopolizada e indistinta das propostas habituais dos curadores, vistas como «repetitivas» e «viciadas».²⁴⁶

Observa-se a cisão entre os artistas que comissariam o seu próprio trabalho e os que entendem não o dever fazer. Eis um exemplo da primeira situação, referido por António Olaió:

Tem de haver um distanciamento, um olhar exterior à obra de arte, expresso tanto nas escolhas como na maneira como as apresentam. Mas é sempre um olhar de fora, de uma espécie de receptor activo. No meu caso é o contrário: sou um participante. Lembro-me que quando organizei a “Coimbra C”, no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, estranharam o facto de eu ser o organizador e também participar. Viam a coisa como se fosse também uma promoção; como se quem organiza não devesse autopromover-se participando. Não vejo as coisas assim. Para mim uma obra de arte não é um objecto para ser promovido ou que um artista tenha uma estratégia de promoção. Não me faz muito sentido. Tanto que nunca organizaria uma coisa em que não pudesse participar. (...) Eu vejo a exposição comissariada pelo próprio artista como uma extensão do seu ateliê; como uma coisa feita para os seus amigos, para os artistas com quem convive ou com quem gostaria de conviver (Moura, 2008).

Pelo contrário, outros sujeitos operam uma lógica substitutiva: quando comissariam, optam por não participar como artistas.

Concebo a curadoria como uma coisa mais interventiva, não direi autoral mas no meu caso só consigo trabalhar assim. Havendo decisões que têm de caber necessariamente ao curador, tem de haver um jogo de equilíbrio ou mesmo de confronto agressivo, às vezes. Mas tem de ser porque de alguma forma aquilo também é a tua concepção, é tua. É uma coisa que tu definiste e

²⁴⁵ Observa-se a sua presença tanto na literatura consultada como nos relatos dos curadores.

²⁴⁶ As expressões citadas pertencem a vários entrevistados.

claro que tens de dar espaço. As coisas aconteciam também assim: “Ok, se eu estou a ser responsável por isto então têm de acatar algumas decisões que eu vou ter de tomar.” O pior era fazer isso a mim própria, isso não era muito fácil. Às tantas por isso é que, nalguns desses projectos, afastei a minha participação como artista e fiquei mais responsável pelo resto. Ou seja, substituí a minha contribuição como artista pelo resto. (C12)

Vários sujeitos relatam verificar-se, no mundo da arte, a existência de uma desconfiança externa face a esta posição mista de artista-curador, por julgar-se que tal hibridismo pretende o favorecimento, enquanto curador, do trabalho artístico do sujeito; pensam dever optar-se por uma ou outra posição.

Há muito preconceito de muitos artistas jovens em Portugal que acham que as coisas se fazem de *uma* forma e que não percebem o role *artist curator*, recusam-no absolutamente: ou fazes uma coisa ou fazes outra. Tens de investir (C30).

Mesmo quando a sobreposição de papéis é julgada admissível, é-o apenas num dos sentidos: o do artista que comissaria e não do curador que ocasionalmente produz obras de arte.

Uma pessoa pode fazer ambos [os papéis] muito bem. (...) Um artista que é mesmo um artista pode por vezes fazer curadoria. Mas um curador que é um curador, se por vezes fizer uma obra de arte é uma coisa estranha. Não sei como explicar isto... (C3)

Frequentemente, os próprios artistas organizam-se para mostrar os trabalhos dos pares, em projectos com maior ou menor duração, protagonizados por um núcleo de estudantes ou antigos estudantes da Faculdade de Belas-Artes. Este posicionamento visa colmatar a lacuna sentida na afirmação dos seus percursos a nível nacional.

Ao dirigirem espaços, os artistas pretendem não se sujeitarem aos constrangimentos impostos pelas instituições, apoiadas pelo Estado, sejam estes de ordem política, económica ou outra. Tal autonomização do artista relativamente à apresentação do seu trabalho visa a sua libertação face às imposições de outros agentes dominantes e face às restantes instâncias exteriores. Salienta-se a importância dos artistas-curadores na cidade do Porto, que, desde a

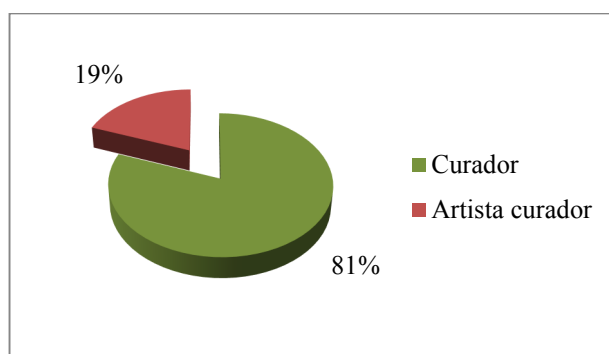
década de 90, programam intensamente espaços por eles geridos, acção importante para repensar o contexto da arte contemporânea nacional nesse momento.²⁴⁷

Este perfil possui, regra geral, um entendimento da curadoria menos vinculado a categorizações de definição profissional, activando-se essa prática em momentos em que a mesma é julgada pertinente, em que os projectos apresentam motivos de interesse:

(...) perguntaram-me se eu era artista. Por acaso até sou, e trabalho numa livraria, e às vezes no bar da livraria...há uma dificuldade em querer definir as pessoas de uma certa maneira. Os próximos projectos que podem acontecer comigo têm a ver com o âmbito da curadoria. Podiam não ter, mas por acaso até têm. Mas o que me interessou mais foram os projectos em si, o que eles envolvem, não por ser um projecto de curadoria, porque me apresentaram coisas concretas e há ali coisas que me interessam mesmo. São coisas muito específicas, não têm nada a ver com um enquadramento institucional, tem a ver simplesmente com pessoas que conheceram o meu trabalho nestes últimos tempos e acharam que fazia sentido convidar-me para aquele projecto que estavam a começar a fazer. Tem mais a ver com este tipo de encontros de pessoas. (C40)

Conforme se observa na *Figura 4.10*, 19% dos curadores são artistas-curadores, ou seja, constituem cerca de um quinto da população curatorial.²⁴⁸

Figura 4.10: Distribuição de curadores e de artistas-curadores



²⁴⁷ Cf. ponto 3.5.

²⁴⁸ Número muito aproximado ao resultado do estudo de Jeanpierre e Sofio (2009: 7), onde os artistas, de acordo com a definição profissional da actividade principal, constituem cerca de 22% da população.

4.4.4 Curador-investigador

Situado na fronteira entre o mundo da arte e o mundo académico, o perfil do “curador investigador” é um híbrido entre uma posição do foro académico e uma acção enquanto exibidor. Este grupo de agentes manifesta fortes interesses académicos, considerados extensíveis à sua prática expositiva.

O meu modo de fazer curadoria é quase filosófico, de colocar problemas, pôr hipóteses, levantar perguntas. Uma extensão do trabalho filosófico. Muitas vezes as obras são pretexto, no sentido de “pré-texto”: antecedem os textos, levantam problemas que tento desenvolver do ponto de vista mais filosófico e reflexivo e articulá-los com conceitos que sejam compreensíveis. A curadoria é a possibilidade de colocar questões. Isso posso fazê-lo através de um texto e de uma conferência, ou de um livro, ou colocando cinco obras (...), umas ao lado das outras e perceber que há qualquer coisa comum a todas elas, que é uma interrogação sobre qual é o valor ou o lugar da obra de arte, se ainda tem lugar, se uma escultura em cima de um plinto ainda faz sentido hoje ou qual é o sentido que faz. Aquilo que posso fazer num discurso filosófico, procuro também fazê-lo num discurso curatorial e chegar a outras pessoas que não são os leitores ou os alunos de filosofia. Julgo que é por isso que muitos filósofos acabam a comissariar exposições. A exposição é um discurso possível de apresentação de pensamento e de reflexão. (C42)

A investigação e a teoria funcionam como pilares estruturantes das actividades, independentemente da área de investigação – sobretudo dentro das disciplinas artísticas – e de se estar ou não enquadrado numa moldura institucional.

(...) gosto de pensar na minha actividade como curador e investigador. Para mim a investigação é uma parte muito importante do meu trabalho. Claro que a investigação dá para muitos sítios. De uma investigação posso fazer um ensaio, posso fazer crítica, história, curadoria. Aquilo que me interessa essencialmente é a curadoria. Construir e desenvolver actos expositivos. Independentemente da forma que eles tomem. Mas a investigação tem sido a base do meu trabalho. (...) A curadoria, depois, é uma questão prática. É estar com os objectos no espaço, gerir essa relação com o artista e ter uma data de *layers* que funcionam para um mesmo fim que é a experiência da exposição, que é outra coisa que a experiência da obra. (...) O trabalho de investigação é a base do meu trabalho. É tudo aquilo que acontece antes de começar a curadoria. (C24)

A prática curatorial, enquanto extensão da teoria, torna-se uma arena para “pôr à prova” os conceitos, testar hipóteses, e um mecanismo para o confronto com a arte no espaço, e não apenas ao nível do pensamento.

Tenho interesses académicos, gosto de investigar, se calhar é mesmo o pilar do meu trabalho em geral. E a curadoria é algo que surge como um dos elementos. Não vejo a investigação como algo que se passe só na biblioteca, ou algo que seja só trabalhar textos em termos teóricos, mas vejo como algo que tem de se alimentar e que se envolver com a prática concreta. Vejo a teoria como algo que tem de ser posto à prova da experiência. (C21)

A motivação para a actividade curatorial é frequentemente descrita, por estes indivíduos, pela necessidade de manter uma prática paralela ao trabalho de investigação. Uma vez que a escrita e a pesquisa são intensivas e demoradas, este perfil desenvolve, habitualmente, um menor número de projectos expositivos, com vista ao seu maior aprofundamento. Outra vertente do trabalho curatorial em contexto académico é a apresentação de conferências, a coordenação de edições e de publicações relativas à investigação desenvolvida, ser-se *visiting curator* em universidades ou em programas curatoriais, conselheiro em comités e júri na atribuição de bolsas.

Segundo Alexandre Melo (2001a: 89-90), os investigadores representam a categoria mais elevada dos “analistas”, por via do prestígio intelectual que reúnem.²⁴⁹ Todavia, pelo facto de manterem compromissos como o ensino ou no seio de projectos de investigação, o tempo para se dedicarem à curadoria é restrito.

Duas breves notas finais para o “curador-crítico” e para o “co-curador”, em relação aos quais se sintetizam apenas alguns traços. A actividade crítica por si só tem-se visto esvaziada de protagonismo e de poder que condensava outrora. A sua visibilidade deslocou-se, em parte, para os terrenos na curadoria. Se os críticos exerciam um importante papel cultural e comercial ao mesmo tempo, como declarou Alexandre Melo (2001a: 82-89), o curador-crítico não deixa de o fazer. A escrita é apontada, pelos sujeitos, como a característica aglutinadora das várias facetas das duas actividades.

²⁴⁹ Alexandre Melo divide os agentes que operam na dimensão simbólica do sistema de arte contemporânea em “comentadores” e “exibidores”. Na designação de “comentadores”, inclui os curiosos (o grande público), os jornalistas (ou informadores), os analistas (críticos, investigadores e ensaístas) e os editores. Dos “exibidores” fazem parte os curadores, comissários e directores dos serviços de exposições (cf. Introdução).

Ultimamente têm-se desenvolvido modelos de co-curadoria, materializados ora no trabalho recorrente com as mesmas equipas, ora no trabalho com equipas diferentes em cada projecto. O enfoque do co-curador centra-se nos projectos colaborativos, veiculadores de discussão e de partilha em conjunto, de uma aprendizagem através de uma perspectiva comparativa, assente no trabalho em equipa e na negociação constante.

Apresentada a caracterização da população e analisadas as representações, os tipos e os perfis mais comuns dos curadores em Portugal, vejam-se de seguida quais são as formas de entrada na actividade e os percursos formativos e profissionais mais frequentes realizados por estes sujeitos.

CAPÍTULO 5. OS PERCURSOS. UMA ATIPIA GENERALIZADA

5.1. O contacto com a prática

Uma das frases mais recorrentemente ouvidas no decurso da pesquisa de terreno foi «*Devo começar por dizer que sou um curador muito atípico...*». Veja-se no que consiste essa ideia de “atipia”, que afinal se percebeu ser tão comum.

A aproximação à curadoria é geralmente descrita como uma tomada de consciência lenta acerca da possibilidade de o sujeito vir a trabalhar em contextos expositivos, misto de oportunidade e entusiasmo, mais do que uma estratégia calculada *a priori*. Antes de saber sequer o que é a curadoria ou que deseja trabalhar nesse domínio, existe um momento em que o sujeito se apercebe que quer trabalhar em estreita conexão com a arte. Por vezes, o sujeito encontra-se já em actividade profissional numa instituição, seja num museu, numa faculdade, numa galeria ou na imprensa, quando tem o primeiro contacto com a curadoria.

Quando cheguei aqui em 1999 nunca tinha feito uma única curadoria na minha vida. (...) A pessoa faz muitas coisas diferentes que é necessário fazer num museu, mas o [Director] ainda não me conhecia o suficiente para saber ao que eu me ia adequar mais e arriscou uma proposta de trabalho mais ou menos vaga mas que acabaria por ter que ver com as actividades do Museu. Aos poucos fui começando a fazer vários tipos de coisas aqui dentro, desde a área educativa, até pequenos comissariados, e a coisa foi evoluindo assim e depois comecei a fazer mais. (...) O [Director] propôs-me “faz a retrospectiva do [nome do artista]”, e depois, “faz a retrospectiva do [nome do artista]”. Foi assim que começou. Nunca tinha feito. (...) Quando ele me convidou tive muita vontade que isso viesse a acontecer, ser curadora. Mas não quis estar a forçar a coisa, e depois pensei “logo se vê”. À medida que o trabalho foi progredindo o [Director] também foi percebendo que eu gostava disso e que podia fazer. Correu bem. (C47)

Episódios determinantes podem também ditar o encaminhamento progressivo em direcção a esses terrenos: a influência de um professor cativante, o exemplo de um curador estabelecido, a visita a uma exposição marcante. O trabalho num contexto que facilite a proximidade relacional com os artistas pode facultar a percepção clara do papel do curador e a vontade de se situar futuramente nessa actividade, conforme afirma Isabel Carlos, sobre o início do seu percurso curatorial:

(...) o que me marcou mais foi ter trabalhado, aos 21 anos, com o James Coleman porque foi com ele que me apercebi que era absolutamente necessário haver uma pessoa que trabalhasse entre o artista e o público. A complexidade do trabalho do Coleman era tão grande que não era fácil, ele sozinho, criar a sua exposição – e no caso era uma *performance* - sem que houvesse uma pessoa que pudesse “fazer as pontes” necessárias. Até hoje, acredito que um curador é isto: alguém que está com um pé do lado do artista e que deve trabalhar muito para que a obra desse artista seja mostrada da melhor maneira e de acordo com a natureza do trabalho artístico e ser muito fiel e que, ao mesmo tempo, não se pode esquecer de que está a trabalhar para o público, para espectadores. É entre estas duas identidades, o artista e o espectador, que o curador ou a curadora se deve posicionar. Por exemplo, há artistas que não estão eventualmente preocupados com a divulgação e a comunicabilidade da sua obra ou a explicação da sua obra e esse é o trabalho que a curadora ou o curador têm de o fazer. Talvez eu não me tenha dedicado à História de Arte ou a fazer exposições de Arte Antiga porque nesses campos só tenho a hipótese de lidar com a obra de arte e não com artistas e a razão do meu gosto pela Arte Contemporânea é o facto de lidar com os que a fazem (Vasconcelos, 2005).

A aproximação à curadoria é entendida como uma convergência de vários factores, pautada por episódios decisivos, ou por opções tomadas no momento em que as oportunidades surgem. O percurso do sujeito define-se progressivamente em função dessas opções, e a sua leitura global é feita *a posteriori*.

A curadoria só começa a acontecer como coisa relativamente séria e pensada na minha cabeça e pensada como “é por aqui que eu quero ir” em 2005. Antes havia sempre esta indecisão em relação a isto tudo porque estava a fazer imensas coisas ao mesmo tempo, desde a produção, ao acompanhamento, à programação. Era basicamente um “faz-tudo” e acabava também por fazer a curadoria sem sequer pensar nisso. Na altura não era pensado como curadoria, era acompanhar o processo todo, desde o início até ao fim. E discutia muito com o artista, escrevia alguns textos para catálogo, mas não era ainda na minha cabeça “curadoria”. Acho que precisava de algumas bases e de algumas coisas, e aí começa a ler, começa à procura de exposições, o que te estrutura isto tudo e começa a permitir escolher caminhos e encontrar alguns segmentos que te interessam mais. (C26)

Característica habitual é manter-se em aberto um grau de incerteza geral em relação ao futuro, ainda que o sujeito possa saber indicar alguns projectos particulares que gostaria de realizar e situações que deseja evitar, como seja a institucionalização.

Nesse aspecto, acho que ainda tenho um estatuto de início de percurso. Já fiz algumas coisas, tenho um bom percurso, tenho muita sorte porque tenho um percurso muito diversificado, mas ainda me falta fazer muitas coisas. Ainda me falta trabalhar numa boa instituição em Portugal. Adorava fazer uma exposição em Serralves. É o meu sonho. Detestaria trabalhar em Serralves. O meu objectivo é ser independente. Ou então ter um estatuto extraordinário como o Obrist que é “está mas não está”. (...) Quero que seja um percurso bastante específico e bom e que me dê prazer. Vejo muitos colegas meus que já não têm prazer a trabalhar e isso assusta-me imenso. Às vezes prefiro sacrificar o meu tempo na galeria e depois ter um enorme prazer quando chego a casa a fazer projectos giros nos quais eu acredito do que estar a gastar os meus dias supostamente a fazer aquilo de que eu gosto mas afinal na parte mais chata da profissão. Mas isso sou eu agora um bocado a sonhar e daqui a uns anos se calhar caí na real e vou estar a trabalhar numa instituição. (C20)

Olhando retrospectivamente para o seu percurso, certos sujeitos conseguem detectar «elementos de prática curatorial»²⁵⁰ presentes na sua actuação, como sejam: a organização de reuniões com pessoas para conversas ou discussões sobre arte; a propensão para organizar informalmente exposições e projectos, por exemplo, no seu próprio apartamento. Ou seja, a prática curatorial precede, frequentemente, a consciência ou a escolha de seguir um percurso curatorial. Não será, pois, de estranhar, que nos discursos estejam muito presentes as expressões ou termos como «sorte», «vocação», «destino», «acaso», «agarrar as oportunidades», «um percurso natural», tão próximas dos discursos dos artistas.

Acho que as coisas foram acontecendo de uma maneira muito natural. Acho que fui tendo imensa sorte. As coisas foram aparecendo à minha frente e eu fui agarrando-as. Não nasci a dizer que queria trabalhar em arte. Ia a museus com a minha mãe (...) e quando viajávamos íamos ver algumas exposições. Mas não era dada a museus. Em Lisboa acho que ia à Gulbenkian com a minha avó. Mas nunca mais do que isso. Não cresci a ir visitar museus. Ia internacionalmente, sem qualquer relação com a arte contemporânea. Antes da universidade nunca tinha entrado numa galeria de arte, por isso não tinha relação nenhuma com a arte contemporânea. E estava na área de Economia quando estava no liceu e sempre achei que ia seguir Economia. (C27)

Durante as primeiras curadorias, é comum não existir um sentimento sólido do sujeito enquanto curador, e emergir a sensação de que se está a «implorar ao artista para fazer

²⁵⁰ A expressão citada pertence a uma entrevistada.

algo».²⁵¹ A desigualdade de posições pode ser acentuada ao trabalhar-se com artistas cujos conhecimentos específicos sejam superiores sobre dada matéria e os sujeitos sentirem alguma limitação quanto à sua *expertise*.

Constatou-se existir, ao longo de um percurso, um permanente questionamento e autoavaliação quanto à situação profissional pessoal e a não-aceitação da eventual insatisfação proporcionada pelas actividades desenvolvidas fora do domínio da curadoria. Os sujeitos operam uma busca incessante com o fim de reunirem condições para fazerem aquilo que os leva à realização pessoal. Experimentam e verificam: «Isto não é o que eu quero fazer» ou «Isto é o que eu quero fazer da minha vida».²⁵²

Também à semelhança dos artistas, os curadores revelam o seu desenquadramento, falta de interesse e dificuldade de integração noutros trabalhos convencionais e rotineiros, vistos como pouco estimulantes: «Não me enquadrava», «fartava-me».²⁵³ Imposições rotineiras, como as proporcionadas por um emprego estável, com um horário fixo, são julgadas como sérias limitações ao desempenho pessoal: «Sempre acumulei trabalhos, porque é a minha maneira de ser. Não consigo estar ali das 9h às ... Não dá, entro em paranóia. Tento gerir o meu próprio tempo, faço o meu trabalho. E se tiver de ficar a noite inteira fico.»²⁵⁴ Segundo José Machado Pais, trata-se de uma:

(...) retirada voluntária da realidade e um ensimesmamento necessário para hipostasiar a capacidade de fantasiar (...), uma renúncia à forma como a realidade é vivida pelos demais, (...), reminiscências do romantismo que reivindica como *arte* apenas o que está liberto de convenções, fórmulas e lugares comuns (Pais, 1995: 95).

O início da prática curatorial assenta, por vezes, numa vontade de participação no tecido artístico como interveniente e não apenas como consumidor ou espectador, no sentido de dialogar com os artistas e «fazer acontecer».²⁵⁵ Noutros casos, é a vontade de gerar novos contextos – por descontentamento com os existentes – que é o móbil para agir curatorialmente, motivado por uma reacção de insatisfação sentida quanto: ao fechamento do ensino académico da faculdade, distanciado da realidade artística contemporânea nacional e

²⁵¹ A expressão citada pertence a um entrevistado.

²⁵² As expressões citadas pertencem a vários entrevistados.

²⁵³ As expressões utilizadas foram: *I didn't fit in* e *I got bored*.

²⁵⁴ A expressão citada pertence a uma entrevistada.

²⁵⁵ Cf. ponto 1.2.2.

internacional; à falta de acompanhamento teórico e crítico por parte dos professores conducente à emergência de um aguçado sentido de autocrítica; à ausência de realização pessoal resultante das situações profissionais em que os sujeitos se encontravam.

Em relação ao ensino académico, uma das falhas mais expressivas e determinantes para a posterior prática curatorial, notada por um dos sujeitos com formação em Artes Plásticas na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, é o facto de não se pensar na integração da obra de arte no seu contexto e na sua forma de apresentação ao público:

Nas Belas-Artes era pedido [aos alunos] para fabricarem objectos sem pensarem em *display*, em contexto, no sítio onde seriam instalados, etc. Como se o trabalho nascesse num vácuo e fosse ser percebido noutro vácuo. (C45)

Por contraposição a esta abordagem, uma outra escola de arte (não universitária) é louvada pelo facto de estimular, através de exercícios concretos, uma preparação para a “vida social” da obra de arte, e também exercitar as competências para lidar com os agentes de intermediação do mundo da arte:

Tínhamos um exercício na escola em que todas as semanas (...) era pedido a um aluno para fazer o papel de curador, a um outro aluno para fazer o papel de crítico de arte, que parece bastante elementar mas representava uma diferença abismal em relação ao modelo das Belas-Artes, onde palavras como “curador” e “crítico” nem sequer eram ouvidas. Ninguém, depois de cinco anos nas Belas-Artes saberia exactamente o que é que um curador era suposto representar, ou um crítico de arte, etc. (C45).

Os primeiros trabalhos são importantes para delinear continuidades como no caso das visitas guiadas, avaliadas pelos sujeitos como uma importante forma de criarem discurso artístico e pensarem a comunicação com o público. Mas as primeiras experiências de trabalho servem também para instaurar as rupturas em relação ao futuro: por exemplo, a vontade de trabalhar com arte mas não mais num contexto comercial galerístico ou a recusa em trabalhar com artistas com os quais não se tem empatia. Assim, as primeiras experiências e os erros iniciais são parte fulcral da formação.

Os contextos de socialização antecipatória com a arte são importantes para criar uma proximidade ao mundo da arte. Em primeiro lugar, sobressai o círculo familiar: alguns sujeitos mencionaram a importância de o pai ser director de Museu, conservador ou artista; o

facto de a mãe ser galerista ou o conhecimento de um amigo da família que é o director de museu local.

Sou filho de artista plástico, sobrinho de artista plástico, e vivi toda a minha vida nesse meio, desde que nasci. Sempre vivi no meio de artistas dessa geração dos anos 40-50, e esse mundo é-me familiar. Tive uma educação visual de história da arte, um bocado empírica, mas transmitida pelo meu pai, pelos meus tios, e por muita gente. (...) Quando comecei a estudar mais a sério para me candidatar a um lugar de conservador tinha naturalmente alguma bagagem e o que tive de fazer foi sistematizar os conhecimentos, organizá-los, porque capacidade de fazer uma leitura de uma pintura tinha-a profundamente. A capacidade de perceber como é que é feito, o que lá está, esses problemas, sempre vivi com tudo isso (C50).

Filho de Pintor que foi conservador do [Instituição] entre 1938 e 1973, estou habituado a exposições desde antes de me conhecer (C51).

Além do convívio com familiares ou amigos relacionados com o mundo artístico, o contacto precoce com as leituras, com os museus e as exposições comparece com proeminência nos discursos.

Desde miúda que os meus pais sempre tiveram muitos amigos artistas. Percebi como funcionava o meio artístico. (...) Sempre viajei muito, tive essa sorte, a minha mãe fazia parte de umas comissões europeias, e o meu pai vivia em vários sítios. Em trabalho ou em férias ia com eles e visitei muitos museus desde muito nova. (C37)

O meu pai é arquitecto e a minha mãe era bailarina. (...) Lembro-me de conhecer a obra do Marcel Duchamp com doze anos, porque os meus pais tinham o livro em casa. Desde cedo que tenho essa cultura visual. Vi uma múmia pela primeira vez quando tinha seis anos! (C39)

Todavia, a questão da origem social dos curadores não foi aprofundada na presente investigação, pelo que não se traça a hipótese da reprodução social.²⁵⁶

Interessa também ter em conta o papel do contexto, como no seguinte caso, em que o facto de o sujeito residir num local onde se desenvolviam iniciativas importantes em termos

²⁵⁶ O estudo de P. Coulangeon (2004) atesta a relevância da socialização primária no universo da música erudita, ainda que observe sinais do seu declínio nas gerações mais recentes. Outro estudo indica que cerca de um terço (27%) dos bailarinos têm familiares próximos nas profissões artísticas (Borges e Delicado, 2010: 223).

artísticos e o envolvimento nas mesmas era forma de obter alguma remuneração, ainda sem interesse pela arte ou pela curadoria, em actividades como a vigilância de espaços expositivos, ou a integração numa equipa de montagem de exposições.

Quando comecei a trabalhar nos [nome do evento] foi como tarefeiro, a pintar paredes. Depois disso há um *upgrade* que é medir fotografias para se encomendar *passpartouts*, emoldurar fotografias (...). Como não estava nas aulas tinha muito tempo e eles diziam: “Amanhã podes aparecer às 9h?” “OK”. Carregava madeiras, estruturas, porque os [nome do evento] eram feitos em vários locais onde não havia contexto expositivo e tinha que se construir tudo: levar madeiras, fazer paredes, iluminação, tudo. Havia uma empresa de construção que fazia essas coisas mas nós tínhamos que ajudar porque saía mais barato. Chegava lá às 9h da manhã e saía à meia-noite; quanto mais horas, mais ganhava. A dada altura começa-se a fazer parte daqueles colaboradores que eram nucleares. (C1)

Os estágios e os primeiros trabalhos são frequentemente gerados por conhecimentos pessoais, recomendações de conhecidos ou de colegas que têm confiança no trabalho. Como noutras profissões artísticas, o mecanismo das reputações, não apenas na fase inicial do percurso, constrói-se também em torno dos pares. Estes condensam informação reputacional quanto às capacidades de um sujeito, determinante para uma posterior avaliação de competências e recrutamento (Menger, 1991: 68-69) e (Borges, 2007: 244-247).

Como antes se afirmou, é muito comum os primeiros projectos serem independentes, não remunerados e por vezes não apoiados. As primeiras experiências são, muitas vezes, colaborativas, por exemplo, na forma de co-curadorias com colegas de faculdade: neste âmbito, organizam-se exposições, residências artísticas, festivais, arquivos, conferências ou ciclos de conversas. A energia excepcional depositada nos primeiros projectos, alia-se, por vezes, à ingenuidade, impulsionadora de uma dedicação extrema e total disponibilidade:

Foi super intenso, não havia meios de produção, fomos obviamente explorados pelo espaço onde estávamos a organizar as coisas, que ficou com o dinheiro todo da DGArtes. Acho que se não fôssemos tão novos não fazíamos estas coisas todas, e sei que isto se vai esgotar. (...) nós não existimos durante cinco meses. (...) Foi tão intenso emocionalmente, esta coisa de curador que é produtor, que limpa o chão, que vai comprar pregos, não tem dinheiro para almoçar fora, mas que faz tudo porque acredita numa verdade qualquer que é importante fazer. Há qualquer coisa de Madre Teresa, pelo menos neste contexto, enquanto não somos *baffons* da liga acima. (C30)

No início, testemunha-se a dificuldade em aferir quando a envergadura dos projectos é desmesurada, como na programação de muitos eventos em pouco tempo, dificilmente sustentáveis. O esforço pessoal atinge um grau de empenho hercúleo, mas torna-se altamente compensatório pela capacidade de concretização. Os laços pessoais então formados mantêm-se em projectos posteriores: constroem-se redes sociais informais, decisivas para a continuidade da carreira do curador e para a viabilização dos projectos.

Apesar de tudo, ao trabalhares num museu, há alguma sensibilidade para as coisas. (...) Ao nível dos técnicos havia alguma sensibilidade, mesmo que não se percebesse nada e que não gostassem nada do que ali se estivesse a fazer, havia respeito, tipo: “vamos tentar fazer, embora eu não goste nada do que aqui se está a fazer.” Mas obviamente que é um trabalho muito solitário (...). Eu ficava lá com os artistas até às tantas da manhã. Há muito isso na função pública: o horário é o horário e só ficas depois do horário se receberes horas [extraordinárias]. Como não se recebe horas, as pessoas têm a sua vida e vão-se embora. Há aqui um lado de amor à camisola, ou de ingenuidade, que permite essa construção da minha carreira, de algum modo. Se não tivesse abdicado de uma “data de coisas” também nunca teria sido convidado pelo [nome do coordenador de um museu], ou nunca teria pensado no projecto da [nome do projecto] com a força que tem, logo de início. Essas coisas vão embasar isto tudo e formar o que é construir carreira. (C26)

Nesta fase inicial de percurso, é grande a importância de determinados agentes que aceitam propostas de jovens curadores para programarem os seus espaços²⁵⁷, de também de responsáveis pela distribuição de espaços devolutos, quando estes pertencem a instituições empenhadas na sua dinamização cultural através de uma programação de arte contemporânea. Estas são práticas fulcrais para uma existência mais variada da cena artística nacional, sobretudo alternativa.²⁵⁸

Fora do contexto escolar, a primeira exposição organizada por um curador tem um significado especial como primeiro degrau tanto no processo de autorreconhecimento como para o reconhecimento público enquanto curador, à imagem do que sucede com o impacto das

²⁵⁷ Por exemplo, na Plataforma Revólver.

²⁵⁸ Citam-se alguns exemplos, de espaços localizados em Lisboa. Recentemente, alguns espaços anteriormente desactivados e pertencentes ao Banco Espírito Santo, foram distribuídos pelos seus actuais dinamizadores. A tarefa de confiar a programação dos espaços a vários curadores ficou a cargo do artista António Bolota. Criaram-se então a Kunsthalle Lissabon (projecto de Luís Silva e João Mourão) e a Barber Shop (projecto de Margarida Mendes), ambos na Rua Rosa Araújo.

primeiras exposições individuais nas carreiras de artistas (Melo, 1999: 162). Os sinais exteriores de reconhecimento pelo trabalho curatorial desenvolvido demoram a conquistar, ainda que se possa ser, logo nas primeiras exposições, objecto de atenção por parte da crítica.

Há este primeiro projecto que é feito num apartamento e este segundo já se falou um bocadinho disto, para já porque eram dois nomes [dos artistas] sonantes. Houve já alguma repercussão. Era num prédio (...) abandonado, estava em obras. E já apareceram críticos, já se escreveu sobre isso, apareceu no *Público*. O que era muito esquisito porque era a segunda exposição que estava a fazer. Depois, esta [título da exposição], acho que foi a primeira exposição que marca de algum modo o meu percurso, ao nível da reacção das pessoas e como essa exposição os marcou. (C26)

Por outro lado, alguns projectos de índole experimental posicionam-se conscientemente em terrenos pouco apelativos para a sua eventual recepção nas páginas da imprensa.

(...) esta escala de relação muito próxima entre pessoas que confiam, que compreendem que a coisa é experimental e corremos o risco de sermos mal interpretados. Mas ao mesmo tempo estamos a experimentar coisas em que acreditamos. Isto é muito pouco direccionado para a crítica, são projectos enformados por um lado académico e que tentam esticar os limites da disciplina. Não são projectos a piscar o olho à crítica para aparecer no jornal. Alguns aparecem, outros não. (C37)

Observaram-se alguns casos de desistência ou de suspensão do trabalho curatorial. O principal motivo para esta situação foi o facto de os projectos terem sido interrompidos por factores externos – por regra a ausência das verbas necessárias – causadores de desânimo.

Foi muito frustrante porque tinha contactado a artista, que me tinha dito que sim. Todas as coisas estavam encaminhadas e depois...foi uma experiência muito desagradável para mim como primeira experiência, ter que desistir, quando o projecto estava todo ele concebido, pronto a executar. Não havia verba. (...) Se calhar fui demasiado ambiciosa. Foi frustrante. (C25)

As experiências muito esparsas e a não inserção no campo geram desilusão face às expectativas de se conseguir trabalho logo após conclusão de estudos em curadoria. As razões apontadas para a desistência são: a competitividade e a falta de competências na convocação

dos conhecimentos pessoais, ou, a nível individual, o facto de não se ser suficientemente incisivo na prossecução dos objectivos e na demarcação de um programa pessoal.

Pensei que quando acabasse o mestrado iria conseguir trabalhar logo na área. Mentira. Não se consegue. Há uma série de entraves, de obstáculos que se colocam, há competitividade, somos todos jovens, todos queremos o mesmo. E depois também depende muito da postura das pessoas. E a minha postura não tem sido das mais incisivas. Ou seja, tu para conseguires as coisas tens de estar presente, tens de te propor mesmo. E eu sou às vezes um pouco tímida, acomodo-me, estou sempre à espera que as coisas venham ter comigo. Portanto há uma série de expectativas que caem por terra. (C14)

Não estou nada integrada, de maneira nenhuma. (...) Fiz o mestrado em Estudos Curatoriais e nunca comissariei nenhuma exposição a não ser no papel. (...) E não posso dizer que tenha sido marginalizada ou que é difícil porque na verdade não tentei muito. (...) Suponho que se esse projecto tivesse ido para a frente, tivesse sido apoiado como deveria ter sido, se calhar as coisas tinham-se encaminhado de outra maneira. (...) Como não se encaminharam, segui o meu percurso diferente. Mas não quero com isto dizer que seja difícil entrar. (...) Há a questão das familiaridades, dos conhecimentos, é preciso estar no sítio certo, conhecer as pessoas certas, na altura certa, mas penso que quem trabalhar bem, tiver bons projectos, acaba por conseguir realizá-los. Eu não tentei o suficiente. (C13).

Depois de várias tentativas malogradas, pode operar-se a mudança de actividade, ainda que a nova ocupação possa ser contígua à curadoria, como seja na direcção de uma galeria. Como se constata no testemunho seguinte, tal poderá gerar um posterior sentimento de desconfiança quanto à figura do curador, vista como inflacionada e hierarquizada face ao artista.

Há uma retracção, é uma coisa muito consciente e intencional: as exposições individuais [aqui] não são comissariadas. Não há essa figura. É o artista a decidir a sua exposição e depois ele pode consultar-me a mim ou ao [nome] mas não há essa marca. É uma coisa muito orgânica, muito partilhada. Há uma hierarquia, não é? O curador por vezes está acima do artista. Ou às vezes o artista escuta o curador como alguém mais clarividente. E aqui numa exposição normal não assumo essa posição, mas verdade seja dita, nunca assumi. Em todos os papéis que exerci sempre me considerei parceira do artista. Sempre me considerei mais do que curadora uma espécie de promotora, a pessoa que promove o trabalho e tenta dar boas condições. (...) Foram todas experiências frustradas. Menos [aqui]! (...) A exposição do Verão fui eu que org...que

comissariei, mas depois optei por não pôr lá “*Curated by*”. Acho tão pretensioso. Acho que o curador neste momento é uma espécie de *über* figura. É uma coisa muito inflacionada e prefiro mais a imagem tradicional. (C25)

É através das provas dadas que os agentes se reconhecem como fazendo parte do mundo da curadoria. Essa é a consciência lúcida de um dos entrevistados, ao expressar que para fazer parte do mundo da curadoria falta-lhe ainda realizar projectos e submetê-los ao escrutínio dos pares; até lá afirma situar-se na «antecâmara do campo»: fez formação em curadoria, frequenta enquanto espectador os projectos dos outros agentes, conhece alguns dos protagonistas; falta-lhe passar à prática.

Ninguém sabe quem eu sou. Há uma ou outra pessoa que me vê como uma pessoa que nem sequer ainda está na fronteira mas que mais tarde ou mais cedo vai “bater à porta do campo”. Sinto-me na antecâmara do campo. Agora vou fazer isto, depois aquilo e vai chegar o momento em que vou ter de começar a dar pequenas provas através de uma exposição, de um texto. (...) Há pessoas que sei que gostam de mim mas ainda não fiz nenhuma exposição, espero que isso contribua de alguma forma para poder ir tendo um *feedback* que me permita ir fazendo mais coisas. (C15)

5.2 Motivação e risco

Regra geral, a gestão do risco profissional durante um percurso artístico efectua-se através da manutenção ou abandono de uma actividade e do recurso a vários meios de diversificação de riscos (multiactividade ou mobilidade intersectorial). Tal verifica-se no caso dos curadores, cujos rendimentos dos curadores são muito instáveis, provêm muitas vezes da conjugação de vários trabalhos pontuais, e são, por vezes, inexistentes.

Ao longo destes dez anos houve alturas em que tive três trabalhos, que era demais. Aí já podia ganhar bem, e ter os meus gastos, livros e discos. No fundo isso é o que me tem salvado nesta crise porque se perdes um tens os outros dois. Pelo menos um tens. E batalhas para teres um pouco mais naquele. Tenho tido essa sorte de ter um rendimento mais ou menos fixo e sempre mensal. Mas mato-me a trabalhar. (C19)

Sempre senti isso: és nova, estás a fazer uns biscates de unir umas pessoas e juntar umas coisas, não vais ser remunerada normalmente. Eu não ganho dinheiro por nenhum dos meus projectos.

Nenhum. Tem a ver com éticas de mercado e com a aceitação da profissão. Há uma desadequação do mercado ofensiva. (C30)

A componente do risco é sobremaneira pronunciada no caso dos curadores independentes. De acordo com Jeanpierre e Sofio (2009: 20), a probabilidade dos curadores institucionais terem rendimentos anuais provenientes da curadoria superiores a 10 000 euros é o dobro, quando comparada com os curadores independentes; a mesma relação aumenta a probabilidade para seis vezes, no caso de rendimentos superiores a 20 000 euros. Além disso, para o curador independente, é frequente o investimento pessoal, ou seja, a utilização de verbas pessoais para o financiamento dos projectos. O mesmo estudo indica que um sexto das exposições realizadas em 2008 foi autofinanciado pelos inquiridos, em pelo menos 50 % dos seus custos (Jeanpierre e Sofio, 2009: 25).²⁵⁹

Ao longo do desenvolvimento de um projecto existe, frequentemente, a incerteza acerca da existência de qualquer projecto futuro. A verificar-se, a intermitência resulta numa consciente e acentuada forma de precariedade. Por outro lado, este factor tem como possível consequência a aceitação de trabalhos julgados pelo curador como pouco interessantes, causadora de uma deturpação no sistema de selecção dos artistas e dos seus trabalhos.

Acabas uma curadoria numa instituição e nunca sabes quando é que é a próxima. Imagina que tens uma a duas curadorias por ano, o que para começar já nem é mau. Ou uma por ano. Mas nunca sabes quando vem a próxima. Não sabes se há a próxima! Isso é uma precariedade terrível. Mesmo que vás escrevendo um texto ou outro. Nunca sabes se há trabalho. É difícil viver com isso. (...) Por isso é que muito poucas pessoas podem arriscar em Portugal fazer uma carreira *freelancer*. Fazem biscates e trabalhos que não querem. Por acaso nunca me aconteceu porque tenho a bolsa. Mas outras pessoas que conheço fazem trabalhos que não estão muito interessadas neles, porque têm de sobreviver. E isto deturpa as nossas escolhas, a intensidade com que nos envolvemos. Mas é isso que é a precariedade, não saber o que vem amanhã e se aquilo em que estás a investir tanto, estamos todos os dias a investir, a estudar, a procurar, a produzir trabalhos, livros, isto tudo que investimos hoje o que é que vai dar amanhã? O que é que vai acontecer? (C36)

²⁵⁹ Quanto aos rendimentos do ano anterior, os resultados de Jeanpierre e Sofio (2009: 20) demonstram a estratificação dos mesmos: Nenhum: 43,9%; - €500: 6,9%; €500 - €1000: 6,6%; €1000 - €5000: 16,8%; €5000 - €10 000: 9,4%; €10 000 - €20 000: 9,4%; + €20 000: 6,9%.

Para evitar estes períodos sem remuneração, nalguns países, como é o caso de França, existem dispositivos de protecção para os períodos em que os artistas não estão a trabalhar, para que sejam indemnizados pelos períodos de desemprego intersticiais (Menger, 2005: 104-105).

A incerteza a nível financeiro é entendida por alguns sujeitos como o preço a pagar pela prossecução de um caminho não formatado. Conduz à necessidade de reforçar os laços de sociabilidade, como se entende na seguinte afirmação:

[Num contexto em que não há recursos], (...) não temos nada para oferecer ao artista a não ser o nosso empenho. Se não há a vontade para trabalhar juntos é complicadíssimo. (...) Parte-se da vontade de trabalhar juntos: não temos nada a perder porque não temos nada a ganhar. É o desamparo aprendido. (C28)

A experimentalidade é entendida como indissociável do risco:

Há projectos que são tão mal pagos que dali nem recebo praticamente nada, é só para pagar as despesas. Mas não faço questão, nisso sou muito pós-moderna. Se o mundo que existe é este, não posso ter cavalos de batalha em todas as frentes. Se estou a tentar convencer-me que vou fazer um projecto esquisito e ainda me ponho a reclamar pelo tipo de contrato, não chegamos a lado nenhum. Sei que uma das regras é uma certa fragilidade na relação de trabalho. Não se pode querer ser rico e experimental ao mesmo tempo. São coisas incompatíveis. Ao mesmo tempo (...) não faço nada que não me interesse. Só trabalho com pessoas em quem confio e que confiam em mim, com criadores que respeito e aceitam trabalhar comigo. Se tenho contrato ou não isso é um pormenor. (C37)

Em certos projectos expositivos, a participação dos artistas é baseada apenas no seu entusiasmo em participar no projecto, sem que exista no horizonte qualquer retribuição financeira. No caso da cativação exígua de meios, vários curadores preferem não serem remunerados pela sua participação e garantem o pagamento aos artistas pelo seu envolvimento; caso os recursos sejam significativos, optam pela distribuição equitativa dos apoios entre artistas e curadores.²⁶⁰

Ao longo dos primeiros anos do percurso curatorial a remuneração é, muitas vezes, inferior à necessária para a subsistência. Tal sucede mesmo quando em certas posições destacadas, como director de espaços artísticos de prestígio e créditos firmados. Nessas

²⁶⁰ Tal não será extensível a todos os curadores.

circunstâncias, e especialmente quando se está a viver numa cidade com um custo de vida elevado, vários curadores optam por dividir apartamentos, ficar em casa de amigos durante os anos necessários, na perspectiva de que tal risco se venha a traduzir em favor de uma compensação futura.

O início é sempre difícil. E não é que eu seja milionário agora. Tem de se investir muito. Por exemplo, a minha vinda para Nova Iorque foi um claro investimento para mim. Não estava a receber dinheiro nenhum no final de 1999 e início de 2000. Venho para Nova Iorque, tenho um diploma, tenho uma posição de trabalho, não tenho dinheiro. Tenho de encontrar outras formas de fazer dinheiro. Foi um risco educacional. Vendi o meu carro por 4000 euros (...). E não comprei um novo até 2005, e foi bem barato! (C9)

Com a finalidade de reunir as condições económicas para a sobrevivência e para as despesas correntes, acumulam-se estágios ou trabalhos diversos, sejam estes relacionados ou não com as artes. Gradualmente, após este investimento inicial ou a médio prazo, a situação poderá melhorar: em vez de se concorrer ou fazer propostas para certas posições, passa-se a ser convidado e mais bem remunerado. Gera-se uma nova forma de cumulatividade de trabalhos, onde a manutenção da subsistência já não é o imperativo principal.

As primeiras exposições são entendidas por certos curadores independentes em início de percurso como se se tratassem de estágios não remunerados, à semelhança do que acontece noutras actividades exteriores ao mundo da arte, como a advocacia ou a arquitectura.

Houve uma altura em que não sabia se ia ter o apoio e estava na mesma: ia para a frente com isto. Ia perder dinheiro. Ia meter do meu. Mas aquilo que se diz quando as pessoas começam a trabalhar e trabalham para ter dinheiro para poder fazer um estágio, é um bocadinho esta coisa da primeira exposição. (...) No fundo somos pessoas muito formadas, às vezes com uma formação superior à média das pessoas, temos que ter experiência profissional e na mesma não somos pagos. Portanto, é encarar as coisas nessa ideia do estágio. Tem que ser com esse espírito senão uma pessoa não faz. Se é para ganhar dinheiro é melhor não querer ser curador, pelo menos numa primeira fase. (C23)

Certos sujeitos, sobretudo em início ou numa fase intermédia do seu percurso, afirmam que não deixariam de fazer projectos pela falta de remuneração ou pela sua exiguidade, desvalorizando o peso dessa componente face ao seu interesse num projecto.

Nunca pergunto quanto é que me vão pagar porque não é por isso que eu vou fazer ou não. Porque estou naquela de isto é currículo para mim e se correr bem, penso que estas coisas a pouco e pouco vão dando currículo e dando alguma visibilidade. E as coisas vão acontecendo, por isso é preciso não ser “fuçanga”. Temos de receber dinheiro mas não é por “fuçanguice”. (C17)

O dinheiro é preciso, é importante, e preciso de dinheiro para viver, claro. (...) Mas não faço projectos por causa do dinheiro. Nem o dinheiro é uma questão importante nos projectos. Fiz muita coisa sem receber dinheiro nenhum e hoje em dia há projectos que recebo pessimamente mas não interessa. Um ano a fazer de *guest curator* na Escócia vou receber 1500 euros. Não é nada. Mas é importante ao mesmo tempo para mim fazer esse caminho. (C27)

Outros declinam propostas por não lhes ser garantida qualquer retribuição económica. Nestes casos, existe um momento em que se estipula que não se trabalha mais sem remuneração, por mais baixa que seja.

O meu guia foi o mínimo que me permitisse ter dinheiro para sobreviver durante o mês porque eu sabia que não havia dinheiro para fazer a exposição. Portanto houve um compromisso entre a disponibilidade financeira real do projecto. Como curadora não podia pôr o projecto em causa por causa dos meus honorários. Portanto os honorários foram baixos para o trabalho que foi feito. Mas era o compromisso. (...) Já trabalhei bastante quase de graça, mas nesta altura acho que já não se justifica fazer isso. Chega a uma certa altura em que tens de assumir também o valor que a tua posição tem. (C21)

Uma forma de remuneração simbólica acontece quando se dá a troca de trabalho curatorial pelas obras dos artistas. Tal sucede com a oferta de uma obra de arte do artista ao curador como contrapartida da escrita de um texto para o catálogo de exposição, por exemplo. Para tal não deverão existir interesses comerciais envolvidos, ou seja, a exposição não deverá ser numa galeria comercial, pois se assim fosse, não deveria caber ao artista suportar essa despesa. Todavia, na prática esta situação sucede, porque muitas vezes as galerias não estão dispostas a comportar esse custo adicional, pelo facto de se ter um texto escrito por um curador, visto sob um ângulo comercial como supérfluo, embora favorável ao prestígio simbólico do artista.

Grande parte dos sujeitos afirmou que gostaria de desenvolver projectos curatoriais mais regularmente mas não dispõe de meios para tal. Por outro lado, a generalidade dos

indivíduos tem a plena consciência de que possui uma formação elevada para a remuneração baixa auferida. Retomando a questão da «motivação intrínseca» para desenvolver projectos de curadoria, assim como noutras profissões artísticas, esta é a grande responsável pela capacidade de ultrapassar as adversidades e a debilidade das condições de trabalho e revela-se a chave para a não desistência da actividade, mesmo em cenários muito desfavoráveis.²⁶¹

A motivação favorece o entendimento da concretização e da apresentação dos projectos contra cenários de impossibilidade orçamental: o sistema funciona porque existe um circuito informal ágil, e através deste contornam-se os obstáculos e possibilita-se a realização de projectos difíceis de executar do ponto de vista orçamental.

Nestes contextos, a mobilização das redes informais torna-se essencial. Alguns exemplos: os amigos oferecem colaborações gratuitas para fazer o grafismo do catálogo ou trabalhos de fotografia das obras a expor; a utilização dos recursos internos de outros departamentos da instituição onde se está inserido enquanto ocupação principal, como sejam materiais de tipografia ou economato.

Tenho um amigo que é fotógrafo profissional, que tem quase 60 anos, e que tirou as fotografias para o catálogo. Só o trabalho dele normalmente custa 30 000 euros. São fotografias de um profissional e esse trabalho não se consegue pagar. Foi um amigo, que no fundo fez-me um presente: ofereceu-me a colaboração. Trouxe o material todo, trouxe assistente, pagou a viagem, a estadia. (C23)

Sobressai, de igual modo, a importância do apoio dos familiares, pais e cônjuges, confiantes na capacidade futura de autonomização e conscientes que a mesma implica uma dose inicial de risco para desenvolver os primeiros projectos, quando não existem outras condições financeiras para os suportar.

Mas não são só os artistas, entre os quais se contam os actores e encenadores (Borges, 2007), a mostrar uma forte propensão motivacional: também os cientistas associam a atracção pela carreira académica a um «chamamento» vocacional. As carreiras dos actores iniciam-se aos 21 anos e as dos bailarinos aos 18 anos, ainda que se associem à infância e à juventude as primeiras manifestações de interesse e de prática nesses mundos artísticos (Borges e Delicado, 2010: 217). Também os estudos sobre os cientistas indicam que é na infância ou adolescência que se dá a tomada de decisão de seguir essa via. Note-se, porém, uma diferença

²⁶¹ Um dos entrevistados refere-se a várias etapas do seu percurso profissional no âmbito da curadoria como veiculadoras de competências «de resistência à frustração».

em relação aos curadores: ao contrário da precocidade destas decisões, vários curadores exibem uma inclinação pessoal para o mundo artístico, manifesta em actividades como os estudos musicais ou a dança na infância ou juventude, ou na socialização primária atrás referida; mas esta vem a tomar forma na curadoria apenas numa fase posterior, durante a formação académica universitária ou já no decurso das primeiras actividades profissionais noutros âmbitos. Tal ocorrerá pelo desconhecimento dos sujeitos quanto à existência da curadoria, e, regra geral, por uma ainda mais tardia percepção da possibilidade da mesma enquanto futuro profissional.

Os factores motivacionais dos curadores baseiam-se sobretudo: no envolvimento com os artistas, com a arte e com as ideias; na participação no processo criativo; na vontade de proporcionar aos artistas melhores condições de apoio de modo a que consigam mostrar os seus trabalhos e não desistam da sua carreira; na criação de ocasiões de visibilidade para dar a oportunidade aos artistas para mostrarem os seus trabalhos. A curadoria é, segundo esta última motivação, entendida como uma “necessidade”, como no caso do seguinte testemunho, de um artista-curador:

[Faço curadoria] quando ninguém apresenta os artistas que têm trabalho que precisa de ser mostrado. (...) Se alguém comissariar, eu fico livre. (...) Cada baixa é uma pena, cada artista que desiste. (C29)

Aceder ao processo criativo do artista e ser capaz de accionar todos os mecanismos para torná-lo realidade, passar do esboço à realização do projecto, acarreta uma grande dose de satisfação: «Apaixona-me trabalhar com artistas e pular fronteiras». A satisfação será acentuada no caso de se conseguir impulsionar o artista, levá-lo a fazer algo que nunca faria caso não fosse desafiado.²⁶²

Quando praticada de forma complementar, a curadoria é entendida como um escape: permite a fuga à rotina da actividade principal, quando os contornos são pouco estimulantes, ainda que esta última providencie os rendimentos que garantem a subsistência. Assim se entende que a curadoria independente frequentemente não traga qualquer remuneração financeira, mas que possua, ainda assim, uma atractividade muito considerável.

Não faço curadoria para sobreviver. Trabalho na galeria, sou o braço direito da [galerista], faço tudo desde produção a comunicação, a parte toda de organização da galeria. Portanto, tenho um

²⁶² A expressão utilizada por um entrevistado é *pushing forward*.

emprego. E a curadoria para mim tem a ver com uma realização pessoal que não tenho no trabalho. Não estou a dizer que não tenho nenhuma realização pessoal no trabalho, mas há uma parte que não tenho. E essa parte estou a procurá-la nesse projecto. (C23)

Um factor motivacional preponderante é a possibilidade de a curadoria congregar a teoria e a prática, o saber e o fazer, duas componentes vistas como complementares.

Outros sujeitos referem-se à oportunidade de, através da arte, promover uma reflexão não formatada acerca do mundo e introduzir «intervalos para pensar». Do mesmo modo, refere-se a diversidade de desafios inerentes a cada novo projecto e a possibilidade de instaurar a ruptura no quotidiano das pessoas.

Estando a fazer coisas que acho que podem ser importantes para o meio e para as pessoas com quem está a trabalhar e pessoalmente dá-me muito gozo. Essa busca, essa procura são o *leitmotiv* disto tudo: tentar perceber. Na arte tens a possibilidade de pensar o que o mundo ainda não é mas que gostavas que fosse. Não é ser utópico mas é pôr à discussão, dar dados e cartas para se tentar pensar coisas que podem vir a ser, pensar outras possibilidades. É o que na arte me motiva. A possibilidade de desviar caminhos e de as coisas não serem rectas porque a vida não é recta. (C26)

É um puro prazer pessoal. O trabalho que faço no fundo é uma estupidez, não dá dinheiro. É puro prazer pessoal porque acredito que o mundo deve ser assim. Temos uma certa responsabilidade de levar as pessoas a parar. No outro dia fiz uma visita à exposição aqui na galeria a uns alunos de uma amiga minha que estão a estudar para serem engenheiros. E para mim é uma vitória ver quando alguém pára, sai do seu meio, começa a pensar naquilo, volta para o seu meio e vai enriquecida. (C20)

Da mesma forma como Marie Buscatto (2004) observou quanto aos músicos, cujo trabalho é uma «expressão de si», onde se fundem a vida pessoal e profissional, a autorrealização do curador efectua-se, pois, ao atingir metas pessoais, através da reinvenção individual, em que se testam os limites. É necessário criar constantemente novos métodos de trabalho consoante os artistas, as instituições e os demais interlocutores envolvidos nos projectos:

É uma necessidade interior. Isso tem a ver com nós sabermos que somos capazes de fazer as coisas para que nos dispomos, e sabemos que se nos entregarmos a isso temos resultados ou

não. À medida que te envolves nas coisas vais tendo acasos e conhecimentos que são muito gratificantes. Tenho conhecido pessoas com quem é maravilhoso trabalhar e que te retribuem de uma maneira óptima. A realização é isso mesmo: saber se aquilo que te propões fazer, se chegar lá e se consegues. E quando consegues se calhar levantas um bocadinho a fasquia e dizes, agora vai ser isto e vamos lá ver se consigo. É uma autorrealização. Estou sempre a reinventar métodos: não consigo trabalhar com um artista da mesma maneira que trabalho com outro, nem com uma instituição da maneira como trabalho com a outra. Quando os projectos são criados por ti – a maioria dos casos em que eu tenho trabalhado tenho sido eu a criar os meus próprios projectos – também contemplos neles uma parte criativa. (C36)

A atipia do estilo de vida que a curadoria aparenta proporcionar é também motivo de atracção. Todavia, com o tempo, existe o perigo de ver-se a prática desembocar na sua negação, ao constatar-se que uma parte significativa da actividade encontra fortes paralelismos com o mundo não artístico.

Parte da razão pela qual quis ser curador é que pelo menos isso permitia ter um estilo de vida não tradicional. E depois dou por mim a organizar um casamento em cada mês! É curioso: escolhes este trabalho porque não queres ser da classe média e depois vives ao estilo da classe média de qualquer das formas. O Harald Szeemann dizia: “Ponho a mesa, faço os convites, as pessoas vêm, cozinhámos e jantamos”. O trabalho de curador é basicamente esse! (C9)

Existe outra vertente fundamental quanto ao risco, que tem lugar no decurso do projecto, manifesta na opção de não seguir escrupulosamente o estipulado nos planos iniciais. “Correr riscos” é assimilado como indispensável para testar os limites. A confiança no artista afigura-se como a contrapartida essencial da imprevisibilidade. Tal aplica-se também quanto aos resultados dos projectos, que beneficiam de ser, até certo grau, mantidos em aberto:

A próxima exposição... Não faço ideia o que vai ser. (...). Há uma confiança de diálogo entre mim e o artista e de mim para o artista bastante grande mas também um grau de risco que acho que é essencial. Que não é arriscar pondo em perigo até a própria exposição da obra do autor, isso é de facto muito perigoso, tipo uma corda bamba muito irresponsável. Mas um certo experimentar, testar dentro dos limites do que é saudável. (C18)

O facto de o resultado não corresponder ao esperado não é tão relevante quanto o caminho conceptual percorrido, atestam vários curadores: o processo é elevado em relação ao

resultado.²⁶³ Na verdade, conforme nota Jouvenet (2001: 334), parte do trabalho do curador consiste em «provocar a sorte» e facilitar a incursão de novas possibilidades, em deixar o projecto permeável e a «oscilar entre o controlo e a falta de controlo». Em cada contexto, faz-se a gestão entre os procedimentos rotineiros e as inovações, de onde emerge a capacidade de improvisação, a competência de observar e reagir.

O risco é uma condição essencial envolvida na actividade artística, que contribui para a veiculação da gratificação psicológica ou simbólica. Segundo Menger, a gratificação é proporcional ao grau de incerteza sobre as probabilidades de sucesso (2005: 11) e comparece no topo da escala nos estudos psicossociológicos sobre a satisfação no trabalho (2005: 91-92). Do mesmo modo, também a prática da curadoria é norteadada pela componente expressiva e distancia-se daquela que é a origem da satisfação na concepção normal do trabalho: a remuneração. Tal como o artista, o curador é guiado por um *trabalho de amor* (Freidson, 1990), por uma *motivação intrínseca* (Jeffri, 1991) e não pela finalidade extrínseca relativa ao rendimento salarial (Menger, 2009a: 357) (Menger, 2006: 776).²⁶⁴

Embora não se tenha desenvolvido esse estudo de forma sistematizada, a experiência no terreno permite inferir que a variabilidade de remunerações entre os curadores e ao longo de uma carreira de curador será significativa, indexada ao nível de reputação e à posição de mercado, à semelhança do que sucede com as carreiras dos artistas (Menger, 2009b: 358). Esta explica-se pelo esquema piramidal de Menger: a presença de uma forte proporção de trabalhadores jovens e pouco experimentados, que aceitam rendimentos medíocres ou mesmo a sua inexistência, em contrapartida à formação que assim adquirem nas tarefas e à informação que assim acumulam. Poucos são os que figuram no topo da pirâmide dos rendimentos (Menger, 1994: 222). Porém, tal como ocorre com outros artistas (por exemplo, os músicos), apenas uma minoria subsistirá da curadoria: estes são os que se situam no topo da pirâmide reputacional, concretizando o ideal artístico (Buscatto, 2004).

A distribuição dos rendimentos artísticos apresenta, por regra, um perfil semelhante ao da *curva de Pareto*, o que significa que um quinto dos profissionais concentra 80 % ou mais dos ganhos (Menger, 2009b: 359). Somente uma minoria é remunerada a níveis

²⁶³ Uma das curadoras entrevistadas afirmou acompanhar os artistas de forma muito descontraída. Segundo a mesma, a única exigência é que no momento da inauguração a(s) obra(s) do(s) artista(s) esteja(m) pronta(s), mesmo que seja no minuto antes das portas abrirem. Esse é o compromisso que os artistas têm de assumir perante si.

²⁶⁴ As expressões utilizadas são, no seu original, *labor of love* e *inner drive*.

proporcionalmente muito elevados: tal funciona como uma motivação projectiva no futuro para aqueles que não se conseguem autosustentar no presente.

Nos argumentos não monetários da vida de artista comparece a correlação entre o individualismo e o risco, reconhecida pela sociologia weberiana (Menger, 2005: 25). Na atractividade pelas actividades arriscadas, o incentivo à tomada de risco decorre da esperança de ganhos avultados, tal como observado por Adam Smith (citado em Menger, 2005: 91). Nesta linha de análise, a aprendizagem da profissão é indissociável da aprendizagem do risco (Menger, 2005: 94) e os estudos nesta matéria demonstram como o risco nas carreiras artísticas é gerido de forma racional (Menger, 2006: 775).

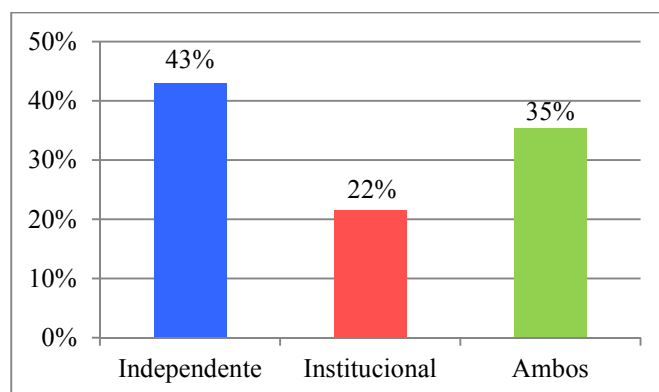
5.3 Tipologias de percursos

Se no início da prática um curador encontra logo diversos obstáculos, é na sua continuidade que residem as provas de maior exigência. Todo o caminho é incerto e instável, individual, não replicável; essa é uma prova da habilidade de adaptação dos sujeitos às condições de exercício da sua actividade, à semelhança de outros profissionais das artes, como o caso dos actores (Borges, 2008: 168-170).

Porém, as biografias profissionais dos curadores partilham algumas notas comuns quanto aos percursos. São duas as características essenciais: a intermitência e a pluriactividade. A primeira materializa-se na alternância entre períodos de trabalho e de desemprego mas também em transições sequenciais entre posições contratuais estáveis em instituições e a independência. Enquanto curador independente, as transições operam-se entre curadorias em instituições sem a existência de vínculo contratual duradouro e projectos próprios. É comum um sujeito trabalhar várias vezes na mesma instituição, com intervalos de tempo e ao longo do percurso, seja como curador externo independente seja, menos frequente, como curador interno à instituição. Já a pluriactividade consiste: na coexistência de cargos em várias instituições; na acumulação de trabalhos, como seja na organização de uma colecção particular, e, concomitantemente, no trabalho enquanto assistente de artista, no trabalho próprio como artista e no trabalho próprio como curador independente. Outra situação recorrente em início de percurso é a do curador institucional que mantém actividade paralela enquanto curador independente em projecto próprio ou de co-curadoria.

Analisa-se agora os dados quantitativos relativos às questões enunciadas. Considerem-se as tipologias de percursos quanto à estrutura da actividade ao longo da carreira, apresentadas na *Figura 5.1*.

Figura 5.1: Posicionamento quanto à estrutura da actividade ao longo do percurso



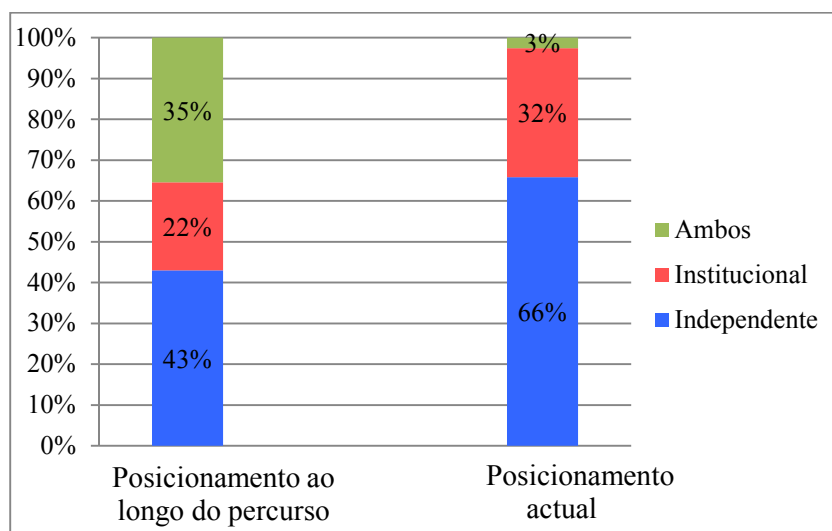
Como se afirmou, ao longo de um mesmo percurso é frequente realizarem-se várias transições entre a esfera institucional e a esfera independente: tal sucede concretamente a cerca de um terço da população (35 %). O número de curadores que desempenharam apenas curadoria independente ao longo do seu percurso (43 %) prevalece face aos que se cingiram sempre à curadoria institucional (22 %).

Na *Figura 5.2* confrontam-se os dados previamente analisados, constantes da *Figura 4.9* e da *Figura 5.1*. São assim comparáveis o posicionamento dos sujeitos ao longo da carreira e o posicionamento actual quanto à estrutura da actividade.

A curadoria independente surge, cada vez mais, como uma via inevitável, sobretudo em início de percurso.²⁶⁵

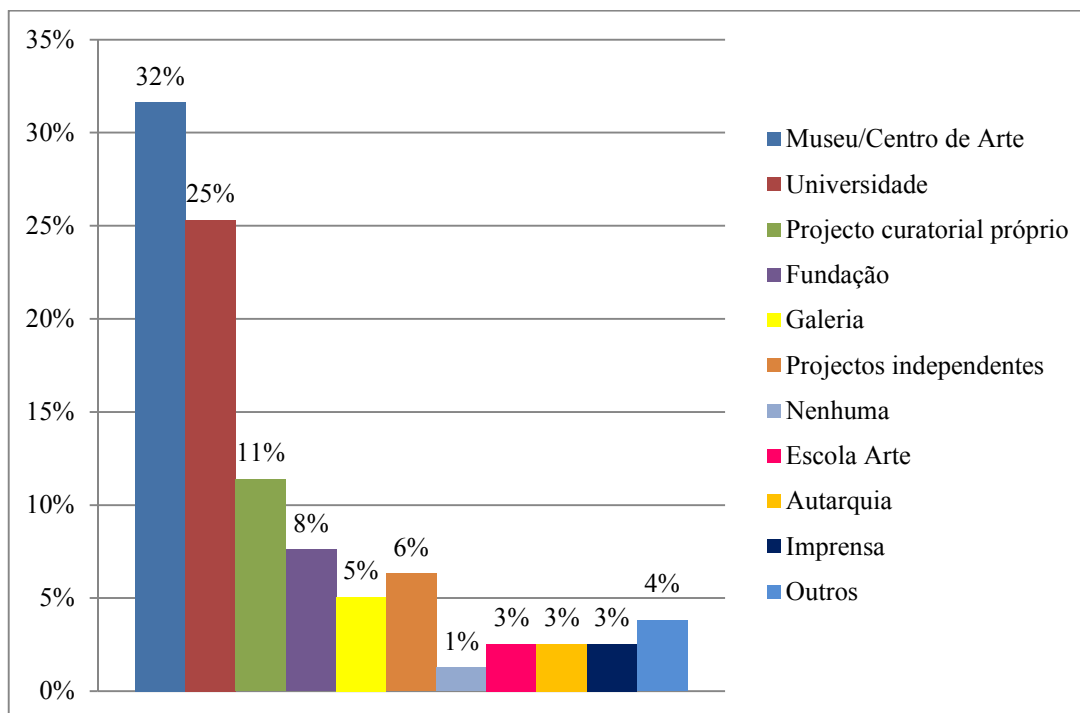
²⁶⁵ Segundo Jeanpierre e Sofio (2009: 14) apenas 2% da população de curadores franceses não realizou qualquer curadoria independente ao longo do seu percurso.

Figura 5.2: Posicionamento quanto à estrutura da actividade ao longo do percurso e posicionamento actual



Atente-se na *Figura 5.3*, na qual se visualiza a distribuição dos curadores pelas estruturas onde os mesmos desenvolvem a sua actividade principal.

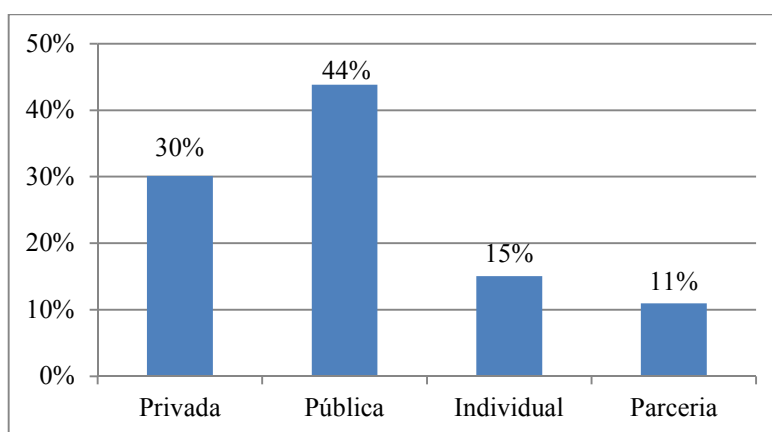
Figura 5.3: Estruturas onde os curadores desenvolvem a actividade principal



Cerca de um terço dos curadores desenvolve actividade no seio de museus e centros de arte (32 %), enquanto um quarto do universo total se enquadra na universidade (25 %).²⁶⁶ Por ordem decrescente, comparecem depois os curadores responsáveis pela criação de projectos curatoriais próprios (11 %), aqueles que trabalham no âmbito de fundações (8 %), de galerias (5 %) e projectos independentes (6 %), escola de arte, autarquias, imprensa (3 % cada) e outros (4 %).

A *Figura 5.4* é elucidativa quanto à iniciativa das estruturas onde os curadores trabalham e de onde extraem os seus rendimentos principais.

Figura 5.4: Iniciativa das estruturas onde os curadores trabalham



Regista-se que é sobretudo a esfera da iniciativa pública que acolhe os curadores, onde se inscrevem cerca de 44 % dos sujeitos. Porém, a curadoria atrai mais pessoas do que o mercado público e privado pode comportar, como acontece com as profissões artísticas em geral (Throsby, 2006).

5.4 Transições: sobreposições ou reconfigurações

A transição consiste num processo de interiorização e de redefinição da identidade profissional, desenvolvido de forma abrupta ou progressiva.²⁶⁷ Do que se verificou no terreno,

²⁶⁶ Conforme foi já mencionado, os sujeitos não desenvolvem habitualmente actividade curatorial na universidade, mas podem ter ali a sua ocupação principal enquanto investigadores e/ou docentes.

²⁶⁷ Ao que Anselm Strauss nomeia de conversão identitária, Peter Berger e Thomas Luckmann (citados por Dubar, 2006: 147-148) aplicam o termo «*alternation*», para designar «tornar-se outro» ao mudar

quanto mais atípica é a actividade de precedência à curadoria, maiores são os problemas de definição da identidade profissional provocados na transição. Note-se, porém, que ao efectuar-se uma transição não significa o abandono da actividade precedente; na verdade, é frequente a coexistência de ambas as actividades. Elencam-se as transições mais comuns observadas e as principais questões emergentes no seio das sobreposições e das reconfigurações.²⁶⁸

De artista para curador: distinguem-se dois tipos fundamentais de passagem de artista a curador: conciliatória ou exclusiva.²⁶⁹ Em qualquer dos casos, para um curador com prática precedente enquanto artista, a dificuldade de legitimação da sua actividade curatorial coloca-se na necessidade de validação externa da sua capacidade de execução de projectos enquanto curador e não mais como artista.

i) Conciliatória: o sujeito mantém ambas as actividades mas não as sobrepõe no mesmo acto expositivo. O limite situa-se no ponto em que o curador quer ou não “autocomissariar-se” enquanto artista.²⁷⁰ No caso de ter tido formação como artista, existirá uma evolução da organização de projectos artísticos com os colegas, no seio da faculdade, para a curadoria, de modo quase imperceptível.

Defino-me como artista-curadora. Até porque, no meu caso, as duas actividades são muito próximas. Fui para a curadoria porque o meu processo criativo, o meu trabalho tinha uma componente já muito analítica, e que me aproximava da área da curadoria. Inclusivamente, os projectos em que eu participei, colectivos, tinham essa componente e eu tinha esse papel de fazer a direcção de produção. Havia sempre ali dois lados. (C12)

A manutenção da prática artística pode revelar-se uma ferramenta valiosa na prática curatorial. Um escultor, por exemplo, estará munido de uma abordagem decorrente da sua

de cultura, de religião, de partido, crença ou de identidade. Segundo Dubar, nesta transformação individual, opera-se o abandono da «antiga identidade», a renúncia a uma forma identitária protectora e uma construção de uma «nova identidade», em ruptura com a precedente. Na existência de uma «crise aguda», a mesma só poderá ser ultrapassada se as relações entre a “antiga” e a “nova” identidade forem clarificadas.

²⁶⁸ As rupturas biográficas encontram-se também presentes nos percursos dos artistas, por exemplo nos actores (Borges, 2007: 227-228).

²⁶⁹ Estas duas modalidades (conciliatória e exclusiva) verificam-se também nas restantes transições (de académico para curador, de crítico de arte para curador e de assistente de galeria para curador), mas será apenas detalhada a passagem de artista para curador.

²⁷⁰ Cf. ponto 4.4.3.

experiência quanto à montagem das obras no espaço expositivo e na leitura das obras dos artistas envolvidos, por via do seu «pensamento plástico» quanto ao espaço e quanto às obras, mercê do conhecimento profundo dos materiais.

Nunca deixei de fazer escultura (...) e essa é a minha ferramenta principal na curadoria. (...). Por exemplo, ao trabalhar na montagem da exposição, para ler as obras dos outros (...). Acho que um artista nunca deixa de pensar plasticamente. (...) Pensa com os materiais. E isso às vezes traduz-se na forma como uma exposição se monta. Já aconteceu eu perceber que os artistas estavam a tentar resolver a coisa de uma maneira e eu lembrei-me de lhes dar uma sugestão. É um pensamento mais plástico, mais espacial do que o texto. É muito engraçado porque eu nunca digo [aos artistas] que sou de escultura e eles acabam por perceber. (C36)

Mais raro é o recurso a nomes diferentes, cada um correspondente a um desempenho, mecanismo idêntico à heteronímia: distinguem-se, assim, as acções do *artista-curador* enquanto comissário quando está a organizar exposições e como artista quando apresenta as suas obras.²⁷¹ Quando questionada acerca da sua definição profissional, uma das curadoras entrevistadas, que desenvolve também trabalho enquanto artista, afirma:

Ai, isso é tão difícil! Que horror...não faço ideia. Não sei, não consigo. Isso é sempre um problema. Por exemplo, quando vais ao hospital... «Profissão?». Agora ponho escritora. Porque era o meu sonho. Sou uma escritora falhada. (...) Eu diria curadora independente, só que também trabalho numa galeria, e também escrevo, também sou crítica de arte. Até já fiz coisas como artista, tenho um *alter-ego* e tudo. (C20)

Outra situação é a dos artistas que organizam regularmente exposições, mas enquadram a sua acção enquanto artistas: afirmam caber, dentro dessa designação, uma multiplicidade de actuações possíveis.

O meu trabalho tem a ver com uma rede de interesses e por isso ele não pode ser só uma coisa. É difícil transformá-lo num produto só. Esta resistência a transformá-lo num produto só tem a ver com a consciência que para mim a arte não é só uma via, e é de um diálogo de muitas coisas que tem de surgir o trabalho. Há um quê de antiproduto. (C46)

²⁷¹ Por exemplo, Manuel Santos Maia, artista plástico apresenta-se como José Maia, quando comissário. Veja-se, sobre a produção artística: <http://manuelsantosmaia.blogspot.com/> e, sobre as actividades curatoriais: <http://josemsmaia-curadoria.blogspot.com/>.

ii) *Exclusiva*: a partir do momento em que passa a ser curador, o sujeito cessa o seu trabalho como artista. O novo sentimento identitário leva sempre algum tempo a solidificar-se, quer esta seja uma transição abrupta e claramente delimitada ou uma transição progressiva. Como artista, o sujeito apercebe-se que o que mais gosta de fazer são os projectos com outras pessoas e que algumas propostas evoluíam de conversas com amigos para outros sentidos mais abrangentes, como sejam projectos públicos, por exemplo. O contexto onde se desenvolve a prática condiciona a autodenominação como curador, sobretudo quanto menos institucional e mais invulgar for o mesmo.

Comecei a fazer arte, mas ao vir para Nova Iorque tinha de ter forma de subsistência. Tive uma série de trabalhos administrativos nas artes, com colecções privadas, investigação e escrita, como assistente curatorial (...). Ao trabalhar nessa posição vi muita arte e continuei a produzir até ao final dos anos 90. Mas comecei a pensar sobre arte pública, porque estava interessada no que se passava nas ruas e nos espaços públicos mais do que numa galeria. E apercebi-me que como artista seria mais interessante trabalhar com outras pessoas. Algumas propostas passaram a evoluir na minha cabeça e em conversa com amigos, mas em mais sentidos: projectos públicos que organizaria e levaria um artista. E percebi que como curadora não seria bom fazer a curadoria de mim própria. Então despi a pele do artista para vestir a do curador. (...) A questão era saber quanto trabalho curatorial teria de fazer até ser considerada uma curadora válida, até que as pessoas percebessem que não era artista. Seria legítimo intitular-me curadora se estava a fazer curadoria de exposições num barco, num cais ou num pontão? Não é a mesma situação de um curador que trabalhe num museu a fazer exposições *star system* (C3).

Outra modalidade é a percepção do facto de a investigação artística tomar progressivamente um curso mais imaterial, e assim tornar-se menos física e objectual. Surge um pendor analítico mais vincado sobre encontrar o contexto mais apropriado para a apresentação das obras, a criação de contextos para as práticas.

Houve muitas questões no meu trabalho que passavam por pesquisa em bibliotecas, por uma fase mais imaterial, mais teórica, com o afastamento do objecto, que depois levou a algumas questões sobre formas de apresentação, recolocação histórica ou não. Que pode ter levado a uma análise do que são os contextos, como se apresentam as coisas, de gerar novos contextos porque eu não estava satisfeita com o que existia à minha volta. Sucintamente, isto foi dando a uma prática da curadoria que tenho hoje em dia. (...) As pesquisas tornaram-se mais contextuais, mais imateriais e menos físicas. (C30)

À semelhança do que foi registado quanto ao perfil profissional do artista-curador, a mobilização das componentes expressivas da criatividade convocadas na prática curatorial são pronunciadas quando ocorre uma transição de artista para curador.²⁷²

Deixei de produzir [obras enquanto artista]. Mas não sei se não encontras outros canais para traduzir aquilo que te interessa. Não estou a dizer que tudo aquilo que faria se fosse artista, estou a traduzir para outras actividades. Cada actividade tem as suas especificidades. Mas se calhar em parte estou (C45).

De académico para curador: esta transição reside na descoberta que a prática curatorial está muito próxima do trabalho académico. Estes sujeitos demonstram a vontade de transportar para a curadoria as questões teóricas oriundas da sua área de formação. Formulam projectos e exposições com o recurso à convocação de autores e conceitos ou mesmo de metodologias activadas no seio das suas pesquisas, transpostas depois para os projectos curatoriais.

Essa primeira curadoria foi consequência de um sair do pensamento para a prática, para mostrar como é que alguns daqueles artistas sobre os quais tinha estado a pensar podiam funcionar num espaço, em relação, saindo já do discurso filosófico ou mais lógico para um outro discurso que é muito mais aberto. Na altura não tinha a percepção que [a curadoria] era uma via. (...) Na altura era colocar no espaço e na prática o que tinha estado a pensar na teoria. Como bola de neve, resultou numa via. E que agora assumo claramente como via, curta mas intensa no sentido de ter sido muito importante no sentido identitário. O que é curioso nela é que cada vez mais sinto que não é uma via oposta em relação ao caminho académico ou da Filosofia, mas é quase uma via paralela ou sobreposta. (C42)

A intervenção directa e prática sobre as questões da contemporaneidade é um dos aspectos principais que motiva este tipo de transição:

Achei [a curadoria] muito mais interessante do que Filosofia. Queria algo mais contemporâneo e que tivesse uma incidência imediata no tecido concreto da realidade, até profissional. (...) A razão pela qual saí de Filosofia é porque me faltava um parâmetro real, concreto. E a curadoria é como quando és historiador e vais fazer trabalho de campo. Ou como quando és arqueólogo e vais fazer pesquisa no solo. No fundo a curadoria é pesquisa de terreno. (C20)

²⁷² Cf. ponto 4.4.3.

De crítico de arte para curador: a escrita para revistas especializadas como crítico de arte constitui uma importante forma de apresentação do trabalho e um veículo eficaz para a distribuição de ideias, potencialmente a nível internacional. Geradora de visibilidade no campo artístico, acontece, não raras vezes, tal vir a traduzir-se, posteriormente, em convites para trabalhos curatoriais.

Um amigo meu tentou apresentar-me a alguém da *Art in America* [revista de arte] e disse-me: “devias escrever para eles”. E o editor concordou em ver o meu trabalho para depois escrever algumas críticas. Não estou interessada nisso, mas é evidente que se eu escrever vários artigos ou um apenas na *Art in America* irei a todos os sítios. As pessoas passam a conhecer as minhas coisas no mundo da arte. É uma forma muito mais abrangente de distribuíres as tuas ideias do que uma exposição, que só alguns vêem. (C3)

Ao manter ambas actividades, não ocorre realmente uma transição mas sim uma fluidez de papéis entre quem escreve sobre os artistas e quem trabalha no sentido de fazer exposições com os artistas. A experiência de trabalho enquanto crítico de arte num jornal é descrita como uma “escola”: pelo esforço metodológico inerente à obrigatoriedade de ver muitas exposições e assim «treinar o olhar»; pela discussão sobre arte com colegas mais experientes; pela aproximação gradual ao mundo artístico, o conhecimento directo dos artistas na visita aos seus ateliês; pela necessidade implícita de operar uma selecção, quanto às exposições e aos artistas a destacar; pela metodologia de redacção de texto num curto espaço de tempo, em consonância com os prazos impostos pelo fecho da edição.

A crítica de arte é que me fez ganhar uma relação mais forte com o mundo da arte contemporânea em Portugal, sobretudo com a assiduidade com que tinha que escrever. Foi essa a grande escola. (C47)

(...) a minha escola foi o [Jornal], aquilo que tive de estudar antes por iniciativa própria e depois por disciplina de ver e comentar exposições, fazer a triagem que o [Jornal] me deu. (...) No final de 1998 sou chamada para o [Jornal], para reforçar a equipa para escrever sobre exposições. Fiz um teste, um primeiro texto que me foi pedido, e caso gostassem desse texto ele seria publicado e começaria a colaboração, que era testada todas as semanas porque a partir do momento em que surgisse um texto que não fosse considerado bom podia não ser publicado. E o [nome] era bastante exigente como editor. Lia, de facto, tudo, não publicava nada sem ler. E aconteceu muitas vezes, à terça-feira, que era o dia em que se fechava, estarmos ao telefone a discutir os

dois “Mas porque é que diz isso? Não acho nada!”. Discutíamos não apenas questões de ordem estética mas de triagem dentro do universo de exposições, o que vale a pena destacar e o que não vale. (...) Esse tipo de discussões foi vital para o meu crescimento. Tinha de reflectir bastante sobre aquilo que escrevia, o modo como escrevia, e aquilo sobre o que escolhia escrever. Ao mesmo tempo tinha de ver umas doze exposições para escrever sobre duas ou três, para poder escolher a partir daí sobre o que é que ia escrever. (...) Foi uma escola importante para mim, acho que dei um bom contributo, mas senti que não era aquilo que queria fazer porque me via muito mais como historiadora do que como crítica de arte, mas também não era historiadora porque gosto de trabalhar no imediato e com pessoas que estão vivas. Havia uma dificuldade da minha parte de perceber qual era o contributo que podia dar. (C31)

De assistente de galeria para curador: o trabalho no contexto galerístico permite a observação próxima e, no melhor dos casos, a intervenção nos processos artísticos, o acompanhamento da produção das obras dos artistas e das suas exposições. Neste contexto é frequente, no caso de o galerista observar essa apetência no assistente, convocá-lo a escrever os textos destinados ao comunicado de imprensa da exposição, o que pode desencadear o gosto pela escrita sobre arte.

A experiência galerística pode revelar-se muito frutífera para uma posterior prática curatorial, e também no caso da acumulação de ambas as actividades: permite ao sujeito detectar os mecanismos inerentes ao sistema e ao mercado da arte contemporânea e facultar uma familiarização directa e progressiva com os artistas e outros curadores.

Uma das mais-valias de trabalhar na galeria é que tinha de trabalhar com os artistas independentemente de gostar ou não do trabalho deles. Isso acaba por fazer desenvolver mecanismos de interpretação e de relação com as obras que ultrapassam a noção de gosto. E começa a trabalhar com noções de relevância cultural e mecanismos de importância comercial. (...) O trabalho do artista, a obra de arte era quase o aspecto menos importante na forma de gerir a carreira dos artistas. Grande parte do trabalho da galeria é a gestão de carreiras e a gestão da galeria ela própria. Sabes quando crias camadas e camadas de discurso à volta de qualquer coisa, fazes uma construção teórica, económica, discursiva, estratégica, política, como alicerce; mas, sendo alicerces, ficam completamente enterrados e já não os vês. E o que vês é a carreira do artista, as lógicas de poder, a gestão de colecções, as ligações com as instituições; e o trabalho [do artista] é uma coisa estruturante mas se o removesses nessa altura ninguém ia perceber! Isso para mim era muito interessante. Remove a arte contemporânea da arte contemporânea e aquilo ainda funciona! (C28)

É muito provável que esta percepção influencie de forma decisiva a conduta posterior sujeito enquanto curador, na sua vontade de se posicionar de forma a favorecer os interesses dos artistas. A galeria surge, assim, como uma plataforma privilegiada para a observação e para uma intervenção nos processos do mundo das artes.

Com o álibi de ser *designer* gráfico, concorri para um lugar na Galeria [nome], invocando que iria dar jeito porque podia fazer a parte gráfica. Mas no fundo o que me interessava não era de todo estar a fazer *design* lá mas aprender o que é uma estrutura, como é que as coisas funcionam, estar a trabalhar na área. Não era aprender para fazer porque não queria ser galerista nem é uma coisa que tenha no meu horizonte, muito pelo contrário. (C24)

As valências curatoriais convocadas para o contexto da galeria, como sejam os contactos estabelecidos com o meio institucional e curatorial, o tipo de abordagem quanto ao artista – porventura mais colaborativa – e uma maior propensão para o desenvolvimento de exposições temáticas, de *statement*, poderão ser benéficas no caso de, pontualmente a galeria desejar transmitir uma imagem mais distanciada de uma pura estratégia comercial.

Fui-lhes propor um trabalho em *part time* como directora, ou seja, trazendo um *savoir-faire* que tinha adquirido na [nome de outra galeria] e ao mesmo tempo poder ter trabalho ao lado [como curadora], que é uma coisa engraçada porque eles perceberam isso. Eles estavam à procura de alguém e eu candidatei-me, mas candidatei-me naquela de “Vocês ao trabalharem comigo estão a trabalhar com uma comissária. Vou trazer aqui a minha experiência como directora de uma grande galeria mas também uma actividade paralela que vai trazer uma mais-valia para a galeria porque depois desenvolvo muitos contactos tanto junto dos comissários jovens como aqueles contactos mais institucionais que adquiri e internacionais e com os quais continuo a manter um contacto”. (...) Como é uma galeria jovem, tem quatro anos e meio, perceberam que isso é uma mais-valia e isso acontece muito. (C20)

Uma via comum é a manutenção do trabalho enquanto assistente de galeria ao mesmo tempo que se pratica a curadoria independente, modo de manter um trabalho e uma remuneração regular, mas também a proximidade ao meio artístico. Frequentemente esses sujeitos desejam, tão cedo quanto possível, abraçar a curadoria a tempo inteiro.

O meu objectivo é desligar-me completamente do meio galerístico, de tudo o que tenha a ver com outra coisa que não tenha a ver com comissariado ou escrita, ou pesquisa. O objectivo é

sempre esse: desligar-me totalmente. Não tenho qualquer interesse em continuar, aliás porque há vários tipos de comissário. E eu sou muito aquele tipo de comissário de pesquisa, intelectual, chato, lento. E sei que faço um bom trabalho na galeria, mas não gosto. Detesto produção. Depois há aqueles comissários que gostam muito de produção, de trabalhar em grandes grupos, de fazer muitas coisas. Não sou nada assim. Logicamente é *contra natura* para mim estar a trabalhar numa galeria. (...) Sei que trabalho bem, tenho uma boa relação com os artistas e com os colecionadores. Trabalhar numa galeria dá-te o contacto constante com o meio. Mas o objectivo é safar-me, o mais depressa possível. (C20)

Em certos países, como é o caso de França, muitos curadores trabalham em galerias, na qualidade de assistentes. No caso das galerias mais jovens, os projectos de menor escala tornam-se mais aliciantes do que o trabalho no seio de uma galeria de maiores dimensões.

5.5 A internacionalização

A internacionalização mantém-se como uma das maiores debilidades da curadoria em Portugal, assim como uma das maiores dificuldades dos artistas portugueses, ainda que esta tendência esteja, actualmente, a ser contrariada pelas novas gerações. Já em meados dos anos 90, ao observar a condição de país semiperiférico, com instituições desfasadas da dinâmica criativa à escala mundial, Alexandre Melo (1994: 122) afirmava como era imprescindível viajar, para qualquer pessoa interessada em conhecer ou participar no mundo da arte contemporânea, modo de «romper com a ignorância, o provincianismo, o obscurantismo e os efeitos perversos que eles projectam de modo inevitável e indelével sobre as atitudes, as carreiras e as ambições dos agentes culturais.»

Terá a dificuldade de internacionalização dos artistas uma relação directa com a dificuldade de internacionalização dos curadores? Note-se que em Espanha, a internacionalização dos artistas é diminuta e, pelo contrário, certos curadores espanhóis têm tido franca projecção.²⁷³ Um dos principais problemas da internacionalização nacional

²⁷³ Apontem-se alguns casos. Rosa Martínez foi a directora artística da Bienal de Istambul (1997), da Bienal SITE Santa Fe, Novo México (1999), co-curadora da Manifesta 1 em Roterdão (1995) e curadora de outras exposições na Irlanda, Coreia e na Áustria. Com María de Corral, co-comissariou a Bienal de Veneza em 2005, primeira ocasião em que foi dirigida por mulheres. Vicente Todolí foi o director da Tate Modern, em Londres (2003-2010), depois de desempenhar o cargo de director do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, no Porto (1999-2003).

residirá, por certo, no impulso institucional tardio dos espaços dedicados à arte contemporânea, ocorrido apenas na década de 90.²⁷⁴

A formação especializada em curadoria, existente a nível pós-graduado, faz com que os estudantes emigrem para “centros de gravidade”, à imagem do que sucede em outros domínios profissionais, como sejam os científicos (Delicado, 2009: 112). Em Portugal, dos casos de curadores que fizeram formação especializada em curadoria no estrangeiro, poucos são os que conseguem iniciar – ou dar continuidade – de forma satisfatória, a uma actividade consistente no estrangeiro. Quando o percurso profissional se iniciou no estrangeiro logo após a conclusão dos estudos, sucede frequentemente a relação profissional com o país de origem ser nula ou diminuta.

Por sua vez, raramente um curador português assume um cargo de destaque na cena internacional, enquanto director de um museu ou centro de arte, ou como curador geral de uma bienal importante – responsabilidade muito superior à curadoria de uma representação nacional.²⁷⁵ Mais frequentemente, as exposições comissariadas por curadores nacionais no estrangeiro são uma selecção de artistas portugueses, muitas vezes encomendadas e apoiadas por órgãos responsáveis pela difusão da cultura nacional, como as embaixadas. Esta vertente, contudo, não representa uma internacionalização efectiva.

Vários curadores das faixas geracionais mais jovens atribuem grande importância às redes internacionais e procuram desenvolver trabalho nesse enquadramento. Esta motivação é, frequentemente, fruto de experiências precedentes de vivência no estrangeiro. No início da década de 90, a pertença a associações como a IKT (International Association of Curators of Contemporary Art) foi importante para alguns curadores então em início de carreira, uma vez que assim se proporcionava o diálogo com agentes internacionais de relevo.²⁷⁶

Nessa altura inscrevo-me no IKT, começo a conhecer o Szeemann, os protagonistas da cena curatorial internacional. (...) O IKT era bastante importante para um curador *freelancer*. Havia uma troca de experiências, havia possibilidade de conhecer essas pessoas, o Szeemann e outros

²⁷⁴ Conforme foi abordado no capítulo 3.

²⁷⁵ Refiram-se as excepções, todas relativamente recentes: Miguel von Hafe Pérez foi, após concurso com um júri internacional, nomeado Director do CGAC – Centro Galego de Arte Contemporânea, em Santiago de Compostela, em 2009. Isabel Carlos foi a comissária da Bienal de Sidney em 2004 e da Bienal de Sharjah em 2009 e Sérgio Mah foi o comissário das edições da PhotoEspaña 2008 e 2010. Em 2011, Miguel Amado foi contratado pela Tate St-Ives, na qualidade de curador de exposições e da colecção.

²⁷⁶ A IKT foi mencionada no ponto 1.3.

curadores internacionais importantes, directores de museus, aparecia toda aquela gente. Directores de museus menos, eu próprio quando comecei a trabalhar no museu comecei a não ir ao IKT. Ia aos encontros, depois comecei a viajar aos certames internacionais. Era importante estar onde a arte estava (C49).

No *Quadro 5.1* sugerem-se alguns indicadores para avaliar a internacionalização da carreira de um curador, fim para o qual deve ser tomada em consideração a regularidade com que os mesmos são desempenhados:

Quadro 5.1: Indicadores de internacionalização

- | |
|--|
| <ul style="list-style-type: none">- Trabalho regular no seio de uma instituição no estrangeiro- Curadoria de exposições no estrangeiro- Curadoria de exposições internacionais (p.e. curador geral ou co-curador de bienais)- Escrita para a imprensa especializada internacional- Estar profissionalmente relacionado com o mundo da arte internacional- Ser membro de júris e de associações internacionais- Curadoria de representações nacionais em bienais internacionais- Estudar no estrangeiro (importante caso se estabeleçam laços profissionais) |
|--|

5.6 A formação e a institucionalização

As competências específicas, institucionalmente atribuídas através de diplomas académicos são, para muitas actividades profissionais, socialmente requeridas para o seu exercício. É largamente sabido como as artes constituem uma excepção neste domínio. Como sustenta José Machado Pais a respeito da formação dos artistas:

(...) num universo onde a *singularidade* se cultiva a todos os níveis, a posse de competências formais e tendencialmente normalizadoras é preterida em função das competências personalísticas e personalizadas (Pais, 1995: 121).

Assim, em lugar dos conhecimentos padronizados reunidos no contexto de uma formação específica, sobrevalorizam-se os:

(...) recursos emocionais, sensitivos e imaginativos, competências mais da ordem do talento que da formação específica adquirida, sendo por isso subjectivamente atestadas pelos seus pares e pelos que mais de perto contactam consigo e com a sua obra (Pais, 1995: 121).

Com efeito, alguns entrevistados referiram-se negativamente ao facto de reconhecerem, em alunos provenientes de determinadas escolas de curadoria, uma formatação no seu modo de fazer exposições. Por outro lado, as escolas de arte constituem factores de certificação simbólica e de incentivo para o desenvolvimento de carreiras artísticas (Moulin, 1992: 322). Dada a relativa novidade da especialização em curadoria no nosso país, a frequência da mesma é vista com certa distinção, em parte por virtude do acesso directo a professores e conferencistas internacionais, por regra inacessíveis por qualquer outra via.

Outros mecanismos distintivos são a atribuição das bolsas de estudo, as residências curatoriais, a participação como membros em júris ou a selecção por parte de instituições reputadas para ali realizar uma curadoria, ainda que pontual.

Como noutras profissões artísticas, a passagem da formação à actividade não é linear; antes, implica modalidades de inserção múltiplas e complexas. Mais do que o capital de formação, valoriza-se no curador uma abordagem inovadora, a proposta de conceitos pertinentes, sintonizados com o seu tempo e a capacidade de estabelecer diálogos entre artistas e obras outrora impensados.

A inexistência de formação especializada em curadoria ao nível das licenciaturas contribui para a heterogeneidade das formações de base dos curadores. O autodidactismo revela-se uma forma comum de colmatar as lacunas sentidas ao longo dos cursos, especialmente quando não se estudaram disciplinas artísticas como formação basilar; mas é também uma via percorrida para aprofundar conhecimentos sobre um meio específico com o qual se venha a trabalhar sistematicamente, como, por exemplo, a fotografia.

Acontece frequentemente realizar-se uma ruptura abrupta com a formação inicial em favor da mudança para uma formação ou actividade mais próxima da arte e da curadoria. A formação complementar adquirida através das actividades paralelas, como sejam o contacto com o teatro e com a dança, proporciona a observação da forma de trabalhar em equipa e as mecânicas da produção de projectos artísticos. O trabalho com um cenógrafo pode legar instrumentos enriquecedores para a construção do plano de montagem de uma exposição, pois lida com problemas relativos à organização do espaço, por exemplo. Também as tarefas desempenhadas nesses contextos podem ser similares às que o sujeito executa, mais tarde, no domínio da curadoria:

Trabalhei como actor profissional (...). No teatro, fazia a pesquisa para as peças, os dossiês dos actores, os programas, encomendava textos... Gostava de trabalhar em edição de textos e trabalhar ao lado do *designer* que é o que eu faço hoje, no fundo. (C1)

Todavia, estas experiências podem, pela comparação, mostrar modos de organização do trabalho distintos nos mundos artísticos, sendo aqueles (a dança e o teatro) mais próximos do envolvimento colectivo.

Ao longo da minha formação tive muito contacto com o teatro e com a dança. (...) Isso contribuiu muito para a minha formação e inclusive para aquilo que eu hoje vejo que foi decisivo para me tornar curadora. Mostrou-me facetas de outras áreas artísticas, outros modos de trabalhar, um trabalho mais colectivo, de equipa, que nas artes visuais encontra menos. E foi o que me chocou, em termos profissionais, quando comecei a ingressar no campo puro e duro das artes visuais através da crítica de arte. (C31)

Conforme antes se afirmou, a proveniência académica dos curadores é variada. Tais contextos de formação plurifacetados dos curadores podem significar mais-valias, ao suscitar abordagens originais quanto ao espaço expositivo, aos temas a que se endereçam as obras de arte, e ao entendimento dos seus desafios.²⁷⁷ É o que afirma Isabel Carlos:

Estou convicta, pela minha experiência, que os grandes curadores de Arte Contemporânea não são sequer oriundos da História de Arte. Um Biólogo ou um Matemático podem ser excelentes curadores porque por vezes o peso do discurso da História de Arte pode ser, para um artista contemporâneo, uma dispersão. É preciso uma certa “frescura” para olhar para a Arte Contemporânea (Vasconcelos, 2005).

A posse de uma pós-graduação em curadoria não confere por si só a designação de curador *inter pares*: antes da materialização consistente desse saber ao comissariar várias exposições, ser-se-á simplesmente pós-graduado ou Mestre em Curadoria. Mais facilmente alguém que não possua essas credenciais académicas mas que tenha já experiência de ter comissariado exposições será considerado curador do que o inverso.

O interesse que a curadoria tem motivado sobretudo ao longo da primeira década do século XXI, detecta-se, entre outros dados, pela crescente procura e oferta de formação especializada em Estudos Curatoriais a nível internacional. O ensino especializado ao nível

²⁷⁷ Recorde-se que Walter Hopps foi autodidacta e que Harald Szeemann, formado em História da Arte, Jornalismo e Arqueologia, afirmou que o essencial da sua aprendizagem da prática curatorial adveio da experiência de terreno, da visita a exposições importantes e a ateliês de artistas, bem como das conversas mantidas com os profissionais do meio artístico (Obrist, 2008).

pós-graduado abrange já todos os continentes, em vários segmentos: cursos de mestrado, pós-graduações e doutoramentos. Registou-se um franco impulso a partir do final da década de 60 e do início da década de 70. Em meados da década de 80, a formação estendeu-se à Europa (principalmente à Alemanha, França e Suíça). Os anos 90 marcaram o intenso florescimento dos programas na Áustria, Reino Unido, Holanda, Estados Unidos, Israel e Alemanha. A partir do ano 2000 até ao momento actual, a acelerada profusão de cursos dificulta a tarefa a quem queira seguir-lhe a evolução.

As escolas de curadoria internacionais emergiram, na sua maioria, no seio universitário mas também a partir de centros de arte ou museus. As que têm mantido maior reputação são, por ordem cronológica da data da sua criação: Whitney Independent Study Program (Nova Iorque, 1968); École du Magasin (Grenoble, 1987); o Royal College of Art (Londres, 1992); De Appel (Amesterdão, 1993); Bard College (Nova Iorque, 1994) e Goldsmiths College (Londres, 1996).²⁷⁸ A reputação reflecte-se na procura voraz destes cursos, com elevado número de concorrentes.

Algumas particularidades distinguem certas escolas perante as demais, nomeadamente os cursos que proporcionam espaços expositivos para que os alunos ponham em prática as competências adquiridas e lidem com os problemas que perpassam o exaustivo percurso entre a concepção e a montagem da exposição. Certos cursos de mestrado consagram o segundo ano, além da escrita da dissertação, à curadoria de uma exposição nas galerias da faculdade ou centro de arte onde a escola se insere. A inexistência desta componente culmina num vertiginoso salto entre a teoria e a prática quando os recém-especializados em curadoria são confrontados com a instalação das obras no espaço.

Quando tive agora esta exposição, de repente tive a sensação: “Eu nunca montei uma exposição na vida! As minhas exposições de escultura foram há dez anos”. E pensei, “estou a montar isto com as pessoas do [nome da instituição]. E agora? Como é que eu faço isto?” (C17)

Na situação de desencontro entre o plano delineado e o espaço expositivo, elementos mais experientes como os artistas ou as equipas técnicas e de produção podem ter um papel fundamental no apoio providenciado ao curador estreante.

²⁷⁸ Sobre a actividade do Le Magasin – Centre National d’Art Contemporain veja-se Yves Aupetitallot (2006), *Magasin 1986-2006, A 20-year survey of experimenting with exhibitions*, Grenoble: JRP Ringier/Le Magasin CNAC. Esta publicação aborda o papel experimental dessa instituição no domínio curatorial.

A parte prática foi um choque para mim. Foi um choque. Tinha aquilo tudo organizado na minha cabeça e sabia o que queria e quando cheguei ao espaço aquilo não funcionava como eu tinha pensado. Fazer essas alterações todas sabendo que tens uma equipa para gerir e que está à tua espera e à espera de respostas, quer que tu avances foi um processo complicado mas foi bom ter tido o apoio da equipa de produção (...). E dos artistas. Tem muita piada porque os artistas convidados estavam lá, portanto o processo curatorial foi uma espécie de uma conversa, uma negociação e tomada de decisão. Foi um processo muito duro mas muito frutífero e pôs-me a pensar que nada disto são favas contadas. Podes ter uma ideia muito clara do que queres para uma exposição, chegas ao espaço e ela não funciona. E uma exposição que não funciona no espaço é uma exposição falhada. Não tens hipóteses. Podes ter o projecto mais interessante do mundo mas se não funciona no espaço, acabou! Ruiu. Aí foi um grande *wake up call* para perceber que podes estudar a curadoria toda, mas a curadoria é uma disciplina prática. Acontece em frente às obras. Podes escolher de catálogo mas tens de testar o objecto à tua frente, ao vivo. E que estudar os objectos todos ao vivo dentro de um espaço, como é que se interrelacionam e que tensões criam dentro do espaço. Isso é que faz uma exposição, não o projecto que tens na cabeça, que é só um ponto de partida. (C24)

Em Portugal, o curso em Estudos Curatoriais existe desde 2001, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em colaboração com a Fundação Calouste Gulbenkian.²⁷⁹ Segundo o seu coordenador, a ideia do mesmo remonta a 1991, quando ambas as instituições desenvolveram uma pós-graduação sobre curadoria (Freitas, 2003). A sua abertura provocou grande curiosidade no meio artístico, em particular nalguns alunos dessa faculdade.

Ouvi falar no Mestrado logo na primeira edição. Tinha um panfleto muito eficaz distribuído pela Faculdade [de Belas-Artes da Universidade de Lisboa], cor-de-rosa *shock*, e foi uma coisa que o pessoal perdeu logo a cabeça. Um curso de curadoria em Portugal era uma coisa inovadora. Toda a gente andava a falar nos comissários, nos curadores, já havia um entendimento numa determinada facção dos alunos do que era a Curadoria, para que é que servia, até porque tínhamos uma disciplina de Museologia, que também fiz, e falava-se do

²⁷⁹ Coordenado por José António Fernandes Dias. Note-se que, pelo contrário, à data em que foi criado esse mestrado, Cláudia Madeira (2002: xiii-xiv) afirmava que a maior parte dos programadores então existentes em Portugal não detinha qualquer qualificação académica ou formativa específica na área da programação. Antes, possuíam formações interdisciplinares, de onde constavam disciplinas como gestão, *marketing*, direito, sociologia, produção e programação cultural, políticas culturais, história da arte, informática. Esta heterogeneidade de disciplinas remete, segundo Madeira, para uma «formação ambivalente de programador como especialista polivalente».

curador, do papel do curador. Portanto isso era uma coisa ultra apetitosa para quem queria fazer qualquer coisa ligada às artes plásticas, sem ser artista. (C24)

O modelo seguido para a sua estrutura curricular foi o programa do Center for Curatorial Studies (CCS) da Bard College.²⁸⁰ Conforme se observa no *Quadro 5.2*, entre 2001 e 2008, vinte e um alunos concluíram o programa com a entrega e defesa da dissertação, cerca de um quarto do total de pós-graduados.

Quadro 5.2: Mestrado em Estudos Curatoriais, FBAUL (2001-2010): alunos por edição

Curso	Nº Candidatos	Nº Inscritos	Nº Pós-Graduados	Nº Teses Defendidas
2001/2002*	69	24	20	4
2003/2004	35	22	20	9
2005/2006	32	23	21	7
2007/2008	34	21	20	1
2009/2010	20	21	--	--
Total	190	111	81	21

*Nota: O curso de Pós-Graduação em Curadoria de Exposições abriu inicialmente como pós-graduação (2001/2002), tendo passado em 2003 para Mestrado em Estudos Curatoriais. Apenas oito alunos da pós-graduação procederam à inscrição no Mestrado (2º ano), tendo quatro apresentado a dissertação. Na edição do Mestrado de 2007/2008, alguns alunos solicitaram prorrogação do prazo de entrega da dissertação, pelo que apenas foi defendida uma tese nesse ano. Nesta edição inscreveram-se 21 alunos, apesar de apenas existirem 20 candidatos, pois verificou-se o reingresso de uma antiga aluna.

Fonte: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

As unidades curriculares que compõem este curso são as seguintes: Temas de Arte Contemporânea; Curadoria de exposições; Transformações da exposição no Século XX; Espaços e contextos de exposição; Programação e projectos I; Practicum I; Programação e

²⁸⁰ Iniciativa de colecionadores privados, o CCS possui, além do programa curatorial, um centro de exposições e de investigação dedicado ao estudo da arte e das práticas expositivas desde os anos 60 à actualidade. Atribui, anualmente o prémio Award for Curatorial Excellence. Os vencedores, até ao presente, foram: Harald Szeemann (1998), Marcia Tucker (1999), Kasper König (2000), Paul Schimmel (2001), Suzanne Ghez (2002), Kynaston McShine (2003), Walter Hopps (2004), Kathy Halbreich e Mari Carmen Ramírez (2005), Lynne Cooke e Vasif Kortub (2006), Alanna Heiss (2007), Catherine David (2008), Okwui Enwezor (2009), Lucy Lippard (2010), Hans Ulrich Obrist e Helen Molesworth (2011). Informação disponível em «Award for Curatorial Excellence», <http://www.bard.edu/ccs/>.

projectos II; Practicum II; Dissertação. Já o plano curricular do Mestrado em Estudos Artísticos, especialização em Estudos Museológicos e Curadoriais, na Faculdade de Belas-Artes do Porto tem esta configuração: A Exposição: Teorias e Práticas I; Conceitos de Museologia Contemporânea; Estudos de Arte Contemporânea; Opção I; A Exposição: Teorias e Práticas II; Conservação da Arte Contemporânea; Crítica Contemporânea da Arte; Opção II; Dissertação.²⁸¹

A correspondência dos cursos existentes para o mercado de trabalho é relativamente débil e a circulação de profissionais entre os poucos lugares disponíveis é incipiente, ao contrário do que sucede em países onde a curadoria se encontra profundamente institucionalizada. Nesses países, uma mesma instituição poderá ter várias dezenas de curadores, e existem concursos anunciados publicamente para essas posições. Porém, testemunha-se uma recente abertura no contexto nacional: alguns recém-formados nesse mestrado começam a encetar percursos curatoriais, na sua maioria como curadores independentes com ligações pontuais a instituições de arte contemporânea; outros têm vindo a ser integrados em lugares institucionais de natureza variada (revistas, institutos, fundações, centros de arte, entre outros). Além dos convidados internacionais, vários curadores portugueses com carreiras já firmadas, participaram nesse Mestrado na qualidade de especialistas, enquanto docentes do mesmo.²⁸²

²⁸¹ <http://www.fba.up.pt/cursos/mestrados/estudos-artisticos> (informação consultada em 19/08/2010).

²⁸² Apresentam-se algumas coordenadas gerais acerca de três cursos internacionais frequentados por alguns entrevistados. Do mestrado denominado “Creative Curating”, leccionado no Goldsmiths College da Universidade de Londres, salienta-se a aprendizagem no tocante a candidatura a bolsas, acordos de empréstimos, seguros, contratos, instrumentos muito importantes para a carreira como curador independente. Na mesma instituição, o doutoramento em “Curatorial/Knowledge” é descrito como um *think tank*, onde um grupo de trabalho interdisciplinar se reúne para conceptualizar práticas não convencionais. Sobre o programa curatorial promovido pelo De Appel, sediado em Amesterdão, louva-se a sua abertura e informalidade. As viagens realizadas são consideradas fundamentais para conhecer os protagonistas a nível internacional e proporcionar uma intensa dimensão de socialização. É referida a atracção pelo lado menos academizante do programa mas também certas lacunas ao nível intelectual e discursivo. Pelo facto de albergar apenas cerca de seis alunos em cada edição, requer um grande esforço individual em nome do projecto final: este é comum aos participantes, o que se traduz na dificuldade de chegar a um consenso quanto ao tema, à redacção do mesmo e à sua concretização expositiva. Entendida a pertinência deste exercício enquanto simulacro, aponta-se a dificuldade acrescida pelo facto de os alunos não se conhecem de antemão, e haver a imposição de se entenderem para um fim comum.

Retomando o exame à população curatorial nacional, o *Quadro 5.3* refere-se às áreas disciplinares das licenciaturas dos curadores, repartida nas categorias: Artes; História da Arte; História e Ciências Sociais; Filosofia; Línguas e Literaturas; Comunicação e Ciências.

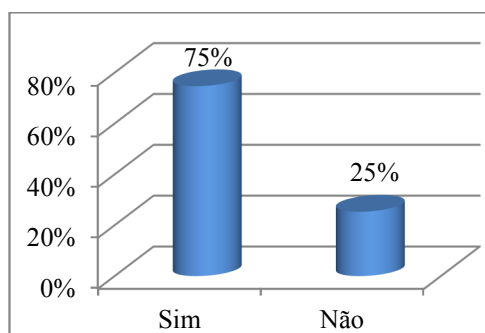
Quadro 5.3: Licenciaturas dos curadores por áreas disciplinares

Belas-Artes	32%
História da Arte	22%
História e Ciências Sociais	18%
Filosofia	8%
Línguas e Literaturas	4%
Comunicação	4%
Ciências	3%
Outros	5%
NS	5%
Sem licenciatura	1%
Total	100%

Da análise destes dados, extraem-se as seguintes conclusões: cerca de um terço dos curadores (32 %) são oriundos de licenciaturas das Belas-Artes, em Artes Plásticas (escultura, pintura, *design* de comunicação) e cerca de um quinto desse universo (22 %) fez formação em História da Arte. Da soma destas duas áreas disciplinares resulta mais de metade da proveniência acadêmica dos curadores (54 %). Seguidamente, História e Ciências Sociais é a terceira área mais escolhida, por 18 % dos curadores e Filosofia por cerca de 8 %. As restantes áreas, Línguas e Literaturas e Comunicação, apresentam uma incidência de 4 %. Fizeram formação em Ciências apenas 3 % dos curadores.

Observe-se a *Figura 5.5.*, onde se faculta informação acerca da formação pós-graduada.

Figura 5.5: Frequência de cursos de mestrado, doutoramento e pós-graduação



À semelhança do que sucede noutras profissões artísticas, a credenciação académica destes agentes é muito elevada, sendo três quartos (75 %) os que detêm diplomas a nível pós-graduado. Incluem-se neste número os mestrados, doutoramentos e pós-graduações, nas diversas áreas disciplinares, concluídos e em curso.

A acumulação de diplomas é superior nas gerações mais novas.²⁸³ Todavia, tal como advertem Jeanpierre e Sofio (2009: 20-21), a posse dos diplomas não protege os curadores da precariedade.

No que concerne à formação específica em Estudos Curatoriais, realizada no país e no estrangeiro, veja-se o *Quadro 5.4*.

Quadro 5.4: Frequência de cursos de especialização em Estudos Curatoriais por segmento

Pós-graduação	56%
Mestrado	22%
Doutoramento	6%
Cursos	17%
Total	100%

Dos curadores que realizaram formação específica em curadoria, mais de metade foi ao nível da pós-graduação. No *Quadro 5.5* discriminam-se as instituições onde os curadores fizeram a sua especialização pós-graduada em Estudos Curatoriais, cerca de dois terços em Portugal (63%).

²⁸³ O estudo de Jeanpierre e Sofio (2009) indica que, se era possível, nos anos 60-70, aceder à actividade de curadoria sem possuir um diploma, no presente somente 0,6 % da população de curadores franceses entre os 25 e os 35 anos é detentora apenas de um BAC (*baccalauréat*, diploma do sistema educativo francês, primeiro grau académico, que assinala o final dos estudos secundários e confere o acesso ao ensino superior). Os restantes 99,4 % possuem formação superior, dos quais 80 % possui, além do BAC, mais quatro anos de formação. Ademais, 20 % da população curatorial realizou um doutoramento.

Quadro 5.5: Frequência de cursos de especialização em Estudos Curatoriais por instituição

FBAUL	58%
FBAUP	5%
Royal College of Arts, Londres	11%
Goldsmiths College, Londres	5%
De Appel, Amesterdão	5%
Fondazione Antonio Ratti, Milão	16%
Total	100%

Para concluir, salienta-se um outro aspecto, relativo à actividade artística dos curadores. Tanto a história dos pioneiros como a realização das entrevistas apontaram para a importância da precedência da actividade artística, ao nível da formação nas Belas-Artes e, num sentido mais alargado, ao nível da escrita literária, da prática musical, do teatro, da dança e da fotografia. Apesar de não se ter efectuado este questionamento de modo sistemático, considerando a população activa, contabilizaram-se 23 curadores que tiveram prática artística anterior à curadoria (além dos 15 sujeitos contabilizados como artistas-curadores).²⁸⁴ Da soma de ambos, obtém-se que pelo menos 38 sujeitos mantiveram práticas artísticas. Esse número é expressivo, dado que corresponde a praticamente metade do total da população activa estudada (N=79). Daqueles 23 sujeitos, apenas 3 mantêm actualmente práticas artísticas diversas, sendo 20 os que deixaram de exercer actividade artística. Esta constatação permite lançar a hipótese de os sujeitos com práticas artísticas no passado e que hoje não são artistas-curadores terem canalizado para a curadoria a vertente criativa das suas práticas anteriores.

5.7 Iniciativas de incentivo à actividade

Nos últimos anos tem-se assistido à implementação de iniciativas de configurações diversas, que constituem contributos para solidificar a institucionalização curatorial. Destacam-se as iniciativas institucionais mais relevantes, a nível nacional, promovidas pela Fundação Calouste Gulbenkian, pela Fundação de Serralves e pela Direcção-Geral das Artes.

A Fundação Calouste Gulbenkian, em parceria com a Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, instituiu, em 2005, um acordo com o International Studio Curatorial Program de Nova Iorque (ISCP). Tal apoio à internacionalização de curadores veio a suceder

²⁸⁴ Informação extraída das entrevistas e dos *curricula vitae*.

ao que já existia há longa data para as residências artísticas.²⁸⁵ Mais recentemente foi aprovado, no plano de actividades de 2009 do Serviço de Belas-Artes daquela Fundação, que o concurso para atribuição de bolsas destinadas a residências artísticas em instituições estrangeiras incluísse a concessão de uma bolsa de quatro meses para um curador ou artista ser integrado no espaço de pesquisa e produção de projectos artísticos denominado Capacete (Brasil) (AAVV, 2009: 15).

Em 2007, o Museu de Arte Contemporânea de Serralves encetou uma iniciativa de teor diverso: o programa de itinerâncias *Antena* com o objectivo de preencher o lapso entre o reconhecimento meramente académico e a prática efectiva da inserção profissional na área. O seu director descreve os motivos conducentes à criação do programa:

A quantidade de locais vocacionados para acolher arte contemporânea [...] tem vindo a crescer em Portugal nos últimos anos. A este acréscimo de espaços não tem infelizmente correspondido uma indispensável profissionalização de pessoas a pensar e a produzir exposições, nomeadamente curadores isto apesar de existir no nosso país formação específica em estudos curatoriais – o que significa que todos os anos se formam dezenas de pessoas que ainda não puderam passar de forma consistente e sistemática à prática. [...] Decidimos agora transformar aquele interesse numa contribuição para a dinamização do panorama curatorial, estimulando o trabalho de novos curadores. Através de um novo programa de itinerâncias, intitulado *Antena*, recorreremos a curadores independentes, alguns com Mestrado em Estudos Curatoriais, a quem disponibilizamos a Colecção da Fundação. (Fernandes, 2007: 6)

Os curadores do *Programa Antena* são externos aos quadros do Museu e o processo realiza-se pelo convite da instituição a cada curador. A avaliação ao trabalho desenvolvido por um dos curadores decorrido no âmbito desse programa ilustra os parâmetros mais importantes nesse desempenho: o empenho e dedicação; a sensibilidade na leitura da colecção e adequação às premissas curatoriais e espaciais; a visita aos espaços com vista ao

²⁸⁵ Em vigor até 2010. O concurso era anual e os candidatos deviam ter entre os vinte e cinco e os quarenta anos e atestar experiência relevante na área. As candidaturas para estes programas curatoriais deviam seguir o seguinte figurino: incluir uma proposta de exposição; material escrito a atestar a capacidade de formulação conceptual de um projecto e a demonstração da exequibilidade do mesmo; a apresentação de um orçamento e as estratégias de cativação das verbas. O concurso relativo ao ano lectivo de 2009-2010 contemplou as áreas das artes visuais, gestão das artes e curadoria, fotografia, *design*, conservação e restauro, museologia e cinema. Foram atribuídas vinte bolsas em 2009, por especialidades e por países, duas das quais para Curadoria. Em Relatório e Contas 2009 - Serviço de Belas-Artes da Fundação Gulbenkian, p. 14.

conhecimento profundo das obras e dos futuros locais onde seriam instaladas; o diálogo com os artistas e outros profissionais envolvidos na exposição (Nicolau, 2007: 9). Realizaram-se, até ao final de 2011, cinco edições deste programa.²⁸⁶

Por fim, considere-se o programa INOV-Art, dirigido às áreas das artes e da cultura. Este é gerido e coordenado pela Direcção-Geral das Artes, responsável pela implementação das políticas de apoio às artes performativas e visuais do Ministério da Cultura.²⁸⁷ Tem por objectivo proporcionar estágios profissionais a jovens, com qualificações ou aptidões reconhecidas no domínio cultural e artístico em instituições internacionais de referência.²⁸⁸ A realização dos estágios no âmbito do programa INOV-Art tem as seguintes finalidades: promover a inserção no mercado de trabalho de jovens com conhecimento e experiência nas áreas da cultura e das artes; desenvolver competências profissionais e qualificações dos jovens através da sua integração, por um período limitado de tempo, em entidades culturais e artísticas internacionais; fomentar a circulação e a cooperação cultural e artística internacional.²⁸⁹ Na 1ª edição desse programa, em 2009, decorreram oito estágios na área de Curadoria, então afecta às Artes Visuais, conforme se observa no *Quadro 5.6*.

²⁸⁶ Antena 1: *Documento: Projecto: Ficção*, curadoria de Bruno Marchand, Fundação Eugénio de Almeida, 2007-2008. Antena 2: *Só é possível se formos 2*, curadoria de Maria do Mar Fazenda, Centro de Artes de Sines, 2007-2008. Antena 3: *Desedificar o homem*, curadoria de Hugo Dinis, Galeria Municipal Paços do Concelho, Doispaços/Galeria Municipal e Transforma – Torres Vedras, 2007-2008. Após estas três edições, registou-se um hiato; voltou a realizar-se o programa em 2010, com a exposição Antena 4: *Embankment #7*, curadoria do colectivo Embankment, Galeria Municipal Paços do Concelho - Torres Vedras e, em 2011, Antena 5: *Staging the Archive*, curadoria de Ana Anacleto, no Museu de Arte Contemporânea de Elvas. Uma iniciativa de diferente natureza foi lançada em 2007 pela Arte Contempo - Associação Cultural sem Fins Lucrativos, que instituiu a *Iniciativa Novos Comissários*, apresentado como «um concurso de ideias para a produção de uma exposição colectiva», destinado a promover a carreira de comissários emergentes. Esta associação surgiu em 2004. Entre 2004 e 2007, as exposições neste espaço tiveram a programação e o comissariado de Miguel Amado e de Filipa Oliveira.

²⁸⁷ O programa consiste numa medida específica do Programa INOV5.

²⁸⁸ Nas duas primeiras edições, o concurso contemplou jovens entre os 18 e os 35 anos. Em 2011, na sua terceira edição, o limite etário passou a fixar-se nos 30 anos.

²⁸⁹ Os destinatários do programa devem preencher os seguintes requisitos: permanência legal em território nacional há mais de um ano; estarem desempregados, à procura de primeiro ou de novo emprego; qualificação específica nos domínios a que concorrem; fluência em português e noutra língua oficial da União Europeia; disponibilidade para viver no estrangeiro.

Quadro 5.6: Distribuição de estágios INOV-ART em Curadoria/Artes Visuais (2009)

Entidade de Acolhimento	Cidade da entidade de acolhimento	País	Duração (meses)
Cultura	Berlim	Alemanha	9
Villa Arson	Nice	França	3
Kunstverein Hildesheim	Hildesheim	Alemanha	9
Galeria José de Ibarra	Barcelona	Espanha	9
Yerba Buena Center for the Arts	São Francisco	EUA	8
Situations at the University of the West of England	Bristol	Reino Unido	7
Sparwasser HQ	Berlim	Alemanha	9
Art for Humanity	Durban	África do Sul	8

Fonte: Direcção-Geral das Artes – Programa INOV-Art.

Na 2ª edição decorreram dezassete estágios na área de Programação e Curadoria. No *Quadro 5.7* apresentam-se apenas os dados relativos às artes visuais (excluem-se as informações respeitantes às artes performativas, cinema e audiovisual, design, gestão, indústrias criativas e marketing, património, serviços educativos e actividades artísticas em meio educativo).

Quadro 5.7: Distribuição de estágios INOV-ART em Curadoria/Artes Visuais (2010)

Entidade de Acolhimento	Cidade da entidade de acolhimento	País	Duração (meses)
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	Brasil	6
Fundação Bienal de São Paulo	São Paulo	Brasil	9
Casco - Office for Art, Design and Theory	Utreque	Holanda	8,5
Pinacoteca do Estado - Museu de São Paulo de Arte Contemporânea	São Paulo	Brasil	9
Loris - Galerie für zeitgenössische Kunst	Berlim	Alemanha	7
Victoria and Albert Museum	Londres	Reino Unido	8
Association Bétonsalon	Paris	França	6

Fonte: Direcção-Geral das Artes – Programa INOV-Art.

Apesar das iniciativas elencadas, as dificuldades de enquadramento no sector público dos sujeitos provenientes de várias actividades emergentes, entre as quais se conta a curadoria, não deixam de evidenciar um paradoxo, como sustentam Rui Telmo Gomes e Teresa Duarte Martinho (2009: 15):

Se, por um lado, crescem e se diversificam, no domínio da cultura, as responsabilidades e incumbências das instituições públicas, sobretudo das autarquias, mantém-se, por outro lado, o problema da rigidez que caracteriza quadros e regulamentos de pessoal na administração pública e que representa um obstáculo à integração de novas funções, ou seja, ao assumir das referidas competências.²⁹⁰

²⁹⁰ As outras actividades mencionadas nesse estudo são aquelas onde se enquadram os técnicos dos serviços educativos, programadores, gestores culturais, entre outros.

CAPÍTULO 6.

AS PRÁTICAS. PROCESSOS, INTERACÇÕES E CONDIÇÕES

6.1 Cooperação

Se parte considerável do trabalho curatorial decorre de modo algo solipsista, a partir da reflexão individual, em vários momentos na preparação de uma exposição ocorrem interacções de natureza diversa; entre as mais estreitas – bipolarizadas nos eixos de cooperação e de conflito – estão as operadas com os artistas. À imagem do que Howard Becker (1982) sustenta acerca da produção colectiva da obra de arte, também no processo expositivo existe uma teia de intervenientes, que agem em variados momentos da preparação e instalação de uma exposição, com as quais o curador tem de dialogar (equipas de produção, *designers* do catálogo, técnicos de transportes de obras de arte, responsáveis pelos espaços expositivos, instâncias de poder político, arquitectos responsáveis pelo desenho do espaço expositivo, entre outros).

A cooperação tem por objectivo desenvolver as modalidades expositivas mais convenientes ao projecto. Apontam-se, de seguida, algumas das tendências mais frequentes na dinâmica de cooperação entre o artista e o curador, desde a concepção do projecto expositivo até à sua execução e montagem no espaço.

Como afirma Jouvenet (2001: 338), o curador não é nem um ajudante do artista genial nem um decisor todo-poderoso. Com efeito, grande parte dos curadores revê-se hoje num modelo de relação horizontal entre artista e curador, fortemente colaborativo, pautado pela informalidade.²⁹¹ Desejavelmente, uma exposição reflecte a confluência das visões e das linguagens de ambas as partes, onde nenhuma delas é anulada em detrimento da outra. Não obstante um eventual envolvimento profundo no processo, da ocorrência de discussões potenciadoras de avanços e de modificações ao plano do artista, o curador deve ter em mente que, no final, a obra é sempre do artista e não um misto colectivo de autorias.

A obra de arte é, para o melhor e para o pior, assinada pelo artista e não pelo curador. O curador não deve influenciar assim tanto o que seja a decisão do artista e inclusivamente mesmo que

²⁹¹ Conforme testemunhado por diversos entrevistados. Uma das curadoras entrevistadas afirmou trabalhar regularmente com os mesmos dois artistas, com quem nunca teve qualquer conflito e que esses artistas põem no papel as ideias dela de forma instantânea. Chega mesmo a afirmar que nessa relação ela também é artista e também os artistas são curadores.

isso contrarie as suas ideias, deve deixar que o artista tenha a última palavra em relação à obra. Isso tem-me acontecido (...), eu divergir daquilo que o artista quer fazer em determinado momento da sua exposição. E discuto, mas a última palavra é sempre do artista. Agora, posso discutir, posso ser um chato. Mas a última palavra será sempre do artista, é ele que assina a exposição, mais do que o curador (C49).

A prática curatorial envolve criatividade, mas não constitui uma prática artística por si só.²⁹² Já a prática artística pode envolver uma componente curatorial. Por isso mesmo, encontram-se artistas que eventualmente estendem a sua actividade à curadoria mas não se encontram curadores que se considerem artistas, mesmo quando as suas exposições se aproximam de uma obra de arte. Cada vez mais existe um *espaço de intersecção* entre ambas as práticas, mais do que zonas nitidamente separadas (Aranda e Hoffmann, 2008).²⁹³

Nos projectos expositivos existem duas situações comuns: 1) o curador trabalha recorrentemente com os mesmos artistas; 2) o curador diversifica as suas escolhas consoante os projectos em questão. A primeira modalidade é mais associada às primeiras gerações, dos críticos de arte:

Antes o crítico de arte afirmava-se pelo acompanhamento sempre dos mesmos artistas, as apostas dos críticos de arte, e agora a estratégia é totalmente diferente. E eu não me revejo nada nesta aposta do artista que vinga ou não vinga. Interessa-me projecto a projecto. Acompanho na mesma os artistas com quem tenha trabalhado, volto aos ateliês, a ver o que estão a fazer, mas interessa-me mais trabalhar com outros projectos (C31).

No caso da segunda, torna-se imperativa a necessidade de o curador saber adaptar-se aos artistas com quem trabalha, em função das suas especificidades, dos interesses temáticos a que se dirigem as obras, da variação dos ritmos e das lógicas de acção, como sejam o tempo que cada um demora a produzir as obras ou a insegurança derivada da inexperiência dos artistas.

²⁹² Cf. Introdução.

²⁹³ Por exemplo, Jens Hoffmann refere-se ao projecto *DO IT* de Hans Ulrich Obrist como uma obra de arte (Aranda e Hoffmann, 2008). Hoffmann afirma também a sua aprendizagem ao observar a forma como os artistas fazem o comissariado de exposições, menos conformistas, mais criativos e imprevisíveis do que os “curadores-curadores”. Segundo diz, as exposições organizadas por artistas representam para si uma maior influência do que aquelas organizadas por curadores.

Não há modelos. (...) O Carl Jung dizia que cada paciente implica a criação de uma linguagem nova. Deves criar uma linguagem nova para a especificidade daquele paciente. E acho que não há forma de resolver isto no contacto pessoal com os artistas senão reinventando uma linguagem para cada um deles. Tens de te reinventar de alguma maneira, mantendo obviamente aquilo que é importante para ti. Não tens de passar a ser outra coisa... Mas os trâmites do diálogo são sempre diferentes com cada artista. Tens de saber reinventar essa linguagem para conseguires funcionar em termos curatoriais com artistas tão diferentes. (C24)

Dadas as reduzidas dimensões do meio artístico no contexto nacional, a maioria dos agentes conhece-se passados alguns anos de envolvimento nesse tecido. Pela recorrência de ocasiões em que os sujeitos cooperam, desenvolvem-se, potencialmente, laços de amizade e confiança, o que agiliza certos procedimentos. No que respeita à relação entre o curador e o artista impõe-se a necessidade de o curador saber separar o seu julgamento acerca da obra do artista, possibilitando avaliar a validade da mesma e a sua pertinência independentemente da amizade existente. O mesmo se aplica no sentido inverso: deve evitar-se que uma relação pessoal desfavorável anule ou deteriore a percepção do curador sobre a obra de um artista.²⁹⁴ Por outro lado, salienta-se a necessidade de confiança mútua, alheia a outros interesses e lógicas de poder:

Tem de haver um nível de confiança grande de parte a parte. Lançar o convite é fácil mas manter a relação às vezes é mais complicado. A tarefa do comissário não é só escrever um texto ou ouvir-te dizer umas coisas para depois fazer um texto com o que tu disseste. Não podes sentir que o comissário está mais preocupado com a figura dele. (...) Tem que haver uma equidade. Não pode haver jogos de poder. Isto independentemente do resultado final da obra. (C46)

Por sua vez, a relação entre curador e artista é tanto mais gratificante e compensatória quanto mais intensa e quanto maior for o grau de envolvimento e discussão, potenciador do desbravamento de novos caminhos. Torna-se, por vezes, difícil destrinçar os limites de acção de ambas as partes, sobretudo quando o artista manifesta grande propensão para editar o seu próprio trabalho.²⁹⁵

²⁹⁴ Por vezes, existe a necessidade de recuo para não aprofundar a relação com o artista e assim impedir a perda do interesse por uma obra estimulante como consequência da não empatia com o artista.

²⁹⁵ Cf. ponto 1.1.1.

Uma exposição individual é, de repente, um suposto editor [o curador] estar a trabalhar às vezes com um produtor [o artista] que não quer editar nada, outras vezes com um meio editor, e outras ainda com editores totais. Se quisesse dar exemplos concretos diria que um [nome de artista] é um produtor e a [nome de artista] é uma total editora, e eu trabalhei com os dois, a experiência não podia ser mais distinta. (...) Aconteceram experiências curiosas que retrospectivamente me fizeram pensar o que era o meu papel, ou o que é comissariar exposições, ou qual é a fronteira entre artista e comissário (...). É flagrante porque a [nome da artista] é daquelas artistas que por definição utiliza tudo o que passa por ela como possível futuro trabalho. O que significa que quando vai trabalhar com alguém, essa pessoa tem de estar consciente que tudo o que disser potencialmente pode vir a transformar-se em trabalho. A melhor maneira que encontrámos para trabalhar foi estabelecer uma espécie de osmose em que não estava particularmente definido o seu papel enquanto artista, o meu enquanto comissário e decisões que tinham eminentemente que ver com a montagem foram partilhadas. Eu desafiava-a para fazer alguma coisa, ela desafiava-me para fazer alguma coisa. Foi assim que se foi construindo e foi uma das melhores experiências. (C45)

Quando o curador lança um repto a um artista para determinado projecto, é fundamental a clarificação dos pressupostos acerca do mesmo: devem ser explicitados o conceito e as condições para a sua realização. Estabelecidas estas bases, o curador tem, contudo, de ser capaz de preservar um grau de abertura nos processos. Estes não podem ser estanques ou automáticos (Jouvenet, 2001: 328). Ao fornecer a estrutura conceptual, o curador deverá ter em atenção que a mesma não poderá sufocar o artista, algo que sucede quando a moldura conceptual é demasiado impositiva e limitadora.

O [nome de curador, director de um espaço expositivo] tem um estilo muito descontraído. Senta-se no banco de trás. Não diz ao artista que deve ser desta forma ou daquela, não diz que isto é muito bom e aquilo muito mau. É muito importante não forçar os artistas a fazer o que quer que seja. O curador deve sentar-se no banco de trás, dar espaço aos artistas, convidá-los para a tua “família” [a instituição], ajudá-los com a produção, pagar a produção, ajudá-los com a montagem e com as decisões. Mas não estás a fazer a obra de arte... (C8).

Adivinha-se quão difícil será manter o equilíbrio quanto ao grau de abertura no processo: este deve ser cuidadosamente medido, para que se não perca o controlo sobre o que se pretende fazer.²⁹⁶

O [nome do artista] é capaz de tornar tudo instável, no bom sentido, a coisa de repente desmancha-se e fica outra. É muito engraçado mas tem uma energia que é preciso acompanhar e entender. (...) Quando falo de respeito é de entender também a personalidade. Quando se está a trabalhar com artistas não se está a lidar só com a obra, mais o espaço, mais a luz, o catálogo... Está-se a lidar com muito mais do que isso. Aliás, quase tudo é o resto. Até se pode obrigar o artista, se [ele] se deixar comprar, manietar, e mudar o acesso ao final, mas não se vai mudar a personalidade, a expectativa, um certo grau de interesse de desenvolvimento interno do seu trabalho. (C18)

Os textos ou ensaios escritos pelos curadores e patentes nos catálogos são vias privilegiadas para aceder aos *statements* que presidiram à concepção dos projectos expositivos. Neles se encontram, por vezes, afirmações importantes para sondar os papéis desempenhados ao longo do processo curatorial. Tornam-se, certas vezes, palcos para manifestar as convicções acerca de práticas curatoriais julgadas pouco correctas, como sejam: a utilização dos artistas por parte dos curadores para a promoção ou ilustração de um conceito; a sobredeterminação do curador a respeito do que o artista deverá executar e instalar no espaço, asfixiando qualquer hipotético espaço de alteração ao acordado por parte do artista. Cita-se um exemplo oposto, elucidativo quanto à abertura do processo curatorial e artístico até ao dia da sua apresentação ao público:

No caso destes *Squatters*, a palavra está com os artistas, havendo uma grande liberdade de projecto: os artistas não estão necessariamente dependentes de um tema. (...) Procura-se porém estimular cada artista a usufruir de uma grande liberdade na escolha do lugar ou na adaptação de cada projecto a cada lugar, consoante o que cada um queira fazer. O artista não decora o espaço; cada artista é agente e sujeito do seu próprio projecto, o que faz com que, para todos nós, comissários desta exposição, ela seja ainda um enigma neste momento em que nos encontramos para esta conversa, antes de os *Squatters* acontecerem e inaugurarem. Não sabemos ainda como resultarão os percursos propostos, de uns lugares a outros. A exposição poderá surpreender-nos do mesmo modo que surpreenderá os artistas e espectadores. (...) Esta não é uma exposição ex-

²⁹⁶ A este respeito, recorde-se a afirmação de Szeemann: «Os títulos das [minhas] exposições tornaram-se bastante poéticos. Não pesavam sobre os artistas nem sobre as suas obras.» (Obrist, 2008: 96).

machina, não é uma exposição em que tudo se encontra decidido previamente pelos seus comissários, em que depois apenas se decora o espaço ou apenas se instala o projecto. (...) Os artistas são confrontados com possibilidades de escolha muito amplas, podendo ainda encontrar e escolher lugares para além da lista de espaços que lhes é apresentada. Trata-se de uma decisão aberta. A decisão do artista na ocupação do espaço é já parte decisiva do *squatting* (Ramos, 2001: 16-17).

Salienta-se a importância da boa comunicação ao longo do processo de concepção e materialização da exposição, para que o curador esteja a par do trabalho do artista, sobretudo no caso de existirem alterações em relação ao plano inicial. O curador tem de ser capaz de saber o que os artistas estão a desenvolver sem que isso implique pressão excessiva sobre os mesmos. No caso de existirem imprevistos, como por exemplo, a obra demorar mais a chegar do que estava agendado, se o curador tiver captado bem as intenções do artista e estiver informado sobre a configuração final da obra, isso poderá permitir-lhe avançar com a montagem das obras dos restantes artistas e deixar essa pendente.

Quando trabalha em recorrência com o mesmo espaço, o conhecimento aprofundado do curador acerca das características físicas e logísticas do mesmo revela-se uma mais-valia preciosa para, com o artista, pensar na instalação no espaço e resolver eventuais problemas.

6.2 Conflito

A análise das situações de conflito conduz à observação da diversidade dos interesses e dos posicionamentos dos sujeitos. Apesar de vários curadores se posicionarem enquanto *colaboradores* dos artistas, a gestão das relações entre os curadores e os artistas pode ser um terreno ardiloso. De facto, em vários momentos ao longo da história expositiva, existiram choques de papéis entre o curador e os artistas.²⁹⁷ Se no ponto anterior se referiu a horizontalidade hierárquica, assinalam-se agora as assimetrias verificadas. Howard Becker manifesta a importância do exame deste aspecto:

²⁹⁷ Cf. por exemplo os episódios citados no capítulo 2, ocorridos durante a *documenta* em 1972. Paul O'Neill nota como muitos curadores gostam de exibir os seus nomes em grandes letras acima dos nomes dos artistas (O'Neill, 2004: 7-10). Uma das entrevistadas referiu-se à relação entre curador e artista como sendo necessariamente uma «relação bélica, problemática, agonística, de conflito saudável, raramente simbiótica», acentuada pelo facto de trabalhar num contexto galerístico: «o artista é um ingrato, não reconhece o bem que lhe fizeste...».

é axiomático, no estudo sociológico sobre os processos de trabalho, que os momentos mais ricos para o sociólogo são aqueles em que os participantes discordam, disputam, lutam. Porque nestes momentos, algum acordo, quer existisse de facto ou fosse apenas desejado, caiu por terra. (Becker: 2003)

As principais divergências entre curador e artista prendem-se com: questões financeiras, como sucede no caso de diferendos quanto às verbas necessárias para a viabilização de um projecto; o desacordo quanto à selecção das obras para um dado contexto; a localização das obras no caso de exposições colectivas; com situações de desentendimento acerca do sentido do trabalho de um artista; a dificuldade em gerir a inexperiência dos artistas em início de carreira; a dificuldade do papel de intermediação entre o artista e a instituição. Exploram-se de seguida algumas das questões enunciadas.

No planeamento da montagem da exposição, surgem frequentemente problemas relativos à localização das obras, agravados no caso de se tratar de uma exposição colectiva, na determinação do espaço atribuído a cada artista. Quanto mais intervenientes neste processo, existirá potencialmente uma maior tensão, como no caso de existir uma co-curadoria; o excerto seguinte é testemunho disso e do facto de os intervenientes terem posicionamentos profissionais diferentes:

Houve negociações difíceis, inclusive com a [nome da co-curadora], porque como ela é artista, houve momentos durante a montagem em que ela achava que como curadora não deveria intervir quando dois artistas começavam o despique por causa do espaço: “a minha peça precisa de espaço para respirar, e aquela está ali...”. Nessa altura, eu como curadora, que venho com outra formação, tenho uma posição diferente. Tivemos de discutir e chegar a um consenso porque para mim era um momento em que eu tinha de intervir e não deixar os artistas a digladiarem-se na arena. (C31)

Não raras vezes o artista considera ser ele quem melhor conhece o seu trabalho e que por esse motivo saberá apresentá-lo de modo mais adequado.

Tens de conseguir convencer os artistas que a tua visão está ao serviço deles e não contra eles, o que por vezes é fácil, mas muitas vezes é complicado, porque os artistas pensam conhecer o seu trabalho melhor do que ninguém. (C9)

Em relação à escrita de textos, na existência de divergências quanto à interpretação do curador acerca da obra do artista, alguns curadores admitem a existência de acertos ligeiros. No caso de as divergências serem muito acentuadas, o texto poderá ser abortado: vários curadores não permitem o controlo dos artistas sobre os seus trabalhos, ao pretenderem modificar os seus textos, porquanto estes constituem as suas leituras pessoais. Da mesma forma que um curador deve ser cauteloso no grau da sua interferência na produção da obra do artista, também o artista terá de medir a sua interferência na escrita sobre a sua obra, desde que a mesma não desrespeite os seus códigos intrínsecos.

Os artistas mais velhos são, por alguns curadores, vistos como menos possessivos e menos desconfiados, o que destrona uma primeira impressão acerca de uma maior facilidade de comunicação ao comissariar artistas da mesma idade. Verificaram-se algumas dificuldades em comissariar artistas jovens, devido à sua insegurança. Os artistas mais novos são por vezes descritos como mais intransigentes, criadores de barreiras para chegar se ao seu processo de trabalho, e, pelo contrário, os artistas mais experientes e com carreiras mais firmadas são apontados como mais flexíveis e abertos às propostas dos curadores. Outra questão é a tendência para o controlo do seu trabalho observada nos artistas mais novos, que pode colidir com a acção editorial do curador.

Os artistas são os primeiros editores do seu próprio trabalho. É muito curioso assistir de fora à relação entre um curador e um artista – principalmente o jovem artista – porque ele quer editar o seu próprio trabalho. Não é que roube aquilo que seria o papel tradicional do comissário, mas complexifica-se porque de repente a relação não é entre um produtor e um editor mas é entre dois editores. (C45)

Porém, os sujeitos consideram importante trabalhar com artistas da mesma geração pelo facto de potencialmente se compreenderem melhor e por uma «necessidade mútua». Outra questão é o efeito gerado pelo facto de um curador mais reputado seleccionar um artista jovem, que assim se vê elevado em termos simbólicos e económicos.

As coisas acabam por ser mais fáceis para um jovem curador trabalhar com jovens artistas. Porque talvez nesse caso, ambos precisem mais uns dos outros. No caso de um curador mais experiente e há mais tempo no mercado consegue dar aos jovens artistas é um *curriculum* com um bónus, que é chamar a atenção, sobretudo para o meio da arte, as pessoas verem que houve uma espécie de salto. De repente, foi aquele artista que foi escolhido pelo “tal”. E aí [o artista] sobe logo no valor material e imaterial (C23).

Caso o curador esteja a trabalhar numa instituição, a sua relação com o artista pode adquirir contornos diferentes: se por um lado os artistas têm interesse na apresentação dos seus trabalhos no âmbito institucional – forma de adquirir ou somar reputação – por outro, é em direcção ao curador que se canalizam as tensões e implicações negativas decorrentes dessa institucionalização.

Quando estás numa instituição és um santo. Os artistas adoram-te porque vais fazê-los entrar numa instituição e isso é muito bom. E detestam-te, porque depois estás formatado, o convite não pode ser como eles querem... Há sempre conflitos mas isso é muito interessante porque nós acabamos por ser o elo com uma determinada maneira de visibilidade e de mediatização da obra, acabamos por ser os transmissores. E às vezes vamos demasiado longe na explicação da obra. Às tantas entramos num parafuso de explicar tudo. E os artistas, os bons, puxam-nos para uma ambiguidade, uma ambivalência, para uma complexidade e uma profundidade. Até na relação com as estruturas profissionais. “Não quero que o convite seja assim”. “Mas porquê?” “Não quero. Quero que o convite seja como eu quero. E não quero o texto desta pessoa. Ou não quero texto. Não quero ser entrevistado”. E isso é super importante. É o mais rico que há porque o confronto é sempre produtivo. (...) Há sempre conflitos. (C20)

Sendo o curador o elo de ligação entre ambas as partes, encontra-se frequentemente debaixo de fogo cruzado.

Houve um ou dois casos em que acho que não cumpro uma das vertentes do que acho que deve ser o papel do curador: garantir, enquanto ponte entre o artista e a instituição, que a instituição não exija ao artista que ele cristalice prematuramente o seu trabalho. Um dos papéis mais importantes do comissário, principalmente se ele trabalha numa instituição, é ser a entidade que garanta ao artista que ele pode mudar de ideias até ao fim. Que na véspera da exposição pode dizer: “não é nada disto, vou fazer completamente diferente”. (...) Porque a instituição tem todas as desculpas para exigir isto: “temos de comunicar, temos de produzir, temos de pagar, temos de vender, temos de fazer o catálogo, fazer visitas guiadas...”. A instituição pede regularmente ao artista para ele cristalizar as coisas e o comissário tem de ser essa espécie de ponte que vai sossegando a instituição, vai dando alguma informação, mas ao mesmo tempo vai sempre garantindo ao artista que ele pode mudar de ideias. (C45)²⁹⁸

²⁹⁸ O testemunho anterior, de um curador que opera no seio institucional, remete para uma das já mencionadas “metáforas hoteleiras” de Andrew Renton, acerca do papel do curador na manutenção e preservação da abertura institucional que permita a margem de manobra imprescindível à criação do artista. Cf. ponto 1.1.1.

Num sentido próximo, mas mais focado na questão do poder institucional, o depoimento seguinte evidencia que o curador não deve sucumbir àquele: aquilo a que tem de responder é, em primeiro lugar, às necessidades do artista, que não podem ser subjugadas aos imperativos da instituição.

A função de curador é... uma plataforma de funções. E dentro dessas funções encontra-se, em primeiro lugar, e mais do que tudo, a relação com o artista. Acho que o curador, apesar de ser convidado pela instituição, não deve ser um representante da instituição perante a obra de arte. Deve ser o representante da obra de arte perante a instituição, e o representante do artista junto da instituição, e todas as outras instâncias que circundam a realização da exposição. (...) Ou seja, o curador deve ignorar a instância do poder que o emprega. E sobretudo fazer respeitar todas as condições necessárias para a produção e para a apresentação da obra de arte no contexto da relação que tem com o artista. Nesse aspecto, o curador deve, no meu entender, modificar muito mais o discurso da instituição sobre a obra de arte do que propriamente tentar adaptar o artista à instituição. O curador deve criar as condições necessárias, as melhores possíveis, as ideais para que a obra de arte seja produzida tal como o artista o pretende. (C49)

Vários curadores mencionaram a dificuldade em lidar com os egos dos artistas, e com o facto de os artistas se tratarem, segundo afirmam, de «almas atormentadas».²⁹⁹ No reverso da medalha está o facto de vários curadores se reconhecerem numa postura de “comando”:

Trabalho muito mal com outros grandes egos – e digo “outros” porque eu própria tenho uma grande necessidade de ser a directora do meu projecto. Para que os artistas possam reclinar-se e fazer o seu melhor. Às vezes isso não acontece, mas tento sempre tomar a liderança nas minhas mãos. (C2)

Na pesquisa de terreno, observou-se como alguns artistas desdenham a figura curatorial, e alegam que os curadores são «artistas frustrados», que se desviaram para a curadoria por não terem conseguido levar avante o seu projecto artístico.³⁰⁰

²⁹⁹ A expressão citada pertence a uma entrevistada.

³⁰⁰ Anton Vidokle (2010: 5) afirma que a relação entre artista e curador se aproxima da relação entre uma força de trabalho e a sua chefia. Como os trabalhadores, os artistas desconfiam que os seus supervisores não compreendem realmente a arte, e vêem-nos como controladores, egocêntricos, ignorantes, maltratando os trabalhadores e administrando mal a fábrica.

É habitual o curador questionar o seu próprio papel e a necessidade da sua existência para o processo de criação e apresentação da obra do artista, o que acaba por tornar-se um «conflito interno».

O artista produz e tu reproduzes. É sempre essa sensação que quem está a começar realmente ali qualquer coisa são eles. Mas depois chega aquele momento em que é preciso uma avaliação e os artistas precisam disso. (...) É um debate que nunca há-de terminar e obriga-nos a nós também a entrar em conflito connosco. Às vezes eu sinto uma relação de conflito com o meu próprio trabalho. Quando estás a fazer uma exposição monográfica comesas a pensar: “O que é que eu estou a fazer? Qual é o meu trabalho? O que é que eu lhe vou ensinar?”. Depois, *a la longue*, comesas a perceber que não é bem assim. E que no fundo se desenvolve uma relação que é importante. Mas é preciso que esse conflito reverta para um conflito interno e que seja produtivo. (C20)

6.3 Problemas e dificuldades

Para a compreensão das condições da actividade e do funcionamento dos processos e das interacções, é essencial apreender não só as convenções estabelecidas como os problemas, onde o investigador encontra aquilo que os sujeitos não esperam que aconteça ao longo de uma actividade, as rupturas. Becker, ao explicitar a metodologia empregue na sua análise dos mundos artísticos, alerta para a centralidade dos problemas e das dificuldades:

A maioria dos analistas encara os problemas e as dificuldades talvez como inevitabilidades mas nunca como algo essencial para a compreensão de uma obra de arte, e provavelmente nem sequer uma coisa muito agradável de escrutinar. Eu torno-os centrais, acreditando que ao fazê-lo irei descobrir as formas fundamentais de cooperação que tornam a arte possível (Becker, 2010: 15).

Na sua acção, o curador encontra entraves de vária ordem. Estes são sobretudo respeitantes: ao campo curatorial; à recepção social da actividade; ao foro institucional; à organização do trabalho; e aos problemas oriundos da esfera financeira.

O campo curatorial em Portugal é caracterizado, por vários curadores, como «ingénuo», por contraposição a outras realidades internacionais, e as suas principais fragilidades são: a ausência de pensamento crítico sobre as instituições; a falta de profissionalização dos interlocutores com que têm de lidar; e a falta de discussão pública e de crítica *inter pares*,

correlacional à precariedade e às dificuldades relativas às condições de trabalho. Lacuna assinalável é, ao nível da recepção dos projectos, a ausência de discussão sobre o trabalho dos curadores e dos seus projectos de forma pública, permeável à crítica.

É raro haver confrontos entre comissários, pelo menos à minha volta, ou inimizades... É um trabalho tão precário que apesar de tudo temos mais tendência para dar as mãos ou para deixar o outro tranquilo. (...) Acho que quando formos mais velhos vamo-nos rir muito das posições precárias que tínhamos e que se calhar vamos continuar a ter. Também existe um certo medo. Nós temos que lutar muito para conseguir ter uma exposição aqui, fazer pesquisa ali, conseguir tal contacto. Estamos tão ocupados a lutar que não temos muito tempo para grandes confrontos. (C20)

No fundo saís da escola, fazes exposições, mas depois deixas de ter *feedback* se não estás a fazer cursos. Porque as pessoas vão às inaugurações e não dizem nada. Estás numa inauguração e muito poucas pessoas têm uma conversa teórica porque gostaram ou porque não gostaram. E como isto é tudo muito pequeno acaba por não existir isso. (C17)

Outra limitação apontada recorrentemente dirige-se à crítica de arte.

(..) se alguém um dia diz um bocadinho mal, é um escândalo. Lembro-me que quando comecei a ver exposições os textos de arte eram intrincáveis, uma coisa difícilíssima. Hoje em dia é o contrário. Tornou-se tudo tão *light*. E é verdade que as exposições se calhar são menos pensadas, mas não todas. Uma exposição como o [nome da exposição] é uma exposição montada com uma lógica (...) e onde acho que se poderia fazer uma aula de comissariado. E perceber aquelas ligações que são muito subtis e outras vezes não. O contrário da [nome da exposição], onde há erros crassos e essas coisas não aparecem escritas. Precisamos todos demasiado de dinheiro. E as pessoas têm muito medo de escrever. (C17)

Ainda quanto à recepção dos projectos, alguns indivíduos referem o seu descontentamento e frustração, originários do desfasamento entre o investimento pessoal nos projectos e a conseqüente fraca receptividade do campo acerca do que crêem terem sido eventos bem concretizados; justificam esta não correspondência pelo facto de o mercado ser pequeno e pouco instruído.

Vários sujeitos apresentam uma postura reactiva face ao campo, a começar pelo desinteresse em relação às instituições existentes; também por esse motivo, empenham-se nos seus projectos com o intuito de oferecer alternativas.³⁰¹

Apesar de alguns progressos notórios neste sentido, o défice de instituições a operar em rede e a falta de profissionalização geral do meio artístico são outros aspectos assinalados. No trabalho com as autarquias, são problemáticas a ausência de políticas culturais possibilitadoras da continuidade das iniciativas, a inexistência de um modelo de desenvolvimento e a ineficaz gestão dos recursos existentes.

Testemunharam-se clivagens geracionais quanto às práticas: se por um lado os curadores mais experientes louvam a actual crescente diversidade de propostas, as críticas adensam-se quanto à consistência de alguns projectos. A incapacidade de formulação dos mesmos conduz a projectos pouco sustentados e deficitários quanto ao teor de reflexão, eventualmente decorrente das condições em que os mesmos são gerados:

Onde eu encontro maiores problemas é muitas vezes nas ideias e na organização e nas perspectivas intrinsecamente curatoriais. Não encontro experimentação curatorial mais profunda, mais arriscada, é muito raro isso acontecer. Encontro quase sempre exposições muito temáticas, pouco dadas a dimensões mais conceptuais que pode aparentemente juntar peças muito diferentes mas que funcionam por uma singularidade de um conceito que o curador lança e articula. Acho que falta por vezes essa subtilidade e muitas vezes uma necessidade de obedecer a um certo tipo de encomenda institucional. (...) É uma coisa que não é endógena, nesse sentido, à própria reflexão, mas às condições. É muito reactiva e pouco activa. Esse, penso que é o maior problema. (C50)

Por outro lado, apesar de se registarem menções pontuais a certos professores ou curadores mais velhos enquanto “mentores”, não se verificou a existência de uma efectiva aprendizagem intergeracional, ao nível de um ensinamento onde os mais jovens possam aprender com os mais experientes ou de um encaminhamento efectuado por parte dos curadores hoje «mais estabelecidos».³⁰² Quanto ao entrosamento geracional, raros são os

³⁰¹ Um dos entrevistados descreveu as instituições existentes em Portugal «entre aborrecidas e desnecessárias».

³⁰² Note-se, porém, que a designação supracitada de «mais estabelecidos» se prende essencialmente com a reputação. Tal não significa que os curadores das gerações mais antigas estejam hoje seguros nas suas posições: os que detêm uma posição institucional vêem com dificuldade a sua transição futura para outra instituição, dada a parca rotatividade de lugares. Por vezes, ao abandonarem posições de

elementos da actual geração intermédia que procuram contrariar a debilidade experienciada no seu tempo ao iniciarem o seu percurso na curadoria, ao trabalharem actualmente em conjunto com os mais novos e assim fortalecerem as relações profissionais com os “iniciados”.

Todos estes directores não trabalham com os jovens: têm os *protegés*, mas isto é sabido e assumido. Ao contrário, eu tenho quatro assistentes de curador. Estou a formar curadores porque gosto de trabalhar com os mais jovens, acho que têm de ser trabalhados e não são *protegés*. Em Portugal encontrei isso bastante fechado, e eram quatro ou cinco curadores, todos eles poderosíssimos, a manter o *status quo*. Tinha com eles uma relação cordial mas distante (...). Eles são de uma linha que eu já não sou porque tenho outra formação, outra educação, outra abertura. (...) Eu abri as portas, criei ou tentei sempre encontrar os buracos e criar as necessidades. (C39)

Um dos testemunhos evidenciou o facto de os curadores das gerações mais estabelecidas, visitarem escassamente os espaços expositivos.

Estando na galeria todos os dias, e conhecendo bem toda a gente, quase que podia fazer um mapeamento de quantas vezes por ano certo e certo curador ia à galeria. E é uma anedota, porque não vão. E era uma coisa que me fazia muita confusão, como é que um curador, cuja função é trabalhar com artistas, não vai a exposições que se tornaram o meio por excelência onde o trabalho dos artistas é visto. Podes ter as visitas ao estúdio. Podes ter tudo e mais alguma coisa. Mas o ecossistema, ou o local por definição onde as peças são vistas, é a exposição. E fazia-me imensa confusão como é que os curadores, tanto de uma geração anterior à nossa como os “pesos pesados”, não iam, e não era só uma estratégia de boicote à nossa galeria porque eu falava com as outras pessoas e era a mesma coisa. (C28)

Quanto a questões de foro ético, a colisão de papéis é propulsora de conflitos de interesses. Enumeram-se alguns exemplos das incompatibilidades registadas: manter um trabalho numa galeria e fazer exposições como curador independente com os artistas da galeria; trabalhar ao mesmo tempo num jornal como crítico e também num organismo estatal a decidir a atribuição de apoios financeiros a projectos artísticos; fazer a crítica de exposições de colegas e organizar as suas exposições como curador.

destaque, decorrem vários anos até serem reabsorvidos em posições que lhes garantam a sobrevivência económica, ou então mantêm-se enquanto curadores independentes por longos períodos de tempo.

Em relação à recepção social da actividade curatorial, os principais problemas são: a ausência de um entendimento social e profissional acerca da mesma e o desconhecimento generalizado sobre o que é a actividade curatorial; a desadequação do mercado quanto ao trabalho curatorial, entre outros aspectos, no que respeita às remunerações e às entidades de mecenato, muitas delas alheias às necessidades e às implicações dos projectos artísticos.³⁰³ Nem sempre os projectos curatoriais resultam numa exposição: podem consistir em propostas editoriais, entre outros formatos, e a diversidade de actuações nem sempre é bem aceite ou entendida.

As pessoas acham muito difícil catalogar uma pessoa que faz várias coisas. Trabalhei [como assistente] com o [nome do curador], trabalho no [nome do jornal], trabalho com revistas, escrevo, ponho música... Isto para as pessoas é uma confusão descomunal! (C19)

Outras fragilidades detectadas quanto ao estatuto do curador são a não raras vezes observada inexistência de relações contratuais com as instituições; as dívidas à Segurança Social; a dificuldade de enquadramento nas categorias existentes nas Finanças.

Fui às Finanças e percebi que não havia nada em que se enquadrasse aquilo que eu faço. Descrevi o meu trabalho e pedi aquilo que mais se aproximasse (C1).

Não tenho contrato. Nunca tive um subsídio de Natal nem de férias na vida. Nunca tive contrato em lado nenhum. Estive sempre a recibos verdes. Nas Finanças (...) estou inscrita como “Artista Plástica”. Nunca passei um único recibo como artista plástica porque só vendi uma escultura a vida toda e foi sem recibo. Quando comecei a trabalhar com o [nome da empresa], o meu contabilista disse que me devia inscrever como “Prestação de serviços a empresas na área de fotografia e outros”. Dava para fazer praticamente tudo e era mais claro em relação ao que eu fazia. (C17)

Alguns sujeitos encontram-se inscritos nas Finanças em diversas categorias ao mesmo tempo (como artista, criação artística e literária, editor, consultor, jornalista, prestador de

³⁰³ Esta manifesta-se, por exemplo, na dificuldade de concorrer a certos apoios das entidades estatais uma vez que os projectos são diferentes das categorias descritas como passíveis a concurso: entre outros aspectos, são obrigados a ter receitas de bilheteiras, o que não se aplica à natureza de projectos independentes.

serviços, entre outras), o que reflecte a dificuldade de uma única designação que corresponda à actividade do sujeito e também a cumulatividade de actividades.

No foro institucional, a não formalização dos contratos leva a que, pelo facto de os compromissos não se encontrarem bem delimitados, os projectos se arrastem indefinidamente e não se estipulem com clareza as responsabilidades de cada interveniente. Por outro lado, o peso das máquinas institucionais torna os processos morosos e complicados. Não raras vezes ocorrem interferências ou mesmo a imposição da programação por parte da instituição contra o que tinha sido delineado pelo curador.

Quando convidado pontualmente a intervir como curador externo no seio de uma grande instituição (por exemplo, para organizar uma exposição a partir de um prémio), a articulação com as equipas residentes pode ser difícil para um curador habituado a trabalhar de forma independente ou em equipas onde as relações são mais informais, e as acções se desdobram no sentido da polivalência e da antirotinização. Nas equipas institucionais de maior dimensão existirá uma maior rigidez na escrupulosa distribuição de tarefas, no cumprimento de horários fixos, e numa formalidade de comunicação no sentido do respeito pelas hierarquias estabelecidas.

Estava habituada a contextos de trabalho onde as pessoas, se for preciso, ficam um pouco mais tempo do que aquele que está estipulado, onde existe uma certa polivalência, e ali não. Ali há uma pessoa que faz isto, essa pessoa não faz aquilo ali ao lado, mesmo se pudesse porque pertence a outra equipa. (...) Eu como curadora exterior em [nome da instituição] não podia propriamente dirigir-me a ninguém das equipas para fazer alguma coisa. Tinha de ser alguém do interior. Então eu tinha de passar sempre pelo [nome], que fazia a direcção de produção. Não me podia dirigir às equipas. Eles diziam-me: “no meu trabalho eu respondo a esta pessoa, e esta pessoa responde a outra pessoa”. E eu tinha um interlocutor (...). Às vezes por coisas tão simples como: “Será que me podia ajudar a mudar estes cabos de vídeo daqui para ali?”, “Ah, não, não posso porque tenho de esperar a ordem de não sei quem” (C21).

Como já antes se afirmou, o mundo da arte português é pequeno, e como tal, passível de oferecer poucos lugares para desempenhar as funções de curador, o que incrementa a concorrência; por sua vez, os lugares que existem são, por força, muito cobiçados.

O contexto é difícil, há poucos lugares, e percebemos que “se cai um vou eu”. Há uma gestão complicada e podes ser facilmente destronado. Isto é pequeno mas queremos muitos a mesma coisa. (C30)

Mesmo as instituições desprovidas de curadores residentes escolhem, por regra, os curadores mais consagrados ou instituídos no meio para a realização de trabalhos pontuais; esta é uma forma de se legitimarem e de valorizarem as suas colecções e instituições. Para vários sujeitos, o circuito, sobretudo a um nível hierarquicamente mais elevado é visto como “viciado”, controlado pelos mesmos agentes, a quem se endereçam convites para diversas esferas de actuação.

O mundo da arte é uma putice. (...) Claro que não é pior do que os outros mundos, mas é muito pequenino. (...) E depois temos esta pequenez toda das instituições, de serem sempre os mesmos, de o [nome do curador] comissariar, estar lá por dentro, por fora, a escrever os textos, da coisa ser sempre tão fechada, tão pequena. (C17)

A maior diversificação dos agentes nas gerações mais novas é uma realidade cada vez mais expressiva, mas que se concretiza maioritariamente por via individual, através da autoiniciativa e da autodeterminação pessoal em apresentar projectos.

Outra questão aguda reside na ameaça da continuidade das instituições, na dificuldade de manutenção dos projectos no tempo, independentemente da sua escala. Esta fragilidade sente-se mesmo quando existem indicadores claros do seu sucesso.

Os meus principais problemas são as condições necessárias para que a colecção continue e para que a programação continue. Porque (...) depois de um museu surgir, ele continua a estar em sérios riscos. Mais do que na altura em que ele surgiu. São problemas económicos mas também há uma incompreensão política do que é ser uma instituição. (...) Claro que quando uma instituição começa há sempre um investimento numa instituição, mas em Portugal ainda há uma grande incompreensão do que significa uma instituição perpetuar-se, ou a continuidade de uma instituição. (C49).

Apesar da multiplicação dos espaços expositivos nos últimos anos em Portugal, as condições dos mesmos – fora algumas instituições ou museus – são ainda incipientes. Do mesmo modo, ao incremento das instituições no seio das autarquias não tem correspondido uma selecção criteriosa dos seus programadores. A sua contratação é, por norma, desprovida de concursos públicos. E se é já prática comum a valorização da arquitectura nestes contextos, a ligação da mesma às necessidades de um espaço expositivo é ainda deficitária, prejudicando, em certos casos, aquilo que seriam as condições mais favoráveis para a recepção da obra de arte.

No que respeita às questões financeiras, o curador deve zelar por conseguir que os recursos financeiros não corrompam os objectivos artísticos e as relações pessoais. No decorrer do seu trabalho, o sujeito debate-se frequentemente com o imperativo de fazer *fundraising*: tal sucede tanto enquanto curador independente como ao trabalhar em grande parte das instituições, onde os orçamentos são, por regra, muito exíguos. Caso existam directores administrativos além dos directores artísticos, estes últimos não terão essa tarefa de gestão e cativação de verbas, ficando mais livre para a programação e para o trabalho próximo dos artistas. Neste caso, é natural a existência de tensões entre os directores administrativos e os directores artísticos, dado que os ângulos para abordar as questões serem de natureza diversa.

Nas exposições, uma forma de controlar os orçamentos é intercalar a produção de obras novas ou encomendas com a inclusão de outras já anteriormente produzidas. Outra hipótese é a mera selecção de obras já produzidas, sem comportar a necessidade de suportar os encargos relativos à produção.

Nos projectos que demoram vários anos a desenvolver-se, é comum que o curador não consiga, *a priori*, garantir o resultado esperado, sobretudo porque frequentemente os artistas não têm uma ideia precisa do que pretendem fazer. Por esse motivo, o curador lida com a dificuldade de solicitar apoios financeiros para aquilo que, aos olhos dos mecenas, deveria estar desde o início completamente definido e fixo. As entidades que acolhem os projectos ou que facultam os apoios para a realização dos mesmos são, por vezes, amplamente desconhecedoras das necessidades financeiras específicas inerentes aos mesmos, por exemplo, no caso de envolverem artistas estrangeiros:

Tinha o apoio de pessoas da Câmara, mas não tinham formação nem havia equipas profissionais, portanto tudo isto era de um grande voluntarismo. Eu endividava-me para trabalhar: quando os artistas começaram a vir eu pagava os almoços, os jantares, os táxis, comecei a ficar sem dinheiro e a endividar-me. (C49)

Uma outra situação recorrente é fazerem-se convites para a participação de curadores em iniciativas sem que se especifiquem de antemão os seus honorários.

Acho que há uma coisa gravíssima que acontece em Portugal que é as pessoas acharem que não precisam de te pagar coisas de cultura. Nem imaginas a quantidade de pessoas que me pede conselhos, tipo os galeristas... “O que é que achas deste artista? Quem é que achas que eu podia

convidar? Achas que este artista fazia sentido?”. Isso paga-se! E se dizes qualquer coisa... No outro dia pediram-me um texto para o catálogo da bienal de Marraquexe. Disse “Estou cheia de trabalho... Gosto muito do teu trabalho, mas quanto é que pagam?”. “Ah, não sei, não temos muito dinheiro portanto vai ser uma coisa simbólica”. Achas que ele me disse quanto é que pagavam? Não me dizem! (C27)

A inexistência de uma padronização ao nível dos honorários traduz-se na aleatoriedade dos rendimentos, consoante as instituições. Quando convidados a apresentar os honorários para o seu trabalho, muitas vezes os sujeitos optam por dizer um valor inferior, por receio de perderem oportunidades de trabalho. Noutros casos aconselham-se com colegas mais experientes, sabendo que cada situação é ponderada de acordo com as possibilidades económicas da instituição contratante.

Parte considerável do trabalho do curador prende-se com a motivação de pessoas que não têm necessariamente uma relação com a arte: exige-se diplomacia nesses contactos – por vezes com a esfera política – para convencê-los da importância da realização de uma exposição ou de um projecto, da surpresa que gerará, e dos efeitos benéficos da apresentação da mesma na imagem de uma cidade ou de uma instituição.

Ponderem-se, por fim, algumas das dificuldades observadas no desenvolvimento e na organização do trabalho curatorial. Para vencer a desordem do quotidiano, algumas tarefas mais rotineiras permitem organizar o dia, como sejam: um trabalho em *part time*, a frequência de aulas quando o sujeito está inscrito nalgum tipo de formação, e a sua preparação, no caso de ser professor. O ensino possibilita sistematizar conhecimentos adquiridos em relação aos quais entretanto o sujeito se deixou de questionar.

Quando embrenhado em sucessivos projectos com prazos curtos para a sua execução, uma das principais preocupações do curador é a falta de tempo para reflectir intensamente sobre os trabalhos que tem em mãos, para fazer leituras ou para a prática intensiva da escrita sobre os mesmos:

O trabalho de curador é, a partir de certa altura, um trabalho bastante extenuante. E uma das coisas com as quais eu me confronto, quer como *freelancer* quer como director de um museu, são as limitações de tempo para a reflexão que gostaria de desenvolver sobre aquilo que faço. E gostaria muito de um dia ter tempo para desenvolver essas reflexões ao nível da escrita, ou da palavra. (...) Nessa medida, às vezes ser menos accional – um curador está em permanente movimento – tem de estar onde a obra de arte está, ou a produzir uma exposição, ou a construir uma exposição, ou a trabalhar com um artista, ou a visitar estúdios, ou a visitar outras

exposições. Mas um dia acho que é importante que haja uma fase da vida em que o curador partilha as suas experiências e leva cada vez mais a sua reflexão a condições que possa fazer menos e pensar e escrever mais. (C49)

Ocorre, certas vezes, o desfasamento entre o projecto e a sua concretização expositiva, algo que pode resultar de um planeamento pouco aprofundado ou da verificação, no espaço, que a intenção original não se coaduna com as condições reais existentes. Nessa situação, a tradição de os catálogos expositivos estarem prontos antes da inauguração é uma limitação considerável, dada a necessidade habitual de alterar o plano original, excluir algumas obras ou acrescentar outras.

6.4. A visita ao estúdio

A visita ao estúdio, ou *studio visit*, é a ocasião em que se visita um artista, no seu estúdio (ou noutro lugar), com a finalidade de observar a sua produção.³⁰⁴ Esta é uma das etapas mais significativas e potencialmente mais estimulantes para o desenvolvimento do processo de trabalho e para a análise da interacção entre artista e curador.

Trata-se de um momento-charneira, uma vez que estão em jogo o entendimento dos limites do papel do curador e do artista. Na verdade, cada visita impõe um ajustamento de posições e de papéis: difere de artista para artista, assim como diferem as abordagens dos curadores. É, potencialmente, um dos momentos mais favoráveis para estabelecer ou fortalecer a relação de confiança entre curador e artista. Este constitui um momento decisivo para o curador aferir se conseguirá trabalhar futuramente com um artista, empatia decisiva quando se é curador independente.

As visitas ao estúdio indicam realmente com quem conseguirás trabalhar socialmente e isso é muito significativo quando és independente. Quando estás numa instituição, é mais fácil lidar com alguém de quem não gostas: existem contratos e regras. Nunca trabalhei em projectos independentes em que as pessoas não se entendessem. (C2)

³⁰⁴ Muitos artistas actualmente não possuem estúdio, seja por motivos económicos ou porque a sua prática artística dispensa essa existência física. Por esse motivo, neste ponto considera-se a ideia de *studio visit* como uma reunião localizada no espaço físico do ateliê mas também, de modo mais lato, enquanto encontro entre um artista e outra(s) pessoa(s) com o intuito de apresentar e discutir o trabalho artístico.

Momento de partilha mútua, a sua evolução e aprofundamento depende da empatia estabelecida entre os participantes e as obras, bem como das questões suscitadas da observação das mesmas. As visitas variam quanto ao grau de formalidade e de exteriorização da crítica. Variam também quanto ao nível de planeamento prévio, ora na cuidada preparação através da recolha de informação acerca da obra do artista, ora no sentido de privilegiar a espontaneidade.

O local onde a visita decorre depende da tipologia das obras produzidas pelo artista. No caso de as obras terem grandes dimensões, é inevitável a visita ao ateliê. Já se o seu suporte for digital, a visita pode converter-se numa conversa em que o trabalho é apresentado num computador portátil, e decorrer num café, no local de trabalho ou em casa. Salienta-se, todavia, a importância de ver o trabalho na casa ou estúdio dos artistas enquanto forma de recolha de informação indirecta sobre as metodologias de trabalho. Outro aspecto relevante para o processo de aquisição de informação do curador sobre o trabalho do artista é a possibilidade de, no ateliê, o primeiro solicitar que o segundo mostre outras obras além das pré-seleccionadas pelo artista com o intuito de serem mostradas. Tal pode revelar-se decisivo para uma exposição no sentido da hipotética inclusão de obras mais antigas ou em suportes menos usuais no *corpus* da obra do artista, mas cuja informação seja relevante para o entendimento do seu trabalho: «Estás a ver um trabalho, vês outro, mas aquele interessou-te muito: “Isto vem de onde? Passou pelo quê? Desenvolveste isto?” Às vezes eles dizem: “Sim, por acaso desenvolvi, tenho ali e vou-te mostrar”. Não iam mostrar mas como tu falaste até mostram».³⁰⁵

Lugar simultaneamente público e privado, o estúdio é um local de trabalho que era, por tradição, o primeiro local de apresentação do produto da criação do artista.³⁰⁶ O intuito do curador numa visita é ver as obras, por vezes ainda em processo, fazer perguntas sobre as mesmas, discutir as suas premissas e questionar o artista para entender o seu processo de trabalho. É uma oportunidade fulcral para a compreensão do trabalho do artista, pois o diálogo concentra-se nos processos de produção e nas questões a que a obra se endereça.³⁰⁷ Em potência, é um dos momentos mais enriquecedores do trabalho do curador, fundamental

³⁰⁵ As expressões citadas pertencem a um entrevistado.

³⁰⁶ Sobre o estatuto do ateliê ao longo da História, veja-se Sardo (2007). Sobre o espaço do ateliê, veja-se a antologia de textos editada por Mary Jane Jacob e Michelle Grabner, intitulada *The studio reader. On the space of artists* (2010), University of Chicago Press.

³⁰⁷ Uma das entrevistadas estabeleceu o paralelismo entre a visita ao estúdio e uma sessão de terapia: a análise do trabalho do artista tende a facilitar a explicitação dos códigos inerentes ao mesmo.

para o conhecimento do artista e da sua obra; os curadores descrevem-no com entusiasmo, como deleitoso e frutífero para a produção de ideias:

É extraordinário! É uma das coisas de que mais gosto. *É* o momento. Tens uma pessoa que abre as portas para o seu trabalho. Adoro! É o melhor, em termos do conhecimento que ganhas, mesmo que não gostes da obra do artista. Claro que se trata das obras de arte, mas também da pessoa. E é daí que vêm as melhores ideias. É não só esclarecedor como aprazível. (C35)

O curador decide visitar o ateliê de um artista em função do interesse que o seu trabalho tenha suscitado numa ocasião prévia – por exemplo, numa exposição –, que provoque a vontade de aprofundar o conhecimento da sua obra. Assim, é comum a existência de um conhecimento do trabalho do artista anterior à realização da visita, que poderá ter ou não um objectivo concreto em vista. A visita pode também ter sido sugerida por outros artistas ou curadores, ou resultar do convite feito directamente pelo artista ao curador.

Na existência de uma expectativa, por parte do artista, de que esta seja uma ocasião para o curador efectuar uma crítica imediata ao seu trabalho, a situação poderá tornar-se constrangedora para o curador, dado que este não terá necessariamente opinião formada sobre o assunto nessa ocasião (ou pode desejar não expressá-la). Por outro lado, certos curadores sentem-se na obrigação de «devolver», ou de «retribuir» através de uma crítica, no sentido lato, seja esta imediata ou posterior.

Sinto que devo retribuir com alguma coisa mas sinto que não tenho de o fazer imediatamente, porque não vou com a posição de dar a minha opinião. Mas o que me interessa mesmo na *studio visit* é olhar para o trabalho. Geralmente quando tenho o primeiro contacto com o trabalho não sou capaz imediatamente de dar uma crítica. Preciso de reflectir e de sentir o que se está a passar. (C21)

Há sempre ali um momento, isso também depende das pessoas com quem vais ter, que é um momento que não é muito simpático, (...) em que eles esperam que tu dês uma opinião. Isso é complicado. É legítimo: “estou aqui a mostrar-te isto, diz-me lá o que é que achas”... Mas muitas vezes é complicado dizeres o que achas, assim à primeira, sem teres percebido uma “data de coisas” que estão à volta. E sem querereres ser indelicado, (...), tens de gerir o que é que queres dizer e o que não queres dizer e como é que vais dizer. Há pessoas muito sensíveis, há pessoas menos sensíveis que te mostram aquilo como se te estivessem a mostrar um livro qualquer. E há as outras para quem aquilo é mesmo muito sério e que estão à espera de uma reacção muito

efusiva da tua parte. Às vezes ignoro, outras vezes dou realmente a opinião sempre mediada e balizada por uma “data de coisas”, ou que ainda não sei e digo “explica-me isto, isto e isto, dá-me mais pistas nisto, ou gostei muito disto”. Tento de algum modo expressar alguma coisa, porque também não queres frustrar expectativas. E tu próprio tens na cabeça que o teu papel é um bocado esse, enquanto curador, quando vais visitar coisas, que eles estão à espera de uma opinião e que tu próprio sentes-te pressionado de alguma maneira a dar essa opinião. (C26)

Quando as visitas são realizadas em contexto universitário, o curador assumirá um papel mais pedagógico, ao encaminhar o aluno para um diagnóstico e projectá-lo para a resolução de certas questões do seu trabalho, como seja: «Não percebo o que estás a querer mostrar neste trabalho...», ou «acho que não estás a explorar todas as possibilidades...».³⁰⁸ Porém, segundo alguns curadores, nem sempre os artistas não estão preparados para ouvir. E, mesmo não sendo formulada uma crítica, existe um grau de interferência inevitável accionada pela visita do curador, mesmo que este apenas faça perguntas.

Os melhores artistas são aqueles que compreendem que o curador também é uma pessoa criativa. E antes do julgamento sobre o trabalho, existe uma forma de julgamento de paridade precedente. Será esta pessoa capaz de tomar aquilo que eu lhe disser de forma que não interfira com a sua integridade? Se não for, então recuas. Porque existe sempre interferência. As tuas perguntas sobre o trabalho do artista interferem. Com esperança, de modo positivo. (C2)

Apesar de ser habitual ambas as partes conhecerem-se de antemão, vários curadores observaram como os artistas se sentem nervosos com as suas presenças.³⁰⁹ Certos artistas, porventura mais inseguros, solicitam uma opinião sobre o que estão a fazer de errado, ou sobre como devem prosseguir o trabalho numa dada obra, se a mesma irá resultar de uma dada forma ou se devem ensaiar outro caminho. Para alguns sujeitos, cabe ao curador saber furtar-se a dar a sua opinião subjectiva a um artista sobre como deve fazer o seu trabalho e a qualquer julgamento estético condicionador do desenvolvimento da obra: «Se fizeres assim, a ideia que o teu trabalho vai passar é esta... Se fizeres de outro modo é aquela. Tu é que sabes o que queres dizer».³¹⁰ Está em jogo a autoria da obra, de onde se evidencia a importância de não forçar o artista e de saber controlar o parecer.

³⁰⁸ As expressões citadas pertencem a uma entrevistada.

³⁰⁹ Como mecanismo de descontração, uma das curadoras entrevistadas relatou o seu hábito de levar uma garrafa de vinho para a visita.

³¹⁰ As expressões citadas pertencem a uma entrevistada.

Muitas vezes não sei qual é o papel de um curador numa visita ao estúdio porque os artistas esperam que lhes digas o que eles estão a fazer de errado. E eu digo: “não te posso dizer, porque se o fizesse seria também a minha obra de arte. Posso dizer-te se acho que funciona, mas isso é apenas a minha opinião. (C3)

É quando a obra se encontra finalizada, ou em fase de finalização, a altura em que o trabalho do curador irrompe no sentido de pensar a exposição daquela no espaço e a potencial relação com as outras obras circundantes. Quer isto dizer que o curador age, nesta fase, na construção da situação social da apresentação da arte e da interação das obras.

A percepção da eventual colisão de papéis é talvez mais acentuada no caso de a precedência do trabalho do curador ser como artista, pela consciência que aquele deve ser um terreno de decisão vivido unicamente pela visão do artista. Nesses casos, a recusa em fazer comentários qualificativos ou valorativos é, conforme se aferiu, peremptória. Segundo o testemunho de vários artistas-curadores entrevistados, estes serão, porventura, mais críticos na visita aos estúdios de outros artistas, dada a equidade de posições: «Penso que os artistas são mais críticos do que os curadores, pelo menos levantam a voz! (...) Com um par sentes que podes discutir. A relação de poder é totalmente diferente.»³¹¹ Não quer isto dizer que o curador deva esquivar-se a, quando detentor desse género de informações, aconselhar o artista sobre questões ligadas à sua carreira, como seja ajudá-lo a escolher a galeria indicada para apresentar o seu trabalho ou o tipo de contrato que deverá protegê-lo melhor.

A *studio visit* é encarada, por vários curadores, como uma obrigação ética, uma responsabilidade inerente ao papel do curador, um instrumento para conhecer extensivamente o que os artistas estão a produzir. O propósito da realização de visitas pode ter uma tónica na descoberta de “novos” artistas e este é o momento privilegiado para essa realização.

Provavelmente, no caso de o curador ter desenvolvido a sua formação como artista terá visitado os ateliês dos colegas ou dos amigos de modo informal e recorrente: «O grosso dos meus amigos na faculdade eram pessoas das Artes Plásticas. Passava a vida enfiado nos ateliês deles e a discutir aquelas coisas.»³¹² Mais tarde, essa experiência virá a revelar-se um treino valioso para as visitas enquanto curador, frutífera para a familiarização com os temas a abordar e o modo de conduzir o encontro, assim como para uma atitude de informalidade desmistificadora do contexto do ateliê.

³¹¹ A expressão citada pertence a uma entrevistada.

³¹² A expressão citada pertence a um entrevistado.

Para curadores que desenvolviam actividade como críticos de arte antes da prática da curadoria, a visita ao ateliê constituía um instrumento rotineiro para conhecer melhor o artista e a sua obra. Nessa qualidade, teriam mais facilmente o acesso ao ateliê de artistas mais reputados – o que por vezes será complicado, enquanto curador em início de percurso – com a finalidade de entrevistá-los, por exemplo.

Vários curadores atestaram a consciência de a visita tratar-se de um momento especialmente delicado, pelo facto de o ateliê ser um espaço de criação e de intimidade do artista.³¹³

Acho que os artistas não gostam muito... quando entras no espaço, deixa de ser o espaço onde eles trabalham. Uma coisa é ver os artistas a trabalhar, mas quando estão a trabalhar normalmente não nos querem lá, nem a nós nem a ninguém, somos motivo de distração. Quando lá estamos é um espaço estranho, quase um não-lugar, adquire alguma artificialidade. (C15)

Por isso mesmo, existe o imperativo de ter a percepção sensível se o artista se encontra num momento indicado para mostrar o seu trabalho:

O ateliê é um lugar absolutamente privado. É preciso ter uma aproximação muito cuidadosa. Não é um sítio por onde se entre por aí dentro. Há obras que estão em *standby*, é preciso ter muito cuidado com isso, sem estar a sacralizar o espaço do ateliê mas é um espaço de liberdade e a visita é sempre uma invasão. Tem de ser pré-negociado. Pergunto na primeira conversa: “É boa altura para ir ver?”. (C18)

Uma visita é uma coisa muito especial. Porque percebes que o artista está a dar muito. Está a deixar-te entrar no seu universo, muitas vezes em coisas que se calhar ainda não está muito confiante, ainda está a trabalhar. E sentes-te de certa forma um elemento externo que ainda para mais está com aquele olhar que não é um olhar desinteressado, não é um olhar de pura descoberta e não interessa o quê. É um olhar interessado, porque és comissário e se calhar podes fazer qualquer coisa com aquilo. Há sempre esse ambiente. (C24)

³¹³ A visita ao ateliê foi descrita, por uma entrevistada artista-curadora, como um momento forçosamente «desconfortável e antinatural» na rotina do artista.

Entende-se deste último relato ser plausível estar subjacente à visita um segundo tipo de expectativa, por parte do artista, sobre a eventualidade de a mesma vir a resultar num convite para um projecto ou exposição.

Segundo testemunhado por vários curadores, acontece gerar-se uma encenação do ateliê, por parte do artista, para o momento da visita. Esta poderá ser mais ou menos pronunciada, desde a arrumação trivial para se receber um convidado até à ponderada construção de um aparato:

Senti que ele abriu-me o estúdio mas ao mesmo tempo havia uma encenação. Havia música clássica, as obras estavam expostas de determinada maneira. Ele cuidou imenso da maneira como se ia apresentar, coisa que acontece sempre, mas às vezes de maneira muito mais informal. Ali havia uma formalização bastante forte, uma estetização, quase, no sentido formalista. (C21)

Algumas instituições convidam curadores estrangeiros com o intuito de conhecerem uma selecção de artistas nacionais. Transcreve-se o testemunho de um organizador dessas visitas, acerca da forma como as planifica:

Pergunto aos curadores o que é que eles conhecem e se têm algum interesse especial em ver. Tento não mostrar os nomes de topo ou os artistas que já têm alguma expressão internacional. (...) Privilegio os ateliês e as instituições e nem sempre as galerias. Vou fazendo a visita e o programa, o jantar com os curadores para as pessoas se conhecerem, intermediar o encontro entre o curador e artista, a visita à colecção, a visita a Serralves. (C18)

Existe a consciência da necessidade dos curadores portugueses realizarem um esforço suplementar para captarem a atenção dos curadores internacionais para os artistas nacionais, dada a situação ainda semiperiférica do país no tocante à arte contemporânea (Melo, 1994).³¹⁴ Nesse sentido, os programas de visitas de curadores estrangeiros a Portugal, organizados a nível institucional, são importantes para dar a conhecer a produção mais recente dos artistas

³¹⁴ É o que testemunha Miguel Von Hafe Pérez: «temos um trabalho duplo a fazer, o qual passa, muitas vezes, por trazer cá as pessoas quando elas normalmente não viriam. Para um comissário internacional, com responsabilidades curatoriais globais, há 50 viagens mais importantes a fazer do que a vinda a Portugal. Se calhar, é muito mais importante ir à Bienal de Dacar do que ir a Lisboa ou ao Porto para ver uma exposição, mesmo que seja uma exposição fabulosa, construída com investimentos humanos e financeiros enormes. É com essa consciência que devemos elaborar a estratégia de divulgação da nossa arte contemporânea» (Pérez, 2006b).

nacionais.³¹⁵ Neste âmbito, convidam-se curadores internacionais, para quem se desenha um programa de *studio visits*, com a duração, por exemplo, de uma semana intensiva. A correspondência entre os artistas e os curadores não é aleatória: toma-se em consideração o interesse do curador, por exemplo, por um tipo de suporte com o qual trabalha mais recorrentemente; averigua-se o que os curadores já conhecem e se têm algum interesse especial; tenta-se mostrar aquilo a que não há acesso internacional, seja em termos expositivos, presença em colecções, ou em catálogos, e privilegiam-se os artistas menos conhecidos. Estipula-se o tempo para cada visita, pensado em função da quantidade de trabalho que o artista tiver para mostrar, da capacidade de produção de discurso sobre a própria obra e da sua idade. No plano social, organiza-se o jantar dos curadores com outros agentes protagonistas do mundo da arte, para que as pessoas se conheçam. Por fim, realiza-se a visita às colecções nacionais.³¹⁶

As visitas ao estúdio podem ter o objectivo de servir os projectos individuais de cada curador, como seja a integração do artista num determinado projecto ou serem realizadas por rotina de trabalho. Quando no estrangeiro, para alguns curadores é prática habitual a visita a residências de artistas, assim como os seus estúdios nas universidades e escolas de arte.

Conforme seria de esperar, a duração de uma visita é variável; porém, detectaram-se algumas regularidades. Num programa organizado por uma instituição, a visita será mais curta, dado no mesmo dia terem de realizar-se cerca de uma dezena de visitas; assim, cada uma rondará os vinte minutos. Já as visitas individuais de um curador, fora desse enquadramento, terão uma duração média de duas horas.

Também a frequência com que um curador faz visitas aos estúdios é variável, nomeadamente consoante as suas fases de trabalho (por exemplo, quando em período de investigação, serão menos frequentes). Ademais, difere em função da natureza da posição ocupada e consoante a instituição: nalgumas têm de se realizar várias visitas por dia; noutras instituições não se considera primordial dedicar tanto tempo a esta prática. Alguns curadores lamentam não fazerem tantas visitas como deviam para o desempenho das suas funções; noutros casos, pelo facto de terem outras prioridades como seja a investigação, acabam por não ter tanta disponibilidade para tal.

Uma vez que as abordagens são muito individualizadas, poderá ser complicado fazer visitas em conjunto com outros curadores (por exemplo, numa situação de co-curadoria ou

³¹⁵ Saliente-se, a este respeito, a acção da Fundação Luso Americana para o Desenvolvimento e, mais recentemente, do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.

³¹⁶ Informações fornecidas por um entrevistado, organizador durante quinze anos deste tipo de programas.

curadoria colectiva no contexto de um programa curatorial). Uma situação problemática é quando não existe forma de comunicação possível, por motivos linguísticos: a obra constitui, nestes casos, a única forma de comunicação.

Apesar de a visita ao estúdio assumir inegável importância, conforme se demonstrou, não é obrigatória a sua realização antes de uma exposição: se o curador e o artista souberem exactamente a(s) obra(s) que estão interessados em apresentar, a visita poderá ser dispensada. Tal é válido para obras já existentes, mas acontece também para obras que vão ser criadas, no caso de o curador possuir um conhecimento minucioso sobre o trabalho do artista e elevada dose de confiança no resultado. Em certas ocasiões, o contacto entre o artista e o curador limita-se à troca de *emails*, onde o curador expressa a sua proposta e, se de acordo com a mesma, o artista envia a sua obra. No contexto de exposições que envolvem centenas de artistas, como é o caso das bienais, na impossibilidade de se visitar todos os artistas, os recursos utilizados são a compilação de dossiês com documentação sobre os artistas para a sua posterior selecção, material recolhido a partir de livros, e as recomendações feitas por outras pessoas.

Termina-se, assim, a terceira e última parte desta dissertação, depois de analisados alguns dos mais significativos processos e interacções decorridos no desempenho da actividade curatorial.

CONCLUSÕES

EXPOR OS CURADORES EXPOSTOS

Existimos, sem reconhecimento... não existimos.

Ami Barak³¹⁷

A exposição relaciona-se não só com os regimes de visibilidade das obras e dos artistas, mas também, de algum modo, com a visibilidade do curador. Mesmo quando esta é julgada “excessiva” – no caso de a presença do curador se impor ou sobrepor às obras e aos artistas – não deixa de ser verdade que a sua outra face é a “não existência” dos curadores, radicada na fragilidade quanto ao seu reconhecimento social. Entende-se agora como o título da presente dissertação, *Os curadores em exposição*, visou abranger, além do sentido mais directo – relativo à apresentação de uma narrativa sobre os agentes que se dedicam à organização de exposições – a alusão a como aqueles se encontram *expostos* ao risco e à vulnerabilidade. Com efeito, o curador é duplamente marcado pela vulnerabilidade: quanto às condições profissionais do exercício dessa actividade e quanto à identidade profissional.

Analisou-se este grupo profissional, perscrutado no sentido de uma escala macrossociológica para uma escala microssociológica, desde as concretizações aos discursos dos agentes. Sintetizam-se de seguida as principais ideias desenvolvidas no curso do texto.

No primeiro capítulo situaram-se os curadores quanto aos dilemas, debates e dinâmicas. Caracterizaram-se os curadores como *figuras ambivalentes*; se esta caracterização remete para o choque decorrente entre a autonomia individual e o condicionamento estrutural no desempenho das funções curatoriais, outras dicotomias foram observadas, entre as quais quanto: ao papel; às interacções; ao relacionamento com as instituições; ao trabalho; aos rendimentos; ao estatuto. Estas e outras tensões, patentes tanto nos exemplos pioneiros quanto nos testemunhos individuais actuais, atravessam toda a dissertação.

Enquadraram-se os curadores como pertencentes a um mesmo *grupo profissional*. Embora não beneficiem de um reconhecimento jurídico, os curadores possuem um reconhecimento de facto, alicerçado na partilha de um mesmo nome profissional e de interesses comuns, diferenciadores face às restantes actividades profissionais. Na ausência de

³¹⁷ Afirmação proferida pelo curador durante o encontro promovido pela commissaires d'exposition associées (c-e-a), no Pavillon Carré De Beaudouin, Paris, no dia 15 de Maio de 2009.

regulamentação e de codificações formais – como é o caso – os grupos profissionais são conjuntos vagos, sujeitos a mudanças contínuas, caracterizados por contornos evolutivos e pela heterogeneidade interna. Nesta conformidade, e à semelhança de outros grupos profissionais, este não se constitui como um conjunto protegido, fechado ou codificado: é antes vulnerável, aberto e instável.

Em Portugal, o grupo dos curadores inscreve-se no seio das transformações actuais do mercado de trabalho, pautado pela abertura, onde o emprego é tendencialmente substituído pela lógica do projecto. A despeito das questões quanto à autodefinição e do papel do curador, e sem desprezar a debilidade quanto ao reconhecimento social e económico, verificam-se alguns sinais a valorizar: o progressivo reconhecimento quanto às representações a nível individual e *inter pares* acerca dos agentes que praticam a actividade curatorial; o lento progresso quanto à existência de posições curatoriais nas instituições; um certo grau de integração de jovens curadores em projectos e outras iniciativas de incentivo institucional; o aumento da oferta e da procura de credenciação especializada. Não obstante constituírem um grupo, o mesmo não é coeso nem os sujeitos se revêem num conjunto fechado. Na verdade, a sua pertença a esse conjunto não invalida que os mesmos agentes possam ser englobados cumulativamente noutros grupos profissionais. A nível nacional não existe qualquer associação exclusivamente dedicada à discussão e defesa dos interesses dos profissionais da curadoria.

Estes agentes, sobretudo os oriundos das gerações mais recentes, possuem credenciação específica a um nível cada vez mais elevado e detêm conhecimentos teóricos, práticos e técnicos, ou seja, um conjunto de saberes especializados. Partilham interesses e motivações, como sejam estar junto da arte e dos artistas ou contribuir para criar melhores condições para a produção artística, ainda que sob diferentes formas de organização do quotidiano e de entendimento da actividade.

A socialização profissional não garante uma homogeneidade das práticas e das concepções sobre o trabalho, ainda que se encontrem marcas, derivadas dos saberes especializados, de valores particulares e de referentes simbólicos partilhados.

A curadoria é, pois, uma actividade sobremaneira exposta a interrogações e a questionamentos e também às dificuldades em fazer reconhecer o seu carácter profissional; como resultado, o seu estatuto é problemático e ambíguo. A ambiguidade manifesta-se, entre outros aspectos, nas metáforas acerca da acção do curador. Estas têm vindo a ser vastamente empregues na tentativa de elucidar em que é que consiste a sua acção. As imagens metafóricas utilizadas testemunham a incapacidade de ilustrar claramente o que um curador

faz, pelo facto de a noção de curador se encontrar em permanente evolução e pela consequente ausência de uma definição precisa. Se algumas possuem conotações louváveis e de distinção, outras alertam para uma posição dúbia, em relação à qual se deve estar vigilante.

Quanto ao papel do curador e ao perfil desse protagonista, várias tradições históricas se sucedem e por vezes se sobrepõem – ou pelo menos, resquícios daquelas: dos padres responsáveis pelos tesouros das cidades, desde a Antiguidade até à Idade Média; dos artistas incumbidos do cuidado das colecções régias a partir do Renascimento e até ao século XVIII; do curador-director de museu ou centro de arte, responsável pela programação expositiva e pelas encomendas a artistas; do curador-especialista em actuação no interior do museu, próximo da investigação das colecções; e da auto-organização dos artistas para a apresentação das suas obras ao público, desde a segunda metade do século XIX. A estas vias distintas e modificações operadas subjazem, entre outras, as transformações dos espaços expositivos, do entendimento desse dispositivo de apresentação no seio museológico e ainda das competências atribuídas à figura do curador ao longo do tempo.

Nas últimas décadas, a condição de globalização avançada introduziu alterações no trabalho curatorial no que concerne: às trajectórias individuais tendencialmente internacionalizadas; aos formatos de apresentação expositiva dotados de uma crescente tónica dialógica; à inclusão e ao questionamento dos critérios de legitimidade de países outrora alheios ao circuito da arte contemporânea; ao desenvolvimento de redes de colaboração interinstitucionais e transnacionais; ao trabalho com artistas de diversas nacionalidades e à decorrente necessidade do zelo do curador quanto às identidades daqueles.

Perante as lacunas quanto à história expositiva e curatorial, avaliaram-se, no segundo capítulo, alguns dos esforços empreendidos em prol do resgate dessas heranças. O reconhecimento da natureza efémera inerente às exposições temporárias revela-se fundamental para entender a existência de uma “amnésia colectiva” a respeito de grande parte da história expositiva. Um dos caminhos recentemente percorridos para promover um maior conhecimento sobre essas matérias é o estudo dos pioneiros da curadoria. Estes percursores protagonizaram mudanças radicais no entendimento do espaço expositivo museológico e participaram activamente na discussão sobre a função dos museus. Foram responsáveis por diferentes tipos de rupturas quanto aos paradigmas instalados: ao nível dos formatos expositivos; pelos temas que levaram à discussão pública e pela problematização teórica levantada em torno das suas iniciativas; pelas dinâmicas geradas entre várias instituições que permitiram a aproximação de contextos internacionais entre si, através do estabelecimento de pontes favoráveis à circulação de artistas; pela influência na afirmação de correntes artísticas

ou dos percursos individuais de artistas, com quem trabalharam em estreita articulação. Propuseram novos modos de entender a exposição, questionaram as formas de relacionamento do curador com os artistas, os constrangimentos institucionais que enfrentaram e a recepção polémica a algumas das suas exposições. As suas biografias profissionais testemunham a invenção de mecanismos inovadores para a sua legitimação individual, como seja a *autoinstitucionalização* levada a cabo por Harald Szeemann – estratégias hoje reproduzidas pelos curadores em actividade.

Retomam-se agora as questões centrais de partida, com vista a examinar em que medida se providenciaram as respostas às mesmas e atestar as limitações encontradas no decurso dessa pesquisa. Para a caracterização compreensiva dos curadores, as perguntas a que se pretendeu dar resposta foram: quem são? O que fazem? Em que condições? Para tal fim, além do exame às questões teóricas, elaborou-se um “retrato dos curadores”, servido tanto por uma perspectiva histórica como por dados empíricos respeitantes à população activa dos curadores em Portugal. Sumarizam-se de seguida os resultados mais proeminentes apresentados na segunda e na terceira partes da dissertação. Para a apresentação desta síntese conclusiva, constituíram-se três retratos complementares: um retrato geracional, um retrato quantitativo e outro qualitativo. Apesar da sua descrição tripartida, pretende-se que a sua leitura seja intercruzada, dadas as sobreposições existentes ao nível dos conteúdos e das interpretações extraídas, embora alcançadas por ângulos analíticos distintos.

Retrato geracional

Do retrato geracional proposto no terceiro capítulo captaram-se elementos prospectivos acerca das transformações da curadoria em Portugal, de onde emergiram marcas amplas, passíveis de aplicação às gerações de curadores: as décadas de 60 e 70 foram protagonizadas pelo *crítico de arte*; nos anos 80 e 90 destacou-se primeiro o *curador institucional* e depois também o *artista-comissário*; e no dealbar do século XXI o *curador independente* passou a ser predominante.

Embora o estudo se centre nos curadores activos, caracterizaram-se em traços largos os críticos de arte, que ocasionalmente realizaram o comissariado de exposições. Os críticos das décadas de 60 e 70 exerceram cargos como a direcção de instituições artísticas, coordenaram publicações culturais e mantiveram longamente a actividade de escrita de textos e de monografias sobre artistas. Foram, no seu tempo, os responsáveis pelo comissariado da representação portuguesa à Bienal de Veneza. No presente, ainda que eventualmente activos

noutras funções relacionadas com a esfera artística, já nenhum destes agentes desenvolve actividade curatorial.

Os agentes que se iniciaram nos terrenos da curadoria nos anos 80 depararam-se com um mundo artístico ainda fortemente masculinizado. Os seus percursos no mundo da arte tiveram também início pela crítica de arte, e, em vários casos, registou-se a precedência do ensino não artístico. Colaboraram com regularidade na imprensa nacional e pontualmente na imprensa internacional e tiveram a seu cargo a organização das representações nacionais nas bienais internacionais. Enquanto curadores independentes tiveram experiências no âmbito da coordenação de eventos de grande dimensão. Assumiram, progressivamente, cargos directivos de institutos, centros culturais e museus e de revistas de arte, retomando mais tarde, nalguns casos, a curadoria independente.

Não se pode dizer que tenha então havido modelos curatoriais tutelares; todavia, para alguns desses curadores, a acção de Ernesto de Sousa foi, de certo modo, referencial. Outras inspirações foram encontradas no contexto internacional, particularmente para os mais viajados, pela oportunidade de contactar com exposições marcantes. Neste cenário, o contacto com curadores internacionais, nomeadamente através da pertença a associações, alcançaram importância decisiva para a troca de experiências com outros protagonistas.

Foi na década de 90 que se assistiu ao maior crescimento de estruturas institucionais e de organizações várias dedicadas à arte contemporânea, e este factor terá sido fundamental para o desenvolvimento profissional de novos actores no âmbito da curadoria. A par deste, o panorama cultural foi então marcado pela dinamização gerada pelos grandes eventos. Ao mesmo tempo, outros agentes começavam a inscrever as suas acções curatoriais, sistematicamente posicionados fora dos habituais contextos legitimantes.

Mas foi sobretudo a partir do final dos anos 90 e no início da primeira década do século XXI que passou a predominar a curadoria independente e a precedência da crítica da arte deixou de ser maioritária. As relações institucionais tornaram-se, nesta fase, mais diversificadas. Estes agentes surgem como os primeiros curadores credenciados em curadoria, de início em contexto internacional e, a partir de 2001, em Portugal. A formação académica torna-se, desde então, mais alongada, por via da realização de mestrados e de doutoramentos.

Esta “nova vaga” de curadores é bastante mais numerosa face às anteriores, alargamento que reproduz o aumento de novos actores observável em todo o mundo da arte (artistas, galeristas, coleccionadores, instituições...). Mais profissionalizada, consciente do seu papel, empenha-se na luta pela criação do seu lugar e pela sua legitimação, face à dificuldade de absorção nos poucos lugares disponíveis. Observa-se, em certos casos, uma abordagem

curatorial muito vincada a nível individual, baseada numa “missão” de *statement* curatorial: as exposições buscam a demarcação, a inovação e o risco, mas também a ênfase na investigação. Os projectos tornam-se acentuadamente transdisciplinares: dá-se o esbatimento das antigas fronteiras, diluição que plasma a abertura geral do campo das artes. A curadoria revela-se, mais do que nunca, permeável à feminização.

Os curadores desta geração nascida já no pós-25 de Abril emergem num quadro muito marcado pela necessidade de autosustentação, efectuada tanto por via da cativação de apoios privados ou públicos como pela mobilização das redes colaborativas. Na forma de co-curadorias ou nos projectos em rede, as parcerias são estratégias cada vez mais desenvolvidas para a sobrevivência dos projectos mas também enquanto formas de ampliar os conhecimentos. Outros mecanismos de gestão do risco são o recurso a bolsas e a programas de incentivo a novos curadores que então despontam; surgem também os concursos destinados ao apoio a projectos expositivos específicos, assim como para o financiamento para projectos curatoriais com carácter mais duradouro.

Retrato quantitativo

Uma das questões clássicas que emerge no decurso dos estudos das populações artísticas é a dificuldade da definição e a contabilização de quem é artista. Por esse motivo geral, e pelas especificidades detectadas neste universo em particular, os critérios construídos para o mapeamento dos sujeitos pertencentes à população dos curadores foram multiformes: a autodefinição como curador, quer fosse esta a actividade principal ou secundária; o reconhecimento pelos pares; a ocupação de cargos institucionais; a assinatura de projectos curatoriais próprios; o convite de instituições para o desempenho pontual ou regular de cargos curatoriais; os alunos dos cursos de curadoria que tivessem prosseguido a actividade curatorial com regularidade; os curadores de exposições marcantes, mesmo que espaçadas no tempo.

Através destes critérios foi possível determinar como a população curatorial em Portugal, sobretudo desde o final do século XX e começo do século XXI, se encontra em expansão: regista-se um crescimento quantitativo destes agentes, contabilizando-se, pelo menos, setenta e nove sujeitos em actividade, no presente.

Observa-se também o seu franco rejuvenescimento: dois terços da população têm actualmente idade superior a 25 anos e inferior a 46 anos. A sua feminização acentua-se nos escalões etários mais jovens. Apesar da tendente aproximação à paridade de género, a

dominância – embora pouco vincada – é ainda masculina, género que congrega 54 % dos sujeitos. Quanto à distribuição geográfica, são duas as tendências a assinalar: a concentração metropolitana, sobretudo na região de Lisboa; e a persistente debilidade quanto à internacionalização dos sujeitos, apesar de nos últimos cinco anos esta realidade estar a alterar-se, a favor de uma lenta inscrição em posições relevantes em instituições internacionais.

No tocante à formação, mais de metade dos curadores possui estudos nas disciplinas artísticas, onde se englobam as licenciaturas em Artes Plásticas ou em História da Arte. A credenciação académica destes agentes é muito elevada: três quartos da população detêm diplomas a nível pós-graduado (mestrados, doutoramentos e pós-graduações). Além disso, detectou-se uma expressiva precedência da realização de actividades artísticas no percurso dos indivíduos, anteriores à curadoria e além do foro académico, em domínios variados, como sejam a dança, o teatro, a fotografia ou a escrita literária.

Deve ter-se em conta a segmentação da população quanto à regularidade da prática. A prática curatorial intensa é realizada por cerca de um quarto da população (27%). A restante população realiza esta prática de modo regular (34%); encontra-se ainda no início da sua actividade nos terrenos da curadoria; ou mantém uma prática meramente pontual (39%). Em grande parte, os sujeitos que se lhe dedicam possuem outras actividades complementares, sejam estas ou não no domínio artístico.

A modalidade mais comum quanto à estrutura da actividade no presente é a curadoria independente, praticada por cerca de dois terços da população, contra 32% dos sujeitos inseridos institucionalmente e 3% que se movimentam em ambas as esferas. Já ao longo do percurso, 43 % dos sujeitos mantiveram-se sempre como curadores independentes, face a 22 % que se enquadraram somente no domínio institucional (nalguns casos sempre na mesma instituição ao longo de muitos anos da carreira curatorial), enquanto os restantes 35 % desenvolveram actividade em ambas as esferas.

Os três principais tipos de estruturas onde se inscrevem os curadores são os museus e os centros de arte, as universidades (enquanto investigadores ou docentes) e os projectos curatoriais próprios. Os diferentes enquadramentos quanto à estrutura da actividade resultam em/de diversos posicionamentos dos agentes.

Retrato qualitativo

Considere-se, agora, a terceira faceta deste retrato, alcançada através do estudo qualitativo. A análise empírica empreendida a partir das entrevistas a cinquenta e cinco sujeitos com actividade curatorial no presente permitiu constatar como a identidade profissional dos curadores se traduz mais na diversidade das opções individuais do que num sistema geral de características comuns. Não existe, pois, um conjunto de regras profissionais comuns aplicáveis à totalidade dos curadores.

Em primeiro lugar, atentou-se nas questões relativas à autorrepresentação. O facto de a curadoria poder ser central ou complementar num percurso e a regularidade com que a mesma é praticada poder ser distinta consoante os sujeitos tem, naturalmente, implicações directas quanto à autodefinição individual. Demonstrou-se como a autodefinição de um curador é variável consoante o contexto onde o indivíduo se apresenta e também ao longo do percurso profissional. Encontraram-se vários tipos de resistências à designação como curador, motivadas, entre outros factores, pela discordância face a práticas instituídas pelas gerações antecedentes. A autodefinição como curador vem frequentemente acompanhada: engloba o conjunto de actividades profissionais desempenhadas. Parte considerável destes agentes apresenta-se de forma compósita, algo que reflecte a diversidade de papéis assumidos pelos sujeitos além da curadoria. Clarificaram-se as três principais instâncias de legitimação externas: as instituições; os artistas; e os pares.

Constatou-se a existência de diferenciações geracionais: no que se refere aos termos usados para se referir a actividade, outrora predominantemente “comissário”, hoje deu lugar a “curador”; no facto de antes os trabalhos serem realizados sobretudo por convite e hoje dominar a autoiniciativa e a criação de projectos próprios individuais ou de co-curadorias, uma vez que a curadoria independente se encontra mais implantada; ao nível do envolvimento com os artistas: se antigamente predominava a curadoria institucional e existia um acompanhamento dos processos porventura mais circunscrito, radicado na crítica de arte, verifica-se hoje uma crescente imersão na polivalência das tarefas. A leitura das coordenadas antes mencionadas complementa-se com a variável da idade: a abertura a uma escala internacional, a feminização e a credenciação são nitidamente acentuadas nas gerações mais jovens.

Os tecidos institucionais têm sofrido uma transformação interna: às equipas de curadores fixos institucionais (geralmente de pequena dimensão) soma-se hoje o recrutamento de curadores externos para projectos pontuais, na forma de *outsourcing*. Porém, o número de

curadores mantém-se bastante elevado em relação à sua procura e não é habitual a existência de concursos para posições de curadoria. Ainda no que concerne às alterações institucionais, observou-se também a criação de novos “espaços” para a actuação dos curadores. Estas ocorrem de duas formas praticamente opostas: por um lado, caminham no sentido de conferir autonomia e visibilidade simbólica crescente aos curadores, entre outros aspectos por meio da sua denominação oficial; por outro, dá-se o esmagamento dessa mesma autonomia, através de condicionamentos vários, em grande medida motivados pelos imperativos económicos, algo que, conhecendo as biografias dos pioneiros da curadoria, não constitui novidade. A iniciativa e a determinação individual dos curadores são os principais contributos para a instauração de locais propícios à visibilidade dos seus projectos.

Analisaram-se detalhadamente os dois tipos mais frequentes quanto à estrutura da actividade: o curador institucional e o curador independente. Apesar da proeminência da figura do curador independente, a mesma é dificilmente mantida ao longo da vida, salvo quando apoiada noutras actividades. O tipo independente torna-se “codependente”, pela necessidade de recorrer a apoios institucionais para viabilizar os seus projectos. Elencaram-se também as características distintivas de dois perfis profissionais, artista-curador e o curador investigador. Destaca-se aqui apenas o primeiro, em relação ao qual persiste uma desconfiança externa face a essa posição híbrida. Neste caso, geram-se, dentro do campo, equívocos e cisões entre o que é a programação e/ou a gestão de espaços independentes e se as mesmas devem ser consideradas actividade curatorial.

Quanto aos percursos, a singularidade de cada sujeito constitui uma prova da habilidade de adaptação dos sujeitos às condições de exercício da sua actividade. Não obstante, duas características essenciais perpassam os percursos: a intermitência e a cumulatividade. A primeira realiza-se através de transições sequenciais entre posições contratuais estáveis em instituições e a independência e na alternância entre períodos de emprego e de desemprego; a segunda, pela coexistência de cargos em várias instituições através da acumulação de trabalhos a tempo inteiro e de trabalhos a tempo parcial. Quanto às formas de entrada na actividade curatorial, detectou-se a existência de um momento em que emerge a vontade de participação dos sujeitos no tecido artístico como intervenientes e não apenas como consumidores. Quanto mais atípica é a actividade precedente à curadoria, maiores são os problemas de definição da identidade profissional. Discriminam-se algumas particularidades acerca das transições e das sobreposições: para um curador com prática anterior enquanto artista, a dificuldade de legitimação da sua actividade curatorial localiza-se na necessidade de validação externa da sua capacidade de execução de projectos como curador e não mais como

artista. Já na transição de académico para curador, o sujeito tende a transportar para a curadoria as questões teóricas oriundas da sua área de formação. Refira-se também que a experiência em contexto galerístico revelou-se constituir uma plataforma privilegiada para a observação dos processos do mundo das artes.

No ponto dedicado à motivação e ao risco, sobressaíram as seguintes constatações: a acentuada valorização da componente não monetária (ou seja, a componente expressiva), distanciada da remuneração, sendo esta última a origem da satisfação na concepção normal do trabalho. Apenas uma minoria do universo analisado subsiste integralmente da curadoria, faixa que se situa no topo da pirâmide reputacional. Evidenciou-se a instabilidade dos rendimentos dos curadores, muitas vezes inexistentes ou provenientes da conjugação de vários trabalhos pontuais. A componente do risco é sobremaneira pronunciada no caso dos curadores independentes, sendo a incerteza a nível financeiro entendida pelos sujeitos como o preço a pagar pela escolha da prossecução de um caminho não formatado. Nestas circunstâncias, a mobilização das redes informais e o apoio dos familiares adquirem grande importância. Os factores motivacionais favorecem o entendimento da concretização dos projectos contra cenários de impossibilidade orçamental; são responsáveis pela capacidade de ultrapassar as adversidades e a debilidade das condições de trabalho. A motivação dos curadores baseia-se sobretudo: no envolvimento com os artistas, com a arte e com as ideias; na participação no processo criativo; na vontade de proporcionar aos artistas melhores condições de apoio para que consigam mostrar os seus trabalhos; na criação de ocasiões de visibilidade para dar a oportunidade aos artistas para mostrarem os seus trabalhos, de preferência de um modo inovador e surpreendente. Também comparecem nos relatos o apelo gerado pela diversidade de desafios inerentes a cada novo projecto, a possibilidade de instaurar a ruptura no quotidiano das pessoas, a atractividade decorrente do facto de a curadoria congregar a teoria e a prática, o saber e o fazer, duas componentes vistas como complementares.

A passagem da formação à actividade não é linear; antes, implica modalidades de inserção complexas. Dada a inexistência de formação especializada em curadoria ao nível das licenciaturas, as formações de base dos curadores são necessariamente heterogéneas. Em Portugal, o curso de Mestrado em Estudos Curatoriais promovido pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, foi percebido, no seu início, como apelativo para aqueles que desejavam «fazer qualquer coisa ligada às artes plásticas, sem ser artista». Embora a inserção efectiva no mercado de trabalho se revele inferior à desejada, em vários casos a realização da formação foi decisiva para impulsionar o início das carreiras, em grande

medida por via da socialização providenciada, porventura mais ainda do que pelos conteúdos leccionados.

No que concerne à acção do curador sobressaíram quatro aspectos essenciais referentes às dificuldades e aos problemas testemunhados: ao campo curatorial; ao foro institucional; à recepção social da actividade e à esfera financeira.

A respeito do campo curatorial, salienta-se: a lacuna quanto ao pensamento crítico sobre as instituições; a falta de profissionalização dos interlocutores do meio artístico; a escassez de discussão pública e de crítica *inter pares*, avaliado como correlacional à precariedade e às dificuldades relativas às condições de trabalho. No trabalho com as autarquias, são problemáticas a ausência de políticas culturais que garantam a continuidade das iniciativas, a inexistência de um modelo de desenvolvimento e a ineficaz gestão dos recursos existentes. Observaram-se clivagens geracionais quanto às práticas e o fraco entrosamento geracional quanto à aprendizagem.

No que concerne às instituições, aquelas que não albergam curadores residentes escolhem, por regra, os curadores mais consagrados para a realização de trabalhos pontuais. Esta é uma forma de se legitimarem e de valorizarem as suas colecções e instituições. Outra questão é o que sucede até com instituições bem implantadas, dependentes de apoio Estatal: constantemente ameaçadas quanto à sua continuidade, a manutenção dos projectos no tempo é, por vezes, uma proeza. Por outro lado, as condições estruturais dos espaços expositivos menos proeminentes são, regra geral, incipientes. No seio das autarquias em particular, persiste uma carência quanto à selecção criteriosa dos seus programadores; a sua contratação é, por norma, desprovida de concursos públicos.

Quanto à recepção social da actividade curatorial, os pontos mais problemáticos são a ausência de um entendimento social e profissional, o desconhecimento generalizado sobre o que é a actividade curatorial e a desadequação do mercado quanto ao trabalho curatorial. É notória a fragilidade do estatuto do curador, nomeadamente quanto à pouco frequente contratualização das relações com as instituições, à existência de dívidas à Segurança Social e à dificuldade de enquadramento nas categorias existentes nas Finanças.

Em relação às questões financeiras, os sujeitos debatem-se amiúde com o imperativo de gerar verbas financeiras: tal sucede tanto enquanto curador independente como ao trabalhar em grande parte das instituições, onde os orçamentos são, por regra, muito exíguos.

No tocante às interacções e aos processos, grande parte dos curadores revê-se hoje num modelo de relação colaborativo entre artista e curador e a exposição é, desejavelmente, uma confluência das visões e das linguagens de ambas as partes. Dadas as reduzidas dimensões do

meio artístico no contexto nacional, a maioria dos agentes conhece-se passados alguns anos de envolvimento nesse tecido. Nos projectos, assume importância central que o curador clarifique os pressupostos, preserve um grau de abertura nos processos e impeça que a sua relação pessoal com o artista interfira com o seu julgamento sobre as obras.

Examinem-se agora as questões relativas ao conflito. As principais divergências entre curador e artista verificadas no terreno prendem-se: com questões financeiras; com o desacordo quanto à selecção das obras para um dado contexto; com situações de desentendimento acerca do sentido do trabalho de um artista e das questões por ele colocadas; com a dificuldade em gerir a inexperiência dos artistas em início de carreira e com o papel de intermediação entre o artista e a instituição.

A visita ao ateliê constitui um momento fulcral para o conhecimento trabalho do artista, no qual se geram vários tipos de expectativas e tensões, provenientes de ambas as partes. Estas condensam perspectivas interessantes para avaliar o papel do curador e os seus limites de acção.

Por fim, ponderem-se as condições em que os curadores desempenham a sua actividade. Apesar de tratar-se de uma actividade historicamente associada ao “especialista” e de os curadores serem hoje protagonistas no mundo da arte contemporânea, estes vivem, na sua maioria, de acordo com o estilo de vida dos artistas. Existem inúmeras semelhanças quanto às características socioprofissionais destes agentes quando comparados com outras profissões artísticas: os rendimentos baixos face à formação elevada; o autoemprego e o subemprego; a intermitência do trabalho; a acentuada feminização; e a concentração metropolitana, entre outras. Idêntico também é o apenas aparentemente paradoxal aumento da atracção motivada por uma actividade que oferece tantas adversidades.

Registam-se três tendências quanto a este mercado de trabalho: o aumento da concorrência, o estrangulamento dos mercados e a dominação das instituições museológicas por lógicas capitalistas. O aumento do número de curadores nos últimos anos traduz-se no incremento da concorrência, para um mercado cada vez mais restrito a nível geral. Esta levará, provavelmente, à prática da curadoria cada vez mais como uma actividade lateral/complementar, tanto nas camadas mais jovens como nas gerações mais velhas, quando os sujeitos não se localizam em lugares institucionais. Por outro lado, conduz à quebra nas remunerações e na quantidade de trabalho por sujeito. Exigirá – e observa-se já – um entendimento da actividade individual como um projecto demarcado dos restantes, onde se valoriza a diferenciação das propostas e se recorre à autopromoção. Estes desenvolvimentos

recentes correm em paralelo com uma certa emancipação da curadoria, com a multiplicação de discursos e o incremento da sua reflexividade.

O desempenho da curadoria vem, por regra, associado a outras actividades, estejam estas no seio ou no exterior do mundo da arte, como sejam: o ensino universitário, a investigação e a crítica de arte, entre outras. Por outro lado, a diversidade quanto à formação académica e dos interesses individuais tem como consequência o eclectismo das abordagens. A variedade tipológica dos projectos manifesta representações individualizadas sobre a actividade. Cada curador é, em si, agente de uma série de projectos curatoriais diversificados ao longo do seu percurso. Ao longo da sua vida, um curador desempenha uma série de papéis, em sincronia ou diacronia, e a actividade curatorial poderá ocupar um papel central ou lateral, em função da situação e dos contextos. No caso de ser central e nos contextos em que esta prática se encontra mais desenvolvida, a curadoria encontrar-se-á mais próxima do seu entendimento enquanto profissão. Porém, a nível nacional, situação mais frequente é a curadoria ser uma actividade complementar ou subsidiária, lateral à ocupação primeira.

São dois os posicionamentos principais quanto à estrutura da actividade: um curador pode manter uma posição institucional no seio de organizações diversas como um centro de arte, um museu ou uma fundação, entre outras; a outra modalidade é o desenvolvimento da sua acção enquanto curador independente. Porém, estas não constituem vias exclusivas: com muita frequência, os sujeitos conjugam ambas as modalidades ao longo de um percurso e também, embora em número muito diminuto, cumulativamente. Também as relações institucionais condicionam a actuação de cada indivíduo, quer este se encontre inserido no enquadramento institucional quer localizado no seu exterior.

A curadoria pode ser praticada por quaisquer profissionais que pontualmente decidam estar envolvidos nos seus processos e tal acarreta problemas na definição das suas fronteiras.

Os contributos e os limites da circunscrição

Na presente investigação apresentou-se uma visão sobretudo monográfica mas também panorâmica sobre os curadores, sob o ponto de vista das questões teóricas, históricas e a partir do levantamento empírico sobre as modalidades e condições actuais em que estes profissionais desenvolvem as suas actividades. Os resultados obtidos aproximam a população curatorial das tendências da composição sociográfica comuns às profissões artísticas e, em especial, das condições socioprofissionais reveladas pelos estudos internacionais dedicados aos curadores, mencionados ao longo da dissertação.

A originalidade da pesquisa efectuada reside nos seguintes contributos: trata-se de um olhar sociológico sobre o tema, centrado no panorama nacional, que providencia dados empíricos inéditos, tanto quantitativos como qualitativos; comporta o resultado de uma pesquisa documental relativa à história da curadoria nacional; inclui uma perspectiva comparativa em relação às profissões artísticas em geral; confronta dados acerca do mesmo grupo profissional noutra contexto europeu. Em investigações subsequentes poder-se-ia lançar um inquérito aos curadores e desenvolver um estudo mais aprofundado acerca da história das exposições a nível nacional, através do exame da documentação existente acerca das mesmas.

Se ao iniciar este projecto se presentiu que este grupo profissional seria um objecto esquivo, no seu final testemunha-se que por mais que se procurasse a sua estanquidade, por mais métricas e critérios definidores, a porosidade é soberana. Mais do que especificidades, encontraram-se transversalidades intersectoriais, reflexos de uma hibridização geral característica do mundo das artes e também extrínseca ao mesmo. A curadoria não detém, pois, um campo com uma identidade própria fixa e não é uma prática com uma moldura definida e coesa. Bem pelo contrário: trata-se de um conjunto de práticas multiformes, que acolhem funções muito diversas em contextos díspares. Por esse motivo, a circunscrição a que se aspirou tem, inevitavelmente de ser tomada como uma aproximação concreta, num dado momento, mais do que uma delimitação estanque dos seus contornos. Estes adivinham-se prestes a serem destabilizados tanto pelas evoluções do tecido artístico e curatorial como pela conjuntura geral do mercado de trabalho, sofrendor de mutações profundas no presente, e em sentidos por ora ainda desconhecidos.

Para concluir, servem aqui as palavras de Ernesto de Sousa: «Os primeiros passos de uma criança são sempre experimentais». Que seja este um contributo útil para os primeiros passos de uma sociologia da curadoria nacional. E que longas caminhadas no sentido do seu aprofundamento se sigam – e, desejavelmente, surjam novos trilhos por desbravar.

BIBLIOGRAFIA

- AAVV (2009), *Relatório e Contas 2009*, Serviço de Belas-Artes da Fundação Gulbenkian. Disponível em:
http://www.gulbenkian.pt/media/files/FTP_files/pdfs/RelatorioAnual2009/RelatorioAnual2009_BA_PT.pdf
- AAVV (2010a), *Cadernos documente-se! 1. Reflexões sobre o social*, Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Letras. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8083.pdf>
- AAVV (2010b), “Mobilidade internacional de artistas e de outros profissionais da cultura, Relatório”, Observatório das Actividades Culturais. Disponível em:
http://www.oac.pt/pdfs/OAC_MobilidadeInternacional_Mar10.pdf
- Abbott, Andrew (1988), *The system of professions: an essay on the division of expert labor*, Chicago, Chicago University Press.
- Alberro, Alexander (2003), *Conceptual art and the politics of publicity*, Cambridge/Massachusetts, MIT Press.
- Albuquerque, Isabel (2001), “Alternativa zero”, *Arte Teoria: Revista do Mestrado em Teorias da Arte*, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2, pp. 72-81.
- Alexander, Victoria (2003), *Sociology of the arts. Exploring fine and popular forms*, Oxford, Blackwell Publishing.
- Alloway, Lawrence (2002), “The great curatorial dim-out”, Reesa Greenberg, Bruce Ferguson e Sandy Nairne (eds.), *Thinking about exhibitions*, Londres; Nova Iorque, Routledge, pp. 221-230.
- Altshuler, Bruce (1994), *The Avant-Garde in exhibition: new art in the Twentieth Century*, Nova Iorque, Abrams.
- Altshuler, Bruce (2008), *Salon to biennial, exhibitions that made Art History, volume I: 1863-1959*, Nova Iorque; Londres, Phaidon.
- Alves, Isabel e José Miranda Justo (orgs.) (1998), *Ser moderno... em Portugal – Ernesto de Sousa*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- Amado, Miguel (2010), “Apontamentos sobre os Encontros de Fotografia, 30 anos depois”, *Rua Larga*, Universidade de Coimbra, 29. Disponível em: <https://www.uc.pt/rualarga/29/10>.
- Anacleto, Ana (2010a), "Arquipélago: da insularidade como prática", *L+Arte*, 74, pp. 42-47.
- Anacleto, Ana (2010b), "La Manière Noir", *L+Arte*, 67, pp. 52-57.
- Andreasen, Soren e Lars Bang Larsen (2007), “The Middleman: beginning to talk about mediation”, em Paul O'Neill (ed.), *Curating subjects*, Londres; Amesterdão, Open Editions/De Appel, pp. 21-30.
- Aranda, Julieta e Jens Hoffmann (2008), “Art as curating ≠ Curating as art”, *Art Lies*, 59. Disponível em <http://www.artlies.org/article.php?id=1654&issue=59&s=0>.
- Argan, Giulio Carlo e Maurizio Fagiolo (1994), *Guia de História da Arte*, Lisboa, Editorial Estampa.
- Barker, Emma (1999), *Contemporary Cultures of Display*, New Haven; Londres, Yale University Press; The Open University.
- Bauman, Zygmunt (1991), *Modernity and Ambivalence*, Cambridge, Polity Press.
- Bauman, Zygmunt (2001), *The individualized society*, Cambridge, Polity Press.
- Bauman, Zygmunt (2004), *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

- Beck, Ulrich (1994), "The revention of politics", *Reflexive modernization: politics, tradition and aesthetics in modern social order*, Cambridge, Polity Press.
- Beck, Ulrich, Anthony Giddens, Scott Lash (2000), *Modernização reflexiva. Política, tradição e estética no mundo moderno*, Oeiras, Celta.
- Becker, Howard (1982), *Artworlds*, Berkeley, University of California Press.
- Becker, Howard (1996), "The epistemology of qualitative research", em Richard Jessor, Anne Colby e Richard Schweder (eds.), *Essays on Ethnography and human development*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 53-71. Disponível em: <http://home.earthlink.net/~hsbecker/qa.html>
- Becker, Howard (2003), "New directions in the sociology of art", Colóquio da ESA em Paris. Disponível em: <http://home.earthlink.net/~hsbecker/>.
- Becker, Howard (2005), "Making it up as you go along: How I Wrote Art Worlds", em Daniel Mercure (ed.), *L'analyse du social: Les modes d'explication*, Quebec, Les Presses de l'Université Laval, pp. 57-73. Disponível em: <http://home.earthlink.net/~hsbecker/writingAW.htm>.
- Becker, Howard e Marie Buscatto (eds.) (2007), "Editorial introduction: Special Issue - Ethnographies of Artistic Work", em *Qualitative Sociology Review*, III (3). http://www.qualitativesociologyreview.org/ENG/archive_eng.php
- Becker, Howard (2009), "Préface", em Didier Demazière e Charles Gadéa (dir.), *Sociologie des groupes professionnels*, Paris, La Découverte, pp. 8-12.
- Becker, Howard (2010), *Mundos da arte*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Bertaux, Daniel (1981), *Biography and society – The life history in the social sciences*, Londres; Beverly Hills, Sage.
- Bezzola, Tobia e Roman Kurzmeyer (eds. lits.) (2007), *Harald Szeemann with by through because towards despite: catalogue of all exhibitions, 1957-2005*, Viena, Springer.
- Bhabha, Homi (2007), "Ética e estética do Globalismo. Uma perspectiva pós-colonial", em *A urgência da Teoria*, Fundação Calouste Gulbenkian/Tinta da China.
- Bondanella, Julia Conaway e Peter Bondanella (trads.) (1998), *Giorgio Vasari. The lives of the artists*, Oxford, Oxford University Press.
- Borges, Vera (2001), *Todos ao palco! Estudos sociológicos sobre o teatro em Portugal*, Oeiras, Celta.
- Borges, Vera (2007), *O mundo do teatro em Portugal, profissão de actor, organizações e mercado de trabalho*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
- Borges, Vera (2008), *Teatro, prazer e risco. Retratos sociológicos de actores e encenadores portugueses*, Lisboa, Roma Editora.
- Borges, Vera e Delicado, Ana (2010), "Discípulos de Apolo e de Minerva", em Vera Borges, Ana Delicado e Steffen Dix (orgs.), *Profissão e Vocação, Ensaio sobre grupos profissionais*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, pp. 209-245.
- Bourdieu, Pierre (2001), *Razões práticas: sobre a teoria da acção*, Oeiras, Celta.
- Bourriaud, Nicolas (ed. lit.) (2009), *Altermodern*, Londres, Tate Publishing [cat. exp.].
- Brenson, Michael (1998), "The Curator's Moment", *Art Journal*, 57 (4), pp. 16-27.
- Bureau, Marie-Christine, Marc Perrenoud e Roberta Shapiro (eds.) (2009), *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Lille, Presses du Septentrion.
- Burgess, Robert (1997), *A Pesquisa de Terreno. Uma Introdução*, Oeiras, Celta Editora.
- Burns, Tom (1992), *Erving Goffman*, Londres; Nova Iorque, Routledge.
- Buscatto, Marie (2003), "La jam vous fait chanter. Des multiples vocations d'une nouvelle pratique du

- jazz”, *Ethnologie française*, 33 (4), pp. 689-695.
- Buscatto, Marie (2004), “De la vocation artistique au travail musical: tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz”, *Sociologie de l’art*, 5, pp. 35-56.
- Cabral, Manuel Villaverde (coord.) e Vera Borges (2006), *Profissão: Arquitecto/a*, Relatório do Instituto das Ciências Sociais/Ordem dos Arquitectos. Disponível em: <http://www.arquitectos.pt/documentos/1219335052D5rIB4kc4Lj73MT5.pdf>
- Cabral, Manuel Villaverde e Vera Borges (2010), “Muitos são os chamados, poucos os escolhidos: entre a vocação e a profissão de arquitecto”, em Vera Borges, Ana Delicado e Steffan Dix (orgs.), *Profissão e Vocação, ensaios sobre grupos profissionais*, Oeiras, Celta.
- Calhau, Fernando, Margarida Veiga e Delfim Sardo (1993), *O cerco: arte contemporânea. Bienal Internacional de Óbidos*, Óbidos, Modus Operandi e Comissão Organizadora da Bienal Internacional de Óbidos [cat. exp.].
- Cannon-Brookes, Peter (1976), “The art curator and the conservator”, *The Museums Journal*, Londres, The Museums Association, 75 (4), pp. 161-162.
- Carlos, Isabel (1995), “Sem plinto nem parede: anos 70-90”, em Paulo Pereira (dir.), *História da Arte Portuguesa, do barroco à contemporaneidade*, III, Barcelona, Círculo de Leitores, pp. 638-647.
- Carlos, Isabel (1998), *Imagens de troca. Adriana Varejão*, Lisboa, Instituto de Arte Contemporânea [cat. exp.].
- Carlos, Isabel (ed.) (2004), *On reason and emotion*, Sydney, Biennale of Sydney [cat. exp]
- Carvalho, Isabel (2007), “O que significa ser artista hoje em Portugal?”. Disponível em: <http://whiteponycab.blogspot.com/2007/04/what-it-today-means-to-be-artist-in.html>
- Castells, Manuel e Gustavo Cardoso (orgs.) (2006), *A Sociedade em Rede, do conhecimento à acção política*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Cauman, Samuel e Walter Gropius (introd.) (1958), *The living museum. Experiences of an art historian and museum director: Alexander Dorner*, Nova Iorque, New York University Press.
- Cliche, Danielle e Andreas Wiesand (2003), “Exposing and opening gates”, em ERICarts/ European Commission, *Cultural-Gates. Exposing professional ‘gate-keeping’ processes in music and new media arts*, Bona, ERICarts/Finn EKVIT/MEDIACULT/OAC/ARCultMedia. Disponível em: http://www.culturegates.info/down/cg_ex_op.pdf.
- Conde, Idalina (1991), “Alvarez. Ambiguidades na biografia de um pintor”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, 9, pp. 207-225.
- Conde, Idalina (1993), “Falar da vida (I)”, *Sociologia Problemas e Práticas*, 14, pp. 199-222.
- Conde, Idalina (1994), “Falar da vida (II)”, *Sociologia Problemas e Práticas*, 16, pp. 41-74.
- Conde, Idalina (1995), “Sarah Affonso. Mulher (de) artista”, *Análise Social*, XXX (131-132), pp. 459-487.
- Conde, Idalina (1996), “Artistas. Indivíduo, ilusão óptica e contra-ilusão”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, 19, pp. 31-65.
- Conde, Idalina (1998), “Artistas e cientistas: retrato comum”, em José Leite Viegas e António Firmino da Costa, *Portugal: que modernidade*, Oeiras, Celta, pp. 165-207.
- Conde, Idalina e João Pinheiro (colab.) (1999), “Profissões artísticas e emprego no sector cultural”, *Boletim OBS*, 7, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, pp. 16-22.
- Conde, Idalina (2000), “Feminisation trends and profiling the future. Women in arts and media professions: Portugal”, em Danielle Cliché, Ritva Mitchell e Andreas Wiesand (eds.) *Pyramid or pillars – unveiling the status of women in arts and media professions in Europe*, Bona, ARCult

Media.

- Conde, Idalina (2001a), “Duplo ecrã na condição artística”, em Helena C. Buescu e João Ferreira Duarte (coords.), *Narrativas da modernidade: a construção do outro*, Lisboa, Edições Cosmos.
- Conde, Idalina (2001b), “O sistema, o campo e o mundo – paradigmas na sociologia da arte”, In Alexandre Melo, *Arte*, Quimera, pp. 13-26.
- Conde, Idalina (2003), “Portugal em fim de século: uma modernidade plural”, em Jorge Freitas Branco e Salwa Castelo Branco (eds.), *Vozes do povo*, Oeiras, Celta.
- Conde, Idalina (2008), “Contrasting narratives: art and culture in the public spheres», CIES e-working paper, 56, ISCTE. Disponível em: <http://www.cies.iscte.pt/wp.jsp>
- Conde, Idalina (2009a), “Arte e poder”, CIES e-working paper, 62, ISCTE. Disponível em: <http://www.cies.iscte.pt/wp.jsp>
- Conde, Idalina (2009b), “Artists as vulnerable workers”, CIES e-working paper, 71, ISCTE. Disponível em: <http://www.cies.iscte.pt/wp.jsp>
- Conde, Idalina (2010), “Crossed concepts: identity, habitus and reflexivity in a revised framework”, *paper* apresentado em *The 14th International ‘Culture & Power’ Conference: “Identity and Identification*, Cuidad Real, Espanha.
- Costa, António Firmino da (1986), “A pesquisa de terreno em sociologia”, em Augusto Santos Silva e José Madureira Pinto (orgs.), *Metodologia das ciências sociais*, Porto, Edições Afrontamento.
- Coulangeon, Philippe (2004), *Les musiciens interprètes en France. Portrait d’une profession*, Paris, La Documentation Française.
- Delicado, Ana (2009), *Mobilidade científica internacional: investigadores portugueses regressados, relatório de pesquisa*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais (ICS-IUL). Disponível em: <http://sites.google.com/site/mobintinvport/Home/documents/RelatMobilidadeFaseIIV2.pdf?attredirects=0>.
- Demazière, Didier e Charles Gadéa (2009), “Introduction”, em Didier Demazière e Charles Gadéa (dir.), *Sociologie des groupes professionnels*, Paris, La Découverte.
- Derieux, Florence (ed.) (2007), *Harald Szeemann, Méthodologie individuelle*, Zurique, Jpr/Ringer e Le Magasin/Centre National d’Art Contemporain.
- Diers, Michael (2003), “Infinite conversation. Or the interview as an art form”, em Hans Ulrich Obrist (ed.), *Interviews – volume I*, Milão, Fondazione Pitti Immagine Discovery/Charta, pp. 13-25.
- Dorner, Alexander (1958), *The way beyond “art”*, Nova Iorque, New York University Press.
- Dossé, François (2005), “La biographie, un genre impur”, *Le pari biographique: écrire une vie*, Paris, Éditions la Découverte, pp. 57-132.
- Dubar, Claude e Pierre Tripier (1998a), *Sociologie des professions*, Paris, Armand Colin.
- Dubar, Claude (1998b), “Trajectoires sociales et formes identitaires: clarifications conceptuelles et méthodologiques”, *Sociétés contemporaines*, 29, pp. 73-85.
- Dubar, Claude (2003), “Se construire une identité”, *Sciences Humaines*, 40, pp. 44-45.
- Dubar, Claude (2006), *A crise das identidades. A interpretação de uma mutação*, LOCAL: Afrontamento.
- Eisler, Colin (1966), “Curatorial training for today’s Art Museum”, *Curator*, IX (1), pp. 51-61.
- ERICarts (2006), *The status of artists in Europe. Study. European Parliament, Directorate General Internal Policies of the Union/Culture and Education*, Bruxelas. Disponível em: <http://www.europarl.europa.eu/activities/committees/studies/download.do?file=13248>.
- Especial, Luísa (2007), *Arte versus blockbuster. As exposições de impacto de arte contemporânea em*

- Portugal. Dissertação de Mestrado em Estudos Curatoriais, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- Especial, Luísa (2009), “Da visão ao prego. Arquivos curatoriais”, comunicação apresentada no seminário *Abordagens biográficas, memória e histórias de vida*, Idalina Conde (org.), Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa/Instituto Universitário de Lisboa, 19 de Fevereiro, Lisboa.
- Especial, Luísa (2010), “Prosopografias curatoriais: propostas para uma análise sociológica sobre a profissão do curador”, em Vera Borges, Ana Delicado e Steffen Dix (orgs.), *Profissão e vocação. Ensaio sobre grupos profissionais*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, pp. 179-208.
- Estrela, Alexandre e Miguel Soares (eds.) (1995), *Wallmate*, Lisboa [cat.exp].
- Fernandes, João (2007), “Apresentação”, em Ricardo Nicolau e Filipa Loureiro (coords.), *Antena - 1, Documento: Projecto: Ficção*, Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, pp. 6. Disponível em: <http://www.serralves.pt/fotos/editor2/exposicoes/Antena-1.pdf>.
- Fernandes, João e Maria Ramos (coords.) (1997), *Perspectiva: alternativa zero*, Porto, Fundação de Serralves.
- Fernández, Luís Alonso (1993), *Introducción a la teoría y práctica del museo*, Madrid, Istmos, Fundamentos Mayor.
- Ferreira, Ana Rita Almeida (2006), *A via da diversidade: perspectivas e prospecções da actividade curatorial*. Dissertação de Mestrado em Estudos Curatoriais, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- Ferreira, Ana Rita Almeida (2008), “A curadoria de identidades na Era da globalização”, *Idearte - Revista de Teorias e Ciências da Arte*, Lisboa, 4, pp. 51-66.
- França, José-Augusto (2000), *Memórias para o ano 2000*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Freidson, Eliot (1986a), “Les professions artistiques comme défi à l’analyse sociologique”, *Revue Française de Sociologie*, XXVII, pp. 431-444.
- Freidson, Eliot (1986b), *Professional powers: a study of the institutionalization of formal knowledge*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Freidson, Eliot (1990), “Labors of love: a prospectus”, em Kai Erikson, Steven P. Vallas (eds.), *The Nature of Work: Sociological Perspectives*, New Haven, Yale University Press.
- Freidson, Eliot (1994), “Pourquoi l’art ne peut pas être une profession”, em P.-Michel Menger e J.-C. Passeron (orgs.), *L’art de la recherche, Essais en l’honneur de Raymonde Moulin*, Paris, La Documentation Française, 117-135.
- Freitas, Maria Helena de e Miguel Wandschneider (coords.) (1998), *Ernesto de Sousa, Revolution my body*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão [cat. exp.]
- Freitas, Maribela (2003), “Estudos Curatoriais arrancam em Belas-Artes”, *Expresso Emprego*, 28/11, 1603.
- Frias, Hilda (2009), “As Artes Plásticas em Coimbra”, *Idearte - Revista de Teorias e Ciências da Arte*, (5), pp. 19-52.
- Giddens, Anthony (1997 [1991]), *Modernidade e identidade pessoal*, Oeiras, Celta.
- Gil, Mário Cabrita (1986), *A idade da prata*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Ginsburgh, Victor A. e David Throsby (eds.) (2006), *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Amsterdão, Elsevier/North-Holland.

- Gleadowe, Teresa (2000), "Artist and curator, some questions about contemporary curatorial practice", *Visual Arts and Culture*, Sidney, Australian Humanities Research Foundation, 2, pp. 103-116.
- Godinho, Vitorino Magalhães (1964), *Introdução às Ciências Sociais*, Lisboa, Associação Académica do Instituto Superior de Ciências Económicas e Financeiras/Cooperativa Livreira de Universitários.
- Goffman, Erving (1986), *Encounters: two studies in the sociology of interaction*, Nova Iorque, Macmillan Publishing Company; Londres, Collier Macmillan Publishers.
- Goffman, Erving (1993 [1959]), *A apresentação do eu na vida de todos os dias*, Lisboa, Relógio d'Água.
- Gomes, Kathleen (2007a), "Portugal não tem um circuito para a arte jovem, entrevista a João Fernandes", *Público, Ipsilon*, 17/08/2007.
- Gomes, Kathleen (2007b), "O gigante Serralves na cidade Lilliput", *Público, Ipsilon*, 17/08/2007.
- Gomes, Rui Telmo e Teresa Duarte Martinho (2009), *Trabalho e qualificação nas actividades culturais. Um panorama em vários domínios*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais. Disponível em www.oac.pt.
- Gonçalves, Rui-Mário (1983), "Carta de Lisboa: Bad Painting, Bad Criticism", *Colóquio Artes*, 56, pp. 64-66.
- Gonçalves, Rui-Mário (2010), *A arte portuguesa do século XX, s.l.*, Círculo de Leitores.
- Graham, Beryl e Sarah Cook (2010), *Rethinking curating, art after New Media*, Londres, Cambridge Massachusetts, The MIT Press.
- Gray, Zöe et al. (eds.) (2010), *Rotterdam dialogues. The critics. The curators. The artists*, Roterdão, Witte de With Publishers/Post Editions.
- Griffin, Tim (introd.), James Meyer et alii. (2003), "Global tendencies: globalism and the large-scale exhibition", *Artforum*, XLII, 3.
- Griffin, Tim. ed. (2010), "The museum revisited", *Artforum*, XLVIII, (10), pp. 274-335.
- Groys, Boris (2007), "A solidão do projecto", em Miguel von Hafe Pérez (ed.) (2007), *Propostas da arte portuguesa. Posição: 2007, s.l.*, Fundação de Serralves/Público.
- Groys, Boris (2008), *Art power*, Cambridge; Mass.; Londres, MIT Press.
- Groys, Boris (2009), "Politics of installation", *e-flux journal*, 2. Disponível em http://worker01.e-flux.com/pdf/article_31.pdf.
- Guasch, Anna Maria (1997), *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Madrid, Ediciones del Serbal.
- Heinich, Nathalie (1993), *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit.
- Heinich, Nathalie (1995), *Harald Szeemann, Un cas singulier: Entretien*, Paris, L'Échoppe.
- Heinich, Nathalie (1996), *Être artiste. Les Transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck.
- Heinich, Nathalie (1998), *Le Triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Minuit.
- Heinich, Nathalie (2001), *La Sociologie de l'art*, Paris, La Découverte.
- Heinich, Nathalie e Michael Pollak (2002), "From museum curator to exhibition *auteur*. Inventing a singular position", em Reesa Greenberg, Bruce Ferguson e Sandy Nairne (eds.), *Thinking about exhibitions*, Londres; Nova Iorque, Routledge, pp. 231-250.

- Hennion, Antoine (1983), “Une sociologie de l’intermédiaire: le cas du directeur artistique de variétés”, *Sociologie du travail*, 4, pp. 459-474.
- Hiller, Susan e Sarah Martin (eds.) (2001), *The Producers: contemporary curators in conversation (series 1-2)*, Newcastle, B.Read/Two, Baltic, University of Newcastle.
- Hiller, Susan e Sarah Martin (eds.) (2002), *The Producers: contemporary curators in conversation (series 1-2)*, Newcastle, B.Read/Two, Baltic, University of Newcastle.
- Hoffmann, Jens (2007a), “A certain tendency of curating”, em Paul O'Neill (ed.), *Curating Subjects*. Londres; Amesterdão, Open Editions/De Appel, pp. 137-142.
- Hoffmann, Jens (2007b), “Understanding curatorial practice”, California College of the Arts. Disponível em http://fora.tv/2007/02/06/Understanding_Curatorial_Practice.
- Hoffmann, Jens (2008), “Quando as atitudes se transformam em mercadoria”, *For Sale*, Lisboa, Galeria Cristina Guerra.
- Hoffmann, Jens (ed.) (2010), *The exhibitionist. Journal on exhibition making*, 1, Berlim; Turim, Archives Books.
- Hoffmann, Jens (ed.) (2011), *The exhibitionist. Journal on exhibition making*, 4, Berlim; Turim, Archives Books.
- IKT (2008), *e-newsletter*, nº 8, Março, p.1. Disponível em: <http://www.iktsite.org/wp-content/uploads/2008/04/ikt-e-newsletter-no8.pdf>
- Jeanpierre, Laurent (2007), “Que font les commissaires?”, Fondation d’Entreprise Ricard. Disponível em: http://www.fondation-entreprise-ricard.com/curators/visions/Laurent_Jeanpierre.
- Jeanpierre, Laurent e Séverine Sofio (2009), “Les commissaires d’exposition d’art contemporain en France. Portrait social. Rapport d’enquête remis à l’association Commissaires d’exposition associés”. <http://www.c-e-a.asso.fr>.
- Jeanpierre, Laurent (2010), “Une enquête sur les commissaires: commissaires d’art contemporain – portrait et paysage (dossier)”. Disponível em: <http://www.c-e-a.asso.fr/>.
- Johnson, Allan G. (2005), *The Blackwell Dictionary of Sociology*, Oxford, Blackwell Publishing.
- Jouvenet, Morgan (2001), “Le style du commissaire. Aperçus sur la construction des expositions d’art contemporain”, *Sociétés et représentations*, (11), pp. 325-348.
- Jürgens, Sandra Vieira (2001), “(Um) texto para os anos 90. Arte português contemporaneo/argumentos de futuro”, Colección MEIAC, Museu Extremeño y IberoAmericano de Arte Contemporáneo, pp. 154-163. Disponível em: http://sandravieirajurgens.files.wordpress.com/2001/08/umtextoparaosanos90_meiac.pdf.
- Jürgens, Sandra Vieira (2006a), “A ação do artista-comissário”, *Marte*, (2), FBAUL.
- Jürgens, Sandra Vieira (2006b), “Salão Olímpico”, em Filipa Loureiro, José Maia e Ricardo Nicolau (coords.), *Salão Olímpico 2003/2006*, Porto, Fundação de Serralves, pp. 63-79 [cat. exp.].
- Jürgens, Sandra Vieira (2006c), “Luís Serpa” (entrevista), *Artcapital*, 22/12/2006. Disponível em: <http://www.artcapital.net/entrevistas.php?entrevista=15>
- Kachur, Lewis (2001), *Displaying the marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dalí and Surrealists. Exhibition installations*, Cambridge Massachusetts, MIT Press.
- Kantor, Sybil G. (2001), *Alfred H. Barr, Jr. and the intellectual origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge, Mass.; Londres: MIT Press.
- Kihm, Christophe (2003), “Auteur d’exposition: l’accrocheur accroché”, *Art Press*, 294, pp. 89.
- Kihm, Christophe (2010), “Que font les commissaires?”, *Artpress*, 364, pp. 55-62. Disponível em: http://www.c-e-a.asso.fr/PRESSE_files/ap364_Commissariat%20d%27expo_kihm.pdf

- Klüser, Bernd (ed.lit.) (1998), *L'Art de l'exposition: une documentation sur trente expositions du XXe siècle*, Paris, Editions du Regard.
- Kovács, Ilona (org.) (2005), *Flexibilidade de emprego. Riscos e oportunidades*, Oeiras, Celta Editora, pp. 11-51.
- Kuoni, Karen (ed.) (2000), *Words of wisdom, A curator's vade mecum on contemporary art*, Nova Iorque, Independent Curators International.
- Lahire, Bernard (1998), *L'Homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Nathan.
- Lahire, Bernard (2004), *Retratos sociológicos, disposições e variações individuais*, Porto Alegre, Artmed.
- Lippard, Lucy (1997 [1973]), *Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley; Los Angeles; Londres, University of California Press.
- LIS'79 – *Lisbon International Show. Exposição Internacional de desenho em Portugal* (1979), Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura. [cat. exp.]
- LIS'81 – *Lisbon International Show. International Exhibition of Drawings Portugal* (1981), Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura. [cat. exp.]
- Madeira, Cláudia (1999), *Novos notáveis, Os programadores culturais*, Dissertação de mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias de Informação, Lisboa, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa.
- Madeira, Cláudia (2002), *Novos notáveis, Os programadores culturais*, Oeiras, Celta.
- Madeira, Cláudia (2007), *O hibridismo nas artes performativas em Portugal*, Dissertação de Doutoramento em Sociologia, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais – Universidade de Lisboa.
- Marçal, Sofia (2010), *Sala do Veado. Vinte anos. 1990-2010*, Lisboa, Museu de História Natural.
- Marchand, Bruno Lourinho (2007), *Entre a experiência artística e a prática curatorial: uma introdução à especificidade da curadoria*, Dissertação de mestrado em Estudos Curatoriais, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- Marchand, Bruno (2008), “Dulce d’Agro. A mais bonita história cultural depois de 25 de Abril”, *L+Arte*, 50, pp. 42-47. Disponível em: http://arquivolarte.blogspot.com/2008_06_01_archive.html.
- Marchand, Bruno (2009), *Depois do Modernismo. A possibilidade de tudo*, *L+ Arte*, 57, pp. 55-58. Disponível em: <http://arquivolarte.blogspot.com/2009/02/1983.html>
- Marmeleira, José (2010), “Na arte de Carla Filipe, o acaso...”, *Público*, Ipsilon, 17/07/2010.
- Marques, Bruno e Marta Mestre (2008), “A curadoria no regime estético das artes”. *A situação está tensa mas sob controlo*, Imprensa Municipal da Câmara Municipal de Lisboa, Arte Contempo [cat. exp.]
- Marques, Lúcia (2002), “Prólogo. Conversas genuinamente cúmplices em torno da infinita inquietação do agir, Ricardo Valentim, Rita Sobral Campos”, Lisboa (edição de autor), pp. 6 [cat. exp.].
- Martínez, Rosa (2001), “The obsession lover”, *The Art Newspaper*, 115, p. 39.
- Martinho, Teresa Duarte (1999), “O campo da fotografia em Portugal: de 1985 a 1997”, *OBS*, 5, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, pp. 11-16. Disponível em: http://www.oac.pt/pdfs/OBS_5_O%20campo%20da%20fotografia%20em%20Portugal.pdf
- Martinho, Teresa Duarte (2007), *Apresentar a arte. Estudo sobre monitores de visitas a exposições*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- Martinho, Teresa Duarte (2009), “Trabalho no sector cultural – dois tópicos em foco: flexibilidade e regulação”, em José Machado Pais e Maria de Lourdes Lima dos Santos (orgs.), *Novos trilhos*

- culturais: práticas e políticas*, Lisboa, ICS/Imprensa de Ciências Sociais, pp. 243-247.
- Melo, Alexandre (1992), *s.t.*, *10 Contemporâneos*, Porto, Fundação de Serralves, pp. 9-10.
- Melo, Alexandre (1994), *O lugar de Portugal no mundo da arte contemporânea: nem centro nem periferia*, Dissertação de doutoramento em Sociologia, Lisboa, Instituto Superior das Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE).
- Melo, Alexandre (1997), “Zonas de insegurança”, em Paulo Mendes, Paulo Cunha e Silva e Paulo Seabra, (eds.) *Anatomias contemporâneas*, Oeiras [cat. exp.]
- Melo, Alexandre (1999), *Arte e mercado em Portugal: inquérito às galerias e uma carreira de artista*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- Melo, Alexandre (2001a [1994]), *Arte*, Lisboa, Difusão Cultural.
- Melo, Alexandre e Maria de Lourdes Lima dos Santos (coords.) (2001b), *Galerias de arte em Lisboa*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- Melo, Alexandre (2002), *Globalização cultural, s.l.*, Quimera.
- Melo, Alexandre (coord.) (2007), *Arte e Artistas em Portugal*, Lisboa, Instituto Camões/Círculo de Leitores.
- Mendes, Paulo (2009), “José Maia” (entrevista), *Artcapital*, Maio, disponível em: <http://www.artcapital.net/entrevistas.php?entrevista=107>.
- Menger, Pierre-Michel (1991), “Marché du travail artistique et socialisation du risque. Le cas des arts du spectacle”, *Revue française de sociologie*, XXXII, pp. 61-74.
- Menger, Pierre-Michel (1994), “Appariement, risqué et capital humain: l’emploi et la carrière dans les professions artistiques”, em Pierre Michel Menger e J.-C. Passeron (orgs.), *L’Art de la recherche, Essais en l’honneur de Raymonde Moulin*, Paris, La Documentation Française, pp. 221-238.
- Menger, Pierre-Michel (1999), “Artistic labor markets and careers”, *Annual Review of Sociology*, 25, pp. 541-574.
- Menger, Pierre-Michel (2003), *Les professions et leurs sociologies. Modèles théoriques, categorizations, evolutions. Actes du Colloque de la Société Française de Sociologie*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme.
- Menger, Pierre-Michel (2005), *Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*, Lisboa, Roma Editora.
- Menger, Pierre-Michel (2006), “Artistic labor markets: contingent work, excess supply and occupational risk management”, em Victor A. Ginsburgh e David Throsby (eds.), *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Amesterdão, Elsevier/North-Holland, (1), pp. 766-811.
- Menger, Pierre-Michel (2009a), *Le travail créateur. S’Accomplir dans l’incertain, s.l.*, Gallimard/Seuil.
- Menger, Pierre-Michel (2009b), “Les professions artistiques et leurs inégalités”, em Didier Demazière e Charles Gadéa (eds.), *Sociologie des groupes professionnels*, Paris, La Découverte.
- Menger, Pierre-Michel (2009c), “Manufacturing inequalities. What do we learn from the study of artistic labor markets?”, policopiado, *paper* distribuído na apresentação da comunicação integrada no Seminário *Artistas e Profissionais da Cultura*, realizado no Instituto de Ciências Sociais, em 17 de Setembro de 2009, Lisboa.
- Michaud, Yves (1989), *L’Artiste e les commissaires. Quatre essais non pas sur l’art contemporain mais sur ceux qui s’en occupent*, Nîmes, Jacqueline Chambon.
- Montebello, Philippe de (2001), “The art museum’s most valuable currency: curatorial expertise”, *The*

- Art Newspaper*, 115, pp. 10-11.
- Moulin, Raymonde (1983), “De l’artisan au professionnel: l’artiste”, *Sociologie du travail*, 4, pp. 388-403.
- Moulin, Raymonde (1992), *L’Artiste, l’institution et le marché*, Paris, Flammarion.
- Moura, Nuno Vaz de (2008). “O primeiro quartel de António Olaio 1983-2008. Entrevista”, *Obscena*, 9, pp. 14-15.
- Muller, Brian, (ed. lit.) (2005), *Contemporary21, Special issue on curators*, Londres, Art 21, 77.
- Müller, Hans-Joachim (2006), *Harald Szeemann: exhibition maker*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag.
- Nicolau, Ricardo (2007), “Asswalls. Arte e arquitectura são mesmo 2”, em Ricardo Nicolau e Filipa Loureiro (coords.), *Antena - 2, Só é possível se formos 2*, Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, pp. 7-9. Disponível em: <http://www.serralves.pt/fotos/editor2/exposicoes/Antena-2.pdf>.
- Nogueira, Isabel (2007), *Do Pós-modernismo. A exposição Alternativa Zero*. Lisboa: Vega.
- Nogueira, Isabel (2008), *Alternativa zero (1977): o reafirmar da possibilidade da criação*, Coimbra, CEIS20 - Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX.
- Nogueira, Isabel (2009), *Artes plásticas e pensamento crítico em Portugal nos anos setenta e oitenta: problemáticas de operacionalidade dos conceitos de vanguarda e de pós-modernismo*. Tese de doutoramento, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- Obrist, Hans Ulrich (2003), *Interviews – volume I*, Milão, Fondazione Pitti Immagine Discovery/Charta.
- Obrist, Hans Ulrich (2005), “Hans Ulrich Obrist interview with Howard Becker”, em Ariane Beyn (ed.) *The Welfare Show*, Colónia, Elmgreen & Dragset. Disponível em: <http://home.earthlink.net/~hsbecker/articles/obrist.html>
- Obrist, Hans Ulrich (2006), *Dontstopdontstopsdontstop*, Nova Iorque; Berlim, Lukas & Sternberg.
- Obrist, Hans Ulrich (2008), *A brief History of curating*, Zurique: JPR Ringier.
- Octobre, Sylvie (1999), “Profession, segments professionnels et identité: l’évolution des conservateurs de musée”, *Revue française de sociologie*, 40 (2), pp. 357-383.
- Octobre, Sylvie (2001), “Construction et conflits de la légitimité professionnelle: qualification et compétence des conservateurs de musée”, *Sociologie du travail*, 43, pp. 91-109.
- O’Neill, Paul (2004), “I am a curator – but who says so” *Art Monthly*, 275, pp. 7-10.
- O’Neill, Paul (2005), “The co-dependent curator”, *Art Monthly*, 291, pp. 7-10.
- O’Neill, Paul (ed.) (2007), *Curating subjects*, Londres; Amesterdão, Open Editions/De Appel.
- O’Neill, Paul and Mick Wilson (eds.) (2010), *Curating and the educational turn*, Londres; Amesterdão, Open Editions/De Appel.
- Ozich, Cynthia (1986), “The moral necessity of metaphor. Rooting history in a figure of speech”, *Harper’s Magazine*, (Maio), pp. 62-68.
- Pais, José Machado (1995), *Inquérito aos artistas jovens portugueses*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- Pais, José Machado (2003), *Ganchos, tachos e biscates. Jovens, Trabalho e Futuro*, Porto, Ambar.
- Parsons, Talcott (1991), *The social system*. London: Routledge.
- Passos, Graça (2007), “CENTA: Um espaço improvável no meio dos campos”, *Observatório das Atividades Culturais*, OBS, 15, pp. 57-72.
- Pena, Gonçalo (1994), “Instituições, galerias e mercado», *Anos 60, Anos de ruptura. Uma perspectiva*

- da arte portuguesa nos anos sessenta*, Lisboa, Lisboa94 / Livros Horizonte.
- Pereira, Paulo (dir.) (1995), *História da Arte Portuguesa, do barroco à contemporaneidade*, III, Barcelona, Círculo de Leitores.
- Pérez, Miguel von Hafe (2006a), *Anamnese*, Porto, Fundação Ilídio Pinho.
- Pérez, Miguel von Hafe (2006b), “Entrevista a Miguel von Hafe Pérez”, *Artcapital*, <http://www.artcapital.net/entrevistas.php?entrevista=9>.
- Pérez, Miguel von Hafe (ed.) (2007), *Propostas da arte portuguesa. Posição: 2007, s.l.*, Fundação de Serralves/Público.
- Pinharanda, João (1993), “Arte, segredo, evidência. Segredo, evidência, arte. Evidência, segredo, arte”, em Miguel Pérez (coord.), *Imagens para os anos 90*, Porto, Fundação de Serralves, 11-14 [cat.exp].
- Pinharanda, João (1995a), “Anos 80: a idade da prata”, em Paulo Pereira (dir.), *História da Arte Portuguesa*, Barcelona, Círculo de Leitores, 3, pp. 615-629.
- Pinharanda, João (1995b), “O declínio das vanguardas: dos anos 50 ao fim do milénio.”, em Paulo Pereira (dir.), *História da Arte Portuguesa*, Barcelona, Círculo de Leitores, 3, pp. 593-638.
- Pires, Rui Pena (2007), “Árvores conceptuais. Uma reconstrução multidimensional dos conceitos de acção e estrutura”, *Sociologia Problemas e Práticas*, 53.
- Poinsot, Jean-Marc. (1987), “Quand l'oeuvre a lieu”, *Parachute*, 46, pp. 70-77.
- Poirier, Jean, Simone Clapier-Valladon e Paul Raybaut (1999), *Histórias de Vida. Teoria e Prática*, Oeiras, Celta.
- Pujadas, Joan J. (1992), *El método biográfico. El uso de las historias de vida en ciencias sociales*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Pujadas, Joan J. (2000), “El método biográfico y los géneros de la memoria”, *Revista de Antropología Social*, 9, pp. 127-158.
- Ramírez, Mari Carmen (1996), “Brokering identities, art curators and the politics of cultural representation”, em Reesa Greenberg, Bruce Ferguson e Sandy Nairne (eds.), *Thinking about exhibitions*, Londres/Nova Iorque, Routledge, pp. 21-38.
- Ramos, Maria (coord.) (2001), *Squatters. Ocupações*, Porto, Museu de Serralves [cat. exp.].
- Rodrigues, Maria de Lurdes (2002), *Sociologia das Profissões*, Oeiras, Celta Editora.
- Rosendo, Catarina (2008), “Rogério Ribeiro (1930-2008): o pintor que abriu ao texto”, *Artcapital*, Março. Lisboa. Disponível em: www.artcapital.net.
- Rosendo, Catarina (2009), “Lisbon Internacional Show. A Bienal Internacional de Desenho que Lisboa perdeu”, *L+arte*, 61, pp. 56-61. Disponível em: www.arquivolarte.blogspot.com.
- Santo, Pedro Cabral (1997), *X-Rated*, Lisboa, Fenda Edições [cat.exp.].
- Santos, Maria de Lourdes Lima dos (coord.) (1998), *As políticas culturais em Portugal*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- Santos, Maria de Lourdes Lima dos e António Firmino da Costa (coords.) (1999), *Impactos culturais da Expo '98*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- Santos, Maria de Lourdes Lima dos (coord.) (2002), *Públicos do Porto 2001*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- Santos, Maria de Lourdes Lima dos (coord.) (2003), *O Mundo da arte jovem, protagonistas, lugares e lógicas de acção*, Oeiras, Celta Editora.
- Santos, Maria de Lourdes Lima dos (2005), “Apresentação da edição portuguesa”, em Pierre-Michel

- Menger, *Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*, Lisboa, Roma Editora, pp. 31-40.
- Santos, Mariana Pinto dos (2007), *Vanguarda e outras loas. Percorso teórico de Ernesto de Sousa*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- Sardo, Delfim (1992), “Ernesto de Sousa, Ciclo Fotografia”. Disponível em: <http://www.ernestodesousa.com/?p=219>.
- Sardo, Delfim (2007), “O lugar da origem. Notas sobre o ateliê”, em Alexandra do Carmo (coord.), *The Steam Shop (or the Painter’s Studio)*, s.n., Lisboa.
- Sardo, Delfim (2010), “A curadoria como processo de mediação cultural”, comunicação apresentada no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2 de Fevereiro de 2010, Lisboa.
- Schubert, Karsten (2000), *The Curator’s Egg, the evolutions of the museum concept from French Revolution to the present day*, Londres, One-off Press.
- Semedo, Alice e João Teixeira Lopes (coords.) (2005), *Museus, discursos e representações*, Porto, Edições Afrontamento.
- Siedel, Stephanie (2011), “The establishment of the International Association of Curators of Contemporary Art (IKT) in context of the contemporary art field 1967-1973”. Disponível em: http://www.iktsite.org/wp-content/uploads/Essay-IKT_Stephanie-Seidel-E1.pdf.
- Silva, Paulo Cunha e (1997), “Anatomias contemporâneas: apontamentos sobre o projecto”, em Paulo Mendes, Paulo Seabra e Paulo Cunha e Silva (eds. lits.), *Anatomias Contemporâneas. O corpo na Arte portuguesa*, Oeiras, Câmara Municipal de Oeiras, pp. 10-12 [cat. exp.].
- Sousa, José Ernesto de (1975), “O grupo Acre e a apropriação”, *Vida Mundial*, 1945, Lisboa.
- Sousa, José Ernesto de (co-aut.) (1977), *Alternativa zero. Tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea*, Lisboa, Galeria Nacional de Arte Moderna e Secretaria de Estado da Cultura [cat.exp.].
- Sousa, José Ernesto de (1987a), *Itinerários*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura.
- Sousa, Rui Ferreira (1987b), “Ernesto de Sousa: um mestre apaixonado”, *O Jornal Ilustrado*, 14/08.
- Spears, Dorothy (2006), “Curators wanted: must love art and travel”, *New York Times*. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2006/11/26/arts/design/26spea.html?pagewanted=1&ei=5090&en=2f0c696e01530994&ex=1322197200&partner=rssuserland&emc=rss>.
- Staniszewski, Mary Anne (1998), *The power of display. A history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Londres, The MIT Press.
- Strauss, David Levi (2008), “The bias of the World curating after Szeemann & Hopps. Death of the Curator”, *Art Lies*, 59. Disponível em: <http://www.artlies.org/article.php?id=1655&issue=59&s=1>.
- Szeemann, Harald e Michel Baudson (introd.) (1996), *Écrire les expositions*, Bruxelas, La Lettre Volée.
- Tamen, Teresa (coord.) (2000), *Ser artista em Portugal*, Lisboa, Centro Nacional de Cultura.
- Thea, Carolee (ed.) (2001), *Foci: Interviews with Ten International Curators*, Nova Iorque, Apexart.
- Throsby, David (2006), “Introduction and overview”, em Victor A. Ginsburgh e David Throsby (eds.), *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Amesterdão, Elsevier/North-Holland, pp. 4-22.
- Throsby, David (2009), “Effects of Minimum Income Requirements on Artist’s Practice”, seminário *Artistas e profissionais da cultura: carreiras e mercados de trabalho*, Instituto de Ciências Sociais, em 1 de Julho de 2009.
- Uzel, Jean-Philippe (1998), “Le commissaire d’exposition: artiste ou commis?”, *Pratiquer l’histoire de l’art*, Montréal, Universidade de Quebec, pp. 60-63.
- Vasconcelos, Helena (2003), “Luís Serpa: um galerista apaixonado”, *Storm Magazine*. Disponível em:

- <http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=58&sec=&secn=>.
- Vasconcelos, Helena (2005), “Isabel Carlos. O exercício da inteligência”, *Storm Magazine*. Disponível em: <http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=650&sec=&secn=>.
- Verboven, Koenraad, Myriam Carlier, Jan Dumolyn (2007), *A short manual to the art of prosopography. Prosopography approaches and applications. A Handbook*, K.S.B. Keats-Rohan (ed). *Prosopographica et Genealogica* 13. Oxford: Occasional Publications UPR. Disponível em: <http://prosopography.modhist.ox.ac.uk/images/01%20Verboven%20pdf.pdf>
- Vidokle, Anton (2010), “Art without artists?”, *e-flux journal*, 16. Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/view/136>.
- Virilio, Paul (2008), “Stop Eject”, *Native Land, Stop Eject*, Paris, Fondation Cartier pour l’Art Contemporain.
- Wandschneider, Miguel (1998), “Descontinuidade biográfica e invenção do autor”, em Maria Helena de Freitas e Miguel Wandschneider (coords.), *Ernesto de Sousa, Revolution my body*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, pp. 14-24. [cat. exp.]
- Whyte, William Foote (1982), “Interviewing in field research”, em Robert Burgess (ed.), *Field Research: a sourcebook and Field manual*, Londres, George Allen & Unwin, pp. 170-189.
- Yates, Frances A (2001), *The Art of Memory*, Londres, Pimlico.
- Zolberg, Vera (1999[1990]), *Constructing a sociology of the arts*, Cambridge, Cambridge University Press.

ANEXOS

Anexo A: Minutas de contratos institucionais com curadores

EXEMPLO Nº 1

CONTRATO

Entre

Identificação da instituição

Identificação do(s) curador(es)

(nome, residência, BI, data emissão, validade, local de emissão, nº contribuinte)

adiante designado(s) Curador(es), é celebrado o presente contrato que se rege pelas cláusulas seguintes:

CLÁUSULA PRIMEIRA

(Finalidade do contrato)

A [instituição] deseja apresentar uma exposição sobre obra de [artista], com o título, data de inauguração prevista, data de encerramento prevista, espaço

A [instituição] dispõe de uma verba total de [00 000 Euros] (e o que engloba: apresentação e produção da exposição, produção de uma obra nova, edição de catálogo)

CLÁUSULA SEGUNDA

(Obrigações do(s) curador(es))

1. “Compete aos Curadores, em estreita colaboração com o Artista e a equipa da [instituição], e tendo em conta o limite orçamental referido na cláusula anterior, a realização das seguintes tarefas:

a) desenvolver o conceito da exposição, apresentando, até [à data X], por escrito, uma primeira definição desse conceito que necessariamente incluirá:

- uma primeira proposta de título da Exposição

- um resumo, numa frase, do essencial do conceito

- o desenvolvimento desse conceito tendo em conta o tema, os objectivos, o Artista representado, o tipo e o número previsível de obras a expor

b) proceder à investigação conducente à inventariação, selecção e localização das obras que devem constar da Exposição e do seu catálogo, ...

c) entregar até [à data X] a lista de obras a incluir na Exposição, com indicação das pessoas ou instituições a contactar para efeitos de pedido de empréstimo de cada obra e indicação da existência ou não de fotografia de cada obra com qualidade para reprodução;

d) apresentar até [data X] o guião do Catálogo da Exposição, que será bilingue (português e inglês) e conterà a reprodução de todas as obras seleccionadas para a Exposição, tendo em consideração que o orçamento total do Catálogo não poderá exceder os 00 000 Euros, o qual deverá indicar:

- o tipo de textos a constar no catálogo, que serão, em princípio, um texto de cada um dos Comissários, com uma extensão prevista máxima de cerca de 10 páginas e uma entrevista com o Artista conduzida pelo(s) Curador(es);

- Listagem das obras a reproduzir no Catálogo não incluídas na exposição, se for caso disso, respectiva localização, elementos identificadores, incluindo se estão ou não disponíveis fotografias que possam ser reproduzidas no Catálogo;

- número aproximado de páginas do Catálogo;

- formato proposto para o Catálogo.

- e) entregar até [data X] todos os textos a incluir no catálogo e lista definitiva de obras a incluir na Exposição e no Catálogo;
 - f) Colaborar com a equipa da [instituição] e com o Artista no projecto de montagem da Exposição e sua execução;
 - g) Elaborar uma primeira proposta de textos de parede para a Exposição, entregando-os até [data], sendo a redacção final desses textos realizada pela equipa da [instituição] com aprovação final do(s) Curador(es);
 - h) colaborar com o Serviço Educativo da [instituição], prestando as informações necessárias à concepção e planeamento das acções a desenvolver;
 - i) participar na conferência de imprensa ou “press view” que a [Instituição] entender realizar para divulgação da Exposição e colaborar com a [Instituição] em todas as acções de divulgação da Exposição concedendo entrevistas e fornecendo os elementos necessários à informação dos órgãos de comunicação;
 - j) Realizar uma visita à Exposição com os monitores que orientarão as visitas guiadas dirigidas ao público, prestando-lhes toda a informação relevante, incluindo bibliografia;
 - k) Participar, com a equipa da [Instituição], se para tanto for(em) seleccionado(s) na avaliação final da Exposição;
2. O(s) Curador(es) reconhece(m) que todo o trabalho de concepção e concretização da Exposição deve ser desenvolvido em colaboração com o Artista e a equipa da [Instituição], comprometendo-se a, de boa fé, participar nessa equipa, levando a cabo o seu trabalho em colaboração com os restantes membros.
3. O guião do Catálogo, todas as alterações ao orçamento bem como todas as despesas carecem de aprovação prévia da Direcção da [Instituição].

CLÁUSULA TERCEIRA (Obrigações da Instituição)

Compete à [Instituição]

1.
 - a) Liquidar ao Curador [nome do curador], por todos os trabalhos efectuados, a importância de 0000 Euros, contra a apresentação dos respectivos recibos, nas seguintes prestações:
 - a primeira, no montante de 0000 Euros, na data de assinatura deste contrato;
 - a segunda, no montante de 0000 Euros, até à [data]
 - a terceira, no montante de 0000 Euros, até oito dias após a abertura ao público da Exposição.
 - b) Liquidar ao Curador [nome do Curador], por todos os trabalhos efectuados, a importância de 0000 Euros, contra a apresentação do respectivo recibo, de uma só vez oito dias após a abertura da exposição.
2. Efectuar todos os pedidos de empréstimo das obras seleccionadas para a Exposição, negociando com os colecionadores e instituições as condições dos mesmos;
3. Organizar os transportes das obras a expor e proceder ao respectivo seguro desde o local de origem até ao seu retorno, incluindo o período de exposição, suportando os custos respectivos;
4. Elaborar os relatórios de conservação das obras a expor à sua chegada à [Instituição] e no final da Exposição;
5. Contratar e dirigir os trabalhos de construção e montagem da Exposição;
6. Garantir a execução de fotografias de todas as obras para Catálogo, suportando os encargos com direitos de autor de reproduções de obras e de publicação de textos que houver lugar. O pagamento de direitos de autor por textos elaborados pelo(s) Curador(es) está incluído no montante dos honorários referidos na alínea a) precedente, não havendo lugar a nenhuma outra remuneração adicional;
7. Garantir a produção do catálogo, com uma tiragem máxima de (X) exemplares, suportando os respectivos encargos; no caso de se realizar mais do que uma edição, sem alterações dos textos do(s) Curador(es), terá este direito a uma remuneração adicional, a título de direitos de autor, a acordar entre as partes;
8. Oferecer ao Artista (X) exemplares e ao(s) Curador(es) (X) exemplares.
9. Proceder à promoção e divulgação da Exposição que entenda dever fazer;

10. Fazer constar o nome do(s) Curador(es), nessa qualidade, no início da Exposição, no catálogo, e em todos os materiais de divulgação da Exposição.

CLÁUSULA QUARTA
(Itinerância da Exposição)

Em caso de itinerância da Exposição, o(s) Curador(es) deverão acompanhar a respectiva montagem, sendo da responsabilidade do local de acolhimento o pagamento a acordar com o(s) Curador(es), bem como as despesas deste(s) com viagens, alojamento e estadia.

CLÁUSULA QUINTA
(Cessação de contrato por conveniência da Instituição)

A [Instituição] pode, a todo o tempo e por seu interesse, fazer cessar o presente contrato, comunicando o facto ao(s) Curador(es), por carta registada com aviso de recepção endereçada para a morada constante deste contrato ou outra entretanto indicada pelo(s) Curador(es).

No caso previsto no número anterior, a [Instituição] terá que liquidar ao(s) Curador(es) todas as verbas constantes deste contrato a título de honorários pelo trabalho entretanto completado, não havendo lugar a quaisquer indemnizações.

A rescisão de contrato por simples conveniência da [Instituição] implica a não apresentação da Exposição.

CLÁUSULA SEXTA
(Cessação de contrato por incumprimento do(s) Curador(es))

Em caso de incumprimento pelo(s) Curador(es) das obrigações decorrentes deste contrato, que ponham em causa a realização da Exposição na data fixada – ou outra, posterior, que a Direcção da [Instituição] venha a estabelecer – ou dentro do orçamento fixado, a [Instituição] pode rescindir o presente contrato, por carta registada com aviso de recepção, substituindo o(s) Curador(es), não podendo estes opor-se à realização da Exposição desde que da respectiva ficha técnica não conste(m) o(s) seu(s) nome(s).

CLÁUSULA SÉTIMA
(Incumprimento por parte da Instituição)

O incumprimento pela [Instituição] do pagamento atempado das verbas previstas na alínea a) da Cláusula Terceira, confere ao(s) Curador(es) o direito aos juros de mora legais.

O incumprimento pela [Instituição], não devido a caso fortuito ou de força maior, das obrigações decorrentes deste contrato que impossibilitem o cumprimento pelo(s) Curador(es) das suas obrigações, impedindo a realização da Exposição, confere a este(s) o direito de rescindir o presente contrato e receber todas as importâncias previstas na alínea a) da Cláusula Terceira.

Feito em três exemplares, em [local], [data].

EXEMPLO Nº 2

CONTRATO

Entre:

Primeira — _____, pessoa colectiva nº _____, instituída pelo _____, com sede na Rua _____, adiante também designada apenas por _____, representada por _____, com poderes bastantes para este acto;

e

Segunda – _____, residente na Rua _____, com o n.º de contribuinte _____, adiante também designada por Comissária,

Considerando que:

- a) A Primeira Contraente é uma instituição (missão);
- b) No âmbito da sua Missão _____;
- c) A Segunda Contraente é uma das Comissárias mencionados no considerando anterior, considerando-se apta a desenvolver as actividades necessárias à realização da referida exposição sob a coordenação da Primeira Contraente,

é celebrado um contrato nos termos das cláusulas seguintes, a cujo integral cumprimento se obrigam:

CLÁUSULA PRIMEIRA

1. Através do presente contrato a Primeira Contraente contrata a Segunda Contraente para comissariar uma EXPOSIÇÃO, que integrará um ciclo de exposições denominadas por projecto _____.
2. O objecto da EXPOSIÇÃO é a apresentação de uma mostra que reúna obras da Primeira Contraente _____.
3. Os termos em que a organização da EXPOSIÇÃO deverá processar-se, designadamente quanto à preparação, tempo, lugar e prestação dos contraentes, são aqueles que se estabelecem nas cláusulas seguintes.

CLÁUSULA SEGUNDA

A Primeira e a Segunda Contraentes serão mencionadas nos anúncios e em todo o material de divulgação da EXPOSIÇÃO, nas suas qualidades respectivas de “Organizadora e Promotora” e de “Comissários” da EXPOSIÇÃO.

CLÁUSULA TERCEIRA

1. A EXPOSIÇÃO decorrerá na _____, que se disponibiliza a ceder o seu próprio espaço para a apresentação desta mostra. A exposição ocorrerá em ambos os espaços de ___ de _____ a _____ de 20____.
2. Salvaguardando o disposto no número anterior, e sempre que o julgue aconselhável, poderá a primeira contraente determinar, por motivos de força maior, o encerramento temporário da EXPOSIÇÃO.

CLÁUSULA QUARTA

1. A responsabilidade da Primeira Contraente no âmbito do presente contrato respeita à coordenação, produção, exibição, divulgação e eventual itinerância da EXPOSIÇÃO e à coordenação e produção do catálogo da exposição, com o apoio da Segunda Contraente, competindo-lhe designadamente:

- a) Acautelar a cedência temporária das instalações das instituições receptoras da exposição, com vista à preparação, montagem e exibição da EXPOSIÇÃO, instalações cuja disponibilização e adaptação caberão inteira e exclusivamente à Primeira Contraente;
- b) A coordenação da produção da EXPOSIÇÃO, incluindo a contratação de todos os fornecimentos e serviços necessários, nomeadamente aqueles necessários à produção da EXPOSIÇÃO e do seu respectivo JORNAL DE EXPOSIÇÃO;
- c) O contacto com entidades, públicas ou privadas e colectivas ou singulares, que vierem a integrar a Lista de Artistas e Obras elaborada pela Segunda Contraente, donas ou depositárias das obras seleccionadas, com vista à cedência das mesmas para efeitos da EXPOSIÇÃO;
- d) A coordenação geral dos transportes das obras de arte e do material da EXPOSIÇÃO do seu lugar de origem para as instalações de apresentação da exposição e deste, em retorno, para aquele lugar de origem;
- e) Contratar e custear o seguro de transporte e estada para as obras de arte e material de exposição, previsto neste contrato;
- f) A coordenação da montagem da EXPOSIÇÃO, atendendo às exigências dos espaços;
- g) A coordenação geral e a produção do catálogo em _____ contendo todas as acções expositivas do projecto _____, cabendo-lhe assim a necessária contratação de todos os serviços para o efeito exigidos, nomeadamente redacção de ensaios, tradução, arranjo gráfico, fotografia, pré-impressão, impressão e acabamento, nos limites do orçamento disponível.
- h) A elaboração da ficha técnica da exposição a incluir no catálogo da exposição;
- i) A divulgação da EXPOSIÇÃO e a disponibilização do espaço da exposição, após acordo prévio com as instituições receptoras da mesma, para registos foto/videográficos ou outros;
- j) A coordenação da eventual itinerância da EXPOSIÇÃO;
- k) As demais obrigações previstas na cláusula sexta do presente contrato.

2. Os custos implícitos com o cumprimento das obrigações mencionadas no número um da presente cláusula serão contratados e suportados directamente pela Primeira Contraente dentro dos limites constantes no orçamento geral da EXPOSIÇÃO.

CLÁUSULA QUINTA

1. À Segunda Contraente compete o comissariado da EXPOSIÇÃO, participando em todas as fases do projecto (da produção à montagem e desmontagem da EXPOSIÇÃO e à concepção e produção do jornal de exposição e posteriormente no texto a escrever para o catálogo), cabendo-lhe nomeadamente e para além das outras obrigações previstas neste contrato:

- a) A selecção, das obras a expor ao público no âmbito da EXPOSIÇÃO, selecção essa que deve ser submetida à Primeira Contraente para aprovação; qualquer alteração ao elenco aprovado pela Primeira Contraente tem de ser objecto de aprovação por escrito de Primeira Contraente;
- b) A elaboração e entrega em formato digital à Primeira Contraente de um texto elucidativo dos fundamentos da EXPOSIÇÃO para efeitos de divulgação da mesma e ainda para posterior inclusão no Jornal da EXPOSIÇÃO;
- c) A sugestão à Primeira Contraente do(s) Artista(s) a convidar para produção de novas obras de arte que interagirão com a Colecção da Fundação, indicando o tipo de produção e suas necessidades, bem como custos associados;
- d) A proposta da lista de Artistas e Obras a incluir na EXPOSIÇÃO;
- e) A redacção de um texto crítico sobre a EXPOSIÇÃO para publicação no catálogo mencionado alínea g) do nº1 da cláusula anterior, cuja versão final deverá ser entregue à primeira contraente em suporte digital até _____ de 20____;
- f) A concepção e o desenho de montagem da exposição em colaboração com a primeira contraente e o artista convidado;
- g) A colaboração na organização e participação nas acções culturais complementares à EXPOSIÇÃO que a Primeira Contraente entenda realizar, nomeadamente mesas-redondas, conferências e visitas-guiadas;
- h) A prestação à Primeira Contraente de toda a demais colaboração que se venha a revelar necessária e conveniente aos objectivos do presente contrato;
- i) As demais obrigações previstas na cláusula sexta do presente contrato.

2. Os custos implícitos com o cumprimento das obrigações mencionadas no número um da presente cláusula terão que respeitar os limites constantes no orçamento geral da EXPOSIÇÃO.

CLÁUSULA SEXTA

1. A EXPOSIÇÃO será acompanhada de um JORNAL DE EXPOSIÇÃO que incluirá um texto elaborado pelos comissários no qual estes explicitarão o conceito elucidativo dos fundamentos subjacentes à Exposição, bem como conterá a referência à lista de obras e seus artistas e ainda uma selecção de imagens das obras de arte expostas.

2. A segunda contraente cede à primeira contraente todos os seus direitos de autor pela participação na execução das publicações editadas no âmbito da EXPOSIÇÃO.

3. Os *copyrights* da edição original (português/inglês) do catálogo pertencerão em exclusivo à Primeira Contraente.

4. Da edição original do catálogo (português/inglês) será feita uma edição de pelo menos 1000 exemplares, dos quais a COMISSÁRIA receberá 5, pertencendo os restantes exemplares à Primeira Contraente.

5. À Primeira Contraente caberá no que respeita ao Catálogo:

a) A coordenação geral e concepção;

b) A gestão do orçamento disponível;

c) A contratação e pagamento de todos os serviços necessários à sua concretização (nomeadamente ensaios, traduções, fotografias, digitalizações, *design* e impressão);

CLÁUSULA SÉTIMA

1. Os honorários fixados para a segunda contraente abrangem a totalidade dos serviços a que esta pelo presente contrato se obriga a prestar à Primeira Contraente, nomeadamente a concepção da exposição, os textos de sua autoria a incluir no jornal e catálogo da EXPOSIÇÃO, uma visita-guiada e a cessão à primeira contraente de todos os eventuais direitos de carácter patrimonial pela autoria de qualquer obra realizada no âmbito da EXPOSIÇÃO, incluindo os mencionados nas Cláusulas Quinta e Sexta e ainda a possibilidade de utilização daqueles textos para outros fins como sejam os de utilização no *site* e no projecto multimédia da [instituição].

2. Os honorários devidos à segunda contraente totalizarão _____ euros (_____ euros), incluindo Iva à taxa legal em vigor, referindo-se ao pagamento do trabalho desenvolvido pela comissária para a concepção da exposição.

3. No montante referido no número anterior estão consideradas todas as despesas de alojamento, alimentação e deslocações que a Segunda Contraente tenha de realizar para efectuar a totalidade das prestações previstas no presente contrato.

4. O montante de honorários será pago pela Primeira Contraente em duas prestações, contra apresentação dos respectivos recibos verdes pela Segunda Contraente, nas seguintes datas, por transferência para a conta nº.

_____:

a) _____ € (_____ euros) à data de assinatura do presente contrato.

b) _____ € (_____ euros) à data de inauguração da exposição.

CLÁUSULA OITAVA

1. Sem prejuízo das obrigações de pagamento constantes na Cláusula anterior, a Primeira Contraente poderá procurar e obter apoios mecenáticos junto de quaisquer pessoas singulares ou colectivas e nacionais ou estrangeiras para fazer face aos custos da EXPOSIÇÃO.

2. Os apoios mecenáticos referidos nos números anteriores pertencerão exclusivamente à Primeira Contraente, que os negociará livremente com as entidades mecenas.

3. O segundo contraente presta desde já o seu consentimento a que os apoios mecenáticos angariados pela Primeira Contraente sejam anunciados nos locais (designadamente cartazes, anúncios, catálogo e outras publicações), em quaisquer meios de comunicação social e nos termos que a mesma Primeira Contraente acordar com as entidades mecenas, desde que não interfiram visualmente com o conteúdo da EXPOSIÇÃO.

CLÁUSULA NONA

1. Em caso de incumprimento imputável a qualquer dos contraentes, o contraente não faltoso poderá resolver o presente contrato e exigir do contraente faltoso o pagamento da indemnização integral dos danos sofridos, seja a título de danos emergentes, seja a título de lucros cessantes.
2. Considera-se que haverá incumprimento deste contrato se qualquer contraente faltoso notificado pelo não faltoso para executar a prestação em falta, não o fizer nos 10 (dez) dias subsequentes à data da recepção daquela notificação, que deverá fazer-se por carta registada com aviso de recepção.

CLÁUSULA DÉCIMA

1. O presente contrato apenas poderá ser modificado, nomeadamente substituindo-se, eliminando-se ou aditando-se quaisquer cláusulas, por acordo assinado por ambos os contraentes.
2. Para efeitos do número anterior, bem como para quaisquer outros relacionados com este contrato, a Primeira Contraente deverá ser representada, nos termos dos respectivos Estatutos, por dois administradores ou por mandatário a quem tenham sido conferidos os necessários poderes.

CLÁUSULA DÉCIMA PRIMEIRA

Para apreciação e decisão de qualquer litígio emergente do presente contrato é territorialmente competente o Tribunal Cível da Comarca do _____, foro que os contraentes convencionam com expressa exclusão de qualquer outro.

Este contrato foi lavrado no _____, aos _____ de ___20__ e em dois exemplares, com o mesmo valor, ficando um na posse de cada um dos contraentes, e, depois de lido, vai ser rubricado e assinado por estes que o acham inteiramente conforme às suas vontades.

