



Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material

ISSN: 0101-4714

ISSN: 1982-0267

Museu Paulista, Universidade de São Paulo

BALDASARRE, MARÍA ISABEL

Comentário II: Museu - Curador. Pasado, presente y potencia de categorías e instituciones

Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, vol. 29, e26, 2021

Museu Paulista, Universidade de São Paulo

DOI: <https://doi.org/10.1590/1982-02672021v29e26>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27365965034>

- [Cómo citar el artículo](#)
- [Número completo](#)
- [Más información del artículo](#)
- [Página de la revista en redalyc.org](#)

UABM  
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

## Comentário II: Museu – Curador Pasado, presente y potencia de categorías e instituciones

Comment II:

Museum – Curator

Past, present and agency of concepts and institutions

<https://doi.org/10.1590/1982-02672021v29e26>

**MARÍA ISABEL BALDASARRE<sup>1</sup>**

<https://orcid.org/0000-0001-6808-6451>

Universidad Nacional de San Martín / San Martín, Provincia de Buenos Aires, Argentina

1. Actualmente es Directora Nacional de Museos del Ministerio de Cultura, investigadora del CONICET (en licencia) y docente de la Maestría de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). *E-mail:* <mbaldasarre@unsam.edu.ar>.

¿Qué significó el término curaduría a lo largo del tiempo? ¿Cómo se vincularon el acopio y el ordenamiento de bienes culturales con las ideas de historia y la concepción de arte y estética que se gestaron en simultáneo? O mejor dicho, ¿cómo se retroalimentaron los procesos de formación y consolidación de acervos con las reflexiones teóricas, historiográficas e incluso políticas que le darían origen y sustento? ¿Qué sucedió específicamente con estas variables para el caso brasileño?

Ana Magalhães e Helouise Costa (MAC-USP) insertan estos interrogantes dentro de la trama compleja del derrotero que los términos curaduría, colección, museos, universidades y modernidad tuvieron entre Europa, América y particularmente en la coyuntura brasileña. Rastrean los impulsos curatoriales antes de que estos fuesen enunciados en tanto tales; bucean en el origen y deriva de estos conceptos, atreviéndose a su despliegue en la larga duración, desde el siglo

XVII hasta el XXI. Se aventuran por fuera de los ámbitos tradicionales por los que habitualmente discurre la reflexión, Europa y Estados Unidos, para descentrarlos y leerlos desde un lugar de enunciación situado y específico: el territorio brasileño desde el Imperio a la contemporaneidad.

En su origen en el siglo XVII, el papel del curador apareció delineado como encargado de salvaguardar bienes e intereses de quiénes que no podían preservarse o preservarlos por sus propios medios, como las fieras de un zoológico. El papel normalizador de quien cuida, guarda u ordena se superpuso, desde su génesis, con la función de otorgar sentido a objetos, pero también a seres o prácticas: curar como un sistema de valores y un marco para el entendimiento.

Así como sucedió con todos los procesos de conquista y ocupación, las autoras entienden a la colonización de Pernambuco por parte autoridades holandesas como una curaduría. Los actos por los cuáles se conquista y ocupa un territorio conllevan prácticas de taxonomía, clasificación y colección. Se acopian bienes naturales, aquellos que estaban “allí” a disposición del invasor, pero también se produce una apropiación, mediante los mecanismos de las artes (el dibujo, la pintura, el grabado), sobre la multiplicidad y diversidad de sus habitantes.

Si el siglo XVI asistió en Europa al surgimiento de gabinetes y museos de historia natural universitarios puestos a disposición de los visitantes, el XIX fue el gran momento de apertura de museos públicos de arte, muchos de ellos producto de la estatización de colecciones reales. Como parte de ese doble proceso de colonización e institucionalización se fundó en Brasil la Academia Imperial de Bellas Artes. Fue una de las primeras escuelas de arte del continente y la que explicaría la impresionante cantidad de pintura histórica ejecutada, a lo largo de esa centuria, por sus alumnos y profesores. Como sucedió en muchas sedes americanas, fundar una academia implicó además la formación de colecciones artísticas, resultando en un proyecto múltiple de institucionalización que tendría largo alcance. El acervo de la Academia Imperial y luego Escola Nacional de Belas Artes, fue clave para el fondo del Museu Nacional de Belas Artes de Rio de Janeiro (MNBA), así como su galería de calcos escultóricos, en exposición hasta la actualidad, testimonia la importancia de la escultura de la Antigüedad en el entrenamiento de los artistas profesionales. El MNBA fue, además, tal como señalan las autoras, una de las primeras instituciones en tener su personal calificado en la disciplina museológica.

La segunda mitad del ochocientos vio nacer una crítica de arte fuertemente interesada por el arte de su tiempo. Las vanguardias del cambio del siglo y las que seguirían trajeron consigo el cuestionamiento de las legitimaciones institucionales y la impugnación de salones, museos y premios, debates que se desarrollaron más

en el terreno discursivo que en la praxis concreta. Por el contrario, en América, los procesos de modernización y la creación de instituciones se dieron en paralelo. La vanguardia, sus artistas y sus idearios, hicieron parte de la gestación de salones, museos y proyectos museísticos ambiciosos que marcarían la vida institucional de cada región. Desde empresas paradigmáticas y modélicas, como el MoMA de Nueva York, a otras más acotadas, como el plan diseñado por pintor Emilio Pettoruti para el Museo Provincial de Bellas Artes de la Plata (1930-1947)<sup>2</sup>, muchos de los lenguajes y doctrinas modernas permearon estas gestiones, complementándose en el caso de América Latina con una impronta americanista. Caso emblemático fue la instalación del modernismo en Brasil. Más allá de su ánimo de ruptura con la tradición, el movimiento no puede ser comprendido sin su impulso por documentar, investigar a instaurar –tal como afirman las autoras– una cultura diferencial respecto del pensamiento europeo basada en el acopio de testimonios y bienes que dieran sostén material a esa aspiración moderna. Modernizar y preservar, no como términos antitéticos sino como parte de un mismo programa institucional. El ánimo pedagógico también atravesó estos proyectos que no se concebían para unos pocos iniciados, sino que apuntaban precisamente a la formación de públicos amplios que pudieran validar estos procesos culturales.

Así, durante la segunda mitad del siglo XX, San Pablo presencié, al igual que otras ciudades latinoamericanas como Bogotá (1955), Buenos Aires (1956) o Ciudad de México (1964)<sup>3</sup>, el ánimo por fundar museos explícitamente centrados en un patrimonio moderno como el icónico Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), y otros, como el Museu de Arte de São Paulo (MASP) si bien con ánimos más generalistas también bajo el imperativo de hacer convivir la tradición con el arte del momento. El impulso de la Bienal de São Paulo y las acciones concretas de salvaguarda del patrimonio artístico dotaron de un influjo poderoso al MAM, transformándolo en punta de lanza de proyectos venideros y consolidando una alianza única entre museo, historia del arte y universidad que signaría gran parte de la historia de las instituciones brasileñas en las décadas futuras. La instalación del MAM en el campus de la Universidade de São Paulo marcaría un modelo de gestión único que, inspirado en la alianza prolífica que se dio entre museos y universidades en los Estados Unidos, daría lugar al Museu de Arte Contemporânea (MAC USP) creado en 1963. Estas acciones fomentaron asimismo la profesionalización de la disciplina de la historia del arte a partir de la fundación de sus cuerpos colegiados nacionales e internacionales.

La última parte del siglo XX, de la mano de la instalación del sistema del arte contemporáneo, daría lugar al surgimiento del curador independiente, liberado ya de los imperativos de conservación museológica y concebido como un “facilitador”

2. Cf. Artundo (2002).

3. Cf. Dourron (2018); Greet y Tarver (2018).

4. Para un debate sobre la faz pública y la exposición mediática de los agentes del arte contemporáneo véase Groys (2014).

de experiencias. Sin embargo, estos agentes culminaron muchas veces, como indican Costa y Magalhães, favoreciendo obras que actuaban como ilustraciones de un pensamiento o *statement* propio cuando no siendo funcionales a instancias de valorización del mercado. No obstante, las autoras reconocen que estos nuevos actores permitieron la revisión crítica de las propias narrativas, las historias y procesos de selección de las colecciones en diálogo con las agendas políticas y sociales, buscando deconstruir las jerarquías estéticas y también las geopolíticas. Así como la curaduría moderna había ido de la mano de la instalación de los grandes relatos y cánones construidos por la historia del arte, la curaduría denominada independiente, consolidada al ritmo de los estudios visuales, potenció la crisis del paradigma histórico para dar lugar a miradas originadas en el saber antropológico y la etnografía.

Aquí también, desde las acciones de Frederico Morais a fines de los años 60, Brasil parece instalarse como un temprano propiciador de acciones y eventos que, por sobre la idea de un Arte con mayúsculas, se infiltraban en la compleja escena institucional de los años dictatoriales, en sinergia con lo que sucedía en las escenas culturales de avanzada.

Enfrentados al designio de ser contemporáneos, los directores de instituciones se vieron entonces desafiados por la necesidad de dialogar con las producciones de su tiempo para que no fuesen fagocitadas por las lógicas de las propias instituciones. Surge entonces un curador nómade, que actúa en diferentes escenarios, de la mano de la globalización de la propia dinámica de las exposiciones, descentradas ahora de sus acervos o sedes físicas. Y él mismo se transforma en protagonista de exhibiciones y pesquisas: la cultura de la celebridad y la espectacularización corrida de los actores y las obras para recaer sobre sus jueces y seleccionadores.<sup>4</sup>

En suma, en la exhaustiva y compleja revisión que proponen las autoras, el acceso ampliado al arte y a las producciones culturales surge como un designio que define la práctica museística desde sus orígenes y que exige ser repensada en tiempo presente, a la luz de las nuevas demandas y la re-configuración de los colectivos sociales y los ámbitos de pertenencia. El contexto pandémico al que nos confronta el momento actual, reanima los debates de acceso a la cultura. Arbitrada hoy por conectividad, las condiciones habitacionales y la disponibilidad tecnológica, el rol de los mediadores para las producciones culturales y los patrimonios, como curadores, críticos y museos, se vuelve a activar como un debate candente.

## REFERENCIAS

ARTUNDO, Patricia. Crónica de Arte y el proyecto de “recreación” del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata. In: SAAVEDRA, Inés; ARTUNDO, Patricia. *Leer las artes: las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)*. Buenos Aires: Instituto Julio E. Payró, 2002. p. 83-99.

DOURRON, Sofía. *Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (1956-1960): entre el relato institucional y la modernización cultural*. Dissertação (Mestrado em História da Arte Argentina e Latino-americana) – Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín: San Martín, 2018.

GREET, Michele; TARVER, Gina McDaniel (eds.). *Art Museums of Latin America: Structuring Representation*. Abingdon: Routledge, 2018.

GROYS, Boris. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

Artículo presentado el: 08/12/2020. Aprobado: 30/01/2021.



All the contents of this journal, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution License