

A imagem incurável¹

The Incurable Image

Tarek Elhaik

Doutor em antropologia pela University of California – Berkeley (EUA). Professor assistente do departamento de antropologia da University of California – Davis (EUA).
Email: tarekelhaik@gmail.com

Tradução: Rodrigo Sombra

Doutorando em Comunicação e Cultura na Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ)

Submetido em: 10/05/2016

Aceito em: 20/06/2016

DOSSIÊ

RESUMO

Com base em dois anos de observação participante no mundo das artes da Cidade do México, o autor empreende um diálogo entre curadoria e antropologia contemporâneas, criticando o antropocentrismo de práticas de curadoria globais ancoradas em constelações pós-coloniais. Procede assim à investigação da figura do Curador e da clínica do Curador através do amplo registro etimológico invocado pelo conceito de curadoria: cura, cuidado, sacerdote, edição/montagem/assemblage (a cura di), curare (veneno, phármakon) e o incurável. Esse artigo centra-se em um estudo de caso: Teratoma, plataforma curatorial da cidade do México cujo nome alude à corrente atração exercida pelo patológico e pelo inorgânico sobre a prática curatorial e a arte contemporânea. O presente capítulo argumenta que, ao dispor de forma ambivalente imagens de distúrbios, intrusão e desorganização no organismo vivo e no corpo político, Teratoma desafia a orientação organicista das práticas curatoriais dominantes. O estilo crítico e clínico da prática do Teratoma sugere a relevância continuada do tropo da intrusão como condição mesma do pensamento curatorial interessado em aproveitar a natureza tóxica e terapêutica do incurável em prol de uma saúde por vir.

PALAVRAS-CHAVE: Curadoria; antropologia; artista como etnógrafo; Teratoma; condição pós-mexicana.

ABSTRACT

Building on two years of participant observation in Mexico City's art world, the author both engages the dialogue between contemporary anthropology and curation and critiques the anthropocentrism of global curatorial practices anchored in postcolonial constellations. The author then proceeds to examine the figure of the Curator and the Curator's clinic through the generous etymological registers invoked by the concept of curation: cure, care, priest/cura, editing/ montage/ assemblage (a cura di), curare (poison, pharmakon), and the incurable. The paper focuses on a case study—the Mexico City-based curatorial platform Teratoma, whose name hints at the contemporary appeals of the pathological and inorganic in contemporary art and curatorial practice. The chapter argues that by ambivalently deploying images of disorder, intrusion, and disorganization in the living organism and body politic, Teratoma challenges the organicist orientation of dominant curatorial practice. Teratoma's critical and clinical style of practice suggests the continued relevance of the trope of intrusion as the very condition of a curatorial thought interested in harnessing the toxic and therapeutic nature of the incurable for a health to come.

KEYWORDS: Curation; anthropology; artist as ethnographer; Teratoma; post-mexican condition.

¹ O presente artigo foi publicado originalmente na coletânea *The Post-Colonial Museum: The Arts of Memory and the Pressures of History*, editado por Iain Chambers, Alessandra De Angelis, Celeste Ianniciello, Mariangela Orabona e Michaela Quadraro. Farnham: Ashgate, 2014, p. 161-174. As ideias desenvolvidas neste artigo seriam retomadas pelo autor em *The Incurable Image: Curating Post-Mexican Film and Media Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

A curadoria é o estado de exceção que se tornou a regra. Assim como a etnografia, a curadoria se tornou o ar que agora todos respiramos. A rotinização tanto da etnografia quanto da curadoria profissional parece ser sintoma de um mal-estar coletivo na cultura contemporânea. A prática curatorial profissional, enquanto forma dominante e modalidade de relação, ameaça drenar o real de seu futuro anterior, exaurir a sua capacidade de gerar mudança através de repetições complexas. Este capítulo é uma tentativa de cotejar e resistir à normatização das formas dominantes de curadoria na vida contemporânea.

Essa reavaliação da curadoria advém primeiramente do meu lugar de pesquisa, situado na fronteira entre estudos de cinema, estudos da cultura visual e antropologia da mídia. No decurso do meu trabalho de campo, aprendi muito em diálogos colaborativos com colegas e interlocutores cuja vocação é refletir sobre os estatutos ontológicos e epistemológicos das práticas curatoriais contemporâneas. Me nutri, em particular, da convivência com curadores, antropólogos, historiadores da arte e do cinema, psicanalistas, teóricos da cultura, pedagogos e filósofos que generosamente me guiaram enquanto eu conduzia uma etnografia da vida intelectual e curatorial da Cidade do México¹. Como muitos acadêmicos, artistas e outros pesquisadores criativos, eu também me sentia atraído pela arte contemporânea como alternativa à academia. E assim como muitos deles, logo me desapontaria com esforços curatoriais inicialmente promissores que, ao fim, terminavam por desperdiçar as mesmas potencialidades que antes haviam ativado aquelas expectativas. É cada vez mais comum assistirmos a críticas institucionais e esforços curatoriais coletivos malograrem. Estes, muitas vezes, resultam em exposições ostensivas de poder reminiscentes da empáfia acadêmica, convertendo o potencialmente horizontal nos poderes do vertical, e dificultam o “uso público da razão” ao submetê-lo a modelos normativos institucionais, ao star system, e à congregação de suspeitos usuais (amiúde, “representantes” da elite cultural pós-colonial). De fato, deveria causar perplexidade o papel cada vez mais “dominante” ocupado por certos curadores no estabelecimento dos termos sob os quais a vida pública deve ser vivida e cuidada.

Ascendendo como novas figuras do intelectual público, os curadores inflaram o status de sua prática ao capturar os desejos de acadêmicos encerrado sem suas solitárias torres de marfim. Estes, ansiosos por respirar um pouco de ar fresco e conquistar visibilidade através de instituições da arte, não titubeiam em fornecer conceitos a curadores onívoros e a mediadores culturais ocupados demais em programar uma coisa atrás da outra. Dentro desse quadro ideológico, acordos e alianças são feitos por meio de um uso engenhoso da vaga e emblemática figura da pesquisa (em particular, a etnografia), o que muitas vezes culmina em espetáculos rastaqueras. Com mais frequência do que parece, “a propensão do mundo das artes ao frívolo e o aconchego que ele encontra na oligarquia ascendente só pode confundir – ou mesmo ofender” (Lee, 2012, p. 186)

1 Aprendi muito sobre as viradas etnográfica e curatorial em discussões com Olivier Debrouse, Maria Ines Canal, Fiamma Montezemolo, Jose Luis Barrios, Jesse Lerner, Cuauhtemoc Medina, Rogelio Villareal, sivaldo Sanchez, Tayana Pimentel, Lucia Sanromán e Roger Bartra .

Costuma-se argumentar que a escalada do curador na cultura contemporânea faz parte do processo histórico de formação da esfera pública burguesa, da autonomização da arte, da ascensão dos especialistas responsáveis por diagnosticar e cuidar de nossas vidas, bem como da emergência dos guardiões do laço social, desde a figura do ativista dos direitos humanos à do mediador cultural. Além disso, a ascensão dessas figuras do cuidado e da mediação corre em paralelo à subsequente despolitização do laço social. Em culturas seculares, liberais, democráticas, parece haver um esforço compulsivo em estabelecer os contornos da liberdade e da emancipação por meio de processos de mediação cuidadosamente encenados e da produção vigiada de posições de sujeito ancoradas em formas territorializadas: nação, região, cidade, continente, e assim por diante. Esse fundo histórico continua a ser produtivo ainda hoje e informa largamente o campo da prática curatorial contemporânea. Enquanto forma de uso da razão pública profundamente moldada pela ascensão da burguesia nacionalista-cosmopolita e pelo paradigma da especialização, a curadoria é, no entanto, constantemente ameaçada por irrupções imprevisíveis e viscerais que não permitem imunização. Com efeito, o estatuto dessa forma de curadoria começa a transformar-se e a estabilizar-se em algo próximo ao que Jean-Paul Sartre certa feita chamou de “prático-inerte”:

O prático-inerte possui uma relação íntima com a noção de serialidade. A fim de definir uma série, Sartre toma o famoso exemplo da fila que se forma toda manhã no ponto de ônibus. A fila do ônibus é uma expressão de serialidade, de ‘pluralidade de isolamentos’. A fila é um grupo na medida em que indivíduos que partilham o mesmo objetivo – pegar o ônibus – se reúnem no mesmo espaço físico. Mas cada indivíduo naquela fila tende a ver o outro com hostilidade, percebe-o como um potencial competidor por um recurso limitado – um assento no ônibus. Cada um é um obstáculo ao objetivo do outro. Cada pessoa é indiferenciada, a única unidade sendo o prático-inerte que todos esperam, o ônibus (Malik, 2010).

A corrente proliferação de bienais e trienais, por exemplo, é um sintoma dos automatismos no dispositivo da arte contemporânea e em sua economia curatorial. Trata-se de um exemplo perfeito tanto de mobilizações engenhosas da noção kantiana de uso da razão pública quanto da serialidade e repetição sartrianas. Assim sendo, deveríamos perguntar se esse uso específico da razão pública poderia seguir constituindo um começo. O meu ponto de partida, a minha, digamos, parada de ônibus, é o “etnográfico”, tomado aqui nos sentidos estrito e expandido do termo. No sentido estrito, tanto como antropólogo da mídia quanto como curador da imagem em movimento, sou cético face aos procedimentos em curso sob o regime da chamada virada etnográfica na arte contemporânea. Em um sentido amplo, o uso da figura emblemática da etnografia tem levado muitos curadores profissionais a se equilibrarem em uma corda bamba, a traçar acrobacias

espetaculares, que muitas vezes terminam por atrofiar o potencial da etnografia em realizar algo criativo, ético e político a partir do momento em que se adota “uma epistemologia radicalmente diferente fundada no limiar”(Crapanzano, 2004, p.8).

Sob o regime da etnografia, o trabalho curatorial contemporâneo se afasta paradoxalmente da potencialidade e se desloca para o poder, para dizê-lo em termos deleuzianos; volta-se para o monarca e dá as costas às práticas promissoras da liberdade. A etnografia se converteu em álibi para a criação de novas figuras da soberania curatorial. Agora não é apenas o Rei, mas também o Curador que cuida de nossas vidas. E o Curador (convocando e despachando mais e mais mediadores culturais na chamada periferia pós-colonial) cuida de nós através dos poderes do soberano. É o curador profissional que condensa, com uma produtividade que nos deveria alarmar a todos, três modalidades de poder: soberania, disciplina e controle. À luz disso, pergunto: como poderíamos resistir a essa tríplice efetuação do poder no contexto de nossas sociedades de controle, em que a curadoria se converteu no estado de exceção em que vivemos? Seria possível imaginar em meio a esses regimes um estado de exceção curatorial “real”, como certa vez colocou Benjamin? Deveríamos, quiçá, alinhar as formas de curadoria resistentes com a crescente preocupação daqueles psicanalistas que, ativamente engajados na polis, buscam responder à seguinte pergunta vital: “não devemos impedir que o discurso do analista seja reinscrito em um dos três outros discursos: o do mestre, o da universidade, o da histérica”? (Chiesa, 2015)

Uno-me aqui àqueles que se esforçam escrupulosamente para manter uma relação de distância e proximidade à economia binária e ao histórico comprometimento entre a academia e a arte contemporânea. Companheiros habitantes desses territórios adjacentes², territórios ético-estéticos e existenciais que resistem a serem incorporados e anexados pela guinada neoliberal nos mundos acadêmico e da artes, já começaram a ter problemas com duas características paradoxais da cultura curatorial majoritária. Primeiro, interpretamos a inclusão voraz de províncias e regiões geográficas sob o domínio cosmopolita do império curatorial e de sua lógica de representação como um efeito paradoxal do pós-colonial e da pluralização de práticas curatoriais. Em segundo, vemos a fissura cada vez maior entre arte, etnografia e vida como efeito paradoxal da era das chamadas “viradas documentais”, com seus eventos participativos, práticas artísticas sociais e artistas e curadores-como-etnógrafos³. Mais preocupante ainda é, por um lado, a expansão gradual da prática curatorial a todas as esferas da vida (curadoria de jantares, palestras, conferências, o rito da estética relacional, etc.), e, por outro, a crescente indiferença em relação à dimensão clínica, ética, prática, evocada pelo registro etimológico da palavra “curadoria”⁴. Curar: do inglês medieval *curate*, “membro do clero”; do latim *curates* (mesmo sentido)

2 Tomo emprestado aqui o conceito de adjacência de Paul Rabinow. O objetivo da indagação antropológica é “identificar, entender e formular alguma coisa real sem identificar-se diretamente com ela e nem torná-la exótica. Em vez disso, procura-se articular um modo de adjacência” (Rabinow, 2007, 49).

3 Se deixamos de lado a estreiteza de Hal Foster no uso de exemplos e em seu entendimento da antropologia como “ciência da alteridade”, a sua crítica astuta ao artista-como-etnógrafo pode ser estendida à problemática reapropriação da figura do etnógrafo pelo time de curadores-como-etnógrafos na recente trienal *Intense Proximité*, no Palais de Tokyo, Paris.

4 Esse registro etimológico é explorado, por exemplo, no trabalho curatorial e nas publicações do coletivo/revista *Curare*, da Cidade do México. Partindo de um outro conjunto de interesses geopolíticos, o trabalho de Boris Groys (2009) está entre as mais refinadas elaborações teóricas da

e *cura*, “elevação espiritual de almas”; do termo inicial *cura*, “cuidado, tratamento”.

Ademais, o museu pós-colonial não pode ser pensado à revelia de seu atual pacto com a universidade e suas formas correlatas de cuidado e pedagogia. A questão não passa por perguntar se esta ou aquela forma de curadoria/pesquisa está ou não “inserida na academia e em seus discursos e economia correspondentes”; ou se deveríamos unificar “as divergentes epistemologias que sustentam as artes, as humanidades, as ciências sociais e físicas” (Biggs, 2013) em uma ciência universal da curadoria. Decerto, o curador e o acadêmico continuarão a estar intimamente ligados e mesmo gozarão em mudar de papel e trocar de lugar de tempos em tempos. Entretanto, a presente aliança entre as instituições das artes e a universidade é uma forma histórica de pacto e troca que permanece, em última instância, contingente. Nesse sentido, ela não pode ser exonerada da lógica de troca capitalista de base humanista, universal e transcendental, tampouco da cada vez mais duvidosa afirmação de que a universidade e o museu fomentariam, mais que em qualquer outro contexto institucional, formas de cuidado e pedagogia (neo)vanguardistas. Mas como poderiam fazê-lo, dadas as suas estruturas anômicas e hierárquicas que raramente autorizam um trabalho partilhado de luto?

A paisagem já não é tão desoladora na medida em que alguns acadêmicos e curadores institucionais já começam a captar a potencialidade imanente ao campo da curadoria no sentido mais amplo do termo (Cohen, 2010; Lee, 2012; Montezemolo e Sanroman, 2005; Preziosi, 2003; Sanchez, 2006). Mais importante, outras formas de curadoria ainda estão por serem imaginadas e elas serão irreconhecíveis para acadêmicos e curadores profissionais. Essas novas formas de curadoria irão fomentar e encorajar outras *assemblages* relacionais, transferências, contra-transferências, e modos insubmissos de acessar e produzir material inconsciente. Uma vez que esse material inconsciente não pode ser acessado ou produzido em uma instituição cultural como o museu, ele poderá ou reorientar/desviar parcialmente o museu e a bienal de sua finalidade social e de seu *telos* institucional (resultado improvável); ou será capaz de chegar a outras formas de intervenção para além do contexto institucional tanto da arte contemporânea quanto da academia. Tenho uma forte intuição de que as formas de curadoria por vir irão retornar à sua vocação ética e clínica ao reinvestirem sobre espaços pós-disciplinares⁵ onde a relação entre cuidado e o incurável será o ponto de partida.

Talvez, os usos público e privado da razão devam ser contrariados por algo de intratável (incurável e não-tratável). De fato, alguns de nós sentimos o dever de retomar a tarefa da curadoria em sua vocação de provocar curto-circuitos e de resistir a essas rotas e mapas dominantes, resistir à profissionalização da vida cotidiana e à “assimilação” de geografias inteiras sob o domínio do Curador. Essas novas formas de curadoria

curadoria como figura de saúde e doença na cultura contemporânea. Partilho da sua visão da obra artística como ontologicamente doente e necessitada de curadoria, admiro como ele dispõe espacialmente a imagem cinematográfica de modo a perturbar as formas tradicionais de exibição. No entanto, sou cético quanto à sua aposta no museu como instituição paradigmática onde curas são dispensadas.

5 O termo é recuperado pelo autor ao referir-se a uma “antropologia pós-social das imagens” em [The Incurable-Image: Curating Post-Mexican Film and Media Arts](#).

nos permitiria contornar a política do laço social e a “economia política de pertencimento” (Massumi, 2002, p.68) operantes nas práticas curatoriais majoritárias. Nos permitiria pensar com as *media arts*, com a vida dos outros, com a alteridade, com a diferença em si mesma, com *assemblages* iterativos que produzem repetições inesperadas, com a intratabilidade das nossas patologias pessoais e coletivas, e assim por diante. Meu objetivo aqui é repensar o trabalho curatorial. É reinserir a curadoria em uma história intelectual mais ampla de usos práticos de conceitos a um só tempo clínicos e críticos; é reavivar a tradição da *anthropologiedulien*, e recuperar a genealogia clínica da curadoria ao introduzi-la em uma história dos distúrbios pós-coloniais. Essa reinserção da curadoria em uma história dos distúrbios não é metafórica: ela tem afinidades com a questão central do que é curativo no processo psicanalítico. A fim de responder a essa questão, devemos primeiro levar em conta a distinção crucial entre a forma de curadoria do curador profissional (articulada principalmente por um modelo médico-intervencionista de cuidado; a operação do curador aqui não difere da do cirurgião) e uma outra forma de curadoria mais orientada para o tratamento e modulada psicanaliticamente por uma ética do incurável.

Como já mencionado, minhas reflexões sobre a dimensão clínica da curadoria devem muito a interlocutores com quem tive a chance de discutir esses temas, enquanto conduzia uma etnografia das plataformas curatoriais na Cidade do México. Considere, por exemplo, a abordagem clínico-conceitual intervencionista do grupo multidisciplinar Teratoma. Historiadores da arte, críticos, curadores, artistas e antropólogos envolvidos com o Teratoma exploram os deslocamentos contemporâneos nas produções culturais, intelectuais e estéticas a partir de um vasto espectro de práticas, cotejando os efeitos da globalização econômica e da mutação da geopolítica cultural a fim de criar redes e circuitos interculturais. Nas palavras de Cuauhtémoc Medina, co-fundador do grupo Teratoma e curador associado de arte latino-americana na Tate Modern:

Teratoma é um lugar de encontros, debates, exposições, residências, pedagogia, diálogos, um lugar para arquivar informações textuais, visuais, físicas e virtuais, a fim de permitir a produção, o debate e a recepção das diversas culturas por vir em nosso continente... Por enquanto, decidimos adotar “Teratoma” como nome provisório do grupo. Como alguns de vocês já devem saber, o nome vem da patologia: é uma denominação que se refere a um tipo de tumor que tem a particularidade nefasta de gerar todo tipo de célula, embora sem organização. Em consequência de uma falha no mecanismo reprodutivo celular, muitas vezes ocasionada por distúrbios genéticos ou pelo estado de latência das células embrionárias, Teratoma tende a se alastrar pelo corpo de maneira quase monstruosa ao combinar tecidos neurais com ossos pélvicos, sêmen com glândulas mamárias, e assim por diante. Teratoma aparece como um duplo do corpo afetado, perfeitamente idêntico a ele, ainda que atuando como seu gêmeo, sem parte superior ou inferior, esquerda ou direita, ou distinção entre função e localização. Teratoma é uma metáfora que representa a um só tempo uma rejeição da arquitetura ideal da cultura e uma recusa do imaginário evolucionista. É a doença de uma regressão ao caos por meio de uma colônia de células que age como parasita no aparato simbólico⁶.

6 Conversas com vários membros do Teratoma aconteceram no contexto da minha etnografia de laboratórios curatoriais na Cidade do México entre 2004 e 2007. Sou particularmente grato a Cuauhtémoc Medina por partilhar comigo, em uma conversa privada, o documento fundador citado acima, no qual ele delinea com notável rigor os contornos conceituais, as preocupações geopolíticas e os objetivos curatoriais desse grupo interdisciplinar.

A imagem da Cidade do México como uma paisagem urbana metastatizada rendeu ao monstro o nome de “cidade-tumor”(Sierra, 2005)⁷. Teratoma foi mobilizada por seus fundadores como uma metáfora oncológica para delinear uma intervenção curatorial no corpo político de uma cultura pós-revolucionária que sofre daquilo que o antropólogo Roger Bartra diagnosticou como “melancólica condição pós-mexicana”. Ainda que tenha continuado o diálogo com os membros do Teratoma, na direção inversa à do grupo, comecei a perceber o trabalho curatorial como uma avaliação de base etnográfica dessa paisagem clínica da Cidade do México e, por fim, como uma busca por uma alternativa ao que se poderia chamar de forma onto-oncológica de intervenção e conceituação⁸. O próprio termo “teratoma” evoca a ética nietzschiana de dosagens e a situa na ontologia vitalista das assim chamadas culturas nacionais periféricas, como a do México. Além disso, ele evoca e sugere uma revisão do corpo político nacional através de uma sintomatologia, insinuando uma nova cartografia de intrusão. Teratoma, enquanto doença, diagnóstico e forma de curadoria, pode ainda nos ajudar a localizar uma “susceptibilidade originária do estado-nação pós-colonial (ou periférico) à intrusão” (Cheah 1999, p.239). Ele nos permite explorar conceitualmente questões relativas a “imunizações” e à curadoria do corpo político. Ainda assim, em última análise, ele estende perigosamente o modelo agressivo do curador como cirurgião, na pior das hipóteses, e o modelo do profissional de saúde benevolente, na melhor das hipóteses.

A onto-oncologia curatorial do Teratoma é certamente um modelo de curadoria rigoroso apto a intensificar a relação entre o crítico e o clínico. Sem dúvida, tal modelo acena para formas outras de curadoria. No entanto, sinto-me inclinado a seguir com ele apenas até certo ponto: é preciso ressaltar os limites do Teratoma, apontar as limitações do modelo de agressão e intrusão que ele celebra e no qual se apoia como modo único de alcançar a dissolução de certo horizonte nacionalista pós-colonial. Essa imagem de pensamento se abre para zonas desterritorializadas do incurável: um conceito psicanalítico complexo. De fato, a noção de ação terapêutica em psicanálise que informa o modo de curadoria que esboço aqui está em tensão produtiva com os procedimentos de cura do onco-curador. Mas a própria natureza da curadoria do Teratoma corre o risco de subsumir a ética psicanalítica do incurável na perspectiva de uma epistemologia médica com a qual ela definitivamente não pode se reconciliar:

De fato, cuidado não é tratamento. Quando falamos de tratamento dentro da psicanálise, estamos em um registro inteiramente distinto daquele do cuidado. A psicanálise delimita um campo de ação no qual os conceitos e as práticas do cuidado dificilmente são aplicáveis. Alguém dirá, portanto, que um psiquiatra cuida e que um psicanalista trata. Uma interessante expressão em francês nos permite sublinhar essa diferença. Quando se

7 Sierra é também conhecido por trabalhos nos quais inscrições corpóreas são gravadas sobre os corpos de formas de vida marginais, imigrantes não documentados, trabalhadores do sexo, crianças de rua: ou seja, formas de vida reduzidas à vida nua ou diagnosticadas com doenças incuráveis.

8 “Tecido canceroso: a cada instante, a cada segundo, uma célula torna-se cancerosa, louca, prolifera e perde sua figura, apodera-se de tudo; é necessário que o organismo a reconduza à sua regra ou a reestratifique, não somente para sobreviver, mas também para que seja possível uma fuga para fora do organismo, uma fabricação do ‘outro’ CsO sobre o plano de consistência” (Deleuze e Guattari, 2004, p. 24).

diz de alguém que ele é *intraitable*, isso significa que ele é intratável, que ele se recusa a contrariar seus princípios. Em termos mais lacanianos, poder-se-ia dizer que ele se recusa a renunciar ao seu desejo. A noção de tratamento psicanalítico é dessa mesma ordem. Ao contrário do cuidado, que centra-se na ação do cuidador ou da equipe de profissionais de saúde, a noção de tratamento está centrada na relação entre o sujeito e algo sem o qual a sua própria existência já não mais importaria para ele/ela - aquilo que, em psicanálise, chamamos de seu desejo. (Apollon, 2006, 26)

A estratégia conceitual da onco-curadoria do Teratoma se alinha a certa tendência vanguardista/intervencionista na artemídia experimental e na cultura da imagem em movimento mexicanas. Essa continuidade sugere uma dependência em relação à tradição filosófica do organicismo vitalista. Sob essa luz, um paralelo pode ser estabelecido com outro modelo mexicano de infusão no corpo político doente, encontrado no poderoso filme experimental de Rubén Gámez, “La Fórmula Secreta” (1965). O filme abre com uma imagem de drenos e tubos parcamente iluminados, mergulhados na escuridão e ligados a um corpo não identificado. À medida que a câmera se move lentamente para baixo, alcançando a parte inferior do quadro, é lançada uma imagem em movimento acelerado da sombra de um abutre (o mitológico comedor de carcaça *zopilote*), pairando espectralmente sobre o Zócalo, a praça pública nacionalista por excelência. Quem está sendo inoculado e quem está sendo imunizado? Quais são os limites entre diagnóstico e terapêutica - trabalho curatorial como sintomatologia? - administrados como respostas virulentas a uma crise imunológica auto-desencadeada? Que fantasmas são esses? A partir de onde eles estão descendo? Quais os distúrbios que assolam a condição pós-mexicana? Quem são esses curadores? Estaria a Águia de “La Fórmula Secreta” procurando pela Serpente? A Serpente da mitologia asteca, na qualidade de figura das migrações e da modernidade mestiça? A Serpente de Asclépio, enquanto figura semiológica da medicina (*semiotiki* na Grécia Antiga referia-se a sintomas)?

Poderiam essas imagens ser o ponto de partida para uma “ética curatorial desmedicalizada”, como observou certa vez o curador cubano Osvaldo Sanchez⁹? Quer estejamos ou não dispostos a refletir sobre as imagens de Gamez e do Teratoma, ambas intensificam de formas produtivas a relação entre vida orgânica e inorgânica que constitui as culturas nacionais pós-coloniais e pós-revolucionárias. A intensificação da relação entre orgânico e inorgânico operante nestas imagens prenuncia uma nova figura de liberdade, resistência e elaboração em formações coletivas e sujeitos que nós, não obstante, suplantamos. Isso deriva da observação de que:

Hoje, a metáfora do fantasma substituiu a do organismo vivo como aquela mais apropriada à liberdade. Isso se dá a ver de forma emblemática na nação pós-colonial, cuja vida espectral - ou susceptibilidade a um tipo de morte que não pode ser categoricamente delimitada e transcendida - sugere a necessidade de se reconceituar a relação da liberdade com a finitude. (Cheah, 2003, 383)

9 Conversa pessoal com Osvaldo Sanchez nos encontros In/Site, em Tijuana.

Arrisco-me a dizer que o modo pelo qual suplantamos o organismo vivo, como fantasmas com desejos e apetites antropofágicos, não deva ser “curado” em termos médicos. Uma combinação de clínica de-leuziana e ética psicanalítica do incurável pode ser pertinente para conduzir nossos trabalhos de curadoria em meio a paisagens afetivas, estéticas e políticas francamente desoladoras. Na realidade, essa combinação poderia ser vivida, experimentada e conceituada em termos lúdicos que escapem à economia afetiva binária de melancolia e entusiasmo característica da modernidade política pós-iluminista. Proponho aqui uma forma de luto gerada a partir dos dilemas que assombram o museu pós-colonial que fabulamos e imaginamos coletivamente nesse simpósio e coletânea de ensaios. Essa forma de luto pode nos ajudar a entender as implicações ético-políticas e terapêuticas da substituição do organismo vivo pelo fantasma. Essa secessão que separa o fantasma do organismo vivo é a forma de curadoria das nossas sociedades de controle e culturas nacionais pós-coloniais. A supressão do organismo vivo, enquanto metáfora principal da nação pós-colonial disciplinada, será acompanhada (com alguma alegria, devo acrescentar) pelo desaparecimento tanto do nacionalismo quanto do cosmopolitismo pós-coloniais, de modo a abrir caminho para outro modo de habitar a nação pós-colonial sob o signo do fantasma. fantasma é tudo menos um nacional cosmopolita. O fantasma é apenas uma intensificação da zona de mediação entre o orgânico e o inorgânico. É a tarefa de curadoria muitas vezes negligenciada por artistas, acadêmicos, curadores, produtores culturais e daí por diante.

A imagem incurável

A minha tarefa como antropólogo e curador da imagem em movimento não é ser esperançoso nem otimista a respeito da secessão descrita acima. Ela é apenas a de “buscar novas armas” (Deleuze, 1992, 224) para resistir de novas formas, assim como a geração anterior - ou seja, a da descolonização - o fez através da então pertinente metáfora do organismo vivo. Cinemas militantes e “imagens militantes” dos anos 1960, como “La Fórmula Secreta”, de Gamez, operam como figuras do organismo vivo “agonizantes”, para citar o título de um dos filmes de Glauber Rocha¹⁰. As metáforas e imagens oncológicas que tenho mobilizado nesse capítulo são, nada mais, nada menos, do que essas armas. Elas são imagens que apontam para uma forma de curadoria modulada entre o cuidado médico e o tratamento psicanalítico. Decerto, essa modulação é ética por definição:

[A] noção de tratamento exige uma experiência radical da parte do sujeito que põe em causa a sua relação com algo que para ele é tão importante quanto a menina dos seus olhos [*la prunelle de ses yeux*]. Exige-se, assim, que os próprios fundamentos da existência do ser e de suas relações com os outros sejam repensados. Para que seja considerado um tratamento, a sua particularidade deve residir no desejo do analista em compelir o

10 Nota do tradutor: Aqui o autor refere-se a “Terra em Transe” (1967), filme de Glauber Rocha distribuído em países de língua inglesa sob o título de “Land in Anguish”.

sujeito a assumir uma posição ética em relação ao conhecimento derivado da experiência. A problemática do tratamento implica que o objetivo seja assumir as consequências de um tal conhecimento e, assim, assumir a responsabilidade ética para consigo e para com os outros. Esta postura ética acerca da posição do sujeito em relação ao conhecimento derivado da experiência e de suas consequências é o próprio objeto do tratamento psicanalítico. Essa posição levou Freud a recomendar a Tausk que ele interrompesse a análise de um paciente cuja ética parecia-lhe claramente insuficiente. O tratamento consiste, portanto, na realização de uma experiência radical que dá acesso a um conhecimento; e o analista espera que a primeira consequência desse conhecimento seja uma mutação da posição ética do paciente. (Apollon, 2006, 26).

Eu chamo de imagens incuráveis aquelas imagens que abrigam essa inquietante “mutação da posição ética do paciente”. Gostaria ainda de sugerir que as imagens incuráveis são fundamentalmente modos de herança. Me interessam imagens incuráveis que apontam para modos complexos de herdar a descolonização. Tais imagens em movimento acionam o modo de curadoria sobre o qual tenho me debruçado aqui, situado em algum lugar entre a ética psicanalítica do incurável e a sintomatologia deleuziana. Imagens incuráveis são lugares de repetições complexas e zonas de resistência para o espectador-paciente capaz de desviar do cerco de feridas traumáticas das narrativas oficiais à esquerda e à direita do espectro político-ideológico. Tais zonas são atormentadas pelas forças impessoais da história, como já observaram alguns psicanalistas e antropólogos psicanalistas (Benslama, 2009; Crapanzano, 2011; Pandolfo, 1998; Pandolfo, 2013). Não muito distante da “dimensão histórica maior na qual pacientes e analistas estão situados” (Davoine e Gaudillère, 2006, 15), uma dimensão de espectadorialidade parece assombrar a relação entre história e trauma (no sentido psicanalítico) ou entre história e devir (no sentido deleuziano). Profundamente ética, esta dimensão pode ser inserida no contexto de uma forma de curadoria-como-prática-clínica cujo objetivo é trazer alívio criativo quando confrontada com o incurável.

Gostaria de concluir com uma diálogo que tenho mantido com o artista colombiano Carlos Castro, em especial com uma de suas obras mais recentes. Trata-se de uma imagem alegórica da decadência político-simbólica na Plaza Central de Bogotá, imagem que atribui estatuto alegórico a um ícone da pós-colonialidade. Ela guarda afinidades com o fotograma de “La Fórmula Secreta”, de Rubén Gámez, uma vez que é também a imagem de um fantasma que paira sobre outra praça pública nacionalista e pós-revolucionária por excelência. Carlos Castro descreve a sua instalação pública *That Which Does Not Suffer Does Not Live* [FIG. 1] nos seguintes termos:

uma estátua feita de comida de pombo que replica a imagem de Simon Bolívar e é instalada na principal praça de Bogotá. Os passantes podiam contemplar a transformação de uma estátua do pai fundador da Colômbia enquanto ela era devorada pelos pombos durante 12 horas¹¹.

11 Carlos Castro, conversa de email privada com o autor.

Nessa instalação pública e de base temporal, o desejo antropofágico é efetuado como uma relação entre (I) uma figura simbólica cultuada tanto no pan-latinoamericanismo quanto nos movimentos de libertação terceiro-mundistas (estátuas de Bolívar podem ser encontradas nas principais praças de cidades que vão desde a Praça Tahir, no Cairo, à United Nations Plaza, em São Francisco), traçando assim um uso nacionalista do espaço público com potenciais implicações cosmopolitas (inclusive colocando em xeque o futuro do cosmopolitismo enquanto conceito e horizonte ético-político válido), e (II) uma (indesejada e abjetada) espécie não-humana urbana.



[Fig. 1] *That Which Does Not Suffer Does Not Live*, de Castro, Bogotá, 2010. Imagem concedida pelo artista.

Não muito diferente da imagem do Anjo da História em Walter Benjamin, a instalação pública de Castro pode ser lida alegoricamente na medida em que mobiliza uma *assemblage* que media e se debate com um sentido histórico esquizofrênico. Essa *assemblage* provisória perturba o estatuto público da Plaza Central de Bogotá, abrindo uma passagem entre uma matriz historiográfica e uma constelação de afetos a partir da qual posições de sujeito instáveis são produzidas. Embora tudo ali convoque uma leitura simbólica da cena, prefiro sugerir que a instalação de Castro gerou uma forma de imagem que também pode ser chamada de “imagem

incurável”: aquela que não se contenta em realizar um diagnóstico focado em perturbações trazidas à ordem simbólica da Nação (o que, é escusado dizer, ela faz), mas que nos desorienta, forçando-nos a recuar a afetos caóticos que não podem ser curados no sentido profissional do termo. A seguir, argumentarei que essas imagens nos fornecem, por um lado, uma saída às fantasias cosmopolitas e nacionalistas que agitam o imaginário pós-colonial e, por outro, proporcionam um outro modo de curadoria às nossas sociedades de controle. O devir-imperceptível de Bolívar desloca o corpo político e a cultura visual da Nação para uma outra cena. Eu a chamo de “cena Tricontinental”: uma zona volátil de mediação habitada por imagens incuráveis como a de Castro, imagens que nos chamam a nos emanciparmos, por um lado, de figuras de soberania (o monarca, o militante, o curador) e, por outro, das geografias afetivas e paisagens morais do nacionalismo cosmopolita e do Terceiro-mundismo. Tal cena pode mesmo nos convocar a pensarmos em formas outras de coletividade por meio de uma disposição diferente das imagens. Que implicações éticas e afetivas podem ser delineadas a partir das imagens incuráveis? Que política do inconsciente está por ser encontrada no devir-imperceptível de Bolívar? Trata-se de algo remanescente do dinamograma warburgiano? Seria o apagamento da efígie de Bolívar uma efetuação do que Alberto Moreiras (2001) chamou de “o esgotamento da diferença e o surgimento de um segundo latino-americanismo” apto a inaugurar um trabalho de luto pós-nacionalista e pós-cosmopolita? Que forma de repetição nos sugere o trabalho de luto animado pelas imagens incuráveis?

Como curador da imagem em movimento e antropólogo da mídia, tento estar muito atento à operação ético-afetiva subjacente ao conceito clínico de “curadoria”. Traço assim um esboço de curadoria a partir do *pathos* das imagens. Essa mudança de perspectiva exigiria um engajamento na produção de imagens enquanto processos radicalmente destituídos de autoria, bem como um deslocamento de nossas subjetividades a fim de nos comprometermos com o *pathos* de imagens que têm vida e morte próprias. Isso deveria ser alcançado não pelo simples deslocamento da relação diádica analisando/analista para aquela entre a imagem em movimento e o curador, ou a do espectador com a tela, como na teoria visual e da mídia de raiz psicanalítica clássica. Diferentemente, deveríamos ocupar o lugar do analisando e às imagens em movimento caberia o papel do analista. Nós somos os quadros clínicos das imagens, elas nos repetem como sintomas, e nós as repetimos como diagnóstico. A tarefa da curadoria seria, então, a de dedicar-se a participar de processos coletivos e a forjar comunidades terapêuticas através de desejos intratáveis e incuráveis encontrados nas imagens. Somos nada mais e nada menos que os grotões das imagens: somos expressões das imagens, baixos-relevos do caótico e infinito mundo das imagens, e não o contrário, em que as imagens são formuladas como meras representações de nossas provações coletivas e pessoais, de nossas subjetividades, vidas, realidades, etc.. A tarefa da curadoria que daí emerge é tanto anônima quanto terapêutica, tendendo a e cuidando de *assemblages* iterativas na cultura visual contemporânea.

Em vista disto, assumo o trabalho curatorial como uma forma composta de elaboração que oscila

entre duas tradições éticas: uma ética psicanalítica do luto que lamenta e reelabora as perdas e falhas que nos afetam; e uma sintomatologia deleuziana, que também lamenta o material reenviado pelo Real, mas o faz alegremente, cheia de crença no futuro, ao rearranjar e reativar aquelas potencialidades imperceptíveis esmagadas por agenciamentos simbólicos dominantes e indiferentes.¹². O trabalho da curadoria, tal qual nas operações éticas deleuzianas e da psicanálise, começa com uma forma de atenção e de cuidado aos sinais de potencialidades imperceptíveis que jazem dormentes em locais de repetição complexa. Essa dimensão imperceptível, patética, da curadoria se encontra naquilo que chamei de “imagem incurável”. E esta é incurável em dois sentidos. Primeiro, no sentido profissional e institucional do termo: escapando literalmente do alcance da prática curatorial e de suas instituições disciplinares (museu, universidade, estado-nação). E o é também no plano psicanalítico: apontando para perturbações e distúrbios que não podem ser tratados e cuidados em termos biomédicos. Imagens incuráveis só podem ser a fonte de um lamento no limiar de um processo de luto determinado por uma ontologia singular das imagens e da pedagogia da cura. Imagens incuráveis são tanto formas clínicas quanto não-clínicas de vida. Avaliei aqui algumas das utilidades e dos inconvenientes dessas imagens incuráveis para a vida. O resto nos escapa indefinidamente.

12 A justaposição da sintomatologia de Deleuze com o conceito-chave freudiano de “elaboração” é sintoma menos de uma impasse ou de uma impossibilidade do que de uma esperança: a de encontrar auxílio em duas das mais poderosas tentativas teóricas e práticas de lidar e cuidar dos materiais voláteis das repetições. Desnecessário dizer que o título deste capítulo remete ao próprio embate de Deleuze com a ontologia da repetição (ver Deleuze, 1994).

- APOLLON, Willy, "The Untreatable". In *Umbr(a): The Journal of the Unconscious*, n. 1. Tradução: Steven Miller. NY: State of New York University Press, 2006, p. 23–39.
- BARTRA, Roger, *Ink and Culture: Splendor and Miseries of the Post-Mexican Condition*. Durham: Duke University Press, 2002.
- BENSLAMA, Fethi. *Psychoanalysis and the Challenge of Islam*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- BIGGS, Simon. *January on Empire: Research in Practice*. Disponível em <http://empyre.library.cornell.edu/phpBB2/viewtopic.php?t=104>. Acesso em 14 de fevereiro de 2013.
- CHEAH, Pheng, *Spectral Nationality: Passages of Freedom from Kant to Postcolonial Literatures of Liberation*. New York: Columbia University Press, 2003.
- _____. "Spectral Nationality: The Living On [sur-vie] of the Postcolonial Nation in Neocolonial Globalization," In *Boundary* vol. 26, n.3. Durham: Duke University Press, 1999, p. 225–252.
- CHIESA, Lorenzo. *Psychoanalysis in the City*. Acesso em 17 de fevereiro de 2013.
- COHEN, Sandy. "Publication, Knowledge, Merit: On Some Politics of Editing". In *Cultural Critique*. 75. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010, p. 114-147.
- CRAPANZANO, Vincent. *Imaginative Horizons: An Essay in Literary philosophical Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- _____. *The Harkis: The Wound that Never Heals*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- DAVOINE, Françoise and Jean Max Gaudillère. *Histoire et trauma: la folie des guerres*. Paris: Paris: Editions Stock/L'Autrepensée, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. "Post-scriptum sobre as sociedades de controle". In *Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 223-230.
- _____. *Crítica e clínica*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- _____.; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia - Vol. 3*. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2013). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- ENWEZOR, Okwui (ed.). *Intense Proximity: An Anthology of the Near and the Far*. Paris: Schoenhofs Foreign Books/ART LYS edition, 2012.
- FOSTER, Hal. "O artista como etnógrafo". In: *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. Tradução: Cé-

liaEuvaldo. São Paulo: CosacNaify, 2014.

GROYS, Boris. *Politics of Installation*. Disponível em www.e-flux.com/journal/politics-of-installation/ Acesso em 10 de fevereiro de 2012.

LEE, Pam. *Forgetting the Art World*, Cambridge: MIT Press, 2012.

MALIK, KENAN. "a book in progress [part 14]: Sartre and the anguish of freedom". Disponível em <https://kenan-malik.wordpress.com/2012/03/25/a-book-in-progress-part-14-sartre-and-the-anguish-of-freedom/> Acesso em 14 de fevereiro de 2013.

MASSUMI, Brian. *Parables of the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press, 2002.

MONTEZEMOLO, Fiamma; SANROMAN, LUCIA. "El hombre que invento su (tercera) nación" In: *Replicante*, n. 3. México, 2005.

MOREIRAS, Alberto. *The Exhaustion of Difference: The Politics of Latin American Cultural Studies*. Durham: Duke University Press, 2001.

PANDOLFO, Stefania. *Impasse of the Angels: Scenes from a Moroccan Space of Memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

_____. "Ibra and the Dynamogram: The Dialectic of the Monster". In: *The Knot of the Soul*. Chicago: University of Chicago Press, 2013.

PREZIOSI, Donald. *Brain of the Earth's Body: Art, Museums, and the Phantasms of Modernity*. Minneapolis,: University of Minnesota Press, 2003.

RABINOW, Paul, *Marking Time: On the Anthropology of the Contemporary*. Princeton: Princeton University Press, 2007.

SIERRA, Santiago. "México es como una ciudad tumor". Madrid: El País, 5 d fevereiro de 2005. Entrevista concedida a Carlos Jiménez. Disponível em http://elpais.com/diario/2005/02/05/babelia/1107563956_850215.html Acesso em 17 de fevereiro de 2013.