



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS PROF. MILTON SANTOS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE**

**PRÁTICAS CURATORIAIS COMO POSSÍVEIS AÇÕES POLÍTICAS:
perspectivas latino-americanas**

**Por
Nirlyn Seijas Castillo
Orientador: Prof. Dr. Carlos Bonfim**

SALVADOR

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS PROF. MILTON SANTOS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE**

**PRÁTICAS CURATORIAIS COMO POSSÍVEIS AÇÕES POLÍTICAS:
perspectivas latino-americanas**

**Por
Nirlyn Seijas Castillo
Orientador: Prof. Dr. Carlos Bonfim**

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre.

**SALVADOR
2014**

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Castillo, Nirlyn Seijas.

Práticas curatoriais como possíveis ações políticas : perspectivas latino-americanas /
Nirlyn Seijas Castillo. - 2014.
145 f.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Bonfim

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes
e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2014.

1. Curadoria (Arte) - América Latina. 2. Arte - Aspectos políticos. 3. Intelectuais e política.
4. Relações culturais - América Latina. 5. Arte e sociedade. 6. Arte - Exposições. I. Bonfim,
Carlos. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor
Milton Santos. III. Título.

CDD - 708.980

CDU - 7.07(8)

À Clara Trigo por me abrir as portas do Brasil, por me abrir as portas da curadoria, por ser uma
irmã quando a minha está longe...

AGRADECIMENTOS

É bom que exista este espaço de agradecimentos, me faz lembrar que nenhum caminho foi trilhado em solidão, que tenho várias pessoas para agradecer e que esta página será insuficiente para isto.

Agradeço a meus pais que me deram o suporte, a confiança e a educação necessárias para poder voar sozinha... eles são um exemplo de sabedoria, perseverança, paciência e foco, qualidades imprescindíveis para fazer um caminho nas artes e na academia.

Agradeço aos meus amigos no Brasil, Clara Trigo, Natália Rueda, Catarina Gramacho, Milena Mariz, Eline Gomes, Zé Feres, Eduardo Santana, Gilsamara Moura, Fayga Moreira, e outros muitos, que abriram um espaço nos seus caminhos para eu poder compartilhá-los e criar o meu, lado a lado.

Agradeço à Plataforma Internacional de Dança e todas as pessoas que fizeram parte desse projeto porque, a partir dele, meu interesse pela curadoria e pelas relações políticas com as artes foi crescendo e se desenvolvendo, no meio da reflexão coletiva, a prática sofrida e a realização ansiada.

Agradeço à Rede Sulamericana de Dança e portanto a Oswaldo Marchionda, Natacha Melo, Lucía Russo, Tamia Guayasamín, Soledad Gianetti, Paula Giura, Sonia Sobral, Javier Contreras por serem os primeiros parceiros e exemplos profissionais que me mostraram a América Latina: suas complexidades, suas diversidades e suas potências. E que seguem dia a dia se cruzando no meu caminho como profissional das artes.

Agradeço a Carlos Bonfim pela orientação, pela amizade, pela confiança e o apoio que deu às minhas reflexões profissionais e à escrita deste trabalho.

Agradeço a meu parceiro, Moisés Victório, por acompanhar amorosamente esta trilha, por torcer por mim, por ler comigo, por escutar sempre minhas dúvidas, por ser razão para pausar o trabalho e garantir um bom e carinhoso descanso.

A todos os outros cruzamentos e pessoas que me inspiram e me mantêm alerta...

Os altos jogos do pensamento e da imaginação, a criação sem outro fim que o prazer da inteligência e a sensibilidade travam em mim uma interminável batalha com o sentimento de que nada de tudo isso se justifica eticamente se ao mesmo tempo não está aberto aos problemas vitais dos povos, se não se assume decididamente a condição de intelectual do terceiro mundo, na medida em que todo intelectual, hoje em dia, *pertence potencial ou efetivamente ao terceiro mundo, pois sua vocação é simplesmente um perigo, uma ameaça, um escândalo para os que apoiam lenta mas de forma concreta o dedo no gatilho da bomba* (CORTÁZAR, 1967).

RESUMO

Recentemente, as Práticas Curatoriais desenvolvidas na América Latina ganham relevância pelas reverberações que produzem nos seus contextos locais, na criação artística, na relação com os patrocinadores, na distribuição de conhecimentos, artistas e obras, na interlocução com os públicos e na possibilidade de construção política. Nestas circunstâncias, esta pesquisa inicia discussões em torno destes assuntos, oferecendo diversas perspectivas, legitimando os saberes produzidos, questionando suas dimensões políticas, abrindo passo à dúvida e à contextualização das ações curatoriais realizadas nestas latitudes. Para isso, toma como referência as noções de *política*, *polícia*, *consenso*, *dissenso* (Rancière), as discussões sobre o papel dos artistas e dos intelectuais na sociedade contemporânea (Rancière, Said, Cortázar) e as reflexões curatoriais de dezessete profissionais latinoamericanos.

Palavras-chave: práticas curatoriais latinoamericanas, ação política, papel dos intelectuais, arte e política.

RESUMEN

Últimamente las prácticas curatoriales desarrolladas en América Latina ganaron relevancia por las reverberaciones que producen en sus contextos locales, en la creación artística, en la relación con los patrocinadores, en la distribución de conocimientos, artistas y obras, en la interlocución con los públicos y en la posibilidad de construcción política. En estas circunstancias, esta investigación inicia discusiones alrededor de estos asuntos, ofreciendo diversas perspectivas, legitimando saberes producidos, cuestionando sus dimensiones políticas para abrir paso a la duda y a la contextualización de las acciones curatoriales realizadas en estas latitudes. Para esto, toma como referencia las nociones de *política*, *policía*, *consenso*, *disenso* (Rancière), las discusiones sobre el papel de los artistas e intelectuales en la sociedad contemporánea (Rancière, Said, Cortázar) y las reflexiones curatoriales de diecisiete profesionales latinoamericanos.

Palabras-claves: prácticas curatoriales, acción política, papel de los intelectuales, arte y política.

SUMARIO

INTRODUÇÃO	12
I. DE QUE CURADORIA ESTAMOS FALANDO?.....	23
1.1 Características do ambiente curatorial	23
1.2 Sujeitos de Estudo: uma aproximação aos perfis e contextos dos entrevistados	29
1.3 Objeto de estudo: ações curatoriais no contexto deste trabalho	40
II. O POLÍTICO, AS ARTES E OS INTELLECTUAIS	51
2.1 O início da política	52
2.2 Arte é política.....	58
III. CURADORIAS NESTAS LATITUDES E SUAS POTÊNCIAS POLÍTICAS	83
3.1 Pontuações preliminares.....	83
3.2 Estrutura das entrevistas realizadas.....	86
3.3 Eixos recorrentes.....	88
3.3.1 Curadorias resistem no tempo: projetos curatoriais que se realizam há mais de 10 anos em circunstâncias adversas	88
3.3.2 Questões sobre forma e conteúdo: quando as metodologias contradizem as ideias norteadoras	89
3.3.3 Instituições são plataformas ou camisas de força? sobre a desinstitucionalização das propostas curatoriais.....	91
3.3.4 Perfil dos artistas como conteúdo curatorial	96
3.3.5 Não existe curadoria sem contexto: apontamentos sobre curadorias e seus contextos locais e globais	99
3.3.6 Âmbito geopolítico nos fluxos de saber	101
3.3.7 Curadoria e sistemas de legitimação	106
3.3.8 Intercâmbios artísticos como objetivo curatorial.....	110
3.3.9 Plataformas formadoras e informadoras: de saberes, oficinas, <i>workshops</i> , seminários ...	112
3.3.10 Discurso material das obras como parte do discurso curatorial.....	115
3.3.11 Curadorias mobilizam o mercado?.....	118
3.3.12 Em relação às ideias de inovação e evolução nas curadorias	120
3.3.13 Diversidade: entre o conflito e a indiferença	124
3.3.14 De interlocutores, públicos, receptores.....	127

3.3.15 Urgência dos processos de avaliação	131
3.4 Calma, é processual!	133
FRUTOS E ESPERANÇAS: conclusões e inconclusões.....	134
BIBLIOGRAFIA.....	139

INTRODUÇÃO

Entre 2003 e 2008 estudei no Instituto Universitário de Dança, hoje pertencente à Universidade Experimental das Artes, em Caracas, Venezuela. Nesses anos me formei como intérprete de Dança Contemporânea. Esta escola tinha uma formação disciplinar e moderna, a estrutura de ensino atendia a cânones tradicionais de formação em artes. Todos os dias aulas de balé, de técnica de dança moderna e pós-moderna, coreografia etc. Esta formação tinha poucos espaços para reflexão e discussão sobre os discursos e as ideias que todas estas práticas corporais traziam de maneira implícita¹. Para além de um breve conhecimento sobre as origens geográficas e a localização cronológica destes movimentos artísticos que se tornaram técnicas, não éramos treinados para olhar criticamente nem a própria prática nem a dos outros.

As discussões e decisões criativas limitavam-se à identificação com determinada técnica ou tendência da dança (*release, limón, cunningham, duncan, fly low*) e também as relações de poder da classe de dança organizavam-se com esta mesma lógica. Quer dizer, praticar alguma dessas técnicas, garantia certos “direitos” dentro de determinadas companhias de dança, com determinados fundos financeiros de apoio, com determinados eventos e mostras.

Por diversos motivos comecei a viajar por vários países da América Latina. Neste trânsito, deparei-me com um universo muito mais amplo, efervescente e instigante de discursos artísticos. Os conhecimentos sobre técnicas e história que eu possuía não ajudavam a observar estes espetáculos que nada tinham de tradicionais – a meu ver, no momento – e não seguiam as regras e linguagens que eu tinha aprendido a observar. A partir daqui, e por esta inquietação, começou meu interesse pela relação entre as obras, seus públicos e seus modos de legitimação e fruição.

Em 2008, durante uma residência em Buenos Aires, escrevi meu trabalho de conclusão de curso de graduação. Neste, estudei a passagem das artes modernas às contemporâneas, propus

¹ Por exemplo a técnica Graham exigia um corpo sobretonificado porque estava a serviço de temas extremamente contorcidos. Sua criadora pertencia ao mundo do pós-guerra e se identificava com o expressionismo e sua dramaticidade. A forma de entender corpo e expressão modificavam os movimentos e os discursos das obras criadas com estas materialidades. Minha hipótese atual é que: se tivéssemos um olhar crítico sobre estas questões, a reprodução de posturas estéticas descontextualizadas – tão típica na dança – diminuiria.

uma discussão sobre a impossibilidade de apreciar arte apenas a partir da história da arte e suas tendências, e propus uma forma de análise de obras que prioriza a lógica implícita em cada uma delas, sem o compromisso histórico ou de linguagem. Neste contexto, a discussão migrou da técnica para as mensagens intrínsecas nelas – as metáforas que propõem, as relações que estabelecem com o mundo, as práticas que exercem, etc.

Esta pesquisa, junto ao início da minha carreira como produtora cultural que propõe reflexões e trocas artísticas na América Latina, estabeleceram a preocupação por gerar contextos onde arte e ação política conectam-se inapelavelmente.

Em 2009, cheguei ao Brasil, especificamente à Bahia. Aqui, colegas da dança e de outras áreas criaram um contexto favorável para o desenvolvimento de discussões mais aprofundadas sobre artes contemporâneas, sobre classe artística, sobre espaços de difusão e intercâmbios artísticos e espaços acadêmicos de pesquisa em arte. Neste contexto se insere a Plataforma Internacional de Dança – PID, que é um dos projetos mais determinantes para minha carreira profissional neste país. Iniciei o trabalho com a PID no final de 2009, a convite de Clara Trigo, artista da dança. Neste projeto desenvolvo funções de direção geral, administração de recursos, produção executiva. Porém é a função curatorial – que também desenvolvo— a que sustenta o desejo de continuar batalhando nas outras funções.

A curadoria virou o pilar que determina as decisões metodológicas e políticas nesse projeto. A PID faz um recorte geopolítico na América Latina, cada ano convida diversas pessoas para compor a equipe curatorial, considera o contexto específico de Salvador, tanto artística como socialmente e, sobretudo, cria formatos de discussão sobre a própria prática curatorial que criam intercâmbios e enriquecem as experiências de curadores e artistas desta região. A PID acolheu as Jornadas sobre Curadoria 2010, 2011, 2012 e a residência curatorial 2011, resultando em registros escritos que refletem sobre práticas curatoriais de profissionais latino-americanos.

Neste processo, decidi fazer da curadoria o tema da minha pesquisa de Especialização *Lato Sensu* dentro da Escola de Dança da UFBA, o que resultou na monografia “Curadoria, história e função” e nos artigos acadêmicos: “Destrinchando o fazer curatorial”, “Curadoria de artes, micropolíticas culturais para a América Latina”, “A moda na dança, herança que age em

tempos contemporâneos” e “A democratização falida da América Latina”, e agora este trabalho de dissertação que aprofunda e estende minha pesquisa na área.

A aproximação de profissionais da área curatorial permitiu convocar reflexões inéditas em alguns casos, que nos colocaram em ambientes de compartilhamento de conhecimentos e experiências e que colaboram com a construção da relação entre profissionais desenvolvendo curadorias, que tal como denunciado por Cristiana Tejo, é incipiente. “A relação curador-curador ainda é algo a ser elaborado. Criar interlocuções entre nós é essencial para a ampliação de oportunidades de colaboração e para o adensamento da reflexão do que fazemos” (TEJO, 2011, p. 9).

Atuar não apenas como pesquisadora, mas como colega com quem dividir certas dúvidas, angústias e certezas me enriqueceu de forma inimaginada. Entender que a pesquisa acadêmica pode ser uma ferramenta de conexão com o que me move e me interessa foi fundamental ao longo deste processo.

Dadas essas mesmas conexões, este processo de pesquisa rendeu convites para expor estas reflexões sobre curadoria e política em ambientes artísticos como o festival chileno Cultura Transforma, ou o encontro baiano Conexão Alemanha-Bahia, e o convite para colaborar na coordenação do Encontro de Curadores no Festival Internacional de Dança Contemporânea do Uruguai.

Este trabalho é mais um resultado do processo de pesquisa que os estudos curatoriais estão demandando. Realizá-lo responde a uma necessidade várias vezes explicitada em espaços de discussão sobre o sistema artístico, de compreender as particularidades, discussões e condições de curadores de artes, e sua relação com dito sistema e com o contexto geopolítico em que se inserem.

Esta necessidade se vê ampliada pelo aumento da demanda de curadorias na região e no mundo, tal como o anuncia Tejo na seguinte passagem:

A previsão é de que, neste período, haja um aumento de 23% na oferta de trabalho para curadores (não apenas em instituições de arte contemporânea, mas também de história, ciências etc.) A notícia ganhou repercussão pública quando foi apresentada na edição de 28 de dezembro de 2009 do jornal U.S News &

World Report. A matéria “Curator: As one of the 50 best careers of 2010, this should have strong growth over the next decade” [Curador: Como uma das 50 melhores carreiras de 2010, esta deve ter forte crescimento na próxima década] (TEJO, 2010, p. 150).

Assim também, este tipo de pesquisa se faz relevante pela informalidade costumeira com que se aborda a reflexão sobre esta prática; pela sua ampla mutabilidade – que faz extremamente difícil uma definição de suas bordas e, portanto, das suas funções; e pelo seu apelo à incerteza, à reflexividade, ao provisional que se constituem como armadilhas que podem ser alavancas ou escudos para uma discussão séria e complexa sobre o fazer curatorial.

A dramatização da autorreflexividade difere interminavelmente o debate crítico sobre o verdadeiro potencial cultural e qualidade do trabalho de arte definível, e sobre autoridade e o poder da prática curatorial sobre o espaço público, onde este potencial é avaliado, justificado e legitimado. Se a curadoria é alguma coisa para além de uma ostentação narcisista de um incerto ‘eu, eu, eu’, preso entre o poder de dominação da apresentação da arte e o desejo de produzi-lo, entre justificar o poder ou renunciar a ele; uma discussão menos autorreflexiva sobre o poder institucional, a liberdade cultural e o valor artístico é essencial². (CHARLESWORTH, 2007, p. 99, tradução nossa)

Como as curadorias se pensam nos contextos local e global? Como estabelecem relações com os artistas, com os públicos, com os patrocinadores? Como criam mecanismos para gerar certas reflexões, condições e questões? É determinante para a sustentabilidade da produção cultural? É determinante para o acesso do público à arte? Como exercem o poder de escolha, de olhar, de legitimidade? Estão cientes de todas as arestas que o trabalho curatorial envolve? Como suas materialidades³ criam conhecimento e manifestam posturas e ações políticas?

² The dramatization of the self-reflexive defers endlessly critical debate on the actual, cultural potential and quality of definable artwork, and the authority and power of curatorial practice over the public space in which that potential is evaluated, justified and given legitimacy. If curating is to be more than a narcissistic display of an uncertain ‘me, me, me’, caught between wielding power over the presentation of art and the desire to produce it; between justifying power and abdicating it, a less self-reflexive discussion about institutional power, cultural freedom and artistic value is essential.

³ Materialidade se refere à forma mesma através da qual a obra (e neste caso a curadoria) se apresenta, através da que temos acesso ao discurso, ao conceito, à intenção. A materialidade é o suporte tangível da obra de arte, o visível, o concreto. Em dança serão, por exemplo, as ações que os intérpretes executam, a luminosidade da cena, o tempo de duração, o figurino. Nas artes visuais serão as imagens apresentadas, as cores, a luz, a ação executada.

Estas questões encaminham o trabalho e são transcendidas, pois no processo, foram descobertas outras problemáticas, outras armadilhas, e surgiram novas perguntas que continuarão aprofundando e atendendo ao mesmo objetivo: compreender como se dão e como podem se dar as curadorias na América Latina.

Os curadores estudados nesta dissertação trabalham nesta região, com exceção de um que é argentino e trabalha na Espanha e na África, porém faz parte desta pesquisa por considerar extremamente relevante sua contribuição também como fundador da rede *Cidades que Dançam* CQD, que conta nos seus parceiros com mais de 11 projetos curatoriais latinoamericanos. Esta escolha que entendo como geopolítica, será abordada no primeiro capítulo, porque é parte fundacional do trabalho, mas cabe aqui dar algumas informações de como foi o percurso metodológico, de onde vieram as escolhas e como se desenvolveu o trabalho.

Contatei inicialmente 27 profissionais e realizei 17 entrevistas, quatro das quais se perderam e foi impossível refazê-las – algumas porque os entrevistados não responderam mais aos contatos, outras porque não consegui manter ativo o interesse e disponibilidade deles. Outros 6 não responderam aos contatos iniciais.

As entrevistas tiveram durações diversas. Algumas foram realizadas via videochamada online (skype), outras presencialmente, outras via google docs ou email. As perguntas que nortearam estas entrevistas se encontram no início do capítulo III. Aconteceram em ambientes totalmente diversos e com uma duração aproximada de 60 minutos. Vinho, passeios pelo parque, pelo trolebus e pelos locais de apresentação das curadorias, visitas a ateliês, reunião no meio dos festivais, city-tour, jantares, petiscos com queijos e camarões, risos e silêncios fizeram parte desta experiência. Não tinha um espaço ideal para este encontro, ele aconteceu nas circunstâncias que cada profissional dispôs e fui acolhendo estas disponibilidades como parte da pesquisa.

Conheci estes profissionais de formas diversas também. Alguns já os conhecia de festivais, encontros, da Rede Sul-americana de Dança, etc (Matias Santiago, Paula Giura, Tamia Guayasamín, Felipe Asis, Iván Sanchez, Ximena Monroy). Outros foram indicados por este primeiro perfil de colegas profissionais e pelo orientador deste trabalho. Assim Carlos Bonfim (orientador) indicou Fabio Salas (escritor chileno) que, por sua vez, indicou Mario Soro e

Cristobal Gonzalez que entraram na pesquisa. Bonfim também indicou Fabian Jarrin. Javier Contreras (teórico de dança mexicano) indicou Mariana Arteaga e Eleno Guzmán, e Magdalena Leite (bailarina) indicou Amanda de La Garza. Iván Sánchez, que já fazia parte da pesquisa, patrocinou, através do Festival Danzalborde, minha visita a esse espaço onde estariam Eugenio Chavez e Juan López que acabaram também fazendo parte. Assim funcionou este trabalho. Redes de amizades profissionais que colaboraram para compilar estes dezessete entrevistados. Aproveito para agradecer neste momento a todos. Obrigada!

Os critérios que constituem o perfil dos entrevistados foram: que tivessem experiência curatorial (no âmbito do recorte desta pesquisa), que tivessem evidentes contribuições no âmbito político (também na definição operada nesta pesquisa), que compusessem, junto aos outros, um leque diverso de experiências em diferentes formas, linguagens artísticas e países latinoamericanos, e que se mostrassem disponíveis e interessados pelo tema curatorial.

As entrevistas foram realizadas entre abril de 2013 e janeiro de 2014. Para sistematizá-las elaborei tabelas com os tópicos mais relevantes, nas quais transcrevi apenas aquilo que era recorrente, fundamental e relevante para os tópicos que estavam na tabela. Adotei esta estratégia porque muitos dos entrevistados estavam discutindo a questão curatorial sob esta ótica e com este nível de destringimento pela primeira vez, portanto repetidas vezes umas reflexões levavam a outras e na resposta de uma pergunta sobre legitimação apareciam questões vitais sobre os públicos ou os patrocínios. Então as tabelas facilitaram a visualização das questões mais importantes dos seus discursos.

Após este trabalho, realizei mais dois mapas: um que analisava a entrevista de cada um tentando reconhecer ações políticas e ações policiais, e outro que articulava todos estes aspectos levantados por todos os entrevistados em dois grandes mapas de ações, onde se visualizava quais eram as relações possíveis entre estes campos de ações. Os tópicos que se encontram o terceiro capítulo são a condensação do sistematizado por estes mapas, colocado em questão pelos meus apontamentos, que estão por sua vez associados a todo o levantamento e discutido no primeiro e segundo capítulo.

Uma última questão é importante compartilhar. Esta pesquisa aborda a curadoria de diversas linguagens artísticas, de diversas tendências e configurações. A seguir alguns apontamentos a este respeito.

Como sabemos hoje em dia, a diferenciação entre arte e meros objetos depende de um sistema complexo de legitimações, inclusive as curatoriais. O curador suíço Hans Ulrich Obrist, respondeu numa entrevista: “O que é arte? Se tivéssemos uma resposta para esta pergunta, provavelmente pararíamos. Nietzsche disse que arte é o desejo de ser diferente, de estar/ser em qualquer lugar” (OBRIST, 2006, p.37). Esta ideia de um conceito inacabado tem sido discutida por diversos autores ao longo da história da arte. É uma preocupação, que como bem coloca Obrist, não pode ser concluída.

Este trabalho se insere num tempo onde todas as linguagens e tendências artísticas convivem em momentos geográficos, históricos e culturais tão diversos como a própria humanidade. Não existe mais uma única história das artes, assim como não existe uma única história da humanidade. Os cânones explodiram, e chamamos de arte a criações muito diversas.

Este entendimento do contexto artístico, que já se estende por mais de meio século, implica em uma compreensão amplificada das artes. Exige de nós uma amplitude de pensamento ao mesmo tempo uma compreensão daqueles que, herdando formas recortadas de entender arte, criticam este novo momento artístico, onde “o contexto da história é deixado de lado, seu contínuo é evitado, e as formas conflituais de arte e de modos de produção são facilmente resolvidas com o pastiche. Nem a especificidade do passado nem a necessidade do presente é enfrentada” (FOSTER, 1996, p. 37).

Para autores como Hal Foster, este momento de extrema liberdade se dirige a uma extrema superficialidade e uma suspensão da “seriedade” dos artistas frente a seu compromisso com a vida. Para autores como Arthur Danto, é uma época que se identifica por uma impecável liberdade estética, não há uma materialidade específica para a arte, onde não há mais nenhum limite histórico a obedecer, e onde “se fosse o caso de descobrir o que era a arte, seria preciso voltar-se da experiência do sentido para o pensamento. Seria, em resumo, preciso voltar-se para a filosofia” (DANTO, 2006, p. 16).

Esta multiplicidade implica também na convivência de linguagens artísticas de configuração clássica, moderna e todas as nomenclaturas que vieram depois, quando já não foi possível alinhar as manifestações artísticas numa única tendência. Quer dizer, não é pela aparição de novas formas de arte, que as “velhas” formas de arte foram abandonadas. Hoje, continuamos vendo balé, dança moderna, assim como danças que se hibridam e se reconfiguram a cada obra, que se tornam artes visuais, música, poesia. Qualquer curador de artes, hoje, lida com esta multiplicidade e a depender do seu próprio interesse, estrutura um discurso que considera ou não a linguagem, a tendência, a disciplina daquela obra de arte.

Sendo assim, não faz sentido abordar a relação entre curadoria e especificidades das linguagens artísticas porque no contexto atual da produção artística, não só é uma delimitação dispensável quanto parece uma discussão exaurida separar formas de percepção que estão tão misturadas na prática curatorial dos profissionais aqui estudados. Por outro lado, as operações curatoriais transcendem as questões das linguagens e se transversalizam no que diz respeito às suas relações com o mercado, os públicos, os processos de legitimação etc. Portanto, estes profissionais nos interessam independentemente da linguagem com que trabalham.

Outra indistinção importante de ressaltar é o uso dos termos curatorias, práticas curatoriais, trabalho curatorial, fazer curatorial, para designar o ambiente das práticas em questão. Não existe nenhuma tentativa de inaugurar termos novos ou diferenciados. No texto apenas criaremos uma definição operacional sobre o que estamos chamando com estes títulos, porém, ao longo do trabalho, estes devem ser considerados sinônimos.

Por último, um esclarecimento: todas as traduções necessárias para as citações, tanto do inglês quanto do espanhol para o português, foram realizadas por mim. Porém o leitor poderá encontrar em nota de rodapé a citação no idioma original, exceto no caso das citações das entrevistas que apenas serão visualizadas em português e levarão a frase “tradução nossa” para esclarecer esta particularidade.

Dito tudo isto, introduzirei as partes que compõem o presente trabalho. O texto é dividido em três partes. A primeira, subdividida por sua vez em três partes, situa o leitor inicialmente sobre quais são as condições em que se desenvolve o trabalho curatorial, que de forma resumida são:

- Incipiência de estudos acadêmicos e/ou cursos profissionalizantes específicos em curadoria, fora de países centrais da Europa e Estados Unidos e fora do campo das artes visuais.
- Dados acerca da história, definições, registros e estudos sobre experiências curatoriais são insuficientes.
- São pontuais as reflexões e discussões coletivas sobre o assunto.
- É incipiente a legitimação dos profissionais que fazem curadorias na América Latina.
- As referências disponíveis são produzidas sobretudo na Europa e nos Estados Unidos, limitando a “autorização” dos pesquisadores da área.
- O tipo de referência se restringe a livros de ensaios, reflexões e entrevistas a curadores destes países e desta área.

Na segunda parte desse primeiro capítulo introduzi a necessidade de começar o trabalho legitimando aqueles profissionais que desenvolvem práticas curatoriais na região. Traço um perfil geral destes profissionais e crio alguns cruzamentos de como os saberes que os mesmos utilizam para curadoria são apropriados e justos, e vem desenvolvendo grandes avanços no âmbito deste fazer. Desta forma, destaco também o perfil específico dos 17 entrevistados, relacionando seus currículos e experiências ao contexto onde trabalham e é criada uma discussão em torno da conveniência de certos saberes aos seus contextos, sempre na busca de fundar um caminho que permita observar as práticas destes profissionais de forma séria e legítima.

Para finalizar esse capítulo, proponho uma definição operacional para o conceito de práticas curatoriais, construído a partir das falas dos entrevistados. Desta forma, o leitor poderá ver as relações que se estabelecem entre umas conceitualizações e outras e apreciar a forma em que este conceito é construído para este trabalho.

Assim, práticas curatoriais ficou definido como um campo de ação que, simultânea e articuladamente, pesquisa um grupo de obras e/ou de artistas; integra reflexões teórico/intelectuais junto às discussões sobre os contextos em que trabalha; estabelece certos critérios para criar o esqueleto conceitual e técnico da mostra; seleciona obras na base desses

critérios; organiza as obras na plataforma de apreciação de forma determinada; leva à frente as operações técnicas necessárias para a realização do projeto geral; produz um discurso e posicionamento que considera o contexto desde diferentes ângulos (geopolítico, social, artístico, infraestrutural); promove relações potencializadoras entre artistas, entre obras, e com os públicos.

No segundo capítulo, utilizo as teorias de Jaques Rancière, onde este discute “política” como uma ação com a qual os cidadãos instalam um desentendimento com o *status quo*. Um desentendimento que pretende desestabilizar formas impostas de entender o sistema em que vivemos e as submissões que este nos exige. Desta forma, as artes são fundamentalmente políticas porque sempre oferecem um olhar diferenciado da realidade, traçando outras possibilidades, estabelecendo desentendimentos, ou “dissensos” – como Rancière os chama – ao consenso imposto pelos sistemas de poder.

Ao longo do capítulo, autores como Hal Foster, García Canclini e Edward Said – dentre outros, auxiliam na construção deste âmbito do político de forma geral na sociedade, em relação às artes e em relação à produção intelectual.

Sempre apontando a identificação da ação política como potência transformadora, estudarei como se dão as relações de poder entre o sistema imposto ou “consenso” – termo ranceriano – e as brechas que tanto os intelectuais como artistas estão comprometidos a criar, em prol de possibilitar distribuições alternativas dos poderes, saberes e sensibilidades no contexto em que se inserem.

No terceiro capítulo me debruço na análise específica das entrevistas e as discussões e ações políticas que nelas aparecem. Para situar o leitor, apresento as metodologias utilizadas para a realização das entrevistas onde poderão observar que todo meu trabalho está baseado nas falas dos entrevistados e na minha análise das mesmas, que teve o intuito inicial de identificar ações políticas e ações policiais – no segundo capítulo já teremos introduzidos estes termos. As discussões recorrentes e relacionáveis com respeito a certos temas fundamentais no trabalho curatorial são analisadas e questionadas na base dos conceitos do primeiro e segundo capítulo.

Preocupações relativas à legitimação, patrocínios, mercados, públicos, diversidade, inovação nas artes, dentre outras são abordadas aqui com a finalidade de analisar os pensamentos destes profissionais em torno delas.

Serão algumas estratégias do meu discurso o levantamento de possíveis armadilhas do sistema que passam despercebidas para quem realiza o trabalho curatorial; o oferecimento de séries de perguntas que possam nortear futuras reflexões individuais e coletivas sobre a potencialidade das práticas curatoriais na nossa região; e a introdução de teóricos que discutem estes assuntos de forma constante e aprofundada. Estas discussões são janelas com convites expressos para serem abordadas em novos espaços de reflexão, dentro e fora do universo acadêmico. Em total somam 15 tópicos que, com certeza, precisarão de tensões e atenções no futuro.

Assim sendo, espero que este trabalho ofereça bases para novas pesquisas e reflexões, e ofereça visões alternativas às questões que nos ocupam no que diz respeito à curadoria e sua dimensão política.

I. DE QUE CURADORIA ESTAMOS FALANDO?

1.1 Características do ambiente curatorial

Antes de entender os sujeitos e objetos desta pesquisa é necessário conhecer certas condições da esfera curatorial que determinam a perspectiva pela qual desenvolverei meus questionamentos acerca dos mesmos. Estas condições se retroalimentam e se complementam; portanto, ter presente seu conjunto é indispensável para compreender as escolhas e percursos deste trabalho.

- São extremamente incipientes estudos acadêmicos ou cursos profissionalizantes específicos em curadoria, sobretudo fora dos países centrais da Europa e Estados Unidos e, principalmente, fora do campo das artes visuais, onde este tema é debatido há mais tempo e com maior visibilidade.

A América Latina – e nela o Brasil – se vê contemplada na afirmação anterior. São poucos os cursos de formação profissional especializada e é praticamente nulo o suporte financeiro a alternativas de formação independente. Estamos diante da “inexistência de incentivos e verbas para pesquisa e formação [...] viagens de estudo, pesquisas curatoriais, publicações e ao desenvolvimento de projetos independentes ou mesmo institucionais – já que sabemos que a maioria das instituições brasileiras opera com o mínimo de recursos para sua manutenção”. (TEJO, 2011, p. 9). Não me aprofundarei nos porquês deste fenômeno, mas é impossível não relacioná-lo ao já enfraquecido e desvalorizado desenvolvimento das artes nesta região.

- Dados acerca da história, definições, registros e estudos sobre experiências curatoriais são insuficientes; são pontuais as discussões e trocas e engatinha a legitimação daqueles que realizam ações curatoriais na região.

É difícil o acesso a estudos históricos sobre o desenvolvimento desta prática, assim como o acesso a registros sobre as pesquisas curatoriais desenvolvidas e a reflexões e motivações que mobilizam artistas, gestores, produtores e curadores que desenvolvem ações curatoriais.

Hans Ulrich Obrist, curador suíço dedicado à reflexão e ao registro deste campo, identificou a incipiência da escrita da história da curadoria. Ele reconhece que são entrevistas, gravações,

registros de discussões e seminários, programas de TV, breves entrevistas de rádio e jornais os formatos que vêm documentando a prática em questão. Porém, esta informação não está sistematizada, não tem coesão, fala do fazer de forma desestruturada. Desta forma, segundo ele, a história da curadoria, “[...] é bem uma historia que só pode ser dita, porque ainda não foi escrita” (OBRIST, 2006, p.133⁴). Ele se refere diretamente à história, mas considero que pode ser aplicado também à reflexão curatorial como um todo.

De fato, enriqueceram a escrita deste capítulo: dois livros de ensaios organizados por Alexandre Ramos e Judith Rugg; um registro escrito de um seminário⁵ ocorrido em Recife, organizado por Cristiana Tejo; e um livro de entrevistas organizado por Caroline Thea. Todos reúnem diversos profissionais e curadores em torno das preocupações e ocupações deste contexto, e serviram de base para várias reflexões que farei aqui, portanto, advirto que alguns depoimentos citados no texto não foram recolhidos diretamente para esta pesquisa, mas para algumas das referências acima citadas.

Então, de alguma forma, poderíamos concluir que o conhecimento curatorial – que herdamos e produzimos – se transforma e evolui através do senso comum, da reflexão oral e pontual, da experiência, da prática.

O lado negativo disto é a dificuldade de aprofundar os entendimentos coletivos, disseminar conhecimentos, olhar de forma panorâmica e a falta de historicidade para estabelecer os próprios caminhos. O lado positivo é a potência de transformação, contextualização, leveza, que, até agora, este saber tem por convicção ou por precariedade. Acredito que esta característica seja uma potência, que seja um tipo de saber que, ao se manter diverso, pode evitar paradigmas estagnados.

⁴ Tal como antecipei na introdução, todas as traduções do inglês e do espanhol para o português neste trabalho, foram realizadas por mim e o texto original aqui em nota de rodapé: “it’s very much a story wich can only be rold because it’s not yet been written”.

⁵ Seminário “Panorama de Pensamento Emergente” organizado pela curadora Cristiana Tejo, no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, em Recife, nos dias 7 e 8 de março de 2008. Este seminário reuniu profissionais que desenvolvem trabalho curatorial desde 2000, na tentativa de compartilhar e intercambiar experiências, refletir sobre o fazer e seus desafios no âmbito brasileiro e estreitar as relações curador-curador. Temos acesso aos depoimentos publicados no livro de mesmo nome.

Boaventura de Sousa Santos, sociólogo português, no seu livro “Um discurso sobre as ciências” define o conhecimento do senso comum como “o conhecimento vulgar e prático com que no quotidiano orientamos as nossas ações e damos sentido à nossa vida”; ele o considera o mais importante dos conhecimentos (SANTOS, 2008, p. 88) e adiciona o valor que as ciências modernas tiraram do saber da experiência descrevendo-o de modo a que possamos localizá-lo nas práticas cotidianas.

O senso comum é prático e pragmático; reproduz-se colado às trajetórias e às experiências de vida de um dado grupo social e nessa correspondência se afirma fiável e secularizante [...] O senso comum é superficial porque desdenha das estruturas que estão para além da consciência, mas, por isso mesmo, é exímio em captar a profundidade horizontal das relações entre pessoas e entre pessoas e coisas. O senso comum é indisciplinar e imetódico, não resulta de uma prática especificamente orientada para o produzir; reproduz-se espontaneamente no suceder quotidiano da vida (SANTOS, 2008, p.92).

Pensar o senso comum é pertinente para os saberes curatoriais pois muitos destes profissionais estudados aqui recorrem ao saber da experiência para tomar suas decisões, se norteiam pela intuição, confiam nos saberes éticos que devém dos seus históricos profissionais em outros âmbitos de trabalho (criação, formação, crítica etc) muitas vezes sem ter consciência do quanto estão aproveitando a combinação senso comum/conhecimento especializado para elaborar suas ações. Estas duas partes confluem e influenciam os trabalhos curatoriais, por um lado um saber mais intuitivo e por outro um saber mais especializado. Considero que aqui radica uma grande potência, sobretudo se a direção for constantemente reconhecer e incorporar à consciência os mecanismos aos que recorreremos para decidir, escolher, situar nossas escolhas curatoriais.

Pretendo que este olhar em direção à experiência, à valoração desta e dos conhecimentos que contém, possa oferecer uma diversidade de saberes que nutram a discussão. Todos estes profissionais oferecem formas de fazer e pensar as curadorias que nos obrigam a pensar na multiplicidade destes saberes da experiência. Cada um agrega um dado à construção desta reflexão. Trabalham em cidades diferentes, com políticas culturais, estados da arte, projetos, objetivos e desejos diversos e, por isso, a construção das suas experiências e seus “senso comuns” será diferenciada.

Neste trabalho, os contextos das ações curatoriais determinam as particularidades, os níveis de reflexão, o entendimento das ações etc. Portanto, vamos precisar conciliar, dialogar e criar definições operacionais entre estes saberes para chegar numa comunidade de pensamentos a partir da qual será dada continuidade na discussão.

- Como mencionei antes, estamos discutindo uma área onde as referências disponíveis – a maioria de curadores pertencentes às artes visuais – são sobretudo da Europa e dos Estados Unidos. São livros de ensaios, reflexões e entrevistas a curadores destes países e desta área. Esta combinação do tipo de referência mais a região onde são produzidas determina uma localização pontual da legitimação da autoridade de “fala” sobre o assunto.

Esta circunstância produz uma repetição dos discursos “autorizados” e a sobrevalorização das pessoas “legitimadas”. Este fenômeno é, em muitos casos, uma via de mão dupla onde, por exemplo, os territórios não centrais preferem contratar e consensuar com aqueles que já têm uma legitimação e um conhecimento ‘autorizado’ para a realização de ações curatoriais em seus contextos. Estes profissionais “autorizados” desenvolvem seu trabalho reproduzindo constantemente modelos curatoriais internacionalizados, transplantados, aplicados com poucas contextualizações, contribuindo com a homogeneização das práticas e do saber curatorial. Ou, numa situação às vezes pior, profissionais do contexto levam à frente a curadoria copiando os modelos legitimados, criando a mesma descontextualização que não beneficia a complexidade.

Esta situação leva à centralização do discurso e gera polêmicas sobre o poder de fala e ação destes profissionais. A professora Gilsamara Moura, no seu artigo “Por um pensamento sobre curadoria de dança compartilhada, descolonizada e não-transplantada” (MOURA, 2011, p. 137-156) discute incisivamente a questão dos transplantes das curatorias aos contextos, critica a homogeneização de discursos curatoriais que atendem às tendências globais, a repetição dos modelos curatoriais das artes visuais na dança e discute a submissão da seleção de artistas e obras às lógicas financeiras. Enfim, critica a falta de contextualização que ela identifica nas mostras de dança no Brasil.

No último capítulo veremos como este fenômeno é de fato uma preocupação para os entrevistados da pesquisa. Em níveis diferentes, as relações entre as metodologias tradicionais e as adaptações locais requerem muita reflexão.

Considerando estas três circunstâncias acima apresentadas, como escrever sobre curadoria partindo das experiências? Como valorizar o conhecimento produzido na prática e difundido pelo senso comum? Como criar um entendimento complexo que contemple as práticas curatoriais legitimadas com aquelas que, mesmo ainda não tendo visibilidade e chancela, estão modificando seus contextos, respondendo questões e criando formas complexas e amplas de fazer curadoria?

Minha primeira resposta a estas questões será falar a partir do meu próprio contexto. Reposicionar as discussões globais, assumindo um falar “desde aqui”, desde a América Latina, onde me encontro, onde cresci e onde coloco meu maior interesse profissional. Não só por opor "nossos" saberes aos "deles", mas por acreditar que as experiências próximas podem colaborar com esta discussão tanto quanto as outras. Neste sentido, construir um conhecimento que compile vozes de diversas linguagens e diversos países e que, posteriormente, poderá ser trocado, analisado e criticado é a possibilidade que contemplo aqui.

O crítico e curador Gerardo Mosquera discute a questão da arte na América Latina reposicionando o discurso dicotômico entre centro e periferias, e identifica um movimento dos artistas que estão deixando de lado as lógicas de exotismo, identidade, apropriação, para acolher um reposicionamento geopolítico que fala de contexto a partir da diferença:

O velho paradigma da antropofagia e as estratégias culturais da apropriação e do sincretismo estão sendo substituídos, cada vez mais, por uma nova noção que poderíamos chamar de paradigma “desde aqui”. Em lugar de apropriar e refuncionalizar de modo crítico a cultura internacional imposta, transformando-a em benefício próprio, os artistas estão fazendo ativamente essa metacultura em primeira instância, sem complexos, desde seus próprios imaginários e perspectivas⁶ (MOSQUERA, 2009).

⁶ El viejo paradigma de la antropofagia y las estrategias culturales de la apropiación y del sincretismo están siendo reemplazados cada vez más por una nueva noción, que podríamos llamar el paradigma del “desde aquí”. En lugar de apropiar y refuncionalizar de modo crítico la cultura internacional impuesta, transformándola en beneficio propio, los artistas están haciendo activamente esa metacultura en primera instancia, sin complejos, desde sus propios imaginarios y perspectivas.

Tentarei fazer o mesmo com a curadoria. Falar de uma “curadoria de contexto”, onde linguagens e contextos exercem, desde suas complexidades e heterogeneidades, uma política de legitimação e construção de saber em si mesma. Glória Ferreira convoca no seu texto “Escolhas e experiências” a inquietação de estar presenciando poucos espaços curatoriais que evidenciem “o potencial das relações plurais, multiaxiais e complexas da atual situação da arte, buscando assim nova cartografia simbólica da arte” (FERREIRA, 2010, p. 143). Ela afirma ainda que essa é a falência constante da esfera curatorial: não se cria o território propício para lidar com as tensões transculturais. E eu agregaria transcontextuais. Ela, assim como eu, sente que o diálogo e o confronto de realidades curatoriais é precário até mesmo entre contextos similares (mesmo país, mesma região, mesmas condições políticas).

Compilar diversas visões e criar diálogos entre elas é uma escolha metodológica que adiciona relevância a esta pesquisa, pois questiona formas de legitimação de conhecimentos e amplifica canais de circulação necessários para uma amplificação do mercado e dos fluxos no mundo globalizado, sem perder de vista as especificidades e propondo conexões que possam reintegrar o campo cultural com relações mais justas e horizontais. Concordo com Mosquera quando afirma que

[...] o fluxo não pode ficar sempre na mesma direção norte-sul, segundo dita a estrutura de poder. Não importa quão plausíveis sejam as estratégias apropriadoras, implicam numa ação de “bate-volta” que reproduz aquela estrutura hegemônica mesmo que a tentem combater. É necessário também inverter a corrente. Não por revirar um esquema binário de transferência, desafiando seu poder, nem por estabelecer uma “repetição na ruptura”, segundo diria Spivak, que manteria os antagonismos bipolares, mas para pluralizar dentro de uma participação ativa múltipla, enriquecendo a circulação internacional⁷ (MOSQUERA, 2009).

Modificar as metodologias com as quais criamos e apreendemos o conhecimento, valorizar o convívio de diversas visões e saberes, gerar relações dialógicas com diversidade de sujeitos que atuam desde seus próprios contextos, agendas, interesses, amplia nosso campo de

⁷ [...] El flujo no puede quedar siempre en la misma dirección Norte-Sur, según dicta la estructura de poder. No importa cuán plausibles sean las estrategias apropiadoras, implican una acción de rebote que reproduce aquella estructura hegemónica aunque la contesten. Es necesario también invertir la corriente. No por darle la vuelta a un esquema binario de transferencia, desafiando su poder, ni por establecer una “repetición en la ruptura”, según diría Spivak, que mantendría los antagonismos bipolares, sino para pluralizar dentro de una participación activa múltiple, enriqueciendo la circulación internacional.

visão e mobiliza a dinâmica cultural. Deleuze, num diálogo com Foucault coloca muito bem esta questão:

Então ante essa política global do poder se fazem revides locais, contra-ataques, defesas ativas e às vezes preventivas. Nós não temos que totalizar o que apenas se totaliza do lado do poder e que só poderíamos totalizar restaurando formas representativas de centralismo e de hierarquia. Em contrapartida, o que temos que fazer é instaurar ligações laterais, todo um sistema de redes, de bases populares (FOUCAULT, 2012, P. 137).

A discussão sobre metodologias abraçará toda minha escrita. Aparece aqui no início e percorrerá todo o trabalho, talvez porque este será um dos ambientes onde precisamos colocar muita atenção. A relação entre as formas e os conteúdos será fundamental quando se discute e se pratica política e curadoria.

1.2 Sujeitos de Estudo: uma aproximação aos perfis e contextos dos entrevistados

Tentarei agora tipificar ou caracterizar o tipo de profissional que é interesse de nosso estudo. Quem são estas pessoas que desenvolvem ações curatoriais? Qual é seu perfil? É importante aqui complexificar a ideia do “curador”, aterrissar esta caracterização, reconhecendo o senso comum e aproximando-o sempre aos interesses deste trabalho, mais focados em uma desmitificação da figura e do glamour do curador do que numa idealização.

Começo com um apanhado de ‘crenças’ onde vemos esta figura às vezes como mártir responsável por “todos os problemas das artes”, às vezes como super-herói com tantas habilidades, tantos interesses, tantos recursos que suas ações são ilimitadas. Este posicionamento glamouroso demais é alimentado tanto por artistas quanto pelos próprios profissionais que recorrem a estas estratégias de exaltação ou vitimização para legitimar seu fazer curatorial. A seguir uns exemplos:

Paul O’Neil, escritor, artista e curador inglês, comenta que os curadores são os “bodes expiatórios” que ficam na “[...] linha de frente da grande batalha pelo significado em condições

de constante incerteza⁸”, devido à falta de outra figura que assuma a autoridade universalmente legitimada. Desta forma, os curadores são ao mesmo tempo os *front-line* e os animadores, incentivadores, inspiradores, amigos, trabalhadores comunitários, enfim, alguém que guia e junta pessoas para que alguma coisa aconteça, alguém que inspira os artistas com novas ideias, programas e projetos. (O’NEIL, 2007, p. 23-24)

Esta proposição coloca estas pessoas numa relação de poder, mas ao mesmo tempo – e contraditoriamente – de vítimas? Essa ideia de bode expiatório faz recair sobre os curadores um manto de beatificação e ao mesmo tempo de maldição? Podemos encontrar ainda visões onde se exige do curador que seja um profissional ousado, que leve seu trabalho para além da crítica e da intelectualidade e que se envolva emocional e politicamente. Daniela Labra⁹, teórica de teatro, historiadora de artes e curadora brasileira, contribui com esta vitimização afirmando que o curador “é um sofredor apaixonado, que ama seu objeto, mas precisa matar muitos dragões para emplacar uma ideia” (TEJO, 2011, p. 65).

Labra menciona ainda que conhecimentos em produção executiva, administração de pessoal, marketing, manejo de orçamentos e prestações de contas são quesitos fundamentais no perfil de um curador contemporâneo, coincidindo com Obrist quando este diz que depois dos anos 1990, a captação de recursos tem sido uma das principais tarefas do curador (OBRIST, 2006, p. 176). Segundo isto, hoje ser curador significaria ter desenvolvimento de *networking*, ter relações sociais influentes, conhecer o discurso mercadológico e saber manejá-lo a seu favor.

Eles insistem no curador como uma pessoa que acumula grande quantidade de conhecimentos e recursos e que tem habilidades em campos operacionais fora do campo artístico. Por exemplo, Moacir dos Anjos¹⁰, economista, curador e pesquisador brasileiro, anuncia a necessidade de achar no perfil do curador alguém que conheça não apenas de história e teoria de arte, mas que tenha um foco específico em alguma coisa, que pode ser geográfica ou temática;

⁸ [...] is on the front line of a big battle for meaning under conditions of uncertainty.

⁹ Daniela Labra em uma intervenção dentro do Panorama de Pensamento Emergente (TEJO, 2011)

¹⁰ Moacir dos Anjos em uma intervenção dentro do Panorama de Pensamento Emergente (TEJO, 2011).

deve também ter inteligência espacial para posicionar as obras: e deve ter capacidade discursiva para produzir continuidades do seu trabalho a partir da palavra ou do texto (TEJO, 2011, p. 35).

Um último perfil que refere este tipo de construção do profissional ‘superdotado’ foi formulado pela curadora brasileira Cristiana Tejo:

O curador tem algo a dizer. E para isso tem que ter um ponto de vista diferente, um posicionamento singular, um olho privilegiado, saber ouvir e saber ver (...) cultivar uma escuta cuidadosa dos artistas, ter abertura para o mundo, curiosidade, sólida formação humanística interdisciplinar, flexibilidade para lidar com vários tipos de situações e grande poder de negociação. É ainda importante viajar muito, para ver ao vivo as obras que estuda, falar línguas estrangeiras e ter uma biblioteca ampla e robusta (TEJO, 2010, p. 156).

Acredito que Tejo aponta todas estas características com a intenção de construir um ideal, pensando na complexidade do fazer, pensando nas coisas que serão necessárias para desenvolver práticas curatoriais com todo o desejável dentro da bagagem do profissional. Porém, atrelar o olhar diferenciado, a escuta dos artistas e a flexibilidade a questões como viajar muito, falar várias línguas e ter uma *super* biblioteca, soa inalcançável talvez para a realidade de muitos profissionais que desenvolvem ações curatoriais em circunstâncias adversas.

Não nego sob hipótese alguma que estes requisitos sejam em parte verdadeiros, que sejam caminhos que contribuiriam à valoração do lugar do curador e que, com certeza, aqueles que se encaixam nestes perfis garantem uma posição privilegiada dentro do sistema.

O problema é quando este "ideal" invisibiliza as práticas de outras latitudes, quando anula o trabalho de outros perfis de profissionais, quando vira paradigma fixo. É um problema no sentido da legitimação, mas também porque, não sendo considerados curadores, seus trabalhos permanecem fora da discussão, reflexão e questionamento que qualquer prática curatorial deve alcançar.

Por isto, insisto em me distanciar desta percepção e responder a esta caracterização com um descentramento dos “curadores geniais”. Um dos interesses desta pesquisa é reconhecer que existe muita produção fora dos centros e das condições ideais (territoriais, discursivas, simbólicas, financeiras etc) e assim colocar esta produção dentro da discussão.

Este trabalho se propõe a estudar profissionais que, em maior ou menor medida, se caracterizam como microrrevolucionários. Jane Rendell, crítica de arte, historiadora de arquitetura e escritora britânica, se coloca neste lugar afirmando: “[...] nós trocamos o que sabemos pelo que não sabemos e renunciamos à certeza da competência pelo perigo da incompetência, a experiência transformadora de uma experiência transdisciplinar produz um engajamento que desestabiliza estruturas de poder e permite a emergência de novas e incertas formas de conhecimento¹¹” (RENDELL, 2007, p. 60).

Que práticas curatoriais se desenvolvem onde o glamour do sistema das artes não é a questão fundamental? Naqueles locais onde as questões urgentes (culturais, sociais, econômicas etc) são o foco? Naqueles locais onde é preciso usar a criatividade e a negociação para responder a questões sobre como gerar um contexto para que artistas locais possam apresentar seus trabalhos; como criar plataformas de intercâmbio onde não existiam; como refletir sobre questões de cidadania e vulnerabilidade social; como criar consciência para a luta contra qualquer tipo de discriminação, exploração ou injustiça; como possibilitar espaços de convivência entre as práticas artísticas e práticas cotidianas.

Neste estudo, abordaremos curadorias de profissionais da América Latina que se inserem neste tipo de contexto, que se mobilizam por estas últimas questões e que geram conhecimento pelas suas ações, alguns inclusive sem se autoneomiar como curadores, a maioria aprendendo na prática como exercer esta função.

São artistas, gestores, produtores, docentes captados pela prática curatorial e pela oportunidade de mobilizar suas inquietações a partir desta. Todos conseguem nas ações curatoriais um campo que responde seus questionamentos e por isso as realizam. Seu desenvolvimento como ‘curadores’ é mais uma consequência que uma decisão e, portanto, estão mais preocupados pelos efeitos e reverberações das ações mesmas do que pela legitimação e

¹¹ [...] we exchange what we know for what we don't know and give up the safety of competence for the dangers of potential incompetence, the transformational experience of interdisciplinary work produces a potentially destabilizing engagement with dominant power structures allowing the emergence of new and often uncertain forms of knowledge.

afirmação da função ou pela sistematização das suas experiências para contribuir com o saber curatorial.

Muitos deles relatam "se descobrir" realizando curadoria bem depois de já fazê-lo na prática. São profissionais engajados em seu fazer local, atuando em diferentes níveis e escalas de poder e inserção, geralmente tensionados entre a experiência artística e a experiência de gestão e curadoria, criando formas de abrir espaços para si e para seus colegas em contextos áridos, onde as artes pulsam e empurram questionamentos nem sempre fáceis de defender.

Estes artistas/curadores se enquadram perfeitamente no perfil oferecido por Ricardo Basbaum no artigo chamado "Amo os artistas-etc":

Artistas-etc não se moldam facilmente em categorias e tampouco são facilmente embalados para seguir viagens pelo mundo, devido, na maioria das vezes, a compromettimentos diversos que revelam não apenas uma agenda cheia mas sobretudo fortes ligações com os circuitos locais em que estão inseridos. [...] O 'artista-etc' traz ainda, para o primeiro plano, conexões entre arte&vida (o 'an-artista' de Kaprow) e arte&comunidades, abrindo caminho para a rica e curiosa mistura entre singularidade e acaso, diferenças culturais e sociais, e o pensamento [...] Quando artistas realizam curadorias, não podem evitar a combinação de suas investigações artísticas com o projeto curatorial proposto: para mim, esta é sua força e singularidade particulares, quando em tal engajamento (BASBAUM, 2005).

Na tabela abaixo, encontram-se os profissionais que foram entrevistados para esta pesquisa. Apresento apenas alguns dados para visualizar o perfil dos profissionais e os contextos que os motivam. O resto das informações destas entrevistas serão discutidas no capítulo terceiro. As informações contidas especificamente nesta tabela são resultados de análise das entrevistas e algumas pesquisas em *web sites*. Desta forma, priorizei a visão e autocolocação deles; em seguida, fiz pesquisas para completar informações, sobretudo em referência ao currículo e à trajetória; e finalmente, em alguns casos, nos quais esta informação não era clara ou aparentemente insuficiente, incluí minha análise e síntese da entrevista, o que acredito contribui para a emergência de questões aparentemente ausentes.

Durante a entrevista lhes pedi que definissem o contexto onde trabalham, esclarecendo que eles deviam escolher o que achavam mais pertinente para situar seus trabalhos. A isto, alguns responderam diretamente, outros não. Na maioria dos casos, tiveram dificuldade para falar

especificamente do contexto no momento que pedi esta descrição, porém, ao longo da entrevista, a modo de contextualizar suas respostas, deram dados que me serviram para entender o contexto geral, seus posicionamentos e suas inquietações.

Portanto, os textos inseridos no quadro “contextos” são redigidos por mim, utilizando as respostas deles e minhas pesquisas como referência, compilando o que considere mais relevante para estabelecer um perfil de cada contexto, com a finalidade de nos situarmos em realidades específicas. Apenas os textos entre aspas são transcrições fiéis. Os espaços vazios representam a ausência de respostas a este respeito.

Nome	Currículo	Contexto
Eleno Guzmán (San Luis Potosi, México)	Licenciado em Educação Artística. Ator, bailarino, crítico de dança e teatro. Animador do Blog “Ser Escénico” Curador do Teatro de la Danza, Subdiretor de Artes Cênicas no Centro das Artes de São Luis Potosi.	
Matias Santiago (Salvador, Bahia, Brasil)	Bailarino, Coreógrafo, Docente, Gestor. Promotor do projeto “Tabuleiro da dança”. Atualmente diretor de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia. Faz parte das seleções dos editais setoriais da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia e do projeto “Quarta que dança”.	Classe artística pouco politizada e crítica com referência ao desenvolvimento geral da dança dentro da cidadania. A Bahia se caracteriza por um contexto local enfraquecido pela falta de acesso à educação e informação artística que afetam diretamente as relações entre dança e públicos. A cultura de massa, amplamente divulgada e difundida em todas as camadas sociais, contribui para a redução do repertório perceptivo dos cidadãos e isso representa uma dificuldade para a dança, que traz outros padrões de percepção. Existem sistemas de legitimação de artistas rígidos que invisibilizam muita produção artística que acontece fora do centro da cidade de Salvador e dos artistas que têm menor acesso aos recursos.
Mario Soro (Santiago, Chile)	Licenciado em Arte, Artista Plástico, Arquiteto, Docente e Gestor Cultural. Curador da Bienal de Arte Joven do Museo de Bellas Artes em 2001.	O sistema de artes plásticas no Chile é extremamente academicista; não existe uma verdadeira produção ou legitimação fora das universidades e os formatos de distribuição de obras de arte são extremamente rígidos. A produção artística é refém destas lógicas e pouco se vincula com assuntos políticos do entorno. As irreverências são castigadas por diversos métodos que vão desde a expulsão do sistema educativo, à ridicularização na mídia, até a deslegitimação por vias institucionais. As referências estéticas são marcadas pela instituição acadêmica e os espaços expositivos repetem estas marcas sem dar vazão a outros referentes, histórias, produções. Acredita que a crítica fora

		dos interesses mercadológicos é praticamente inexistente.
Paula Giura (Montevidéu, Uruguai)	Bailarina, Coreógrafa, Curadora. Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança. Diretora do Festival Internacional de Dança Contemporânea de Uruguai.	Uruguai é um país pequeníssimo em relação a outros vizinhos no continente, a população é reduzida e, portanto, o meio da dança é pequeno, as oportunidades de trabalho escassas e as iniciativas públicas de apoio à cultura melhoraram mas ainda são incipientes. Ainda não foi implementada a universidade de dança, nem espaços fixos de compartilhamento de saberes desta arte. Portanto, a classe de dança precisa de intercâmbios, fluxos e acesso à informação para se desenvolver. Existe pouca visibilidade e oportunidades para a produção local, o que tende a enfraquecê-la. Muitos artistas saem do país por falta de plataformas de intercâmbio interessantes no Uruguai. É uma classe sedenta de informações que precisa de estímulos para emplacar num desenvolvimento maior da linguagem e sua inserção na sociedade (TURENE, 2013).
Cristobal Gonzalez	Músico, produtor, crítico. Licenciado em Comunicação Social. Curador do Festival 'Un paso adelante'. Curador do acervo pessoal que guarda informação da música pop-rock chilena dos últimos 20 anos.	Chile saiu oficialmente da ditadura em 1990. O regime militar e a posterior transição se ocuparam em esconder, distorcer e silenciar os acontecimentos revolucionários das últimas décadas. O primeiro por repressão e o segundo, alegando conciliação, deletaram a memória e as possibilidades desta pertencer à bagagem cultural coletiva. A juventude em geral desconhece suas origens, os porquês dos fenômenos atuais e assume suas lutas sem noção histórica de país, de cidadania. Isto empobrece a cena cultural local e a musical, em particular, que não acha referentes locais fortes para desenvolver os novos discursos e que, devido a isso, se repete e se engana sob uma falsa inovação estética e cultural. Recentemente essa memória começa a aparecer em forma de relatos individuais que vão criando o grande relato, o relato total. A ressignificação da memória e sua incorporação nas criações atuais são necessárias para o aprofundamento das questões estéticas e políticas da música no Chile.
Tamia Guayasamin (Quito e Esmeraldas, Equador)	Criadora, produtora e curadora. Licenciada em Artes do Movimento. Curadora do Festival Internacional de Videodança e do projeto Esmeraldas em Movimento.	O Equador é um país pequeno com poucas pessoas interessadas e dedicadas à dança contemporânea. Diferente de outros países da América do Sul, aqui não chegaram discípulos de Mestres reconhecidos em outras latitudes que criassem estruturas educativas formais. Os artistas que intitulam seu trabalho como dança contemporânea geraram, de forma autodidata, seu trabalho tomando referências do balé e da dança moderna. Não existe curso universitário de dança. Em 2008, quando Tamia voltou ao Equador (após seus estudos universitários em Artes do Corpo na Argentina), foi criado o Ministério da Cultura, que trouxe algumas reflexões sobre políticas públicas até o momento inexistentes. A maioria dos coletivos e grupos de dança contemporânea passa por crises reestruturantes. São incipientes plataformas de diálogo, reflexão e produção para a criação artística.
Amanda de la Garza (D.F, México)	Poeta, Socióloga, Mestra em Antropologia Cultural e em Estudos Curatoriais. Editora do projeto Tabasco 189 que promove ações	O sistema de artes no México está fortemente centralizado na capital (financiamentos, formação, circuitos). Isso afeta a produção artística do país, sobretudo no que tem a ver com a visibilidade que os artistas do interior podem ter fora do D.F. Existe uma relação extremamente complexa entre arte, os

	entre arte contemporânea e literatura. Produziu o Festival de Poesia dentro da Feira do Livro (2012-2013) Curadora associada do Museu Universitário de Arte Contemporânea da UNAM.	interesses do estado e os públicos, pois por muitos anos as políticas estatais colocaram as artes modernas no centro da informação artística, dificultando o ingresso do pensamento de arte contemporânea no imaginário coletivo dos mexicanos. Amanda denuncia que “existe uma crise muito profunda na educação artística dentro das escolas de arte no México, que não fornece aos alunos as ferramentas necessárias para lidar com o que é hoje a cena internacional de arte contemporânea”. E isto afeta e invisibiliza os artistas locais frente a museus como o MUAC, que tem uma visão global, que participa de um circuito internacional, criando uma grande desatenção à cena nacional. O circuito de arte é extremamente estratificado e as esferas de legitimação são difíceis de atravessar para a maioria dos artistas “para que um artista exponha no MUAC precisou atravessar um monte de filtros e cadeias para chegar ali” (GARÇA, 2013).
Iván Sanchez (Valparaíso, Chile)	Diretor, docente, designer e gestor. Codiretor da plataforma de Artes Cênicas escenaborde e do Festival Internacional Danzaborde. Coreógrafo e diretor da Companhia de Teatro La Ortopedia.	Existe no Chile um extremo centralismo da dança em Santiago. A legitimação e os recursos financeiros se concentram na capital, deixando o resto das regiões desassistidas e fora dos circuitos de saberes e informação permanentes nacionais e internacionais. Existem muitas escolas e 5 universidades com o curso de dança no Chile, o que gera uma forte institucionalização do fazer da dança, estabelecendo paradigmas sobre todas as ações da dança, desde como deve ser criada até como deve ser veiculada aos públicos. Valparaíso oferece lógica de cidade pequena que permite ao festival se desenvolver artesanalmente com uma burocracia reduzida e com fortes parcerias estabelecidas ao longo dos anos com os públicos e organizações locais.
Fabian Jarrin (Quito, Equador)	Cantor, compositor, poeta, produtor, gestor. Fundador do coletivo artístico Locomotrova e a Rede Equatoriana de Trovadores. Diretor do Encuentro Nacional e Internacional de Canção de Autor (2007-2013)	Por um lado, Equador e América do Sul sofrem a terrível arremetida do mercado musical de massas que controla a maioria das rádios e as gravadoras e enfraquece a produção local, a produção crítica, a diversidade de gêneros e a profundidade das pesquisas na linguagem da música em geral e especificamente na canção de autor. Além disso, os incentivos governamentais para a produção musical são insuficientes para fazer frente aos mercados discográficos. Por outro lado, o gênero se viu estigmatizado pelo público equatoriano que o relaciona exclusivamente com música da ‘esquerda’ política, canção de protesto. Essas duas razões geraram nos últimos anos um enfraquecimento e invisibilidade do gênero, trazendo um esquecimento da importância, as fontes e a historicidade da canção de autor no Equador.
Ximena Monroy (Puebla, México)	Videasta, performer, gestora cultural e curadora de videodança. Licenciada em Ciências da Comunicação. Promove diversas plataformas de discussão sobre a linguagem de video-dança em várias cidades e países	Faz aproximadamente uma década que ganha corpo a discussão sobre interfaces entre dança, tecnologias e vídeo em México e alguns países da América Latina. A produção da linguagem do videodança se ampliou neste contexto, porém é incipiente tanto o entendimento por parte dos públicos, quanto a legitimação no circuito das artes e apoio financeiro específico nas políticas públicas de financiamento. É fundamental a visibilidade desta linguagem e sua constante presença nas mostras de arte, sobretudo no sentido de

	de Latinoamérica. Dirige e cura o Festival Itinerante de VideoDança Agite e Sirva desde 2009.	promover maior e mais qualificada produção de obras e conhecimentos para a área. Esta região – México/Latinoamérica – está sedenta de plataformas de intercâmbio para os criadores que possam aprofundar as reflexões, aumentar o fluxo de informações e a qualidade da produção.
Mariana Arteaga (D.F. México)	Comunicadora Social, Coreógrafa, performer e curadora independente. Realizou curadoria para o Festival de México FMX, para o Centro de Cultura Digital, dirigiu o Festival Internacional de Dança e Meios Eletrônicos FEDAME, atualmente aconselha o Festival de artes Eletrônicas e video Transito_MX, e é diretora e curadoria do projeto El Gran Continental, Outra vez.	O atual momento político-econômico do México afeta radicalmente as políticas de financiamento do Estado, que são as únicas formas concretas e possíveis hoje para realizar projeto com uma mediana independência. O novo governo, liderado pelo presidente Enrique Peña Nieto, está prestes a aprovar uma redução orçamentária do recurso para a cultura. Os formatos de economia criativa, trabalho em rede e apoios empresariais são absolutamente incipientes. Felizmente a cidadania começa a refletir sobre as ações do governo, mas ainda seu poder é incipiente demais para frear as novas políticas do Estado. Esta situação coloca a curadoria independente numa situação extremamente precária onde se radicalizam duas situações: primeiro, a urgência pela viabilização dos projetos atravessará as decisões curatoriais de forma contundente pensando em alternativas como: internacionalizar, recorrer às logics empresariais, afunilar seus interesses políticos no tipo de proposta; e segundo, paradoxalmente, se reforça a necessidade da promoção de projetos mais politizados e ousados nas suas propostas com relação à cidadania, a liberdade de expressão, a diversidade de pensamento, o convívio etc.
Marília Hughes (Salvador, Bahia, Brasil)	Cineasta, Roterista, Psicóloga, Mestra em Comunicação e Cultura. Ganhadora de diversos prêmios por sua produção de curtas e longas-metragens em nível nacional. Coordenadora e curadora do Panorama Internacional Coisa de Cinema.	Salvador é uma cidade onde circulam poucas produções recentes e inovadoras, com poucas iniciativas de acesso às informações globais. A produção baiana não circula tanto por falta de iniciativas que estabeleçam esses trânsitos. O cenário local precisa ser estimulado, ainda precisa se desenvolver e se expandir. Os realizadores precisam aprimorar seus procedimentos, seus processos artísticos. Marília afirma: “Eu percebo uma carência desse diálogo com profissionais... com pessoas que estão fazendo, que tem uma experiência para compartilhar” (HUGHES, 2013). Outro aspecto deste contexto é que os realizadores de vídeos baianos são, em geral, desinteressados pela produção nacional e internacional. Só parecem prestigiar os trabalhos dos colegas locais. É necessário olhar mais aqueles artistas e filmes que estão se movendo no mundo para aprender algo sobre a qualidade e circulação. A classe de videastas e cineastas locais tende a se sobrevalorizar pois desconhecem o contexto global e acusam nas estruturas curatoriais as causas da sua exclusão. É uma cidade onde é difícil construir processos de aprendizagem, de desenvolvimento, de amadurecimento coletivo permanentes porque os artistas, mesmo iniciantes, adotam uma postura de certa autossuficiência. Assim também é ainda tímida a distribuição dos interessados em cinema nas diversas funções da cadeia produtiva. Todo mundo quer ser realizador e não produtor, crítico, teórico etc.
Eugenio Chavez (La	Dramaturgo e roteirista pela	Havana é uma das cidades mais importantes de Cuba e da

Habana, Cuba)	Faculdade de Comunicação Visual do Instituto Nacional das Artes. Atualmente especialista em atividades Culturais do Museu Nacional de Belas Artes. Coordenador General do Festival Internacional de Dança em Paisagens Urbanas “Habana Vieja Ciudad en Movimiento”.	América Latina. Sua produção artística é efervescente. O governo cubano abre espaços para a educação artística de referência no mundo inteiro. Apesar das dificuldades econômicas do país, a produção artística consegue se manter ativa através de todo tipo de apoios internacionais, desde agências de cooperação, até o investimento próprio de artistas do mundo inteiro que, fascinados pela produção local, contribuem financeiramente para garantir sua participação em diferentes encontros, festivais, mostras e escolas de arte que se encontram nesta cidade. O Encontro Habana em Movimento se enquadra nestas iniciativas promovidas por artistas locais que valorizam a relação pública das artes com a cotidianidade dos cidadãos que, com o apoio institucional do estado cubano e apoios financeiros internacionais oferece, há 14 anos, um panorama de danças criadas e adaptadas à sua apresentação nas ruas da “Habana Vieja”. Este festival contribui à manutenção da efervescência cultural e a apropriação cidadã dos bens culturais do mundo.
Felipe Assis (Salvador, Bahia, Brasil)		Salvador é uma das principais cidades do Nordeste brasileiro. É uma cidade referência em produção cultural; as escolas de artes dentro da universidade chegaram na década de 1950. No entanto, até 2008 faltava um evento aglutinador que formasse um corredor com outros festivais nacionais e internacionais que dessem visibilidade à produção global assim como à produção dessa região do país. Talvez essa carência também tenha relação com o traço cultural de independente, autônoma, autorreferente, autossuficiente que gera, por parte de alguns artistas, a vontade de ter um espaço para trazer outras informações, circular produções, intercambiar saberes, ter outras referências. Por outro lado, a produção comercial em teatro tem sido a única amplamente consumida pelos públicos baianos e existe devido a sua associação à comédia, artistas de TV, verbas consideráveis para publicidade, porém, em geral, são pobres no que se refere ao desenvolvimento de pesquisa, experimentações da linguagem, inovações metodológicas etc, contribuindo pouco ou nada ao desenvolvimento geral da classe artística vinculada a este fazer.
Juan López (Barcelona, Espanha-Córdoba, Argentina)	Formado em Arte Dramático (Argentina). Dirigió eventos como “La Marató de l’Espectacle” (1984-2008) e Festival “Dies de Dansa” (1992-2013). Funda a rede internacional CQD – “Ciudades Que Danzan” (1997-2013), criou o projeto de intervenções urbanas “Interferencia” (2004-2008) e atualmente de dedica ao projeto de convívios temporários	“Produzir em Barcelona supõe desafios de índoles muito diversas. O mais evidente é continuar fazendo, com entusiasmo renovado, o que realizamos há mais de 20 anos, em circuntâncias que são, com certeza, as mais difíceis que conhecemos até agora [...] Paradoxalmente, quiçá nunca como agora o papel de criador, produtor, ativista ou agitador cultural foi tão pertinente, necessário e urgentemente democrático” (LÓPEZ, 2014). Espanha, assim como outros países, vem atravessando problemas econômicos que afetam o âmbito das relações humanas, a cidadania, a democracia e o exercício da liberdade. Porém existe um contexto local, fortalecido pelos anos de bonança, que permitem as propostas continuarem com os apoios das pessoas e profissionais que de forma entusiasta se contrapõem a esta diversidade e as pequenas

	“Danza en Familia” (2003-2013)	instituições, que mesmo na crise, continuam acreditando no trabalho cultural.
Jenifer McColl (Santiago, Chile)	Crítica, pesquisadora e curadora. Licenciada em Artes (Chile). Mestra em Filosofia das Artes performativas (Inglaterra). Publicou diferentes formatos de reflexões que tecem relações entre dança, artes visuais e tecnologia. Desenvolve o projeto Domicílio-alojamento de arte, no qual estabelece um espaço doméstico onde se reflete em torno às práticas curatoriais, explorando conexões íntimas entre artistas-investigadores e membros da comunidade.	
Eva Sangiorgi (México, D.F)	Italiana de nascença. Cientista da comunicação. Produtora de cinema. Desenvolve trabalhos de programação dos Festivais de Cinema: El Festival de Cine Iberoamericana em Bolonia, Italia; FICCO, do qual é membro fundador; Festival de México e Cine Planeta (Cuernavaca-Morelos); Festival Internacional de cine en Baja, do qual é programadora associada. Em 2011 funda o Festival Internacional de Cine UNAM, focado em cinema de arte e vanguardas do cinema contemporâneo. Atualmente é diretora do FICUNAM.	

Esta tabela ajuda a situar o perfil dos profissionais entrevistados. De todos eles, apenas Amanda de la Garza tem estudos formais em curadoria. Porém, dadas as condições e circunstâncias que discutimos anteriormente, estes são profissionais que fazem parte do amplo

grupo que desenvolve curadorias na América Latina, pelo menos no que acordaremos chamar de curadoria neste trabalho.

Portanto, vale a pergunta: é possível pensar a curadoria mais como ações, operações e práticas? Poderemos considerar que existem habilidades que colaboram para que as práticas curatoriais se desenvolvam com maior profundidade e amplitude? E que estas habilidades serão mais ou menos convenientes a depender do contexto onde as práticas curatoriais se inserem? Moacir dos Anjos, curador convidado pelo Panorama de Pensamento Emergente, reflete:

Curador, então, é menos do que uma profissão, menos do que uma pessoa, menos do que um agente determinado, é uma posição dentro desse sistema, que pode ser ocupada por um diretor de museu, por um curador independente, por um artista, por um coletivo, por um jornalista, por um filósofo... É aquela pessoa que, naquele momento, organiza esse conhecimento simbólico que é gerado pelos artistas (TEJO, 2011, p. 57).

E eu acrescentaria: curador é menos que uma posição, é uma operação desenvolvida com certa lógica. Podemos pensar em ações que estão vinculadas a um tipo de lógica? Como pode se amplificar nosso entendimento sobre as curadorias¹² se pensamos assim?

1.3 Objeto de estudo: ações curatoriais no contexto deste trabalho

Como discutido na seção anterior, o foco deste trabalho está nas práticas curatoriais desenvolvidas pelos profissionais acima apresentados. Mas o que são estas práticas, ações, fazeres? É preciso um acordo temporário para definir, pelo menos no âmbito deste trabalho, o que chamamos ações ou práticas curatoriais. O intuito é considerar a complexidade e a diversidade do senso comum dos profissionais entrevistados e considerar o contexto dos projetos curatoriais e os saberes estruturados a este respeito para construir com isto um acordo conceitual que permita abordar de forma clara o assunto.

Se considerarmos a passagem de Boaventura de Sousa Santos, onde é ressaltado o lado criativo de toda ciência, de toda construção de saber:

¹² Como indicado na introdução, chamaremos ações curatoriais, práticas curatoriais ou curadoria indistintamente. Neste trabalho são entendidos e empregados como termos equivalentes.

A ciência não descobre, cria, e o ato criativo protagonizado por cada cientista e pela comunidade científica no seu conjunto tem de se conhecer intimamente antes que conheça o que com ele se conhece do real. Os pressupostos metafísicos, os sistemas de crenças, os juízos de valor não estão antes nem depois da explicação científica da natureza ou da sociedade. São parte integrante dessa mesma explicação (SANTOS, 2008, p. 83),

poderemos compreender o quanto esta definição sobre curadoria será um exercício experimental, onde vários entendimentos são integrados a fim de criar um guarda-chuva concreto o suficiente para ajudar na discussão, mas também suficientemente arejado para caberem diversos olhares e práticas.

Para isto, faremos um exercício de compilação e ao mesmo tempo criativo para construir esta proposição conceitual. A seguir, apresentarei extratos das entrevistas que introduzem o entendimento de práticas curatoriais, onde se expõem as variáveis que os entrevistados relacionam com o âmbito curatorial; complementarei com outros conceitos e aproximações extraídos de diversas referências que contribuem para amplificar o já exposto; e, por último, proporei um conceito que é atravessado por todos estes questionamentos, incluindo edições e acentuações que considero necessárias para avançar no trabalho.

Começarei com as conceituações mais sucintas, avançando aos poucos para aquelas mais complexas. Cabe prestar atenção às confluências e contribuições que acontecem entre os diferentes comentários.

Para Matias Santiago, a prática curatorial é “Organização, organizar para um fim específico, porque a depender do objetivo a organização muda, muda o formato. Independentemente do tipo de mostra que seja realizada, a curadoria pensa que a forma de organizar modifica o impacto” (SANTIAGO, 2013). De forma geral, esta noção de organização atravessa todas as outras definições e está associada ao objetivo que modifica a organização.

Fabian Jarrin complementa, oferecendo a relação entre curadoria e filtro (que pode ser entendido também como critério, funil, seleção) expondo metodologias de organização. Ele comenta que a curadoria “é um certo filtro entre quem expõe seu trabalho, de maneira muito ampla, e o público ao qual quer se dirigir. É um filtro inevitável, dadas as circunstâncias do nosso meio” (JARRÍN, 2013, tradução nossa). Tamia Guayasamín e Iván Sanchez também colocam

suas práticas curatoriais em relação com este recorte e posterior organização, a primeira afirmando que realiza seleção e depois agrupa por temas e o segundo relacionando a ação curatorial com o exercício de “levantar um critério coerente para uma seleção específica [...] que será observada por outros” (SÁNCHEZ, 2013, tradução nossa).

Noto também, tanto em Jarrin quanto em Sánchez, a preocupação com relação ao público. Desta forma, a ação curatorial consideraria uma tríade que conecta artista, obra e público concebendo a curadoria como um espaço que abre canais de comunicação, organizada através de um certo critério, dedicado a um público.

Esta relação com os públicos é fundamental. Nela existe a possibilidade de suscitar experiências diversas. A curadoria considera o público como um parceiro. Cria plataformas, mostra as obras de arte com o objetivo de criar pontes com qualquer tipo de pessoa, estimulando conexões entre os públicos e a obra. Assim, pensam em práticas curatoriais como um espaço para propor “interfaces entre o mundo como um todo e as artes, mantendo um saudável mal entendido entre eles¹³” tal como responde a Caroline Christov-Bakargiev na entrevista concedida no livro *“Interviews with Ten internacional curators”* (THEA, 2009, p. 77).

O seguinte grupo de profissionais coloca o foco de seus entendimentos nesta questão da comunicação, preocupando-se pela construção de discurso e pela elaboração de questões que, articuladas através das obras, serão compartilhadas com outros.

Felipe Assis reflete que sua prática curatorial “se ocupa da construção de discurso, porque, ao reunir as obras, também está reunindo ideias, discursos, teorias” (ASSIS, 2013). Eugenio Chavez reitera as ideias de organização e recorte antes mencionadas, e continua no caminho de Assis trazendo o seguinte: “Curadoria é um conceito que se aplica em todas as artes e é simplesmente um conceito organizativo e de conceito [...] tem muitas formas de fazer curadoria e me parece mais interessante quando o curador é o dono do discurso. É um exercício de inteligência e de criatividade” (CHAVEZ, 2013, tradução nossa).

Neste sentido da construção do discurso, apontando para um discurso particular, criado e assinado pelos seus idealizadores, Juan López afirma que uma das ações curatoriais é estabelecer

¹³ Carolyn Cristov-Bakargiev em entrevista concedida a Caroline Thea

“uma forma de olhar e uma forma de contar, onde é importante o discurso [...] é a necessidade de transmitir, expressar e transmitir coisas e isso te faz buscar os espetáculos ou propostas artísticas que favorecem o discursos que você quer dar” (LÓPEZ, 2013, tradução nossa). Nesta proposta aparece a relação entre a intenção/motivação com que se faz a seleção e a organização. O discurso será o conteúdo que atravessará a mostra inteira e esta obedece às intenções e motivações dos profissionais que a realizam.

Também Amanda De La Garza alinha-se a estes pensamentos, apresentando com outras palavras as relações até aqui estabelecidas, porém avançando no sentido de associar o "discurso" a uma temática particular e no sentido de introduzir a relação entre curadoria e contexto:

A curadoria é uma prática que consiste na articulação de um determinado discurso em torno de um tema ou uma linha de pensamento estético ou a respeito de determinadas práticas artísticas. Este discurso se dá a partir da seleção de peças numa coletiva ou a partir de um artista só. Vejo a curadoria, sobretudo, como um diálogo constante com o artista e o espaço, quer dizer, como agem as obras em um tempo social e espaço específico (instituição, museu etc) e como interagem com o público (GARZA, 2013, tradução nossa).

Mesmo que De La Garza recorte as temáticas apenas em linha estética ou práticas artísticas, veremos nos exemplos seguintes que as temáticas e os contextos são múltiplos e a relação que se estabelece com estes pode ser literal ou simbólica, óbvia ou aparentemente escondida, mas estes são sempre aspectos fundamentais na construção.

Paula Giura também considera a relação com o contexto um aspecto fundamental: “Curar para mim é criar uma mostra de trabalhos que direta ou indiretamente gerem um discurso. E esse discurso, tento que seja aquele que me parece poder contribuir ao contexto onde se desenvolve a mostra e no momento concreto” (GIURA, 2013, tradução nossa).

Na seção “sujeitos de estudo” escrevi sobre a importância do contexto para este trabalho e agora aparece também no entendimento dos entrevistados. A necessidade de situar o contexto, de partir dele e para ele se dirigir será um campo rico de reflexão. Os entrevistados oferecem a noção de contexto em diferentes escalas:

- Contexto do campo artístico e suas preocupações estéticas.
- Contexto de fruição das obras, plataforma de apresentação, formas de mostra.

- Contexto geopolítico, social e temporal da sociedade com que a mostra se relaciona.

Por exemplo, Felipe Assis afirma que “No pensamento da curadoria [...] a gente tem que entender o contexto, criar contextos, pensar no seu ambiente e trazer obras que possam fazer alavancas para as linguagens, que façam avançar, refletir, e não concordar e se apaziguar o tempo todo” (ASSIS, 2013). Tanto ele como Eva Sangiorgi coincidem no interesse não apenas pelas obras, suas preocupações são com a evolução da linguagem do teatro e cinema respectivamente, com a possibilidade de entender um estado da linguagem (contexto de inserção), refletir sobre os aspectos formais das obras, para convocar uma discussão que possa motivar experimentação (criar um contexto) de novas materialidades.

Marília Hughes de alguma forma dialoga com este interesse de Assis e Sangiorgi quando pensa curadoria em relação aos conteúdos formais das obras, mas introduz uma preocupação pelo contexto direto criado pela plataforma de exibição, que será o contexto mais imediato onde estas obras estarão inseridas. Ela expõe:

eu penso curadoria associada à programação [...] aí um filme ajuda pensar o outro, é como se o conjunto de filmes acabasse colaborando para a escolha do particular. Você percebe um determinado caminho que esses filmes estão mostrando, diálogos entre os filmes que vão sendo construídos, então a gente precisou ver o todo, para poder chegar numa escolha [...] eu só bato o martelo quando eu penso a programação e respondo como vou unir esses filmes nesse festival (HUGHES, 2013, tradução nossa).

Para Juan López, a plataforma de exibição e fruição devêm na transformação do espectador, o atinge, é o que o estimula diretamente:

tem que considerar o tempo, o tempo das coisas que o público vive, saber encaixar o ritmo [...] como começar? Como prender o espectador? Como explicar as composições das diferentes propostas, criando uma mensagem que tem certa coerência, com a finalidade de chegar a transformar a sociedade, as pessoas, fazê-los ver de outra forma, mostrar a eles algo de uma forma determinada (LÓPEZ, 2013, tradução nossa).

Em Giura também é possível identificar uma preocupação tanto com a plataforma de apresentação quanto com o contexto geopolítico-social, por considerar estes fatores pertencentes às camadas de contexto que fazem parte da sua reflexão curatorial. Giura refere:

o discurso será estético-político sobretudo pela seleção dos conteúdos, eleger onde se apresentam, como se apresentam, quais as obras que os

acompanham, quais diálogos estéticos são gerados entre as diferentes obras da mostra como um todo. A mostra de obras gera reflexão, pensamento e essa reflexão gira em torno aos conteúdos que são colocados em cena. Quando eu falo de conteúdos me refiro às obras concretamente (sua materialidade) mas também a outros aspectos de cada obra, quer dizer, sua origem, quem são os artistas envolvidos, de onde são, quais idades, sua história, o papel que ocupam nos seus próprios contextos etc (GIURA, 2013, tradução nossa).

Por último, Mariana Arteaga reafirma a noção de organização e criação já comentada acima e focaliza sua noção de contexto ambiente geográfico-social-temporal. Vejamos:

para mim a curadoria é uma prática artística em si mesma. O curador organiza uma série de informações soltas, através de uma série de verdades inerentes ao momento social que estão prestes ou estão se revelando, e o curador intui esta revelação e a coloca à vista em um contexto determinado (...) a curadoria em artes cênicas estabelece a ordem das perguntas que nós estamos fazendo como sociedade, para respondê-las conjuntamente ou para entender as dinâmicas que estamos criando em torno delas (ARTEAGA, 2013, tradução nossa).

Como vemos, definir a noção de práticas curatoriais é um desafio, mas de qualquer sorte, estes profissionais e seus entendimentos ajudam a estabelecer um primeiro guarda-chuva que nos mostra a amplitude e complexidade do trabalho curatorial. Esses parágrafos refletem uma generalidade de experiências com práticas curatoriais.

Cabe destacar que em vários momentos das entrevistas alguns destes profissionais (Eva Sangiorgi, Tamia Guayasamín, Fabian Jarrin) expuseram sua inquietação ao descrever este trabalho como curadoria ou como programação. Porém, devido à complexidade com que descreveram o fazer chamado programação e pelas semelhanças com que os outros profissionais definem como curadoria, consideraremos estas ações como curatoriais.

Acredito que um dos receios destes profissionais a se intitularem curadores, seja um certo medo de responsabilizar-se por um ambiente ao qual acreditam não pertencer, sobretudo quando associam curadoria apenas às artes visuais e ao estabelecimento de um tema explícito e único da exposição. Mas, se pensarmos que o tema pode variar estando subjacente e não evidente, sempre poderemos identificar no trabalho destes profissionais uma motivação, um tema, um objetivo, uma contextualização, uma materialização.

É óbvio que os acentos são diferentes para cada um, alguns focam mais no discurso, outros na plataforma de apresentação e outros mais na relação com o contexto geopolítico e social, mas esta diversidade está presente em qualquer prática artística e neste caso curatorial.

Percebo que o mais importante a ter em conta é a compreensão da complexidade e amplitude da prática curatorial. Como afirma Ximena Monroy: “Para mim a curadoria envolve os processos de apreciação, crítica, seleção, compilação, cuidado, programação, distribuição e apresentação de obras e eventos artísticos” (MONROY, 2013, tradução nossa). É a cadeia inteira na qual a curadoria se envolve diretamente.

A depender da estrutura do projeto, esse trabalho pode ser realizado por equipes grandes ou pequenas de pessoas, mas com certeza é um trabalho que ocupa um pensamento geral sobre a conexão artistas, obras, públicos, contextos.

Com as reflexões até aqui apresentadas poderíamos arriscar uma primeira definição: as práticas curatoriais consistem na construção de um discurso, que aponta temáticas específicas, materializado através da organização de obras que se selecionam com certos critérios e se dirigem a um público, levando em consideração o contexto político, social, artístico e material que o motivou [o discurso] e onde se insere.

Este conceito é bastante completo, porém é necessário considerar apenas alguns aspectos que não foram tratados com clareza até aqui e podem ser encontrados na reflexão de outros profissionais. Valerá a pena incluí-los na noção geral, pois contribuirão para compreender apontamentos do próximo capítulo. Estes aspectos são:

- A defesa, o acompanhamento dos interesses das obras e dos artistas, que implica em considerar como parte da reflexão curatorial o cuidado, acompanhamento e potencialização do fazer artístico e das obras. Alexandre Ramos é claro a este respeito quando afirma que “o curador de arte, ao pé da letra, seria aquele que está incumbido de cuidar, zelar e defender os interesses dos artistas e dos trabalhos de arte” (RAMOS, 2010, p. 44-45).

É importante considerar tais aspectos, pois os artistas e suas obras demandarão da curadoria uma atenção fundamental em todo o processo de criação de discurso e de criação de

plataformas para exibição. Cauê Alves e Ana Paula Cohen, no registro escrito do Panorama de pensamento emergente¹⁴, manifestam-se a este respeito e contribuem com a noção de que

A curadoria lida com o espaço, com organizar e justapor trabalhos, estabelecer relações, interpretações e leituras; deve perceber que cada obra de arte tem uma profusão de significados e que o curador não pode ser o detentor disso, porque senão ele vai matar a obra. O curador faz um recorte e dá uma visão possível, mas é fundamental que a obra seja o mais importante da exposição (TEJO, 2011, p. 60).

Este comentário explicita a necessidade de compreender o trabalho artístico e zelar por mantê-lo vivo para além do conjunto, não tomar as partes pelo todo. É um exercício de ajuste da visão. Parte da prática curatorial exige estar do lado dos artistas e cuidar da melhor exposição dos mesmos. Ana Paula Cohen compartilha sua experiência a este respeito e amplia a questão da curadoria ser aliada à prática artística:

[...] Sou curadora. [...] E eu percebi que tenho a capacidade de mergulhar, de acompanhar, de entender qual é o universo daquele artista, a constelação, a forma como ele articula os pensamentos e como isso vira obra. No entanto, consigo também dar um passo para trás e entrar no processo de outro, e de outro, e de outro, e ver uma perspectiva mais ampla, fazer um panorama. Essa posição de poder dar um passo atrás é a posição, talvez, eu diria que é a de um curador. É muito orgânica a relação que tenho com os artistas. E, nesse sentido, eu acho que a gente está no mesmo nível de pensamento, eu penso junto com os artistas (TEJO, 2011, p. 60).

- A curadoria integra operações técnicas de produção, gestão, gerência etc, na medida em que a prática curatorial, na maioria das circunstâncias que estudarei aqui, está ligada concretamente a este tipo de operações, tanto por necessidade logística como pela influência que este âmbito operacional acaba tendo na exequibilidade das propostas curatoriais.

Neste comentário, Ramos introduz a relação dos curadores com o campo da pesquisa e da teoria que analisaremos a seguir, e enumera algumas das operações técnicas que a curadoria desenvolve:

Trata-se de um campo interdisciplinar que envolve noções conceituais, reflexão, tomada de partido, arquitetura, produção, montagem de exposição, design de interiores e gráfico, contabilidade, iluminação, conservação, setor educativo, editoração e publicação (RAMOS, 2010, p. 44-45).

¹⁴ Evento organizado por Cristiana Tejo em Recife, já referenciado no início do capítulo.

A depender do projeto, estes campos são diferentes, mas é necessário considerar que hoje em dia a prática curatorial implica em alguns conhecimentos técnicos, mesmo que não seja seu principal trabalho. É impossível pensar decisões curatoriais totalmente independentes dos limites financeiros, institucionais e de infraestrutura.

Porém, cabe uma advertência: não quero com esta passagem recuperar a megalomania que critico no início deste capítulo, mas é necessário trazer esta discussão, pois muitos trabalhos curatoriais estão atravessados por operações de outros campos e é necessário incluí-los na tentativa de definição.

- A curadoria requer um caráter investigativo, de pesquisa, de produção intelectual associado ao caráter criativo e autoral onde cabe a tomada de partido e posição.

Como dito acima, Ramos já introduziu as práticas curatoriais dentro de exercícios intelectuais da prática artística. Isto exige uma prática de pesquisa para construção de um discurso que integre diferentes visões históricas, filosóficas, conceituais das obras através de uma análise do contexto cultural onde se inserem. Sobre isto, RoseLee Goldberg agrega que “O papel dos curadores é agregar capital intelectual para pensar nas relações entre o passado e o presente, experimentando-os de forma autêntica¹⁵” (THEA, 2009, p. 39).

Parte do fazer é olhar para o “todo” a partir de um determinado lugar, e com isto organizar o pensamento que sustenta a conexão entre todas as obras a serem mostradas. Como bem afirmaram os entrevistados, a curadoria é uma construção de discurso, mas este discurso não é aleatório; vem da experimentação que testa possíveis relações entre obras, espaços, públicos e vida.

A curadora brasileira Glória Ferreira oferece um comentário que articula as noções de pesquisa com a noção de criação e autoria, abrindo caminho para o caráter público e educativo que foi discutido brevemente pelos entrevistados:

Guardando caráter autoral, [a curadoria] exige, ao lado de enfoques teóricos e pesquisas específicas, imaginação e criação, e, assim, a marca de uma

¹⁵ RoseLee Golberg em entrevista concedida a Carolee Thea: [...] curators whose role is to add intellectual capital, to think about the relationship between the past and present and to experiment with truths.

subjetividade, como bases de seu caráter ensaístico, em que se explicitam conceitos articulando a construção de sentidos e discursos. Trata-se, de um trabalho experimental. Uma experiência fundada em uma reflexão teórica cuja hipótese se concretiza na realidade, enquanto interação com a arte, mediação entre obra, espaço expositivo e público. Sua dimensão eminentemente pública requer que na relação com o espectador a informação vise à educação, porém como repasse de conhecimentos, sem desprezar jamais o encontro como experiência estética (FERREIRA, 2010, p 139).

Em síntese, considerando todos estes aspectos acima enumerados, proponho uma definição operacional para o âmbito deste trabalho:

A prática curatorial é um campo de ação que, simultânea e articuladamente, pesquisa um grupo de obras e/ou de artistas; integra reflexões teórico/intelectuais junto às discussões sobre os contextos em que trabalha; estabelece certos critérios para criar o esqueleto conceitual e técnico da mostra; seleciona obras na base desses critérios; organiza as obras na plataforma de apreciação de forma determinada; leva à frente as operações técnicas necessárias para a realização do projeto geral; produz um discurso e posicionamento que considera o contexto desde diferentes ângulos (geopolíticos, sociais, artísticos, infraestruturais); promove relações potencializadoras entre artistas, entre obras, e com os públicos.

Um esclarecimento é necessário: não existe forma escrita aqui para horizontalizar graficamente estas operações e evidenciar que elas co-existem simultaneamente, mas estas operações não necessariamente são desenvolvidas na ordem que apresento aqui.

Devemos entender que cada processo curatorial terá sua ordem cronológica alterada pelas condições de seu contexto. Assim, o trabalho de seleção virá antes ou depois, a elaboração do discurso será o primeiro ou quase o último, o tema da pesquisa partirá dos organizadores da mostra, dos 'patrocinadores', das obras compiladas etc.

Com base nesta definição, podemos claramente observar a complexidade do fazer. Contudo, o verdadeiro desafio deste trabalho será identificar com que conteúdos, ideias e sentidos estas operações serão levadas à vida. Que preocupações contextuais, epistêmicas, ideológicas permearão a realização de cada uma destas tarefas? A que compromissos sociais e políticos estas ações responderão? Como afirma Paul O'Neill:

Exposições (em qualquer forma que elas tenham) são sempre ideológicas; é uma estrutura hierárquica que produz formas de comunicação particulares e gerais [...] Juntando uma grande mistura de pessoas na exposição, também cria-se um espaço para múltiplas formas de se engajar com os mais variados interesses, frequentemente num contexto transcultural. Portanto, exposições são textos ideológicos que fazem públicas as intenções privadas¹⁶ (O'NEILL, 2007, p.14).

Esta proposição de entender as práticas curatoriais com potência e compromissos contextuais introduz os interesses que tratarei no seguinte capítulo, no qual definirei a política como uma ação possível de ser incluída no trabalho curatorial. Neste sentido, a política pode ser um objetivo e uma ferramenta para a mobilização do contexto onde se insere.

¹⁶ Exhibitions (in whatever form they take) are always ideological/ as hierarchical structures they produce particular and general forms of communication [...] By bringing a greater mix of people into an exhibition, it also created a space for defining multifarious ways of engaging with disparate interests,, often within a more trans-cultural context. Grouo exhibitions are ideological texts wich make private intentions public.

II. O POLÍTICO, AS ARTES E OS INTELLECTUAIS

Começarei por Jaques Rancière para discutir brevemente a noção de política, não sem antes apresentar uma inspiração que norteia este trabalho como um todo e que introduz a questão *arte, política e intelectuais* de forma clara e poética.

Trata-se de dois trechos de uma carta escrita por Julio Cortázar a seu colega Roberto Fernandez Retamar a propósito do questionamento feito por este último em relação à situação do intelectual latinoamericano:

Já não é possível respeitar, como se respeitou em outros tempos, ao escritor que se refugiava numa liberdade mal entendida, para dar as costas a seu próprio signo humano, à sua pobre e maravilhosa condição de homem entre homens, de privilegiado entre despossuídos e martirizados¹⁷ (CORTÁZAR, 1967).

E:

Os altos jogos do pensamento e da imaginação, a criação sem outro fim que o prazer da inteligência e a sensibilidade, travam em mim uma interminável batalha com o sentimento de que nada de tudo isso se justifica eticamente se ao mesmo tempo não está aberto aos problemas vitais dos povos, se não se assume decididamente a condição de intelectual do terceiro mundo, na medida em que todo intelectual, hoje em dia, *pertence potencial ou efetivamente ao terceiro mundo, pois sua vocação é simplesmente um perigo, uma ameaça, um escândalo para os que apoiam lenta mas de forma concreta o dedo no gatilho da bomba*¹⁸ (CORTÁZAR, 1967).

Proponho que a leitura das próximas páginas seja feita com estes enunciados de Cortázar presentes no pensamento. Ambos convocam um fazer conectado com a profundidade da forma artística e com o engajamento social e político.

¹⁷ Ya no es posible respetar como se respetó en otros tiempos al escritor que se refugiaba en una libertad mal entendida para dar la espalda a su propio signo humano, a su pobre y maravillosa condición de hombre entre hombres, de privilegiado entre desposeídos y martirizados.

¹⁸ los altos juegos del pensamiento y de la imaginación, a la creación sin otro fin que el placer de la inteligencia y de la sensibilidad, libran en mí una interminable batalla con el sentimiento de que nada de todo eso se justifica éticamente si al mismo tiempo no se está abierto a los problemas vitales de los pueblos, si no se asume decididamente la condición de intelectual del tercer mundo en la medida en que todo intelectual, hoy en día, *pertenece potencial o efectivamente al tercer mundo puesto que su sola vocación es un peligro, una amenaza, un escándalo para los que apoyan lenta pero seguramente el dedo en el gatillo de la bomba.*

2.1 O início da política

Jaques Rancière, em seu livro “O Desentendimento”, explica o nascimento da noção de política na antiguidade. Ele a identifica no contexto em que a política torna-se objeto de estudo e prática da filosofia. Situando o leitor no contexto histórico onde aparecem as preocupações pelo estabelecimento da *polis* em harmonia para todos os seus integrantes, e, portanto, pela devida repartição dos bens que seriam próprios destes, da comunidade, Rancière aponta que

A política é a atividade que tem por princípio a igualdade, e o princípio da igualdade transforma-se em repartição das parcelas de comunidade ao modo do embaraço: de quais coisas há e não há igualdade entre quais e quais? O que são esses "quais", quem são esses "quais"? De que modo a igualdade consiste em igualdade e desigualdade? Tal é o embaraço próprio da política, pelo qual a política se torna um embaraço para a filosofia, um objeto da filosofia (RANCIÈRE, 1996, p. 8).

Aparentemente, antes do surgimento do dispositivo político, as discussões sobre a organização da cidade eram baseadas apenas em equilibrar lucros e perdas, em impedir que os concidadãos se causassem danos recíprocos, em estabelecer formas de medir a relação entre bens e indivíduos. Aqui ainda não existe política. A política, identificada nos primórdios com uma prática da justiça que busca o bem comum, instaura-se quando aparece a necessidade de que exista uma equivalência entre o valor que cada parte da comunidade traz ao poder/bem comum e o direito que esta parte tem sobre o mesmo (RANCIÈRE, 1996, p. 21). Assim, a política aparece quando se tenta “cuidar da maneira como são repartidas as formas de exercício e controle do exercício desse poder comum [...] Ela é a ordem que determina a divisão do comum” (RANCIÈRE, 1996, p. 20).

A política veio a distribuir o bem comum em títulos associados às parcelas da comunidade e, de tal sorte, foi dividido em três partes, cuja combinação exata proporcionaria o bem para todos, a convivência harmoniosa, sendo que a falta de algum poderia causar danos aos outros. Tal repartição deu-se assim: “a riqueza dos poucos (os *oligoi*); a virtude ou a excelência (*areté*) que dá seu nome aos melhores (aos *aristoi*); e a liberdade (a *eleutéria*) que pertence ao povo (*demos*) (RANCIÈRE, 1996, p. 22). É uma distribuição na qual cada parcela oferece uma qualidade que lhe “corresponde” e em contrapartida recebe a soma de todas as outras.

Esta construção parece harmoniosa. Porém, a tal liberdade que foi concedida como qualidade do povo – dos seres comuns, da massa dos homens ‘sem verdadeira qualidade’,

também é qualidade que pertence a todos os cidadãos, é virtude comum. Esta partição, ou melhor, este desígnio dá ao povo a possibilidade de identificar-se por homonímia com a comunidade como um todo. É um arranjo que divide a liberdade em uma parcela e a restaura no todo simultânea e paradoxalmente. Eis o artifício que inicia a partição do bem comum, um litígio que articula as propriedades, uma soma assimétrica das qualidades, instaura o nó do problema da divisão social:

Quem não tem parcela — os pobres da Antiguidade, o terceiro estado ou o proletariado moderno — não pode mesmo ter outra parcela a não ser nada ou tudo. Mas é também mediante a existência dessa parcela dos sem-parcela, desse nada que é tudo, que a comunidade existe enquanto comunidade política, ou seja, enquanto dividida por um litígio fundamental, por um litígio que afeta a contagem de suas partes antes mesmo de afetar seus "direitos". O povo não é uma classe entre outras. É a classe do dano que causa dano à comunidade e a institui como "comunidade" do justo e do injusto (RANCIÈRE, 1996, p. 24).

Esta contextualização, trazida por Rancière para introduzir a noção contemporânea de Política, é crucial no sentido que relaciona a ação da política com um primordial erro de cálculo, derivado de uma impossibilidade de identificar no povo outra qualidade própria que o diferenciasse da oligarquia e dos intelectuais, e ao mesmo tempo visibiliza um problema de ordem ética: existirá política enquanto o poder instaurado confronte este erro de cálculo e reconheça no povo uma qualidade particular que o represente nas decisões totais da sociedade e usufruir dos direitos de fazer parte da mesma. “Há política — e não simplesmente dominação — porque há uma conta malfeita nas partes do todo” (RANCIÈRE, 1996, p. 25).

Este fato importantíssimo afirma que a política aparece para atrapalhar a dominação do povo por parte dos privilegiados. Ou melhor, coloca a questão, cria uma parcela dos dominados para evitar ou contrariar tal dominação. É a possibilidade de questionamento da distribuição das qualidades do comum, da riqueza, dos saberes etc. É preciso enfatizar que “a política existe quando a ordem natural da dominação é interrompida pela instituição de uma parcela dos sem-parcela” (RANCIÈRE, 1996, p. 26).

Nos eufemismos contemporâneos, a proposta enuncia-se de maneira diferente, há apenas *partes* da sociedade: maiorias e minorias sociais, categorias socioprofissionais, grupos de interesses, comunidades etc. Há apenas partes, das quais devemos fazer parceiros. Mas, tanto nas formas policiadas da sociedade contratual e do governo de concertação, como nas formas brutais da afirmação

igualitária, a proposta fundamental permanece a mesma: não há parcela dos sem parcela. Só há as parcelas das partes. Em outras palavras: não há política ou não deveria haver. A guerra dos pobres e dos ricos é assim a guerra sobre a própria existência da política. O litígio em torno da contagem dos pobres como povo, e do povo como comunidade, é o litígio em torno da existência da política, devido ao qual há política. A política é a esfera de atividade de um comum que só pode ser litigioso, a relação entre as partes que não passam de partidos e títulos cuja soma é sempre diferente do todo (RANCIÈRE, 1996, p. 29).

A política apela ao fato de que antes de sermos ricos ou pobres, temos a qualidade igualitária de sermos livres, e nisto assenta-se a ordem social. Os pobres (que, na contemporaneidade, poderiam ser várias agrupações humanas que não pertencem às elites governantes nem econômicas), que só tem a liberdade primordial, vêm através da política instaurar esta questão e provocar uma divisão litigiosa do todo. A política seria o fim e a estratégia ao mesmo tempo para agir frente às distribuições do bem comum. É a possibilidade de abrir uma brecha e promover novas formas de repartição da riqueza, da sensibilidade, dos direitos, dos respeitos etc.

Pensar política desta forma, e pensar a possibilidade de existir uma curadoria que age politicamente, sugeriria que a atuação curatorial gire em torno do trabalho de distribuição entre privilegiados e não privilegiados. Curadoria pode ser um dispositivo através do qual a política é possível. As práticas curatoriais poderiam ter o potencial de instaurar formas de instabilidades onde os diferentes tipos de cidadãos envolvidos se relacionem para além da dominação, para instaurar um acordo que considere todas as partes, achando no “povo” (aqueles sem parcela, que em cada caso terão características diferentes) uma qualidade fundamental para contribuir com o bem comum.

Para continuar compreendendo a lógica da política como dispositivo para instaurar distribuições alternativas à simples dominação, Rancière estabelece a noção da polícia, que seria a estruturação à qual a política precisa se contrapor. A polícia define a ordem preestabelecida das ações e os corpos no espaço público e privado, estabelecendo um consenso ao qual todos os cidadãos devemos obedecer. A polícia é a designação de formas de ser, agir, ver, dizer, sentir que regem a vida em sociedade e é justamente para romper tal imposição e propor outras formas de relação/distribuição que aparece a política.

Para Rancière, política não é principalmente exercício ou luta de poder, nem ciência dos governos, nem modos de controlar. “A questão política é a capacidade de qualquer corpo para se

empoderar de seu destino. Se centra na relação entre a impotência e a potência dos corpos, sobre a confrontação das vidas com o que podem¹⁹” (RANCIÈRE, 2008). A política é a invenção de espaços de enunciação coletiva que estabelecem novas formas de distribuição do sensível que, por sua vez, permitem novas formas de ser, agir, ver, dizer etc.

É interessante que esta forma de entender a política devolve poder ao micro, ao indivíduo em relação com seu coletivo, e aos coletivos em relação com o todo da sociedade. A política poderia estar presente em qualquer situação onde se criassem formas alternativas de vida em comunidade ou metáforas sobre esta possibilidade, portanto pode também existir no exercício curatorial quando pensado politicamente. A política estaria a serviço das pessoas que querem modificar de alguma forma o que vivem, existiria ação política nessa tentativa tanto no exercício metafórico quanto factual sempre e quando afete o indivíduo e seu entorno.

Para compreender bem esta forma de conceber a política, vale destacar que Rancière apoia-se em uma série de conceitos que se encontram no entorno da política: o consenso, o dissenso e a polícia (que já definimos brevemente acima). Estes ajudarão a identificar quando a política tem lugar. Vamos observá-los brevemente, apenas para compreender as páginas subsequentes onde estes termos aparecerão.

O consenso constitui-se como o acordo que é imposto de forma parecida a todos os integrantes de determinada comunidade e define suas formas de sentir e agir. Essas formas apresentam-se como imutáveis. “[...] Inclusive os dados a partir dos quais se decidem os acordos e desacordos são considerados objetivos e inquestionáveis²⁰” (RANCIÈRE, 2005, p. 54). De forma adversa, o dissenso seria a colocação de uma diferença de percepção, um desentendimento com o consenso, “desacordo sobre os dados mesmos da situação, sobre os objetos e os sujeitos incluídos na sociedade e os modos de sua inclusão²¹” (RANCIÈRE, 2005, p. 51).

¹⁹ la cuestión política es la capacidad de cualquier cuerpo para apoderarse de su destino. Se concentra pues en la relación entre la impotencia y la potencia de los cuerpos, sobre la confrontación de las vidas con lo que pueden.

²⁰ [...] que incluso los datos a partir de los cuales se deciden acuerdos y desacuerdos se consideran objetivos e inquestionables.

²¹ desacuerdo sobre los datos mismos de la situación, sobre los objetos y sujetos incluidos en la comunidad y sobre los modos de su inclusión.

O circuito de artes, por exemplo, toma em alguns contextos a forma de um sistema extremamente especializado ao qual apenas os “iniciados” tem acesso. Este acordo imposto ao circuito artístico parece infranqueável e seus agentes policiais (academias, críticos, artistas, curadores) garantem a inamovibilidade desta situação. Em contraposição, poderiam existir estruturas dissensuais onde agentes políticos (que também poderão ser professores, críticos, curadores, artistas) instaurem projetos, obras, curadorias que discordem deste consenso e proponham outras formas de relação entre as artes e os “não iniciados”, amplificando as formas de distribuição dos saberes produzidos no campo artístico. No terceiro capítulo abordarei estas possibilidades de maneira concreta, trazendo o exemplo das ações políticas e também as ações policiais que reconheço nas falas dos entrevistados.

Como dito acima, a política aparece para acionar dispositivos dissensuais que possam ser confrontados ao consenso e construir desta forma um desacordo capaz de mobilizar outras configurações das relações da vida, construir outra distribuição da sensibilidade. Para isto, constitui esferas onde objetos aparentemente comuns e pessoas capazes de questionar a realidade consensual imposta articulam-se para criar “montagens de espaços, sequências de tempo, formas de visibilidade, formas de enunciação diferenciadas e que os recolocam como comunidade política, comunidade dissensual²²” (RANCIÈRE, 2005, p. 51).

A essência da política consiste em perturbar este acordo através de operações dissensuais, montagem de ações que tornam visível o que não se via. Mostram como objetos comuns, coisas que eram vistas como de domínio privado, chamam atenção a sujeitos habitualmente tratados como simples objetos a serviço dos governantes etc. A política, de acordo com isto, é obra de atores concretos, de sujeitos que constroem a esfera verossímil do dissenso, se afirmando inclusive ao lado de grupos que constituem a população. Estes sujeitos podem ser povo ou cidadãos, proletariado, mulheres ou qualquer outra coisa²³ (RANCIÈRE, 2005, p.52).

²² montajes de espacios, secuencias de tiempo, formas de visibilidad, modos de enunciación que constituyen lo real de la comunidad política. La comunidad política es una comunidad disensual.

²³ La esencia de la política consiste en perturbar este acuerdo mediante operaciones disensuales, montajes de consignas y acciones que vuelven visible lo que no se veía, muestran como objetos comunes cosas que eran vistas como del dominio privado, hacen que prestemos atención a sujetos habitualmente tratados como simples objetos al servicio de los gobernantes, etc. La política, de acuerdo con esto, es obra de actores concretos, de sujetos que construyen la esfera verosímil del dissenso, afirmándose además a costa de los grupos que constituyen una población. Estos sujetos pueden identificarse como pueblo o ciudadanos, proletarios, mujeres o cualquier otra cosa.

Para finalizar este percurso, quero destacar dois aspectos fundamentais do que será entendido como política neste trabalho. Em primeiro lugar, política não é para Rancière (e não será para esta pesquisa) o exercício do poder praticado pelos políticos de ofício, não tem relação direta ou primeira com as atividades realizadas pelos governos e a macroestrutura de poder; portanto, não entendamos política associada a campanhas políticas ou a partidos políticos.

A política aqui tem, em primeiro lugar, relação com a dimensão pública, são práticas que implicam em uma mensagem/ação para além de si mesmas e se dirigem a um âmbito do público, comum, coletivo. Esta dimensão está subentendida nas reflexões de Rancière, também está nas críticas artísticas de Hal Foster e Arthur Danto, e é fundamental para entender que ação política transcende sempre o âmbito privado, individual.

Em segundo lugar, remete a ações que denunciam e visibilizam práticas sociais que afetam uma parcela dos cidadãos em determinado contexto, quer seja através de críticas diretas, ressignificação de estruturas, criação de metáforas, reposição dos aspectos simbólicos etc. Desta forma, “fazer política”, “agir politicamente”, “atuar no dissenso” é posicionar-se à frente de sistemas de opressão ou poder, formas de injustiças de diversos tipos, processos de alienação, processos de discriminação etc, através de uma ação que reconfigure o consenso estabelecido sobre tal sistema.

Estas duas ideias sobre política se complementam e formam uma noção através da qual as práticas curatoriais tem grande potencial, pois são dedicadas fundamentalmente ao público – tanto no sentido amplo quanto de espectadores, e podem estar criando diversos dissensos quando compreendidas na sua energia política. É claro que curadorias compreendem também tarefas de organização, ordenação e em muitos casos repetição de formas de dominação. Estas questões podem alinhá-las a práticas policiais. Parte do desafio deste capítulo e o próximo será pensar em formas de lidar com este paradoxo e reconhecer cada vez mais o potencial político da função curatorial.

2.2 Arte é política

Parte do objeto de estudo aqui está intimamente relacionada com as práticas artísticas e curatoriais e sua dimensão pública. Então, poderíamos tecer relações entre estas práticas e as práticas políticas? Em que momento arte e curadoria se vinculam com a política? Curadoria é política em quais casos? Em cima comentei superficialmente alguma possibilidade desta conexão, porém ainda restam outras reflexões para aprofundar este assunto. Por outro lado, Arte é política em quais casos? Ou toda arte é política? Discutirei brevemente o que Rancière, Agamben, Foster e Canclini trazem a respeito destes questionamentos.

Segundo Rancière e Agamben, as artes tocam a política antes mesmo de serem direcionadas pelos seus autores para tal. Segundo eles, arte é política porque sua existência mesma é uma reconfiguração do sensível no âmbito do coletivo. Portanto, a política estaria no centro da arte, seria uma condição preexistente. Arte seria antes de tudo política e depois teria diversas camadas que a continuariam afirmando (ou distanciando) no lugar político à qual está por constituição vinculada.

Para Agamben, esta condição política se caracteriza pela operação de suspender o uso comum da sensibilidade dos homens e através disso fazer uma proposta de um novo possível uso. Em suas palavras:

A arte não é uma atividade humana de ordem estética, que pode, eventualmente e em determinadas circunstâncias, adquirir também um significado político. A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso. Por isso, a arte aproxima-se da política e da filosofia até quase confundir-se com elas. Aquilo que a poesia cumpre em relação ao poder de dizer e a arte em relação aos sentidos, a política e a filosofia têm de cumprir em relação ao poder de agir. Tornando inoperativas as operações biológicas, econômicas e sociais, elas mostram o que pode o corpo humano, abrem-no a um novo, possível uso (AGAMBEN, 2007, p. 49).

Por sua vez, Rancière chama esta relação condicional de “política da arte”, e afirma que este efeito se dá porque as artes “geram novas paisagens do visível, novas formas de

individualidade e conexão, ritmos diferentes de apreensão do já dado, novas escalas²⁴, (RANCIÈRE, 2008). Acredito que neste aspecto as curadorias tem um papel fundamental, pois através delas, determinadas políticas das artes serão visíveis. A curadoria se instaura como o dispositivo através do qual estas novas paisagens, ritmos e escalas são distribuídas, portanto seu potencial é, neste sentido, dobrado.

O mais interessante é que Rancière traz a noção de que arte atua não como a ação estritamente política que cria formas de enunciação coletivas, mas atua subjetivamente em cada indivíduo, abrindo para sentidos polissêmicos e convocando uma possível reconfiguração da sua sensibilidade. Age individualmente com todas as pessoas com as quais tem contato sem compromisso com uma mensagem ou resultado determinável. A arte cria mecanismos dissensuais e os oferece aos espectadores, esperando reverberações também dissensuais.

Contudo, aprofundando nas reflexões de Rancière sobre os regimes de ação política na arte, identifiquei três tipos de configurações que fazem parte da história desta relação arte-política:

O *regime estético* no qual – e aqui coincide com as ideias de Agamben – a arte, apenas pela sua lógica de criação e apresentação, oferece ao espectador práticas de dissensão da vida operativa, funcional e restrita a satisfazer necessidades básicas. Aqui encontraremos obras que não têm o intuito de ‘fazer política’, que se ocupam apenas do aspecto formal, que não têm uma vocação particular com o público, mas com a estética, porém, como já dissemos antes, esta configuração já contém em si uma resignificação do espaço consensual e por isso é considerada por estes teóricos como política; e abre, assim, novas possibilidades de resignificação da vida, implicando nisto sua dimensão política.

O *regime representacional* que abrange as obras que acreditam na capacidade dos espectadores de se sentirem representados pela arte e suas mensagens e, portanto, mobilizados a mudar alguma coisa, age através do manejo de signos e símbolos reconhecidos coletivamente e os reorganiza de determinada forma na intenção de criar uma empatia e identificação do

²⁴ Generan un nuevo paisaje de lo visible, nuevas formas de individualidad y conexión, ritmos diferentes de aprehensión de lo ya dado, nuevas escalas.

espectador. A representação teve muitas críticas pela certeza de mudança que preconizava, sobretudo durante a modernidade e em algumas linguagens artísticas.

O terceiro paradigma seria aquele no qual *arte e vida se juntam*, onde os artistas vão diretamente fazer a política acontecer, impulsionam projetos onde a obra de arte é precisamente a própria ação cidadã e política, não tem representação, não tem contemplação, tem fazer. É ação política mesma que migra totalmente ao território artístico, renunciando aos artifícios que outros tipos de arte convocam.

Estes três paradigmas são, em Rancière, as estratégias já ocupadas pelos artistas a partir do século XIX e que estabeleceram reflexões sobre sua intenção, o efeito que produzem e como isso contribuiu a uma mudança geral. Em resumo,

A política da arte se constitui pelo entrelaçamento de três lógicas: a dos espaços estéticos, a do trabalho da ficção e o das estratégias metapolíticas. Esse entrelaçamento implica também em uma mistura singular e contraditória entre as três formas de eficácia que tento definir: a lógica representativa que produz efeitos com as representações, a lógica estética que produz efeitos pela suspensão dos fins representativos e a lógica ética que quer que as formas de arte e as formas da política se identifiquem diretamente umas com as outras²⁵. (RANCIÈRE, 2008).

Nestes sentidos trazidos até aqui, as curadorias, pela sua função de criar plataformas para a conexão entre públicos e obras, tem o potencial de reforçar, trabalhar em conjunto, aprofundar a direção que estas obras estão apresentando. As formas de expor estas obras, discursos e configurações políticas constituirá parte de seu fazer político. Transcendendo o apenas organizacional e operacional de colocar peças num espaço, as curadorias poderão criar formas de dissenso a partir dos discursos das próprias obras dissensuais.

Se bem que as estratégias artísticas trazidas por Rancière são históricas, ainda hoje podemos encontrar estes paradigmas ocupando as galerias, centros culturais, festivais etc. Não são formas de criação ‘superadas’ ou ‘descartadas’. Coexistem na contemporaneidade e são

²⁵ La “política del arte” se constituye así por el entrelazamiento de tres lógicas: la de los espacios estéticos, la del trabajo de la ficción y la de las estrategias metapolíticas. Este entrelazamiento implica también un trenzado singular y contradictorio entre las tres formas de eficacia que he intentado definir: la lógica representativa que quiere producir efectos con las representaciones, la lógica estética que produce efectos por la suspensión de los fines representativos y la lógica ética que quiere que las formas del arte y las formas de la política se identifiquen directamente las unas con las otras.

materialidade das curadorias que apreciamos em muitos espaços culturais. Porém, a partir daqui aprofundaremos na análise das configurações dos dois últimos regimes (representacional e arte da ação política), que serão enunciados como Arte Política ou Arte Crítica a depender do autor em que estiver me baseando.

Hal Foster analisa de forma profunda o material de "arte crítica"²⁶ dos últimos cinquenta anos e identifica neste conjunto de obras um novo "estilo", caracterizado pela bandeira política como investimento mesmo que se enquadra dentro da arte contemporânea onde .supostamente não existia um estilo. Este novo estilo, segundo ele, se tornou mais uma tática de mercado e sua crítica também uma prática previsível e, portanto, nada política:

Choque, escândalo, estranhamento: deixaram de ser táticas contra o pensamento convencional – são pensamento convencional. Como tal, precisam ser repensados. Só que esse processo também é, em muitos aspectos, convencional: conforme Barthes observou, tal desmistificação agora é norma (FOSTER, 1996, p. 48).

Esta triste constatação também é apontada por Gerardo Mosquera, curador cubano de artes visuais no seu artigo “*Arte y Política: contradicciones, disyuntivas, posibilidades*” onde comenta que muitos dos casos onde a arte saía especificamente a tratar do âmbito social, o fazia apenas como mais uma metodologia de criação, sendo que o destino final era o próprio mercado das artes, que iria consumir a documentação belamente realizada sobre esta suposta experiência social: “A documentação é com frequência o superobjetivo presente desde o momento da concepção do projeto e a obra é apenas o proceso que a produz. Muitas vezes estão em segundo plano as influências e a efetividade sociais deste tipo de obra²⁷” (MOSQUERA, 2002).

Desta forma, a arte chamada política se julga apenas pela sua experiência artístico-conceitual dentro do sistema das artes, correndo o risco de que sua influência e impacto na comunidade fiquem relegados apenas a anedota curiosa. Mosquera, nestes casos, identifica que é o próprio sistema das artes – e no meio dele os agentes curatoriais, que deveriam fazer parte do

²⁶ Hal Foster usa o nome “arte crítica” para designar os tipos de arte que explicitamente se dedicam à ação política.

²⁷ La documentación es con frecuencia el superobjetivo presente desde el momento mismo de la concepción del proyecto, y la obra sólo el proceso que conduce a ella. Demasiadas veces pasan a segundo plano las implicaciones y efectividad sociales de estas obras.

questionado, ridicularizado, visibilizado, desafiado. Quem também deveria ser o alvo da política, fica intacto enquanto promove o estilo arte pública, arte crítica, arte política.

Mas este fenômeno vai além do sistema artístico. Foster atenta para o processo de apropriação da vida que as esferas econômicas e burocráticas tiveram nas últimas décadas. A era do consumismo que precisa sempre nova produção – que também afeta o mercado das artes e estimula o pluralismo²⁸ – para manter a máquina econômica movendo-se e a supressão dos espaços de compartilhamento públicos, comprimem a produção artística ao pequeno espaço periférico da sensibilidade e da consciência.

Neste contexto, a arte e a crítica se tornam marginais; na verdade, só lhe restaria esta função: “representar a marginalidade humana”. E desse modo são tratadas como essenciais, porém supérfluas, como luxos ou perturbações a serem aceitos ou dispensados (FOSTER, 1996, p. 20-21). É neutralizado o poder público das artes e da política em geral, pois as artes políticas foram engolidas pelo sistema mercantil, suas reivindicações esvaziadas de importância e significado para o coletivo, e a possibilidade de sua crítica foi estirpada pela pretensão de um pluralismo onde tudo vale (FOSTER, 1996, p. 50), onde nada pode ser questionado e onde afinal os métodos críticos são objetos de luxo aos que apenas uns poucos têm acesso.

Na seção anterior, sobre o início da política, comentei como o sistema das artes e, dentro dele, as curadorias podem ser neutralizadas pelo consenso até, inclusive, colaborar para sua manutenção e evitar a instauração da política. Foster associa este consenso ao sistema mercantil e ao pluralismo que age através de dispositivos policiais, dentre os quais as curadorias tem um papel fundamental, por serem intermediários diretos entre os artistas e suas propostas, e as instituições, os patrocínios, os públicos etc. Este papel intermediário lhe concede o poder de agir

²⁸ “A liberdade de arte hoje em dia é anunciada por alguns como o “fim da ideologia” e o “fim da dialética” – um anúncio que, embora ingênuo, torna essa ideologia ainda mais desviada. Com efeito, a abdicação de um estilo (por exemplo, o minimalismo) ou de um tipo de crítica (por exemplo, o formalismo) ou até mesmo de um período (por exemplo, o modernismo tardio) tende a ser tomada equivocadamente como a morte de todas essas formulações. Tal morte é vital para o pluralismo: pois, de certo modo, com a liquidação da ideologia e da dialética, entramos num estado que parece com o da graça, um estado que permite extraordinariamente, todos os estilos – isto é, o pluralismo. Tal inocência diante da história implica uma séria contrafação da historicidade da arte e da sociedade. Implica também um fracasso da crítica” (FOSTER, 1996, p. 36).

tanto política como policialmente, e em ambos casos o “resultado” deste mecanismo afetará a possibilidade de outras configurações e distribuições do sensível.

Outro aspecto deve ser considerado: enquanto este “resultado” obedece a fins consensuais estará restringindo o âmbito público das artes, como dito acima, e portanto afeta diretamente as relações arte e espectadores. E para quem fazer a política se não para um interlocutor que reaja e se posicione? Mosquera justamente aponta que o mecanismo consensual do sistema artístico se interessa pela manutenção desta ausência do interlocutor. Ele manifesta que o principal objetivo disto é achatar e neutralizar a crítica e, portanto, a política.

Infelizmente, o sistema de artes, ao invés de acionar políticas e contrariar de alguma forma esta desconexão contínua, que só piora em relação aos públicos, tende a se salvaguardar e se esforçar em manter uma certa autossuficiência onde o circuito artístico se sustenta a si mesmo, tenta manter seu pequeníssimo poder e seus sistemas de sobrevivência por mais policiais que estes sejam.

A astúcia da arte está em inflamar a aura em uma época de reprodução técnica, o que equivale a autolimitar suas possibilidades de difusão. A comunicação social foi substituída pela exclusividade aurática e o mercado massivo barato por um de elite²⁹ (MOSQUERA, 2002).

Esta autossuficiência simbólica se sustenta financeiramente pela submissão às mínimas contribuições econômicas dos governos e empresas que patrocinam este movimento endógeno, talvez porque estão sistematicamente interessados na despilitização e no desempoderamento das artes em relação ao seu entorno.

Estes investimentos culturais-artísticos, executados por curadores e produtores, promovem bienais, exposições, festivais em todos os lugares, muitos deles a serviço do próprio circuito artístico e servindo ao marketing cultural que "limpa" as caras dos grandes capitais e legitima seu *status consensual*. Este apoio financeiro patrocina o que Mosquera chama de o "grande problema político nas artes" que é “a crescente redução do público que compreenda de

²⁹ La astucia del arte ha estado en hiperbolizar el aura en una época de reproducción técnica, lo que equivale a autolimitar sus posibilidades de difusión. La comunicación social fue reemplazada así por exclusividad aurática, y el mercado masivo barato por uno de élite.

forma abrangente suas mensagens ou ações, sendo impactados por elas, para além de uma aproximação limitada, superficial ou espetacular³⁰” (Mosquera, 2002).

Esta preocupação pela interlocução também interessa a Néstor García Canclini, que dedica vários capítulos nos seus livros a analisar esta exclusividade que desvincula a arte diretamente da vida social e portanto a despolitiza. Ele explica este fenômeno dentro do território latinoamericano como uma ação das classes dominantes que, em prol de conservar sua hegemonia ou simplesmente não ter que explicá-la, mantêm uma certa distribuição do sensível, das artes, da cultura.

Esta reflexão nos faz retornar à explicação da política de Rancière e infelizmente nos lembra que estas operações pertencem tanto ao passado antigo quanto ao recente e talvez ao presente. Canclini visibiliza os mecanismos pelos quais esta desapropriação se deu:

Na cultura escrita, o conseguiram limitando a escolarização e o consumo de livros e revistas. Na cultura visual, através de três operações que fizeram possível às elites reestabelecer repetidamente, diante de cada mudança modernizadora, sua concepção aristocrática: a) espiritualizar a produção cultural sob o aspecto de “criação” artística, com a conseqüente divisão entre arte e artesanato; b) congelar a circulação dos bens simbólicos em coleções, concentrando-os em museus, palácios e outros centros exclusivos; c) propor como única forma legítima de consumo destes bens, a modalidade também espiritualizada, hierática, de recepção que consiste em contemplar³¹ (CANCLINI, 1989, p. 67).

É difícil identificar quais destes acontecimentos – a cultura de massas, a publicidade, o consumismo, as elites hegemônicas, a elitização do sistema de artes, a neutralização da arte – são efeitos e quais são causas. A relação dos sistemas econômico, social e político está intimamente implicada em todos os aspectos da vida e não é possível fugir disto. Portanto, a antena política dos profissionais das artes hoje precisa ser muito mais aguçada para não cair na inocência

³⁰ es la creciente reducción del público que pueda comprender a cabalidad sus mensajes o acciones y ser impactado por ellos, más allá de un acercamiento limitado, superficial o de espectáculo.

³¹ En la cultura escrita, lo consiguieron limitando la escolarización y el consumo de libros y revistas. En la cultura visual, mediante tres operaciones que hicieron posible a las élites restablecer una y otra vez, ante cada cambio modernizador, su concepción aristocrática: a) espiritualizar la producción cultural bajo el aspecto de “creación” artística, con la conseqüente división entre arte y artesanías; b) congelar la circulación de los bienes simbólicos en colecciones, concentrándolos en museos, palacios y otros centros exclusivos; c) proponer como una única forma legítima de consumo de estos bienes esa modalidad también espiritualizada, hierática, de recepción que consiste en contemplar.

criticada: “O artista inocente de hoje em dia é um dileitante que, cercado pela ironia modernista, alardeia alienação como se ela fosse liberdade” (FOSTER, 1996, p. 44).

É necessário estar alerta a estas advertências colocadas por Foster, Mosquera e Canclini pois nelas se encontra a possibilidade de reconhecer, de forma clara, quais são os campos do consenso que tentamos reconfigurar. “Não ter consciência dos limites históricos ou sociais não é estar livre deles; é se tornar ainda mais submetido a eles” (FOSTER, 1996, p. 38) e nesta submissão podemos contribuir para o consenso na vontade de combatê-lo.

O que pode o artista, o gestor, o curador frente a estes focos de poder que fortalecem a comunidade do consenso e dificultam o estabelecimento de ações políticas que possam opor o efeito desta máquina? “Esta é, portanto, a questão crucial com que tanto a arte quanto a crítica se defrontam hoje em dia: como reter (ou restaurar) uma radicalidade para a arte sem um novo exclusivismo ou dogmatismo” (FOSTER, 1996, p. 55).

Rancière observa dois movimentos de resposta a esta "autoneutralização do dispositivo crítico". Por um lado, cresceria uma forma de arte menos pretensiosa que reconhece limites do seu exercício, e ao invés de querer revelar todas as contradições e injustiças do sistema em que vivemos, se esforça em promover formas micropolíticas de reconfigurar o modo como vivemos o mundo, assim ajudando a “restaurar algumas funções básicas da vida individual e coletiva que estão ameaçadas pela anestesia comercial: um olhar atento sobre os objetos que fazem parte do mundo, a memória de uma história compartilhada, um sentido das relações intersubjetivas, em resumo, uma maneira de habitar o mundo juntos³²” (RANCIÈRE, 2008).

Isto parece um amadurecimento na abordagem política, que não renuncia completamente às utopias e formas de representação ocupadas em outras formas de arte política³³, mas que refocaliza no fortalecimento da esfera do micro, na esperança de restituir algumas estruturas sociais extremamente desintegradas na vida contemporânea.

Esta arte não é a instauração do mundo comum através da singularidade absoluta da forma [como o regime estético exigia], mas a redistribuição dos objetos e das

³² reinstaurar algunas funciones básicas de la vida individual y colectiva que están amenazadas por la anestesia comercial: una mirada atenta sobre los objetos que forman parte de nuestro mundo, la memoria de una historia compartida, un sentido de las relaciones intersubjetivas, en resumen una manera de habitar el mundo juntos.

³³ Rancière enuncia como “arte política” as artes que se enquadram como ação política ou regime representacional.

imagens que formam o mundo comum já dado, ou a criação de situações dirigidas a modificar nosso olhar e nossas atitudes com respeito ao entorno coletivo. Estas microssituações, apenas distinguíveis da vida ordinária e apresentadas de forma irônica e lúdica mais do que críticas ou denunciadoras, tendem a criar ou recriar laços entre os indivíduos, a suscitar novos modos de confrontação e de participação (RANCIÈRE, 2005, p. 11-12).

A outra resposta seria a de intensificar os esforços que transformam arte em ação política em si. Esta arte responde ao debilitamento dos grandes movimentos de emancipação e formas sociais de criação de dissenso. Esta arte quer ser o refúgio deste espaço onde a mudança acontece pela prática política e se anula a si mesma para deixar acontecer a Política com maiúscula. Os artistas e outros profissionais do sistema artístico se vêm tentados a ocupar o último espaço possível de dissensão. Para Rancière, estas duas respostas criam uma “intensificação esquizofrênica do movimento de ir e vir entre o museu e seu entorno, entre a arte e a prática social³⁴” (RANCIÈRE, 2008).

De alguma forma, estamos frente a uma arte política reconfigurada, que mistura estas diversas formas de abordar o político na arte. O que chamamos hoje de arte política (Rancière) ou arte crítica (Foster) é uma arte que afirma sua função comunitária de construir um espaço para o questionamento do consenso e propor sua reconfiguração, bem seja se distanciando da vivência ordinária (regime estético), utilizando-se dela para ressignificar o comum ou transitando entre uma e outra até se tornar prática social em si. Como sempre, as combinações são infinitas, mas confluem na vocação de ser uma arte “em que se redistribuem as relações entre os corpos, as imagens, os espaços e os tempos” (RANCIÈRE, 2005, p. 12-13).

Que papel jogaria a curadoria neste contexto, onde existe uma arte que age em forma micropolítica e uma arte que se torna apenas política? A prática curatorial poderá, como dissemos antes, se alinhar e fortalecer estas estratégias, agindo micropoliticamente, pois com certeza estará sujeita a dinâmicas econômicas institucionais irrecusáveis. Seu exercício se torna político no momento em que aciona o dispositivo curatorial de forma disensual. É o acionamento constante que modifica as relações entre as pessoas envolvidas e também os campos de imagens e ideias

³⁴ es una intensificación esquizofrénica del movimiento de vaivén entre el museo y su entorno, entre arte y práctica social.

que as obras habitam. Porém, sempre será útil fazer suas escolhas, tendo em conta o tamanho da sua abrangência e confiando na possibilidade de mudança.

Neste sentido, curadores se tornam agentes políticos tanto como os artistas que decidem tomar o dissenso como caminho. Foster observa que

[...] todos eles se parecem no seguinte aspecto: cada um deles trata o espaço público, a representação social ou a linguagem artística na qual ele ou ela intervém tanto como um alvo quanto como uma arma. Essa mudança na prática inclui uma mudança na posição: o artista se torna um manipulador de signos mais do que um produtor de objetos de arte; e o espectador, um leitor ativo de mensagens mais do que um contemplador passivo da estética ou o consumidor do espetacular (FOSTER, 1996, p. 141).

Contudo, este manejo de signos não responde a inspirações aleatórias. Os signos e ações utilizadas estão dedicadas a mostrar o que não se via, a mostrar de outro jeito o que se via facilmente, a criar novas relações com o que não está aparentemente relacionado, a dinamizar de forma diferenciada a relação consensual entre objetos e pessoas. Com isso propõem, por exemplo, denunciar a figura do dominador, ridicularizar certos estigmas e preconceitos, visibilizar realidades sistematicamente invisibilizadas, trazer à tona conhecimentos e saberes desvalorizados etc.

O foco destas operações tem hoje uma diversidade extrema. Não estamos apenas falando de luta de classes ou de proletariado versus capital, com quem a política se alinhou por séculos. Estamos assistindo uma disseminação de novas classes que discutem a distribuição em termos de articulação diferencial, onde cada minoria (seja qual for) reclama sua parcela no espaço comum (que está constituído por outras minorias) e, neste sentido, a luta política continua sendo pela distribuição. Porém, uma distribuição complexificada que considere a quantidade de minorias e diferenças e, portanto, as sensibilidades e identidades do mundo contemporâneo.

[...] novas forças sociais – mulheres, negros, outras “minorias”, movimentos gay, grupos ecológicos, estudantes... – tornaram clara a importância única do gênero, da diferença sexual, da raça e do Terceiro Mundo, a “revolta da natureza” e a relação entre poder e conhecimento, de tal modo que o conceito de classe, caso mantido como tal, deve ser articulado em relação a esses termos. Em resposta, o foco teórico se deslocou da classe como sujeito da história para a constituição cultural da subjetividade, da identidade econômica, para a diferença social. Em

suma, a luta política agora é vista de maneira ampla como um processo de “articulação diferencial” (FOSTER, 1996, p. 189).

Quais “minorias” interessam às curadorias será uma decisão tomada na combinação das urgências dos contextos com as possibilidades de execução. Porém é importante pensar na possibilidade de se alinhar com estes objetivos atuais das artes como ação política.

Estes objetivos que consistem basicamente em transformar “os modos de representação sensível e as formas de enunciação, mudando os marcos, as escalas, os ritmos, construindo novas relações entre o aparente e a realidade, o singular e o comum, o visível e seu significado³⁵” (Rancière, 2008) são chamados por Rancière como “trabalho da ficção”.

A ficção seria apenas outra organização do sensível, não a criação de um mundo “irreal” que se contrapõe ao “real”. O que descrevemos como sistema real (chame-se “vida real”/“sempre foi assim”/“é o correto”) também é uma construção ficcional, que se tornou dominante, hegemônica, consensual, justamente pela negação da sua constituição como ficção, como construção. Desta sorte, a ficção construída pela arte política apenas é uma possível contraposição à ficção “real”, a ficção do consenso.

Estaríamos então dizendo que este jogo político, que artes e curadorias podem instalar, consiste em confrontar uma ficção com a outra, onde se instaure uma fratura e onde se utilize esta ficção consensual de modo polêmico, instalando o dissenso. Desta forma, sua intenção é criar outras visões do mundo comum, da ficção hegemônica, porque sua vocação é transformá-la, e o faz a partir de uma mudança na percepção coletiva.

Para isso, esta arte confia nos processos de *estranhamento sensível*, produzidos no contato das pessoas com a obra/ação artística; de *tomada de consciência do porquê do estranhamento*, que é a hipótese de que a combinação dos signos empregados, dado seu entendimento coletivo, poderão ser associados pelos espectadores com um campo mais ou menos comum de interpretações; e de *mobilização/mudança* que resultaria a partir dessa tomada de consciência e que estimularia cada indivíduo a criar alguma ação em torno desta questão (RANCIÈRE, 2008).

³⁵ cambia los modos de representación sensible y las formas de enunciación cambiando los marcos, las escalas o los ritmos, construyendo nuevas relaciones entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significado.

Porém, é necessário ressaltar que mesmo que estas artes confiem ou pretendam o desenvolvimento destes processos, seu efeito não é garantido. “Não existe nenhuma razão para que a colisão dos métodos de sensibilidade se traduza em compreensão das razões das coisas, assim como não se justifica que a compreensão da ordem das coisas se traduza na decisão de mudar³⁶” (RANCIÈRE, 2008). O resultado da política artística é indeterminável e nisso radica a humildade desta arte, pois assume que seu efeito passa pela distância estética e que sua ação implica sempre numa liberdade interpretativa. A arte política aceita seus limites, se nega a controlar e antecipar seu efeito exato. É o exercício da indeterminação o que caracteriza sua configuração e também seu efeito. Aqui radica sua potência e sua fragilidade. Aqui se assenta sua utopia e parte da sua resistência.

Estas configurações de arte política tentam se posicionar como o lugar da diferença, daquilo que não se deixa dominar ou submeter. Isso é o que dá seu valor, sobretudo em um consenso onde tudo é “instrumentalizável, dominável, mensurável, igualável, calculável e homogeneizável” (RANCIÈRE, 2005, p. 7).

A pergunta será: quais são suas ferramenteas para se manter nesta resistência sem ser marginalizada, tratada como objeto de luxo, neutralizada? O grande desafio da arte política – e portanto de curadorias políticas, é, como dissemos antes, construir o dissenso, manter a visão clara de quais estruturas precisam ser reconfiguradas, identificar o consenso e suas fórmulas para não ser engolida por ele. O desafio é manter o discurso crítico alerta. Manter-se atento e se posicionar.

Sendo assim, cabe uma pergunta: transitar dentre o consenso e manter-se ao lado do profissional politizado é uma opção ou apenas utopia? Hal Foster reflete sobre isto e comenta que

Recentemente, críticos marxistas procuraram recuperar o utópico como um conceito subversivo: eles argumentavam que qualquer texto cultural, para funcionar ideologicamente deve, em primeiro lugar, despertar desejos utópicos, que só depois podem ser desarmados, controlados, “administrados”; na verdade, até mesmo o mais ideológico desses textos contém algum impulso ou fantasia coletiva – um momento utópico que pode ser potencialmente exposto, revalorizado, usado (FOSTER, 1996, 134).

³⁶ No existe ninguna razón para que la colisión de dos métodos de sensibilidad se traduzca en comprensión de las razones de las cosas, así mismo tampoco se justifica que la comprensión del orden de las cosas se traduzca en una decisión de cambiarlo.

Com certeza estes críticos marxistas se vêm na necessidade de cooptar, para si, lógicas utópicas onde parece não existir mais esperança. O que é possível com as artes e com as curadorias dependerá dos contextos, de como se instaura o consenso, de como se moldará este possível dissenso. A chave parece estar em como se estabelecerá o trabalho da ficção. Pensar que a operacionalidade, funcionalidade, gestão das funções curatoriais estejam a serviço da ficção e da utopia é aparentemente um dos caminhos até aqui traçados. Cada projeto deverá encontrar suas brechas e talvez aproveitar a junção do trabalho artístico, o trabalho intelectual e o trabalho político para construir outras formas de vida.

A seguir, analisarei diversos aspectos que se referem especificamente ao trabalho intelectual, para podermos compreender como esta atividade contribui nesta tríade de transformação cultural.

2.3 Produção intelectual é política

Na definição que ofereci ao final do primeiro capítulo, afirmei que a prática curatorial implica em um profundo trabalho vinculado às artes, à sua análise, à criação intelectual a partir das obras e à construção de discurso que se dirige ao público (não apenas aos espectadores diretos, mas ao espaço do comum); e dada a compilação até aqui apresentada, que vincula constitutivamente arte e política, poderíamos complementar nossa reflexão aprofundando acerca da produção intelectual para, assim, cobrir vários aspectos envolvidos no fazer curatorial.

Podemos pensar a curadoria como uma prática intermediária entre arte, produção intelectual e atividade política? Qual seria a potência do trabalho curatorial quando entendido nesta tríade? Se curadoria não é em si produção artística, se opera próxima dos interesses das artes, mas não na mesma lógica, atua então sob a lógica do trabalho intelectual? Para responder estes questionamentos, entrarei também no âmbito do fazer intelectual a fim de criar os possíveis cruzamentos entre este e o campo curatorial.

Como comentei na primeira parte deste capítulo, Rancière identifica três parcelas na distribuição da sociedade da Grécia antiga: oligarcas, aristocratas e povo³⁷. Filósofos, artistas e intelectuais entrariam nesse grupo chamado de aristocratas, em que estavam a classe governante que – na classificação de Rancière – são os "melhores" da sociedade e a ela se dedicam. Suas contribuições estão associadas mesmo que suas operações sejam diferentes. De tal sorte, o trabalho intelectual, assim como as artes, mobilizariam o senso crítico, se dirigiriam à realidade, teriam uma responsabilidade com ela.

Segundo Michel Foucault, o trabalho intelectual na sociedade burguesa revelava verdades, descobrindo “relações políticas onde normalmente elas não eram percebidas [...] o intelectual dizia a verdade àqueles que ainda não a viam e em nome daqueles que não podiam dizê-la: consciência e eloquência” (FOUCAULT, 2002, p. 131).

Coincidindo, Edward Said, nas suas palestras Reith³⁸ de 1993, dedicadas justamente à reflexão sobre a produção intelectual contemporânea, afirma que a função do intelectual é “levantar publicamente questões embaraçosas, confrontar ortodoxias e dogmas (mais do que produzi-los); isto é, alguém que não pode ser facilmente cooptado por governos ou corporações, e cuja *raison d'être* é representar todas as pessoas e todos os problemas que são sistematicamente esquecidos ou varridos para debaixo do tapete” (SAID, 2005, p. 26).

Pela forma com que estes autores descrevem o trabalho intelectual, pode parecer uma espécie de consciência crítica onipotente, que conhece a “verdade” e tenta conscientizar aos outros. Esta visão pode ser arrogante e discutível. Porém, o que mais me interessa destas aproximações é o acento no trabalho de visibilizar questões que parecem escondidas, ocultas, invisíveis, para poder considerá-las no momento de construir qualquer tipo de análise social.

Neste sentido, estes pensamentos retornam às ideias iniciais de ação política. Estamos então discutindo o mesmo assunto, mas agora apresentando uma nova autoria na ação política: o

³⁷ “a riqueza dos poucos (os *oligoi*); a virtude ou a excelência (*areté*) que dá seu nome aos melhores (aos *aristoi*); e a liberdade (a *eleutéria*) que pertence ao povo (*demos*)” (RANCIÈRE, 1996, p. 22).

³⁸ “As palestras Reith foram inauguradas em 1948 pela BBC para fazer uma contribuição histórica feita para o serviço público de radiodifusão do Lord Reith, seu primeiro diretor geral. John Reith afirmava que a radiodifusão devia ser um serviço público que enriquecesse a vida intelectual e cultural da nação. É com esse espírito que todo ano a BBC convida alguma figura importante para dar uma série de palestras na rádio. O objetivo é aprimorar o entendimento público e o debate em torno de questões do interesse contemporâneo” (BBC, 2014).

trabalho intelectual. Estamos dizendo que a política é demandada principalmente por/de artistas e intelectuais. Estes carregam a responsabilidade de tornar visível o escondido por trás das artimanhas do poder.

Said sinaliza que o trabalho intelectual requer “compromisso e risco, ousadia e vulnerabilidade” (SAID, 2005, p. 27), pois está ali para representar publicamente um certo ponto de vista, para confrontar-se com o poder, para criticar de forma incisiva. Assim, ele continua: “No fundo, o intelectual, no sentido que dou à palavra, não é nem um pacificador nem um criador de consensos, mas alguém que empenha todo o seu ser no senso crítico, na recusa em aceitar fórmulas fáceis ou clichês prontos, ou confirmações afáveis, sempre tão conciliadoras sobre o que os poderosos ou convencionais têm a dizer sobre o que fazem. Não apenas relutando de modo passivo, mas desejando ativamente dizer isso em público” (SAID, 2005, p. 35-36).

Para Beatriz Sarlo, o acento está neste apego pelo senso crítico. Ela adverte que a função intelectual, não apenas nas mãos daqueles legitimamente designados para tal, mas nas mãos dos cidadãos, consiste em não alinhar-se com um pensamento único, sobretudo quando este esconde jogos de interesses e fazeres hegemônicos onde se faz indispensável o uso da crítica (SARLO, 1999). Sarlo introduz uma advertência interessante: a função intelectual não é exclusiva daqueles intelectuais e artistas assalariados, é um território exercido potencialmente pelos cidadãos, sobretudo aqueles que se veem diretamente afetados pelo consenso criado no seu entorno.

Observo que isto tem uma conexão direta com o que proponho, no primeiro capítulo, sobre curadoria como operação e não como profissão especializada. Assim como o trabalho intelectual, pode e deve ser exercida pelos cidadãos e profissionais que se sintam instigados por ela. É um tipo de pensamento, mais que uma profissão exclusiva e específica.

Sarlo e Said coincidem quando afirmam que o trabalho intelectual evita relativizar as coisas para acalmar, pacificar, consensuar. Ao contrário, pretende lutar pela possibilidade da crítica, da dúvida, do posicionamento frente aos poderosos e suas ações.

Deleuze e Foucault discutem esta questão no diálogo “Os intelectuais e o poder”. Eles afirmam que o trabalho intelectual, na contemporaneidade, faz instaurar esta crítica e dúvida não apenas como uma observação. Eles afirmam que o fazer intelectual não é mais uma teoria que pode em algum caso ser aplicada. Ela é uma prática que está ali para ser acionada. Foucault

defende que o papel da produção intelectual vai além do proposto até agora por Said, pois para ele ser intelectual não é apenas ficar

“[...] ‘um pouco na frente ou um pouco de lado’ para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da “verdade” e da “consciência, do discurso. É por isso que a teoria não expressará, não traduzirá não aplicará uma prática; ela é uma prática. Mas local e regional [...] não totalizadora. Luta contra o poder, luta para fazê-lo aparecer e feri-lo onde ele é mais invisível e mais insidioso. Luta não para uma “tomada de consciência” mas para a destruição progressiva e a tomada do poder ao lado de todos aqueles que lutam por ela, e não na retaguarda, para esclarecê-los (FOUCAULT, 2002, p. 132).

Eles reclamam o pensamento intelectual como ação. Uma prática que, enquanto se posiciona, reposiciona também a luta empreendida. Assim se afirma como ação e não apenas como conselho. Deleuze e Foucault estão discutindo um novo momento em que, dada a multiplicidade de lutas contra o poder, a intelectualidade não trabalha de forma metafórica ou representacional, ela aciona apresentando o próprio indivíduo que a profere. Eles estão apontando, de alguma forma, ao trabalho intelectual dos pequenos grupos, minorias, que se apropriam do fazer e com ele agem. “Nós somos todos pequenos grupos. Não existe mais representação, só existe ação: ação de teoria, ação de prática em relações de revezamento ou em rede” (FOUCAULT, 2002, p. 130).

Isto é fundamental para pensar o trabalho curatorial com esta associação intelectual. Como disse antes, na seção de “arte é política”, a curadoria trabalha com ações no sentido em que exerce e estabelece relações concretas, e a forma como estas relações são estabelecidas constituirá sua política.

Said continua neste caminho quando expressa que os intelectuais hoje não se associam mais a essa imagem do boêmio na mesa de bar (SAID, 2005, p. 78). Segundo ele, os intelectuais encontram-se em várias frentes, ocupando-se com diversas questões. Deixou de ser visto como alguém acima dos cidadãos para fazer parte deles e assim levanta sua voz individual em prol de críticas, em prol de emancipações, liberdades.

Desta forma, estamos observando uma valorização da produção intelectual enquanto ferramenta de mudança social, de prática política. É uma teoria, um estudo, uma análise, uma pesquisa, um discurso que se faz só porque é política, em si mesmo, e porque servirá para

promover outras ações também políticas, pois apontam a visibilizar, a clamar a justiça, a abrir outros caminhos. De nada servirão se forem encaixotadas, precisam ser públicas, ouvidas, exercidas. Deleuze completa:

Uma teoria é como uma caixa de ferramentas. Nada tem a ver com significante... é preciso que sirva, é preciso que funcione. E não para si mesma. Se não há pessoas para utilizá-la, a começar pelo próprio teórico que deixa então de ser teórico, é que ela não vale nada ou que o momento ainda não chegou [...] Proust, que o tenha dito tão claramente: tratem meus livros como óculos dirigidos para fora e, se eles não lhes servem, consigam outros, encontrem vocês mesmos seu instrumento, que é forçosamente um instrumento de combate (FOUCAULT, 2002, p. 132)³⁹.

Isto é interessante quando pensamos que a prática curatorial é também ação intelectual. Esta prática está acionando discursos intelectuais na medida em que se identifiquem com o trabalho público que reforça um posicionamento contra o consenso, caso estes estejam afetando o bem estar das pessoas envolvidas. É o trabalho intelectual que complementa o conteúdo já proferido pelas artes. É a combinação de dissensos que propõem umas e outras o que levará a curadoria ao seu fim público, político.

Pois toda produção intelectual pretende agir no âmbito público, visibilizar as discussões e jogos de poder, atuar pelo critério da justiça, mesmo que com isso, seus autores (os intelectuais, os curadores?) sofram certo tipo de exílio, repressão e precisem resistir constantemente à lógica do dinheiro, do poder, do sucesso. A produção intelectual deve colocar-se frente ao poder, pois é comprometida com seu público, apesar das dificuldades.

Said reflete sobre a possibilidade de exclusão implícita no trabalho intelectual. Sua rebeldia será sempre rejeitada pelo consenso, pelo *status quo* e por isso, é necessário manter em foco a finalidade deste dissenso, só assim poderá justificar sua marginalidade.

Ao sublinhar o papel do intelectual como um *outsider*, tenho tido em mente quão impotentes nos sentimos tantas vezes diante de uma rede esmagadoramente poderosa de autoridades sociais — os meios de comunicação, os governos, as corporações etc. — que afastam as possibilidades de realizar qualquer mudança. Não pertencer deliberadamente a essas autoridades significa, em muitos sentidos, não ser capaz de efetuar mudanças diretas e, infelizmente, ser às vezes

³⁹ Esclareço aqui que, mesmo a referência pertencendo ao Foucault o texto foi proferido pelo Deleuze, em uma conversa mantida entre os dois, que foi posteriormente publicada no livro *Microfísica do Poder*, de autoria atribuída a Foucault.

relegado ao papel de uma testemunha que confirma um horror que, de outra maneira, não seria registrado (SAID, 2005, p. 16).

Porém, a produção intelectual, para se manter do lado da crítica, precisa manter sua autonomia, pois a falta de uma afeta a presença da outra, afirma Sarlo. Está no mundo para desordenar a vida, criando argumentos que “nem o mercado, nem as instituições, nem a mídia haviam previsto nas suas lógicas” (SARLO, 2001, p. 197).

Como disse antes, a produção intelectual – assim como a curadoria, não é uma categoria abstrata, é direta, age suas questões. Ambas podem acionar um compromisso expresso com a justiça, num mundo onde se professa constantemente uma justiça que está encobrindo várias injustiças. Os governos (chamemos governos a todos os poderes hegemônicos, micros e macros) constantemente vociferam o politicamente correto sem que o pratiquem. Suas ideologias e suas metodologias não se tocam.

É aqui onde o trabalho intelectual deve se inserir de forma concreta, conectando linguagem liberal com situações da vida real, onde essa linguagem está permitindo os maiores desvios disso que promete. Estar alerta para apontar onde está a incoerência é compromisso do conhecimento intelectual.

É claro que todo conhecimento é contextual e relativo, porém a relação entre as práticas e os princípios deve ser aplicada a todas as esferas por igual, e os intelectuais estão aí para apontar isto concretamente. Said discute amplamente esta relação, exemplificando com as incoerências dos governos em relação às suas políticas externas, e demanda uma posição da produção intelectual que possa criticar estes governos quando entram em guerras desproporcionais e imorais, exercendo as mesmas estratégias dos seus supostos inimigos (crueldade, repressão, discriminação), sobretudo quando a desculpa não passa de um furor nacionalista que supostamente aponta à liberdade e à paz mundial.

Este exemplo tratado constantemente por Said é apenas um dentre os muitos que constantemente vivemos na vida cotidiana. A esfera curatorial não ficará isenta destas lógicas. Em qualquer âmbito reconhecemos exemplos desta enorme distância que existe entre o que se diz e o que se faz. É importante pensar o trabalho intelectual como uma força prática que contribui para a visibilidade, para dissentir do *status quo* onde geralmente os desfavorecidos se assumem presos da ação dos poderosos.

Até aqui, parece tudo estar muito claro. O trabalho intelectual se apresenta como uma ferramenta de combate. Porém, este posicionamento criado pelo fazer intelectual sempre será imperfeito, porque estará mediado pelas hegemonias, os dilemas pessoais, o esforço para se manter constantemente alerta e o risco de pertencer também ao grupo de cidadãos presos nas manipulações, nas meias verdades que norteiam as complexidades do mundo. Num mundo em que cada vez mais a verdade é dificilmente descoberta, qualquer exagero na idealização do trabalho intelectual é um perigo.

Não quero dizer que o trabalho intelectual é confuso ou pouco confiável. Estou dizendo que seus autores não estão acima da realidade, estão imersos nela e, portanto, a produção intelectual sofre influências, manipulações de informações, contradições etc. Desta forma, sua função também será colocar todas as evidências possíveis para elaborar um discurso público que ilumine claramente algum caminho que talvez esteja sendo escondido pelo poder.

A atividade intelectual indica questões, se comunica através da escrita e a fala geralmente é de forma clara. Seu objeto é o conhecimento e as formas de comunicá-lo. Mas, pela sua clareza é alvo de repressões de diversas índoles. Os intelectuais enfrentaram historicamente ameaças até à própria vida, isso não é segredo. Vivemos em um mundo que reprimiu, exilou, torturou e desapareceu intelectuais em todas as sociedades. Estas ameaças diretas, típicas de alguns momentos sociais, são complementadas hoje por outras, mais civilizadas, humanizadas, consensuadas e muitas vezes mais efetivas em neutralizar o mecanismo intelectual.

Apresento aqui algumas ameaças que Edward Said identifica e convido a pensar que estas ameaças são sofridas tanto por artistas quanto pelos curadores que estudo neste trabalho. São ameaças que sobrevoam o trabalho curatorial na América Latina de forma contundente e algumas discussões sobre estas questões serão tocadas no próximo capítulo.

A primeira é uma certa atitude de profissionalismo “sugerida” (ou exigida), vinculada às obrigações empregatícias dos autores quando o trabalho intelectual e a fonte financeira coincidem, o que em muitos casos os obriga a manter uma atitude “profissional”, não agressiva, nem incômoda com seus chefes diretos ou indiretos, com o sistema de legitimação e até com os governos que deveriam criticar e questionar. Este suposto profissionalismo associa o trabalho intelectual a um “comportamento apropriado, profissional— "não entornar o caldo", não sair dos

paradigmas ou limites aceitos, tornando-se, assim, comercializável e, acima de tudo, apresentável portanto não controverso, apolítico e “objetivo” (SAID, 2005, p. 78).

Esta pressão em prol do profissionalismo é exercida por vários mecanismos. Um deles é o de sistema de prêmios, recompensas, que encurrala seu senso social e achata seus motivos públicos, críticos, sociais (SAID, 2005, p. 80), em prol de uma indiferença típica de um técnico do conhecimento, que apenas faz seu trabalho e não sabe quem, nem como serão usados os conhecimentos criados e organizados. “Nada distorce mais o desempenho público do intelectual do que os floreios retóricos, o silêncio cauteloso, a jactância patriótica e a apostasia retrospectiva e autodramática” (SAID, 2005, p. 12).

Outro sistema é a legitimação que se materializa através da especialização que implica numa especificidade de conhecimento e que esvazia de ideologias e tomadas de partidos os conhecimentos de uma determinada área e a desconecta de outras áreas de conhecimento próximas ou não. Desta forma desconsidera que todo conhecimento “detém escolhas, decisões, compromissos e alinhamentos” e esta especialização quer vê-lo “em termos de teorias ou metodologias impessoais” (SAID, 2005, p. 81). Parte do presuposto da neutralidade dos saberes e sua aplicabilidade, impedindo as relações contextuais e os questionamentos que discutem a pertinência e conveniência de cada campo de saber com respeito a cada momento social.

Com esta estratégia se garante a despolitização das ideias e das pessoas que criaram estas ideias, ou pelo menos garante a mudança de foco. Coloca no campo de visão apenas o que tem a ver com a aplicabilidade específica de cada conhecimento para cada pedaço de área específico, evitando a utilização do “zoom” que permitiria ir do micro ao macro, entendendo estas práticas teóricas dentro de contextos maiores de inserção social, política, econômica etc.

Cabe lembrar que, parte do meu interesse em legitimar nesta pesquisa profissionais não especializados na área curatorial tem a ver justamente com esta exigência trazida aqui por Said, que desautoriza os fazedores com a desculpa de não serem “especialistas” neste caso, no assunto curatorial. Com esta desautorização se neutraliza o senso crítico, a contribuição oportuna e o exercício conveniente em cada contexto, para além da *expertise*.

É justamente esta *expertise*, que se configura como terceira ameaça. Ela deriva da especialização mas toma outras dimensões. Sua sobrevalorização e a desqualificação de quem se aventura a opinar, questionar, criticar ou acionar campos que não são sua área específica constituem um sintoma de nosso consenso:

Se a especialização é um tipo de pressão geral e instrumental presente em todos os sistemas educacionais do mundo, a *expertise* e o culto do técnico ou perito credenciado são pressões mais próprias no mundo do pós-guerra. Para ser um especialista, você tem de ser credenciado pelas autoridades competentes; elas ensinam a falar a linguagem correta, a citar as autoridades certas, a sujeitar-se ao território correto (SAID, 2005, p. 81).

Desta forma, quando um intelectual, especialista em uma determinada área, quer, a partir do seu senso crítico, questionar outra área supostamente específica, se encontra com uma barreira institucional da classe dos legitimados em tal área, para desconsiderar estas observações com a desculpa de não ser autorizado para tal.

Não quer dizer que estes cruzamentos entre áreas não existem, pelo contrário. Estamos num mundo onde teóricos de várias áreas são convidados e ouvidos por várias plateias diferentes. Porém, o que aconteceria se um sociólogo viesse a criticar o universo da dança sem ter sido convidado para tal? Que o tenha feito apenas pela firme convicção de que a dança pertence à produção da sociedade e como tal um sociólogo pode ter observações a fazer, por exemplo? Provavelmente seria rejeitado pelos poderes do sistema “autorizado” da dança, que o questionariam sobre sua *expertise* para falar sobre a construção da mesma.

A última pressão que Edward Said identifica é vinculada à relação que o poder exerce através do financiamento. As pesquisas científicas, autônomas ou por encomenda, em qualquer área se veem influenciadas diretamente pelas exigências das autoridades e o poder. Estes vinculam aos seus interesses o financiamento de certas áreas e pesquisas, submetendo a produção de conhecimento a fins que lhes interessam especificamente (SAID, 2005, p. 84). Assim, intelectuais interessados em estudar e refletir fora destes campos de interesse precisam se deparar com a precariedade da falta de recursos que implica às vezes na própria deslegitimação e na impossibilidade de produção de conhecimento ou falta de mobilidade do mesmo numa esfera pública.

Isto se dá em muitas diferentes escalas, pois a produção intelectual vinculada a instituições é sempre dependente dos recursos econômicos e dos sistemas hierárquicos que os administram. A relação extremamente dependente entre a produção, visibilidade, difusão de conhecimento e o poder financiador se apresenta como um desafio para o intelectual hoje.

É difícil para um intelectual enfrentar essa ameaça sozinho e por conta própria, é mais difícil ainda encontrar um modo consistente, coerente com suas crenças, e ao mesmo tempo permanecer livre o bastante para evoluir, abraçar novas ideias, mudar a cabeça, descobrir coisas novas ou redescobrir o que foi posto de lado no passado. O aspecto mais complicado de ser um intelectual é representar o que se professa por meio do trabalho e de intervenções, sem se enrijecer numa instituição ou tornar-se uma espécie de autômato, agindo a mando de um sistema ou método. Qualquer um que tenha sentido a satisfação de ser bem-sucedido nisso e ao mesmo tempo conseguir manter-se alerta e firme poderá avaliar como essa convergência é rara. Mas a única forma de alcançar essa convergência é lembrar-se constantemente de que, enquanto intelectual, você tem escolha: representar a verdade de forma ativa e da melhor maneira possível, ou então se permitir, passivamente, ser dirigido por uma autoridade ou um poder. Para o intelectual secular, esses deuses sempre falham (SAID, 2005, p. 121).

Discutirei esta questão da escolha brevemente no próximo capítulo, pois me debruçarei nas ações curatoriais específicas dos entrevistados. Analisarei ali até que ponto eles conseguem ser fiéis às suas causas, até que ponto eles negociam e até que ponto eles desconhecem ou são cativos do consenso.

O que propõe Said para salvar a produção intelectual é, como já comentei antes, manter-se autônomo, sem negar que as influências existem, mas também pensar a atividade intelectual como uma atividade amadora, no sentido de feita por amor, por prazer, que se vincula diretamente à própria vida, que afeta e atinge a própria pele.

É uma vocação, e só assim ela será forte o suficiente para nos alertar quando estejamos à beira do equívoco (SAID, 2005, p. 86). Só assim se manifestará como uma escolha e uma terceira via. “[...] devemos ser capazes de dizer que os intelectuais não são profissionais desnaturados pela subserviência a um poder cheio de falhas, mas — repetindo — são *intelectuais* com uma posição alternativa e mais íntegra, que lhes permite, de fato, falar a verdade ao poder (SAID, 2005, p. 99).

Parece óbvio por tudo o que foi discutido até aqui, que a produção intelectual é uma peça fundamental nesta ideia de fazer política que estamos discutindo. Os intelectuais e os artistas constituem duas formas de aproximação à ação da política que pretende reestabelecer nexos entre o exercício do poder e os cativos do poder.

A curadoria contém na sua prática aspectos tanto da produção intelectual, como da produção artística. Pode ser entendida como uma prática que transita nestas formas de operar e também nestes compromissos. Se concordamos que a política é um conteúdo das artes e também da atividade intelectual, estaríamos afirmando que a política é também conteúdo das ações curatoriais.

Porém, seria ingênuo pensar que estas práticas curatoriais estão isentas de contradições. Vemos constantemente curadorias que se realizam à margem de qualquer posicionamento político, que seguem o consenso, ou pelo menos grande parte dele.

André Lepecki, teórico da área da dança, no seu artigo “Coreopolítica e coreopólicia” propõe pensar as manifestações das massas, protestos públicos e as performances em espaços públicos como coreografia dos corpos humanos, implicando numa certa organização que pode potencialmente redistribuir nossa sensibilidade. Ele, apoiado pelas teorias de Rancière (que também apoiam este capítulo) afirma que este movimento de redistribuição coreográfica é associado ao exercício político.

Ao mesmo tempo, considera coreopólicia o movimento que a polícia (tanto concretamente quanto em termos rancierianos) realiza para evitar este exercício político, para resistir a ele, para manter o *status quo*, a distribuição do consenso e para se afirmar como polícia. Estas duas “coreopolíticas” e “coreopólicas” estão em constante tensão. Coreografam juntas as distribuições de poder e estar de um lado ou de outro pode ser às vezes uma escolha, às vezes uma inconsciência. Mas é sempre estar em tensão com o outro lado.

Dentro dessa ideia, poderíamos arriscar a pensar as curadorias como curapolíticas e curapolícias? Não pretendo inaugurar nenhum termo novo. O jogo das palavras serviria apenas para nos fazer refletir sobre quais curadorias se pensam em termos políticos e quais em termos policiais. Pois, se consideramos a contribuição de Lepecki e, claro, de Rancière, em referência a

esta contraposição política/polícia, poderíamos facilmente identificar as curadorias no âmbito policial, dado que agem como mecanismo fundamentalmente de ordenação, até poderia se pensar disciplinador, atuando pelo desaparecimento e exclusão; pela imposição de um contexto para as obras; pela associação com alguns poderes etc.

Mas também poderíamos identificar a curadoria como o espaço estrutural onde a política é possível. Produção intelectual e artística se encontram, com todo seu conteúdo político, e lhe dão concretude. É a materialidade onde diferentes configurações se encontram. Sua política se materializa por relacionar posicionamentos dissensuais, por fazer dialogar diversas visões políticas e por acionar metodologicamente dissensos sensíveis, contribuindo assim à crítica do contexto em que se desenvolve.

Existirá um trânsito entre o policial e o político nas curadorias? Sob que condições? Será sempre um desafio reconhecer qual prática curatorial se identifica com a política e qual com a polícia. Talvez o mais comum seja encontrar na mesma curadoria aspectos políticos e aspectos policiais.

Porém, entender para onde estamos apontando, e ganhar processualmente mais clareza é, no mínimo, necessário, num mundo onde todos nos dedicamos a alguma ou a várias causas. Um mundo onde é fundamental buscar alguma luz que indique o caminho. Um mundo onde

Artistas, críticos, curadores e responsáveis institucionais têm a necessidade de dar alguma resposta aos novos problemas políticos instaurados por quem defende a guerra preventiva, a repressão da homossexualidade, a obrigatoriedade da religião na escola ou a substituição dos direitos sociais pela caridade, fazendo mais ricos os ricos, aumentando as legiões de pobres no mundo todo, sendo indiferentes à catástrofe ecológica que nos assedia. Após a festa transvanguardista dos oitenta e a pequena política do correto da era Clinton, parece que retorna a política com maiúscula⁴⁰ (RANCIÈRE, 2005, p. 5).

Identificar ações políticas e policiais, levantar dúvidas sobre estes posicionamentos e questionar possibilidades e brechas para permitir trânsitos políticos será o trabalho do próximo

⁴⁰ Artistas, críticos, curadores y responsables institucionales se ven en la necesidad de dar alguna respuesta a los nuevos problemas políticos planteados por quienes defienden la guerra preventiva, la represión de la homosexualidad, la obligatoriedad de la religión en la escuela o la sustitución de los derechos sociales por la caridad, y a la vez hacen más ricos a los ricos, aumentan las legiones de pobres en todo el mundo y son indiferentes a la catástrofe ecológica que se nos viene encima. Tras la fiesta vanguardista de los ochenta y de la pequeña política de lo correcto de la era Clinton, parece que vuelve la política con mayúscula.

capítulo. Acredito que é fundamental para nos empoderarmos das próprias ações e responsabilidades neste mundo de hoje, que nos exige estar alertas, ter uma posição, assumir uma responsabilidade. Observemos como os profissionais entrevistados se colocam frente a discussões e desafios concretos e vejamos como estas angústias e certezas comentadas até aqui se materializam para eles.

III. CURADORIAS NESTAS LATITUDES E SUAS POTÊNCIAS POLÍTICAS

3.1 Pontuações preliminares

Para começar este capítulo, onde pretendo discutir as ações políticas dos entrevistados, farei uma pequena introdução onde resgato o valor de ter escutado 17 profissionais das artes que desenvolvem curadorias e de construir, a partir das suas falas, uma análise que relaciona diversas experiências do meu contexto profissional na região latinoamericana.

Neste sentido, devo me reconhecer alinhada à função que o curador nigeriano Okwui Enzewor dá às curadorias: contar as próprias histórias e mostrar o lado que ficou oculto enquanto nossos intelectuais e artistas ganhavam competência para contar por si mesmos e mudar sua própria história.

Na entrevista compilada no livro *“Interviews with Ten internacional curators”*, organizado por Caroline Thea, Enzewor comenta sobre sua exposição *“The Short Century”*, que teve como objetivo difundir diferentes histórias e experiências africanas que mostram outro ponto de vista "desconhecido" pelo ocidente e inclusive pelos próprios cidadãos africanos. Enzewor citou um provérbio local para descrever esta problemática, seguida da sua reflexão sobre o assunto que acredito ser fundamental para entender o que farei neste capítulo:

O provérbio é algo assim "Até que os leões inventem sua própria história, a história da caça será sempre a do caçador". [...] Então, até que você não tenha a competência para contar certas histórias, você sempre será definido pelo caçador [...] Eu não queria que a exposição criasse uma oposição ou perspectiva binária, mas colocar um ambiente para a discussão histórica, onde artistas e intelectuais pudessem explorar sua função na formação da cultura contemporânea⁴¹ (THEA, 2009, p. 57, entrevista a Okwui Enzewor).

Assim como ele, minha intenção com este capítulo é fazer aparecer reflexões e exemplos que derivam de práticas curatoriais concretas desta região. Busco contribuir com a construção

⁴¹ The proverb goes something like this: “Until the lions invent their own historian, the history of the hunt will always be that of the hunter” For me, this is what *“The Short Century”* was about. Until you have the competence to tell certain stories you’ll always be defined by the hunter! [...] I didn’t want that the exhibition to function as binary opposition or perspective, but to focus on the larger historical backdrop against which artists and intellectuals could begin to explore their task in the formation of the modern culture.

da história regional das curadorias e com a visibilidade das propostas e reflexões dos profissionais que atuam neste ambiente.

Dito isto, ainda preciso fazer algumas pontuações que ajudam a localizar o caráter deste capítulo:

Como visto no primeiro capítulo, os contextos dos entrevistados são bastante diversos; suas áreas de trabalho também; portanto, os projetos apresentados por eles nas entrevistas têm formatos, periodicidades e objetivos diferenciados. Assim, discutirei de forma geral as principais recorrências, sem aprofundar nas diferenças estruturais devido à limitação de tempo e espaço nesta pesquisa.

- Os curadores têm níveis de experiência diversos e neste sentido acredito que todas estas observações e questionamentos apontam para o *status* processual (porém, não evolucionista) de suas carreiras. O que apresento aqui não são críticas conclusivas sobre seus desenvolvimentos como profissionais.

- Os contextos são determinantes para a reflexão sobre quais ações seriam consideradas consensuais ou dissensuais. A mesma ação pode ser em alguns projetos contra-hegemônica e em outros pode contribuir para a manutenção do *status quo*.

Portanto, como disse no primeiro ponto, os levantamentos que faço surgem do conhecimento parcial e limitado que possuo destes projetos, pois derivam apenas do estudo das entrevistas, de experiências de participação pontual em algumas propostas e dos materiais gráficos a que tive acesso e que servem como documento parcial destas iniciativas.

Desta forma, o capítulo se baseia principalmente na autopercepção que os entrevistados têm de seu trabalho. Não é uma análise das “realidades”, mas das falas dos realizadores. Esta é, como toda análise, parcial e limitada e nos aproxima de uma parte valiosíssima das realidades, mas não pode ser tomada como a totalidade.

- Estudei e analisei no capítulo dois alguns intelectuais que propõem noções radicais do que seria consensual e dissensual. Isto colaborou para criar um marco referencial para analisar as falas dos entrevistados. Será extremamente difícil julgar o trabalho de qualquer destes profissionais,

porém, a tentativa será reconhecer quais aspectos constituem resistências e brechas para o exercício do dissenso. É nestas falas e nos exercícios políticos que eles apresentam que se confirma que o sistema e seu consenso não podem controlar tudo o tempo todo. Felizmente, alguma coisa escapa e é isso que quero reconhecer, questionar e inclusive contribuir para aprofundar.

- Vários aspectos tratados neste capítulo podem parecer apostas políticas periféricas ao trabalho curatorial. Convido a pensá-las como parte do trabalho pois estão interligadas aos objetivos que mobilizam cada uma das propostas, trazem à tona diferentes esferas que, articuladas, fortalecem o trabalho curatorial e o complexificam. Estes aspectos aparentemente periféricos refletem a multiplicidade de ocupações que a curadoria nesta região requer. O que veremos são plataformas que se interconectam.

- Cada um destes tópicos analisados a seguir poderão se tornar novos projetos de pesquisa. Levantar questionamentos, abrir janelas, despertar o olhar crítico, o “benefício da dúvida”, será o primeiro passo para começar estes desdobramentos e assim colaborar com a função que como intelectual me imponho: manter o olhar alerta para as armadilhas do consenso, para identificar quando somos presos por elas e quando encontramos uma brecha para lutar contra elas, e oferecer este olhar no âmbito público e aos meus colegas.

- O levantamento de questionamentos acontecerá concretamente com perguntas que manifestam, pela sua própria formulação, a principal ferramenta política do trabalho intelectual que me propus. Cada uma destas perguntas apontará caminhos possíveis para refletir sobre as práticas curatoriais. Elas refletem os conhecimentos e atenções que reuni ao longo da pesquisa pelo meu encontro com autores e experiências que modificaram meu olhar. Vejo nesta metodologia da pergunta a potência de trazer à luz questões geralmente excluídas da discussão sobre práticas curatoriais. Lembremos ainda que poucas instâncias de reflexão curatorial são praticadas na nossa região.

Esta potência não pode ser neutralizada por uma tentativa de resposta, quer dizer, eu não devo responder. Não seria apropriado pois, como disse antes, os dados específicos de cada contexto e a experiência concreta e particular que vivem cada um dos profissionais que

entrevistei não pertencem ao meu repertório de vida. Eu posso perguntar, mas não me arriscaria a responder pelo desconhecimento das limitações específicas e estaria sobretudo sendo contrária à solidariedade necessária para a construção coletiva dos saberes onde ser crítico não significa querer destruir e julgar antecipadamente as ações dos outros profissionais do campo. Com isto quero reforçar: minhas perguntas não são retóricas, querem indagar, oferecer caminhos, abrir espaço para a dúvida, oferecer esse olhar e contribuir assim com formas mais amáveis de pertencer à ecologia de saberes nesta área de estudos.

3.2 Estrutura das entrevistas realizadas

A estrutura das entrevistas surgiu do estudo de artigos, ensaios e outras entrevistas de curadores de outras regiões. Após estudar todo este material, os temas mais discutidos e polêmicos giravam em torno das questões que acabei sugerindo como questionário para guiar o curso das entrevistas.

1. Em que consiste a curadoria para você?
2. Quais são os critérios específicos para curar? Podem separar (caso facilite) em: artísticos/estéticos, políticos, financeiros e outros.
3. Como se dão as relações com os artistas? Quais são os momentos de relação com os artistas? Que cuidados você tem em relação a eles e com suas obras? Você tem alguma reflexão particular sobre a relação curador-artista?
4. Quais ações e reflexões desenvolvem com respeito aos públicos? Como os públicos influenciam suas curadorias? Com que perfil de público costumam se relacionar?
5. Como pensam a relação entre suas curadorias e o contexto local? E o global? Como descreveriam este contexto nas suas propostas? (façam vocês o recorte de contexto que queiram comentar aqui).
6. Como tem sido as negociações com os patrocínios? Tem algum padrão? Exemplos são sempre bem-vindos. Que estratégias de marketing atravessam suas curadorias? Até que ponto o financiamento determina a curadoria?

7. Vocês têm elaborado conceitos curatoriais visíveis? Como um fio condutor temático ou como tendência de obras ou uma retrospectiva de algum artista específico? Quais tem sido? Apareceu algum *feedback* dos públicos com respeito a eles?
9. Como é a relação com a “liberdade curatorial”? Quando falo de liberdade, aparece alguma questão para você? Por onde reverbera esta questão? Existe uma liberdade curatorial?
10. Com respeito à legitimação de obras e artistas, considera que suas curadorias cumprem o papel de legitimadoras? Como é sua relação com isto? Existem críticas às suas curadorias por conta disto?
11. Quais são os suportes materiais das suas curadorias? Um texto? A própria programação? Algum artigo? Algum espaço de discussão sobre isto?
12. Quais são os objetivos fundamentais quando fazem curadoria? Tem alguma “ideologia” central? Caso tenha, como ela se manifesta na curadoria?
13. Você acha que existe um poder político curatorial? Em que sentido? Que fatores afetam este poder político, caso haja? Vocês reconhecem algum código ético que faz sentido no contexto em que trabalham e que vocês exercem?
14. Já realizou alguma reflexão sobre a diferença entre curar no teu país, dentro da América Latina e curar em outros lugares? Você tem algum interesse na discussão sobre as artes na América Latina?

Como dito na introdução, a partir das entrevistas realizadas, sistematizei por tópicos e depois elaborei alguns mapas que ajudaram a visualizar os eixos recorrentes que deram o pontapé para as discussões a seguir, onde apresento o tópico e ofereço exemplos e questionamentos para abrir espaço para mais reflexões sobre estes assuntos.

3.3 Eixos recorrentes

3.3.1 Curadorias resistem no tempo: projetos curatoriais que se realizam há mais de 10 anos em circunstâncias adversas

Este eixo foi o menos recorrente, porém insisti em trazê-lo à tona por denunciar uma resistência temporal indiscutível. Que existam três projetos com mais de 10 anos em realização, que com certeza mudaram o ambiente onde se inserem, é no mínimo notável, para não dizer heróico. “Dias de Danza” realizado por Juan López, com 22 edições, pausa em 2013 pelas mudanças nas políticas de patrocínio do governo espanhol, “Habana en Movimiento” realizado por Eugenio Chávez, que em 2014 realizou sua 19ª edição contando com o apoio maciço das instituições cubanas (não financeiro, mas institucional), das embaixadas internacionais sediadas em Cuba e de centenas de artistas que ano após ano investem esforços e economias para participar deste evento, e “Danzalborde” que em 2013 realizou sua 12ª edição e se mantém (assim como os demais) pelo empenho de seus realizadores, Iván Sanchez e Rocío Rivera, e o apoio da comunidade local portenha e internacional, que ainda que não se engajem em nível de gestão, ano a ano reiteram e festejam a realização destes encontros.

Para profissionais latino-americanos, manter projetos destes tamanhos e nas circunstâncias precárias às que estamos social e financeiramente submetidos significa conseguir desafiar e negociar com os poderes de forma contínua e consequente. Significa também não ser vencidos e amassados pelo sistema e conseguir aprimorar e testar soluções nas edições subsequentes.

Significa ter tido o suficiente “jogo de cintura” para ceder vários objetivos, metodologias e desejos; e a suficiente “garra” para se afiançar às coisas realmente importantes, e não abandoná-las ou pelo menos não para sempre. Significa ter tido a liderança de coordenar equipes em situações econômica e estruturalmente incertas e fazer com que eles acreditem no projeto tanto quanto os seus idealizadores.

Significa ter ganhado a confiança da maioria dos artistas que por esses chãos passaram e significa atenuar o cansaço físico no final das edições com novos projetos de captação de

recursos, artistas e equipes. Nada fácil para nosso continente. Uma demonstração de resistência, potência e integridade. Sobreviver mais de dez anos é em si mesmo uma vitória do dissenso.

Existem outros projetos que são abandonados nas suas primeiras edições, pois era também o mais político a ser feito devido ao contexto, pois vale sempre medir até que ponto os objetivos estão sendo desenvolvidos, mesmo lentamente, e até que ponto estamos apenas mantendo uma estrutura institucionalizada para garantir nosso sustento financeiro, reproduzindo as lógicas do mercado e dos patrocínios, contribuindo à superficialidade das relações com os artistas e os públicos etc. Acredito que estes projetos resistentes ao tempo puderam lidar com estas tensões e manter a balança equilibrada, porém também é necessário valorizar aqueles projetos que desistem da sua realização pois levá-los a frente seria trair por completo a própria razão de terem começado.

Saber retirar-se é tão importante quanto saber resistir.

3.3.2 Questões sobre forma e conteúdo: quando as metodologias contradizem as ideias norteadoras

Às vezes nossa ideia do que estamos fazendo não condiz de fato com o que estamos fazendo. Às vezes ideologia e metodologia não se tocam. Às vezes a contradição está no como fazer e não necessariamente no que fazer. Forma é conteúdo, porém é impressionante o quanto várias ações relatadas por nossos entrevistados, se vistas de forma analítica, como pretendo fazer aqui, são contraditórias aos seus ideais. Às vezes ações totalmente desalinhadas entre forma e conteúdo passam despercebidas para o próprio profissional. Felizmente, em outros projetos, a metodologia é sistematicamente usada como conteúdo.

Sendo a curadoria uma prática discursiva que utiliza vários signos, ações, obras para se manifestar, a noção de que cada detalhe realizado atende a uma linha desse discurso é necessária para não estar inconscientemente jogando contra nosso próprio desejo.

Se nosso objetivo curatorial fosse, por exemplo, instaurar um clima de construção coletiva do saber, onde se fortaleçam os artistas autodidatas junto a profissionais de diversas áreas, onde a

comunidade local se sinta incluída e se apodere da proposta, será lógico convocar artistas com perfis de colaboração para apresentar suas obras, convocar os artistas locais para discussões sobre formato e estrutura do encontro, convidar instituições a participar com papéis mais ativos do que apenas como financiadores.

Seria contraditório, só para dar alguns exemplos, esconder todos os preparativos até a abertura do “evento”, trazer palestras em outros idiomas e não providenciar tradução, favorecer artistas que tenham interesse em chegar num dia, se apresentar e ir embora no dia seguinte, artistas que não demonstrem interesses para além do cachê e da montagem do seu próprio trabalho, sem nenhum interesse pelo contato com a comunidade local, trazer apenas obras que sejam “tecnicamente” distantes das possibilidades do contexto local como forma de exemplos ou da riqueza que existe em outros contextos e impossíveis de serem feitos no local. Se nossa vontade é “desacademizar⁴²” os discursos artísticos, parece contraditório fazer um trabalho curatorial onde não se experimentam outras formas de sensibilidade do que a leitura em todas as paredes de uma exposição, onde colocamos apenas textos e mais textos para as pessoas apreciarem. Por mais interessantes e politizados que sejam os textos trazidos, e por mais desconhecidos que sejam os autores compilados, e por mais desestruturante que isso seja para a tradição das mostras de artes, não seria lutar contra a academia reforçando seu método? Valorizando o *logos*? A forma de entender o mundo apenas através das letras?

Claro que cada caso deverá ser olhado na sua particularidade. Porém será importante estar alerta à luta contra o poder com as próprias ferramentas e metodologias do poder, pois talvez possamos nos ver enrolados reincidindo naquilo que criticamos e queremos nos distanciar. Como saber quando nosso método e nossa ideia estão indo na mesma direção? Quantas ações contraditórias vale a pena manter, caso sejam naquele momento inevitáveis? Quanta renúncia é necessária e justificada?

Aqui nossa atitude fundamental é a ponderação profunda, a reflexão constante. Assim como no eixo anterior, o contexto determinará quando devemos utilizar as ferramentas do “inimigo” para garantir a sobrevivência ou se é necessário lutar contra ele utilizando outras

⁴² Termo usado por um dos entrevistados

metodologias. Porém deve se estar atento a que este jogo é sempre perigoso. Podemos, como disse antes, estar reproduzindo ideias das quais queremos nos distanciar. Quais “notas de rodapé” serão necessárias para incorrer neste tipo de estratégia de ceder ao consenso pelo uso das suas metodologias?

Um problema que deve ser sempre identificado é quando nossas estratégias se constituem como tal ou são apenas desatenção, ingenuidade, desconhecimento. Assumir as responsabilidades concretas das nossas escolhas metodológicas será fundamental na hora de continuar fazendo mais escolhas. Portanto, a relação entre as ideias que professamos e as metodologias que utilizamos devem se manter na atenção, pois são elas a manifestação material das ideias que queremos colocar no mundo.

Veremos como este eixo é transversal a todos os que virão. Esta relação está sempre presente, ela é fundacional. Se forma e conteúdo divergem, suas reverberações afetarão vários outros campos.

3.3.3 Instituições são plataformas ou camisas de força? sobre a desinstitucionalização das propostas curatoriais

A tendência e a luta por fugir das instituições e suas lógicas também fez parte das recorrências dos profissionais entrevistados. Alguns profissionais resistem às submissões exigidas pela máquina burocrática, isentando-se de qualquer relação direta com elas. Com isto se subtraem à necessidade da negociação com estruturas dos governos ou empresas que direta ou indiretamente pretendem determinar o formato, o tamanho, os objetivos e as prioridades dos projetos curatoriais na região.

É importante perceber o quanto esta pretensão é direta, no caso de empresas que concretamente exigem um determinado tipo de publicidade, determinados artistas, determinadas estruturas e o exigem como condição para financiamento; e quanto também é direta nos editais para financiamento público onde se estabelecem condições específicas onde os proponentes deverão encaixar suas propostas: edital de apoio à montagem de espectáculo circense, projeto

começando tal data, finalizando tal data, deve percorrer x quantidade de cidades, custar até x quantidade de dinheiro, ter uma equipe de residentes e estrangeiros, pardos, brancos e negros x.

Nestes dois casos o proponente deve se adequar às exigências das organizações financiadoras e entender quais artifícios são possíveis para atender às necessidades financeiras e às necessidades intrínsecas do projeto, em relação ao seu contexto, objetivos específicos etc. Sabemos que estas exigências modificam e condicionam a produção cultural e as propostas curatoriais por consequência.

Como contrapor os interesses dos projetos quando sabemos que os interesses dos departamentos de marketing cultural não transcendem à exposição massiva da marca (salvo contadas exceções)? Como lidar com que as secretarias de cultura (caso existam) atendem a linhas estruturantes, que muitas vezes não transcendem uma celebração romântica do valor da cultura como diversão e lazer, uma contabilização de números de projetos financiados, comunidades atendidas, público atingido, sem observar, diagnosticar e avaliar como estes projetos realmente se inserem na cultura local? Como operacionalizar os projetos quando estas instâncias sofrem de um manejo estrutural extremamente burocratizado que gera atrasos e complicações operacionais que impactam na gestão de qualquer projeto cultural? Como não render-se às lógicas burocratizantes?

É sabido que esta relação institucional pode neutralizar os objetivos experimentais, artísticos e críticos das propostas pela exigência operacional, pois, dentre outras coisas, eles demandam uma certa submissão. Como lidar com a sensação que os fundos de apoio públicos não suprem as necessidades da cultura? Como lidar essa submissão que estes mecanismos exigem? Muitas vezes nossa submissão ao financiamento pode ser neutralizante. Nelly Richard reflete sobre esta submissão apresentando sua observação sobre o panorama (2009) da produção artística chilena:

A paisagem artística local se vê hoje integrada por obras que, graças aos aportes do Fondart⁴³, já não precisam viver o crítico-experimental nem com paixão nem como desafio. A regularidade dos sistemas dos fundos e o planejamento das mecânicas de produção, de acordo ao verossímil burocrático-

⁴³ “Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes” no Chile.

institucional do formato “projeto” produziram um efeito normalizador e domesticador sobre as obras que parece eliminar do horizonte tensional a questão do *desejo* (da insatisfação), do risco (do gosto pelo não garantido) e do conflito (a capacidade de gerar turbulências de sentido, levando as forças a sua tensão máxima). A padronização de toda a gramática de produção artística, baseada numa cultura de catálogos internacionais, levou o crítico-experimental a uma retórica academizante que substituiu a aventura da arte pelo formulismo da citação previsível⁴⁴ (RICHARD, 2009).

Uma resposta possível a estes questionamentos é simplesmente não lidar com estas instituições. Não se submeter às suas lógicas e produzir outras paralelas, autônomas. Os artistas e curadores criam redes de afetos, financiamentos coletivos e cidadãos, economias criativas, que garantem o mínimo necessário para continuar produzindo e colocando no mundo seus pontos de vista. Eles não se cansam de fazer, apenas decidem se comprometer com a escala do possível com as “próprias mãos”, com a escala da mudança caseira e artesanal, com a valorização do pequeno número e sua importância na construção social. Sua dissensão está no fato de renunciar ao apoio das instituições e mesmo assim continuar mobilizando pensamentos e ações.

Nascem aqui projetos sustentados através de *crowdfunding*, residências artísticas em casas de outros artistas, autofinanciamento, mostras e festivais domésticos, bienais e programas online, exposições em botecos e bares, festas para arrecadação de fundos etc. São todas estratégias válidas e em muitos casos trazem riqueza cultural pois no deslocamento dos formatos de pesquisa e apresentação, formas de produção, relação com os públicos etc, podem beneficiar-se experimentações que mantêm vivo o dispositivo crítico, autônomo e político das artes. Já vimos no segundo capítulo e no comentário de Richard como a autonomia pode ser fundamental para garantir colocações necessárias e radicais.

⁴⁴ El paisaje artístico local se ve hoy sobrepoblado de obras que, gracias a los aportes del Fondart,⁴ ya no necesitan vivir lo crítico-experimental ni como pasión ni como desafío. La regularidad de los sistemas de fondos y la planificación de las mecánicas de producción de acuerdo al verosímil burocrático-institucional del formato “proyecto” han producido un efecto normalizador y domesticador sobre las obras que parecerían haber eliminado de su horizonte tensional la cuestión del deseo (de la insatisfacción), del riesgo (del gusto por lo no-garantizado) y del conflicto (la capacidad de generar turbulencias de sentido llevando las fuerzas a su tensionalidad máxima). La estandarización de toda una gramática de producción artística basada en una cultura de catálogos internacionales ha convertido lo crítico-experimental en una retórica academizante que reemplazó la aventura del arte por el formulismo de la cita previsible.

Contudo, esta posição é passível de críticas. Apresento, a seguir, apenas algumas com as quais estou familiarizada. Minha intenção é problematizar estas posições e que possamos estar alertas.

- Os primeiros questionamentos no seguinte sentido: se, por exemplo, consideramos o enfoque dado por Marilena Chauí (2006), que entende a cultura como um direito da cidadania, e não apenas como um objeto de luxo para demarcar as classes sociais, onde os governos têm um papel fundamental na garantia destes direitos cidadãos, poderíamos pensar no que acontece quando isentamos nossos projetos dos orçamentos públicos? Em que será investido esse dinheiro? Por um lado, estaremos isentando os governos da sua responsabilidade de financiar a construção de conhecimento no âmbito cultural e garantir os direitos de acesso aos saberes culturais de todos os cidadãos. Por outro, estaremos justamente nos isentando da responsabilidade cidadã de pressionar os governos a investir dinheiro, energia e equipe no âmbito simbólico e sensível dos cidadãos, aspecto fundamental para o bem estar da sociedade.
- Assim também, se é sabido que os financiamentos institucionais não cobrem dignamente os custos dos projetos curatoriais que desenvolvemos, também os financiamentos paralelos trazem enormes desafios enquanto disponibilidade de recursos econômicos. Quais propostas são dignamente financiadas pelas estruturas de troca e apoio comunitário? É possível que esta escolha contribua para um neoliberalismo inconsciente que só remunera justamente aquelas propostas que os públicos/contribuintes “gostam” e conhecem e estaremos fugindo de novo da problemática do acesso à cultura que impacta os gostos e necessidades.

Paralelamente, no caso de propostas menores, experimentais, em processo de legitimação, quem está realmente financiando estes projetos? Eis uma discussão que aparecerá mais adiante e que tem a ver com a invisibilização das verdadeiras fontes de recursos dos profissionais da cultura. Esta invisibilização acontece inclusive quando nos associamos a instituições, pois de modo geral, como dito acima, os orçamentos são extremamente limitados, não pagam pré-produção, anos de estudo, pesquisas e diagnósticos, avaliações etc. Mas quando trabalhamos de modo “independente” dos patrocínios públicos ou privados, quem está “bancando”? As famílias?

Os trabalhos paralelos? A herança? Quem sustenta a efervescência cultural da qual nos orgulhamos quando nos isentamos das instituições? Devemos pensar como estes recursos podem vir à tona como potência e não ser invisibilizados sob o alardeio de uma suposta independência.

- Outra questão relacionada às anteriores: como contribuir com a profissionalização dos agentes culturais se constantemente estão vivendo em precariedade econômica e não se remuneram o mínimo justo para viver como qualquer profissional do mesmo porte de outra área? Como valorizar socialmente o trabalho artístico-cultural quando nós mesmos não lutamos pelo reconhecimento financeiro mínimo para tal? Será necessário convocar um equilíbrio saudável entre a autonomia política e a dependência do sistema econômico para não contribuir.
- Talvez uma das questões mais complexas seria a possibilidade de estar contribuindo para a sistemática concentração de saberes nas elites culturais que apenas atingem artistas, seus amigos e familiares. Trouxe esta questão no capítulo dois, quando apresentei Gerado Mosquera e Hal Foster, explicando que a autolimitação através da “exclusividade aurática” foi uma das ferramentas das artes para se proteger da neutralização dos sistemas econômicos e burocráticos que pretendem engolir qualquer manifestação do dissenso.

Neste sentido, é necessário ponderar se estas propostas dissensuais poderiam estar contribuindo à sua própria neutralização, à limitação de acesso, à repressão dos fluxos de saberes, ao reforço à ideia da cultura como objeto de luxo disponível apenas para aqueles iniciados e detentores de algum poder, pois isto se contrapõe a todo o discurso de democracia cultural, cidadania cultural, acessibilidade etc.

- E por último, será que estas formas de financiamento paralelas respondem apenas ao interesse de se libertar das lógicas econômicas das instituições patrocinadoras, ou é possível que respondam a um alinhamento com outras formas de produção artística? Por exemplo, afirmar que os artistas estão produzindo em formato “solos” de música, de dança, de teatro, apenas porque querem baratear os custos de produção e ser mais atrativos ao mercado, pode ser uma generalização superficial demais? Esta forma de trabalhar autoralmente, pela lógica do artesanal, pelos pequenos grupos que se associam

em outras redes, que falam de si, não é necessariamente uma fragilidade econômica à que a produção artística responde se reduzindo em tamanho. É possível pensar que responde a interesses de outra ordem para além do operacional. Pensar que grande, extenso, rico é sempre melhor e bom é um paradigma correspondente a uma certa lógica. Pequeno, curto, aprofundado, artesanal pode não ser necessariamente frágil e débil. Como sempre o prisma através do qual vemos estas realidades será fundamental para saber a que respondem.

Talvez seja preciso pensar em formas de sair deste dualismo onde se é totalmente submisso ou se é totalmente autônomo. É necessário reconhecer possibilidades de resistência que não caiam no cinismo de criticar aquilo do qual também fazemos parte, nem na ingenuidade de pensar que existe uma liberdade possível frente às complexidades de nosso campo e nosso compromisso político.

3.3.4 Perfil dos artistas como conteúdo curatorial

Este foi um eixo que apareceu inúmeras vezes nas falas dos entrevistados. Em vários momentos da entrevista a dimensão da relação pessoal, que transcende o âmbito operacional e financeiro marcou presença. Para muitos se faz necessária a possibilidade de um tecido afetivo forte e flexível para realizar estes projetos. Como vimos nos eixos anteriores, a limitação financeira é uma das razões porque outros tecidos precisam estar mais fortalecidos.

Porém, muito mais que o aspecto financeiro, é a garantia de estar encontrando pessoas que criam epicentros políticos com sua própria forma de ser-estar no mundo. A generosidade, humildade, abertura e flexibilidade resolutiva é indispensável para alinhar ações e pensamentos em torno de uma redistribuição do sensível dentro destes projetos.

De tal sorte, muitos destes profissionais entrevistados se descreveram atentos ao perfil pessoal dos artistas. Paula Giura inclusive afirmou que um dos aspectos fundamentais na curadoria que realiza implica em perguntar-se “quem são os artistas envolvidos? De onde são? Que idades têm? Qual é sua história? Que papel exercem nos seus meios de trabalho?”(GIURA,

2013, tradução nossa). Em geral, consideram o perfil do artista como conteúdo tanto das obras quanto da curadoria total. Estes dados sobre os artistas fornecem pistas sobre que tipo de conhecimentos eles promovem, que formas de relação instituem nos seus contextos, como poderão ser as negociações operacionais, como serão as relações destes com os públicos e com os participantes. Considerar o perfil pode instaurar um ambiente de confiança que impulsiona uma forma menos mercantilizada de estar no mundo, uma forma que conta com as pessoas e suas atitudes para construir um campo energizante de intercâmbio sensível e simbólico em torno dos projetos.

Como se vê, esta aposta se vincula com a de desinstitucionalização, no sentido em que investe nas relações afetivas como base para a construção das lógicas artísticas e sociopolíticas. Acredito que a potência está na capacidade de aprofundar o diálogo entre agentes culturais que articulam práticas e ideologias em torno de um modo de vida, encurtando a distância entre arte, vida e política. Realmente acredito que esta forma de fazer é extremamente potente e contribui para o fluido desenvolvimento das ações na medida em que fortalece uma comunidade dissensual.

Este posicionamento se contrapõe ao velho “divismo” artístico que cultua a figura do artista submerso no seu ego e suas preocupações artísticas individuais, neutralizado pelas premiações (lembramos a crítica de Said a este respeito), que se gaba de um certo desprezo pelos públicos e uma acérrima competitividade sobre os discursos de talento, estrelismo e evolução estética. Como seria possível criar diálogos entre vários artistas com este perfil? Se tivermos que desgastar a energia vital, fazendo conviver minimamente pessoas individualistas, ególatras, protegidas pelos seus pequenos poderes, como aprofundar nas questões que interessam aos agentes culturais do dissenso?

Se bem que, em alguns contextos, isto parece uma figura histórica superada e caricata, na maioria daqueles que discutiram o perfil do artista ainda se vive e se sofre esta caracterização do artista e é preciso se contrapor a ele, caso se queira modificar as bases da relação entre artistas e vida.

Porém, podemos questionar esta escolha pelos perfis de artistas colaborativos e politizados das seguintes formas:

- Esta consideração pelo perfil corre o risco de se tornar exclusivista na prática. Podemos estar construindo uma hegemonia dos artistas “descolados”, constituindo apenas um novo perfil caricato, apenas formando novas “panelinhas”. Mesmo que de alguma forma facilite nossas gestões e aprofundamentos, sempre valerá a pena considerar os olhares que se produzem em outros paradigmas, ainda que seja para reafirmar nossa posição, como para nos transformar caso seja necessário.
- O que acontece com aqueles artistas que foram “criados” pela hegemonia dos “mestres”? Eles desconhecem outra forma de agir no mundo. Assim, como poderiam ter contato com outras formas, se seu trabalho estético não é suficiente para obter o benefício de “entrar”?
- E, caso optemos por esta “exclusão” dos perfis complicados, as tensões necessárias entre os diferentes, entre diferentes formas de aproximação ao saber, poderiam ficar de lado na lógica de garantir uma diversidade contida. Não conviver e não contemplar artistas de outras tradições e formas de pensar estaria contribuindo a um contínuo achatamento da riqueza da diferença e da possibilidade da construção coletiva de um saber complexificado. Inclusive porque muitas vezes é necessário a presença daquele artista que responde às lógicas hegemônicas e o assume publicamente, para que tenha lugar o posicionamento público e político daqueles que não concordam com este paradigma.

Mais adiante discutirei brevemente a questão da diversidade e o convívio com o conflito próprio da diversidade e sua potência mobilizadora, porém resta aqui apenas um alerta: estamos neutralizando o poder da divergência e a potência do conflito? Estamos criando novos estereótipos de artistas para o mercado? Como considerar o perfil do artista como conteúdo do trabalho curatorial, mas apenas como um dado que pode servir ou não a determinados objetivos e não apenas como critério de exclusão? Neste sentido, vale a pena pensar fora do olhar dicotômico de apenas se contrapor ao poder frontalmente, e pensar que esta lógica de afetividade pode ser

uma estratégia e especificidade que responde e se desdobra das formas culturais latinoamericanas.

3.3.5 Não existe curadoria sem contexto: apontamentos sobre curadorias e seus contextos locais e globais

No primeiro capítulo ofereci um pequeníssimo panorama dos contextos que balizam estes projetos e agentes entrevistados. Era necessário relacionar suas ações às características dos seus contextos, porque, como dissemos no início deste capítulo, as estratégias que são potencialmente dissensuais num ambiente, em outro são totalmente consensuais. Mas este eixo da relação com o contexto global e local aparece porque a maioria dos projetos são janelas para fluxos de informações entre o local e o global. Suas apostas políticas contemplam, em uns, a relação entre os artistas nacionais com os internacionais (sempre em diferentes escalas), em outros é a relação entre a discussão especificamente artística e a discussão social que transcende o ambiente gremial, em outros ainda a aposta é criar relações dentro da própria ambiência criada entre as obras, os artistas e os realizadores.

Porém, para a maioria dos entrevistados é complexo definir claramente o contexto a que dedicam seu trabalho, pois esferas diferentes se conectam e se relacionam à medida que aparecem reflexões sobre o quê e o como fazer. Considerei importante trazer esta relação, pois muitos destes profissionais utilizam a ferramenta do *zoom* para se manterem alertas às necessidades concretas do seu entorno imediato, sem desconsiderar questões globais que possam fortalecer, enriquecer e problematizar o contexto local. Nesta utilização do *zoom* está, ao meu ver, a maior ação política.

Essa capacidade de ir ao local sem perder de vista o geral e vice-versa é talvez um dos desafios do mundo de hoje. As recomendações passam por não ficar tanto no global e as preocupações de circuito geral das artes, estar alerta a quais problemáticas importar desse global, manter-se atento aos fluxos das modas e imposições mercadológicas das regiões centrais, e ao mesmo tempo, não desperdiçar as tensões que a interconexão pode oferecer. Mariana Arteaga diz em sua entrevista:

não se pode fazer curadoria sem contexto. O contexto local é fundamental, é com quem quero dialogar. Mas isso não significa que meu processo de reflexão curatorial seja local [...] minha reflexão é global, porque assim como há realidades muito específicas no mundo, também há processos nos quais todos estamos interconetados. E, nesse sentido, o papel do curador é interessante porque é consciente de um momento histórico e artístico e o que faz é relacioná-lo a um contexto (ARTEAGA, 2013, tradução nossa).

É com o local que estamos diretamente relacionados e a ele devemos um compromisso fundamental. Alguns dos profissionais sentem isto como obrigação e se questionam sobre por que lidar com um global quando o local ainda engatinha em aspectos para eles fundamentais. Alguns não conseguem pensar muito além do seu território, do seu estado, da sua disciplina, pois a veem ainda precária e, portanto, se consideram sem ferramentas para se confrontar com um discurso globalizado determinado.

Matias Santiago conta sua preocupação com respeito a um projeto internacional na cidade onde ele trabalha e expõe muito bem esta questão:

O contexto global não iria acrescentar em nada ao desenvolvimento da produção artística no contexto local. Pelo contrário. A gente sabe disso, ninguém é idiota, a gente sabe que esse trânsito propicia um desenvolvimento de ambas as partes, dá visibilidade etc, só que, naquele contexto, 2007, e na situação que a produção em dança vivia, [...] era como jogar livros para um monte de gente que não sabia ler. A maneira como estava sendo desenhado, era uma coisa que não ia alcançar a maioria dos artistas e era um investimento financeiro muito grande, para um resultado muito específico, para um determinado nicho (SANTIAGO, 2013).

Como o próprio Santiago declara, vários profissionais acreditam que nessa conexão com o global, esses aspectos “precários” podem se nutrir e crescer, porém ele adverte que é muito fácil assumir discursos estrangeiros como globais quando são locais de certos contextos e não do todo. A suposta “universalidade” das ideias é uma problemática que tenta homogeneizar o saber e implica em que os formatos e interesses podem igualar-se e, portanto, serem legítimos e convenientes em qualquer contexto. Hoje sabemos que isto é um olhar equivocado e é a isso que alguns profissionais respondem quando reivindicam a situação do contexto local como condição fundacional para pensar qualquer curadoria. Pois, caso se perca de vista esse ambiente local, os projetos gastam tempo, recursos e energias reproduzindo preocupações descontextualizadas, onde perdem sua adequação e sua pertinência.

Paradoxalmente, existem discursos que se vendem globalmente mas que me parecem locais e que um curador, quando quer dialogar com seu contexto, deve

fazer o exercício [de identificar esta relação] que muitas vezes exige honestidade. Finalmente, se se está fazendo curadoria e criando projetos, é porque se quer provocar, mobilizar o teu contexto, segundo eu (risos) (ARTEAGA, 2013, tradução nossa)

No último ponto tratarei brevemente da questão da avaliação das ações e os diagnósticos dos contextos, que são talvez as demandas menos atendidas na estrutura cultural na região latinoamericana. E, neste sentido, seria próprio combinar a honestidade que Arteaga sugere com estudos e ferramentas que colaborem para o reconhecimento das necessidades do grêmio e da sociedade de forma menos desestruturada.

Finalmente, para considerar esta relação com o contexto, acredito que as seguintes perguntas podem colaborar para questionar como lidar com estes contextos: a que contexto as preocupações curatoriais estão atendendo? Até que ponto a interconexão é nas duas direções? São perguntas interessantes se queremos evitar uma infiltração consentida de necessidades criadas pelo mercado, pelas tendências, pela moda, pelos países centrais. Quais são nossas colocações a este respeito?

Entendendo que as curadorias se veem, de alguma forma, influenciadas por pensamentos, paradigmas, modas, referências que circulam no ambiente artístico-cultural, que poderíamos chamar como tendências e que nem sempre reconhecemos de onde vieram e a que paradigmas respondem, questiono: Precisam-se destas tendências globais para desenvolver o contexto local? O que será preciso para equilibrar-se entre os contextos locais e globais?

3.3.6 Âmbito geopolítico nos fluxos de saber

É sabido que o âmbito do geopolítico é um campo de estudos ao qual dedicam seu trabalho diversos pesquisadores. Não poderei abordar com profundidade o uso desse termo. Eu o utilizo nesta seção por falta de outro que sintetize a reflexão sem esvaziá-la de complexidade. O que chamo de fluxos geopolíticos são aqueles conjuntos de pessoas, ações, pensamentos e métodos que dizem respeito a contextos territoriais geográficos (países) e suas configurações de poderes, saberes e instituições que tocam a cultura e, portanto, alguns aspectos das curadorias.

Já no primeiro capítulo adverti sobre o interesse pela constituição de saberes onde os contextos culturais são considerados na distribuição do sensível e do material. Discuti brevemente a preocupação por estudar práticas que valorizassem os saberes destas latitudes, América Latina, tanto quanto a de outras ‘periferias’ e ‘centralidades’. É uma constatação, como visto nas reflexões desta pesquisa, que o contexto no qual obras, artistas e saberes são produzidos condicionam sua capacidade de circular, vender, expandir-se etc. Portanto, acreditar que os fluxos mundiais são iguais em todas as direções seria ingenuidade. Tanto como pensar que um posicionamento a respeito seria desnecessário ou até inútil.

Desta forma, o que interessou observar nas entrevistas foi o posicionamento frente às problemáticas de fluxos de pessoas, informações, saberes, recursos entre os países que configuram o mundo contemporâneo, sobretudo porque a maioria dos projetos tem uma abrangência internacional e, portanto, alguma reflexão sobre esta questão.

A primeira grande constatação é que nossa maior distribuidora e produtora cultural é a Europa. Sobretudo países como França, Alemanha, Bélgica, Holanda, Suíça, Espanha, que mais ou menos nessa ordem aparecem constantemente nas falas dos entrevistados, por serem os países com maior presença nas suas referências internacionais. Através das suas agências de cooperação cultural internacionais colaboram com pequenos financiamentos (apenas pagam as despesas daqueles artistas que representam os países) para desenvolver as iniciativas que os entrevistados levam à frente e com isto se tornam uma fonte importante de saberes, artistas e obras. Na sequência Estados Unidos ganha importância, porém no que se refere ao acesso a outras latitudes (Ásia, África), inclusive mesmo latinoamericanas, Europa é a grande distribuidora, é o centro por onde as informações entram e saem. Os países centrais da Europa funcionam como epicentro, onde obras, artistas, festivais são oferecidos e redistribuídos pelo mundo.

Dentro deste panorama, é extremamente difícil ser neutro. Pois as condições mesmas exigem a tomada de alguma medida, que requererá esforços conscientes e constantes para opor a inércia destes fluxos norte-sul.

Porém, alguns dos entrevistados parecem se isentar dessa responsabilidade, alegando:

- impossibilidade financeira (não têm dinheiro para custear buscas, pesquisas e viagens para conhecer produções em outros países);
- dificuldade de atrair financiadores, caso faltem os países centrais na programação;
- dificuldade para chamar públicos a assistir produções de outros países (as pessoas gostam de produtos com “qualidade garantida”);
- desconhecimento da produção organizada (com qualidade de exportação, fácil contratação e negociação, preferível apoio local para viajar etc) fora deste circuito europeu;
- impossibilidade de lidar com produtores menos preparados para transações mercadológicas, pelas próprias precariedades de equipe e recursos financeiros;
- a “universalidade” das artes subtraindo a importância do contexto geopolítico que produz as obras.

Claramente, estas justificativas não são totalmente infundadas. Cada uma justifica até certo ponto um posicionamento que aproveita o fluxo do dado e o utiliza para o bom fim: mostrar produções de diversos contextos, chamar novos públicos, aproximar patrocínios etc. É necessário ficar alerta para que este olhar não seja de condescendência, para não ser apenas comodidade de contar com solo seguro, para não compactuar com o poder por estar beneficiando os fins imediatos das propostas curatoriais. A falta de pesquisa pode configurar-se como irresponsabilidade para com a produção das periferias, que é, no final das contas, o lugar onde estamos localizados, inclusive porque ainda o mundo é pensado em termos de centro/periferia.

Aliar-se apenas aos poderosos mostraria uma atitude colonizada, pretensamente antropofágica. Afinal nenhuma colonização teria sido possível sem o apoio e colaboração de partes importantes dos colonizados. Onde está nossa ação política? A longo prazo estamos contribuindo para fortalecer a região latinoamericana?

Neste momento, retomo as palavras de Gerardo Mosquera, já citadas no primeiro capítulo, para apoiar e justificar meu interesse em estudar profissionais da América Latina, por considerar que condensam bem os questionamentos sobre os fluxos de saberes no mundo contemporâneo:

[...]o fluxo não pode ficar sempre na mesma direção norte-sul, segundo dita a estrutura de poder. Não importa quão plausíveis sejam as estratégias apropriadoras, implicam numa ação de “bate-volta” que reproduz aquela estrutura hegemônica mesmo que a tentem combater. É necessário também inverter a corrente. Não por revirar um esquema binário de transferência, desafiando seu poder, nem por estabelecer uma “repetição na ruptura”, segundo diria Spivak, que manteria os antagonismos bipolares, mas para pluralizar dentro de uma participação ativa múltipla, enriquecendo a circulação internacional⁴⁵. (MOSQUERA, 2009)

Mesmo sem haver refletido exatamente da forma em que Mosquera o faz, vários dos profissionais que entrevistei desenvolvem algumas ações para mobilizar estes outros fluxos. Mariana Arteaga e Eva Sangiorgi, por exemplo, têm uma preocupação especial por conhecer e curar artistas de países africanos e asiáticos, e manifestam que a questão da nacionalidade de produção e/ou nascimento pode ser um critério decisivo na hora de fechar a programação, não apenas pela variedade de países incluídos, mas pela produção de fundamentais referências sobre estes locais. Outra reflexão interessante sobre este tema foi a de Iván Sanchez, que contou que o principal motor do Encontro de Artistas Latinoamericanos que se realiza dentro do Festival Danzalborde, foi a edição 2006 onde não houve participação de artistas de nenhum país latinoamericano, nem mesmo nacionais. Mesmo sendo um Festival no Chile, a falta de apoio local levou esta edição a ser financiada quase em sua totalidade por capitais europeus para garantir a participação de artistas europeus, e como eles estavam focados em realizar o festival, foi uma edição inteira com estes artistas.

Isto marcou tanto a história do festival que a partir deste ano decidiram criar este encontro com a finalidade de salvaguardar um espaço específico para esta produção, como forma de resistência. Eles assumem que, dada a falta de apoio financeiro do país e da região, é um dos formatos mais difíceis de realizar, mas não concebem mais a possibilidade de fazer este encontro em Valparaíso apenas com europeus. Em 2013, na sua 12^o edição e ano em que fiz a entrevista, eles estavam decididos a acabar com o festival caso os fundos chilenos não garantissem o apoio

⁴⁵ [...]El flujo no puede quedar siempre en la misma dirección Norte-Sur, según dicta la estructura de poder. No importa cuán plausibles sean las estrategias apropiadoras, implican una acción de rebote que reproduce aquella estructura hegemónica aunque la contesten. Es necesario también invertir la corriente. No por darle la vuelta a un esquema binario de transferencia, desafiando su poder, ni por establecer una “repetición en la ruptura”, según diría Spivak, que mantendría los antagonismos bipolares, sino para pluralizar dentro de una participación activa múltiple, enriqueciendo la circulación internacional.

com tempo suficiente para fazer a produção de forma correta, pois para eles chegou o momento de não poder mais negociar certas coisas, dentre elas, a participação de artistas de países latinoamericanos.

Cabe aqui a atenção a uns trechos do artigo “De saberes e de Territórios” que discute esta questão dos fluxos do saber para além do olhar eurocentrado:

O que se critica aqui não é a idéia de pensamento universal, mas, sim, a idéia de que há *Um* e somente *Um* pensamento universal, aquele produzido *a partir* de uma província específica do mundo, a Europa [...] o que visamos é o deslocamento do lugar de enunciação e, assim, proporcionar que outros modos de vida ganhem o mundo, mundializando o mundo. Insistimos que não se trata de negar o pensamento europeu, o que seria repeti-lo com sinal invertido, mas sim nos propomos a dialogar com ele sabendo que é europeu e, portanto, de um lugar de enunciação específico [...]o lugar de enunciação não é uma metáfora que possa ignorar a materialidade dos lugares, enfim, a geograficidade do social e do político (PORTO-GONÇALVES, 2006, p. 38)

Nestes 17 projetos, não há nenhum olhar exclusivo para a região latinoamericana, porém dialogam na prática com o que Porto-Gonçalves aponta sobre uma mundialização do conhecimento mais acorde com os diferentes saberes e fluxos possíveis no mundo. Portanto, é normal que alguns entrevistados priorizem e reflitam sobre a produção latinoamericana sem deixar de lado a negociação com os saberes de outras latitudes.

Tanto na seção anterior sobre o contexto e naquele do perfil dos artistas, fica claro que estes profissionais estão acordando para uma reflexão geopolítica que entende que os fluxos de saberes dependem também da criação de novos fluxos, dinâmicas, intercâmbios e que a única forma de fortalecer nossa produção é criando novos laços regionais que engrossem e aprofundem as construções realizadas nestas latitudes.

Uma mediação entre os interesses europeus e os regionais-periféricos é necessária para garantir correntes diversas de conhecimentos e discursos.

3.3.7 Curadoria e sistemas de legitimação

A legitimação é um dos aspectos envolvidos na prática curatorial mais plausível de engajamento político ou policial, convocando os termos de Rancière. Sua utilização como ferramenta para promover a circulação de saberes, para visibilizar artistas e discursos e para construir esferas de poder é indiscutível. Resta apenas observar como se dão esses jogos de legitimação e analisar que complexidades estarão condicionando os investimentos políticos dos entrevistados.

Os desafios neste ambiente apresentam-se desde o momento mesmo de tomar ciência de que, ao fazer um determinado recorte, as curadorias legitimam o que se visibilizou e deslegitimam obliquamente o que foi excluído. Esta tensão será mais forte quanto menos propostas curatoriais houver no entorno. Quanto menos espaços de legitimação existam naquele contexto, mais a responsabilidade aumenta. Poder-se-ia dizer que esse é o caso pelo menos da metade dos projetos estudados aqui. São projetos que se constituem como espaços de legitimação com forte pressão sobre eles porque são, senão o único, um dos poucos da sua cidade ou região.

As entrevistas foram ocupadas com frases como “não dá para fazer omelete sem quebrar os ovos”. Ou relatos de situações onde os curadores criam arranjos na seleção para não deixar de fora aqueles artistas legitimados historicamente, mesmo não tendo os méritos artísticos para o contexto de tal mostra, pois era necessário evitar posteriores “escândalos” que podiam repercutir em diferentes instâncias e inclusive reverter o próprio poder dos curadores; ou ainda a utilização da premiação e da competitividade entre obras com a justificativa de ser o sistema de legitimação mais direto e aceito no consenso mundial e com isso estar validando estes artistas para entrarem em outros fluxos de circulação.

Coincido com alguns entrevistados em que uma posição radical demais seria ingenuidade. Às vezes é preciso “comer pelas beiradas” pois se “bater de frente” pode não conseguir mudar nada. Apenas conseguirá ser excluído e os poderes reafirmarão suas lógicas. Já apontei isto brevemente na seção sobre “forma e conteúdo”. Às vezes parece impossível fugir das partes difíceis da curadoria, uma delas pode ser lidar com a cobrança dos artistas em torno da exclusão.

Porém, neste mesmo grupo de profissionais, a relação com a legitimação é mais complexa. Eles acreditam ser possível uma mediação com as metodologias e forças do consenso, oferecendo caminhos e brechas onde uma política na legitimação pode aparecer.

Aqui retomo o que afirmei no segundo capítulo, onde descrevi que a política foi inicialmente criada para organizar a distribuição das condições, riquezas e formas de sensibilidade. Essa vinculação de política e distribuição é um dos aspectos fundamentais da problemática da legitimação. É através desta última que se tem acesso à visibilidade, que dá acesso aos recursos, que dá acesso à riqueza (obviamente sem se restringir ao âmbito financeiro) e que dá, portanto, acesso à manutenção e aprofundamento das pessoas que usufruem desta legitimação.

Sendo assim, não é absurdo que na maioria dos espaços em que os curadores são questionados sobre suas ações, o tema da legitimação de artistas, espaços e circuitos surge como cobrança fundamental. A discussão sobre que artista estará envolvido e quais foram os critérios para seu envolvimento são temas recorrentes com os quais os curadores se defrontam.

É um exercício extremamente político manejar este mecanismo e, sendo conscientes disso, alguns curadores optam, em primeiro lugar, por se vincular a perfis determinados de artistas, tal como analisamos nos parágrafos anteriores. Também desenvolvem diversas reflexões que produzem estratégias para legitimar as próprias curadorias e as obras curadas, com as quais ocupam, sobretudo, o fazer da escrita e da crítica para visibilizar a importância das obras e os artistas curados dentro da mostra. Desta forma, criam-se blogs online, cadernos de entrevistas, catálogos com críticas de obras, plataformas online de compartilhamento com outros curadores, parcerias para outros curadores contemplarem as obras nas suas curadorias.

Será necessária uma análise de cada uma dessas plataformas para saber em que medida elas conseguem ser políticas. Algumas possibilidades são plausíveis: pelo compartilhamento de informações para além da apresentação de obras, pelas formas de entrevistar que oferecem dados relevantes sobre a atuação do artista, seus interesses e sua importância local, pela maneira em que aborda o olhar crítico, indo para além de uma descrição ou de uma valoração, pela possibilidade de criar mais mecanismos de fruição dos saberes destas obras e artistas.

Outra estratégia tradicionalmente usada pelos curadores e também por alguns entrevistados é a de combinar artistas com ampla legitimação pela classe e/ou pelo mercado com artistas jovens, desconhecidos e que podem usufruir desta visibilidade compartilhada. Utilizam esta estratégia com a expectativa de que aqueles já consolidados contribuam com a difusão da própria curadoria e a dos artistas envolvidos. Quando perguntei sobre a legitimação e o FIDCU, Paula Giura respondeu:

Sim, definitivamente nossa curadoria legítima. Isso não foi um objetivo a priori, mas acontece. Foi mais uma consequência. E é bom que assim seja pois é uma legitimação numa plataforma internacional. Pessoalmente me faz sentir útil este papel de legitimar. Esta posição gera muitos questionamentos, sobretudo com os artistas locais, pois em Montevideu não existem muitos espaços de legitimação e então a responsabilidade é grande. O mesmo ocorre com artistas internacionais, pois trabalhamos com artistas e obras pouco vistas e, com isto, apoiamos a legitimação de artistas que ainda não ganharam uma visibilidade internacional. Porém é interessante, pois como festival independente também precisamos de artistas que nos legitimem como espaço. No momento de pedir financiamento, contar na programação com artistas reconhecidos é muito importante e então se dá uma mescla muito boa: artistas consagrados que nos legitimam e artistas pouco conhecidos que se veem legitimados, ou pelo menos favorecidos no caminho da legitimação: Voilá! (GIURA, 2013, tradução nossa).

É obvio que esta estratégia gera confiança nos investidores e nos espectadores e por isto continua sendo um método utilizado. Também não é verdadeiro que, por ser tradicional, esta estratégia deva ser modificada, porém vale a pena estar atento e se perguntar se este método apenas contribui para escalonamentos e estruturas piramidais nas artes e/ou se, no caso dos artistas consagrados sempre forem os convidados internacionais, isto pode estar contribuindo para o reforço do pensamento de que “o de fora sempre é melhor”, tão habitual na região. De novo, estaremos utilizando as mesmas estratégias do consenso para tentar criar brechas no sistema.

Que outras condições⁴⁶ e estratégias acompanham estas já utilizadas e provadas para garantir uma legitimação mais complexa? Como chega esta estratégia ao público? Dialogam mesmo as qualidades técnicas, discursivas e políticas destes trabalhos entre si o suficiente para

⁴⁶ Chamo “condições” às particularidades pré-existentes em cada contexto que junto às estratégias modificam as decisões a serem tomadas. São condicionantes, não necessariamente são definidas pelos profissionais entrevistados, são as características que pertencem ao contexto antes mesmo de instaurar-se uma curadoria.

justificar o uso dos artistas “consagrados”? Existem outras formas de oferecer legitimação que não premiações e desníveis de trajetórias?

Como responder às cobranças dos artistas? Talvez alguns experimentos possam transparecer critérios, estratégias, temáticas, escolhas sem que seja isto um lugar de tabu; entender os mecanismos do gosto, amizade, relações de interesse econômico etc legitimando-os para além do nepotismo, injustiça etc; criar uma discussão sobre isto que consiga compreender que saberes estão por trás das escolhas de forma aprofundada. É necessário trabalhar esta questão para além da suposta “culpabilidade” da curadoria, é necessário tratá-la como um aspecto construído coletivamente, analisar suas influências, as forças envolvidas, entender as lógicas que a condicionam etc.

Por outro lado, penso que ainda precisamos experimentar mais possibilidades e estratégias para lidar com esta questão da legitimação. Interessa-me pensar se a legitimação criada pelas mostras de artes e suas curadorias é realmente tão determinante para os ciclos de mercado de artes, para o trabalho dos artistas e para o curso da relação das artes com a sociedade.

Os profissionais da cultura temos o trabalho de nos perguntar se a preocupação pela legitimação é maior do que o compromisso com os públicos e com as apostas políticas dos discursos artísticos, com as relações políticas entre os envolvidos etc. Penso que esta discussão sobre o poder de legitimação das curadorias, enquanto espaço que abre portas ao mercado, limita e dispersa preocupações dos artistas. Parece que no fundo estamos todos fazendo nosso trabalho apenas para pertencer a algum determinado espaço de legitimação e ser abençoados por ele, entrar num nicho do mercado e mais umas linhas no currículo. Neste sentido, parece que esta preocupação é mais uma ferramenta de neutralização do dispositivo crítico e político das artes.

Como descentrar a discussão da legitimação do trabalho curatorial? Olhar para curadoria apenas com interesse legitimador é reduzir seu potencial transformador. Considero que esse poder legitimador atribuído às curadorias não é realmente o trabalho mais importante que elas realizam.

3.3.8 Intercâmbios artísticos como objetivo curatorial

Na seção anterior questionei se existem outras estratégias para permitir uma legitimação mais complexa e acredito que uma possibilidade se apresenta neste eixo. Aqui os entrevistados abordam a questão de como aproveitar a reunião de diversos artistas e agentes culturais em geral, independentemente de seu grau de legitimação, com a finalidade de tirar partido das experiências e saberes, redes de contatos, metodologias de criação e gestão etc.

Pois bem, eles coincidem em que um dos objetivos principais destas curadorias é justamente a possibilidade de confrontar estes discursos artísticos, políticos, econômicos em um espaço-tempo que aproveite esses saberes. Aqui a curadoria é ferramenta para reunião de pessoas e seus conteúdos, onde as obras pertencem ao ambiente, porém são as pessoas que ocupam o primeiro plano: como fazê-los interagir? Como facilitar plataformas de intercâmbios concretos ante diferentes temáticas? Como promover criações artísticas coletivas? Como deixar "tempo livre", dentro deste espaço-tempo, para que trocas espontâneas e frutíferas aconteçam?

Os entrevistados resolvem estes questionamentos com diferentes atividades e espaços. Eugenio Chavez, por exemplo, não fecha a programação final do festival até que todos os artistas estejam em Cuba. Ali ele vai deixando brechas para que, do encontro entre artistas, surjam novos experimentos artísticos para serem compartilhados com os públicos. Ele fecha a programação toda manhã e cria um momento de conexão com todos os participantes (públicos e artistas) que é o momento diário de receber a programação. Nesta podem haver mudanças derivadas das ideias construídas coletivamente entre artistas e curadoria.

Já Marília Hughes e Paula Giura optam por priorizar a vinda de todos os artistas e, uma vez estando todos reunidos, deixam o tempo livre agir, sem ocupações obrigatórias no festival, alegando que é nesse tempo que os artistas trocam ideias, criticam as obras, intercambiam contatos, livros, vídeos, conversam com artistas e pessoas locais, conhecem as cidades e lógicas da cidade sede etc. Ambas coincidem em que é um tempo precioso, nada ocioso. É um tempo do qual surgem as verdadeiras cooperações. Elas não dizem expressamente, mas acredito que esta necessidade do tempo livre é resposta a outros modelos de encontros onde os organizadores pretendem fazer “render” tanto o encontro com dados, atividades, reuniões para fechar acordos

concretos e criar projetos específicos e contabilizáveis, que enchem a programação de atividades em todos os horários, deixando os participantes exaustos e sem tempo para observar as afinidades e interesses comuns que surgem sem o olho do “organizador”.

Considero estas posturas altamente políticas no que diz respeito ao desenvolvimento de autonomia nas relações humanas e ao uso do espaço de arte como dispositivo para o encontro social e criativo. Também são políticas por se contrapor à "produtividade" imposta pelo consenso, que vem abafando a diversidade de abordagens da vida; e, portanto, são políticas no sentido de ir na contramão da ansiedade controladora de alguns eventos culturais, que na busca pela otimização de tempo e dos recursos para produzir resultados concretos e imediatos, talvez para garantir próximos financiamentos e legitimações, acabam esquecendo as dinâmicas sociais que podem ser propiciadas nestes espaços "livres". Estas dinâmicas são necessárias para a fluidez e durabilidade de relações humanas entre os envolvidos, que poderão ser por vezes muito mais aprofundadas e densas.

Também as considero políticas por serem apostas e investimentos sem retorno imediato, sem possibilidade em curto prazo de “seguir suas pistas”. Promovem que o fator criativo-afetivo humano exista sem necessariamente amarrar seus caminhos. É um salto ao vazio e no mundo atual onde as instituições estão altamente presas nas lógicas financeiras e da produtividade, isto é uma atitude de resistência, de dissenso.

Neste sentido, será valioso retornar a uma pergunta chave no momento de formular curadorias: quem é meu verdadeiro destinatário? A que estrutura serve tal curadoria? Se a resposta for os artistas, as pessoas envolvidas do público e outros participantes, será necessário perguntar-se quais serão as estratégias que respondem e valorizam este encontro. A curadoria pode ser apenas um dispositivo social onde as pessoas podem reinventar para onde querem endereçar-se. Como otimizar tempo e recurso para salvaguardar as relações humanas, de construção de saberes e de compartilhamento de experiências fora da lógica quantitativa do consenso eurocentrado?

3.3.9 Plataformas formadoras e informadoras: de saberes, oficinas, *workshops*, seminários

O outro aspecto que apareceu nas entrevistas, e que está intimamente relacionado ao anterior, é a questão das plataformas de informação e formação promovidas pelos impulsos curatoriais. Seriam os espaços de intercâmbio entre participantes que têm o intuito de compartilhar conhecimentos e saberes de maneira formal: oficinas, seminários, publicações em geral etc. Uma primeira manifestação desta abordagem é a criação de estruturas de compartilhamento do próprio pensamento curatorial que perpassa estas iniciativas.

É tradicional que nas artes visuais o “texto do curador” seja entendido como uma via de comunicação extremamente importante entre os curadores e seus interlocutores. Já em outras disciplinas é incipiente o uso de textos ou qualquer plataforma que visibilize os questionamentos, dúvidas, propostas curatoriais. Inclusive afirmaria que muitos profissionais não se colocam publicamente sobre o assunto pela falta de um discurso arredondado que os “proteja” das críticas e reclamações dos seus interlocutores. Lembremos a discussão do eixo anterior, no qual comentei a tendência à arguição de curadores sobre seu poder legitimador e seus “culpáveis” critérios de inclusão.

Os profissionais que estudamos aqui ensaiam diferentes respostas a esta questão. Algumas delas já destaquei acima, na seção sobre a legitimação, onde os curadores criam espaços online para visibilizar críticas, entrevistas etc, que se propõem a ser formas de dar materialidade ao discurso curatorial.

Outras respostas são diretas e convocam reflexões públicas sobre o próprio fazer curatorial e publicam textos sobre a argumentação de escolhas. Outros promovem palestras, encontros, seminários sobre o fazer curatorial como campo de conhecimento. Com isto se usa o ambiente público para fortalecer a própria reflexão curatorial, que está em constante construção, sobretudo porque os entrevistados são artistas, gestores, produtores que realizam trabalhos curatoriais utilizando os conhecimentos vindos de outros campos, mas que em geral não têm uma formação específica.

Suprem uma necessidade estrutural com a criação de plataformas coletivas de construção de conhecimento que vai renutrir a própria iniciativa que a promoveu. É o paradigma da

construção de conhecimentos através da reflexão e compartilhamento coletivos. É uma escolha fazer desta forma; uma escolha que aponta a formas mais horizontais de apreender e criar conhecimento. No mesmo momento que assume a necessidade de fortalecer os saberes e experiências dos próprios realizadores do espaço (festival, mostra, encontro), também compartilha o esforço para constituir uma instância pública de construção desses saberes.

Em muitos projetos, estas plataformas não se restringem apenas à área dos saberes curatoriais, mas atendem várias carências no âmbito da formação em gestão, criação, mediação etc. São plataformas que convocam residências artísticas, que produzem *workshops*, que inauguram plataformas online de discussão, revistas e redes em que os públicos podem colocar suas impressões e críticas, e onde se compartilham diversos materiais (vídeos, textos, imagens) de difícil circulação etc.

Estes espaços de informação e formação são preciosos para nossa região. É obvio que por isso sempre integram as atividades paralelas de exposições, mostras e festivais. Porém, de novo chamando à discussão sobre forma e conteúdo, na qual ambos aspectos para serem fortes e coerentes devem estar alinhados, questiono: quais são as metodologias destes espaços formativos? É fundamental nos espaços de formação que se pensem cuidadosamente as maneiras desta construção do conhecimento, pois o espaço do saber é um espaço que concentra um grande poder consensual. A maneira como o saber se constrói reverbera na forma como as novas gerações se posicionam frente à sua vida e como propõem a continuidade destes saberes.

Proponho uma série de exemplos que incluem metodologias que encontrei em algumas das entrevistas, e avançam na direção de questionar a pertinência destes formatos para a construção de saberes na região:

- Um espaço de palestras onde se convidam algumas pessoas que são colocadas no lugar de poder, com pouco espaço para perguntas ou questionamentos e pouco tempo para desdobramentos deste saber em contextualizações locais, não parece uma metodologia conveniente para convocar a construção coletiva. Quando os palestrantes representam apenas um tipo de aproximação ao saber, quando são todos brancos, acadêmicos, com referências

eurocentradas, homens, por exemplo, estaremos reafirmando esta herança hierárquica e hierarquizante tão típica nas nossas instâncias formais.

- Aulas magistrais de duas horas, onde as temáticas são tão complexas que apenas conseguem introduzir a questão, deixando a plateia confusa e sedenta, não parecem ser fórmula que combate as estruturas tradicionais de transmissão de conhecimento. Existe uma construção que considera o local, quando existem formas concretas e visíveis de exercer uma troca, onde uns e outros – tanto os convidados internacionais como os participantes locais – levam conhecimentos.

- Hoje em dia não é mais suficiente apenas ter uma página web pública com diversas informações valiosíssimas, para garantir que os conhecimentos se distribuam. Quais são as plataformas mais adequadas e contextualizadas que podemos idealizar para esta construção coletiva?

- Reproduzir estes formatos onde sempre é o “de fora” quem vem dar a palestra, aulas, seminários, desvaloriza os saberes produzidos localmente. Como fazer para equilibrar os lugares de poder nas estruturas de formação, se muitos formatos não acompanham este objetivo?

Talvez sejam caminhos possíveis tentar aproximar participantes de outras áreas a estes espaços de discussão sobre arte e seus questionamentos, integrar os artistas e profissionais locais como possuidores de conhecimentos, instaurar uma construção coletiva, pelo menos entre os presentes, não apenas porque é mais ‘atual’ trabalhar de forma horizontalizada, mas porque a apropriação e empoderamento dos agentes culturais e os públicos são a única forma de resistência que podemos ocupar frente a todo um sistema baseado na pirâmide como distribuição dos recursos. Não apenas porque é mais “descolado” o discurso do coletivo, mas porque é pela potência de vários, suas diferenças e confluências, que é possível garantir uma continuidade das propostas artísticas, sociais, cidadãs.

É necessário pensar quais tipos de plataformas de compartilhamento servem aos nossos objetivos e pensar nos métodos utilizados para conservá-las. Eis, talvez, uma potência destes espaços ainda pouco explorada. Já que as propostas conseguiram se colocar como espaços para o saber, talvez agora seja necessário aprofundar em como este saber é construído e difundido.

Acredito ser isto parte do político na América Latina. Nossos projetos podem ser o espaço de experimentação de outras formas e metodologias para esta construção de saberes.

3.3.10 Discurso material das obras como parte do discurso curatorial

Se é certo que uma das principais apostas políticas das curadorias está nas obras que reúne, e no que estas obras, em conjunto, irão questionar, não é possível retirar o juízo político da materialidade artística no momento de selecionar tais obras. Talvez seja justamente aqui onde aparece a diferença entre curadorias e programações⁴⁷. Quer dizer, se existe um discurso curatorial, seja qual for, da natureza e objetivo que for, sua principal materialidade é o conjunto de obras que cura. O que acontece quando este aspecto é desconsiderado? Quando as obras não são questionadas pelo curador ao ponto de perguntar o que dessa obra e seu discurso tem a ver com o próprio discurso curatorial? Como podem estas coisas estar desconectadas? Sob que justificativas curadorias e obras apontam caminhos diferentes e às vezes até contraditórios?

Alguns entrevistados isentam as obras deste questionamento político. Alguns atribuem este questionamento a uma posição “panfletária” que não querem assumir dentro das suas propostas. Alguns não consideram importante que obras tenham um discurso político. Outros reconhecem os investimentos políticos, mas não os contam como relevantes no processo de seleção estética, nem os consideram como parte do discurso curatorial. Parece aqui que o que os espectadores vão ver como discurso, no palco ou na sala de exposições, não é tão relevante na hora de curar. E se o discurso reforçasse paradigmas racistas, machistas e homofóbicos, encobertos numa comédia ligeira? Estaríamos afirmando que o conteúdo e a forma podem ser analisados separadamente e que o conteúdo pode ser desconsiderado, mesmo tendo relevância para o contexto social onde aquela obra é apresentada.

⁴⁷ Farei uma abordagem brevíssima desta questão nas “Inconclusões” ao final do trabalho, porém, a forma de contextualização desta passagem, comento que existe em muitos lugares de discussão informal sobre curadoria a necessidade de separar as ações de um “programador” das de um “curador”. O principal argumento é que o programador não se preocupa com nada além de encher o espaço de fruição com obras que caibam no orçamento e nas datas previstas. Com isto, qualquer deslegitimação dirigida a um curador vai em direção de colocá-lo como apenas programador e, no sentido contrário, quando um profissional quer se isentar da responsabilidade integral que o trabalho curatorial demanda, este intitula seu trabalho como “programação”.

Desta forma, não se constitui uma preocupação especial pelas temáticas das obras, mas por seus aspectos formais – muitas vezes separando estes dois aspectos. Dedicam a curadoria a estabelecer um discurso sobre os avanços metodológicos e formais das linguagens artísticas (discutiremos isto especificamente na próxima seção), e portanto não ‘assinam embaixo’ dos problemas temáticos das obras, mesmo quando esclarecem não curar obras com conteúdos expressamente “inadequados”.

Esta postura aponta de forma generalizada as questões que atingem o mundo contemporâneo através dos diversos questionamentos que as próprias obras abordam, mas isso não significa ser uma aposta temática da curadoria. Eva Sanguigni explica isto de forma clara quando afirma que na curadoria não são militantes de uma bandeira só, mas pelo tipo de cinema que promovem, muitas bandeiras são levantadas: “é um tipo de cinema que promove o pensamento crítico, que está contra a homologação de gostos, homologação de consumo. É um tipo de cinema que desafia certos tipos de culturas institucionais ou moralidades. É desafiante como proposta artística que reflete sobre as questões do mundo, e sobre como se fazem as coisas” (SANGIORGI, 2014, tradução nossa).

Existe uma contradição em reconhecer o conteúdo crítico das obras e não assumi-lo como parte do discurso curatorial. Existe uma contradição entre uma proposta curatorial criada para encurtar os laços entre os cidadãos e promover obras onde as relações de poder se desenvolvem de acordo com o consenso imposto. Existe uma contradição ao assumir o papel político das curadorias e desconsiderar o papel político dos artistas e suas produções. Esta postura de isentar as obras desse papel pode ser um reforço ao mesmo fenômeno que já discutimos anteriormente: de neutralizar o fator crítico que herdamos do modelo modernista, ou reforçar uma atitude "autossuficiente" dos artistas. Esta postura parece responder a uma vontade de eximir os artistas e mantê-los numa inconsciência social enquanto nós (agentes culturais em outras funções) decidimos onde, como e porque mostrar seus trabalhos.

Por outro lado, quando colocamos três obras juntas, seus aspectos confluentes se sobressaem com maior força. Então, por exemplo, reunir obras onde as mulheres sempre ocupam um papel periférico da ação central na obra, seria estar falando sobre isto. Porém, o que acontece quando as curadorias não questionam as obras sob estes aspectos? A curadoria pode estar sendo

inconsciente das relações que se estabelecem entre elas e das suas possíveis leituras. Esta relação pode ser negligenciada ou aproveitada, mas "fazer de conta" que este aspecto não é relevante demonstra uma certa displicência. Cabe a cada profissional observar sob quais circunstâncias esta relação é aproveitada mesmo sem este alinhamento entre discursos.

Em geral os entrevistados não estabelecem nenhuma relação de crítica aberta com os artistas, não se relacionam com os processos de criação, apenas tomam a obra quando “pronta” e o retorno crítico se dá apenas pela “inclusão” na mostra. Considero fundamental que as questões críticas que vinculam umas obras com outras e que as fazem pertencer ao discurso político do curador, constituam uma instância de diálogo entre curadores, artistas e público inclusive, o que contribuiria também para que os discursos críticos, políticos dirigidos aos públicos sejam potencializados e não neutralizados.

Em resumo, qual é o papel crítico das curadorias em relação aos processos de criação dos artistas? A autonomia no discurso artístico, que não permite a intervenção crítica de outros agentes culturais e inclusive outros artistas nos processos criativos que estamos presenciando, pode jogar contra o potencial mobilizador das artes ao invés de preservá-lo. Esta lógica de "não intervenção" se materializa também pela incipiência dos processos de troca e intercâmbio crítico entre artistas e profissionais trabalhando com curadoria (fora das artes visuais), que sirva como alavanca para reflexões nas produções artísticas. Resta buscar estratégias para reatar a comunicação crítica curador-artista, ou criar outras estratégias que contribuam no fortalecimento das obras em relação à sua inserção e responsabilidade no mundo contemporâneo, e inclusive sua relação com outras produções artísticas.

É este outro grande tema para a reflexão no campo curatorial, que deverá ocupar futuros projetos, pois, como dito acima, é urgente o aprofundamento do olhar crítico sobre os processos e produções artísticas e a curadoria tem um potencial mobilizador importante neste contexto.

3.3.11 Curadorias mobilizam o mercado?

As feiras e festivais são tradicionalmente espaços que estimulam o consumo de investidores, *managers*, galeristas, curadores etc, como já disse no início. Esta particularidade faz com que várias nações invistam nestas iniciativas com a expectativa de que mobilizem o mercado e estimulem a economia. Isso vale perfeitamente para feiras de artes visuais, feiras das cidades, festivais de música etc de grande escala, onde galerias, artistas e produtores investem em marketing para receber ofertas e fomentar a circulação de seus produtos.

Vários dos entrevistados recorrem a estas estratégias para abrir espaços nos mercados para os materiais que curam. Em geral, o objetivo explicitado é abrir mercados "alternativos" para as obras "não comerciais" que promovem, é se contrapor às lógicas do grande mercado, é ser uma vitrine para a obra de artistas que não circulam nos sistemas tradicionais do mercado das artes.

Até que ponto, porém, pode se criar um mercado paralelo utilizando as mesmas estratégias formais do grande mercado? Por exemplo, se se utiliza a estratégia de legitimação (que tratei antes) da combinação entre artistas reconhecidos e não conhecidos, estaríamos assumindo que estes produtos já têm um mercado e, portanto, o discurso antimercado é ingênuo ou equivocado. Seu circuito é justamente este tipo de festivais que, com apoio das cooperações internacionais (europeias em sua maioria), distribuem isto que chamamos arte alternativa.

Os festivais que produzimos apontam também a muitos outros objetivos (formação, legitimação, democratização de acesso). Portanto, vale pensar se esta tensão em torno das lógicas dos mercados é necessária e, inclusive, se estas propostas de pequeno e médio porte podem realmente criar circuitos alternativos onde estas propostas se "vendem". Penso que, talvez, estes tipos de projetos têm seu valor em outros ambientes, mas são extremamente incipientes para se responsabilizar pela comercialização de produtos culturais. Inclusive questionaria se os esforços curatoriais devem tomar para si este trabalho, sendo que suas lógicas perpassam pela valoração de outras relações para além da relação produto-consumidor.

Conseguimos convocar as pessoas chaves para 'comprar' os produtos oferecidos? Quanto investimento econômico isso significaria? As obras atendem às necessidades organizativas para

receber a demanda do mercado? Têm um bom produtor, bom material audiovisual para se apresentar, têm um discurso vendável, contam com ferramentas para as negociações? É possível para um evento de uma semana mobilizar a cadeia produtiva a ponto de oferecer os artistas e obras com qualidade de venda?

As grandes feiras e festivais funcionam para este fim porque estão articulados com um sistema geral que promove nichos, mobilidades e fluxos comerciais, e porque focam nisso toda sua atenção. Diante disto, reafirmo a dúvida se é possível assumir este papel sem ter que se compactuar com lógicas institucionais e mercadológicas. Como os critérios e preocupações curatoriais podem ser influenciados pelos critérios e prioridade dos mercados? Em que ponto se encontram as preocupações políticas e as mercadológicas? Como agir politicamente com respeito ao mercado e suas lógicas, se o reproduzimos utilizando seus mesmos métodos, ainda que precariamente? E mais importante, como não repetir o que criticamos? Como reverter a corrente e aproveitar a ideia de distribuição para além do mercado? Quais distribuições são possíveis?

É preocupante pensar o limite tênue que existe entre autonomia curatorial e interesses mercadológicos. Considero que, de alguma forma, estes projetos querem criar estratégias para pensar distribuição além do tão controverso circuito e mercado de artes, evitando apenas ceder, repetir e contribuir para que os fluxos mercadológicos se mantenham. Porém muitas destas práticas curatoriais ainda incorrem em repetir modelos que reduzem a operação curatorial apenas a uma transação de compra-e-venda, e, desta forma, continuam se colocando como agentes comerciais, tal como critica Paul O'Neil a seguir.

Ao invés de ver a curadoria como uma das raras, mais intelectuais posições no processo da articulação das artes, existe o perigo de que os curadores se tornem simples agentes para os artistas e se arrisquem a ser apenas uma marca registrada. Então, se a exposição é uma produtora de significados, seu propósito é diferente daquele do mercado de artes, e possivelmente também dos artistas⁴⁸ (O'Neil, 2007, p. 24).

Assim como a discussão sobre legitimação, penso que não estamos conseguindo olhar para estas questões de forma alternativa, pensar *out of the box*, no sentido de reconhecer

⁴⁸ Instead of seeing curating as one of the rare, more intellectual, positions in the processes of art-circulation, there is a danger that curators may become mere agents for the artists and risks as type of trademark. So, if the exhibition is a producer of meaning, then its purpose is different from the art market's, and possibly also from the artist's.

caminhos que se ocupem desta preocupação mercadológica mas que não a coloquem no centro das discussões sobre curadorias. Legitimação e mercado são as duas principais cobranças neste ambiente. Entendo por que o são, porém, ao longo das entrevistas, percebo que existe uma grande ingenuidade ou frustração em torno destes quesitos, pois qualquer ação parece insuficiente para atender à voracidade do mercado e suas lógicas homogeneizantes e superficializantes.

Desta forma, não estou propondo apenas um descentramento destas discussões como principais para as curadorias, mas uma discussão que possa valorizar os mecanismos diferenciais que curadorias desenvolvem efetivamente e que ficam invisibilizados pelo papel de “marca registrada”, tal como apontou o Paul O’Neil. É necessário pensar e experimentar outras formas de lidar com esta questão. Concluo este eixo com uma passagem de Hal Foster que coincide de alguma forma com minha reflexão e propõe alguns caminhos:

Ainda há pouco era uma postura política recusar o papel de formador de gostos e produtor de valores (isto é, um codificador dos signos e bens culturais). Agora essa recusa pode ser em grande parte um cerimonial, pois num sistema voltadosobretudo para um mercado (manipulado), a “crítica” não se faz mais necessária: o bem de consumo é a sua própria ideologia (Adorno), o mercado traz sua própria credibilidade. Nessa situação, o artista empenhado não deve apenas resistir a essa mercantilização da cultura e à “implosão” do significado na mídia, mas deve procurar também novos públicos e construir contra-representações; e o crítico empenhado, historicamente suspenso “entre um amadorismo incipiente e um profissionalismo socialmente marginal”, deve usar esse deslocamento para falar precisa e impertinente fora de lugar (FOSTER, 1996, p. 21).

3.3.12 Em relação às ideias de inovação e evolução nas curadorias

A maioria dos entrevistados coincide no critério de seleção: obras que tragam inovação às linguagens artísticas. Eles pensam o festival ou exibição de arte como espaço para o novo, para o ainda desconhecido, para a novidade que alavanca a evolução das reflexões formais das artes. O valor da estréia de um país exótico e desconhecido, das configurações imprevistas, ainda pertencem ao desejo imaginário, herdado deste caráter de feira de inovação do qual nasceram estes formatos de encontros artísticos.

No melhor dos casos, estes profissionais estão apontando as artes que não renunciam à pesquisa formal sob nenhuma circunstância, que se preocupam pelo desenvolvimento de uma

materialidade arriscada, complexa, apurada. Artes que possam ainda nos surpreender com suas abordagens e ocupações da linguagem. Obras que não se rendem à afirmação dos últimos anos de que “tudo está inventado”. Debruçam-se em pesquisas que constroem outras configurações do já inventado para continuar oferecendo reinvenções, sem deixar de lado seu compromisso contextual. Ocupando-se da ressignificação das metáforas, reconfiguram materialidades possíveis, cumprindo com seu papel político primário: oferecer um olhar que reconfigura o sensível.

É neste viés que Nelly Richard enquadra a arte de Avanzada, nascida no Chile de Pinochet:

Se as metáforas oblíquas destas obras da Avanzada ainda nos surpreendem com o arriscado das suas intervenções e desmontagens retóricas, é porque, mesmo com a urgência de denunciar os abusos da ditadura, nunca renunciaram à disputa com a política e a ideologia em função de preservar uma margem de independência formal, de autorreflexividade significativa, que se negava ao pedido de explicitude referencial que a esquerda ortodoxa exigia das práticas de resistência antiditatoriais. Essa discordante margem de autonomia, complexificou produtivamente a análise sobre “arte” e “política”, multiplicando fraturas e os desacordos entre texto (a materialidade da obra) e o contexto (a referência histórico-social do golpe militar). Insistindo na hiperconceitualização das linguagens, dos suportes e das técnicas artísticas, as obras de Avanzada demonstraram um desborde imaginativo, que permitiu que discursos sobre diferença e alteridade se misturassem com os discursos demasiadamente fixos das totalizações ideológicas das composições épicas da Arte da Resistência, desorganizando sua monumentalidade e liberando micropartículas de subjetividades transfugas⁴⁹ (RICHARD, 2009).

Porém, existem outras discussões em torno destas noções de inovação, evolução e novo. A primeira associa esta tendência a um olhar evolucionista das artes, ainda herdado do modernismo e da arte de vanguarda que implicava na ideia de uma linguagem que podia sempre se superar e se aperfeiçoar com respeito a si mesma, que sugeria uma ideia de autonomia das artes e sua extrema liberdade para encontrar sua essência.

⁴⁹ Si las metáforas oblicuas de estas obras de la Avanzada logran todavía sorprendernos con lo arriesgado de sus intervenciones y desmontajes retóricos, es porque, pese a la urgencia de tener que denunciar los abusos de la dictadura, nunca renunciaron a disputarles a la política y a la ideología un complejo y desafiante margen de independencia formal, de autoreflexividad significativa, que se negaba al pedido de explicitud referencial que hacía pesar sobre las prácticas de resistencia antidictatoriales el sentido común de la izquierda ortodoxa. Este discordante margen de autonomía complejizó productivamente el análisis sobre “arte” y “política”, al multiplicar las fracturas y los descalces entre texto (la figuralidad de la obra) y contexto (la referencia histórico-social del golpe militar).

Desta forma, este desejo do novo poderia estar vinculado ao “fundacionalismo do novo que dá à vanguarda sua força de ruptura, de corte violento com o passado e seus academicismos [que] se baseava, modernamente, num tempo retilíneo de avanços, rupturas e cancelamentos⁵⁰” (RICHARD, 2009).

Se este for o caso, precisaríamos refletir, caso a caso, quais são as razões para este reforço do olhar modernista sobre as artes e, portanto, sobre a vida. O que move estes profissionais a acreditarem que a superação da linguagem é ainda um desafio relevante? O que significa esta abordagem num momento em que estamos também convivendo com as proposições transversalizantes, globalizantes etc?

Por outro lado, esta lógica da inovação pode estar associada à obsolescência programada dos objetos/ideias criada pelo consumismo, necessário para o capitalismo neoliberal proposto em tempos pós-modernos. Tornar as artes mais uma mercadoria a ser produzida e reproduzida incessantemente seria aqui uma resposta a esta exigência inovadora. Se este for o caso, podemos estar diante de uma complexa armadilha do consenso, que neutraliza todo poder crítico das artes. Hal Foster se debruça sobre este assunto e contribui com esta discussão colocando a tese de que:

As múltiplas posturas do pluralismo sugerem uma paralisia cultural, um *status quo* assegurado – elas podem inclusive servir como biombo político. Acreditamos (ou acreditávamos) que a cultura é algo crucial para a hegemonia política; como tal, insistimos (ou insistíamos) que a vanguarda seja confrontadora. E, no entanto, como tornar a arte impotente a não ser por meio de sua dispersão, da liberdade franqueada do pluralismo? (Que a burguesia não seja mais culturalmente coerente não quer dizer em absoluto que suas forças não sejam mais dominantes). O pluralismo também pode servir como biombo econômico. Mais uma vez, a cultura não é meramente superestrutural: como Adorno enfatizou, é agora uma indústria por sua própria conta, que é crucial para nossa economia consumista como um todo. Nesse tipo de Estado, a arte é raramente confrontadora e, desse modo, tende a ser absorvida como qualquer bem de consumo – como um dos maiores. (É por isso que galerias importantes, casas de leilão, lojas, museus, na condição de beneficiárias de tal consumismo, promovem ativamente o pluralismo). Com a vanguarda reduzida a um agente de inovação formal(ista) – à ‘tradição do novo’ – o mundo da arte foi consolidado como linha segura de produtos obsoletos. Em vez da sequência histórica, agora confrontamos a formação estática: um bazar pluralista, composto pelo

⁵⁰ El fundacionalismo de lo Nuevo que le da a la vanguardia su fuerza de ruptura, de corte violento con el pasado y sus academicismos, se basaba, modernamente, en un tiempo rectilínea de avances, rupturas y cancelaciones.

indiscriminado, substitui o *showroom* do novo. Como vale tudo, nada muda: e esta é a catástrofe (FOSTER, 1996, p. 45-46)

Suas palavras são claras. Portanto valerá a pena se perguntar se estes profissionais estão promovendo este traço insaciável do mercado, encoberto de uma preocupação formal e artística, reduzindo a produção simbólica a qualquer outro produto descartável da vida contemporânea.

Há um outro aspecto que tem a ver com este consumismo e que se relaciona com o eixo 3.3.10, que trata do esvaziamento da relação crítica entre curadorias e obras, no sentido de que este consumismo pode também contribuir para a superficialização das produções culturais. Na ansiedade de sempre ter novos materiais, estreias e novidades, os processos de criação se banalizam e acabam “finalizando” seus trabalhos antecipadamente. Sem o aprofundamento necessário, sem o enraizamento contextual necessário, sem seus apontamentos críticos claros e fortalecidos – seria praticamente o contrário da proposta da Arte de Avanzada a que Richard se refere e que citei no início deste eixo. Pode ser esta uma das razões pela qual muitos trabalhos artísticos são apenas “boas ideias” que não se materializam realmente aprofundados, amadurecidos, coesos, íntegros. E também pode ser esse consumismo que a relação entre obras e curadores não acha tempo para crescer e se aprofundar. Como diferenciar uma reconfiguração artística que traz contribuições políticas daqueles materiais inovadores que se propõem apenas a aceleração do mercado?

Uma obra após apresentada não perde sua potência modificadora, mas aparentemente não existe espaço para a resistência, insistência e durabilidade de artistas e obras. Podemos realmente continuar falando de inovações no campo artístico? Parece um discurso apenas erudito, para os circulantes do sistema das artes, onde fica desvalorizada a importância social de uma obra para além dos circuitos artísticos e do mercado de consumo. Estamos colocando nossa energia mais na manutenção do sistema artístico do que na potência política das artes.

O último aspecto vinculado também a esta cultura do novo é o próprio formato das mostras. Uma das características principais das mostras internacionais é seu caráter multinacional, onde confluem representantes dos mais diversos países, com diversas tendências e disciplinas artísticas, que prezam por se tornar feiras onde justamente se mostra a inovação, a evolução e diversidade do campo que lhes interessa. Esse carácter festivo das mostras

internacionais estimula o consumo (desde um ponto de vista aceito como positivo), a reunião de pessoas interessadas e importantes, e a visibilidade dos patrocinadores que se associam a estas “festas das artes”.

Mas o que está em questão é o tipo de valor e ideias que estão por trás do conceito de festival. Pode ser mais uma estratégia que inocentemente contribui ao pluralismo que neutraliza nossas propostas políticas. Este conceito de festivais multiculturais, multilinguagens, multipaíses etc podem ser facilmente engolido pelo pluralismo por trás da ideia de uma mistura democrática, que resiste ao domínio de uma facção qualquer, colocando no mesmo patamar alta e baixa cultura, arte da China com arte da França, numa festa que “é apenas uma mistura, e a arte se torna uma curiosidade a mais, um souvenir, uma mercadoria entre outras” (FOSTER, 1996, p. 54).

Faz algum tempo que está em discussão se o formato ‘festival’ é o mais adequado para atender às necessidades das artes em alguns contextos da América Latina. Diferentes respostas foram dadas em forma de projetos e iniciativas que fogem destas feiras e eventos para a concentração de famosos, criando formatos intensivos e extensivos no tempo, oficinas permanentes, espaços de residência continuados, mostras itinerantes e domésticas etc. Inclusive vários dos projetos realizados pelos profissionais que analiso aqui sofreram estas mudanças e hoje se diferenciam de feiras e festas de artes. Porém, é necessário analisar como se dão as manifestações da inovação, evolução e diversidade, em função de identificar nossas sujeições aos jogos tênues porém contundentes do consenso.

3.3.13 Diversidade: entre o conflito e a indiferença

Como vimos no final do eixo anterior, a busca pela diversidade é outra relação que se repete constantemente nas falas dos entrevistados. Alguns asseguram ser este o principal objetivo: oferecer diversidade de países, artistas, formas, tendências. Esta relação está intimamente relacionada com as duas anteriores, pois pode pertencer ao mesmo tipo de neutralização. Às vezes, a diversidade num festival visto como uma vitrine de artistas e obras, todos diferentes e diversos compartilhando um espaço em harmonia, pode ser uma ilusão que

neutraliza a potencialidade do atrito com a diferença, que achata a reflexão sobre as aproximações entre campos de pensamento.

Uma mostra baseada na diversidade pode ser apenas um cardápio cheio de sabores que não transcende uma prazerosa degustação, onde as conexões e relações possíveis e complexas entre eles passam a segundo plano. Apenas importa que caibam cada vez coisas mais diferentes, exóticas, inovadoras etc., tornando-se um espaço para a descoberta de curiosidades. Tais formatos contribuem com o consumismo obsoleto, que comentei na seção anterior e desperdiçam a diferença enquanto atrito, tensão, negociação, que está longe de ser apenas harmônica e que busca compreender, contemplar e se relacionar com a complexidade da nossa paisagem cultural.

A questão sobre a diversidade como traço fundamental para a construção democrática ocupa vários pesquisadores da área dos estudos culturais. O risco que eles denunciam é o desperdício da experiência do diferente, do confronto, do diálogo, do conflito, enquanto ferramenta de construção social e cidadã. Marilena Chauí acredita que este conflito é fundamental:

Alguns traços caracterizam a democracia. Em primeiro lugar, a legitimidade e a necessidade do conflito. A democracia é o único regime político⁵¹ no qual o conflito não é algo que precisa ser exercitado, ocultado ou terminado, mas aquilo que vivifica o regime político, pois, ao contrário de qualquer outra forma política, a democracia tem a peculiaridade extraordinária de ser a única na qual o conflito é constitutivo de seu modo de ser. O conflito não é obstáculo, é a constituição mesma do processo democrático. Essa talvez seja uma das maiores originalidades da democracia (CHAUÍ, 2006, p. 138).

Se o conflito não for negligenciado, como tratar a diversidade nas propostas curatoriais? Como estas propostas estão convocando o atrito entre diferentes participantes? É possível que não seja suficiente trazer diversidade para acontecer o diálogo e a tensão mobilizadora. Como reconhecer quando estas diferenças estão apenas se tolerando, apaziguando suas incoerências ou estão construindo caminhos perceptivos coletivos e complexos? Estamos aproveitando a diferença e a potência reflexiva que o conflito e o confronto oferecem? Ou apenas estamos

⁵¹ Notem que aqui Marilena Chauí usa o termo política de forma diferente do tratado neste trabalho. Aqui está designando um modelo de gestão governamental.

mostrando as cores das quais o mundo se constitui? Até que ponto neutralizamos a crítica com a instauração de um respeito rígido e feliz?

Como sempre, a grande chave está no como, na metodologia com que se produz este conflito, como se conduz e como se estimula. Também pensar quais estratégias, atividades, espaços podem promovê-lo.

Outro aspecto interessante para analisar seria a questão da exclusão, do recorte, do limite constituinte da curadoria em relação à diversidade. Como justificar os recortes curatoriais num discurso da diversidade? Até que ponto qualquer recorte é contraditório com a diversidade? Os recortes não são explicados só pela restrição econômica: então, o que se esconde por trás do discurso da diversidade? Uma tolerância superficializada perde o poder da discussão. E até que ponto essa diversidade contida implica em um diálogo entre seus componentes? Considero que a ideia de diversidade apenas como cardápio é perigosa, pois pode convocar uma certa indiferença, que oculta óbvias diferenças e potências.

Por exemplo, se colocamos numa mesma mostra obras produzidas em condições ideais na Suíça, junto com uma produzida em condições adversas no Uruguai, estamos dizendo – dentre outras coisas –, que elas pertencem ao mesmo mundo e que são igualmente consumíveis. Porém, isso é uma meia verdade. São diferentes. Como deixar visíveis estas diferenças e construir a partir delas? Até que ponto qualquer recorte é contraditório com este tipo de diversidade totalmente harmônica? É necessário pensar num convívio que não achate nossas tensões. Acordos de livre comércio entre países pobres e ricos, entre arte e artesanato, entre clássicos e contemporâneos, entre liberais e socialistas podem não ser bons para todos os envolvidos. Aprender a lidar com esta questão sem evocar indiferença que poderia parecer cinismo é, no mínimo, urgente. Tal como traz o crítico Hal Foster,

Na maior parte das formas pluralistas essa linha [entre alta e baixa cultura] é obscurecida, e a arte, que deveria ser crítica (tanto da alta arte quanto da cultura da mídia), perde suas arestas. Isso não faz parte de qualquer agenda explícita, mas aqui, por exemplo, a reivindicação é clara: “não há mais hierarquia entre céu e terra, nenhuma diferença entre o alto e o baixo, os bastiões perversos e limitados da ideologia e de qualquer outro tipo de dogma caíram”. Livre desses “bastiões perversos”, o artista entra num estado de graça (privado?). Mas o que é essa “graça” a não ser indiferença? (FOSTER, 1996, p. 55).

3.3.14 De interlocutores, públicos, receptores

A relação das curadorias com os públicos é extremamente complexa. Assim como em outras relações, nesta as metodologias utilizadas para estabelecer a relação denotam a diferença. Vários assuntos surgiram nas entrevistas a este respeito. Apresento a seguir alguns.

A primeira questão é a de levar em consideração alguma reflexão ou questionamento sobre os públicos nos momentos de criação e curadoria. Alguns profissionais afirmaram que não refletem anteriormente sobre os públicos em função de manter a autonomia e a honestidade dos interesses artístico-curatoriais. Eles consideram que as formas de comunicação e relação com os públicos serão pensadas posteriormente e o preferem assim porque percebem que a honestidade, urgência e coesão das reflexões artísticas perdem sua força e foco caso se ocupem com o momento da recepção. Questões como a quem está dirigido o trabalho, quem será o possível público, com quem quero dialogar, são perguntas das quais preferem se preservar a fim de se manter fiéis às suas preocupações iniciais.

Quando analiso esta postura, consigo voltar à reflexão sobre mercados que tracei antes. Penso que, mantendo tal autonomia, protegem os interesses artísticos de um tipo de pensamento sobre públicos que os vincula com números de visitantes, mercado, consumidores de marca etc, e, neste sentido, é uma postura admirável, pois tenderá a tensionar a relação entre arte e mercado.

A outra leitura que faço é a que se associa à ideia de autonomia artística que separa arte das preocupações da vida, pois assume uma postura também modernista onde arte não tem objetivo, é feita para si mesma e com ela mesma se compara, pretende encontrar sua essência no próprio suporte material, se constitui como um âmbito autossuficiente que não deve ser "contaminado" pelas lógicas da vida cotidiana para ser "pura" e "honestas". O objetivo desta autonomia e este ideal modernista das artes era encontrar o que era único e intransferível para cada uma das linguagens.

Esta visão recebeu muitas críticas nos últimos cinquenta anos devido a esta desconexão com a vida. Alardear liberdade dentro de um contexto extremamente complexo e interligado é mais inocência que consciência. Fabíola Tasca, refletindo sobre a relação histórica da arte crítica com a noção autonômica das artes introduz:

Autonomia é compreendida como isolamento ou autismo, como distanciamento da vida, ou até mesmo como uma manobra ideológica que faz passar por essência da arte aquilo que é, antes, a manifestação de interesses específicos, como a legitimação da produção norte-americana do expressionismo abstrato no contexto artístico do pós-guerra. Neste campo de forças, a autonomia da arte passa a ser compreendida como algo a ser combatido, desconstruído, problematizado (TASCA, 2001, p. 31).

Portanto, não parecem efetivas as estratégias de promoção da arte quando existe uma desconsideração do seu interlocutor, quando não se pensa nos espectadores como parte fundamental do “jogo”. Esta ineficiência constata-se, sobretudo, quando as obras se apresentam apenas como uma instância de venda para o circuito artístico ou instância de obrigação pública, também condicionada pelos patrocínios. Sem resistir às lógicas do mercado, parece impossível aprofundar a discussão e ação sobre os interlocutores.

Considero extremamente difícil existirem curadorias que se relacionem frutiferamente com seus públicos quando não pensam neles para além desta relação de exposição a números de pessoas que vão permitir acesso aos recursos econômicos.

A discussão seguinte é aquela que demonstra uma expressa preocupação pelos públicos e cria diferentes estratégias de aproximação com interlocutores. Nesta opção, os públicos perdem progressivamente seu carácter de massa homogênea e se transformam em pessoas diversas com as quais diálogos diferenciados são propostos. Dentre estas estratégias, temos Jenifer Maccoll (Chile) que realiza divulgação das atividades “porta a porta” onde a equipe organizadora se dirige aos moradores da comunidade vizinha e comenta sobre as atividades, convida e estimula o contato, contrapondo-se às lógicas massivas do marketing cultural e estreitando os laços pessoais com seus possíveis públicos.

Juan López (Argentina-Barcelona), que considera parte do trabalho curatorial o atendimento cuidadoso dos públicos nos locais de exibição, se questiona “Em que horário funciona essa obra? onde está a luz do sol? Onde estarão os espectadores? Quantos cabem? Sentados como? Sobre o que? Podemos oferecer brindes?” Desta forma ele valoriza tanto o espectador que este se sente acolhido para ver os espetáculos, assim como as obras se valorizam porque se mostram no melhor formato possível. Nas palavras dele, os públicos “não são poltronas cheias ou vazias, não são números, não é alguém que pagou um ingresso, é uma pessoa que se

sacrifica dia a dia, e você precisa cuidá-la, não é teu cliente... basta já de tratar as pessoas como clientes!” (LÓPEZ, 2013, tradução nossa).

Mariana Arteaga, por exemplo, volta seu interesse a projetos curatoriais que requerem a participação ativa das pessoas para acontecerem; dedica-se a constituir microcomunidades temporárias, que não existiriam na lógica atual da cidade do México, utilizando as artes como dispositivo para gerar este encontro onde o protagonismo e a autonomia são chaves do processo. Instauram-se como espaço político para aprofundar em diferentes aspectos da cidadania (também políticos): como se dão os trânsitos socioeconômicos na cidade, quais são as dificuldades de acesso à cultura, quem está socialmente autorizado a desfrutar, como colaborar conjuntamente para um objetivo comum, como recuperar os espaços de lazer como fundamentais na cultura contemporânea.

Felipe Assis promove um programa específico de mediação cultural, que fortalece e empodera, ao longo de alguns meses, agentes culturais comunitários (professores, agitadores, artistas) com ferramentas e conhecimentos sobre como estabelecer relações constantes entre a vida cotidiana e as obras de arte. Este programa realiza também mediação com públicos de diversas idades, promovendo diversas formas de estar expostos ao fato artístico (visitas aos equipamentos culturais, observação de obras, atividades criativas ao redor delas, oficinas com artistas etc).

Vários entrevistados utilizam também estratégias de ocupação dos espaços públicos e espaços comunitários nas periferias e cidades menores, para propiciar relações entre arte e públicos, mesmo que não construam continuidades deste contato, o qual é uma grande fraqueza em relação aos públicos. Outros propõem projetos nos quais artistas amadores e jovens artistas se apropriam dos modos de produção e com isto reverberam contatos com as artes em suas comunidades.

Estas iniciativas demonstram um interesse concreto na conexão entre obras de arte e seus interlocutores. Cada uma destas iniciativas requer uma lupa para analisar quais são ideias que perpassam cada atividade, pois facilmente poderíamos estar repetindo diversos conceitos hegemônicos e históricos desta relação público-obra de arte.

Apresentar obras em espaços públicos pode encurtar as distâncias, mas seu sucesso dependerá, por exemplo, do tipo de obra, do tipo de envolvimento anterior com aquela comunidade, do tipo de comunicação estabelecida na hora, da consideração e respeito das lógicas daquele espaço, do aproveitamento da relação com os públicos anteriores e posteriores a esta intervenção. Não será apenas suficiente relocalizar o filme da sala de cinema para a parede da rua para estabelecer relações de apropriação das artes por parte dos cidadãos. Portanto pensar nas ações concretas e esclarecer a que paradigmas obedecem será fundamental para criar relações mais ricas com nossos públicos.

Se partimos dos pressupostos de que artes requerem um conhecimento especial para ser fruídas e, portanto, oferecemos oficinas para "ensinar" às pessoas a "entender" arte, através da experiência pessoal ou da história das artes ou do contexto criativo do artista, apenas trasladamos públicos para teatros e os devolvemos aos seus bairros, se nunca nos ocupamos em criar verdadeiros envolvimento das pessoas nas organizações deste eventos, acredito que não aproximamos realmente novos públicos. Acredito que não. Acredito que estas estratégias sem um olhar mais aprofundado de como se estabelecem estas relações só criam novas "modas" de democratização que não resolvem os problemas de fundo. Essas "modas" apenas reafirmam a distância imposta que se criou entre a produção artística e seus modos de fruição.

Com elas estaremos apenas reforçando as distâncias sensíveis entre pessoas e artes, mesmo que aumentemos os números de visitantes pelas estratégias pontuais. O educativo e as estratégias de democratização serão apenas mais uma ferramenta do mercado e ali então retornamos a justificar a postura autonômica que iniciou esta seção.

É necessário avaliar e alinhar método e ideias para não reforçar os pensamentos das elites modernas, já abordadas no capítulo dois, quando discuti a sistemática desapropriação dos públicos. Para lembrar concretamente, retomo o trecho onde Canclini explica os métodos utilizados:

- a) espiritualizar a produção cultural sob o aspecto de "criação" artística, com a conseqüente divisão entre arte e artesanato; b) congelar a circulação dos bens simbólicos em coleções, concentrando-os em museus, palácios e outros centros exclusivos; c) propor, como única forma legítima de consumo destes bens, a

modalidade também espiritualizada, hierática, de recepção que consiste em contemplar⁵². (CANCLINI, 1987, p. 67)

Nestas entrevistas, reconheço claramente a tentativa de se contrapor a estas lógicas, porém é necessário ficar atento para não estar apenas reformatando a estrutura organizativa enquanto se conservam estes pensamentos consensuais, onde dividimos saber legítimo do senso comum, onde desvalorizamos os gostos prévios dos públicos, onde mantemos apenas uma forma legítima de observar arte (em silêncio, quieto, em pé ou sentado, com determinada roupa, com determinada temporalidade) etc.

3.3.15 Urgência dos processos de avaliação

Depois de analisar todas as entrevistas, e de constatar que a maioria dos projetos abordados nesta pesquisa não consegue recursos e energia para realizar avaliações aprofundadas que lhes permitam mudar ou manter determinados rumos, é necessário dizer que uma das maiores ações políticas que o profissional de cultura pode fazer agora é idealizar formas de avaliar suas propostas e realizar pesquisas que permitam gerar dados sobre o fazer cultural e construir novas propostas com base também na análise destas avaliações.

Até o momento, os profissionais das artes se veem tão consumidos pela produção dos eventos e iniciativas que as instâncias de avaliação estão ficando restritas a conversas informais, reuniões de avaliação baseadas na percepção de cada membro da equipe e às vezes nem isso. Às vezes, a instância avaliadora é totalmente restrita à elaboração de relato das atividades com a contabilidade de número de participantes, mídia, instituições envolvidas etc, que pouco ou nada dizem sobre as mobilizações qualitativas e desdobramentos que estas iniciativas produzem.

Uma das questões que deve nortear esta discussão e urgência de avaliação é que, enquanto fazedores da cultura, não estamos avaliando e sistematizando dados sobre nossa produção, as

⁵² a) espiritualizar la producción cultural bajo el aspecto de “creación” artística, con la consecuente división entre arte y artesanías; b) congelar la circulación de los bienes simbólicos en colecciones, concentrándolos en museos, palacios y otros centros exclusivos; c) proponer como una única forma legítima de consumo de estos bienes esa modalidad también espiritualizada, hierática, de recepción que consiste en contemplar.

empresas de marketing, as campanhas dos políticos⁵³. As instituições estatísticas dos países produzem números que desvalorizam a relação custo-benefício da cultura, que colocam no mesmo grupo expressões culturais das mais diversas e contraditórias, jogando com os números para atender a interesses extraculturais, que invisibilizam os potenciais políticos-cidadãos das propostas curatoriais.

Uma dificuldade crônica na avaliação política das práticas culturais é entendê-las como ações, ou seja, como intervenções efetivas nas estruturas materiais da sociedade. Certas leituras sociologizantes também medem a utilidade de um mural ou de um filme por sua capacidade performativa de gerar modificações imediatas e verificáveis. Espera-se que os espectadores respondam às supostas ações "conscientizadoras" com "tomadas de consciência" e "mudanças reais" em suas condutas. Como isso não acontece quase nunca, chega-se a conclusões pessimistas sobre a eficácia das mensagens artísticas (Canclini, 1997, p. 349).

Então, são os próprios projetos culturais que podem avaliar sistematicamente seu potencial, fazer o esforço de estudar seus dados e experiências para que sejam chave para o melhor aproveitamento dos nossos recursos e a descoberta de estratégias criativas em resposta às problemáticas enfrentadas em cada um destes projetos. Fazer avaliações para além das exigidas pelas instituições é uma dádiva para a reflexão política cultural e, portanto, curatorial.

Não é mais suficiente apenas fazer, precisamos também refletir sobre as práticas curatoriais para continuar no caminho da contextualização, aprimoramento das práticas convenientes e despojamento de esforços desnecessários que possam ser reproduções das formas tradicionais e que talvez sejam ineficazes em certos ambientes.

Como constituir uma ação política mais aprofundada sem dados para elaborá-la? Sem diagnósticos? Sem avaliação? Sem reflexão? Apenas avaliar o que os patrocínios pedem contempla as necessidades retrospectivas dos projetos? Qual seria o jeito conveniente de fazer esta avaliação? Quais dados cada projeto precisa para continuar seu aprofundamento?

Sabemos que os dados públicos que temos sobre a cultura são insuficientes para embasar nossas ações e os dados do marketing se ajustam pouco ou nada a este tipo de projetos que propõem outras lógicas de relação com mercado e os interlocutores. Desta forma, é necessário

⁵³ Profissionais encarregados da gestão público governamental

fortalecer a avaliação e a produção que se estrutura na base de diagnósticos. Criar metodologias para isto será o principal desafio.

3.4 Calma, é processual!

Até aqui levantei diversas discussões. Muitas talvez. Porém todas importantes. É necessário dizer que longe de querer espremer os profissionais das artes com tantas demandas, a intenção é convocar um olhar mais aprofundado que possa criar um campo mais forte e claro em relação ao seus potenciais políticos. Não apenas para pensá-los como compromissos, obrigações, demandas, mas como potencialidades de uma prática que pode ser ainda mais complexa e rica em propostas mobilizadoras, transformadoras, instigantes, coesas.

As práticas curatoriais atendem a múltiplos aspectos e este capítulo é apenas uma mostra parcial disso. Portanto, é natural a necessidade do processo de amadurecimento e reflexão contínua em torno de tais práticas, em função de garantir o aprofundamento das suas questões fundamentais.

Como dito no início, cada um destes eixos poderá tornar-se um novo objeto de pesquisa. São todos complexos e estão atravessados por diversas ideias e questionamentos que permitiriam analisar os projetos e ações curatoriais sob óticas diferentes. O apresentado até aqui foi um levantamento que traz à luz exemplos e perguntas e pretende servir como disparador para outras possíveis pesquisas.

FRUTOS E ESPERANÇAS: conclusões e inconclusões

Compartilhar aqui as descobertas que fiz ao longo desta pesquisa não parece uma tarefa fácil. Por um lado, parece que tudo o que podia dizer já foi dito e temo ser redundante; por outro, faltam tantas reflexões por fazer, por descobrir, por aprofundar que é difícil saber por onde começar esta escrita. Conformer-me-ei em apresentar aqueles aspectos que considero pilares para as futuras reflexões sobre práticas curatoriais na América Latina.

Ao longo desta pesquisa, constatei que a curadoria não é uma mera atividade organizativa, operacional, executiva. Curadorias não só executam atividades de produção como as transcendem. Sua potência está na forma de articular estas ações para que funcionem como mecanismos reflexivos. Cada operação torna-se signo para a criação de entendimentos sobre a materialidade visível. Desta forma, sua potência está na maneira de organizar e não apenas na organização.

Curadorias não podem ser olhadas ou escudadas por trás do manto “inocente” da programação de obras. Parece-me que se usa o termo programação para isentar o trabalho de organizar obras num determinado contexto de responsabilidade e complexidade. Ao meu ver, tal isenção é impossível apenas pela subtração do título curadoria. Tanto faz usar ou não o termo curadoria, pois sempre que se esteja ordenando um material para um âmbito público, teremos que contar com a dimensão política ou policial.

Desta forma, pode existir “inconsciência” dos tópicos, motivos e objetivos deste discurso curatorial, porém quando vemos uma mostra de arte, as contradições e desarticulações se constituem como signos para leitura. São dados para analisar a proposta curatorial. Portanto, não é razoável esconder práticas curatoriais por trás de denominações que não evidenciam sua complexidade.

É equivocado isentar as práticas curatoriais de seu papel de mediadoras. Sua articulação entre públicos, artistas, instituições e discursos é incontornável. É possível que a forma de intermediação tenha uma marca particular, ou que se dê de forma desarticulada. Porém, sempre

considerará em maior ou menor medida diferentes interesses, forças, objetivos, apostas, riscos, submissões. É comum que as curadorias focalizem seus interesses em alguns campos mais do que em outros; isso dependerá das condições e urgências que cada profissional identifica no seu contexto. Entretanto, práticas curatoriais são processos de articulação e atravessamento de diversos interesses, que abordam problemáticas com uma determinada ótica e nisso radica parte da sua potência.

É ingênuo acreditar numa curadoria imparcial, isenta das interferências do gosto pessoal, ou do engajamento pessoal. Ao mesmo tempo, é também ingênuo pensar que as curadorias se pautam apenas por gosto e engajamento pessoal, que não se submetem a outros tipos de interesses e que desconsideram totalmente o contexto onde se inserem. Tentar esquivar o gosto pessoal seria acreditar que o mesmo é totalmente infundado, impertinente.

Cada profissional estudado aqui traz consigo este repertório pessoal, de luzes e sombras, e é também através dele que a curadoria se constrói. Suas urgências pessoais sustentam o prazer de confrontar-se com as difícilímas lógicas do sistema em que vivemos. Estes profissionais confiam no seu engajamento pessoal porque estão cheios de ideias, de pensamentos políticos, de formas de agir no mundo, de desejos de transformação. E isto não é aleatório. É na intersecção destes motivos pessoais com os interesses de todos os outros envolvidos que as práticas curatoriais são possíveis.

Assim, como discutimos no primeiro capítulo, este trabalho se constrói na intersecção deste saber que vem da intuição, do gosto, do senso comum, do saber da experiência, com os saberes especializados que cada profissional coloca em jogo na hora de curar. A potencialidade está nos níveis de consciência com os quais acionamos estes mecanismos. Na capacidade de tornar este senso comum e esta experiência em saberes arraigados e conscientes que colaboram na tomada de decisões, na criação de políticas, na instauração das formas-conteúdos de nossas curadorias.

Pois, como dito em quase todas as reflexões aqui apresentadas, a necessidade de pensar as formas e metodologias como conteúdo material das curadorias é fundacional. Afirmo, ao longo do trabalho, que a curadoria será o que suas formas materializarem e, a depender destas

metodologias, suas intervenções serão contundentes tanto no sistema artístico como social em geral. É assim que age sua política. Aqui se apresenta a metodologia curatorial como potência de transformação do *status quo*.

Depois de escrever essa dissertação percebo que a potencialidade maior da curadoria não está no poder de legitimação de artistas e circuitos artísticos. Este poder, que parece ser o que mais preocupa aos iniciados em artes (artistas, críticos, curadores), que se sentem afetados diretamente por estas legitimações, não ocupa nem a metade da potência que o trabalho curatorial traz.

Construir toda uma discussão sobre curadoria focando apenas neste aspecto é negligenciar vários outros nos quais estes profissionais, sim, podem fazer diferença. As práticas curatoriais não são sempre ou necessariamente “panelinhas”. Os recortes e escolhas são inevitáveis. Portanto, como já disse, é a forma de utilizar os recursos, o jeito de tornar públicas as preocupações curatoriais, a criação de microações políticas com cada articulação e combinação de elementos o que constitui sua potência.

Neste trabalho, elenquei quinze tópicos com os quais a curadoria se envolve. Com certeza, existem muitos mais. Desses quinze, apenas um se vincula com a legitimação de artistas e instituições. Quer dizer que, de forma geral, estamos discutindo curadoria a partir de uma das operações menos nobres e importantes de seu leque de ações.

Analisei propostas curatoriais que resistiram ao longo dos anos em circunstâncias adversas. Estas curatorias se sustentam na base de uma articulação orquestral entre várias camadas de signos, instituições, objetivos e carências. Dos dezessete entrevistados, apenas três trabalharam com projetos de mais de uma década de duração. Considerei isto como uma vitória para nossa região. Eles representam curatorias como mecanismos de resistência.

Também apresentei como as curatorias lidam com lógicas institucionais: criam alternativas, negociam sem abandonar-se, discutem o lugar institucional como mais um âmbito do social que pode e precisa ser transformado. As práticas curatoriais podem oferecer caminhos diversos para escapar da submissão e encontrar associações mais potentes em formas mais humanas de relação. Também podem oferecer formas de aproveitamento das instituições e seus

recursos, assumindo sua função de contribuir com o fortalecimento da esfera cultural e, portanto, cobrando das instituições recursos e iniciativas que garantam o acesso aos produtos culturais.

Discuti como o perfil dos artistas se torna conteúdo curatorial, faz parte da metodologia de ação, da estratégia de sobrevivência e multiplicação. Aqui, o poder curatorial se associa ao fator explicitamente humano, onde as artes são um estado de encontro e as curadorias um pretexto para vincular discussões e pessoas. Este mecanismo coloca no centro da discussão as pessoas e não as obras. Pensa a curadoria como um dispositivo político, não apenas organizacional.

Refleti sobre como as práticas curatoriais só conservam sua riqueza quando relacionadas intrinsecamente com os contextos locais, olhando, a partir destes, quais são as possíveis relações com o contexto global, com o mundo, com seus recursos, seus saberes, suas pessoas. Esta relação territorial faz parte da discussão sobre o poder, a riqueza, a distribuição dos recursos, a legitimação da própria produção e o aprofundamento das relações frutíferas entre diferentes.

As curadorias, a depender de suas estratégias metodológicas, podem ser um espaço fértil para o estabelecimento de relações geopolíticas mais horizontais, onde saberes e poderes se redistribuem, onde as legitimações se ressignificam e onde os intercâmbios surgem a partir da força do conflito cultural e não da dominação. As curadorias podem, neste sentido, ser ativamente políticas, garantindo diálogo onde antes existiam apenas “receptores e emissores”.

Esta pesquisa foi fundamental para propor um entendimento da curadoria como um modo de empoderar-se da política como ação, como caixa de ferramentas, como pacote de estratégias que pode atravessar cada uma das decisões curatoriais. Ou, sendo mais radical: decisões cidadãs. Foi também fundamental advertir que política pode não ser apenas aquele jogo de poderes dos governos, aquele manejo de interesses que rege o sistema em que vivemos, mas que política é uma ação ao alcance de cada um, como um pequeno poder de escolha, poder de resistência, poder de desacordo com a imposição, poder de bloquear, pelo menos no nosso espaço micro, o que nos agride e nos desalenta nas relações humanas.

Reconhecer e identificar este poder em cada um dos entrevistados, buscando inclusive suas ações políticas concretas, com contradições inclusas, foi um exercício que reafirma que o trabalho curatorial tem muito mais potencial do que até agora pudemos identificar.

É com este empoderamento que as curadorias podem se confrontar com as lógicas muitas vezes perversas do mercado das artes, dos departamentos de marketing, dos eixos obrigatórios dos editais públicos. É por esta possibilidade de ação política que o fazer curatorial pode restaurar as relações com os públicos como interlocutores, transcendendo a relação clientelista do consumidor, do comprador, do receptor.

É a ação curatorial, entendida como estratégia política, que pode potencializar o próprio fazer artístico, questioná-lo, confrontá-lo, pressioná-lo. São as obras e os artistas seus principais aliados e, portanto, entendendo-se como prática política, deverá entender o exercício artístico também como atividade política e, assim, “engrossar o caldo” de possibilidades alternativas para o mundo que queremos, e não apenas sobreviver no mundo que temos.

Finalizando esta dissertação, só posso reiterar a constatação de que a curadoria pode ser chave para mudanças na forma de entender-nos como artistas e como intelectuais dentro da região latinoamericana, que precisa urgentemente de todos nós para falar a verdade ao poder (Edward Said); para oferecer alternativas que se instaurem como desentendimentos, dissensos, desacordos (Jaques Rancière); e para que se estabeleçam fissuras onde o inesperado aconteça e realize o infinitamente improvável (Hanna Arendt).

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. Arte, inoperatividade e política. In: CARDOSO, Mota Rui (Coord), **Política**. Simoneta Neto (Trad.) Barcelona, Fundação Serralves, 2007, p. 35-46.

ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. In: RAMOS, Alexandre (org.) **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre, Zouk Editora, 2010, p. 43-58.

ARENDT, Hannah. **The Human Condition**. 2. ed. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. Helena Gubernatis (Trad.) Lisboa. Editorial Estampa, 1995.

ARTEAGA, Mariana. **Mariana Arteaga**: depoimento [04 novembro 2013]. Entrevistadora: Nirlyn Seijas. Salvador-México (via skype) 2013. 2 arquivos mp3 (2 horas e 28 min total). Entrevista concedida para fins desta pesquisa.

ASSIS, Felipe. **Felipe Assis**: depoimento [26 setembro 2013]. Entrevistadora: Nirlyn Seijas. Salvador, 2013. 1 arquivos mp3 (80 min). Entrevista concedida para fins desta pesquisa.

BARROS, José Marcio. KAUARK Giuliana (org). **Diversidade cultural e desigualdade de trocas-participação, comércio e comunicação**. Observatório Itaú Cultural. São Paulo. Editora PUCMinas, 2011.

BASBAUM, Ricardo. Amo os artistas-etc. Em: Rodrigo Moura (Org.), **Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais**, Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2005.

BBC, Radiodifusão. **About The Reith Lectures**. Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/programmes/b00729d9/features/about>> Acesso em: março 2014.

BERTOLI, Mariza, STIGGER, Verônica (Orgs). **Arte, Crítica e Mundialização**. São Paulo, ABCA e Imprensa Oficial, 2008.

BOURDIEU, Pierre, DARBEL, Alain. **O Amor pela Arte: os museus de arte na Europa e seu público**. Guilherme Teixeira (Trad.) São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, ZOUK, 2007.

BOZAL, Valerio (org). **Historia de las ideas estéticas y teorías artísticas contemporáneas**. Madrid, Visor, 2000.

BRAGA, Paula. O Curador e a Galeria. Em: RAMOS, Alexandre (Org). **Sobre o ofício do Curador**. Porto Alegre, Zouk Editora, 2010, p. 65-74.

CHARLESWORTH, JJ. Curating doubt. Em: RUGG, Judith, SEDGWICK, Michèle (Org). **Issues in Curating Contemporary Art and Performance**. Chicago, Intellect Books, The University of Chicago Press, 2007, p. 91-100.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania cultural: o direito à cultura**. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

CHÁVEZ, Eugenio. **Eugenio Chavez**: depoimento [26 outubro 2013]. Entrevistadora: Nirlyn Seijas. Valparaíso, 2013. 2 arquivos mp3 (24 min). Entrevista concedida para fins desta pesquisa.

CINTRÃO, Rejane. As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MOMA. In: RAMOS, Alexandre (org.) **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre, Zouk Editora, 2010, p. 15-41.

CORTÁZAR, Júlio. **Situación del Intelectual Latinoamericano**. 1967. Disponível em: <<http://www.literatura.org/Cortazar/escritos/intelectual.html>> Acesso em: junho 2013.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**. Saulo Krieger (trad). São Paulo. Odysseus Editora, 2006.

DEWEY, John. **El Arte como experiencia**. Jordi Claramonte (Trad.) Barcelona, Editorial Paidós Ibérica. 2008.

DORSETT, Chris. Exhibitions and their Prerequisites. Em: RUGG, Judith, SEDGWICK, Michèle (Org). **Issues in Curating Contemporary Art and Performance**. Chicago, Intellect Books, The University of Chicago Press, 2007, p. 77-88.

FERREIRA, Glória. Escolhas e experiências. Em: RAMOS, Alexandre (org.) **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre, Zouk Editora, 2010, p. 137-148.

FOSTER, Hal. **Recodificação: Arte, Espectáculo, Política Cultural**. Duda Machado (Trad.) São Paulo. Casa Editorial Paulista. 1996.

FOUCAULT, Michel. Os intelectuais e o poder. Em: **Microfísica do Poder**. São Paulo. Edições Graal. 2012, p. 129-142.

GARCIA, Isaira. **O espectador da dança: a questão do julgamento e do gosto**. Em: VI Congresso de pesquisa em Dança da ABRACE 2010, São Paulo. Unicamp, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/memoria/vicongressopesquisaemdanca.htm>>. Acesso: em janeiro 2013.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. **Latino-americanos à procura de um lugar neste século**. Sérgio Molina (Trad.) São Paulo. Editorial Iluminuras, 2008.

_____. **Culturas Híbridas**, Grijalbo, Mejioco D.F, 1989.

_____. **Políticas Culturales en América Latina**. México, Editorial Grijalbo, 1990.

GARZA, Amanda. **Amanda de la Garza**: depoimento [29 outubro 2013]. Entrevistadora: Nirlyn Seijas. Salvador-México (via skype) 2013. 1 arquivos mp3 (50min 54 seg). Entrevista concedida para fins desta pesquisa.

GIURA, Paula. **Paula Giura entrevista:** Publicação on-line [*mensagem pessoal*]. Mensagem recebida por <https://docs.google.com/document/d/1vJv2eZINke91F2DeEmb4zVgebNOwSmiswxaN6FwCWLA/edit>. Em 6 dezembro 2013. Salvador-Montevideo, 2013.

HUGUES, Marília. **Marília Hughes:** depoimento [25 novembro 2013]. Entrevistadora: Nirlyn Seijas. Salvador 2013. 1 arquivos mp3 (84min e 16seg). Entrevista concedida para fins desta pesquisa.

HUYSEN, Andreas. **Después de la gran División:** Modernismo, cultura de masas, posmodernismo. Hidalgo (ed). Buenos Aires, Segunda edición. 2006

HYLTON, Richard. Thoughts on curating. Em: RUGG, Judith, SEDGWICK, Michèle (Org). **Issues in Curating Contemporary Art and Performance.** Chicago, Intellect Books, The University of Chicago Press, 2007, p. 113- 128

JARRÍN, Fabian. **Fabian Jarrín:** depoimento [04 novembro 2013]. Entrevistadora: Nirlyn Seijas. Salvador-Quito (via skype) 2013. 2 arquivos mp3 (2 horas e 28 min total). Entrevista concedida para fins desta pesquisa.

KALIL, Emanuela. **PID promove I Jornada de Discussão e Reflexão sobre Curadoria.** Salvador. 2010. Relatório das atividades da Jornada de Curadoria 2010. Disponível em: <http://www.pidbahia.com.br/curadoria2010/Registro%20Jornada%20Curatorial%202010.pdf>
Acesso em: agosto 2012.

LAWRENCE, Kate. Em: RUGG, Judith, SEDGWICK, Michèle (Org). **Issues in Curating Contemporary Art and Performance.** Chicago, Intellect Books, The University of Chicago Press, 2007, p. 163- 174.

LÓPEZ, Juan. **Juan López:** depoimento [25 outubro 2013]. Entrevistadora: Nirlyn Seijas. Valparaíso, 2013. 1 arquivo mp3 (60 min). Entrevista concedida para fins desta pesquisa.

LÓPEZ, Juan. **Necesito a Juan**. Publicação on-line [*mensagem pessoal*]. Mensagem recebida por nirlynseijas@gmail.com em 27 março 2014.

MATAMOROS, Corina. **Mirada de Curador**. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2009.

MATOSO, Rui. **Públicos da Cultura: o lugar do estranho**. 2007. Artigo Acadêmico, (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas). Universidade Nova de Lisboa, 2007.

MONROY, Ximena. **Investigación sobre curaduría**. Publicação on-line [*mensagem pessoal*]. Mensagem recebida por nirlynseijas@gmail.com em 2 de outubro de 2013.

MONTEIRO, Rodrigo. **Contaminações entre a crítica e a curadoria: em busca de ações no território das artes do corpo**. 2010. p. 70. Trabalho de Conclusão de Curso. (Bacharelado em Artes do Corpo) PUC-SP, 2010.

MORA, José. **Dicionário de Filosofia**. (4 ed), São Paulo, Martins Fontes, 2001.

MOURA, Gilsamara. Por um Pensamento sobre curadoria de dança compartilhada, descolonizada e não-trasplantada. Em: RENGEL, Lenira; THRALL, Karin (orgs. e eds.), **Coleção Corpo em Cena v. 2**, Guararema, SP: Ed. Anadarco, 2011, p. 137-156.

MORAYS, Liria. **Jornadas de discussão e reflexão sobre curadoria- PID**. Salvador-BA, 2010. Disponível em: <http://www.pidbahia.com.br/artigo-de-liria-morays/> Acesso em: 28 out 2010.

MOSQUERA, Gerardo. **Contra el Arte Latinoamericano**. 2009. Disponível em: <<http://arte-nuevo.blogspot.com.br/2009/06/contra-el-arte-latinoamericano.html>>. Acesso em: junho 2013.

_____. **Arte y Política: contradicciones, disyuntivas, posibilidades**. 2002. Disponível em: <http://artepolitico.wikia.com/wiki/%22Arte_y_Pol%C3%ADtica:_contradicciones,_disyuntivas,_posibilidades%22_por_Gerardo_Mosquera>. Acesso em: maio 2013.

MOURA, Gilsamara; SANTANA Eduardo; SEIJAS, Nirlyn. **Reflexões sobre curadoria soltas...solas...? Reverbera...reverbera...**, 2011. Disponível em: <<http://www.pidbahia.com.br/curadoria2011/Resultados%20Residencia%20Dan%e7a%20e%20Curadoria%202011.pdf>> Acesso em: abril 2013.

NIVÓN BOLÁN, Eduardo. **La política Cultural: temas, problema y oportunidades**. México. CONACULTA Editora, 2006.

OBRIST, Hans Ulrich. **Everything you always wanted to know about curating**. New York-Berlin, Sternberg Press, 2006.

_____. **A brief history of curating**. Zurich, JRP| Ringier, 2011.

OLVEIRA, Manuel. **Sem título**. Salvador, PID, 2010. Disponível em: <<http://www.pidbahia.com.br/curadoria2010/Reflex%5es%20de%20Manuel%20Olviera%20sobre%20Jornadas%20Curadoria%202010.pdf>> . Acesso em novembro 2012.

.O'NEIL, Paul. The curatorial turn: from practice to discourse. Em: RUGG, Judith, SEDGWICK, Michèle (Org). **Issues in Curating Contemporary Art and Performance**. Chicago, Intellect Books, The University of Chicago Press, 2007, p. 13- 28.

PHOCA, Sofia. No place like home: EUROPA. Em: RUGG, Judith, SEDGWICK, Michèle (Org). **Issues in Curating Contemporary Art and Performance**. Chicago, Intellect Books, The University of Chicago Press, 2007, p. 45- 58.

PINHEIROS, Johana Margarida. **Os Não-Públicos da Cultura**. 2009. p.. 103. Relatório de Estágio de Mestrado. (Mestrado em Ciências da Cultura) Universidade de Lisboa, 2009.

PORTO, Martha. **Cultura e desenvolvimento num quadro de desigualdades**. Salvador: Secretaria de Cultura, Fundação Pedro Calmon, 2009.

PORTO-GONÇALVES, Carlos. De saberes e territórios: diversidade e emancipação a partir da experiência latino-americana. Em: GEOgraphia, Vol 8, n° 16, 2006. Disponível em: <<http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/view/203>>. Acesso em março 2014.

RAMOS, Alexandre (Org). **Sobre o ofício do Curador**. Porto Alegre, Zouk Editora, 2010. p.. 9-14.

RANCIÈRE, Jaques. **As Desventuras do Pensamento Crítico**. Giacomo Marramao (Trad.) Em: CARDOSO, Mota Rui (Coord), **Política**. Barcelona, Fundação Serralves, 2007, p. 79-102.

_____. **Los Paradigmas del Arte Político**. 2008. Disponível em: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/artepltk/texto_ranciere.html. Acesso em: maio 2013.

_____. **O Desentendimento: política e filosofia**. Angela Leite Lópes (Trad.) São Paulo. Editora 34, 1996.

_____. **Sobre Políticas Estéticas**. Manuel Arranz (Trad.) Barcelona. Bellaterra (Cerdanyola del Vallés), 2005.

REBOLLO GONÇALVES, Lisbeth. **Exposição e crítica - Um enfoque em duas direções**. Dentro de Arte, Crítica e Mundialização. São Paulo. Imprensaoficial/ABCA, 2008.

RENDELL, Jane. Critical Spatial Practice: Curating, Editing, Writing. Em: RUGG, Judith, SEDGWICK, Michèle (Org). **Issues in Curating Contemporary Art and Performance**. Chicago, Intellect Books, The University of Chicago Press, 2007, p. 59 – 78.

RICHARD, Nelly. **Lo político en el arte: arte, política e instituciones**. 2009. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard>> Acesso em: abril 2014.

RUGG, Judith, SEDGWICK, Michèle (Org). **Issues in Curating Contemporary Art and Performance**. Chicago, Intellect Books, The University of Chicago Press, 2007.

SÁNCHEZ, Iván. **Iván Sanchez**: depoimento [26 outubro 2013]. Entrevistadora: Nirlyn Seijas. Valparaíso, 2013. 3 arquivos mp3 (33min total). Entrevista concedida para fins desta pesquisa.

HUGUES, Marília. **Marília Hughes**: depoimento [25 novembro 2013]. Entrevistadora: Nirlyn Seijas. Salvador 2013. 1 arquivos mp3 (84min e 16seg). Entrevista concedida para fins desta pesquisa.

SAID, Edward W. **Representações do intelectual**: as conferências Reith de 1993. Milton Hatoum (Trad.) São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

SANGIORGI, Eva. **Eva Sangiorgi**: depoimento [21 janeiro 2014]. Entrevistadora: Nirlyn Seijas. Salvador – México (via skype), 2013. 3 arquivos mp3 (47 min total). Entrevista concedida para fins desta pesquisa.

SANTIAGO, Matias. **Matias Santiago**: depoimento [01 outubro 2013]. Entrevistadora: Nirlyn Seijas. Salvador, 2013. 3 arquivos mp3 (105 min total). Entrevista concedida para fins desta pesquisa.

SARLO, Beatriz. **Tiempo Presente**. Argentina, Siglo XXI Editores Argentina, 2001.

_____. **De Intelectuales, Política, Tv Y Shoppings**. Revista La Fuente, V.14, Córdoba, 1999. Disponível em: <<http://www.lafuenterevista.com.ar/14sarlo.htm>> Acesso em: maio 2013.

SEIJAS, Nirlyn. **Curadoria: História e função**. 2010. P 39. Monografia, Especialização Lato Sensu em Estudos Contemporâneos em Dança. (Programa de Pós-graduação em Dança). UFBA, 2010.

_____. **Destrinchando o ofício curatorial**. Em: I Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança, Porto Alegre 2011. Anais ANDA 2011. Disponível em: <<http://www.portalandia.org.br/wp-content/uploads/6-2011-Nirlyn-Castillo-Destrinchando-Oficio.pdf>>. Acesso em: novembro 2012.

_____. **Curadoria em Artes, micropolítica para América Latina**. Em: VIII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura 2012. Anais ENECULT 2012. Disponível em: <<http://www.viii.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload/40842.pdf>> Acesso em: dezembro 2012.

_____. **De la modernidad a la postmodernidad en la danza.** 2008, p. 167. Trabajo de Conclusión de Curso da Licenciatura en Danza. (Faculdade de Dança) Universidade Experimental das Artes. Caracas, Defesa: Outubro 2008.

SANTOS, Boaventura. **Um discurso sobre as ciências.** São Paulo. Cortez Editora. 2008.

TAMBUTTI, Susana. **Teoría General de la Danza.** Buenos Aires. 2013. No prelo.

TASCA, Fabíola. **Por um conceito do político na arte contemporânea.** p. 346. Tese de Doutorado (Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes) UFMG, 2011.

TEJO, Cristiana. Não se nasce curador, torna-se curador. In: RAMOS, Alexandre (org.) **Sobre o ofício do curador.** Porto Alegre, Zouk Editora, 2010, p. 149-163.

_____. (Coord.). **Panorama do pensamento emergente.** Porto Alegre, Zouk Editora, 2011.

THEA, Carolee. **On Curating: Interviews with Ten International Curators.** New York, Distributed Art Publishers, Inc, 2009.

THOMAS, Catherine (org). **The Edge of Everything Refletion on Curatorial Practice.** Toronto, The Banff Center Press, 2010.

TURENNE, Santiago. **Info que te puede interesar.** Publicação on-line [*mensagem pessoal*]. Mensagem recebida por nirlynseijas@gmail.com em 14 dezembro 2013.

WELLS, Liz. Curatorial Strategy as critical intervention: The Genesis of Facing East. Em: RUGG, Judith, SEDGWICK, Michèle (Org). **Issues in Curating Contemporary Art and Performance.** Chicago, Intellect Books, The University of Chicago Press, 2007, p 29-44.