

A CURADORIA COMO DISPOSITIVO: ARTE CONTEMPORÂNEA EM REDE.

Jessica Seabra¹

No contexto contemporâneo globalizado em que a cultura foi alçada a um importante ativo econômico, com interfaces com o turismo e o social, faz-se premente indagar sobre as conexões nem sempre visíveis que constituem a rede que forma o mundo da arte contemporânea. Seguindo esta linha de pensamento, este artigo procura elaborar uma reflexão sobre o papel da curadoria no campo artístico contemporâneo. Percebida como um fenômeno cultural que se manifesta como um instrumento de poder propõe-se pensar a curadoria de arte contemporânea como um “dispositivo” à luz das conceituações foucaultianas.

INTRODUÇÃO

Uma forte discursividade vem informando e dando a tônica do trabalho do curador de arte contemporânea na atualidade que se não trabalha como artista, é certamente um autor. Como uma figura de autoridade ele seleciona os enunciados que apresentará na exposição, relacionando-os a um conceito e negociando com os enunciadores, os artistas. O curador como autor é, no sentido de autoria em Barthes, sinônimo de autoridade, centralização, dono de um império muito poderoso.

Esta autoridade é pretensamente destruída ou diminuída em curadorias colaborativas. Entretanto, o fato de o curador ser hoje uma celebridade que age como corretor de influências entre colecionadores, o mercado e agências de financiamento, serve para desmistificar algumas ideias a respeito tanto da

¹ Doutoranda, mestre e arquiteta e urbanista pelo Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP).

colaboratividade quanto da independência ou autonomia atribuídas à atuação do curador nos dias de hoje. Dessa forma, este sentido de independência é simbólico, pois é alimentado por uma autoridade que só existe afirmada no pertencimento destes agentes a um sistema da arte em rede. E a participação em curadorias colaborativas serve para o agenciamento de informações, contatos e do status do curador construído dentro deste sistema. O caráter da curadoria como processo autoral precisa ser compreendido, portanto, diante dessa multiplicidade de pretextos: simultaneamente à emergência de novas formas de linguagens para a exposição e ao reposicionamento da função do curador nos dias de hoje, conectado globalmente e em rede.

No contexto contemporâneo globalizado em que a cultura foi alçada a um importante ativo econômico, com interfaces com o turismo e o social, faz-se premente indagar sobre as conexões nem sempre visíveis que constituem a rede que forma o mundo da arte contemporânea. Seguindo esta linha de pensamento, este artigo procura elaborar uma reflexão sobre o papel da curadoria no campo artístico contemporâneo. Percebida como um fenômeno cultural que se manifesta como um instrumento de poder propõe-se pensar a curadoria de arte contemporânea como um “dispositivo” à luz das conceituações Michel Foucault. Para este autor, o dispositivo é, em um sentido geral, um instrumento de poder através do qual um objetivo é perseguido e alcançado. Este conceito se localiza, em sua obra, na passagem da arqueologia do saber à genealogia do poder e corresponde à uma “ampliação do campo de investigação para incluir de maneira mais precisa o estudo das práticas não discursivas e, sobretudo, a relação não discursividade/discursividade” (CASTRO, 2009, p.185). Dessa forma, serão apontadas a seguir possibilidades de investigação que apontam elementos do dispositivo para pensar quais são os elementos da curadoria de arte contemporânea que a agenciam como um dispositivo e como estes elementos contribuem para uma nova racionalidade no campo da arte hoje.

O DISPOSITIVO EM MICHEL FOUCAULT E O DISPOSITIVO CURATORIAL

Pensar para além das práticas discursivas significa trazer a agência humana para dentro da análise. Não só o que dizem, mas também as práticas, aquilo que os sujeitos fazem, como materializam o discurso e a subjetividade é produzida. É isto que o dispositivo foucaultiano propõe.

Agamben ao analisar o dispositivo de Foucault destaca que o “dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre em uma relação de poder” (2005, p.13). Ademais, cabe lembrar que existe uma “relação entre os indivíduos como seres viventes e o elemento histórico” (AGAMBEN, 2005, p.13). Elemento histórico é, para Foucault, “o conjunto das instituições, dos processos de subjetivação e das

regras em que se concretizam as relações de poder”. Nesse sentido, o dispositivo curatorial da arte contemporânea responde hoje a uma urgência de um momento histórico.

No Brasil, desde a segunda metade do século XX a ideia de democratização do acesso à cultura tem sido inserida em uma política de valorização dos equipamentos culturais. Mais contemporaneamente, entretanto, mais do que ampliar o acesso à arte de seu tempo, o dispositivo de mediação que é a curadoria é um meio para a elaboração e legitimação de projetos culturais que autorizam as políticas culturais baseadas em leis de incentivos fiscais. O notório aumento do número de eventos e projetos culturais está associado à entrada de novos agentes institucionais na cena cultural, a exemplo de grandes grupos econômicos, que lançando mão das leis de incentivo passaram a consolidar sua presença no meio cultural como forma de obter vantagens fiscais e distinção social.

O novo e crescente contingente de visitantes-consumidores, atraídos por políticas culturais que sublinham a importância do desenvolvimento de programas de formação e atração de públicos para as artes faz da curadoria e das ações educativas uma necessidade, tanto em termos propriamente educativos - para “qualificar” o encontro do público com a arte, quanto em termos operacionais - para gerir o público massivo dentro do espaço expositivo. Aí se encontra a “função estratégica dominante” (FOUCAULT, 1996) da curadoria hoje, azeitando as engrenagens do capital.

A gradativa profissionalização da curadoria e dos serviços educativos na Bienal de São Paulo, por exemplo, foram uma resposta a esses imperativos políticos, econômicos e sociais. Salienta-se o uso de técnicas oriundas das áreas do marketing e da gestão, tendo como objetivo delinear estratégias capazes de dotar a Bienal de maior visibilidade, alargando sua audiência e potenciais patrocinadores. Em face deste contexto, ocorre certa subversão dos motivos que fundamentam a existência de equipamentos como o Educativo Bienal, de maneira que a Bienal parece “moldar” seus objetivos de forma a justificar os apoios públicos. Relegando, dessa forma, o Educativo a contrapartida social.

A relação, portanto, entre os seres viventes e seu elemento histórico não é de reconciliação, mas de um mecanismo de “jogos de poder”. O poder em Foucault não é meramente repressor, mas essencialmente produtivo e se exerce em todas as relações sociais como uma correlação de forças.

Dessa forma se, por um lado, há correlações organizando a curadoria como um sistema hegemônico, como se verá a seguir, por outro, existem pontos de fissura que tornam frágeis as unidades constituídas. Nesta perspectiva as relações de poder são analisadas como relações estratégicas: “o poder não é uma instituição e nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada” (FOUCAULT, 1988, p. 89).

A ideia de fissura está presente na análise que Gilles Deleuze faz do dispositivo foucaultiano. Em “A arqueologia do saber” Foucault fala de traços e fios – “fio dos enunciados”, “fio das teleologias”, etc..

Deleuze os utiliza como condutor para sua própria análise dos dispositivos foucaultianos. O dispositivo é um conjunto complexo de linhas que compõem uma rede; linhas múltiplas e de naturezas diferenciadas que perturbam e modificam o estado do conjunto a medida que se aproximam ou afastam umas das outras. “Qualquer linha pode ser quebrada – está sujeita a variações de direção – e pode ser bifurcada (...) – está submetida a derivações” (DELEUZE, 1996, p. 1). Os objetos visíveis, os enunciados, os sujeitos são como que vetores ou sensores para essas linhas. As linhas são forças, afetos, potências, intensidades que atravessam os corpos – são os chamados “regime de poder”. Essas linhas estão presentes em todo corpo social, estabelecendo, mas também rompendo experiências. “Há linhas de sedimentação, diz Foucault, mas também linhas de ‘fissura’, de ‘fratura’” (DELEUZE, 1996, p. 1).

Outras dimensões do dispositivo assinaladas por Foucault, segundo Deleuze, são as “curvas de visibilidade” e as “curvas de enunciação” (DELEUZE, 1996, p. 1). Que correspondem ao que se vê e o que se diz; as máquinas de “fazer ver e de fazer falar”. O dispositivo é, portanto, uma condição de possibilidade, o que Foucault chama de “episteme”. Um objeto não existe enquanto um dispositivo não o tornar visível. Algo não pode ser enunciado sem que uma máquina o reproduza. Dessa forma, a história dos dispositivos é a história dos regimes de luz e de enunciados e estes regimes mudam a cada momento histórico, formando uma economia, um uso, próprio de seu tempo.

Há ainda em Foucault as “linhas de subjetivação”. Seriam, de acordo com Deleuze, as linhas que escapam dos dispositivos de poder provocando uma ruptura. Seria o momento em que o sujeito objetivado é atingido pela linha de força e isto suscita novos modos de subjetivação. Assim, a força “em vez de estar em relação linear com outra força, volte-se para si”, (DELEUZE, 1996 p. 2) afetando a si mesma. São linhas de força que apesar de emanarem dos dispositivos de poder, não estão a serviço do poder, escapando dele.

Com isso, são propostas algumas reflexões: Quais são as linhas de fuga do dispositivo curatorial? As linhas de fuga seriam um momento de resistência crítica da curadoria? Resistência às forças do capital, às políticas culturais financeirizadas que colocam a arte mais do que nunca na corda bamba entre bem cultural - um patrimônio que deve ser difundido -, e mercadoria cultural. Seguindo a óptica da concepção deleuzeana, não se trata de simplesmente combater os dispositivos, mas de fazê-los operarem em outras dimensões, pelas linhas de fuga que os atravessam. Quais os elementos do dispositivo curatorial no âmbito do capitalismo hoje? Como extrair dele as linhas de fuga? Como operar nele os processos de subjetivação? Para melhor compreensão, estas questões foram dirigidas a um estudo de caso específico, a 27ª Bienal de São Paulo.

Práticas como a expografia e textos de parede, os catálogos, as residências artísticas e as ações educativas de mediação integram-se à curadoria e fazem parte de um aparelho discursivo desenvolvido pelas curadorias nas exposições internacionais. Essas exposições, apesar de institucionalmente diversas, se

relacionam contemporaneamente por meio de redes de agentes que nelas atuam, como os curadores. Nesse sentido a partir dos anos 2000 algumas tendências no discurso e na prática desses curadores começaram a se delinear globalmente.

Neste contexto, a 27ª edição da Bienal de São Paulo, em 2006, realizou importantes transformações que vem reverberando nas estruturas dessas exposições até os dias de hoje. Com o trabalho colaborativo entre Lisette Lagnado na figura de curadora geral, e os co-curadores Adriano Pedrosa, Cristina Freire, José Roca e Rosa Martinez, e o curador convidado Jochen Volz, a curadoria institucionalizou o fim das representações nacionais e concebeu a mostra como uma plataforma discursiva para além da exposição das obras artísticas no Pavilhão Bienal. Isto se deu por meio de elementos que ampliaram a mostra no tempo e no espaço e que são essencialmente dialógicos: os Seminários, a Quinzena de Filmes, as Residências artísticas, as Publicações e o fortalecimento do setor educativo colocado em comunicação com a curadoria. Estas ferramentas estabeleceram relações entre diversos agentes como curadores, artistas, historiadores da arte, filósofos, psicanalistas e cientistas políticos, de modo a publicizar e instaurar um debate sobre as questões propostas pela curadoria. Dessa forma, curadoria colaborativa e espaços dialógicos agenciam o saber do dispositivo curatorial.

Os regimes de enunciação e as curvas de visibilidade da 27ª Bienal organizam-se em torno de três estratégias curatoriais discursivas que envolvem a crítica institucional, a participação e a educação e que juntas delineiam uma prática dialógica e potencialmente antagonista com as estruturas da instituição bienal.

Os curadores articularam as três estratégias – crítica institucional, participação e educação - a partir de um conceito curatorial que relacionava os artistas Hélio Oiticica e Marcel Broodthaers, e tendo como pano de fundo a teoria de Roland Barthes em seu livro intitulado “Como viver Junto”. O interesse na proximidade desses dois artistas abrangia um panorama de atuações que ampliaram as práticas artísticas e que podiam ser tomadas como porta de entrada para grande parte da produção contemporânea em suas mais variadas possibilidades. Entre estas atuações destacamos reimaginar as relações entre artista e público, repensar o papel dos museus (e, por extensão, das bienais) e a realização de práticas colaborativas e que se imbricam na realidade da vida.

As linhas de forças da 27ª Bienal podem ser identificadas na perspectiva antagonista que assumiram os curadores, sustentando - e não anulado - os conflitos. Isto ocorre desde a instauração do fim das representações nacionais - alterando as bases da Bienal de São Paulo, que se configurava no modelo de Veneza desde sua origem -, até o conflito da curadoria com a presidência da Fundação Bienal, representado, por exemplo, na censura desta última ao coletivo artístico Superflex.

O coletivo de artistas dinamarquês Superflex propôs apresentar na 27ª Bienal o “Guaraná Power”, vetado pelo presidente da Fundação Bienal, Manoel Pires da Costa. O trabalho consistia em uma colaboração do coletivo de arte com uma cooperativa de agricultores de Maués, no Amazonas. Os agricultores forneciam as sementes da planta para a produção do guaraná, apresentado como projeto e distribuído para degustação na instalação do Superflex. Tal como outros projetos do coletivo de arte, este é um trabalho que convidava as pessoas a participar do desenvolvimento de modelos experimentais que alteram as condições de produção econômica. A participação ocorreu entre os agricultores em auto-organização e um engajamento contra forças econômicas, cartéis de empresas cujo monopólio na compra da matéria-prima baixou o preço pago pelas sementes de guaraná em 80%, enquanto o valor dos produtos finais aumentou. A crítica do Superflex é, em última instância, à “instituição” capitalismo e sua intrínseca desigualdade social.²

Manoel Francisco Pires da Costa afirmou à época da 27ª Bienal que Guaraná Power não se tratava de uma peça artística, mas sim de comércio. Com isso, a presidência interviu em decisões curatoriais. Pires da Costa se defendeu afirmando que a decisão de recusar a obra partiu do Departamento Jurídico da Fundação, que informou que a obra não estava de acordo com as regras da legislação brasileira – a palavra “guaraná” seria marca registrada de uma empresa. A curadoria, em um gesto de crítica à instituição na figura do presidente, posicionou-se contra esta ingerência e manteve a obra na Bienal. A censura foi assumida como um elemento do projeto. Assim, tarjas pretas foram colocadas em substituição ao nome da bebida na embalagem, bem como no Guia da Bienal, em lugar de uma entrevista com o grupo. Assim, foram sustentados os conflitos, permitindo o dissenso e com isso, fomentando ainda mais o debate em torno da obra do Superflex.

Através deste exemplo percebe-se que o poder pode ser traçado e se mostra presente na exposição, mesmo que de forma dissimulada. Com isso, “o poder é a terceira dimensão do espaço, interior ao dispositivo, variável com os dispositivos” (DELEUZE, 1996, p. 2) e as linhas de força se compõem com o poder, com o saber. A curadoria faz parte do “jogo”, portanto, estabilizando algumas linhas de força, ao mesmo tempo em que tensiona alguns limites institucionais, desestabilizando outras linhas de força.

Esses momentos de tensionamento são particularmente ricos para a constituição de linhas de subjetivação e de ruptura. Esta potência transformadora estaria, por exemplo, no momento em que o visitante da exposição deixaria de ser um espectador e passariam a ser participador, ele também um elaborador de sentidos, semelhante aos desejos do artista Hélio Oiticica.

Neste sentido, a obra “Museumuseu”, projeto de Mabe Bethônico em colaboração com artistas de Belo Horizonte, é um trabalho em diálogo com arquivos e instituições, com interesse por ficcionalização de

² Cf.: < https://www.superflex.net/tools/guarana_power_at_sao_paulo_biennial >

fontes referenciais. A artista constrói novas narrativas a partir de documentação que coleta, evidenciando como a informação pode ser construída e retrabalhada continuamente, questionando assim narrativas ditas oficiais e verdades instituídas – questionando regimes de enunciação e curvas e visibilidade. As produções são incorporadas em um arquivo flexível que mantém na internet (www.museumuseu.art.br) e se estendem por diferentes ações e intervenções temporárias em diferentes espaços e instituições, até voltar ao mesmo site, modificando a estrutura e as relações entre as partes a cada novo elemento incorporado. Para a 27ª Bienal Bethônico explorou o Arquivo da Bienal, Wanda Svevo, o qual, apesar de sua importância como instância permanente de memória da Fundação Bienal, é uma ferramenta e um espaço utilizado, sobretudo internamente e entre pesquisadores, sendo desconhecido pelo público que frequenta os eventos, apesar de estar localizado no segundo andar do edifício. O trabalho foi feito em três eixos:

primeiramente registramos como o arquivo é abordado por telefone, colecionamos as perguntas dirigidas por pesquisadores e curiosos, buscando identificar o que é normalmente procurado, as demandas e entendimento geral que se tem a seu respeito. Em segundo lugar, fizemos uma campanha através de série de cartazes anunciando endereço, contato, etc. Finalmente, durante a exposição fizemos visitas guiadas, levando o público a conhecer o arquivo pela porta acessível pelo pavilhão. O trabalho serviu para o reconhecimento da Bienal sobre esse espaço, foi preciso adequá-lo fisicamente para visitação de público e cada instância de negociação para a execução do projeto foi um processo de questionamento. (BETHÔNICO, 2014, p.248).

Neste processo em que a obra Museumuseu é realizada, a artista, tal qual nas propostas da crítica institucional da década de 1970, busca questionar a instituição “museu” de dentro dela mesma, procurando “lacunas” nos discursos e modos de produção da instituição. Ela o faz de forma a criar relações com seus agentes, adentrando e ativando seus conteúdos e convidando, por fim, o público a participar. É um trabalho que une em sua prática, portanto, crítica ao museu, participação e um desejo educativo no oferecimento e divulgação do museu, este local que resguarda o patrimônio cultural de uma sociedade, como uma ferramenta para atingir novos conhecimentos.

Na relação com esta obra da 27ª Bienal, o público, classificado e separado em grupo, subordinado por uma série de normas e códigos que deve seguir na visita à exposição, disciplinado, portanto, sob a lógica da produção de exposições, tem a possibilidade de subjetivar-se e romper com o papel a ele imposto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. *O que é um dispositivo?* Santa Catarina: Outra travessia, 2005.

BETHÔNICO, M. Entrevista. In: *Museologia & interdisciplinaridade*. Vol. III, nº5, maio/julho de 2014, p.247-251. Disponível em: Acesso em 26 fev. 2018.

CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo. In: DELEUZE, Gilles. *O mistério de Ariana*. Ed. Vega – Passagens. Lisboa, 1996. Tradução e prefácio de Edmundo Cordeiro. Disponível em: Acesso em 28 de junho de 2018.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. RJ: Graal, 1988.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1996.