

NOTAS DE AULA

POÉTICAS DA CURADORIA: CRÍTICA E CLÍNICA NA ARTE CONTEMPORÂNEA¹

Lucas Dilacerda²

O que eu trouxe para compartilhar com vocês é um pouco do que penso sobre a curadoria. Eu não vou discutir a crítica *de* arte, mas eu vou discutir a crítica *da* arte, pois, são discussões bem diferentes. Em resumo, o que eu quero apresentar aqui é um pouco do que penso sobre a curadoria, sobre o que entendo ser essa poética da curadoria e os seus desafios no mundo contemporâneo, no mundo colonial e neoliberal. Vou então me propor a tratar dos desafios, potências e estratégias em que a curadoria pode ser vista como uma arma de guerra.

Grande parte desse arsenal de pensamento, que eu fui elaborando, não nasceu da noite para o dia. Foram anos e anos de prática, de experiência, de investigação, de leitura, de encontros etc. O que eu estou trazendo para vocês vem muito da minha prática. Portanto, o que eu quero compartilhar com vocês é um pouco sobre os meus modos de fazer curadoria. E quando eu falo em “modos de fazer”, eu estou me referindo à poética, isto é, às maneiras de fazer e estratégias de criação.

O que tem me interessado no momento é investigar processos de criação em curadoria. A gente já tem uma grande bibliografia e discussão sobre os processos de criação do artista, dessa figura do “artista”, mas pouco se discute sobre o processo de criação na curadoria. Eu tenho tentado investigar esse processo de criação não para criar uma fórmula ou um método a

¹ Transcrição da aula “Poéticas da curadoria: crítica e clínica”, do curso “Curadoria e crítica em arte contemporânea”, realizado pelo LEFA - Laboratório de Estética e Filosofia da Arte, em setembro de 2022.

² Lucas Dilacerda é Curador e Crítico de Arte. Coordenador do LAC – Laboratório de Arte Contemporânea; e do LEFA – Laboratório de Estética e Filosofia da Arte. Graduado (Licenciatura e Bacharelado) e Mestre em Filosofia, com ênfase em Estética e Filosofia da Arte, pela Universidade Federal do Ceará (UFC); Graduando em Artes Visuais, pela UECE; e Mestrando em Artes, pela UFC. E-mail: lucasdilacerda3@gmail.com.

ser replicado, não apenas para investigar o meu próprio processo de criação, mas, sobretudo, para tematizar os múltiplos processos em que é possível acontecer a criação em curadoria.

Eu quero então começar com uma epígrafe, que não é um texto, mas sim uma imagem.

Figura 1 – Francis Alÿs, *Tornado*, 2010.



Fonte: Site do artista.

Para mim, essa imagem consegue apresentar o que eu estou querendo discutir. Por isso, ela funciona como uma epígrafe, como um início de conversa. Nesse trabalho do Francis Alÿs, um artista belga que mora e trabalha no México, intitulado “Tornado”, ele registra a si mesmo entrando nesse tornado, dentro da “boca do furacão”, literalmente.

Para mim, esse trabalho do Alÿs me faz pensar um monte de coisa sobre o processo de criação em curadoria, um processo que envolve adentrar em uma certa região de difícil visibilidade. Às vezes, a gente entra em certos espaços em que não consegue enxergar muito bem o que é aquilo, como, por exemplo, dentro de um furacão. A gente não consegue enxergar muito bem. A visibilidade do furacão é uma visibilidade meio nevoeira, não tem uma

visibilidade muito certa, é uma respiração difícil; é difícil respirar na boca do furacão e isso, ao mesmo tempo, nos pede coragem para adentrar nesse furacão.

Há, então, nessa imagem, a coragem de um corpo em adentrar no furacão. E eu penso que o processo de criação em curadoria é isso: adentrar em um furacão. Isto é, embora muitas vezes a gente não consiga dizer muito bem o que é, mesmo assim, é possível sentir intensamente determinadas experiências. E tal atitude para mim é importante, pois, primeiro, a gente sente, depois, a gente tenta entender e dar visibilidade. Este é o motivo de iniciar a aula com essa imagem do Francis Alÿs, pois, parece ser uma imagem que diz muito sobre o processo de criação em curadoria. E, agora, a minha apresentação vai ser dividida em três atos.

ATO I – POÉTICA

Quanto ao primeiro ato, eu queria conversar com vocês sobre poética. E aí, eu queria começar com essa pergunta: O que é poética?

Eu quero introduzir a dimensão da poética a partir das formulações de Aristóteles, justamente porque ele vai escrever *A poética*, essa obra clássica, para estudar tanto o teatro como a literatura. Ele publica essa obra para investigar esse fenômeno que é a literatura e o teatro. Aristóteles, apresentado sumariamente aqui, vai dividir o conhecimento em três tipos: I) o conhecimento teórico; II) o conhecimento prático e III) o conhecimento poético. O conhecimento teórico estuda a natureza. O conhecimento prático estuda as ações humanas. E o conhecimento poético estuda a arte.

Aristóteles vai assim distribuir as disciplinas dizendo que a metafísica estuda a natureza, a ética estuda as ações humanas e a poética estuda esse fenômeno que é a arte. Só que no caso do Aristóteles, ele estava debruçado sobre a arte grega, na época helenística, fortemente representada pela literatura e pelo teatro. Ele vai dizer que a poética é esse campo de estudos que busca ditar as regras para a criação de uma arte nobre. Isso é o Aristóteles definindo a poética. Então, a poética seria esse campo de estudos, uma área de conhecimento, que está investigando o fenômeno artístico, ou seja, a poética é ainda um modo de conhecimento. Entendendo que, para Aristóteles, arte é conhecimento, ele vai investigar a arte com o propósito de criar regras para ela. Criar regras de como a gente criaria uma arte que, segundo ele, era considerada nobre.

E aí, por que eu começo com Aristóteles? Eu estou querendo que a gente comece com Aristóteles para que se estabeleça aqui certa distância com essa ideia de poética. Eu estou introduzindo Aristóteles para que a gente possa se distanciar dele. Em outro viés de leitura, eu quero propor para vocês pensar na poética da curadoria, pensar a poética em uma outra chave. Não utilizar da chave de categorias ou de regras de reconhecimento do que faz determinadas artes serem nobres ou não nobres, não é nesse sentido que encaminhamos esta aula.

Todavia, quero aqui com vocês pensar a poética como um salto no abismo. E aí pode ser que nesse momento as coisas não fiquem tão entendíveis – e está tudo bem! –, porque é um pouco sobre isso que irei aqui discorrer: é sobre também não entender, e, mais ainda, poder se relacionar com aquilo que a gente não entende. Uma poética da relação com aquilo que a gente não entende, com a opacidade.

Essa parte agora vai ser um pouco misteriosa! Não é *sobre* o mistério, na verdade ela é misteriosa. Ela performa o mistério. Então, quando eu falo que a poética é um salto no abismo, eu quero que a gente comece a pensar que o abismo é essa ausência de linguagem, é habitar áreas que, apesar da gente não conseguir dizê-las ou compreendê-las ao certo, podemos, no entanto, senti-las. Poder habitar áreas onde a linguagem não alcança, onde falha, em que chega no seu limite, e, por isso, faz-se pura sensação. Uma linguagem que se expressa na sensação. Uma linguagem que é um vulcão de sensações.

E aí para trazer um pouco dessa experiência do abismo, desse desmoronamento da linguagem, eu queria destacar um trecho de uma carta de Hugo von Hofmannsthal, em que ele comenta um pouco sobre habitar o abismo:

Para mim, tudo se desintegrou em múltiplas partes, as partes, ainda em partes; nada se deixa mais captar por uma ideia. As palavras isoladas nadavam em volta de mim. Elas se congelavam e se tornavam olhos que se fixavam sobre mim, e sobre os quais, por meu turno, eu era forçado a fixar os meus, turbilhões que davam vertigem, quando o olhar neles mergulhava, que giravam sem parar e para além dos quais havia o vazio [...] A língua na qual me seria talvez dado, não apenas escrever, mas pensar, não é nem o latim, nem o inglês, nem o italiano, nem o espanhol, mas uma língua da qual nem uma palavra me é conhecida, uma língua que me falam as coisas mudas e na qual eu deveria talvez um dia, do fundo da tumba, justificar-me perante um juiz desconhecido.³

³ HOFMANNSTHAL, Hugo von. *La lettre de Lord Chandos*. *Littérature*, n°95, 1994. *Récit et rhétorique / Tynianov*, pp. 93-110.

Eu gosto muito dessa imagem que Hugo cria, pois, é uma imagem em que as palavras e a própria linguagem desmoronam, uma mediação que desmorona. As palavras nadam ao nosso redor e a gente é forçada a criar uma língua desconhecida que não é nem o português, nem o inglês, nem o latim, nem o italiano, nem o espanhol, é uma língua que brota do morto. Uma língua na qual falam as coisas mudas, e a gente é obrigada a inventar essa língua para lidar com aquilo que é insondável. É um pouco isso que eu estou chamando de poética, é a invenção dessa língua.

A poética, nessa perspectiva, surge como criação de uma língua muda e de uma imagem cega, tentando dar visibilidades que, por vezes, são muito fracassadas, muito frágeis, mas, ainda assim, surgem como tentativas para lidar com os opacos e ocasos da vida. A poética em questão versa sobre a possibilidade de criar uma gramática de sensações. E essa gramática não pretende controlar a sensação, mas é uma gramática da própria sensação. Começamos a conhecer *pela* sensação e não conhecer *a* sensação, e isso faz diferença.

Então, eu tenho pensado muito a poética como esse artifício que a gente inventa para lidar com o insondável. A poética como esse artifício que a gente cria para poder mediar processos que não são linguísticos, mas sim sensitivos e energéticos. E aí, eu queria também trazer para cá, uma prática do Fernand Deligny que talvez nos ajude a compreender um pouco sobre isso que eu estou chamando de poética. Fernand Deligny trabalhou por muitos anos com autistas, sendo ele uma figura muito importante para o movimento antipsiquiátrico e antimanicomial.

Deligny compreende as pessoas autistas não como acometidas de uma patologia, sempre colocadas nessa chave da patologia, mas ele vai pensá-las da perspectiva dos modos de vida possíveis. Sendo mais preciso: modos de linguagem. Ou seja, ele entende o autismo como um outro modo de linguagem e, conseqüentemente, como um outro modo de lidar com o mundo e com a vida.

Sendo assim, a prática clínica do Deligny com essas pessoas não é uma prática clínica que vai reprimir esse modo de vida ou tentar trazer esse modo de vida para um suposto modo de vida normal. Não. A prática clínica dele é o que a gente pode chamar de uma prática clínica vitalista, é algo que se aproxima do que a psicanalista Maud Mannoni vai designar como a criação de espaços. E quais espaços são esses? Ela afirma: são lugares de vida. Aliás, são

espaços que podemos encontrar nessa pintura do Pieter Bruegel, onde vemos crianças brincando.

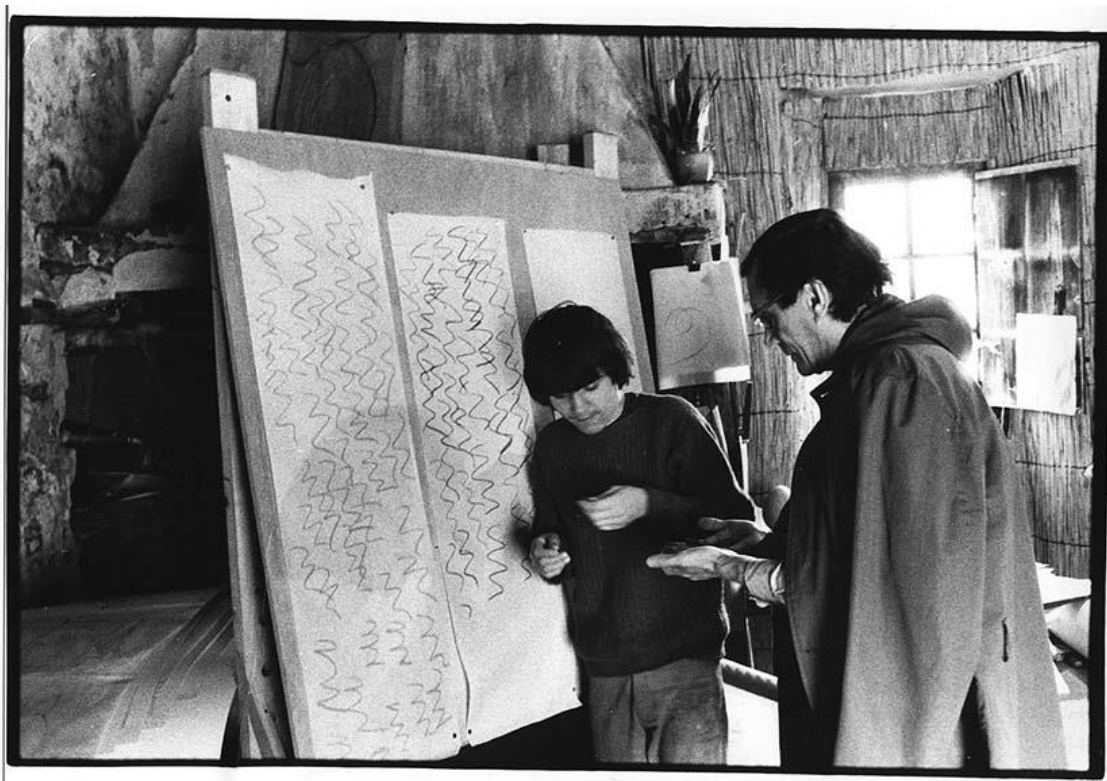
Figura 2 – Pieter Bruegel, *Jogos de criança*, 1560.



Fonte: WikiArt.org.

Isto é, lugares de vida são espaços em que não se trancafiava ninguém, que não se pensa em termos de medicalização. Nesta imagem temos os espaços dispostos para que potências criadoras fluam livremente. Então, o que Deligny, por sua vez, vai fazer com essas crianças é justamente isso; ele vai criar ateliês de desenho, de artesanato, de cinema para que essas vidas possam fluir criando e se transfigurando.

Figura 3 - Ateliês de Desenho, de Deligny.



Fonte: WikiArt.org.

Por que que eu estou trazendo Deligny para gente pensar a poética? Porque Deligny, no seu contato com crianças autistas, vai começar a desenvolver uma teoria que eu queria compartilhar com vocês: é com a derrocada da linguagem que é possível a aparição da imagem. Então, segundo ele, é como se a partir do momento em que linguagem despenca, surgisse a imagem em seu auxílio. Sendo assim, a imagem aparece quase como um fantasma, de um relance. E ele vai dizer que a imagem, isso que aparece, se dá como um ganso. Quando ele fala da imagem como um ganso, a imagem surge como um bicho. A imagem é um bicho. A imagem é um animal indomesticável que a linguagem tenta domesticar. A linguagem tenta transmitir informação, palavras de ordem, ordenamentos, mandamentos e, em contrapartida, a imagem é o animal indomesticado, a imagem é uma coisa viva.

Deligny vai oportunamente pensar essa imagem como uma ética, uma política e uma estética de recusa da linguagem. E aí é muito legal a imagem que ele cria: é a imagem da imagem. Quando a linguagem se aproxima, a imagem – que é um ganso – salta voo. Ora, e a

imagem sendo um ganso, ela salta voo quando a linguagem predadora chega perto. Por isso que Deligny fala que a nossa relação com a imagem é sempre uma visão figurante. Ela é uma visão turva. Ela é uma visão que enquanto a gente olha para imagem, a imagem também nos olha. A imagem é um animal. Ela é um bicho. Ela é um ser vivo. Ela nos olha. Ela nos olha e salta voo.

Daí, eu queria concluir essa parte falando sobre a imaginação, porque, ainda para Deligny, a imaginação não seria simplesmente uma criação de imagens. Na medida em que a gente tem discutido imaginação, sendo um tema muito recorrente nas abordagens da arte contemporânea, as discussões em torno dessa questão, a meu ver, caem quase todas no mesmo problema: boa parte dessas tematizações tomam como pressuposto o fato de que nós somos capazes de imaginar ou, ainda, de que a imaginação é uma faculdade inata, dada, de que a gente já nasce preparada para imaginar.

Deligny vai, então, pensar a imaginação em uma outra chave. Ele vai pensar a imaginação não como essa *criação* de imagens, mas como um processo de *atração* das imagens. Um processo eletromagnético e gravitacional no sentido centrípeto, qual seja: um processo que vai atraindo as imagens que estão ao redor. Por isso que ele recusa a palavra imaginação e traz para o debate a palavra “imagear”, como se o “imagear” fosse essa prática de atrair essas imagens, que são esses gansos que estão fugindo da linguagem.

Ora, eu considero isso tudo interessante porque para a gente discutir imaginação de futuro, também tem que se discutir como a gente se torna capaz de imaginar. Entendo, todavia, que muitas pessoas passam por uma crise da imaginação e que essa imaginação acaba sendo capturada, colonizada, controlada e expropriada. A gente passa por uma crise da imaginação e, talvez, uma relevante questão seja: como a gente exercita a imaginação? Se a imaginação está anêmica, como é possível fertilizá-la? Como a gente consegue ressaltar uma musculatura da imaginação a partir de seus exercícios?

Então, eu acho que a atividade clínica de Deligny contribui para pensar esse “imagear”. No contato com as crianças autistas, como vocês devem saber, muitas crianças autistas (a maioria, não todas) costumam não falar, ou falar de outra maneira. Elas têm uma outra relação com a linguagem. A relação que elas vão estabelecer com a linguagem não é da ordem da representação dos corpos. É isso que comumente a gente faz no uso da linguagem; faz-se um uso representacional em que as palavras representam corpos externos. Quando eu falo “árvore”,

a palavra “árvore” quer representar o objeto externo, assim uso a linguagem como representação de alguma coisa.

No entanto, Deligny vai invocar uma concepção de linguagem não como representação de um corpo externo, mas como conexão de corpos. A linguagem compreendida como uma espécie de fio que atravessa os corpos e os enlaça. É como se a linguagem fosse um feitiço que conecta corpos e ela própria se torna corporal. E isso não traz nada novo. O que ele faz é invocar uma tradição bem antiga, como a que pudemos ver no mundo grego. Por exemplo, as pessoas loucas no mundo grego eram consideradas agênero, eram também vistas como pessoas oraculares, seres divinos que conseguiam com a linguagem produzir feitiços. Desse modo, a linguagem não era utilizada pra representar os corpos, mas para conectar os corpos.

Tudo isso então não deixa de ser interessante para a gente pensar a poética como esse processo de reerotização da linguagem, à medida que a linguagem se encontra em crise. E há quem diga que a crise política é uma crise da própria linguagem, e que a crise estética é também uma crise da linguagem. E que, talvez, o que nós poderíamos fazer seria reerotizar a linguagem, de maneira que ela se torne novamente erótica, delirante, louca. Isso se daria tal como nas raízes do mundo arcaico, na medida em que a linguagem não servia para representar os corpos. A linguagem era um feitiço que tinha como função principal conectar os corpos, pois, não almejava estabelecer formulações representacionais.

Então, para concluir essa ideia de que a poética é algo misterioso; a linguagem se apresenta misteriosa porque eu não estou falando *sobre* o mistério, a própria fala *é* o mistério. A poética é esse salto no abismo onde a visibilidade não está nítida, a gente não consegue ver direito, mas a gente consegue sentir. E a questão que eu estou trazendo para a formulação de novas poéticas é a seguinte: como a gente pode se relacionar com aquilo que não se conhece muito bem? Na esteira das considerações de Deligny, a gente consegue se relacionar pela sensação a partir da opacidade, constituindo uma poética da relação – como endossa Glissant – , opaca justamente porque não é pelo conhecimento que eu posso me relacionar com aquilo que não conheço.

Nessa poética da relação, eu vou fabricando minha própria linguagem. Para mim, é nesse sentido relacional de opacidade que proponho o entendimento da poética; a fabricação dessa linguagem, desse modo de visibilidade como aproximação, como um tatear no escuro,

como um movimento em que se chega perto, como enxergar na boca do furacão ou como respirar na boca do furacão. É um pouco isso o que pretendo fazer neste primeiro ato em que trato da questão da poética.

ATO II – CRÍTICA

É no segundo ato dessa aula que eu vou me propor a tematizar a curadoria como crítica. Eu queria começar essa parte trazendo a etimologia da palavra crítica, na medida em que a palavra “crítica” tem a mesma etimologia da palavra “crise”. Por crise, a gente pode compreender um deslocamento tectônico, ou seja, aqui a gente tem uma placa geológica, pode ser uma placa espacial, uma placa afetiva, uma placa psíquica etc. A gente tem, portanto, essa camada que está instável. Na crise o que se provoca é esse movimento abrupto que faz a gente repensar aquilo que não entende muito bem; algo aí se quebrou, se movimentou. É um terremoto.

A palavra crítica nasce, no mundo grego, como decorrente da leitura/ enfrentamento de uma situação de crise. Então a crítica é uma tentativa de ler, de tornar legível essa crise que se anuncia. Entretanto, em todo furacão e toda crise, há algo aí que não é totalmente visível, não é completamente anunciado. A crítica nasce assim de uma tentativa de dizer sobre essa crise e, depois, que a crítica lê essa crise, a clínica seria justamente o momento da intervenção. Uma maneira de intervir, uma maneira de dar passagem a isso que está sendo pedido; de fazer a vida fluir. Então, essas palavras (crise, crítica e clínica) tem a mesma etimologia, surgem conectadas.

. Não pretendo enviesar essa discussão em um debate mais contemporâneo, mas hoje tem se falado muito que estamos vivendo a crise da própria crítica. A crise da própria crítica porque a gente não consegue ler a crise; a crise está aí e não conseguimos lê-la. Está tudo tão “esquizofrênico” que não conseguimos sequer identificar a situação crítica. Então, a própria crítica parece entrar em crise e, talvez, seja por isso que a gente pode falar hoje sobre a crítica da própria crítica. Ou, como diriam alguns mais pessimistas, tal crise seria a falência ou o fim da própria crítica.

Mas, enfim, dando alguns exemplos de livros que começam com a palavra crítica – pois, são também propostas de leitura – temos o caso de Kant (*Crítica da Razão pura*) tentando dar

conta da crise do conhecimento, temos o caso de Marx (*Para uma Crítica da Economia Política*), fazendo uma leitura diante da crise da economia, uma crítica da economia política. Por que então aproximar a curadoria da crítica? Por que nos aproximar de uma leitura da crise?

O que eu queria propor para vocês é pensar como a curadoria pode ser um caminho para analisar o mundo em que vivemos, dando-se como crítica. A crítica como análise. A meu ver, a curadoria tem esse sentido clínico mesmo; é a análise de analisar ou, como entende Foucault, a crítica como um diagnóstico do presente. Aliás, o próprio pensamento em Foucault se dá na medida em que se faz um diagnóstico do presente, uma tentativa de ler isso que nos acomete. A leitura e, ao mesmo tempo, a crítica tornam-se uma espécie de visão, pois, cria-se uma maneira de olhar, de ver a partir de novos óculos. Um modo de visão pode então ser uma luneta, criando-se uma visibilidade amplificada para gente poder enxergar essa crise.

A crítica também é – e Nietzsche coloca isso bem! – como um exercício de desnaturalizar aquilo que foi naturalizado. Então, o autor de Zaratustra vai dizer que todo tempo histórico vai naturalizar certos valores, tal como a nossa era tem naturalizado valores como visibilidade, individualidade, competitividade, velocidade etc. São todos valores que a gente vai incorporando e naturalizando. Então, uma crítica à la Nietzsche nos serviria para tentar desnaturalizar aquilo que foi naturalizado.

Dado isso, uma dada noção de crítica estaria preocupada com quais valores que a gente naturalizou e como, em contrapartida, poderia se produzir uma crítica desses valores estabelecidos e, muitas vezes, impostos sorrateiramente. Então, uma curadoria como crítica poderia funcionar no sentido de um diagnóstico do presente, que pode ser sobre o presente político, mas que também pode ser de uma produção artística que joga um olhar, joga uma visão que não seja completamente iluminada, tornando visível sem, contudo, tornar público. Isto é, uma visão que de alguma maneira consegue fazer a gente estranhar os valores já naturalizados.

É nesse sentido que a crítica opera como uma denúncia, uma denúncia disso que a gente não consegue ver porque já está naturalizado. Ora, são muitas ferramentas dessa denúncia, ferramentas que podem passar tanto pela reencenação da violência como pelo uso da metáfora, do exagero. São muitos modos de fazer denúncia, mas o que a denúncia quer fazer é somente que a gente veja o intolerável do tempo e acabe por tolerá-lo. Vale considerar que a própria sociedade se incumbe de produzir uma série de mecanismos que a todo instante trabalham para

que a gente tolere o intolerável. Há uma série de coisas no mundo que são intoleráveis e a gente começa a tolerar e, de alguma maneira, a curadoria tem essa potência de fazer a gente enxergar algo do intolerável, sem que tenhamos que nos apaziguar em uma resignação tolerante.

É nesse sentido que a curadoria poderia se fazer como uma espécie de sintomatologia do mundo, como se a curadoria pudesse captar os sintomas do mundo intolerável e torná-los visíveis. E eu queria discutir com vocês essa ideia de curadoria como sintomatologia do mundo. Luiza Duarte, que é uma crítica e curadora que gosto muito, escreve oportunamente:

Penso que curadoria é, entre outras coisas, aquilo que já foi definido como um certo levantamento de sintomas do mundo em que vivemos. A arte mostra o mundo que vivemos ao mesmo tempo que sinaliza sempre um outro mundo possível. O curador atua como um editor, um autor.⁴

Luiza coloca aqui a curadoria como um exercício de sintomatologia; exercício de levantar os sintomas do mundo. Esses sintomas, contudo, podem ser o sintoma da própria produção artística. Resta aqui uma questão: por que que hoje a gente está levantando tanta bandeira? Por que hoje em dia tem se produzido tanta bandeira? Ora, a bandeira não deixa de ser um sintoma da produção artística contemporânea, dizendo muito sobre o processo político que estamos vivendo, inclusive, de crise com a bandeira do Brasil. A gente não aguenta mais olhar verde e amarelo. Verde e amarelo é coisa proibida, ninguém mais usa. Então, a bandeira transforma-se em um sintoma do mundo em que vivemos. No mais, diante desse levantamento de bandeiras diversas, como pensar mesmo a curadoria como um levantamento de sintomas, como essa sintomatologia do mundo?

ATO III – CLÍNICA

Passando agora para essa parte da crítica como sintomatologia, eu quero discutir com vocês a curadoria como uma potência clínica. Diante da crise, como já apontamos, a crítica nasce na tentativa de ler a crise, de tentar criar ali uma visibilidade, analisar, investigar, tornar essa crise de alguma maneira visível e compreensível e, por fim, a clínica proporia uma intervenção diante dessa crise.

⁴ DUARTE, Luisa. **Panorama do pensamento emergente**, p. 62.

Então, partindo dessa ideia de intervenção que é a clínica, por que não se pode pensá-la como um modo de arte? Ora, tanto a clínica quanto a arte compartilham do mesmo material de trabalho, qual seja: a vida. Ambas trabalham na mesma matéria que é a vida; a vida vista como uma matéria plástica de transmutação. Entretanto, a vida, a partir da intervenção de diversos fatores, mecanismos e dispositivos, está a todo instante sendo aprisionada, controlada, boicotada, enrolada, capturada, colonizada para que possamos trabalhar e produzir (produzir muito, de preferência).

Na curadoria como clínica, portanto, a exposição pode funcionar como esse acontecimento que pode instaurar novos espaços e tempos. Isso considero ser muito importante, porque se a gente quer germinar um novo corpo, esse corpo precisa ser germinado em espaços outros e em novas temporalidades. Enfim, a exposição pode ser uma maneira de intervenção criadora, pois, passa a operar em uma lógica de resistência que não seja por oposição, mas sim como uma criação de algo novo.

Nesse sentido, a exposição pode funcionar como a criação de heterotopias, no sentido de espaços outros, quase como um modo de teletransporte em que aportamos em zonas autônomas temporárias. É a formulação dos espaços como máquinas de guerra, ou seja, como uma criação que dispersaria as forças estatais.

Eu queria então terminar esta aula pensando a curadoria como processo de fertilização e reflorestamento, pensando a arte como uma potência de ser o útero do mundo, de gestar novos corpos. Ver a montagem de uma exposição como a gestação de novos corpos, como gestação de si e como embriologia, como estudo da formação dos tecidos dos órgãos da vida que vai germinando.

Pretendo, portanto, encerrar a minha aula nesse “teatrinho” de três atos, falando sobre a fertilização e a germinação. Isto é, pensar a arte, a exposição, a curadoria, a montagem de uma exposição, como que um encontro de obras em um espaço e tempo determinados, pode então funcionar como um potente adubo e fertilizante para a imaginação, mas também como adubo e fertilizante para um corpo que pode ser germinado ali.

Isso para mim é o que consiste em uma política da curadoria. Não se trata de tema – não adianta pensar apenas em uma curadoria que traga um tema político –, é necessário pensar em uma curadoria que intervém na política, em uma política da imaginação, do desejo, do feto e

da sensação. Portanto, acho importantíssimo a gente começar a discutir esses dispositivos de criação de sensibilidade, atletismo afetivo e exercícios da musculatura da imaginação.

Como é que a gente faz para inventar novas possibilidades de vida nesse mundo? Como é que a gente gesta outros corpos, outros modos de viver? Zourabichvli afirmara que “a invenção de novas possibilidades de vidas supõe, portanto, uma nova maneira de ser afetado”⁵, ou seja, antes de nós querermos criar outras possibilidades de vida, precisaríamos também criar outras sensibilidades, outros modos de sermos afetados. O que mais tem me interessado é entender como inventar essas novas maneiras de ser afetado e de buscar obras que de alguma maneira clamam e instalam esses outros regimes de atenção, de percepção, de sensação e de temporalidade. Noutras palavras, como pensar a curadoria como essas tecnologias da sensibilidade.

Vale grifar que a gente vive uma época em que nos é cobrado ter mais consciência e entendimento, isto é, cobram-nos um conhecimento que se daria pelo controle das coisas e de nós mesmos. Nos precipitamos em querer lidar com tudo pelo entendimento, pela consciência, pelo texto, pela palavra. No entanto, considero que querer apenas tornar consciente alguns processos fascistas não faz com que eles parem de se operar. Tomar consciência dos processos raciais, econômicos, coloniais não faz com que esses processos simplesmente acabem, sejam interrompidos. Tais processos se operam, principalmente, na sensibilidade, no desejo, no afeto, na cognição, na atenção. Dessa maneira, eu acho que um desafio de nossa época é como a gente pode transformar a sensibilidade, como é que a gente consegue atuar politicamente no campo do sensível.

É por esses aspectos aqui destacados que eu vislumbro o papel político da curadoria, encontrando em meio à montagem de uma exposição de arte, na boca do furacão, uma potente ferramenta (crítica e clínica) de transformação e criação de novas sensibilidades.

⁵ ZOURABICHVILI, François. **Sobre o involuntarismo na política**, p. 338.

REFERÊNCIAS

DUARTE, Luisa. *In*: TEJO, Cristiana (coord.). **Panorama do pensamento emergente**. Porto Alegre: Zouk, 2011.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. *La lettre de Lord Chandos*. [s.n.], 1994.

ZOURABICHVILI, François. **Deleuze e o possível (sobre o involuntarismo na política)**. *In*: ALLIEZ, Éric (org.). Gilles Deleuze: uma vida filosófica. São Paulo: Ed. 34, 2000.