



## O CURADOR E A CURADORIA<sup>1</sup>

**Alena Rizi Marmo<sup>2</sup>**

**Nadja de Carvalho Lamas<sup>3</sup>**

***Resumo:** Por meio do artigo, será tratado do papel da curadoria ao longo da história a partir da análise de algumas exposições que contribuíram para a consolidação do papel do curador. Percebe-se que os curadores cumprem importante papel, no que diz respeito à mediação entre arte e público, a partir da problematização de determinado recorte. Na atualidade, percebe-se uma crescente valorização, mas também uma problematização da ação curatorial que passou a ser tema inclusive de trabalhos de arte.*

***Palavras-chave:** Arte. Curadoria. Exposição.*

### INTRODUÇÃO

A atividade de curadoria tem origem institucional, tendo surgido no século XIX da necessidade de se pensar um acervo a partir de suas especificidades. A princípio, cabia ao curador estudar, preencher lacunas e pensar formas diferentes de mostrar determinada coleção, o que acabava resultando em exposições de longa duração, montadas depois de um grande período de estudo e pesquisa. Nos anos 1960, com o advento da experimentação na arte, aliado à consolidação de espaços alternativos, tais como a Kunsthalle (1918), na Suíça, e o Museu de Arte Temporária (1974), nos Estados Unidos, começaram a surgir exposições temporárias que evidenciaram uma mudança na atuação do curador, que passou a sugerir temas e propor projetos aos artistas e se tornou independente de museus.

Muito se fala hoje a respeito da ação curatorial, que, em muitos casos, vem ocupando o lugar que antes era do artista e, não poucas vezes, se sobressai à atuação deste. Existem diversas razões que podem não justificar, mas contribuir para o entendimento de tal fato, como por exemplo: a mudança comportamental da arte, que se reflete diretamente na atuação dos antes chamados “diretores de exposições”; o surgimento de espaços alternativos de arte, específicos para mostras temporárias e sem acervo; e a inclusão de espaços próprios para exposições temporárias dentro dos museus. Entretanto, talvez a mudança mais significativa e que melhor explique o

---

<sup>1</sup> Publicado originalmente em: MARMO, Alena. R.; LAMAS, Nadja. C. O Curador e a Curadoria. In: MARMO, Alena Rizi; LAMAS, Nadja de Carvalho. (Org.). *Investigações sobre arte, cultura, educação e memória* - Coletânea. Joinville: UNIVILLE, 2012, p. 19-29.

<sup>2</sup> Doutoranda em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo - ECA/USP. Professora e pesquisadora no Departamento de Design da UNIVILLE/SC. Curadora independente. E-mail: lemarmo@gmail.com.

<sup>3</sup> Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Professora e pesquisadora no Departamento de Artes Visuais e no Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade da UNIVILLE/SC. E-mail: nadja.carvalho@univille.br.



deslocamento central da figura do artista dando espaço para a exaltação do curador tenha acontecido a partir da década de 1960, quando o curador passa a não mais lidar somente com a obra de arte, mas diretamente com o artista. Nas palavras James Lingwood:

Eu não acho que o curador esteja deslocando o artista do centro da cultura visual contemporânea. O que está acontecendo, eu acho, é que a geração de curadores de hoje vê seu relacionamento como sendo com artistas e não somente com trabalhos de arte ou artefatos. (apud HILLER, 2000, p. 13-14).

Conforme citado no artigo “A curadoria e o papel do curador – um estudo acerca da produção curatorial no estado de Santa Catarina”, curadores tais como Seth Siegelaub, Harald Szeemann, Pontus Hultén e Walter Hoops destacam-se nesse sentido, pois suas atuações se deram diretamente com os artistas, resultando em mostras de extrema importância para a história das exposições e também para a disseminação e mediação da arte. Siegelaub afirma que seu trabalho com os artistas era uma relação colaborativa, posição ainda acatada por muitos curadores contemporâneos. De 1964 a 1966, manteve um espaço chamado *Seth Siegelaub Contemporary Art*, no qual realizou mostras que rompiam com a relação tradicional entre obra de arte e espaço expositivo, assim como também entre arte e curadoria, uma vez que o curador lidava diretamente com os artistas e suas ideias. Entre as principais exposições que curou após o fechamento de seu espaço, destaca-se a sua primeira grande coletiva denominada *Xerox Book*, realizada em 1968. Segundo o próprio curador em entrevista a Obrist:

Esse projeto se desenvolveu do mesmo modo que a maioria dos meus projetos, em colaboração com os artistas com quem eu trabalhava. Sentamos para discutir diferentes modos e possibilidades para expor arte, diferentes contextos e ambientes nos quais a arte poderia ser exposta, num lugar fechado, ao ar livre, etc. A *Xerox Book* – eu prefiro chamar de “livro das cópias” – [...] foi talvez um dos projetos mais interessantes, porque foi o primeiro em que propus uma série de requisitos quanto ao uso de um tamanho de papel padrão e à quantidade de páginas, à embalagem na qual o artista foi convidado a trabalhar. (OBRIST, 2010, p. 121-122).

Dessa forma, apesar de o curador afirmar sua posição como colaborativa, pode-se dizer que também foi autoral, uma vez que determinou aos artistas as condições nas quais deveriam conceber as suas obras e, fugindo do convencional, eles experimentaram o livro de cópias como espaço de exposição. Percebe-se que de certo modo a curadoria determinou alguns caminhos que a arte conceitual seguiu, apesar de trilhados com base em indícios apontados pela própria produção artística. Nesse sentido, podemos tomar como exemplo a mostra emblemática de Harald Szeemann: *Quando as atitudes se tornam formas*, feita em 1969 na Kunsthalle. Szeemann, em entrevista a Obrist, relata a origem do conceito da mostra. Conta que ao visitar o ateliê de Reineir Lucassen, artista holandês, juntamente com Eduard de Wilde<sup>1</sup>, teve a oportunidade de conhecer a obra de seu assistente:

---

<sup>4</sup> Eduard Leo Louis de Wilde foi diretor do Stedelijk Museum, em Amsterdã nos anos 1960.



O assistente era Jan Dibbets, que nos cumprimentou atrás de duas mesas: uma com néon saindo da superfície, outra com grama, que ele estava molhando. Eu fiquei tão impressionado com aquele gesto que disse a Edy: “Certo. Eu sei o que fazer: uma exposição que se concentre em comportamentos e gestos como o que eu acabei de ver”. (OBRIST, 2010, p. 87).

Percebe-se então que Szeemann encontrou no trabalho de um artista a base do conceito de uma das mais importantes exposições de arte do século XX. A mostra foi construída com trabalhos resultantes das ações empregadas pelos artistas. Robert Barry iluminou o telhado, Richard Long realizou caminhadas pela montanha, Michael Heizer quebrou a calçada, Lawrence Weiner retirou um metro quadrado da parede. Ainda segundo Szeemann, “a Kunsthalle se tornou um laboratório real e um novo estilo de exposição nasceu: um caos estruturado” (OBRIST, 2010, p. 88).

É certo que a curadoria independente consiste em uma atividade criadora na medida em que temas e condições de concepção são propostos pelo curador, funcionando, muitas vezes, como base para a instauração artística. Entretanto, ao analisar-se as exposições a partir da segunda metade do século XX, nota-se que grande parte dos curadores observou seu contexto com um olhar de fora dele a ponto de conseguir identificar, com certo distanciamento, características importantes para colocar em discussão a partir do conceito da mostra, no entendimento de seu próprio momento histórico.

Pontus Hultén, depois da solicitação do Museu de Arte Moderna de Nova York para realizar uma exposição sobre arte cinética, concebeu, em 1968, a mostra *A máquina como vista no fim da era mecânica*. Hultén relata a Obrist:

Eu disse a Alfred Barr<sup>1</sup> que o tema era muito vasto e, em vez disso, propus uma exposição mais crítica e temática sobre a máquina. A máquina era essencial para a maior parte da arte dos anos de 1960 e, ao mesmo tempo, era óbvio que a era mecânica estava chegando ao fim, que o mundo estava chegando em uma nova fase. (OBRIST, 2010, p. 41).

A exposição, formada por mais de duzentas esculturas, construções, colagens, pinturas e programação de filmes, iniciava-se com esboços das máquinas voadoras de Leonardo da Vinci e finalizava com obras de Nam June Paik<sup>2</sup>. Por meio de sua exposição, Hultén provocou o público e os artistas a pensarem sobre o comportamento da arte de seu tempo realizando uma espécie de retrospectiva da arte no que diz respeito ao desenvolvimento da tecnologia. Ao mesmo tempo em que se trata de uma mostra autoral, pode-se afirmar que ela funciona como documentação acerca do comportamento da arte no final da era mecânica, expondo seu início, desenvolvimento e finalização. Além disso, por meio da mostra o curador propiciou ao público o entendimento acerca das transformações sofridas pela arte em seu momento histórico.

Com o passar dos anos cada vez mais a curadoria vai ganhando campo e, nos anos 70, os nomes dos curadores são falados e lembrados tanto quanto os dos artistas. A

<sup>5</sup> Historiador da arte que foi o primeiro Diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York.

<sup>6</sup> Artista coreano considerado um dos pioneiros da videoarte.



curadoria passou a ser encarada como uma atividade não apenas de coordenação, como também de mediação entre o artista e o público. De acordo com Jens Hoffmann<sup>1</sup>,

não é nada surpreendente o fato de os curadores terem ocupado, essencialmente desde a década de 1970, um papel de maior destaque no processo de produção de exposições. Ainda que sua tarefa seja historicamente relacionada à conservação de trabalhos artísticos e à manutenção de coleções de museus, os curadores começaram a se envolver cada vez mais, criativa e conceitualmente, na construção de exposições. Isso se tornou o princípio criativo dos então chamados realizadores de exposição, com curadores como Harald Szeemann ou PuntusHulten, descritos como diretores de exposição e que se tornaram intermediários entre o indivíduo criativo e a sociedade. (HOFFMANN, 2003, p. 19).

No ano de 1974, Walter Hoops realizou a mostra denominada *36 horas*, exposta no subsolo e em quatro andares de um espaço alternativo, o Museu de Arte Temporária de Washington. Durante 36 horas, qualquer pessoa que quisesse, sendo ou não artista, poderia expor o seu trabalho. Ao ser entrevistado por Obrist, Hoops afirma: “Minha única exigência era que passasse pela porta” (apud OBRIST, 2010, p. 22). Por meio dessa mostra, Hoops colocou em discussão o papel da curadoria, que, em sua mostra, assume caráter inclusivo. Hoops não selecionou nem construiu conceitos, apenas disponibilizou um espaço a quem quisesse expor alguma coisa, qualquer um e qualquer coisa.

A minha função na exposição era estar ali durante 36 horas, recebendo e cumprimentando cada pessoa que trouxesse um trabalho. Nós íamos a um determinado espaço e eles me ajudavam a colocar o trabalho na hora. (apud OBRIST, 2010, p. 22).

A atuação desses primeiros curadores independentes contribuiu para que se conhecesse e discutisse a arte de seu tempo e também para que se pensassem formas diferentes de conceber uma mostra, que não mais precisava acontecer necessariamente dentro de um museu. Portanto, as etapas que envolviam a concepção de uma exposição, tais como a escolha dos artistas ou trabalhos, a construção de um conceito, a definição do espaço e a determinação das condições deste, não tinham mais uma ordem fixa a ser seguida nem limites (a não ser o orçamentário), uma vez que as exposições cada vez mais foram se tornando espetáculos dotados de recursos cenográficos que, muitas vezes, chamavam mais a atenção dos que os trabalhos. O curador passou a ter liberdade tanto de selecionar obras para ilustrar um conceito preestabelecido como de convidar artistas e propor condições para concepção das obras, resultando na exaltação da tese curatorial em detrimento dos artistas e das obras em exposição. Para Tadeu Chiarelli,

com o processo de espetacularização desses eventos – que a cada edição se tornavam mais impressionantes pela quantidade de obras, pelo caráter cenográfico e espetacular –, a figura do curador, convidado a concebê-la e organizá-la, foi aos poucos ganhando destaque, em alguns casos chegando a ofuscar as obras e os artistas participantes das mostras. A partir daí, a “grife” do curador – seus conceitos genéricos e bombásticos, as peculiaridades

<sup>1</sup> Escritor, curador e atual diretor do Wattis Institute for Contemporary Arts da Escola de Artes da Califórnia, em São Francisco.



cenográficas de suas montagens etc. – tornou-se, em muitos casos, mais comentada do que propriamente as obras exibidas (apud CHAIMOVICH, 2008, p. 13).

Uma das razões pelas quais a figura do curador independente se popularizou foi o questionamento por parte dos historiadores, teóricos e artistas das convenções do meio artístico estabelecido pela modernidade (CHIARELLI apud CHAIMOVICH, 2008), entre elas o cubo branco como espaço de exposição.

## O ARTISTA CURADOR E A CURADORIA COMO OBRA

No século XX, observou-se crescente valorização da figura do curador, que a cada ano que passa ganha mais campo. Diversas discussões já foram tecidas em torno da atuação de tal profissional, que, além de selecionar os trabalhos, desenhar e coordenar a montagem de uma exposição, pensar e escrever criticamente sobre a arte que está sendo exposta, ou seja, em certa medida também vem ocupando uma atividade que antes ficava restrita à crítica. Na atualidade, em função da crescente mistura de papéis, pode-se falar em curador de museu, curador independente, curador autor, artista curador, entre tantos outros termos que, mediante determinadas especificidades de atuação, vão ganhando um rótulo.

Ao observarem-se as mostras de arte do século XXI, percebe-se que a figura do artista curador tem se tornado cada vez mais frequente. Apesar de a atividade da curadoria estar mais próxima do campo da recepção dos trabalhos de arte do que de sua concepção, tal atividade, assim como a do artista, também envolve a criação. E, do mesmo modo, ao se pensar a produção da arte hoje, nota-se que a instauração de um trabalho também abrange a conceituação, assim como é próprio do processo de curadoria. Consta-se que cada vez mais os elementos que envolvem a produção de arte estão presentes na concepção de uma mostra, e o gesto de criação do artista torna-se presente na ação curatorial, o que acaba facilitando o entendimento de que a curadoria é “a arte de conceber exposições” e de que o artista também se torna curador, seja de seu próprio trabalho, seja do trabalho de outros.

Pode-se problematizar a atuação do artista como curador por intermédio algumas questões que se evidenciam. Existe uma diferença de posição entre o artista e o curador? Faz-se necessária a presença de um curador em todas as exposições? A atividade da curadoria, independentemente de o curador ser ou não artista, já não pode ser considerada a arte de conceber exposições? O artista, quando faz a curadoria de sua própria exposição ou do trabalho de outro artista, deixa de ser artista e torna-se curador?

Cada vez mais a atividade de curadoria tem sido colocada em conflito com o papel do artista. Nos dias atuais, refere-se à ação curatorial com termos como criação e produção de sentido. Ao mesmo tempo, a prática artística vem incorporando outras atividades além da produção de objetos, tais como a colaboração, a produção de textos e a interpretação. Esses comportamentos têm conduzido ao estreitamento da fronteira entre o artista e o curador, tanto que se fala hoje em “artista-curador” e em “curador-artista”.



Ao pensar no artista fazendo curadoria, chega-se a duas situações: o artista curando o trabalho de outro e o artista curando o próprio trabalho. A diferença entre ambas é que por traz do primeiro caso existe um olhar externo voltado ao trabalho de arte, sendo a mostra, muitas vezes, resultante de motivação e subjetividade alheias ao artista que expõe. Já no segundo caso, o desejo de realização e de concepção da mostra parte diretamente do artista e de dentro do próprio trabalho, podendo ser encarada até mesmo como uma extensão da obra. Nesse segundo caso, será que se trata de curadoria?

Entre os anos 1930 e 1945, Marcel Duchamp realizou cópias em papel e réplicas em miniaturas de algumas de suas obras na organização de um museu portátil. Composto por 300 reproduções acondicionadas em uma caixa-valise, o conjunto consistiu em uma retrospectiva por meio da qual podem ser levantadas questões acerca da originalidade, autoria e autenticidade da obra de arte.

A partir do momento em que o artista faz um recorte acerca de sua produção na organização da caixa-valise, pode-se entender que Duchamp realizou a curadoria de seu próprio trabalho (FREIRE, 1999). É possível afirmar que, de certa maneira, o artista exercitou olhar seu trabalho de fora dele, na medida em que a retrospectiva implicou em seleção de uma série de trabalhos relevantes de sua produção, sendo que, a partir da década de 1960, tal exercício ficou a cargo do organizador de exposições.

Segundo Cristina Freire, no Brasil dos anos 70 a participação de artistas na organização de exposições ficou frequente. No Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (USP), por exemplo, ao lado de Waltern Zanini, muitos artistas conceberam exposições (FREIRE, 1999). Em Santa Catarina, é comum a prática de artistas fazendo curadoria, seja do próprio trabalho, seja do de outros. Entre eles, destacam-se Charles Narloch e Fernando Lindote, ambos bastante atuantes no estado.

Em 2010, na Fundação Hassis, Lindote, na exposição individual intitulada *Todas as imagens do mundo*, exerceu sua própria curadoria. Trata-se de uma mostra composta por 15 trabalhos cuja disposição no espaço acabou por fazer parte da obra, sendo todos partes de um mesmo todo. O fato de os trabalhos individualmente não possuírem um título contribuiu para tal percepção. Mesmo assim, Lindote não deixou de ser artista para tornar-se curador ao montar a sua mostra, mas finalizou a sua obra ao terminar de montá-la.

Além de sua produção artística, Lindote desempenha um forte trabalho de formação de artistas. É de sua autoria o projeto Pretexto, que vem sendo desenvolvido pelo Serviço Social do Comércio (SESC) de Santa Catarina há dez anos. Tem como objetivo fomentar a produção e a formação de artistas, o que se dá por meio de três encontros entre o assessor e cerca de 15 artistas de cada cidade. Nos encontros, o assessor fala sobre arte contemporânea, conhece a produção dos artistas e orienta-os, desde o processo de concepção da obra, organização de portfólio até a realização de uma exposição. O projeto resulta em uma mostra cuja curadoria é coletiva, possibilitando aos artistas exercitarem todas as etapas de composição de uma exposição. Como resultado tem-se um catálogo, composto por imagens das obras e textos escritos pelo assessor e pelos próprios artistas, um da obra do outro. Percebe-se que todo esse trabalho de formação implica o exercício não só de conceber uma obra, como também de construir uma exposição e pensar o trabalho do outro mediante a construção de um texto, atividades geralmente atribuídas à curadoria.



Ainda em 2010, Lindote foi convidado a participar da 29ª Bienal Internacional de São Paulo, sob curadoria de Moacir dos Anjos e Agnaldo Farias. Constata-se a alternância de papéis sofrida pelo artista, que ao mesmo tempo que faz a curadoria do seu próprio trabalho e do trabalho de outros tem sua obra curada por outros curadores.

Com o passar das décadas, a troca criativa entre curador e artista modificou-se. Conforme Jens Hoffmann (2003) criaram-se novas condições para esse relacionamento. Ainda segundo o autor, surge uma nova forma de curadoria que consiste em pensar, questionar e investigar o próprio conceito que a embasa.

Em 2003, no Parque Lage no Rio de Janeiro, Hoffmann curou a mostra intitulada *A exposição como trabalho de arte*, cuja finalidade era justamente colocar em pauta questões que giram em torno da concepção de uma exposição e do envolvimento da curadoria. Para tal, o curador convidou artistas de renome nacional – Laura Lima, Ricardo Basbaum e Arthur Barrio –, bem como curadores e escritores – Paulo Herkenhoff, Luiz Camillo Osório e Lisete Lagnado.

[...] foi uma mostra que partiu das questões da construção da exposição, para alcançar o ponto em que uma exposição poderia potencialmente existir sem qualquer trabalho de arte mas ainda assim se tornar um trabalho de arte em si mesma. O objetivo foi o de investigar o engajamento criativo e artístico do curador no processo de construção de exposições. (HOFFMANN, 2003).

Ainda fazendo uso da curadoria como tema, em 2003 Hoffmann desenvolveu o projeto *A próxima Documenta deveria ser curada por um artista*. De acordo com ele, a ideia surgiu de uma conversa com o artista Carsten Hüller em Estocolmo, logo após a abertura da Documenta<sup>1</sup> 11, em 2002. Após discutir alguns conceitos que embasaram mostras anteriores à Documenta, Hüller observou que seria um desafio a um artista ser convidado para curar a Documenta ([http://www.e-flux.com/projects/next\\_doc/index.html](http://www.e-flux.com/projects/next_doc/index.html)). Partindo de tal pressuposto, Hoffmann levantou algumas questões como ponto de partida para o seu projeto:

O que acontece se artistas assumissem e ocupassem o território geralmente reservado a curadores? O que acontece se artistas são convidados a propor um conceito para uma grande exposição e assumissem o controle sobre uma mostra tão prestigiada como a Documenta? Estas são algumas das perguntas que *A próxima Documenta deveria ser curada por um artista* está tentando investigar<sup>2</sup>.

Então, durante o período de julho de 2003 a fevereiro de 2004, 30 artistas convidados postaram suas contribuições no *site* <http://www.e-flux.com>, a fim de discutir a relação entre artistas e curadores e apresentar propostas conceituais de como reunir artistas numa mostra como a Documenta. Além do espaço dos artistas, disponibilizou-se uma área aberta à discussão e postagem de comentários a quem mais quisesse.

---

<sup>8</sup> Importante mostra de arte contemporânea que acontece de cinco em cinco anos na cidade de Kassel, na Alemanha.

<sup>9</sup> Veja-se em: [www.e-flux.com/shows/view/1188](http://www.e-flux.com/shows/view/1188)



Como proposta para o projeto: “A próxima Documenta deveria ser curada por um artista”, Ricardo Basbaum desenvolveu e propôs o conceito de “artista-etc”. Conforme suas palavras publicadas em 2003 no *site* do *e-flux*:

[...] quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de “artista-artista”; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos “artista-etc” (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico etc.)<sup>1</sup>.

O artista-etc diferencia-se do artista-artista, aquele que seria “artista em tempo integral”. Ainda para Basbaum, considerado por ele mesmo um artista-etc, “[...] se a próxima Documenta fosse curada por um artista, devemos esperar encontrar um artista-etc. trabalhando como artista-curador”<sup>2</sup>.

Do mesmo modo que é comum encontrar na arte contemporânea obras de artistas que as produzem a partir da apropriação de outros artistas, encontram-se curadores que se inspiram em curadorias do passado para realizar a sua. Em 2010, Josué Mattos curou a mostra *Por aqui, formas tornaram-se atitudes* no Sesc Vila Mariana, na cidade de São Paulo. O conceito da mostra era uma inversão da exposição *Quando as atitudes se tornam formas*, de Szeemann em 1969. Em lugar de dar enfoque à ação artística no processo de concepção da obra, Mattos enfatizou trabalhos que existem enquanto ação, não necessariamente dos artistas, mas do público. Como exemplo pode-se ter a obra *Caminhando* (1963), de Lygia Clark, que consistiu em disponibilizar ao público uma fita de Möbius para que fosse cortada.

Ou então, a obra *d’après o café noturno de Van Gogh* (1966), de Cildo Meireles, uma mesa de sinuca disponibilizada para que o público pudesse jogar. Também esteve presente Caetano Dias com seu *Cristo comestível* (2007), feito de rapadura, literalmente comido pelo público. Ao realizar essa mostra, reunindo 20 artistas brasileiros com obras relacionadas ao tema proposto, Mattos foi tão criador quanto os artistas, tendo seu ponto de partida para a proposta curatorial a exposição de Harald Szeemann.

Também sob curadoria geral de Mattos, o 12.º Salão de Artes de Itajaí, realizado em 2010, contou com obra de dois artistas que propuseram a curadoria como tema. Na palestra de abertura, Yuri Firmeza e Pablo Lobato apresentaram o trabalho *O que vocês exatamente fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?* O propósito era realizar tal pergunta a curadores e filmar suas respostas, por sua vez projetadas ao público. O trabalho em si consistiu na discussão e reflexão acerca da ação curatorial, matéria-prima do trabalho apresentado. Já a artista Cristiana de Moraes disponibilizou seu espaço dentro do salão para qualquer artista que quisesse expor seu trabalho. Tendo por título *Quer participar do salão de Itajaí? Pergunte-me como*, o trabalho era uma exposição dentro da exposição, entretanto formada sem o olhar selecionador do curador.

<sup>10</sup> Veja-se em: <http://www.e-flux.com>

<sup>11</sup> Veja-se em: <http://www.e-flux.com>





Percebe-se então que a relação entre a atividade artística e a curadoria se tornou tão próxima a ponto de a curadoria ser tema tanto de propostas curatoriais como de trabalho de artistas.

## REFERÊNCIAS

- CHAIMOVICH, Felipe. *Grupo de estudo de curadoria*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.
- FREIRE, Maria Cristina Machado. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp, 2004.
- HILLER, Susan. *The producers: contemporary curators in conversation*. New Castle: Baltic, 2000.
- HOFFMANN, Jens. *A exposição como trabalho de arte*. 2003. Disponível em: <<http://www.eavparquelage.org.br>>. Acesso em: 15 jul. 2010.
- OBRIST, Hans Ulrich. *A Brief History of Curating*. Zurich: Presses Dureel, 2009.
- RUGG, Judith; SEDGWICK, Michele. *Issues in curating contemporary art and performance*. Chicago: Chicago University, 2007.

## SITES CONSULTADOS

- <<http://www.e-flux.com>>. Acesso em: 21 out. 2010.
- <[http://www.e-flux.com/projects/next\\_doc/index.html](http://www.e-flux.com/projects/next_doc/index.html)>. Acesso em: 21 out. 2010.
- <[http://www.e-flux.com/projects/next\\_doc/index.html](http://www.e-flux.com/projects/next_doc/index.html)>. Acesso em: 21 out. 2010.
- <<http://www.e-flux.com/shows/view/1188>>. Acesso em: 28 dez. 2010.

**Resumen:** *En este artículo se tratarán del papel de los curadores a lo largo de la historia a partir del análisis de algunas exposiciones que contribuyeron a la consolidación del papel del curador. Se dio cuenta de que los guardianes desempeñan un papel importante en lo que respecta a la mediación entre el arte y el público, en el interrogatorio de un cultivo en particular. En la actualidad, se percibe un creciente reconocimiento, sino también un cuestionamiento de la acción curatorial que se convirtió incluso en el tema de las obras de arte.*

**Palabras-clave:** *Arte. Curaduría. Exposición.*