

palavras-chave:
curadoria; público;
bancos; exposições

O artigo se propõe refletir sobre o campo de atuação do curador no Brasil, à luz de duas questões que dizem respeito, simultaneamente, a esse agente e ao próprio meio de arte nos dias de hoje. São elas: a política de aquisição de obras das instituições, especialmente a doação, e a relação especulativa entre centros culturais e instituições financeiras, em especial no que concerne aos seus respectivos projetos para o que chamam de “formação de público”. Além disso, o texto busca refletir sobre as relações promíscuas entre museus e galerias comerciais e entre curadoria e empresas de telefonia e bancos que gerenciam espaços institucionais, e que produzem uma deliberada confusão entre os conceitos de “público” e “cliente”.

keywords:
curatorship; public;
banks; exhibitions

The article proposes a reflection upon the horizon of the curator's work in Brazil, in the light of two questions that concern simultaneously this agent and the art milieu in which he or she is inscribed. They are: the acquisition policies of institutions, especially by means of gifts, and the speculative relationship between cultural centers and financial institutions and their respective projects for what they call "audience formation". Besides, the text aims at discussing the promiscuous relationship between museums and art galleries as well as between curators and telecommunications companies and banks that manage institutional spaces, producing a deliberate confusion between the concepts of "public" and "client".

* Universidade Federal do Rio de Janeiro [UFRJ].

O que atravessa esse texto é a possibilidade de pensar conjuntamente o campo para a atuação do curador no Brasil e duas questões que dizem respeito tanto a esse agente quanto ao meio de arte nos dias de hoje. São elas: a política de aquisição de obras, sobretudo a doação, e a relação especulativa entre centros culturais e instituições financeiras e *os seus respectivos projetos para o que chamam de "formação de público"*. Ser curador no Brasil é aprender na prática e se confrontar com dilemas políticos, econômicos e mesmo morais. Este ensaio repercute as dificuldades, adversidades e problemas que se colocam de forma cada vez mais avassaladora para tal profissional. Revela, ainda, as agruras de uma conjuntura problemática e simultaneamente instigante para o curador que atua no Brasil assim como para todos os participantes desse sistema chamado arte.

I.

O modo como a curadoria é exercida na América Latina e mais especialmente no Brasil difere em muitos aspectos de sua prática no hemisfério norte. Em primeiro lugar, no país os meios de atuação do curador e sua própria formação estão aquém do que deveriam ser. A historiografia da arte brasileira ainda é frágil diante da constelação de temas, artistas, estratégias de abordagem, metodologias e meios que permitem refletir sobre arte e difundí-la. Com o encerramento, em 2015, das atividades da Cosac Naify, uma das poucas editoras no país destinadas à publicação e tradução de livros de arte, e com a grave situação financeira pela qual as editoras universitárias passam, é preciso reinventar o modo de tornar públicas as pesquisas em história da arte no país.

Por outro lado, o pensamento crítico e curatorial brasileiro é negligenciado, com raras exceções, pelas instituições estrangeiras. Uma causa disso é a língua portuguesa, que não permite a circulação do pensamento crítico na mesma velocidade com a qual as obras de arte aterrissam em solo estrangeiro. Um segundo aspecto, mais agudo, é o protecionismo e mesmo a arrogância de parte das instituições de arte estrangeiras, ciosas por deter, produzir e qualificar o pensamento sobre objetos produzidos para além de suas fronteiras geográficas. Outra dificuldade percebida na prática do

curador brasileiro é, de modo geral, a ausência de um acervo público amplo e consistente que possa permitir o estudo das mais diversas criações e temporalidades da arte. Geralmente, e tendo por base os museus sediados no Rio de Janeiro, constata-se que há um predomínio de determinado período ou escola nas coleções, até porque em muitos casos esses foram a base de criação ou refundação para aqueles museus. Cito os casos do Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC-Niterói), que por meio de regime de comodato recebeu a coleção João Sattamini, formada predominantemente por obras do Concretismo, Neoconcretismo e pintura dos anos 1980, e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio), que pelo mesmo mecanismo acolhe a coleção Gilberto Chateaubriand, conhecida por suas obras-primas do Modernismo e da produção brasileira dos anos 1960 e 70.

No Rio, não há uma rede integrada de informações sobre os acervos artísticos e bibliográficos dos museus que possa ser consultada *online*, o que torna o acervo dessas instituições um mistério para o público. São poucas as exceções no estado, como é o caso da biblioteca do MAC-Niterói, em contraponto aos vários museus paulistas que perceberam há tempos que educação, cultura e o fornecimento público de informações caminham juntos para a formação do cidadão. Muitas vezes tomamos conhecimento do acervo de um museu apenas através do que é temporariamente exposto nele ou mediante catálogos que exibem de modo parcial sua coleção permanente. Outro ponto é que a produção bibliográfica sobre tais acervos, assinada pelo corpo curatorial da instituição ou resultando de autores externos, convidados a repensar a coleção, é descontínua e rarefeita¹.

01. Cito uma raridade nos dias de hoje que foi a publicação eletrônica, em 2017, de *Acervo: outras abordagens*, dividido em quatro volumes, com organização de Tadeu Chiarelli e Ana Cândida Avelar. Críticos de arte, curadores e pesquisadores de distintas gerações, formações e cidades se debruçaram sobre parte do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), construindo novas críticas e pensamentos. Em formato *online*, aliou qualidade e densidade crítica com os custos baixos de uma publicação eletrônica.

Penso que esse rápido panorama sobre a dificuldade encontrada pelos curadores que atuam no país tem reverberação na frágil política de aquisição de acervos pelos museus. Na dependência do governo, essas instituições precisam submeter-se a editais públicos (que neste momento não existem) e concorrer entre si, para que ao final uma parcela ínfima delas possa receber uma verba que, por sua vez, não se adequa aos preços reais praticados por galerias e casas de leilão. O resultado, por um lado, é que se priva o público de estudar e protagonizar de maneira qualificada a sua própria história (da arte), como também de refletir sobre ela, e, por outro, os

acervos passam a depender, e muito, das doações para garantir sua formação e ampliação, o que se reflete nas lacunas que se verificam nessas coleções. O fato traz, em certa medida, o artista para dentro de uma cena bastante singular, eu diria: como tornar público o seu trabalho em um momento de grande debilidade econômica? Uma das ações que acaba invariavelmente acontecendo é a doação².

A consequência mais urgente que podemos elucubrar a partir disso é o modelo institucional de arte e suas implicações para a sociedade em todos os níveis. Portanto, não podemos esquecer de situações eminentemente políticas e econômicas que podem estar ligadas à doação. Cito algumas. É frequente o fato de algumas galerias doarem obras de seus artistas para museus respeitados, especialmente estrangeiros. Essa ação transforma o artista numa *commodity* valiosa que é usada pela galeria entre os seus clientes. Há também o caso de o museu solicitar doações de galerias para seu acervo, como foi ou continua sendo – não se sabe ao certo – a ligação estreita do Museu de Arte do Rio (MAR) com a feira ArtRio e um grupo de colecionadores. O MAR, desde sua fundação, criou o que ele próprio chamou de *wishlist* – isto é, uma série de obras expostas nos estandes da ArtRio, que lhe despertam interesse como futuras peças de acervo. Essa lista de desejos, marcada pela curadoria do museu, é finalmente repassada a um determinado corpo de doadores e colaboradores que podem ou não comprar as obras desejadas e doá-las à instituição. Entre março e julho de 2016 foi organizada, no MAR, a exposição “Ao amor do público I – Doações da ArtRio (2012-2015) e MinC/Funarte”, que reuniu, entre outras obras, as doações originadas pelas *wishlists*. Segue o texto publicado no site do museu:

Durante as feiras – e em diálogo com artistas, pesquisadores, colecionadores e galeristas –, a curadoria do MAR indicou obras de interesse de sua coleção por meio de sinalização específica, destinada a identificar a *wishlist* (lista de desejos) do MAR. Deparando-se com as assinalações da *wishlist* ao longo da feira, inúmeros colecionadores, artistas, empresários e galeristas doaram tais obras à Coleção MAR e, com isso, ao amor do público.³

Em alguma medida, os desejos parecem ser atendidos e capitais simbólicos são conquistados: o museu absorve uma quantidade

2. Nesse artigo, por conta do limite de caracteres, não analisarei a relação usurpadora que os comodatos podem vir a ter com instituições públicas de arte no país.

3. Cf. Texto publicado no site do Museu de Arte do Rio em 2006. Disponível em: <<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/exposicoes/antiores?exp=3569>>. Acesso em: 26 fev. 2018.

de obras que dificilmente poderia adquirir através de seus próprios fundos e a galeria – faço esse comentário particularmente refletindo sobre o fato de que uma parcela dos artistas que tiveram suas obras doadas para o MAR, mediante essa política, tinham pouco tempo de trajetória no meio – tem como moeda de troca a exposição de seus artistas por um tempo mais prolongado se comparado com as mostras rápidas feitas em seus próprios espaços comerciais, uma maior circulação de público em torno das obras e a conquista de um status para essas obras, porque passam a fazer parte de uma instituição respeitada no meio das artes visuais brasileiras.

A doação de obras de arte é uma ação comum, antiga e largamente explorada em todo o mundo, mas me parece que no Brasil ela substitui em muitos casos uma política de aquisição. E, pior, muitas vezes o artista é induzido a doar uma obra ao museu. Vejam o caso do Prêmio PIPA, uma parceria institucional entre o PIPA Global Investments e o MAM-Rio que legitima, desde 2010, uma concorrência entre os artistas, já que ao atingirem a grande final do prêmio, quatro artistas disputam atualmente o valor de R\$118.000,00. Isso numa disputa ou prêmio na qual não se dispuseram a concorrer, já que foram eleitos por uma comissão externa – chamada de comissão de indicação – formada por críticos, curadores e galeristas. Os artistas que chegarem à final do prêmio em 2018 realizarão uma exposição individual no MAM-Rio, receberão R\$12.000,00 a título de doação para a montagem e em contrapartida doarão uma obra ao PIPA e outra ao museu. Além disso, dentre os quatro finalistas, o artista que for mais votado pelo público que visita a mostra receberá R\$24.000,00⁴.

4. Segundo o site do PIPA, "o Prêmio PIPA, tem como objetivo apontar artistas vencedores para as seguintes 3 (três) categorias: Prêmio PIPA, PIPA Voto Popular Exposição e PIPA Online" (PIPA, 2018). O terceiro prêmio, PIPA Online, é categoria onde os participantes do PIPA são convidados a concorrer através de votação na Internet. O primeiro mais votado recebe R\$10.000,00, e o segundo, R\$5.000,00 (valores da edição de 2018). Regulamento do Prêmio PIPA publicado em seu site. Disponível em: <<http://www.premiopia.com/regulamento-2018/>>. Acesso em: 13 jul. 2018.

Aí está uma nova modalidade de doação: o comprometimento compulsório por parte do artista. Ademais, a inserção de galeristas no comitê de indicação reforça a hipótese de que o mercado e suas ambições capitalistas e simbólicas pouco a pouco se tornam cada vez mais explícitos; influenciam de modo direto, nesse caso, a escolha dos artistas que farão parte do acervo do museu e que podem ser, inclusive, os representados por elas, já que galeristas eventualmente compõem a comissão de indicação. Trago à reflexão mais uma vez a ideia de instituição de arte hoje em dia. Tendo um fundo de investimento planejado, tal prêmio acaba abrindo o museu às dinâmicas conflitivas da sociedade civil e seus diversos

capitais simbólicos⁵, a despeito de retribuir com algo legítimo e benéfico ao meio de arte e suas políticas de cultura e educação (estou me referindo ao fato de que o museu adquire novas obras para o seu acervo e incentiva o estudo e a difusão das mesmas).

II.

Como formamos público, artista e curador, e interrogamos o lugar da cultura? Nos casos expostos até aqui as expectativas tanto do público quanto do curador são frustradas ou reinventadas. A cada edição do PIPA, é organizada uma série de quatro exposições individuais, com uma quantidade pequena de obras em cada uma delas, e esse formato não permite um panorama amplo sobre o trabalho dos artistas. Ademais, o público se coloca como júri e decide pelo “melhor” artista. O vale-tudo da arte contemporânea ganha legitimidade, agora embasado na concorrência pelo capital com vistas ao “melhor” dentre todos os concorrentes. O que me chama a atenção são as posições embaralhadas de cada um desses atores: o público, que se torna um agente julgador sem muitos critérios e formas de melhor refletir sobre a obra, ou então se vê envolvido em um sistema de oportunidades e negócios criado pela galeria que alça a obra a um status de *commodity* altamente valorizada; o museu, que também se coloca como elemento dessa estratégia mercantil, seja no caso do PIPA, seja na relação eminentemente especulativa entre a instituição e as galerias; e, finalmente, o curador, que passa a ter novo dilema: uma disputa de ego com o público – seja no caso PIPA, em que o pensamento curatorial no tocante à organização das exposições fica em segundo plano (porque o que interessa, me parece, é a disputa pelo prêmio e o quanto o público é incentivado a tomar parte nesse jogo), sendo a política de formação de um acervo atrelada ao bolso e ego de colecionadores, empresários e galeristas (no caso do MAR-ArtRio).

Contudo, é importante dizer que o museu não é vilão nessa história. Sua posição no sistema de arte é bem difícil, diante do deserto em que estamos. Algumas vezes, ele se submete conscientemente a determinadas políticas de aquisição sabendo das suas contradições, mas muitas vezes essa é a única forma de conseguir obras de qualidade para seu acervo. Outrossim, em um país no

5. Estendo essa discussão sobre a relação especulativa entre arte e economia ao caso do BGA. Nas palavras de Bruna Fetter, “como consequência da significativa elevação de preços de artistas nacionais nos últimos anos, o mercado de arte do Brasil passou a receber crescente atenção por parte de investidores financeiros. Heitor Reis, André Schwartz, Rodolpho Riechert e Raphael Robalinho são os responsáveis pela criação, em 2011, do primeiro fundo de investimento brasileiro em artes, o Brazil Golden Art. Seu planejamento inicial parte de passar os três primeiros anos do fundo comprando obras de arte contemporânea, em sua maioria produzidas no Brasil, para então revendê-las no mercado. Contando com 15 investidores, que colocaram inicialmente R\$40 milhões – dos quais cerca de 70% foram direcionados para artistas emergentes –, o fundo já conta com cerca de 600 obras em seu portfólio”. Cf. FETTER, Bruna. Um bom negócio: as recentes movimentações do mercado de arte contemporânea no Brasil. In: BULHÕES, Maria Amélia et al. (org.). **As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2014, p. 105-134.

qual alguns centros culturais acreditam que a qualidade das exposições passa pela catraca, que a comunidade deve ser alijada de ver e refletir sobre temas considerados “amorais” e o sucesso da exposição se mede pelos meios de entretenimento que são oferecidos ao público, não me surpreende esse estado tenso e equivocados, já que as expectativas de parte a parte nunca estão satisfeitas.

Recentemente, passamos por dois casos de grande repercussão na mídia envolvendo exposições de arte: em setembro de 2017, o fechamento da mostra “Queermuseu”, no Santander Cultural, em Porto Alegre, e a intolerância frente à performance *La Bête*, de Wagner Schwartz, realizada durante a abertura do “35o Panorama da Arte Brasileira”, no MAM-SP. As duas situações refletem não só o moralismo e a hipocrisia reinantes no país – para não dizer no mundo –, mas fundamentalmente a disputa pelo direito do museu (em sentido ampliado) de exercer cidadania, algo que surge ameaçado no contexto atual. Para comentar esses casos, me reporto a duas situações anteriores. A primeira ocorreu em fevereiro de 2006, quando o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro recebeu a mostra coletiva “Erotica – Os sentidos na arte”, sob curadoria de Tadeu Chiarelli. Dois meses depois da inauguração, já no fim da exposição, a instalação *Desenhando com terços*, de Márcia X., que apresenta dois pares de terços unidos em duplas e formando dois pênis entrecruzados, foi retirada depois de uma ordem do conselho diretor do Banco do Brasil. Como afirma Paola Lins Oliveira⁶, a decisão foi tomada após o recebimento de várias reclamações por e-mail e telefonemas, assim como da apresentação em juízo de uma notícia-crime contra a organização da exposição. O autor da denúncia, Carlos Dias, ex-deputado, empresário e membro atuante da Renovação Carismática Católica, argumentou que a obra constituía uma afronta ao catolicismo por misturar erotismo e religião, além de ser vista por crianças.

A retirada da obra foi acompanhada por uma nota da assessoria de imprensa informando que a instituição não teve a intenção de ofender os católicos ou criar polêmica, e que a decisão “não observou só questões de imagem e aspectos empresariais, mas o ambiente onde atua, já que o banco acredita firmemente na liberdade de expressão”⁷. Em 2011, o Oi Futuro, no Rio de Janeiro, cancelou

6. OLIVEIRA, Paola Lins. Desenhando com terços no espaço público: relações entre religião e arte a partir de uma controvérsia. In: TADVALD, Marcelo (ed.). **Ciencias Sociales y Religión: Revista de la Asociación de Cientistas Sociales de la Religión en el Mercosur**. v. 13, n. 14. Porto Alegre: UFRGS, 2011. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/CienciasSociaisReligiao/article/view/19896>>. Acesso em: 26 fev. 2018.

7. FIGUEIREDO, Talita. Banco proíbe “terço erótico” em exposição. **Folha de S. Paulo**, Cotidiano, 20 abr. 2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2004200601.htm>>. Acesso em: 28 fev. 2018.

uma exposição previamente confirmada da artista Nan Goldin por alegado conflito das imagens de conteúdo sexual com o seu projeto educativo. Depois de pressões da própria artista, do meio artístico brasileiro e da imprensa, o Oi Futuro cancelou a exposição mas manteve o patrocínio. A mostra acabou sendo realizada no MAM-Rio em meio ao carnaval. Sem querer esgotar a sintomatologia e para além das questões morais levantadas pelos centros culturais em questão, um desses sinais tem a ver com uma nova configuração dos cargos e funções nas instituições, e “com a crescente atuação de grupos de princípio econômico especulativo”⁸, como acentua Marta Mestre. Desta forma, lugares que tradicionalmente eram ocupados por curadores e críticos passam a ter à frente “gestores, colecionadores privados [gerentes administrativos] ou *art advisers*, e o *business plan* prevalece face ao projeto artístico, o que reduz a vida crítica da instituição”⁹.

Hoje em dia, o meio das artes visuais continua enfrentando as mesmas arbitrariedades e falso moralismo. Talvez em situação pior, visto não só o atual panorama político nacional mas também a existência de um número bem maior de espaços culturais não comerciais administrados por bancos ou companhias multinacionais de telefonia que recebem em seus espaços cidadãos que deslizam sobre um terreno escorregadio, entre serem tratados como (potenciais) clientes e espectadores. Tanto a nota do CCBB em 2006, quanto a do Santander Cultural em 2017, fizeram menção à palavra “cliente”, ao mesmo tempo em que gerentes de banco parecem se confundir com diretores de centros culturais. O mesmo CCBB, em 2011, se vangloriou de ter recebido a exposição mais vista do mundo naquele ano. No caso, a revista *The Art Newspaper* noticiou que a exposição “O mundo mágico de Escher”, que havia ficado em cartaz no CCBB-Rio entre janeiro e março de 2011, havia tido uma média diária de 9.677 visitantes, a maior do mundo¹⁰. Diante disso, três perguntas se colocam para o meio da arte e, em especial, para o curador: 1 - O que despertou esse fenômeno de popularidade da arte contemporânea no Brasil?; 2 - Levando-se em conta que esse número grandioso de visitantes se faz por meio de uma situação espetacular e altamente midiática – e parcialmente respondendo à primeira pergunta –, quais são as políticas de

8. MESTRE, Marta. A expansão continua? In: ALBUQUERQUE, Fernanda; MOTTA, Gabriela. **Curadoria em artes visuais:** um panorama histórico e prospectivo. São Paulo: Santander Cultural, 2017, p. 78.

9. *Ibidem*.

10. Segundo o jornal *O Globo*, duas exposições realizadas também no CCBB naquele mesmo ano apareceram no top 10 da revista: “Oneness”, de Mariko Mori, com 6.991 visitantes diários (sétimo lugar) e “Eu em Tu”, de Laurie Anderson, com 6.934 pessoas por dia (nona posição). Cf. PORTO, Henrique. Brasil tem exposição mais visitada do mundo, e críticos explicam fenômeno. **O Globo**, Rio de Janeiro, Portal G1, 29 mar. 2012. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/03/brasil-tem-exposicao-mais-visitada-do-mundo-e-criticos-explicam-fenomeno.html>>. Acesso em: 26 fev. 2018.

formação crítica que essas exposições oferecem ao público?; e, 3 - Como o curador pode se posicionar frente a imposições, especulações e contradições tanto ideológicas quanto econômicas que o mercado lhe coloca?

O que pode em certa medida juntar essas indagações é o fato de que vivemos cada vez mais explicitamente em meio a uma produção que tem laços fecundos com o mercado. Nesse sentido, espectadores se confundem com clientes, museus se confundem com bancos ou companhias de telefonia móvel e a credibilidade de uma empresa se confunde com a qualidade de uma coleção de arte exposta em seu centro cultural. Os atores têm seus lugares definidos mesmo que inconscientemente não saibam – e falo especialmente do público nesse caso. A imagem que me parece ser construída por esses grandes agentes econômicos, detentores de centros culturais, é ao mesmo tempo sutil e agressiva. A minha hipótese é que se valendo da ideia de que arte é um símbolo de distinção ligado ao conhecimento e desejo burgueses, a estratégia é tornar a experiência de fruição do objeto artístico a mais ampla e democrática possível – segundo o entendimento desses grupos a respeito do que seria acesso democrático à informação –, situação que se converteria em ações lúdicas e espetaculosas em meio à produção das mostras.

Contudo, é importante estar atento a determinadas posições que diria serem estratégicas e nesse caso o discurso da democratização do acesso à cultura também passa por interesses econômicos ligados a essas empresas. Em *A Distinção: crítica social do julgamento*, Pierre Bourdieu expõe que o sistema escolar, em vez de oferecer acesso democrático a uma competência cultural específica para todos, tende a reforçar as distinções de capital cultural de seu público. Maria da Graça Jacintho Setton, ao analisar a teoria desse autor, afirma que:

Agindo dessa forma, o sistema escolar limitaria o acesso e o pleno aproveitamento dos indivíduos pertencentes às famílias menos escolarizadas, pois cobraria deles os que eles não têm, ou seja, um conhecimento cultural anterior, aquele necessário para se realizar a contento o processo de transmissão de uma cultura culta.¹¹

11. SETTON, Maria da Graça Jacintho. Uma introdução a Pierre Bourdieu. **Revista Cult**, São Paulo, out. 2015. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/uma-introducao-a-pierre-bourdieu/>>. Acesso em: 28 fev. 2018.

Essa cobrança escolar foi denominada por Bourdieu como uma violência simbólica, pois legitimaria uma única forma de cultura, desconsiderando e inferiorizando a cultura dos segmentos populares. Assim, convertendo as desigualdades sociais, ou seja, as diferenças de aprendizado anterior, em desigualdades de acesso à cultura culta, o sistema de ensino “tende a perpetuar a estrutura da distribuição do capital cultural, contribuindo para reproduzir e legitimar as diferenças de gosto entre os grupos sociais”¹². Posto isso, as disposições exigidas pela escola, como por exemplo, uma “estética artística”, privilégio de alguns poucos, tendem a intensificar as vantagens daqueles mais bem aquinhoados, material e culturalmente.

Para Bourdieu, portanto, o gosto é produzido e é resultado de um feixe de condições materiais e simbólicas acumuladas no percurso de nossa trajetória educativa. Para ele, “o gosto cultural é resultado de diferenças de origem e de oportunidades sociais e, portanto, deve ser denunciado enquanto tal”¹³. Posta a teoria de Bourdieu e ainda desenvolvendo a minha hipótese, o que penso é que certas políticas de tendência educativa elaboradas pelas instituições culturais bancárias superficialmente tendem a diminuir a violência simbólica, usando para isso metodologias estéreis e de eficácia duvidosa. Estou falando em particular de ações envolvendo o lúdico em detrimento de uma política séria e consistente de elaboração de pensamento crítico. Em nome da democratização do acesso à cultura, percebam o quanto a presença do espectador no espaço da exposição é convertida muitas vezes não em atividades que estimulem a sua percepção reflexiva, mas em ações de entretenimento. Um exemplo são os cenários que simulam em 3-D as obras de arte e que servem para que o público possa interagir, inclusive documentando a si próprio com fotografias, como aconteceu na exposição de Escher. Lembro ainda da reprodução do Ganesha, com sua cabeça de elefante, sobre uma plataforma instalada no foyer do CCBB-Rio em 2011 junto a réplicas do tuk-tuk, os dois integrantes da exposição “Índia”. Mostra, aliás, que teve grande repercussão midiática por conta do sucesso da novela da rede Globo “Caminho das Índias”, exibida dois anos antes.

12. *Ibidem*.

13. *Ibidem*.

III.

Postas as considerações político-econômicas que curador e público se veem enfrentando, gostaria de concluir o texto com premissas simbólicas e importantes sobre o sistema de arte a partir de uma visão como curador. A afirmação que farei a seguir pode soar maniqueísta e até certo ponto frágil mas chamo a atenção ao fato de que segurança, qualidade, diversão e gratuidade são capitais simbólicos valorizados pelas instituições culturais empresariais – mesmo que sejam explorados indiretamente – e muito se assemelham a uma campanha publicitária que traz valorização àquele produto e sua empresa. Em contraponto, pode ser dito que todo museu deseja e porventura realiza esses quatro aspectos ou parte deles, mas a minha leitura se faz a respeito da forma como eles são construídos pelas instituições culturais bancárias. Esse modelo de gestão “faz parecer que há mais preocupação com repercussões na mídia do que efetivamente na construção de pensamento sobre as questões da arte”¹⁴.

14. DA ROSA, Nei Vargas. O Estado e o empresariamento do sistema da arte. In: BULHÕES, Maria Amélia et al. (org.). Op. cit., p. 59.

Uma das tarefas do curador é permitir novos olhares ou perspectivas sobre um conjunto de obras e mesmo sobre as regras do jogo do sistema de arte. Potencializar os significados que as obras de arte possuem e criar rizomas que entrelaçam diferentes disciplinas e leituras. Ademais, exibir e refletir as fissuras do sistema de arte cada vez mais lubrificadas por forças do capital é outra demanda importante. O compromisso do curador é com o público, pois seu trabalho tem uma premissa educacional, de permitir que os objetos selecionados por ele sejam articulados como uma experiência cultural, histórica e artística, causando um entrecruzamento de informações, visões e disciplinas que construirão outras perspectivas de mundo ou tornarão o olhar do público mais sensível ao seu próprio entorno.

Bibliografia

DA ROSA, Nei Vargas. O Estado e o empresariamento do sistema da arte. In: BULHÕES, Maria Amélia et al. (org.). **As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2014, p. 45-76.

FETTER, Bruna. Um bom negócio: as recentes movimentações do mercado de arte contemporânea no Brasil. In: BULHÕES, Maria Amélia et al. (org.). **As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil**, op. cit., p. 105-134.

FIGUEIREDO, Talita. Banco proíbe “terço erótico” em exposição. **Folha de S. Paulo**, Cotidiano, 20 abr. 2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2004200601.htm>>. Acesso em: 28 fev. 2018.

MESTRE, Marta. A expansão continua? In: ALBUQUERQUE, Fernanda; MOTTA, Gabriela. **Curadoria em artes visuais: um panorama histórico e prospectivo**. São Paulo: Santander Cultural, 2017.

OLIVEIRA, Paola Lins. Desenhando com terços no espaço público: relações entre religião e arte a partir de uma controvérsia. In: TADVALD, Marcelo (ed.). **Ciencias Sociales y Religión: Revista de la Asociación de Cientistas Sociales de la Religión en el Mercosur**. v. 13, n. 14. Porto Alegre: UFRGS, 2011. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/CienciasSociaisReligiao/article/view/19896>>. Acesso em: 26 fev. 2018.

PORTO, Henrique. Brasil tem exposição mais visitada do mundo, e críticos explicam fenômeno. **O Globo**, Rio de Janeiro, Portal G1, 29 mar. 2012. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/03/brasil-tem-exposicao-mais-visitada-do-mundo-e-criticos-explicam-fenomeno.html>>. Acesso em: 26 fev. 2018.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. Uma introdução a Pierre Bourdieu. **Revista Cult**, São Paulo, out. 2015. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/uma-introducao-a-pierre-bourdieu/>>. Acesso em: 28 fev. 2018.

ARS Regulamento do Prêmio PIPA publicado em seu site. Disponível em: <www.premiopipa.com/regulamento-2018/>. Acesso em: 13 jul. 2018.

ano 16

n. 33

Texto publicado no site do Museu de Arte do Rio em 2006. Disponível em: <<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/exposicoes/antiores?exp=3569>>. Acesso em: 26 fev. 2018.