

**CURADORIAS ARTÍSTICAS:
A GESTAÇÃO DE SENTIDO NO CORPO COMO UM CONTRADISPOSITIVO AOS
BIOPODERES¹**

**ARTISTIC CURATORSHIPS:
THE CREATION OF MEANING IN THE BODY AS A COUNTER DEVICE TO THE
BIOPOWERS**

Rodrigo dos Santos Monteiro²

Resumo

O termo curadoria tem sido amplamente utilizado nos últimos tempos. A curadoria nasce no contexto artístico e começa a contaminar diferentes áreas, ao mesmo tempo em que é afetada pelo mercado. A contemporaneidade tem criado uma série de dispositivos que reduzem as possibilidades de existência do corpo. O objetivo deste artigo é refletir sobre a seguinte questão: como as curadorias artísticas podem gerar condições que sirvam como contradispositivos aos biopoderes criados pelos valores neoliberais? Através de uma abordagem das ciências cognitivas e da filosofia política, a hipótese aqui levantada é de que as experiências gestadas por curadorias podem ativar no corpo processos de significação que contribuem com a expansão de sua existência.

Palavras-chave: Curadoria. Neoliberalismo. Corpo.

Abstract

The term curatorship has been broadly used in the last years. The curatorship emerges from the artistic scene and starts to contaminate different areas, at the same time it is affected by the market as well. The contemporaneity has created lots of devices which reduce the possibilities of existences of the body. This article aims to reflect on the following question: how curatorships can create conditions that operate as counter devices to the biopowers descendants from neoliberal's values? The approach includes cognitive sciences and political philosophy and the hypothesis presented says the experiences generated by curatorships can activate meaning processes in the body and contribute to enlarging its existence.

Keywords: Curatorship. Neoliberalism. Body.

¹Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Vínculo e Corpo na Comunicação, do VI ComCult, Universidade Paulista, Campus Paraíso, São Paulo – Brasil, 08 a 09 de novembro de 2018.

²Doutorando e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Bacharel em Comunicação das Artes do Corpo pela mesma instituição. Pesquisador e produtor na área de cultura. E-mail: rodrigo87monteiro@gmail.com

As discussões referentes à cultura diretamente ligada aos meios de comunicação não são recentes. Por exemplo, os debates acerca da cultura e dos meios de comunicação de massas já vêm desde a Escola de Frankfurt que, através de pensadores como Theodor Adorno e Max Horkheimer, refletiam sobre a absorção de certos valores por um número cada vez maior de pessoas. A sociedade passa por um intenso processo de midiaticização, uma vez que as instituições sociais, culturais e as interações são crescentemente alteradas devido ao impacto que sofrem dos meios de comunicação (HJARVARD, 2012). O fato de a comunicação ter se alterado significativamente em decorrência das dinâmicas desenvolvidas pelos meios digitais não faz com que alguns valores da cultura de massa tenham se perdido. No campo da cultura, especificamente no da produção artística, há ainda muitos agentes que tendem a aderir a certos modelos dominantes, ao invés de contestá-los e possivelmente desestabilizá-los. Em tempos em que é cada vez mais difícil haver discernimento que propicia distinguir o que está na moda e o que realmente é novo, as práticas artísticas precisam se autocriticar com mais regularidade. Isso para que elas possam, de alguma maneira, contribuir para que se abram feixes de percepção que nos mostrem quando estamos incapacitados de nos movimentar dentro de um mundo que tende a nos aprisionar em certos estados de existência. Essa experiência de autocrítica da arte pode ser feita, dentre outras formas possíveis, através das curadorias artísticas. Sugiro aqui que as curadorias artísticas, dependendo do modo como são entendidas e criadas, têm uma dupla potencialidade: a de diagnosticar os estados opressores de sentido, gerados em grande parte pelos efeitos dos processos contemporâneos de midiaticização; e a de gerar novos estados, que expandam as redes de significação no corpo.

Para entender os mecanismos que, na atualidade, cerceiam nossas vidas, é importante voltar um pouco na história. Os anos 1970 foram decisivos para que uma nova mentalidade mundial começasse a tomar fôlego. Todos os movimentos de contracultura que, na década anterior, contestavam o sistema vigente, começaram a ser enredados por uma nova lógica: o neoliberalismo. As formas de poder não somente se colocam através da coerção sobre os corpos, mas também passam a se instaurar através de desejos e orientações que constroem novos processos de subjetivação.

Esta lógica que consiste em dirigir indiretamente a conduta é o horizonte das estratégias neoliberais de promoção da ‘liberdade de escolher’. Nem sempre distinguimos a dimensão normativa que necessariamente lhes pertence: a ‘liberdade de escolher’ identifica-se com a obrigação de obedecer a uma

conduta maximizadora dentro de um quadro legal, institucional, regulamentar, arquitetural, relacional, que deve ser construído para que o indivíduo escolha ‘com toda a liberdade’ o que deve obrigatoriamente escolher para o seu próprio interesse (DARDOT e LAVAL, 2016, p. 216)

Para além das disciplinas institucionais – tema enormemente discutido por Michel Foucault –, o neoliberalismo se articula como um grande gerador de dispositivos que implicam em constantes processos de controle e de subjetivação; ou seja, produções de sujeitos (AGAMBEN, 2009, p. 38). Controla-se o gesto e governa-se o pensamento. O corpo passou a ser o principal sistema a ser capturado pelo neoliberalismo e o sujeito, imbuído nesse contexto que agora tem outras formas de disciplinarização, é também agente de seu próprio assujeitamento. Agamben intui que nos confrontamos o tempo todo por processos de subjetivação e de dessubjetivação, sendo que, na indistinção de um ou de outro, nos tornamos seres espectrais (ibid, p. 47).

Em outros momentos, esse mesmo autor contribuiu com o debate quando sugere o termo *homo sacer* para distinguir os diferentes entendimentos referentes à ideia de vida (AGAMBEN, 2002). Ao passo que há aqueles que têm uma vida qualificada, repleta de processos de significação que evidenciam inúmeras camadas de sua existência (*bios*); há aqueles que são resumidos a uma vida nua, desqualificada, rebaixada aos graus mais baixos de regulação que ainda a possibilitam existir (*zoé*). Agamben nos dá exemplos de vidas que são produzidas no âmbito da *zoé*, como é o caso dos mulçumanos, figuras que, nos campos de concentração nazistas, vagavam perdidos, completamente desapropriados de suas potencialidades enquanto sujeitos. Atualmente, é possível dizer que os dispositivos neoliberais são responsáveis por outros tipos de produção de *zoé*. Nem sempre visivelmente produzindo corpos que vagam e que padecem em direção à morte, as formas de captura da linguagem também funcionam como processos de dessubjetivação. Segundo Christine Greiner, uma anorexia da ação comunicativa acontece nesses casos e a produção de sentidos no corpo fica completamente refém de lógicas que se impõem sobre ele (GREINER, 2012).

As curadorias artísticas, ambientes potenciais para a geração de processos de significação, podem ser, desta forma, válvulas que convidam o corpo a se confrontar com o estancamento da sua própria produção de sentidos.

A arte, neste viés, não seria um arranjo produtivo de qualidades, mas a aptidão para organizar território. Isso a torna uma ação local, mas com

potência de autonomia e comunicação em contextos mais amplos. Tudo vai depender [...] dos processos de tradução. Para tanto, a arte não depende nem da ciência nem da filosofia. Ela é autônoma, mas guarda contato a partir dos seus pontos de partida: o caos, o território e o corpo. É sempre o gesto que dá poder à imagem. O que ele comunica, não só para o outro, mas para si mesmo, é uma comunicabilidade e não um significado pronto. Toda escritura é dispositivo de poder. A escritura do gesto não é exceção (GREINER, 2010, p. 106)

A curadoria, desta forma, pode ser um sistema que opera com movimentos de desterritorializações de reterritorializações. Os elementos que compõem esse sistema são: obras de arte; arquitetura; codificações visuais, sonoras, olfativas; o corpo e todos os processos perceptivos e cognitivos que fazem com que ele se configure com uma certa singularidade em termos de memória, subjetivação e disponibilidade para a ação no mundo. Fazer uma curadoria, deste modo, significa ir muito além da escolha das obras de arte que irão fazer parte de uma determinada programação artística. Ela envolve enredamentos complexos que geram no corpo e no ambiente agenciamentos dos fluxos de informação. Esse movimento, segundo a hipótese aqui levantada, tem a potencialidade de desestabilizar as tendências de dessubjetivação criadas pelos diversos dispositivos contemporâneos.

Curadorias e a gestação daquilo que está por vir

A palavra curadoria vem de *curare*, do latim, que chega no português como curar. Pode ser entendida também como cuidar ou conservar. Essas últimas duas, por exemplo, foram e continuam sendo matrizes para a conservação, esta que é a área da qual nasceu a curadoria. Segundo Anne Cauquelin, os grandes salões de arte acontecidos em Paris no século XVIII, obrigaram cada vez mais que os conservadores, aqueles que cuidavam das obras, comesçassem a ser responsáveis também pela escolha daquilo que iria ser exposto (CAUQUELIN, 2005). Segundo a autora, eram esses salões os lugares onde diversos artistas se encontravam e era a partir deles que o mercado da arte se expandia. Figuras centrais que mediavam esse mercado eram os *marchands*, que atribuíam o capital estético das obras, fator que regulava o modo como elas circulavam. Cauquelin levanta uma diferenciação entre a arte moderna e a arte contemporânea, atribuindo o regime de consumo à arte moderna e o da comunicação à arte contemporânea.

O regime de consumo que a autora associa à arte moderna diz respeito aos movimentos intercambiais que a caracterizavam naquilo que diz respeito às trocas econômicas. Como mencionado, os *marchands* eram figuras muito importantes para a geração desses fluxos. Os salões de arte e os museus foram, para além de espaços de fruição, centros de negociação. O regime da comunicação, ao qual Cauquelin atribui à arte contemporânea, está relacionado às redes que seus agentes começaram a elaborar. Tais redes, no caso, estão atribuídas aos conglomerados que foram se formando através do desenvolvimento dos recursos comunicacionais, como a internet e os dispositivos tecnológicos. As aproximações entre os mediadores do mercado de arte, como críticos, curadores, gestores e produtores, começaram a se intensificar. Neste sentido, é mesmo possível afirmar que o regime de consumo, característico da arte moderna, transformou-se completamente em um regime de comunicação meramente porque nele as redes formadas funcionam de modo mais eficaz e rápido? É possível reconhecer que as formas de consumo, bem como as redes de comunicação que também já existiam no sistema da arte moderna, somente passaram por processos de transformação.

O final do século XIX e o início do século XX, através dos diferentes movimentos das vanguardas artísticas, foram decisivos para trazer à discussão o papel da arte como desestabilizadora de determinados entendimentos de mundo. As vanguardas serviram como pontos de encontros e de exposições coletivas, que muitas vezes propiciaram a emergência de certos agentes, conforme é apontado pelo pesquisador e curador Hans Ulrich Obrist (OBRIST, 2010). De lá para cá, o aumento na produção artística foi exponencial, bem como os eventos de arte em formatos diversos, como mostras, festivais e bienais, espalhados por todo o mundo.

No epílogo do livro de Hans Ulrick Obrist, Daniel Birbaum escreve que o curador, para além de um arqueólogo, precisa ser um guia das paisagens artísticas que estão por vir. Neste sentido, avaliar as transformações pelas quais já passou a arte é indispensável para tentar compreender os impactos que ela sofre no mundo contemporâneo para que, desta forma, também seja possível encontrar estratégias para que ela consiga atuar nele de modo crítico.

O museu bem-sucedido transformou-se numa empresa, a bienal está em crise. O que nos espera mais adiante? Sem dúvidas feiras de arte que fingem ser exposições e um parque novo em folha em Abu Dhabi, onde talvez em

alguns anos ocorra uma bienal superdimensionada à base de esteroides. Recentemente testemunhamos a marginalização de todas as funções do universo artístico, o que sugere que algo importante esteja ocorrendo fora do mercado. O crítico foi marginalizado pelo curador, que, por sua vez, foi posto de lado pelo consultor, pelo administrador e – mais importante – pelo colecionador e pelo negociante. Não pode haver dúvidas: para muitos, a bienal foi eclipsada pela feira de arte [...] Mas é certo que haverá um novo começo. Em algum momento, ele acontecerá, porque as coisas não terminam assim simplesmente. Quando novas formações culturais aparecem, elas tendem a usar fragmentos de formas já obsoletas (BIRBAUM, 2010, p. 295).

Buscando desenhar as paisagens artísticas que estão por vir, como sugerido por Birbaum, a curadoria precisa ser uma grande incentivadora para que as produções possam rever o seu papel na construção de determinados ambientes midiáticos. O aumento dos processos de dessubjetivação decorrentes dos valores neoliberais, associados às novas formas de comportamentos que deles se alimentam e se espraiam através da midiaticização da cultura, são elementos cruciais a serem contestados em curadorias.

Teixeira Coelho propõe que a arte deve ser uma espécie de contrário da cultura. Partindo da origem etimológica anglo-saxã *coulter*, que significa lâmina de arado, o autor atribui à cultura um sentido que lhe confere caráter de constante transformação, ao invés da pura contemplação. Cultura, desta forma, precisa ser entendida como processo, não como algo que é dado *a priori*, completamente estável e imutável.

Para que algo seja realmente cultural, o senso crítico deve ter, nisso, uma presença marcante. A cultura surge outra vez, então, como sendo de fato *a lâmina de arado*. A cultura não é mais o campo do qual o homem prepara do qual extrai uma série de produtos; não é nem o arado que trabalha esse campo, não é nem mesmo o conjunto dessas coisas todas, mas é preferencialmente a *lâmina afiada* que penetra nesse campo e o corta e revolve, pondo para cima o que estava embaixo e vice-versa (COELHO, 2008, p. 36)

Citando Montesquieu, Coelho convida à reflexão duas ações que são urgentes para lidar com o excesso de informações que compõem o mundo contemporâneo. A sutileza e a presteza, segundo o autor, seriam qualidades que atribuem um outro estado para a percepção que pode, desta forma, se posicionar de modo mais reflexivo no mundo. Atualmente, tal capacidade de reflexão também tem um tempo próprio, mais acelerado. Tem sido cada vez menos possível haver um tempo dilatado para poder fruir e refletir sobre aquilo que se vê. A

instantaneidade do gesto de se posicionar, de emitir uma opinião sobre algum fato, é um hábito contemporâneo que tem criado pseudo-reflexões.

O crescente aumento da sociedade do consumo vem criando novos hábitos. Não são mais somente objetos palpáveis que são adquiridos; conteúdos informacionais também o são. Para além das aquisições de produtos que são novidades, as informações têm sido mais fetichizadas. Exemplos disso são as inúmeras fotografias, vídeos e outros recursos audiovisuais que sufocam as redes sociais e o imaginário de seus usuários.

Um outro desafio surge para aqueles que trabalham no campo das artes, dentre eles, os curadores, esses que são responsáveis por propor experiências que sejam significativas para expandir as possibilidades de sentidos. Trata-se da “arteificação”, conceito desenvolvido por Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (LIPOVETSKY e SERROY, 2015) Segundo esses autores, o conceito de belo tem sido apropriado criativamente pelo capitalismo, de modo que a arte, agora arteificada, passou a ser uma espécie de recurso aplicado nos mais diferentes tipos de produtos. Artistas como Andy Warhol e Haruki Murakami, que discutiam a relação entre arte e consumo, foram ultrapassados há tempos e hoje empresas do ramo da moda, da alimentação e mesmo as grandes corporações financeiras utilizam fórmulas artísticas ou o próprio nome de artistas para dar visibilidade aos seus produtos. Segundo os autores, vivemos em uma fase dominada pelo “capitalismo artista”, sendo que ele agora negocia e vende não somente produtos, mas também experiências. Neste sentido, há para curadores e outros profissionais do ramo da arte fortes concorrentes que, de modos bastante diferentes, também lidam com a produção de experiências com o belo.

Seguindo essa lógica, mesmo no campo das artes, determinados eventos artísticos têm lidado com essa noção de experiência que está mais para a ordem do capitalismo global, a que exige a pressa e a superficialidade, ao invés de propor, para o corpo, outros estados de percepção e conexão. O modo como a produção cultural organiza determinados eventos não fica ileso e tem se apresentado muito pragmática. O sentido pragmático aqui é aquele que atribui praticidade e utilidade à produção. A partir desse contexto, como as gestões culturais podem se desvencilhar dessa lógica e criar condições que permitam outras possibilidades de experiência? É possível tentar responder essa questão a partir de uma outra concepção sobre pragmatismo, a que foi desenvolvida por William James (1842-1910).

Diferentemente da ideia pragmática capitalista, de causa e consequência, em que a prática é uma condição para a produção; no pragmatismo de James, a prática é uma ação que

integra o tempo sempre contínuo da constituição do pensamento, do conhecimento, das ações e da realidade. “Aquilo que realmente existe não são as coisas feitas, mas as coisas se fazendo” (James apud LAPOUJADE, 2017, p. 11). Em termos de gestão cultural e curadoria, as associações com tal formulação são muito próximas, pois nesse campo de atuação, deve-se levar em consideração que os processos culturais não são coisas dadas, já prontas; mas fluxos contínuos em elaboração.

Curadorias, bem como as gestões culturais, podem ser entendidas como práticas metodológicas para que ações artísticas possam ser efetivadas, mas também investigadas. Seja em exposições de obras ou uma mostra de apresentações, seja em debates realizados sobre determinado tema, uma curadoria auxilia com a construção de um campo de condições que permite que tudo isso possa acontecer; ao mesmo tempo que contribui para que tudo se transforme no próprio acontecimento. A partir de James, é possível dizer que as curadorias são métodos *para* a criação, e não métodos *de* criação. A chave que muda é que, o invés de se pensar em curadorias simplesmente como agenciadoras de composições de elementos já dados, elas podem ser desenvolvidas como campos de ignição para que o fluxo criativo possa perdurar. Comentando William James, David Lapoujade diz que:

O pragmatismo não é uma filosofia, mas um método para escolher entre filosofias. Porém, o que ele tem que fazer – desta vez enquanto ferramenta de construção – é nos ajudar a fabricar as ideias que possam servir à ação ou ao pensamento. Ele se torna, desta maneira, uma ferramenta de criação. *Como se fazem as ideias e o que fazemos com ideias*, esses são os dois eixos do método pragmatista. De um ponto de vista muito geral, o pragmatismo, portanto, concebe as ideias como causa para a ação que nos permite criar e avaliar. Essa é a grande dificuldade: não um método da criação, mas um método *para* a criação (LAPOUJADE, 2017, p. 14)

A mudança de preposição, que altera a ideia de método *de* para a de método *para*, é fundamental para ampliar as ações de curadorias e todos os outros campos que promovem embates culturais. Aproveitando as palavras de Lapoujade, curadorias deveriam nos ajudar a criar ideias que possam servir ao pensamento e à ação.

William James fala da necessidade de um processo de crença para se construir algum tipo de conhecimento. No entanto, essa crença não é mística, mas um processo que inicia uma ignição no corpo. Segundo Lapoujade, ela seria uma “reação emocional provocada pelo acontecimento que nos faz crer” (ibid., p. 38). Aquilo que é chamado de real, para James, é

tudo aquilo que provoca no corpo uma emoção. O entendimento de crença formulado por James se difere em grande grau daquele do senso comum, de caráter mais dogmático. As experiências difundidas e vendidas pelo capitalismo artista e pelos seus respectivos valores neoliberais que assolam a subjetividade do corpo, cristalizam diversas percepções e restringem as possibilidades de existência. Tais experiências são completamente contrárias à noção de crença como uma predisposição emocional para a realidade, já que “acreditar é interpretar um acontecimento como ‘real’, ou seja, fazer os signos significarem” (ibid., p. 38). A crença nos dá a percepção da realidade que, no entanto, não se resume àquilo que cremos.

A realidade nos atravessa o tempo todo e uma percepção primeira que dela fazemos é através daquilo que James chama de choque. Ele é um fenômeno que evidencia que a realidade se impõe e é desse embate que, através de signos, começamos a interpretá-la. Para James, acreditar não é somente o ato de interpretar choques que nos acometem, mas também interpretá-los de acordo com o conjunto de crenças que se constrói em nós a todo instante e que transforma nossas percepções em pré-percepções. Neste sentido, James se aproxima em muito daquilo que é formulado por Charles Sanders Peirce, quando fala sobre a fixação da crença (PEIRCE, 2008). Considerando que há uma tendência para que o conjunto de ideias que guiam nossas percepções permaneça inerte, ter em alerta que os deslocamentos para poder ler determinados eventos através de outras óticas, é indispensável. A partir dos pensamentos desenvolvidos por James, David Lapoujade propõe uma mudança significativa para entender os processos de significação. “Não é o sujeito que faz as interpretações, mas o inverso: o sujeito se faz nas interpretações: ou melhor, ele mesmo é interpretação, uma interpretação das afecções corporais” (LAPOUJADE, 2017, p. 41). A ideia de um eu estático é desestabilizada por um conceito que o entende como uma palavra de posição, pois o *eu* está sempre *em movimento*.

A aproximação feita entre pragmatismo e um certo entendimento sobre curadoria está na base de que ambos são métodos para aquilo que está sendo feito, e não para o que já foi estabelecido ou para o que deve ser realizado. Desta forma, as curadorias que podem gerar ambientes acionadores de pensamentos e ações através de encontros, têm também uma responsabilidade na gestação das criações para que elas possam se recriar constantemente, evitando, com isso, a solidificação cognitiva que vêm sendo fomentada pelas formas de vida dentro do capitalismo artista.

A emergência de sentidos no corpo

Para se pensar sobre os rumos que nas últimas décadas têm tomado os projetos artísticos e as curadorias, o pesquisador Pascal Gielen traz à discussão a noção de criatividade como um tipo de dispositivo utilizado pelo cenário neoliberal (GIELEN, 2015). A produção de obras de arte dá lugar à exibição, e as curadorias passam a ser importantes ações para dar as regras do jogo. Inseridas em um discurso sedutor de funcionamento em rede, muitas curadorias aderem ao que Gielen discute acerca de um mundo plano. As profundidades das relações e o conseqüente nível de complexidade que elas podem ter deixam de ser operadores desse mundo. Artistas e suas obras têm sido ferramentas para um projeto que já está traçado de antemão. A partir desse contexto apontado, para a conclusão desta apresentação, gostaria de trazer à discussão algumas ideias desenvolvidas por Francisco Varela, em 1991, em parceria com Evan Thompson e Eleanor Rosch, sobre o conceito de enação (VARELA, 2017). A aproximação com o debate aqui levantado se justifica ao fato de que tal conceito contribui para pensar a formação sempre provisória dos estados corporais, sendo a relação corpo-ambiente a ativadora desse processo. O conceito de enação cunhado por Varela naquele momento já trazia à luz o entendimento de percepção como uma ação do corpo, estudo mais recente feito por cientistas cognitivos, como Alva Nöe (NÖE, 2004). O conceito de enação contribui para deslocar o entendimento de que cultura não é algo dado, mas um processo em constante formação. Ou seja, contesta toda e qualquer possibilidade de fixidez que as categorias neoliberais tentam implantar.

A enação é uma forma de conhecimento em que o corpo está implicado. É um modo de se entender a representação como uma ação que não aparta o externo do mundo e o interno do corpo. Corpo e ambiente são sistemas codependentes, sendo que, na enação, o ambiente é constituído a partir da possibilidade de nele agir. A tese de Varela se aproxima, com isso, daquilo que foi apontado por William James, quando nos lembra de que não existem um dentro e um fora do corpo separados; mas que estão em contínuo fluxo. Normalmente, a representação é tida como uma estratégia de estancar esses fluxos a partir da necessidade de se capturar somente o que interessa. A generalidade, de algum modo, achata as singularidades a partir do momento em que as multiplicidades são colocadas como algo único. Perde-se, com isso, a possibilidade de se representar as diversidades. A enação segue um caminho contrário,

pois reconhece que a sustentação do corpo se dá somente porque ele se co-constrói o tempo todo com o ambiente.

Para desenvolver sua tese, Varela parte de uma consistente revisão bibliográfica proveniente das ciências cognitivas e da fenomenologia, principalmente das linhas desenvolvidas por Merleau-Ponty e por Heidegger. Nessa metodologia, além desse apanhado teórico, Varela também propõe uma interessante aproximação com as práticas budistas, principalmente com a linha *mahayana*. O que mais o interessa dessas práticas é a meditação como uma possibilidade de se reconhecer outros estados no corpo que não passam pela linguagem do discurso. As organizações de inúmeros processos do corpo se dão em outros níveis de descrição que não necessariamente são traduzidos em verbo. Através da meditação, segundo Varela, temos a possibilidade de desenvolver a atenção e a consciencialização, que são processos mais de desaprendizado do que de aprendizado, pois são práticas de libertação de determinados hábitos do corpo.

Varela considera a percepção como uma consciencialização dos processos de cognição. Formula um outro entendimento que a coloca como um estágio imanente, e não como algo transcendente ao corpo. Com esse autor, a percepção pode ser entendida como uma ação porque ela é uma formuladora de hipóteses, e não um mero espelhar de um ambiente preestabelecido.

Seguindo a reflexão sobre curadorias, um conceito importante desenvolvido por Varela é o de *fecho operacional*. Para entender os sistemas cognitivos, não podemos lê-los através da lógica de *inputs* e *outputs*. “Um sistema que é fechado operacionalmente é aquele em que os resultados dos processos são os resultados dos próprios processos” (VARELA, 2017, p. 187). A noção de fecho operacional contribui, com isso, para que os sistemas, ao se voltarem para os seus próprios processos, criem redes autônomas. O paralelo com as curadorias pode ser feito uma vez que elas podem gerenciar processos que suscitem a autonomia no lugar da dependência. Ou seja, para além de um determinado conceito curatorial ser a grande chave de leitura e de entendimento das obras, estas podem, dependendo do modo como são organizadas, criarem outros sentidos. Os selos neoliberais implicitamente colocados em certas experiências artísticas comprimem essa possibilidade de auto-organização que as próprias obras têm para gerar sentidos. Por mais que um tema ou conceito seja usado como ignição de uma exposição ou mostra, ele não deve restringir as conexões futuras que podem ocorrer. Curadorias não devem controlar a geração de sentidos.

“Em vez de *representar* um mundo independente, *atuam* um mundo como um domínio de distinções que é inseparável da estrutura corporalizada pelo sistema cognitivo” (ibid., p. 187). Varela propõe um conceito de atuação no lugar de representação (que está ligado à ideia de enação). No entanto, é possível dizer que o que ele propõe é um outro entendimento possível para a representação: uma que não está associada a algo fixo, mas uma espécie de movimento que é criado na relação com o mundo. Neste sentido, a proposta de um fecho operacional em curadorias convida a pensar a formulação de representações que são criadas em um fluxo contínuo entre os diversos sistemas culturais, seus agentes e seus contextos. É importante lembrar que esse fluxo não é somente um meio de comunicação, um lugar por onde as informações simplesmente passam, mas também é responsável pelas transformações dessas informações.

Valores neoliberais promulgam com grande força o individualismo, que centra o ego em todas as ações que o sujeito faz. Varela diria que eles fundamentam aquilo que ele chama de *ego-self*. Seguindo esse autor, para desabituar esses valores individualistas, seria importante construir os “caminhos do meio”. Eles, ao invés de buscarem fundamentos em si mesmos, desestabilizam essa noção. A ausência de fundamento nos forçaria a “negociar o nosso caminho através de um modo que não é fixo e preestabelecido, mas que é continuamente moldado pelos tipos de ações em que nos comprometemos” (ibid., p. 193). Desta maneira, é possível afirmar que, na medida em que alteramos nossas ações, alteramos também o mundo. Da mesma forma, o ambiente não é uma estrutura imposta aos seres vivos. “Tal como não existe nenhum organismo sem um ambiente, também não existe um ambiente sem um organismo” (Richard Lewontin apud VARELA, 2017, p. 258). Ou ainda, como diz Gerald Edelman: “você e o mundo estão inseridos um no outro” (apud VARELA, 2017, p. 261).

Considerando os apontamentos colocados acima, seria possível criar metodologias que investiguem a constante formação dos sistemas culturais? Levando em consideração as armadilhas dos dispositivos neoliberais, é possível que curadorias consigam instigar inteligências que não sejam aquelas que resolvem problemas, mas que seja aquela capaz de penetrar em um mundo de significações compartilhadas? A hipótese aqui apresentada é de que a criação de *caminhos do meio* e a contestação de fundamentos podem ser metodologias que funcionem como contradispositivos. Apesar de soar niilista, é preferível o termo “niilidade” para qualificar tal proposta. Esse termo, desenvolvido pelo filósofo japonês

Nishitani Keiji, aponta que a construção de um caminho se dá no próprio caminhar. Na niilidade, a perda do fundamento é uma condição de continuidade da própria existência. De acordo com Varela:

O diagnóstico de Nishitani é ainda mais radical do que o de Nietzsche, dado que defende que o verdadeiro problema do niilismo ocidental é o de ser indeciso; não segue de um modo consistente a sua própria lógica interna e a sua motivação e portanto não chega a transformar o entendimento parcial da ausência do fundamento nas possibilidades filosóficas e experienciais do *sunyata*³.

Curadorias artísticas são gestadoras e gerenciadoras de processos. Ou elas implementam sistematizações já fundamentadas; ou podem, pelo contrário, criar metodologias que respeitem as singularidades e as potencialidades. Quando se utilizam de valores midiaticamente difundidos, ganham força os câmbios neoliberais que despotencializam as formas de existência, pois os métodos estão dados – para não se dizer comprados. De outro modo, quando desenvolvem caminhos do meio e não partem de fundamentos já dados, elas têm a capacidade de liberar o corpo – nem que seja por poucos instantes – das amarras que o condicionam em uma única forma de existir.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. (2009) “O que é um dispositivo?” In *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó-SC: Argos.

_____. (2002) *Homo sacer: poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG

BIRBAUM, Daniel. (2010). “A arqueologia das coisas por vir” In OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI Comunicação.

CAUQUELIN, Anne. (2005). *Arte contemporânea, uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes.

COELHO, Teixeira. (2008). *A cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós 2001*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. (2016). *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo.

GIELEN, Pascal. *Criatividade e outros fundamentalismos*. (2015). São Paulo: Annablume.

³ Sunyat é um termo do budismo *mahayana* e, resumidamente, significa: vazio. Esta é uma ideia que coloca a natureza como algo que não tem distinções nem dualidades.

GREINER, Christine. (2012) *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2012.

_____. (2010). *O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablume.

HJARVARD, Stig. (2012). “Midiatização: teorizando a mídia como agente de mudança social e cultural” in *Matrizes 5 n°2*, Revista do PPG em Ciências da Comunicação. São Paulo: Eca-Usp.

LAPOUJADE, David. (2017). *William James: a construção da experiência*. São Paulo: n-1 Edições.

LIPOVESTSKY, Gilles; SERROY, Jean. (2015). *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras.

NÖE, Alva. (2004). *Action in perception*. Cambridge: MIT Press.

OBRIST, Hans Ulrich. (2010). *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI Comunicação.

PEIRCE, Charles Sanders. (2008). *Ilustrações da lógica da ciência*. Aparecida, SP: Ideias e Letras.

VARELA, Francisco; THOMPSON, Eva; ROSCH, Eleanor. (2017). *A mente corpórea: ciência cognitiva e experiência humana*. Lisboa: Instituto Piaget.