UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

ADRIENNE DE OLIVEIRA FIRMO

Exposições de arte brasileira:
um estudo de exposições como meio para a compreensão dos
fundamentos e da recepção da arte contemporânea

São Paulo

2017

ADRIENNE DE OLIVEIRA FIRMO

**Exposições de arte brasileira:
um estudo de exposições como meio para a compreensão dos
fundamentos e da recepção da arte contemporânea**

Versão Original

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Doutora em Ciências.

Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cecília França Lourenço

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

E-mail da Autora: adriennefirmo@usp.br

F525e Firmo, Adrienne de Oliveira
Exposições de arte brasileira: um estudo de exposições como meio para a compreensão dos fundamentos e da recepção da arte contemporânea / Adrienne de Oliveira Firmo. -- São Paulo, 2017.
260 p. : il.

Tese (Doutorado - Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura) – FAUUSP.
Orientadora: Maria Cecília França Lourenço

1.Exposições de arte 2.Multiculturalismo 3.Filosofia contemporânea
4.Reconhecimento I.Título

CDU 7:069.02

Nome: FIRMO, Adrienne de Oliveira

Título: Exposições de arte brasileira: um estudo de exposições como meio para a compreensão dos fundamentos e da recepção da arte contemporânea

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Ciências.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

A meus pais, primeiros professores.

AGRADECIMENTOS

Agradecimentos,

À Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo/FAU-USP, pela oportunidade de realizar a pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior/CAPES, pela concessão de bolsa e suporte financeiro para os estudos.

À atenção e dedicação de minha orientadora Profa. Dra. Maria Cecília França Lourenço.

Aos colegas do Grupo Museu/Patrimônio pelo diálogo e companhia constantes.

Aos familiares e amigos pelo apoio.

Ao Leonardo pelo suporte, ajuda e carinho.

A Ulisses e ao Andrei pela paciência.

A Eloah e Cecília pela esperança.

“A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para exploração do passado; é antes o meio. É meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades são soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava”.

Walter Benjamin, “Imagens do pensamento”

RESUMO

Na tese é averiguado o estatuto do fato artístico em exposições na atualidade, mediante a investigação de sua recepção em exibições nacionais e internacionais de arte brasileira. Fundamenta-se em textos relativos às mostras, observados à luz do multiculturalismo, de vertentes da filosofia contemporânea e das demandas por reconhecimento nas sociedades atuais.

Está dividida em quatro partes, onde são examinadas as tendências da arte nacional de vanguarda nas mostras dos anos 1960, a fim de entender, por intermédio do conceito de performance, como procedimentos transferem-se do objeto artístico às exposições; averigua-se então como as tendências performam nas narrativas expositivas nos anos 1980; na seguinte são identificadas mostras dirigidas à proposição discursiva, conceituadas pela pesquisa como exposições proposicionais defrontadas a outros projetos expositivos; por fim dialoga com a produção universitária concernente ao assunto abordado.

PALAVRAS-CHAVE: Artes; Exposições de Arte; Multiculturalismo; Filosofia Contemporânea; Reconhecimento; Exposição Proposicional; Complexo Arte; Fato Artístico.

ABSTRACT

This thesis examines the status of the artistic fact in contemporary exhibitions, through the investigation of its reception in national and international Brazilian art exhibitions. It is founded on texts concerning expositions in light of multiculturalism, some aspects of contemporary philosophy and demands of recognition in contemporary societies.

It is divided into four parts: where the tendencies of national avant-garde art exhibitions of the 1960s are examined, in order to understand how procedures were transferred from the artistic object to the exhibitions, through the concept of *performance*; it is then ascertained how tendencies perform in the expository narratives in the 1980s; then exhibitions towards the discursive proposition are identified and conceptualized by the research as propositional expositions in face of other expositive projects; finally, it dialogues with university production concerning the subject matter.

KEYWORDS: Arts; Art exhibitions; Multiculturalism; Contemporary Philosophy; Recognition; Propositional Exhibition; Complex Art; Artistic Fact.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - EXPOSIÇÃO <i>OPINIÃO 65</i> , 1965	31
FIGURA 2 - CATÁLOGO EXPOSIÇÃO <i>OPINIÃO 65</i> (DESDOBRADO)	32
FIGURA 3 - HÉLIO OITICICA. “PARANGOLÉ P6”, CAPA 3 - HOMENAGEM A MÁRIO PEDROSA, 1965.	36
FIGURA 4 - EXPOSIÇÃO <i>OPINIÃO 66</i> , 1966	38
FIGURA 5 - CATÁLOGO EXPOSIÇÃO <i>NOVA OBJETIVIDADE BRASILEIRA</i>	42
FIGURA 6 - EXPOSIÇÃO <i>NOVA OBJETIVIDADE BRASILEIRA</i> , 1967.....	43
FIGURA 7 - CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO <i>PROPOSTAS 65</i>	50
FIGURA 8 - OSWALD DE ANDRADE. “MANIFESTO ANTROPÓFAGO”, 1928	56
FIGURA 9 - LYGIA CLARK. “CAMINHANDO”, 1963.....	58
FIGURA 10 - ANTONIO DIAS. “NOTA SOBRE A MORTE IMPREVISTA”, 1965	59
FIGURA 11 - “PLANO-PILOTO PARA POESIA CONCRETA”, 1958.....	61
FIGURA 12 - WALDEMAR CORDEIRO. “O BEIJO”, 1967	64
FIGURA 13 - DANIEL SENINSE. “SANSÃO”, c. 1984	82
FIGURA 14 - CARTAZ DA EXPOSIÇÃO <i>COMO VAI VOCÊ, GERAÇÃO 80?</i> , 1984	85
FIGURA 15 - EXPOSIÇÃO <i>COMO VAI VOCÊ, GERAÇÃO 80?</i> , 1984	88
FIGURA 16 - CAPA DO CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO MODERNIDADE: ART BRÉSILIEN DU 20 SIÈCLE, DE 1987	97
FIGURA 17 - CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO <i>MAGICIENS DE LA TERRE</i> , 1989.....	113
FIGURA 18 - MATERIAL GRÁFICO REFERENTE À EXPOSIÇÃO <i>MAGICIENS DE LA TERRE</i> , 1989	113
FIGURA 19 - DEOSCORDERES MAXIMILIANO DOS SANTOS, MESTRE DIDI.....	115
FIGURA 20 - DEOSCORDERES MAXIMILIANO DOS SANTOS, MESTRE DIDI.....	116
FIGURA 21 - CILDO MEIRELES. “MISSÃO, MISSÕES” (COMO CONSTRUIR CATEDRAIS), 1987	118
FIGURA 22 - LOCALIZAÇÃO DE ORIGEM DE CILDO MEIRELES NO MAPA DE <i>MAGICIENS DE LA TERRE</i> , 1989 ...	118
FIGURA 23 - EXPOSIÇÃO <i>MAKING THINGS PUBLIC – ATMOSPHERES OF DEMOCRACY</i> , 2005.....	138
FIGURA 24 - 24ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO - NÚCLEO HISTÓRICO, 1998.....	139
FIGURA 25 - CARTAZ DA EDIÇÃO DE 2009 DA TRIENAL DA <i>TATE BRITAIN</i>	143
FIGURA 26 - EDIÇÃO DE 2009 DA TRIENAL DA <i>TATE BRITAIN</i>	145
FIGURA 27 - EXPOSIÇÃO <i>BRASILEIRO QUE NEM EU, QUE NEM QUEM?</i> , 1999	152
FIGURA 28 - <i>BRASIL + 500: MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO – MÓDULO BARROCO</i> , 2000.....	153
FIGURA 29 - 34º PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA – <i>DA TERRA, DA PEDRA, DAQUI</i> , 2015	161
FIGURA 30 - 34º PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA – <i>DA TERRA, DA PEDRA, DAQUI</i> , 2015	163
FIGURA 31 - 34º PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA – <i>DA TERRA, DA PEDRA, DAQUI</i> , 2015	163
FIGURA 32 - EXPOSIÇÃO <i>HISTÓRIAS DA INFÂNCIA</i> , 2016.....	170
FIGURA 33 – EXPOSIÇÃO <i>HISTÓRIAS DA INFÂNCIA/ PLAYGROUNDS</i> , 2016.....	172
FIGURA 34 - EXPOSIÇÃO <i>HISTÓRIAS DA INFÂNCIA</i> , 2016.....	173

FIGURA 35 - EXPOSIÇÃO <i>WHEN ATTITUDES BECOME FORM: LIVE IN YOUR HEAD</i> , 1969	201
FIGURA 36 - EXPOSIÇÃO <i>O FOTÓGRAFO DESCONHECIDO</i> , 1972	203
FIGURA 37 - CARTAZ DA 18ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 1985	207
FIGURA 38 - 18ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO – SALA A GRANDE TELA, 1985	208
FIGURA 39 – EXPOSIÇÃO <i>CASTELO RÁ-TIM-BUM</i>	226
FIGURA 40 - FILA À ENTRADA DA EXPOSIÇÃO <i>CASTELO RÁ-TIM-BUM</i> , 2014	227
FIGURA 41 - ABERTURA DA EXPOSIÇÃO <i>VIZINHOS DISTANTES</i> , 2015	229
FIGURA 42 - CLEMENTE PADIM. <i>O ARTISTA ESTÁ A SERVIÇO DA COMUNIDADE</i> , 1974	230

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
EXPOSIÇÃO COMO ESPAÇO EXPERIENCIAL E PROPOSICIONAL.....	15
1. TENDÊNCIA E PERFORMATIVIDADE DA ARTE NACIONAL DE VANGUARDA	23
1.1 A RESPEITO DE EXPOSIÇÕES DE ARTE: UM PREÂMBULO.....	23
1.2 ARTE NACIONAL DE VANGUARDA: PELA AUTONOMIA DO DISCURSO ARTÍSTICO	30
1.3 VIESES, HERANÇAS E LEGADOS PARA A ATUALIDADE: PERFORMANCE DE TENDÊNCIAS	40
1.4 PERFORMANCE DE TENDÊNCIAS – AS EXPOSIÇÕES E SEUS TEXTOS.....	48
1.5 TENDÊNCIAS EM PERFORMANCE – DO MODERNISMO À NOVA OBJETIVIDADE	54
1.5.1. <i>Vontade construtiva geral</i>	54
1.5.2. <i>Tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete</i>	58
1.5.3. <i>Participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.)</i>	63
1.5.4. <i>Abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais, éticos</i>	66
1.5.5. <i>Tendência para proposições coletivas e consequente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje</i>	68
1.5.6. <i>Ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte</i>	69
2. EXPOSIÇÕES COMO NARRATIVAS	73
2.1 OS MUSEUS, AS EXPOSIÇÕES.....	73
2.2 ANOS 1980, A ARTE É UM SHOW	80
2.3 SEDUZIDOS PELO RECONHECIMENTO	94
2.4 O OUTRO MISTERIOSO.....	108
2.5 SUBALTERNIZAÇÃO DO FATO ARTÍSTICO	124
3. EXPOSIÇÕES COMO PROPOSIÇÃO.....	127
3.1 EXPOSIÇÕES: RECEPÇÃO E CURADORIA.....	127
3.2 A EXPOSIÇÃO ENTRE A FILOSOFIA E A CIÊNCIA SOCIAL: A INSTITUIÇÃO EFICIENTE	137
3.3 O OUTRO PURO	155
4. ESTUDOS CURATORIAIS E A PESQUISA ACADÊMICA	191
4.1 OS DIFERENTES PROPÓSITOS.....	191
4.2 A CURADORIA AUTORAL E A QUESTÃO DA AUTONOMIA	195
4.3 EXPOGRAFIA E (RE)DESENHOS DA EXPOSIÇÃO.....	211
4.4 O PAPEL DA EDUCAÇÃO	216
4.5 AS COLEÇÕES, OS MUSEUS	219
CONCLUSÃO	237

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	245
LIVROS	245
DISSERTAÇÕES E TESES	250
CATÁLOGOS	252
PERIÓDICOS	254
SEMINÁRIOS E CONGRESSOS.....	257
MULTIMEIOS.....	258
PLATAFORMAS VIRTUAIS.....	258

Introdução

Exposição como espaço experiencial e proposicional

A presente tese, de natureza teórica e ensaística, realizada mediante a pesquisa bibliográfica e método dedutivo, portanto, considerada um exercício hermenêutico, identificou a primazia de um discurso externo à arte sobre outro que parte dela mesma, ao investigar, com a finalidade de compreender, a recepção e o estatuto do objeto artístico no meio expositivo atual, pela análise e a interpretação do legado discursivo de exposições de arte.

Pesquisa esta empreendida no tratamento interdisciplinar de seu objeto, pela observância de heranças culturais relacionadas a teorias artísticas, filosóficas, antropológicas e museológicas, para o melhor entendimento dos momentos e fatos históricos analisados e seus rebatimentos na atualidade. Foi realizada no Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo/FAU-USP, na Área de Concentração Projeto, Espaço e Cultura, com bolsa de estudos concedida pela Fundação Capes (Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior).

Justifica-se a escolha de exposições como objeto de estudo para a compreensão da recepção e estatuto do fato artístico por lhes reconhecer o papel de intermediadoras entre a instância privada da obra e sua dimensão pública, é-lhes, assim, outorgada determinada ação que, considerada em seus aspectos intencionais, vai além do momento de instauração do fato artístico, estendendo-se até sua recepção institucional e social, de modo a estabelecer um encadeamento dialético entre a existência individual dos trabalhos de arte ou das subjetividades de seus realizadores, demais agentes expositivos e a comunidade em que se dão.

A materialização pública da arte, por meio das exposições, se apresenta, então, como o conduto das correspondências necessárias entre a produção artística de determinado momento e sua matriz histórica e/ou filosófica, por meio da qual são fornecidos insumos e instrumentos para a compreensão a cada vez que se apresenta o fato artístico. As mostras seriam as jurisdições pelas quais a sociedade entraria em contato com aspectos mais íntimos das produções artísticas em suas singularidades

e conjuntos, compreendendo-se por meio delas os valores não só plásticos, pictóricos ou técnicos dos objetos em questão, mas, acima de tudo, suas motivações conceituais, reflexões e correspondências com sociedade em que estão presentes. Dessa forma, verifica-se que ativam a historicização dos fatos artísticos e reorganizam o complexo arte, por meio de interpretações, apreensões e modos de exibir e narrar seus objetos.

A atividade artística desde o final do século XIX e início do século XX tem-se mostrado um universo diverso e amplo de concepções e manifestações que passou a impedir qualquer classificação, generalização e agrupamento de maneira a sustentar uma linearidade discursiva a seu respeito. Hans Belting, em *O fim da história da arte*, demonstrou a impossibilidade de se manter um discurso coerente e fundamentado em quaisquer tipos de razões ou verdades que defendam uma história linear e progressiva para o fenômeno artístico, dificultando a manutenção da ideia de história da arte, pautada nas relações mais horizontais entre obras, estilos, movimentos e períodos, encontrando, a partir de então, um ambiente em que as interpretações se tornarão mais friccionadas e tensas.

Atualmente, os fatos artísticos tornados públicos no meio expositivo, crescentemente especializado e determinado pelo alargamento de sua comunicabilidade, submetem-se ao perfil e exigências das instituições e às formas de organização cultural e da comunicação, assim os comparecimentos por meio das exposições determinam sua experimentação e função, de maneira que a vivência do produto artístico vem a ser a da própria exposição e de sua estrutura discursiva, fazendo-se, então, necessária a análise de tal estrutura, texto e intenção para o entendimento do estatuto dos fatos artísticos exibidos a cada mostra.

No cenário atual da cultura definida pela comunicação generalizada, os responsáveis pelas análises a respeito do complexo arte, como o crítico, curador ou estudioso, correm o risco de não mais atuar na esfera do conhecimento e criticismo a respeito de seus objetos, mas de tomar assento nos círculos do marketing cultural, portanto, é preciso, antes de tudo, que identifiquem suas implicações no embaraçado meio cultural, amplamente compreendido como o agrupamento de conteúdos sociais, políticos, econômicos e artísticos ou expressivos, para que notem as especificidades circunstanciais de suas ações e posições, com a finalidade de esculpir a linguagem e

as asseverações necessárias à execução de sua tarefa de intermediação entre o fato artístico e a sociedade a que pertence.

Assim, com a intenção de deslindar o enredamento entre produção artística, exposições, instituições e demandas sociais, políticas e econômicas, é que se realizou a presente pesquisa, fundamentada em premissas teóricas, formuladas por pensadores da atualidade, que atravessam as argumentações e hipóteses desta tese. Centralmente localizadas estariam as análises de Jean-François Lyotard sobre a sociedade contemporânea, publicadas em *O pós-moderno*, na qual o pensador identifica a falência dos discursos sólidos vigentes até a modernidade, substituídos pela multiplicidade de enunciados, legitimados pelo uso pragmático da linguagem fundamentado em sua otimização em termos de eficácia e produtividade, em que os conceitos de performance, como colocação em ato, e paralogia, como a criação de discursos colaterais, daí advindos possibilitam o esclarecimento a respeito do objeto de estudo desta pesquisa.

Associadas às considerações de Lyotard, estão as de Gianni Vattimo, elaboradas em *A sociedade transparente* e em *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*, pois permitiram compreender e vislumbrar as configurações e faculdades da sociedade atual, como aquela estribada em seus atributos comunicacionais, assinalada pela pluralidade de discursos e suas legitimações, resultantes da criação dos meios de comunicação de massa conectada ao fim do colonialismo e imperialismo, que, conjuntamente avolumaram as visões de mundo, ao mesmo tempo em que o poder econômico, insistentemente hegemônico na detenção dos meios comunicacionais, converte o que quer que seja em objeto de comunicação. Dessa forma, a ideia de realidade não mais encontraria um objeto que estivesse além das imagens produzidas nesses próprios meios, configurando-se mais como resultado dessa dinâmica que da identificação com um dado objetivo. Por outro lado, pela constatação da falência quanto à concepção de um saber global, fundado na perspectiva de uma verdade única, surgiria a possibilidade de um entendimento que rompesse com as imagens fortes, associadas a discursos universalizantes, favorecendo a emancipação do pensamento, pela desmitificação e desmascaramento dos discursos instituídos, e a instauração de um processo intelectual em constante construção.

A fim de compreender o que vem a ser a condição de multiplicidade vivida na sociedade, em termos menos teórico-filosóficos e mais antropológico-culturais, acompanha-se o pensamento de Stuart Hall e sua identificação da impossibilidade para se acessar culturas de maneira completamente livre da herança colonial, por parte de colonizadores e colonizados, que resultam na definição da cultura como decorrência de interações generalizadas em que, constantemente, é revisto o conceito de humanidade fazendo oscilar o estatuto do ser. Acrescente-se que este se acha implicado nas produções dos discursos em que estão associadas as dimensões do saber e do poder, demonstrando a vigência dos acordos com o interesse econômico de época, que encontra, assim, as fissuras pelas quais transitar a hegemonia dos detentores das condições de produção e difusão discursivas. Intimamente ligada a essas inferências, está o conceito de multiculturalismo proposto por Hall, como campo de estudos assentado na diferença étnica, cultural, de gênero, econômica e social que compõe os grupos humanos e expressão plural constitutiva de estratégias políticas diversas e não um estabelecido estado de coisas. Assim o constructo conceptual de Hall proporcionou a compreensão do fundo do qual emergem as forças políticas, econômicas e sociais que se projetam sobre a constituição cultural e artística em estudo nesta tese dedicada ao entendimento de como são recebidas e estatuídas as experiências artísticas singulares nas exposições na atualidade.

Ao se estudar o estatuto do ser da arte na sociedade atual, entendida como a da disputa pela produção do discurso e sua legitimação, foi fundamental a compreensão do conceito de autonomia, mote historicamente caro às propostas e aos estudos artísticos, ao qual, neste trabalho, contribuíram as investigações de Néstor Garcia Canclini, em *A sociedade sem relato*, tanto para o entendimento do que vem a ser autonomia no âmbito da produção artística atual, como para a compreensão da emergência da valorização de seu receptor, chamado pelo autor de “giro ao receptor”, entendido aqui não apenas como seu público, mas, acima de tudo, seus primeiros interlocutores representados pelos agentes do complexo arte, os curadores e as instituições, entre outros.

Conceito importante para as argumentações tecidas nesta tese, assente na hipótese de que procedimentos, antes, pertinentes à composição de objetos artísticos, atualmente são verificados em eventos expositivos, é o de performance, respaldado na teoria elaborada por Paul Zumthor, em *Performance, recepção, leitura*, em que

esta seria a concretização de uma virtualidade criadora de sua própria forma, de maneira problematizante, interpretativa e provisória, cotejada à de Lyotard, colocação em ato avaliada por sua eficiência e utilidade.

Com o propósito de definir e cercar o que seriam os referidos procedimentos, adotou-se a definição da arte nacional de vanguarda, proposta por Hélio Oiticica, no *Esquema geral da nova objetividade*, aqui compreendida como aquela que permitiria a verificação das transfigurações do complexo arte ao longo do tempo no devir da sociedade comunicacional acima caracterizada.

No capítulo primeiro, “Tendência e performatividade da arte nacional de vanguarda”, verificam-se as tendências da arte nacional de vanguarda, conforme identificadas por Hélio Oiticica, mediante o conceito de perfomação, concebida como aspiração à efetivação de uma globalidade provisória, assentada em contextos culturais e situacionais, consonante com a teoria formulada por Paul Zumthor, e as fricções entre artistas e demais atores atuantes no meio artístico quanto à reivindicação por autarquia discursiva.

A tese parte, do entendimento de que as mostras buscam não mais somente exibir e difundir certa produção artística, mas, sobretudo, narrar e ligar os fatos artísticos exibidos, conferindo-lhes unidade, compondo-se como portador privilegiado quanto ao entendimento a respeito da produção artística, que deve ser percebido não apenas como evento singular como a conciliação de diferentes ações entrelaçadas à realidade política, econômica e social do meio em que ocorrem. Do vínculo entre realidade social, universo artístico e independência discursiva assoma-se a discussão sobre o que vem a ser autonomia no complexo arte, assunto que será observado ao longo de todo o trabalho de pesquisa e analisada à luz da hipótese sobre certa permanência, na atualidade, de tendências propostas pela arte nacional de vanguarda dos anos 1960 no Brasil, performadas do fato artístico para parcela do âmbito expositivo.

Para a verificação do que seriam artes de vanguarda e suas implicações sociais, conforme estudadas por Octavio Paz, em *Os filhos do barro*, e por José Ribamar Ferreira Gullar, em *Vanguarda e subdesenvolvimento* e *Cultura posta em questão*, opta-se por análises, que as inscrevem num devir histórico desenraizador e desvelador do passado, por favorecer a compreensão da recepção dos trabalhos de

arte nas exposições analisadas, com a finalidade de entender o estatuto dos fatos artísticos na atualidade. Sendo, então, nesta perspectiva estudadas as mostras *Opinião 65-66* (1965; 1966); *Propostas 65-66* (1965; 1966); e *Nova objetividade brasileira* (1967), por intermédio do exame dos enunciados presentes em textos a elas relativos, e da concepção de que os fatos artísticos nelas exibidos não se configuram em individualidades determinadas e separadas, mas seriam performances em que certas virtualidades se atualizariam, que por sua vez, duram performativamente até o presente, diferenciando-se de mesmo de si mesmas, a cada materialização.

No segundo capítulo, “Exposições como narrativas”, mediante a perscrutação das exposições *Como vai você, Geração 80?* (1984), *Modernidade – art brésilien du 20 siècle* (1987) e *Magiciens de la Terre* (1989), investigam-se como as tendências, condensadas no conceito de experiência, se transferem das obras para as mostras nos anos 1980, período marcado, por um lado, pela consolidação de aspectos do multiculturalismo e da globalização, e, por outro, pela incorporação discursiva, antes formulada pelo fato artístico, ao interior narrativo expositivo, identificada no deslocamento do domínio do criador do objeto artístico para o do curador, realçando, assim, a exposição como espaço experiencial e discursivo.

Inquire-se, também, sobre o estatuto dos trabalhos individuais no conjunto expositivo e sua correspondência com a perda de fundamento e falência em se creditar os grandes enunciados, conforme propostos por Jean-François Lyotard e Gianni Vattimo. Apura-se a especialização atinente aos saberes museais, sugeridos pelas revisões museológicas, em direção à potencialização expositiva, atrelada à noção de experiência, como averiguada por Walter Benjamin em “Experiência e pobreza” e “O narrador”, e por Jorge Larosa Bondía, em “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”.

Conceitos relevantes para o exame do funcionamento e contextualização das mostras, bem como para a compreensão de suas funções na grade social, no segundo capítulo, são, ainda, os de “máquina de guerra” e “aparelho de estado”, propostos por Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *Mil platôs*.

No terceiro capítulo, a pesquisa dedica-se à verificação da performance das expectativas por experiências emancipatórias, concebidas como a vivência aspirada

pelas exposições, e resultantes de solicitações sociais, anteriormente propostas pela arte nacional de vanguarda, no período discutido, migradas à esfera expositiva.

Após dar continuidade às observações das transformações nas concepções museológicas, expositivas e curatoriais, pelo cotejo de textos de Graham Black, Ivo André Braz e Sonia Salcedo del Castillo, a investigação concentra-se na conceituação de determinada tipologia exposicional, aqui nomeada de mostra proposicional, concebida como produção discursiva por meio da exibição de fatos artísticos, investigando-se sua ocorrência pela observação de eventos nacionais e internacionais, como a Trienal da *Tate Britain*, de 2009, 34º Panorama da Arte Brasileira *Da pedra, da terra daqui* (2015) e *Histórias da infância* (2016).

A investigação a respeito das mostras com o perfil expositivo proposto permite a identificação do entrecruzamento dos papéis de posicionamentos expositivos, exercício institucional, fatos artísticos e dos indivíduos envolvidos, na produção de saberes na sociedade pós-industrial e comunicacional, bem como a conjugação entre filosofia e antropologia para a compreensão não só de aspectos da arte, mas da sociedade em geral, constitutivas da própria eficiência da exposição como fato cultural relevante na contemporaneidade, aos moldes da virada etnográfica constada por Hal Foster, em “O artista como etnógrafo”, ao se perguntar pela função exercida pelo trabalho de arte no interior das relações de produção, desde o desvio de seu vínculo da esfera econômica para a cultural.

No capítulo final da tese, aborda-se a produção de conhecimento em âmbito universitário quanto ao assunto investigado, perguntando-se por interesses e objetivos divergentes entre as instituições privadas e públicas. Observando a oferta de cursos e especializações dedicados à formação de curadores, a primeira estaria preocupada com a composição de quadros para a gestão do colecionismo privado, mercado de arte, eventos e mídia, a segunda, por sua vez, valorizaria a feição educacional da curadoria, diferenciando-as, ainda, a constância com que ofertam seus cursos, a privada dotada de maior estabilidade, enquanto a pública promoveria cursos ocasionais e intermitentes.

A pesquisa empenha-se, ainda, no diálogo com a produção coetânea do tema curadoria, na qual observa a adoção de modelos e discursos internacionais, no tratamento e conceituação do fato artístico, linguagens plásticas, vocabulário e

definições de curadoria e exposições. Nota a valorização da diversidade dos agentes envolvidos, ao mesmo tempo em que se privilegia a curadoria, requerente de autônoma, questionando, assim, a falta de problematização de seus significados, acima de tudo quanto à implicação da evidente valorização das exposições e detrimento de seus legados institucionais, corroborando, então, com a desvalorização de setores museais destinados à pesquisa e conservação em favor de eventos expositivos que interessam aos patrocinadores. Ratificando a urgência de expansão das discussões, esclarecimentos, desmitificações e envolvimento por parte da universidade pública nos debates e produção de conhecimento sobre curadoria e exposições, pois suas atividades encontram-se associadas aos bens culturais social e historicamente reconhecidos como públicos, sejam quais forem de seus estatutos jurídicos.

Da pergunta inicial motivadora desta tese, a respeito do estatuto do fato artístico na atualidade, e da investigação de sua recepção nas exposições, resulta a identificação da fragilidade deste estatuto, pois, dependente do *meio*, de maneira que este não seja confundido com o complexo arte, mas como sinalizador do ambiente em que aparecem os fatos artísticos a cada uma de suas aparições, sendo que, mormente, esse *meio* em que aparece é a própria exposição, por sua vez devotada às suas próprias conjunturas e confabulações. Dessa forma, a tentativa de responder a uma pergunta ontológica revela que tal questionamento e investigação só se colocados atualmente mediante a concepção dialógica e contingencial de seu objeto e das estruturas em que se insere ou nas quais emerge.

Capítulo 1

1. Tendência e performatividade da arte nacional de vanguarda

1.1 A respeito de exposições de arte¹: um preâmbulo

Desde as experiências expositivas vanguardistas iniciais do século XX, das grandes exposições racionalistas mais sistematizadas à época, como a *Sonderbund*, em Colônia, de 1912, o *Armory Show*, de Nova York, e o *Salão de Outono*, em Berlim – ambas de 1913 – até a *I Documenta* de Kassel, em 1955², que reformulou os

¹ As exposições de arte, muito além de mostrar certa produção artística, intentam ser a materialização de valores, sejam estes sacros, plásticos, econômicos ou político-sociais, portanto, não formam um conjunto homogêneo a ser analisado; note-se o engrandecimento do poder financeiro ostentado em *Armory Show*, consagrada como a primeira mostra de arte moderna nos Estados Unidos, que teve lugar na Nova York de 1913 e na qual foram exibidas mais de mil peças artísticas, a fim de estampar o esplendor estadunidense; ou a *Entartete Kunst* (Arte Degenerada), mostra apresentada em Munique, Alemanha, em 1937, com a intenção de coroar a detração pública do regime nazista contra a arte moderna e seu pensamento divergente ao Nacional Socialismo. Esclarece-se aqui, oportunamente, que um dos objetivos da tese é a análise da esfera expositiva distinguida como propositora de discursos, os mais diversos, conforme se notará nos capítulos segundo e terceiro.

² É no final do século XVII que tem início a prática da exibição pública de arte, inaugurada pela *Académie royale de peinture et de sculpture*, em Paris, no *Salon d'Apollon* ou *Salon Carré* – recebendo, assim, na França o nome de Salão –, quando a instituição abriu ao público a visitação às obras de alunos e professores membros da Academia. Provas do sucesso das mostras ou salões são, de um lado, a crescente atenção que passam a receber tanto por parte de visitantes curiosos e adeptos das modas de sociedade, como de certa intelectualidade genuinamente interessada; e de outro, a produção de textos e artigos sobre as obras e artistas exibidos, como, por exemplo, a publicação, autorizada pela autoridade real, do Catálogo Oficial (*Livret*), para a exposição no Louvre, de 1699, com análise das obras feitas pelo crítico Florent Le Compte que, além de dispor as obras à venda, apresentava suas intenções de, por meio da mostra, receber o julgamento do público e incentivar a competição necessária aos progressos artísticos, evidenciando uma visão evolutiva da arte. Cf. PEVSNER, 1982; e MONIER, 1995, p. 122-50.

No século seguinte, as formulações estéticas de Denis Diderot apresentavam novidades ao estudo da estética e formulação de um estilo literário e de crítica de arte, a partir de suas análises dos salões franceses. Nota-se que tais escritos demonstram a presença, já nos inícios da história das mostras de arte, da íntima relação entre a produção artística, sua exibição pública, demanda de função social, crítica de arte e filosofia coetânea, conjunto que, além de fazer das exposições locais de produção de relações sociais e de juízo, constituiu os salões em uma das instituições mais características e simbólicas da própria modernidade. Os catálogos têm, ainda, importância significativa como registro e documentação das exposições e da produção de época, sendo até o presente, muitas vezes, o material mais informativo sobre tais eventos, mesmo os contemporâneos.

Ainda na Europa, cita-se como marcante, entre as primeiras exposições públicas de arte, a mostra da *Royal Academy Summer Exhibition*, em Londres, de 1769, e nos Estados Unidos da América, a *Armory Show*, de 1913, em Nova York, ocorrida, por sua vez, num período em que já se encontravam estabelecidas e amadurecidas mundialmente as experiências expositivas, portanto, também em

programas expositivos e as metodologias organizacionais anteriores, as mostras coletivas e mesmo as individuais buscam não mais apenas exibir e difundir certa produção artística, mas, acima de tudo, narrar e ligar o conjunto artístico exposto, conferindo-lhes unidade, tornando-se, dessa forma, veículos privilegiados quanto ao entendimento sobre a produção artística, institucionalização de tendências, temas e categorias, não mais sendo um evento singular para converter-se numa urdidura de ações.³ Desse conjunto entrelaçado, salienta-se a progressiva relevância dos catálogos e escritos relativos às mostras quanto ao incremento da eficácia na emissão discursiva pretendida.⁴

Após a associação da opinião pública, especializada ou não, e o desenrolar dos experimentos artísticos mais amplos – não mais ditados pelos moldes distintivos das academias de belas artes, mas alargados pelos interesses dos próprios artistas e de seu público consumidor, que conduziram a arte a profundas transformações formais e conceituais –, a produção plástica, as exposições e a crítica passam a integrar cada vez mais aos fatos artísticos exibidos um discurso que lhes sustente estética e ideologicamente, propondo discussões de ordem filosófica, política ou social, adquirindo, então, consistência na vida civil de seu tempo.

contexto histórico diverso. No Brasil, a primeira mostra de caráter público oficial foi a *Exposição da classe de pintura histórica da Imperial Academia de Bellas Artes. No ano de 1829: terceiro ano de sua instalação*. Jean-Baptiste Debret, no Rio de Janeiro, em 1829, fruto da instalação da chamada Missão Artística Francesa no país, por ser em geral tratada como dispositivo civilizatório responsável pela construção do imaginário visual histórico brasileiro, trazido pela corte portuguesa ao país. A mostra foi seguida por uma série de Exposições Gerais de Belas Artes, aos moldes dos salões franceses, que perduraram até os anos 1930, quando passaram a se chamar Salão Nacional de Belas Artes.

Sobre a história das academias cf.: PEVSNER, N. **Academias de arte**: passado e presente. São Paulo: Cia. das Letras, 1982; sobre as mostras na Europa cf.: CROW, T. **Painters and Public Life**. New Haven/Londres: Yale University Press, 2000; sobre a crítica de Denis Diderot, cf.: MEDEIROS, O. N. **Denis Diderot**: reflexão acerca do belo e da crítica de arte. 2013. Monografia (Licenciatura em Filosofia) – Instituto de Ciências Humanas Departamento de Filosofia, Universidade de Brasília, Brasília, 2013; sobre a *Exposição da classe de pintura histórica da Imperial Academia de Bellas Artes...*, cf.: MORAIS, F. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro**: da missão artística francesa à geração 90. 1816-1994. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

³ Sobre o tema e as referidas exposições cf.: CASTILLO, S. S. **Cenário da arquitetura da arte**. São Paulo: Martins, 2008. O texto é oriundo de sua pesquisa de mestrado defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2002. A importância das pesquisas de pós-graduação e o papel da universidade nos estudos sobre exposições será um dos assuntos do capítulo final desta tese.

⁴ A emblemática *Sonderbund* (Colônia, 1912), em seu catálogo, sugeria a trajetória da exposição, na intenção de, a partir da obra de Vincent Van Gogh, criar vínculos e familiaridades formais entre os artistas expostos, além de oferecer inúmeros anúncios comerciais.

Neste sentido, é possível ver na atuação de Gustave Courbet e na colaboração do escritor Robert Champfleury (na definição de certa arte realista no século XIX), uma espécie de matriz do ativismo artístico voltado à realidade do universo que rodeia o artista e às condições de criação, integradas à concretude do mundo político-social. Além de defender uma arte em que a realidade fosse o assunto capital, escapando dos idealismos mais recorrentes ainda vigentes no século XIX, Courbet criou as circunstâncias de exibição de sua produção, quando em 1855, por ocasião da primeira Exposição Universal de Paris, ao ter diversos de seus quadros recusados pelos organizadores. Então, às próprias expensas, o artista manda construir nas proximidades do evento oficial um pequeno edifício que chama de ‘Pavilhão Realista’, em que expõe seus trabalhos, impondo ao ambiente inóspito a uma arte politicamente engajada, sua presença e crítica artístico-social.⁵

O entrelaçamento entre realidade e universo artístico, supostamente dela separado, conduziu ao tema, ainda controverso, relativo à liberdade e autonomia da arte. Assunto disputado pelas mais variadas concepções daquilo que vem a ser arte e autonomia, desde posições com fundo kantiano, norteadoras para o formalismo e à estética desinteressada; conciliação ou fricção entre forma plástica, conteúdo e função estético-social; defesas radicais na dissipação das fronteiras entre arte e vida; e contingenciações da autonomia por ser o artístico um complexo institucional⁶. Assunto que será discutido neste trabalho em perspectivas expositivas, portanto, públicas e narrativas, não daquela sobre o objeto artístico apartado, idealizado, isolado ou independente aos conjuntos discursivos e hermenêuticos que os incluem, as mostras.

Do episódio Courbet extraem-se problematizações insistentes desde então, como as redefinições artísticas formais e conteudísticas conflitantes com os valores

⁵ Sobre o assunto cf.: K. HEGEWISCH, K. Introduction: Un médium à la recherche de sa forme – les expositions et leurs déterminations. In: KLÜSER, B.; _____. (org.). **L’Art de L’Exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle**. Paris: Editions Du Regard, 1998, p. 23.

⁶ Dada a multiplicidade sobreposta e interligada a que chegou a esfera artística desde a segunda metade do século XIX, arte aqui será entendida como complexo arte, não como, exclusivamente, o conjunto de trabalhos ou ações denominadas obras artísticas, mais próxima dos conceitos de arte como subsistema do sistema social, definido por Peter Bürger; um sistema próprio, segundo Anne Cauquelin, ou campo, conforme Pierre Bourdieu. Desejou-se usar o termo instituição arte, por melhor explicitar feições construtivas e estruturadas, contudo, devido a parte significativa da investigação voltar-se para questões de institucionalização, como oficialização ou normalização de práticas ou peças, a fim de evitar equívocos, optou-se pelo termo complexo arte, subsumido como estrutura compósita.

artísticos estabelecidos ou em voga; os critérios quanto a inclusão e exclusão nas esferas formais; a reversão das condições de supressão pela renovação espacial para atuação e conduta e, nos casos em que há anuência, a oficialização e edição ou revisão de renovadas narrativas da arte.

Impressionistas, construtivistas, dadás, surrealistas e inúmeras vanguardas utilizaram-se de expedientes semelhantes na remodelagem de seus círculos artístico-culturais; mediante ações de aproximação entre arte e vida compartilharam a ideia de que a arte orientaria destinos sociais. É, contudo, no entreguerras e segundo pós-guerra que a arte transforma-se em instrumento de compreensão da estrutura econômico-político-social, conforme aludem os escritos de Walter Benjamin ou Theodor Adorno, e, posteriormente, na segunda metade do século XX, aliada à ascendência da compreensão antropológica da cultura, passa a ser assumida como modelo de interpretação e normalização do funcionamento mais geral da sociedade ou do indivíduo, de acordo com pensadores como Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Jacques Lacan ou Gianni Vattimo. O fato artístico dimensionado, portanto, para muito além das pretensões vanguardistas em sua inserção na esfera pública.

É justamente a acomodação ou regulação dos trabalhos artísticos por intermédio de determinado tipo expositivo no interior desse alargamento funcional do complexo arte que se intenta compreender. Considerando-se as exposições a face pública e social da arte, o meio pelo qual ela se dá e é apreendida e desdobrada coletivamente, tendo em vista que museus e instituições oficiais são os locais privilegiados de extroversão artística, a institucionalização dessas reviravoltas, quanto à autonomia, ao discurso e à atribuição materializados no objeto e nas exposições, constitui parte fulcral nas análises.

No tocante às mostras é preciso lembrar ainda que, para melhor expressar os discursos ou enunciados por elas propostos, a maneira de expor também passa por aprimoramentos necessários a cada intenção, assim, do empilhamento dos trabalhos nas paredes comuns aos salões e que predominou até o século XIX, os modos expositivos revelam inúmeras e diferentes investigações sobre como exibir as peças que compõem cada exposição, a fim de consolidá-la como um todo cognoscível, chegando mesmo, em alguns casos, a propor-se mais como uma arte ela mesma, como a Secessão Vienense, de 1902, que orientava à unidade entre a peça e seu

ambiente, e propunha a exposição como um evento estético único.⁷ Concepção esta a merecer relevo, uma vez que ativa parte do entendimento a que se pretende chegar quanto às exposições.

Um quadro de interesses já pode ser esboçado: a verificação da persistência de rubricas no complexo arte, mormente relacionadas ao problema da autonomia e função de suas figuras e o papel das exposições. O arco histórico-temporal em que se objetiva problematizar tais assuntos parte de exibições brasileiras da segunda metade do século XX até o momento atual, orientado por categorias conceituais, não por mera cronologia.

Na disputa das artes, a partir do período das vanguardas históricas, o enunciado em defesa de uma prática implicada no devir mundano acabou por ser vitorioso sobre outro, que apregoava a independência do fato artístico das vicissitudes da vida ordinária. Ainda que hoje possam ser encontrados artistas e objetos comprometidos com questões exclusivamente técnicas ou plásticas, o complexo arte não escapou de um destino compartilhado com a sociedade a que pertence, aparentemente, suplantando o problema da independência da arte. É lícito tomar como inexata a extinção da polêmica sobre a autonomia, tópico especialmente intrincado, sobretudo, ao se discutir sobre a arte das últimas décadas e os deslocamentos das práticas apoiadas em *objetos* para as fundamentadas em *contextos*.⁸ Acrescente-se ainda que o tema da autonomia artística não se esgota no reconhecimento de sua função social, mas move-se tanto em direção à verificação de sua efetividade, como na da observância dos discursos particulares dentro do complexo arte. Ou seja, é pertinente perguntar se, por um lado, cumpre de fato seu destino social ou se tal eficácia mantém-se na ordem do enunciado sobre arte, nas

⁷ Para uma discussão do assunto cf.: MAI, E. La Sécession Veinoise de 1902: L'Exposition comme OEuvre D'Art Totale. In: KLÜSER, B.; HEGEWISCH, K. (org.). **L'Art de L'Exposition**: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle. Paris: Editions Du Regard, 1998, p.45-60.

⁸ Sobre o assunto cf. a abordagem sobre a arte contemporânea a partir de contextos culturais e sociais de CANCLINI, N. G. A arte fora de si. In: **A sociedade sem relato**: antropologia e estética da iminência. São Paulo: Edusp, 2012, p. 15-31. O autor propõe o termo 'pós-autonomia' para se referir à situação da arte contemporânea, verificada por ele como uma "combinação paradoxal de condutas dedicadas a afiançar a independência de um campo próprio e outras obstinadas em derrubar os limites que o separam" (2012, p. 23), constatada pela corrosão dos valores artísticos, como conteúdo, receptáculo e gosto, nos momentos que chama de *desconstrutores*, mais a vulnerabilidade entre as fronteiras arte e vida, defendida nos momentos *utópicos*, quando qualquer um pode ser artista e qualquer objeto pode ser arte (no texto acima e na presente nota, grifos conforme o autor).

narrativas artísticas. Por outro, se e como são respeitados os sentidos ou preceitos dos trabalhos particulares ao ingressarem na esfera de exibição. Tais questionamentos remetem ao entendimento de outros dois termos imperiosos às reflexões sobre arte: seus fundamentos e sua recepção, que facultam a compreensão sobre particularidades relativas ao ser da arte na atualidade. Com o vir a ser da arte em sua forma complexo arte, faz-se impossível pensar ou defender posições universalizantes a respeito de qualquer um de seus aspectos, afora este mesmo vir a ser múltipla, tanto quanto a seus produtos como a suas instituições e atores, assim, as reflexões e análises aqui elaboradas recairão sobre determinados elementos identificados como constituintes de partes desse complexo e imbricados a discursos produzidos nesse meio.

A efetividade de um mister artístico, pontualmente relativa àquilo que lhe fundamenta, a partir de suas concepções na modernidade da arte⁹, é discutida por Gianni Vattimo (1992, p. 51-66), na tentativa de compreender a chamada sociedade tardomoderna ou tardointustrial, pela convergência dos conceitos de choque, aparentemente paradoxais, presentes no pensamento de Walter Benjamin, em “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução” e no de Martin Heidegger, em *A origem da obra de arte*. Para o autor, desde o período em questão até o momento contemporâneo, a experiência estética anuncia e antecipa “aspectos salientes do ser”, o que em seu uso do vocabulário heideggeriano chama de “sentido do ser”, sendo, então, necessário dar atenção ao novo ser da arte, à sua essência deslocada de posições idealistas e regulatórias de um lugar de conciliação e perfeição, relacionada, então, às suas condições de produção e fruição.

Vattimo contrapõe às concepções de Theodor Adorno, que manteriam a arte justamente num papel idealizado e tradicional de consonância entre interior e exterior próprios, metafisicamente conformados e apartados do mundo vivido, aquelas de Benjamin, que restringe a arte aos limites e condições do meio, evidenciando os conflitos entre o ser em si dos trabalhos artísticos e sua adaptação ao ambiente em

⁹ Modernidade da arte ponderada como a vigência de problemas autocolocados desde o período em que o complexo arte dá início à autoconsciência e emancipação, ao levantar questionamentos sobre sua função, desempenho, estratégias e autonomia, materializados na atuação das vanguardas históricas dos finais do século XIX e início do XX, perdurando em transmutações ao longo dele, definidas adiante como performance de tendências, a fim de verificar e compreender a duração de seus legados/divisas.

que se dá, e Heidegger, para quem a arte seria a realização da verdade, não uma verdade última, universal e transcendente, mas aquela do ser para a finitude, que tem a morte como possibilidade constitutiva da existência e a gratuidade de se ser lançado no mundo.

Sobre a relação entre a arte e seu meio proposta por Benjamin, não só aquilo que o autor chama de perda da aura, dada sua presença ubíqua, proporcionada pela reprodutibilidade técnica na sociedade da comunicação de massa (ou seja, a perda da possibilidade de ser experimentada de maneira excelsa coletiva ou individualmente), tem implicações para a compreensão quanto à efetividade funcional da arte. Vale sublinhar que para Benjamin, a própria transformação técnica tem efeito em sua produção, sua circulação e recepção, uma vez que o trabalho artístico passa a ser produzido para ser circulante, adquirindo valor expositivo, tanto físico como imageticamente, sendo portanto, o trânsito das imagens constitutivo da criação artística e seu efeito o choque (*shock*), oriundo da presença imagética efêmera ininterrupta¹⁰. Nessa conjuntura proposta o cinema assume forma paradigmática, tanto pelo aprofundamento perceptivo que leva à abertura de campos de ação, quanto pela mudança de atitude que provoca; o cinema comparado à arquitetura em que se é acolhido, diferentemente de um quadro em que se deve penetrar, convertendo-se, então, o receptor em examinador distraído pelo choque imagético contínuo, imagens estas produzidas num determinado contexto histórico-econômico-social na sociedade de cultura de massa.

Para Heidegger o que na arte causa o choque (*Stoss*) advém da experiência de desenraizamento ou desfundação, proporcionado desvelamento de se ser lançado no mundo. O homem e as coisas pertencem ao mundo numa rede de correspondências e significações contingentes, e destinados à morte e à finitude. O mundo mesmo não tem correspondência ou significados, é um existir gratuito. Essa constatação leva à experiência da angústia¹¹. A arte, tal qual o mundo, não encontra um correspondente fixo, mas funda um mundo, uma nova abertura histórico-eventual

¹⁰ Walter Benjamin diferencia o choque moral intencionado pelos dadaístas, por meio de suas obras de ataque, do choque físico proporcionado pelo cinema em sua sucessão ótica.

¹¹ Referência à angústia e sua atribuição no complexo arte encontram-se no capítulo 3, p.184 ss.

do ser, que também não remete a nada ou remete para o nada, à finitude, que suscita um estado de espanto pelo fato de se existir.

Vattimo ressalta, como aquilo de mais importante nas colocações de Benjamin e Heidegger, o desfundamento operado pela arte por meio da experiência do choque que evidencia o caráter efêmero, provisório e destituído de sentido último da existência. Assim, se a arte tem um fundamento e eficiência no mundo, tais aspectos são exatamente para explicitar a ausência de fundamentos últimos, a precariedade e transitoriedade dos resultados ou efeitos. Acima de apreciações negativas sobre a ausência de fundamentos e permanência que orientem a existência, enfatiza Vattimo as possibilidades de multiplicidade nas interpretações e aberturas para criação de mundos que tais exiguidades proporcionam, um mover-se ou devir pela sabedoria do precário, do débil¹². As análises de Vattimo aqui interessam por lançarem luz às práticas e discursos propostos pela autodenominada “arte nacional de vanguarda”¹³ dos anos 1960 no Brasil, calcada na proposição de vivências de ressignificação político-social em um existir explicitamente transitório, por meio da renovação de práticas artísticas.

A recepção, considerada não em relação às teorias da receptibilidade por parte do público, mas quanto ao ingresso de proposições artísticas no complexo arte, será observada a seguir com a fricção das mostras *Opinião 65-66* (1965, 1966) no ambiente institucionalizado da curadoria, da crítica especializada e jornalística.

1.2 Arte nacional de vanguarda: pela autonomia do discurso artístico

Octavio Paz, em *Os filhos do barro* (1984), analisa a vanguarda histórica como a tradição romântica de rompimento com o passado em nome de um futuro utópico, que opera em si mesma seu esgotamento pela reiteração e velocidade da

¹² Vattimo formulou a filosofia do pensamento débil em contraposição ao pensamento forte, sendo aquele profícuo em relação aos valores de verdades universais postos em questão a partir das falências do humanismo. Sua filosofia acompanhará as análises dos capítulos seguintes, ao se observar as exposições de arte a partir de espectros culturais mais amplos que os de teorias da arte.

¹³ Conforme OITICICA, H., Esquema geral da nova objetividade. In: **Nova objetividade brasileira**: catálogo. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967. Catálogo de exposição.

descontinuidade, transformando a ruptura em procedimento ritual e previsível. Conclui o autor que para a criação do novo, após esse desgaste interno, é necessário que a arte não mais se assente na dicotomia convencionalizada da negação do ido e instauração do porvir, mas que habite o presente, uma atualidade que se comunica com seu passado e com o futuro. A relação entre o novo e a vanguarda seria questão fundamental para os povos ditos subdesenvolvidos, segundo José Ribamar Ferreira Gullar, em *Vanguarda e subdesenvolvimento* (1978), pois a “necessidade de transformação é uma questão radical para quem vive numa sociedade dominada pela miséria e quando se sabe que essa miséria é produto de estruturas arcaicas” (GULLAR, 1978, p. 23); desta constatação Gullar inquire a possibilidade e condições de uma vanguarda em países periféricos, vinculadas à lógica da superação do atraso, que num primeiro momento foi percebida pelo autor, em *Cultura posta em questão* (1980), como inadequada dado o rompimento com as artes tradicionais do país, para ser requalificada como a absorção de tendências internacionais, intermediada pela visão crítica dos movimentos internacionais, em consequência ao comprometimento do artista com a história político-social do país aliado às experimentações da linguagem artística. É esta atuação em um presente histórico que reinscreve o passado, desenraizando-o, isto é, um pretérito que não precisa ser negado, mas desvelado em sua precariedade e ressignificação político-social por meio da renovação artística que interessa à pesquisa sobre a recepção dos fatos artísticos nas exposições analisadas, com o propósito de entender o estatuto dos fatos artísticos na atualidade.

Figura 1 - Exposição *Opinião 65*, 1965

Crédito: foto da autora

Fonte: Arquivos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

A mostra *Opinião 65* dá início à história da vanguarda artística dos anos 1960 que aqui interessa. A exposição foi realizada um ano após o golpe que conduziu os militares ao poder no Brasil, levando o país a uma situação de cerceamento de direitos civis, perseguição ideológica e desmandos de toda ordem por parte do poder autoinstituído, e sendo considerada por muitos de seus comentaristas e críticos¹⁴ como uma reação artística à condição política nacional. Teve seu nome retirado do título do show homônimo que ocorrera no ano anterior, realizado pelos grupos Opinião e Teatro de Arena, no Rio de Janeiro, de forte teor político e agitação social¹⁵.

A mostra, coletiva e temporária, se deu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ), por ocasião das comemorações do IV Centenário da cidade e foi organizada por Ceres Franco e Jean Boghici, galerista e marchand, atuantes no Brasil e em Paris. A exibição contou com a participação de 29 artistas, entre brasileiros e estrangeiros.

Figura 2 - Catálogo exposição *Opinião 65* (desdobrado)
Crédito: foto da autora

Fonte: Arquivos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

¹⁴ Como nos textos de ARANTES, O. B. F. De *Opinião 65* à 18ª Bienal. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, julho 1986; e de REIS, P. **Exposições de arte: vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970**. Tese (Doutorado em História), Ciências Humanas, Letras e Arte, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

¹⁵ Sobre o Show Opinião cf.: COSTA, A. et al. **Opinião**. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965. p.11-89; PARANHOS, K. R. *Pelas bordas: história e teatro na obra de João das Neves*. In: _____. (org.). **História, teatro e política**. São Paulo: Boitempo, 2012.

Conforme texto de Ceres Franco para o catálogo da exposição, esteticamente, a mostra buscava apresentar as novas pesquisas plásticas realizadas por jovens artistas sob a luz da produção da *Pop Art* americana e do Novo Realismo europeu, e que rompiam com as formas de se fazer arte, naquele momento identificada como imprópria e em diálogo com as variadas modalidades do Abstracionismo.

Franco, ao sublinhar a recorrência da figuração nos trabalhos exibidos e exaltar a produção inspirada na vida e mitos cotidianos, justificava as escolhas dos artistas, tanto brasileiros como estrangeiros, colocando-os em equivalência, não com relação aos trabalhos em si, mas por seu “entusiasmo e espírito de pesquisa” (FRANCO, 1965). A autora reitera, ainda, a juventude dos artistas brasileiros lançando-os como esperança para o futuro do país; ambos pareceres sobre o artista nacional demonstram falta de clareza ou incertezas quanto aos critérios de escolha, das possibilidades comerciais e do entendimento dos organizadores a respeito da produção local mostrada. Por meio de breves apreciações sobre trabalhos de alguns artistas, reforçava-se a natureza de suas criações calcadas sobre a banalidade do dia a dia, compensada pela identificação de seus procedimentos como os portadores dos valores advindos de serem a última vanguarda herdeira da *Pop Art* americana e do Novo Realismo europeu, filiações, aliás, contestadas ou restringidas, pelos próprios artistas brasileiros, como se pode ver na declaração de Hélio Oiticica sobre os *Parangolés* e a própria mostra:

A minha posição ao propor o “Parangolé” é a da busca de uma nova fundação objetiva na arte. Não confundir isto com uma ‘nova figuração’ [...] Seria tentar aí a constituição de um novo ‘mito de objeto’, que não é nem o objeto transposto da pop art nem o objeto verdade do nouveau-realisme, mas a fundação do objeto em todas as suas ordens e categorias manifestadas, no mundo ambiental que é revelado aqui pela obra de arte¹⁶ (OITICICA apud CHAVES, 1965).

¹⁶ Com relação às aproximações estéticas muitos foram, ao longo do tempo, os depoimentos dos artistas brasileiros refutando ou delimitando a filiação à *Pop Art* americana e ao Novo Realismo europeu; ver por exemplo, “Esquema geral da nova objetividade”, de Hélio Oiticica, publicado no catálogo da exposição *Nova Objetividade Brasileira* (1967), em que o autor diferencia a vanguarda nacional das correntes contemporâneas majoritárias. Há, ainda, inúmeros trabalhos acadêmicos sobre o tema, entre os quais pode ser citado Paulo Reis, que em sua tese de doutorado sobre exposições de arte no Brasil, entre os anos 1965 e 1970, reproduz depoimentos de artistas sobre o assunto, portanto, não vamos, neste momento, aqui reprisá-los [REIS, P. **Exposições de arte: vanguarda e política** entre os anos 1965 e 1970. Tese (Doutorado em História), Ciências Humanas, Letras e Arte, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005].

A autora inicia suas colocações atestando, em tom explosivo aos moldes das vanguardas históricas, ser a própria exposição uma mostra de ruptura, recorrendo às dicotomias, naquele momento já correntes, ao se pretender como instaurador de uma nova ordem: passado-presente-futuro, velho-novo, ruptura-permanência. Recurso que não logrou ocultar o diletantismo dos organizadores, num período de turbulência política, entre a aderência à vanguarda e seus riscos, e a segurança proporcionada pela oficiosidade da mostra comemorativa e os trabalhos de galeristas, soando, assim, os brados vanguardistas como formalidade ou caricatura.¹⁷

Quanto às questões éticas ou políticas, princípio fundamental dos programas artísticos brasileiros da época, não há no catálogo referências explícitas ao posicionamento da mostra, dos organizadores ou dos artistas com relação à realidade experimentada no país. Historicamente, a exposição é considerada um marco na tomada de posição por parte dos artistas plásticos e do universo das artes visuais diante da situação político-social vivida no Brasil, mas tal posição, apesar das relações manifestas pelos organizadores em seu título, parece não se dever aos propósitos primeiros dos responsáveis pela mostra, conforme palavras posteriores do próprio organizador: “Todo mundo pensa que *Opinião 65* tinha ótica política, mas não é bem verdade [...] o que havia era uma própria política da arte” (BOGHICI; COUTINHO, 1985), afirmando a exposição como espaço de discussão da experimentação e vanguarda plástica e estética, ao mesmo tempo em que declina de responsabilidades e posições políticas.

Contudo, os embaraços da publicação e dos organizadores não se manifestam na produção dos artistas.¹⁸ De sua parte, tanto as questões, procedimentos e programas artísticos quanto o posicionamento político, como aspecto constitutivo delas mesmas, são claramente apresentados na mostra, e sua defesa pública se apresentará ainda mais explícita nas mostras subsequentes à *Opinião 65*, a saber, *Propostas 65* e *Nova Objetividade Brasileira*, ao assumirem tanto a organização das exposições como a redação dos catálogos e publicações que as acompanham.¹⁹ A

¹⁷ O catálogo trazia ainda a lista de expositores e imagens de algumas peças exibidas.

¹⁸ Serão tratados aqui apenas artistas brasileiros exibidos na mostra.

¹⁹ As mostras *Propostas 65* e *Nova Objetividade Brasileira* foram ambas organizadas pelos artistas, dispensando a figura de um terceiro organizador; elas evidenciam o comprometimento político por parte

firmeza de suas posições éticas e poéticas, além de transparecerem em seus projetos artísticos, ainda que muitas vezes em processo elaborativo, foram esclarecidas, da maneira mais praticável encontrada diante das condições do cenário político, em depoimentos públicos. Carlos Vergara e Antônio Dias discorrem sobre as implicações entre os posicionamentos plásticos e éticos ao afirmarem, cada um a seu modo, além da necessidade de se estabelecer uma posição diante da realidade, também a da participação nela; segundo Vergara, “Minha posição é a de um artista participante da realidade. A minha opinião é que uma arte de contemplação é mais que alienação, é compactuar com um estado de coisas absurdo” e para Dias, “Minha expressão plástica não decorre apenas de uma posição intelectual. Chego a ela através de minha realidade como indivíduo, onde recolho no meu dia-a-dia as significações de uma existência em luta contra todos os fatores de desagregação”. Pedro Escosteguy, por sua vez, propõe a construção artística a partir dos sentidos sociais dos conflitos vividos: “Minhas construções de madeira se assentam numa semântica social, onde revelo a perplexidade geral ante a corrida belicista”.²⁰

Dessa forma, *Opinião 65* ocupou o lugar de fórum político, pela atuação dos artistas e da crítica a seu respeito, que identificaram na mostra circunstância em distinguir sua postura política e firmar posições estéticas²¹, conforme pôde ser observado em depoimentos dos artistas e, também, em artigos de críticos como Mário Pedrosa, que, em 1966, por ocasião da segunda edição da exposição, certifica as profundas relações de *Opinião 65* com o momento político-cultural vivido no Brasil da primeira metade dos anos 1960: “A ideia [da mostra] foi um achado naquele instante. Por quê? Porque se inspirava no teatro popular tão próximo, por sua própria natureza, ao clima social, à atmosfera política da época” (PEDROSA, 1966b).

A divulgação da mostra conquistou muitas páginas da imprensa diária, com notas e artigos mais jornalísticos, divididos em notícias, dicas e roteiros, em grande parte festejando o evento ao mesmo tempo revelando os escândalos por parte dos

do artista como aspecto constitutivo dos próprios trabalhos exibidos, tornando as questões éticas, não apenas tema dos trabalhos em questão, mas princípios sobre os quais se fundamentam.

²⁰ Depoimentos publicados em CHAVES, C. Opinião-65 dá opinião. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 05 set. 1965. Depoimentos de vários artistas a Claudir Chaves.

²¹ Desencontro de posições este que curiosamente transparece no termo utilizado no libelo para indicar os artistas exibidos: “expositores”, que faz pensar em certa independência de cada artista expositor (não exibido), aos moldes das feiras e mercados.

visitantes que consideravam as peças desagradáveis, sobretudo diante dos *Parangolés*, de Hélio Oiticica e seus passistas da escola de samba Mangueira, desconforto que levou mesmo esses trabalhos e seus portadores a serem remetidos à externa do museu. Por outro lado, recebeu, em especial, atenção de críticos especializados como Mário Barata, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa²², quando da ocorrência de *Opinião 66*, no ano seguinte, à qual, aliás, o autor teceu comentários desfavoráveis ao compará-la à edição original.

Figura 3 - Hélio Oiticica. “Parangolé P6”, Capa 3 - homenagem a Mário Pedrosa, 1965.
Crédito: Desdemone Bardin.

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oiticica>

²² Relações mais íntimas entre a produção crítica e as mostras em estudo serão realizadas mais adiante neste capítulo.

Opinião 66 também contou com certo entusiasmo da imprensa diária, mas sem grandes acréscimos aos comentários à edição anterior. Seu catálogo demonstra um distanciamento da curadoria, mais uma vez a encargo de Ceres Franco, com relação à orientação plástica, estética ou ética na escolha dos trabalhos selecionados, ao trazer trechos curtos de depoimentos de alguns entre os artistas exibidos e, por parte da organização, uma breve nota sobre a boa recepção da mostra de 1965, o que levou à sua segunda edição, no lugar de uma justificativa, defesa ou posição sobre a seleção dos trabalhos ou intenções da exposição, além de confirmar o que se percebe pelo número de participantes, bem maior que a anterior, a extensão do convite a um grupo mais vasto para que tomem parte na mostra. Razão pela qual, provavelmente, os valores plásticos se diluíram, recebendo assim posição negativa de Mário Pedrosa.

Apesar do menor entusiasmo da crítica especializada, as relações entre curadoria, artistas e imprensa deram-se de maneira ainda mais conflituosas na segunda edição da exibição, tendo justamente o espaço dos jornais como cenário de uma disputa de narrativas acerca da exposição na forma de crítica, depoimentos, cartas e asseverações. Entre as manifestações podem ser primeiramente citadas, as notas de “Exposição ‘Opinião-66’ começou no MAM com muitas pessoas sem entendê-la”, no *Jornal do Brasil*, em que, antes de qualquer apreciação sobre o evento, é destacada a presença de um ministro de Estado, seguido da ênfase ao espanto com alguns trabalhos, como o *Parangolé*, a mesa de bilhar oferecida a jogo de Hélio Oiticica, e a procura pelo público de um sentido nos trabalho de Lygia Clark, que responde com a declaração de ausência de explicações e a proposta do exposto, por meio de sensações táteis remeter ao corpo e à “comunicação do ato da imanência e do precário como novo conceito de existência, contra toda cristalização do fixo e a duração da transcendência”²³. A matéria de Antonio Bento em que o jornalista depois de uma declaração de Hélio Oiticica em defesa da antiarte e das prerrogativas de o próprio artista definir o que seja um trabalho artístico, inabilita-o ao mesmo tempo em que desqualifica o próprio país e a arte apresentada, por considerar que a afirmação transformaria o autor “num intolerável ditador de um feroz regime totalitário, decretado

²³ EXPOSIÇÃO “Opinião-66” começou no MAM com muitas pessoas sem entendê-la. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 ago. 1966.

para a produção artística mundial ou simplesmente para uma infeliz republiqueta sul-americana. Felizmente, tudo não passa de uma fantasia de happening” (BENTO, 1966).

Figura 4 - Exposição *Opinião 66*, 1966

Crédito: foto da autora

Fonte: Arquivos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Nas notas acima a incompreensão por parte do público partilhada por jornalistas é evidente, contudo são bem menos controversas que as discussões que as seguiram. Em texto para *O Globo*, a colunista Edyla Mangabeira Unger²⁴ tece críticas à mostra, rebatidas por Ceres Franco (1966), em carta enviada ao *Jornal do Brasil*²⁵. Fato que por si só já explicita o ambiente de certame que envolveu sua realização. Na carta, Franco inicia sua defesa num tom irônico e elitista, ao anunciar que responde às críticas de seu salão de beleza, ainda que procure associar tal gesto

²⁴ UNGER, E. M. “Opinião 66”. In: **O Globo**, 31 ago. 1966. Escritora, jornalista e crítica de arte, fundadora do jornal feminino Tanagra, em 1937, que militava em favor das mulheres.

²⁵ Respondida pela colunista em UNGER, E. M. Ainda “Opinião 66”: resposta a uma carta aberta. In: **O Globo**, 03 set. 1966.

à arte *pop*, para em seguida lançar mão de argumentos de autoridade, como o fato de ser conhecedora das artes por viver entre Brasil e Europa, e justifica, ainda, ausências de artistas na exibição por desclassificação: em *Opinião 66* teriam sido eliminados, “naturalmente, os falsos artistas de vanguarda brasileiros, ou outros preocupados com problemas essencialmente de ordem estética”. Como por ocasião da mostra anterior, trata os artistas brasileiros como jovens que devem aprender com os europeus, “os artistas europeus serviram de suporte, permitindo aos nossos jovens uma confrontação livre e não uma concorrência ridiculamente provinciana e nacionalista”, para finalmente, ao justificar ausências de outros estrangeiros, enredar questões estéticas, como a pouca carnavalização dos artistas estrangeiros, à insuficiência de recursos financeiros para que estivessem presentes. A missiva revela preocupação excessiva por parte da curadoria com assuntos outros que a elucidação das incompreensões e criação de um espaço de maior receptividade para os artistas mostrados (FRANCO, 1966).

Na sequência, os brasileiros, por sua vez, saem em defesa própria e encaminham um manifesto à imprensa, em que, por meio de seis pontos, advogam em favor da produção vanguardista e esclarecem aspectos obscuros da mostra: negam a globalidade vanguardista da exposição, uma vez que os trabalhos demonstram tendências estéticas em luta; reivindicam a expressão de vanguarda exclusivamente para os artistas nacionais; diferenciam-se quanto a artistas celebrados pela imprensa; lamentam a ausência de europeus de vanguarda para diálogo construtivo; justificam, formal e ideologicamente, a vanguarda nacional; e argumentam por posições confirmativas da vanguarda e valorização das contribuições individuais.

Finalmente, entre as publicações pela imprensa, o artigo de Mário Barata, “Artes para um mundo aberto”, recoloca a exposição nos eixos de análise e crítica; nele o autor milita pelo que chama de arte para um mundo aberto, em contraste à arte confortavelmente contemplativa associada a um mundo fechado, sombrio e condenado. Trata das relações entre arte e política, da evidente confluência entre os problemas nacionais e as contribuições estéticas e suas necessárias implicações filosóficas, citando, inclusive, a candidatura de Mário Pedrosa a deputado federal pelo Estado do Rio de Janeiro. Barata defende uma arte que sirva ao homem – à abertura do homem e da vida – seria ela uma decorrência do homem e também um estímulo,

num momento histórico em que se impõe a opção por um mundo aberto à sua própria criação ou por outro, fechado em suas certezas.

Das colocações acerca das mostras *Opinião*, fica claro o enfrentamento na recepção institucional entre as narrativas e discursos pertinentes a seus diversos atores, artistas, curadores, críticos e imprensa, como a acolhida de determinada ação artística pode ser enfraquecida ou estimulada de acordo com os interesses cabíveis em cada uma das esferas compósitas do complexo arte. No caso da arte nacional de vanguarda, a curadoria procurou manter o exibido ajustado a um discurso que satisfizesse um nascente mercado consumidor de novidades, que não implicasse em transtornos políticos, mas que, ao mesmo tempo, mantivesse a parceria com os artistas; a imprensa jornalística regalou-se com os escândalos e resguardou o conservadorismo de seu público leitor, dessa forma, foram de incontestável importância as elocuções públicas dos artistas e análises da crítica especializada a respeito dos projetos artísticos e da exposição, com a finalidade de preservá-la dos discursos exógenos que não a compreendiam na amplitude de suas potências ou aplicavam-lhes interesses forâneos. Como resposta às implicações de tal disputa, os próprios artistas da arte nacional de vanguarda cuidaram da realização e da produção de enunciados das mostras seguintes: *Propostas 65-66* (1965, 1966) e *Nova Objetividade Brasileira* (1967), nas quais serão colocados explicitamente os programas artísticos e as diretrizes para a arte nacional de vanguarda, conforme as análises seguintes concentradas na identificação das permanências das tendências por ela identificadas e propostas.

1.3 Vieses, heranças e legados para a atualidade: performance²⁶ de tendências

Tendo em vista problematizar e compreender qual o estatuto contemporâneo da arte – pela análise de aspectos de seus fundamentos e recepção – no âmbito

²⁶ Será pensado o conceito de performance a partir de como é proposto por Paul Zumthor em **Performance, recepção, leitura** (São Paulo: Cosac Naify, 2014), não quanto à concretização de uma forma poética pelo intérprete, mas para a colocação em ato (concretização ou realização) ou atualização de tendências insistentes na arte brasileira. Tais noções e seus usos ficarão mais evidentes ao longo das análises.

expositivo, é levantada a hipótese sobre certa permanência, na atualidade, daquelas tendências propostas pela arte nacional vanguardista dos anos 1960 no Brasil, transferidas do fato artístico para determinada tipologia expositiva, denominada adiante como exposição proposicional, por pautar suas escolhas curatoriais num discurso previamente estabelecido no tocante a temas pertinentes à cultura em geral, portanto, não exclusivamente referentes ao complexo arte. Dessa forma, é necessário investigar o que sejam tais tendências, como são conformadas no conjunto de textos e trabalhos que as moldam e como perfomam de uma proposta à outra.

Figuram nas mostras, mas também em certa produção presente, não apenas como ecos ou resquícios, mas como herança de princípios em comum que a orientam – distinguindo-se as diferenças histórico-temporais, propósitos artísticos, institucionais e sociais que as separam –, permanências, continuidades ou desdobramentos processuais, assuntos e modalidades, sublinhando-se o convite e a diligência por participação do público, física ou semanticamente; valorização de proposições coletivas; proeminência objetual ou ambiental; o comprometimento político-social; e ampliação dos círculos e modos de atuação, seja no próprio circuito oficial ou na criação ou ocupação de novos espaços experienciais. Inúmeras podem ser as razões pelas quais tais vieses, configurações ou características perduram, como a pertinência a um devir histórico-social ainda em trânsito; o não esgotamento das questões e dos problemas artísticos, desde então surgidos ou propostos; a manutenção da demanda político-sociocultural (ou econômica) por certas modalidades artísticas.

Ao se utilizar as noções de permanência, duração ou continuidade, procura-se identificar, sobretudo nas formulações teóricas em estudo, aquilo que diferenciando-se subsiste e insiste em emergir em fatos artísticos e formulações teóricas ou conceituais, denominado aqui de tendência, de acordo com o vocábulo utilizado por Hélio Oiticica no “Esquema geral da nova objetividade”, de 1967, ao distinguir as características da arte nacional de vanguarda (OITICICA, 1967). Apoiada nas concepções de Paul Zumthor (2014), em *Performance, recepção, leitura* – mas deslocando o ato performático do leitor/intérprete para a realização das tendências nos fatos artísticos em que emerge –, a atualização ou colocação em ato, materialização física ou teórica, de tais tendências é definida como performance, entendida como o concretizar de uma virtualidade, que, ao vir a ser, cria a forma, não

como uma completude, mas como desejo de realização de uma globalidade provisória e problematizante, situada em contextos culturais e situacionais.

Tomando o conjunto trabalho, exibição e texto que compõe os *Parangolés* (1964-65), de Hélio Oiticica, como ponto do qual são irradiadas inúmeras divisas, posteriormente, colocadas como tendências para a arte de vanguarda de então, no texto do artista “Esquema geral da nova objetividade”, publicado no catálogo da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, exposição coletiva, que ocorreu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ), em 1967, com organização partilhada pelos artistas, subsumidas como basilares para a produção contemporânea e posterior, investigar-se-á como tais divisas vêm a ser em outros trabalhos, mostras e produção crítica. Como as características da “fundação do objeto em todas as suas ordens e categorias manifestadas, no mundo ambiental”²⁷, se revela em forma de arte e como performam no tempo ao se transferirem para os eventos expositivos.

Figura 5 - Catálogo exposição *Nova objetividade brasileira*
Crédito: foto da autora

Fonte: Arquivos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

²⁷ Depoimento de Hélio Oiticica, cf. CHAVES, 1965.

Figura 6 - Exposição *Nova objetividade brasileira*, 1967
Crédito: foto da autora

Fonte: Arquivos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

A fundação do objeto vislumbrada por Oiticica em sua própria produção que precede aos *Parangolés*²⁸, germinalmente teorizada no original datilografado de 1964-65, “Anotações sobre o ‘Parangolé’”; trazida a público, em 1965, na exibição *Opinião 65*, identificada como primordial para a arte realizada no Brasil; emerge já transmutada, dois anos depois, em 1967, na exposição *Nova Objetividade Brasileira* e no texto que a acompanha, de autoria do próprio Oiticica, em que desnuda qual a condição da arte nacional de vanguarda²⁹:

²⁸ Cf. OITICICA, H. **Anotações sobre o “Parangolé”**, 25 nov. 1964-06 maio 1965. p. 1. Original datilografado. Disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=100&tipo=2>. Acesso em: 20 mar. 2015.

²⁹ Adiante as seis tendências identificadas no catálogo serão analisadas e relacionadas a outros textos da historiografia da arte brasileira do século XX, para verificar suas recorrências e diferenciações, conforme a proposta investigativa geral deste trabalho.

1 – vontade construtiva geral; 2 – tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3 – participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc); 4 – abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais, éticos; 5 – tendência para proposições coletivas e consequente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de “arte pós-moderna” de Mário Pedrosa³⁰); 6 – ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte (OITICICA, 1967).

Por meio do rastreamento e identificação da performance das seis tendências elencadas por Oiticica, como características da natureza da arte no Brasil nos anos 1960, nos fatos artísticos e teóricos da produção do período e anteriores com os quais partilham familiaridades, pretende-se esclarecer quais sejam as categorias ou características legadas às experiências expositivas futuras a serem investigadas.

Hélio Oiticica leva à mostra *Opinião 65 o Parangolé*³¹, criação espaço-temporal desafiadora da posição do público acostumado à contemplação para que integre o objeto arte em sua estrutura-ação, que seria a manifestação expressiva do trabalho, sua materialização. Oiticica propõe a associação do corpo e da experiência de assistir e/ou vestir o objeto (capa ou estandarte) como a vivência total da criação, instituindo e reconhecendo um espaço intercorporal instaurador de valores que vão além aos da obra-espaço ou obra-tempo.³²

Em “Bases fundamentais para uma definição do Parangolé”, redigidas em 1964, Oiticica estabelece teoricamente o *Parangolé*, partindo para uma nova definição do trabalho artístico; registra o percurso experimental e conceitual que a ele conduz (experiência com os “Penetráveis”, “Núcleos” e “Bólides”), justifica o uso dos materiais, objetos cotidianos, que não se dá por sua aparência, mas pelo interesse em como se

³⁰ O termo “arte pós-moderna” no país foi inaugurado por Mário Pedrosa ao tratar da produção de Hélio Oiticica em artigo para jornal diário. Afirma o autor: “Hoje, em que chegamos ao fim do que se chamou de ‘arte moderna’ (inaugurada pelas *Demoiselles d’Avignon*, inspirada na arte negra recém-descoberta), os critérios de juízo para a apreciação já não são os mesmos que se formaram desde então, fundados na experiência do cubismo. Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior, e iniciado, digamos, pela *pop art*. A esse novo ciclo de vocação antiarte chamaria de ‘arte pós-moderna’” (PEDROSA, 1966a).

³¹ Cf. OITICICA, H. **Bases fundamentais para uma definição do “Parangolé”**, nov. 1964. Original datilografado. E OITICICA, H. **Anotações sobre o “Parangolé”**, 1964. Original datilografado. As versões digitais dos documentos originais, datilografados pelo artista, foram consultadas na base de dados Programa Hélio Oiticica do site Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4382&cod=590&tipo=2>. Acesso em: 20 jan. 2015.

³² Estabelece aí a diferença de suas obras-objeto quanto às classificações tradicionais de obras espaciais (pintura, escultura) e obras temporais (teatro, dança).

plasmam ou, em suas palavras, como se dá a “fundação do objeto [arte]”, como suas *tendências* se atualizam em arte.

Se a produção de Oiticica invocava a participação física do espectador e a dissolução da obra na ação participativa, Waldemar Cordeiro, por sua vez, utilizava de estratégias mais intelectivas de envolvimento, mantendo a concretude do trabalho; contudo, seus elementos dão-se de maneira fragmentada, exigindo reconstruções semânticas e de sentido por parte do espectador-participador, recurso utilizado pelo artista não apenas na fenomenologia da arte, como também na redação de textos, a citar o sem título – artifício de recusa ao fechamento de um assunto e manutenção das possibilidades abertas à interpretação, igualmente, publicado no catálogo da mostra *Nova Objetividade Brasileira*. Fragmentação e desintegração do objeto físico ou da linguagem que conduzem a novos significados, no que Oiticica aponta em Cordeiro, e também em Lygia Clark, no “Esquema geral da nova objetividade”, como sendo uma argumentação realista e aproximativa do participante, em que o mesmo, o já conhecido, surge, em sua fragmentação, numa reviravolta dialética, como novo.

Da caracterização minuciosamente elaborada por Oiticica e da fragmentação e reorganização semântica formulada por Cordeiro, inúmeros aspectos dos tópicos enunciados no catálogo de *Nova Objetividade Brasileira* mantêm-se pertinentes à arte atual, como as tendências à mudança de postura de espectador para alguém que atua em conjunto com a proposta artística; a atitude antiarte; a posição ou questionamento ético e político-social; e ruptura com a unidade. No desenrolar das posições e teorizações ético-plásticas dos artistas brasileiros entre as mostras *Opinião 65*, *Propostas 65* e *Nova Objetividade Brasileira*, contudo, necessitam ser ressaltados seus desdobramentos e devires por meio das reformulações pelas quais atravessam ao longo do tempo, dadas as transformações históricas, sociais e programáticas propostas por novos artistas e organizadores de exposições. Seria pertinente considerar, por outro lado, certo esvaziamento da acidez crítica de tais projetos operado pelas séries de retrospectivas, institucionalização e academismo pelas quais passam, ainda que as transformações por eles ensejadas permaneçam pouco articuladas na esfera político-social.

Num primeiro momento, é possível, equivocadamente, parecer que se está defendendo inquerir qualquer coisa como as intenções do artista ou conforme a distinção proposta por Theodor Adorno, entre produto da indústria cultural e criação

artística, marcada pelo discernimento entre suas lógicas internas, em detrimento das investigações referente a aspectos plásticos ou materiais.³³ Porém, o que se propõe aqui é a aproximação à natureza pertinente a cada proposta ou conjunto em estudo, intentando rastrear as mudanças daquilo que neles dura e se diferencia no tempo, chegando às configurações expositivas contemporâneas, não por teorias genéticas, mas daquilo que aqui se chama performance.

Aquilo que a coisa é ela mesma – seja um objeto, um indivíduo ou um fato artístico – introduz o conceito de heterogeneidade, de diferença: o que faz coisa ser isso e não aquilo, ela mesma e não outra. Dessa forma, o ser da coisa é sua heterogeneidade. Tal dessemelhança não é a de uma coisa em relação a outra, mas um diferir de si mesmo, um tornar-se outro a cada devir, no caso dos fatos artísticos em questão, aquilo que neles mantém-se sendo em diferentes emergências, as tendências³⁴, então, a diferenciação aqui é o processo presente em qualquer existente que o devém ser o que é, sendo processo a tendência presente e atuante naquela coisa. Desse modo, propor análises pela performance é procurar pelos procedimentos e recursos relativos à convergência daquelas tendências ou características em fatos da arte, projeto, trabalho ou exposição, e como tais inclinações duram, atuam, performam ou se diferenciam elas mesmas em outras propostas artísticas.

Se diferença é o processo de performance, ou conforme Zumthor (2014, p. 32-3), a decomposição da forma a cada interpretação, levando à negação de uma forma regida por regra, e constituindo-se na performance em sua colocação em ato, então, não é algo estabelecido ou solidificado, mas é a colocação em andamento no real, a atualização daquilo já existente em outra instância, a atualização de virtualidades a que, como veremos adiante, alude Waldemar Cordeiro (1965), em “Realismo ao nível

³³ Segundo Adorno, tanto a obra de arte como o produto da indústria cultural são mercadorias, dependem do mercado; suas diferenças devem ser buscadas em outra esfera, a de suas finalidades; na obra de arte seus propósitos seriam internos, dizem respeito à sua organização e lógica interiores, a suas leis formais, enquanto que nos produtos da indústria cultural estariam identificados à imposição do lucro numa ordem social vigente, o sistema capitalista, na arte, por sua vez, haveria pelo menos um momento de resistência a essa ordem. Sobre a totalidade da cultura transformar-se em indústria cultural e a resposta econômica como diretriz do planejamento e das ações das agências produtoras de cultura, cf.: ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

³⁴ É possível serem assim consideradas as diferentes abordagens sob as quais um e mesmo trabalho de arte se dá em diferentes exposições, acrescentando ao problema aquele da adequação entre os discursos da obra e das mostras que compõem.

da cultura de massa”, ao descrever a relação dialética entre ideia e devir histórico. É necessário, então, diferenciar o par virtual-atual dos pares possível *versus* real, em que o possível pode vir a ser, mas nada muda nele no processo de realização; e potencial *versus* atual, em que o processo é de atualização, havendo relação direta entre ambos os polos, de modo que atualizar é colocar em ato algo que ainda não é no seu estatuto de potência. Assim, para que a atualização não seja só a culminação de exigências de uma potencialidade determinada, é preciso que ela se converta em dramatização, que uma diferença se acrescente ao evento atual – que não advenha de uma essência, mas sim, de um círculo problemático, de um virtual, como no caso da semente e da árvore, a semente não é o poder vir a ser árvore ou a árvore não é a realização do vir a ser da semente, mas virar árvore é um dos problemas da semente.

No caso da arte, diferentemente das coisas naturais, os dilemas são postos e resolvidos artificialmente, são portadores de uma finalidade calculada, a partir de objetivos e motivações, os *Parangolés* (1964-65), de Hélio Oiticica, que vêm a ser o que são ao colocar na realidade virtualidades, intencionam: a nova fundação do objeto da arte no mundo ambiental; os desafios e recolocações das questões espaço-temporais na arte; a associação entre corpo e experiência do assistir resultando na vivência total da realização espaço intercorporal; as questões plásticas da cor em movimento e do uso de objetos do cotidiano, não pela aparência, mas como se plasmassem em arte.

Conforme Henri Bergson (1999), a imagem virtual é lembrança e sua coexistência com a percepção atual do objeto é seu duplo, sua imagem no espelho. É possível afirmar, então, que há oscilação e perpétua troca entre o atual e sua imagem virtual, que não para de se fazer atual, ela absorve a atualidade do objeto, draga-o, e o objeto, personagem, torna-se uma virtualidade. Atual e virtual coexistem e se conduzem constantemente de um a outro, de maneira que o processo de passagem do virtual ao atual, a atualização, é o responsável pela singularização e multiplicidade dos entes, contudo essa mudança não é um acontecer mecânico, mas dramatizado, pois interage num campo de contingências, dificuldades, facilidades, recusas ou solidariedades, sendo, então, esse vir a ser num espaço problematizado a performance: o vir a ser de algo ao mesmo tempo em que responde ao meio em que

advém. Nos casos em análise como as tendências identificadas pela arte nacional de vanguarda ali emergem e como, posteriormente, decorrem em exposições.

A arte, então, é considerada como um lugar da performance, um espaço dramático, não que anuncie algo que pode acontecer, mas que acontece de modo problematizante de si, de sua esfera e do mundo. Sua relação não é a de possível X real, mas de virtual X atual; é ela um devir que se atualiza ao performar no enfrentamento de seus reveses. De forma que o que se propõe é que não se conceba cada fato artístico como uma individualidade determinada, separadamente, mas que como performance em que certas virtualidades se atualizam.

1.4 Performance de tendências – as exposições e seus textos

A escolha do conjunto das mostras que servem de base para os estudos acerca da performance de tendências, *Opinião*, *Propostas* e *Nova Objetividade Brasileira*, deu-se por constituírem marcos da arte realizada então³⁵, ao atualizarem³⁶ no cenário nacional as reconfigurações do universo artístico, como a partilha geral em aspectos distintos, a saber, inovações estéticas, da irradiação das linguagens tanto na produção quanto na recepção, de modo a corresponder aos novos registros da produção

³⁵ Historicamente, três exposições, no Brasil, são observadas como as mostras preambulares das mudanças no panorama artístico-expositivo, já de alcance internacional; a primeira, uma individual de Lasar Segall, em visita ao país, em 1913, ocorrida em São Paulo e Campinas, e que mostrou obras do artista lituano produzidas durante sua estada alemã em Berlim e Dresden. A segunda, a da pintora Anita Malfatti, em São Paulo, no ano de 1917, que, por um lado, tem dois aspectos em comum com a primeira: individual e de artista iniciado na Academia Imperial de Belas Artes de Berlim, trocada pelo expressionismo; e por outro, dois diferentes: enquanto Segall apresentou no Brasil suas obras do período de transição do impressionismo para o expressionismo, Malfatti expôs sua paleta e formas expressionistas, diante do que, o conservadorismo paulista levou à segunda diferença, agora quanto à recepção das obras. Segall pouco obteve de repercussão pública de sua mostra, o que dela se leu nos jornais foram poucas linhas de incompreensão ou complacência; Malfatti, por sua vez, causou furor e escândalos, conquistando detratores implacáveis e defensores ferrenhos. Dos textos da imprensa, interessa para esta pesquisa o trecho de um, assinado apenas como “Crítico” de *O Estado de S. Paulo* (comumente atribuído a Nestor Pestana) em que o autor destaca na exposição os aspectos originais da pintura e da disposição dos quadros, além de citar o catálogo. Contribuindo para as observações, até aqui realizadas, acerca da transformação das exposições em um conjunto complexo formado por obras, textos e modos expositivos. Fato também verificado na terceira mostra brasileira dos inícios do século XX, que vem sendo tratada como marco oficial para o início do modernismo no Brasil, a Semana de Arte Moderna, ocorrida, em 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, reunindo artes plásticas, literatura e música, numa espécie de espetáculo total. Sobre o privilégio da exposição de Malfatti como marco fundador do modernismo no Brasil, numa perspectiva expositiva.

³⁶ Atualizar é dito aqui no sentido aristotélico de por em ato.

artística e um novo espaço perceptivo, deflagradores de um legado ainda hoje relevante para a compreensão de como fatos artísticos são recebidos e atuam no complexo arte.

Em *Opinião 65* e *66*³⁷ o internacionalismo das mostras inclui a arte nacional num contexto mundial de novas pesquisas plásticas, por um lado, e por outro, os artistas brasileiros procuram esclarecer sua particularidade em relação àquela produção. Seus diversos depoimentos³⁸ e as polêmicas causadas pela mostra, publicados em jornais de grande circulação, demonstram a atitude de defesa de uma arte brasileira, não só em face do internacionalismo, como da sociedade conservadora que a recebeu; sobretudo, explicitam o compromisso daquela vanguarda para com os devires político-sociais do país recém-ingresso num golpe de Estado³⁹ intervencionista e cerceador das liberdades civis.⁴⁰

Propostas 65 e *66*⁴¹, exposições e ciclos de debates, que ocorreram na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em São Paulo, nos anos de 1965 e 1966, de organização coletiva entre os artistas participantes, podem ser vistas como desdobramentos diretos de *Opinião 65*; no entanto, a partir do enfoque na produção brasileira, e não no internacionalismo vanguardista, ampliaram as discussões acerca do que viria a ser esta produção e quais seus significados na cultura artística do país. Levaram a público discussões, reflexões e conferências entre artistas, críticos e o

³⁷ A mostra foi interpretada à época como repetição menos impactante que a primeira edição de 1965. Cf.: PEDROSA, M. *Opinião... Opinião... Opinião*. In: ARANTES, O. (org.). **Política das artes: textos escolhidos I** / Mário Pedrosa. São Paulo: Edusp, p. 203-210. Originalmente publicado no **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 11 set. 1966.

³⁸ Depoimentos investigados para este estudo, firmados por diversos artistas publicados na coluna do jornalista Claudir Chaves, durante a mostra, cf.: CHAVES, C. *Opinião-65 dá opinião*. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 05 set. 1965.

³⁹ Naquele momento, a um ano do golpe, ainda lhes era possível imaginar e repensar as convicções político-sociais pública e abertamente, sem a sequela da ameaça de aprisionamento ou perda da vida que viriam em seguida com o recrudescimento do aparelho de Estado.

⁴⁰ Outros aspectos das mostras *Opinião* devem ser sublinhados: a emergência da Nova Figuração e a recusa à abstração, bem como a tentativa de dilatação para o mercado de arte no Brasil, por meio da associação entre produção local e tendências artísticas mundiais do momento.

⁴¹ Ambas as mostras contam com documentação bastante escassa, não tendo sido possível a reconstituição mais detalhada de seus históricos. Por outro lado, os textos de críticos e artistas a elas referentes permitem um eficaz estudo sobre seus pressupostos. A mostra *Propostas 66*, por meio do levantamento realizado pela pesquisa, acabou por não permanecer em cartaz, destacando-se os debates e palestras mantidos pelos artistas.

público sobre o realismo no Brasil, que conduziram à teorização e identificação de orientações e diretrizes para a arte nacional.⁴²

Figura 7 - Catálogo da exposição *Propostas 65*
Crédito: autoria não identificada

Fonte: arquivos do Museu de Arte Brasileira-FAAP

⁴² *Propostas 65* apresentou não só trabalhos estritamente artísticos, como abriu espaço para a produção e discussão sobre artes aplicadas ao exibir cartazes publicitários. Também merece ser notada a maior presença e participação de artistas mulheres na mostra.

Nova Objetividade Brasileira, no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro (MAM RJ), de 1967, organizada diretamente pelos artistas, situa-se como convergência das mostras anteriores, *Opinião 65-66* e *Propostas 65-66*; os textos publicados no catálogo dedicam-se à elucidação da condição da vanguarda nacional e ao estabelecimento do conceito de Nova Objetividade, que a define⁴³, rearranja as questões apresentadas e recoloca posicionamentos relativos a procedimentos e interesses artísticos, sobretudo aqueles referentes à filiação e singularidade da vanguarda brasileira do momento em face do Novo Realismo francês ou da *Pop Art* norte-americana, a atribuição político-social da arte e a ênfase na participação do espectador na constituição da criação. Intenta, ainda, redefinir o contexto e o meio artístico e organizar vocabulário adequado para individualizar as principais questões.

Dos textos que acompanham as exposições, dois de Waldemar Cordeiro, “Realismo ao nível da cultura de massa”, publicado no catálogo de *Propostas 65*, e “Todos atentos”, editado no primeiro número da revista *Artes*, que contou com diversos artigos sobre *Propostas 65*, e a “Declaração dos princípios básicos da vanguarda”, de assinatura coletiva entre os artistas, redigido por ocasião dos seminários de *Propostas 66*, podem ser interpretados como aqueles que, de maneira mais sistematizada, encetam o rastreamento e definição da situação da vanguarda brasileira entre 1965 e 1967. Reitere-se que neste período incidem as mostras em estudo, estabelecendo um diálogo direto com as inferências de Hélio Oiticica em “Esquema geral da nova objetividade”, publicado no catálogo de *Nova Objetividade Brasileira*.

Em “Realismo ao nível da cultura de massa”, Waldemar Cordeiro (1965) afirma o dinamismo da arte, descrevendo a relação dialética entre as ideias em movimento da arte e o contexto em movimento da realidade, implicando arte e devir histórico. A criação seria, assim, produto de relações amplas e complexas que se originam e ramificam para fora da arte. Se, por um lado, é resultado da relação dialética entre ideia e contexto, sua corporificação advém da atualização de uma virtualidade (a ideia, o projeto), conforme seus embates com o contexto histórico e a materialidade que

⁴³ Plasma tendências observáveis na arte a partir dos anos 1960 (que durarão nas manifestações artísticas posteriores e migrarão para os procedimentos expositivos).

enfrenta. Por outro, conforme declara Cordeiro, ramifica fora do campo específico da arte, ou seja, sua existência como trabalho afeta e atua no mundo da cultura em geral, influenciando, então, em aspectos sociais.

Cordeiro, em seguida, faz a defesa da nova figuração e sua compatibilidade com a cultura de massa, em detrimento da abstração e do figurativismo histórico, críticas pelas quais reitera a necessidade de correspondência entre arte e seu momento histórico-social. Apesar das ressalvas às conquistas modernas quanto à criação da linguagem na comunicação visual, alude ao fracasso da promessa concretista relativa à multiplicação industrial da arte em dois sentidos: primeiro, não houve produção artística industrial, esta apesar de sua aparente reproduzibilidade se conservou praticamente artesanal, em outro, que apesar de certa adequação técnica aos novos meios de produção, não pôde solucionar a questão do humanismo, uma vez que este permaneceu fora da arte.

As contradições da produção evidentes nas relações humanas que institui, conduzem a que se observe o mundo do consumo como a barricada em que serão defendidos os valores do mundo moderno. Daí a presença da *pop art*, em que o artista consome a coisa banal, sem levar à produção do objeto, e do *ready made*, em que a arte se insere no mundo das coisas, diretamente, sem se recorrer a representações, salientando o imbricar entre arte e a sociedade de consumo atual, enfocadas criticamente em suas condições de produção e observância das características particulares de cada sociedade ou grupo. Assim, se a arte mostra-se planetária, é necessário que se evite a homogeneização cosmopolita, e afirma, contudo, que as características nacionais e/ou continentais só podem ser precisadas em função de uma arte mundial, não mediante regionalismos.

Depois de prospectar os conflitos entre as questões técnicas e sociológicas que envolvem a produção artística e sua externalização e experiência por parte da sociedade, Cordeiro, introduz o problema da presença da indústria cultural, que por meio da industrialização levou à valorização da cultura de massa, cujo objetivo seria a massificação a serviço de interesses venais ou paternalísticos. Dessa forma, e se problemas de cultura só se resolveriam por novos meios de comunicação de massa, caberá ao realismo considerar todos esses dados do problema, para, numa síntese, que o autor chama de superior, enfrentar os dilemas artísticos e sociais a que se propõe, a fim de devolver a esperança ao homem moderno.

Em “Todos Atentos”, Cordeiro (1966) sublinha a atitude ético-crítica por parte dos organizadores da mostra, ação que transcende a atividade criativa e ultrapassa o individualismo; assevera que “arte de proposta é arte social enquanto origem e finalidade” (CORDEIRO, 1966), aproveitando para atestar a necessidade de contribuição dos artistas na formação de um contexto que caracterize e valorize a arte, conduta posta em exercício pelos expositores quando, além da mostra, comprometem-se publicamente de maneira mais extensiva nos debates e textos publicados. No artigo, ainda discute sobre o internacionalismo da arte como uma relação dialética e não a recepção supina de valores absolutos, aproveitando, então, para esclarecer aqueles semânticos como os que baseiam a mostra e o realismo como seu tema, estabelecendo assim, um diálogo entre a linguagem e o objeto de interesse entre a arte nacional e internacional, defendendo o realismo atual e nacional como o resultado não só do desenvolvimento da arte, mas também da atitude crítica quanto ao contínuo histórico e cultural, ou seja, é ele criação e leitura de uma realidade visual ampla, numa nova codificação.

A “Declaração dos princípios básicos da vanguarda”, de 1966, coletivamente assinada e redigida por ocasião dos seminários de *Propostas 66*, possui caráter de manifesto, fixando suas proposições agudamente em sentenças sintéticas e fazendo uso de vocabulário mais provocativo – estratégia de combate urgente diante de uma situação político-social inaceitável, lembrando que o país passava por momento de endurecimento do regime autoritário autoinstaurado, crescentemente coercitivo à ação artística mais engajada politicamente, já próximo ao Ato Institucional nº 5-AI5, que, em 1968, suspenderia os direitos civis. Todavia, o conteúdo é bastante semelhante, propõe a vanguarda como posição revolucionária pela mobilização dos meios disponíveis e como relação entre artista e ambiente, com a integração da atividade criadora na coletividade, valorização da multiplicidade, ausência de modelos, denúncias sobre o mercado e institucionalização da arte e vínculo entre o trabalho criativo e os meios de comunicação de massa.

Nos três textos citados já se encontram colocadas, de maneira ainda não sistematizada em tópicos discutidos, as tendências citadas por Oiticica no “Esquema geral da Nova Objetividade”, de 1967, como vínculo entre arte e sociedade; recorrência à coisa mesmo, sem o recurso da representação; internacionalismo da arte; estabelecimento de novos valores semânticos e de nova codificação; crítica à

tradição e valorização do coletivismo. Oiticica elucida alguns pontos acerca da condição da vanguarda denominada de Nova Objetividade; seria esta um estado, uma condição, não um movimento ou uma organização, estado este que deve proporcionar a chegada ao objeto, à coisa, por meio de múltiplas tendências, isto é, não há um programa ou normas a que os artistas devam seguir ou pelos quais guiar sua produção, é sua característica intrínseca à falta de unidade de pensamento, o que conclui que ser atuante no Brasil é ser ao mesmo tempo contra todo o conformismo cultural, político, ético e social. Finalmente, encerra suas colocações com célebre expressão que define em resumo a vanguarda nacional: “da adversidade vivemos”, referindo-se tanto ao ambiente político-social como aos enfrentamentos plásticos e estéticos dos programas apresentados.

Quanto às seis tendências deslindadas na mostra *Nova Objetividade Brasileira* e seus textos, é certo que não surgiram de pronto nas inquietações dos artistas daqueles anos 1960, como é certo que ali não se esgotaram. São ânsias que se diferenciaram em tentativas, propostas e questionamentos em diversos momentos da historiografia da arte brasileira durante o século XX, sendo possível presumir que duram em performance até o presente, vindo a ser diferentes mesmo de si mesmas, a cada vez que emergem ou se materializam.

1.5 Tendências em performance – do Modernismo à Nova Objetividade

Com o intento de melhor elucidar o que vêm a ser as tendências e suas performances na arte nacional, considera-se mais efetiva a verificação de como aparecem e se inter-relacionam em proposições artísticas brasileiras no século XX. Assim, serão observadas uma a uma, conforme pontuadas, divididas e categorizadas em EGNO.

1.5.1. Vontade construtiva geral

A vontade construtiva geral compreende duas dimensões: por um lado, caracteriza a busca identitária da arte e cultura nacionais, a fim de distinguir-se no

contexto artístico mundial das manifestações estrangeiras; por outro, constitui-se como comportamento criador fundante de novas ordens estruturais que alicerçam o trabalho artístico, perspectiva esta a expressar exatamente a diferenciação e a autenticidade da produção nacional no cenário geral da arte.

A orientação construtiva da cultura brasileira e sua dupla postura são rastreáveis como durações e permanências históricas nacionais nos movimentos que marcaram o desenrolar da tônica artística no Brasil. A diligência por uma arte de feições nacionais e pela autenticidade das manifestações artísticas e culturais, que levem em conta características consideradas como próprias, surge como condição social, na concepção de um “povo à procura de caracterização cultural” (OITICICA, 1967), verificável desde o Modernismo e a cultura antropofágica⁴⁴, pela “redução das influências externas a modelos nacionais” (OITICICA, 1967).

O modo considerado como especificamente brasileiro, a saber, o estado criador geral e sua solidificação cultural pelo uso de métodos anticulturais a partir da valorização do cotidiano, descritos por Oiticica, se faz explicitamente presente já nos manifestos ‘Pau-Brasil’ e ‘Antropófago’, de Oswald de Andrade, em 1924 e 1928, respectivamente. Neles são defendidas as lutas pelo encontro do caminho da arte brasileira, que não seja secundário ou submisso a assuntos invasores, diversos das finalidades nacionais. Seria preciso localizar a originalidade nativa que inutilizasse a adesão acadêmica e dividisse a poesia de importação daquela de exportação, encontrada no cotidiano do viver brasileiro, na “existência palpável da vida” e em sua linguagem ordinária (ANDRADE, 1928).

⁴⁴ A observação sobre a recorrência da vontade construtiva geral, conforme proposta no EGNO, pauta-se nos movimentos artísticos do século XX, opção ancorada tanto no texto de Oiticica, como nas perfilações historicamente reconhecidas e defendidas entre os movimentos e posturas artísticos que advieram nos princípios da Nova Objetividade, a saber, em retrocesso: Movimento Neoconcreto, Movimento Concreto e Modernismo Antropofágico.

Figura 8 - Oswald de Andrade. "Manifesto Antropófago", 1928
Coleção Guita e José Mindlin, São Paulo-SP
Crédito: Rômulo Fialdini

Revista de Antropofagia

MANIFESTO ANTROPOFAGO

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os collectivismos. De todas as religiões. De todos os tratamentos de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra toda as cathecheses. E contra a mãe dos Gracchos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psychologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos vivos. Encontrados e amados ferocemente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrantes, pelos traficados e pelos turistas. No país da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguicemos no mapa mundi do Brasil.

Uma consciência participante, uma rythmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade prelogia para o Sr. Levy Bruhl estudar.

Queremos a revolução Carahiba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direcção do homem. Sem pos a Europa não teria sequer a sua

Só podemos declarar dos direitos do homem.

A idade de ouro anunciada pela America. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contacto com o Brasil Carahiba. Oú Villeganthon print terre. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, á Revolução Bolchevista, á Revolução surrealista e ao barbaro technizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos cathechizados. Vivemos através de um direito sonambuloso. Fizemos Christo nascer na Bahia. Ou em Belem do Pará.

Mas nunca admitimos o nascimento da logica entre nós.

Só podemos declarar dos direitos do homem.

Tinhamos a justiça codificação da vingança. A sciencia codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabú em totem.

Contra o mundo reversível e as idéas objectivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinamico. O individuo victima do systema. Fonte das injustiças classicas. Das injustiças romanticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instinto Carahiba.

Morte e vida das hypotheses. Da equação eu parte do Kosmos ao axioma Kosmos parte do eu. Subsistencia. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetaes. Em comunicação com o sólo.

Nunca fomos cathechizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Imperio. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portuguezes.

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a lingua surrealista. A idade de ouro. Catiti Catiti Imara Notia Notia Imara Ipejú

A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens phisicos, dos bens moraes, dos bens dignarios. E sabiamos transpor o mysterio e a morte com o auxilio de algumas formas grammaticaes.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Elle me respondeu que era a garantia do exercicio da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comio.

Só não ha determinismo - onde ha mistério. Mas que temos nós com isso?

Continua no Pagina 7

Desenho de Tardieu 1928. De um quadro, que figurará na sua proxima exposiçao de Junho na galeria Perrot, em Paris.

Contra a Mãe fonte do costume. A experiencia pessoal renovada.

Somos concretistas. As idéas toman conta, reagem, queimam gente nas praças publicas. Suprimamos as idéas e as outras paralysias. Pelos roteiros. Acreditar nos signaes, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.

Contra Goethe, a mãe dos Gracchos, e a Côte de D. João VI.

A alegria é a prova dos nove.

A lucta entre o que se chamaria Inceado e a Creatura-illustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabú. O amor quotidiano e o modus-vivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformal-o em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realisar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males cathechistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. E' a escala thermometrica do instinto antropofagico. De carnal, elle se torna electivo e cria a amizade. Afectivo, o amor. Espectulativo, a sciencia. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia agglomerada nos peccados de cathecismo — a inveja, a usura, a calunnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e christianisados, é contra ella que estamos agindo. Antropofagos.

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céo, na terra de Iracema — o patriarcha João Ramalho fundador de São Paulo.

A nossa independencia ainda não foi proclamada. Frase typica de D. João VI.: — Meu filho, põe essa corôa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dynastia. E' preciso expulsar o espirito bragantino, as ordenações e o rapé de São Paulo.

Contra a realidade social, vestida e oppressora, cadastrada por Freud — a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciaras do matriarcado de Pindorama.

OSWALD DE ANDRADE.

Em Piratininga. Anno 374 da Deglutição do Bispo Sardinha.

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35538/manifesto-antropofago>

Trinta anos depois, em 1958, no "Plano piloto para Poesia Concreta", os poetas paulistas, Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos reorganizam a estrutura da linguagem poética, conquistada a partir das pesquisas do Modernismo e da valorização das morfologias nacionais, ao propor o espaço gráfico como agente na estrutura, como qualificação *espacio-temporal*, conduzindo, o que se apresentava como a reunião assunto-forma, para o sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o sentido específico de método compositivo, baseado, agora, na justaposição direto-analógica, não lógico-discursiva dos elementos, utilizando-se da linguagem direta, econômica e da arquitetura funcional do verso. Se a procura pelas características nacionais latentes é a primeira necessidade da nova objetividade, conforme afirma

Oitica, ela se realiza, de fato, no estado criador geral de novas estruturas, de modo semelhante ao colocado pelos poetas do concretismo paulista, considerando a reordenação das relações tempo-espço.

Em 1962, no texto “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”, Hélio Oitica elabora aspectos do que vem a ser construtividade, a partir de suas pesquisas sobre a cor. O artista inicia estabelecendo a consciência do espaço como elemento totalmente ativo, insinuando nele o conceito de tempo, para colocar o problema estrutural da cor no espaço. A cor expressaria o ato único, a duração pulsante nas extremidades do quadro. Por superposição de camadas de cor, haveria uma última, exposta à visão, a qual receberia a influência das camadas sucessivas por baixo, desenvolvimento colorístico, este que não procura amenizar contrastes, mas sim, movimentar virtualmente a cor, em sua própria estrutura, procedimento chamado por ele de desenvolvimento nuclear da cor, o qual, antes de ser “dinamização da cor”⁴⁵ (de travar relações de contraste, dissonância, justaposição de cores complementares, considerada já esgotada) é a sua duração no espaço e no tempo. É o retorno ao núcleo da cor, iniciado em sua luminosidade intrínseca, virtual, interior, até o seu movimento mais estático para a duração, como se ela, a cor, pulsasse de dentro de seu núcleo e se desenvolvesse para além, escapando à espacialidade formalista geométrica; a cor, como estrutura espaço-temporal. Dessa forma, a realização formal devém como consequência da criação de uma estrutura que se desenvolve no espaço e no tempo. Assim, Oitica conclui afirmando que construtivos são os artistas, que fundam novas relações estruturais na pintura (cor) e na escultura, e abrem novos sentidos de espaço-tempo.

Em “Situação da vanguarda no Brasil”, texto de Oitica para a mostra *Propostas 66*, a vontade construtiva é ela mesma considerada fenômeno típico brasileiro, que assegurou a recusa à filiação da vanguarda nacional dos 1960 ao *Pop Art* e ao Novo Realismo; não seria possível escapar à conexão existente, uma vez que a arte liga-se em contexto universal, mas na realidade artística e social brasileira advém de forma singular, em sua própria heterogeneidade, a partir de descobertas

⁴⁵ Os estudos sobre dinamização da cor de Hélio Oitica iluminam objetivos da presente tese, isto é, o de que há uma internalidade nuclear que pulsa e se desenvolve para fora de si mesma, em duração para além de limites estabelecidos.

das estruturas primordiais do que é arte, da transformação do quadro em estrutura ambiental e objeto.

1.5.2. Tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete

A tendência para o objeto configura-se pelo processo realista de chegada ao objeto e às proposições dialético-pictóricas ou pictórico-plástico-estrutural; trata-se da renovação das questões formais e ontológicas da arte, que deixa de ser objeto de observação para tornar-se objeto relacional propositivo, por meio da emancipação discursiva do objeto, defendido na “Teoria do não-objeto”, por Ferreira Gullar, e que autentica o fim do conceito de representação pela passagem do fato artístico para o espaço real.

Em “Esquema geral da nova objetividade” (EGNO)⁴⁶, Oiticica descreve a tendência para o objeto como a demolição do quadro e a formulação de objetos e ambientes por meio da análise da produção de diversos artistas e das teorias do não-objeto de Ferreira Gullar, e das análises do realismo por Mario Schenberg.⁴⁷

Figura 9 - Lygia Clark. “Caminhando”, 1963

Papel recortado – dimensões variáveis

Crédito: autoria desconhecida/cortesia Associação Cultural o Mundo de Lygia Clark

Fonte: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/online/images/slides/OL62.jpg>

⁴⁶ A partir de agora mencionado como EGNO.

⁴⁷ A teoria do não-objeto de Ferreira Gullar e o realismo conforme, Mario Schenberg, serão tratados adiante.

Lygia Clark operaria a desintegração do quadro, dissolução estrutural esta que tendo se iniciado lentamente na artista, ocorreria de maneira cada vez mais rápida nos outros artistas; em “Caminhando”, o processo criativo se daria num sentido de imanência, não de transcendência, pela redescoberta e reconstituição do corpo, inaugurando estruturas supra e infra-sensoriais pelo ato de interação coletiva, uma atitude antiarte por excelência, bem como uma estruturação ético-individual do labor participativo. Em Antonio Dias e Rubens Gerchman o mesmo procedimento seria mais dramático e dotado de várias ações estruturais e dialéticas simultaneamente.

Ferreira Gullar ao formular o não-objeto e ao propor a poesia participante teria criado uma cultura de envolvimento nos problemas brasileiros. Mas a virada decisiva do processo no campo pictórico-plástico-estrutural estaria em “Nota sobre a morte imprevista”, de Antonio Dias, que coloca problemas ético-sociais juntamente com outros pictóricos-estruturais, numa nova abordagem do desafio do objeto: o antiquadro, ou seja, faria a passagem não só para o objeto, mas também para a significação do objeto, para suas proposições dialético-pictóricas.

Figura 10 - Antonio Dias. “Nota sobre a morte imprevista”, 1965
Tinta óleo, acrílico, vinyl plexiglas sobre tecido e madeira
Coleção do artista
Crédito: autoria desconhecida

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa45/antonio-dias>

Gerchman ofereceria conteúdo social, proporia novas ordens e manifestações estruturais específicas, por meio da colocação de conceitos dialéticos em seus trabalhos. Pedro Escosteguy inventou seu objeto semântico, poético e lúdico. Waldemar Cordeiro com os *Popcretos* fundiria o estrutural e o semântico, uma vez que a desintegração do objeto físico é também a de sua linguagem, a partir do que ocorre com a construção de um novo significado. Cordeiro prevê, ainda, o conceito de apropriação, posteriormente formulado por Oiticica na volta à coisa, ao objeto diário apropriado como trabalho artístico. O *Parangolé*, do próprio Oiticica, é posto por ele como contribuidor na definição da tendência para o objeto pela convocação da participação coletiva de maneira dialético-social, poética e lúdica.

Para o “Manifesto Ruptura”, de 1952, do grupo homônimo, não há mais continuidade entre antigos e os artistas de então, houve uma crise na arte que levou à sua renovação e que os diferenciou. As expressões renovadas baseiam-se em outros princípios artísticos, suas experiências tendem à revisão dos valores essenciais da arte visual, como o espaço-tempo, o movimento e a matéria.

As mesmas questões espaço-temporais, de movimento e matéria, presentificam-se no “Plano piloto para Poesia Concreta”, de 1958, assinado pelos poetas paulistas Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, para os quais a poesia concreta é tensão de palavra coisa no espaço-tempo; sua estrutura é dinâmica dada a valorização da multiplicidade de movimentos concomitantes. Sua forma material é o ideograma, que é um apelo à comunicação não verbal. O poema concreto comunica sua própria estrutura, funde arcabouços e significados vindo a ser uma unidade estrutura-conteúdo, assim o poema concreto é objeto, uma realidade total, não a interpretação de objetos exteriores a ele, é um mecanismo de comunicação contrário à poesia da expressão, subjetiva e hedonística, pois cria problemas exatos e os resolve em termos de linguagem sensível, fazendo-se, então, poema-produto, objeto útil e não contemplativo.

Figura 11 - “Plano-piloto para poesia concreta”, 1958

Datiloscrito com inscrições a tinta e a lápis

Crédito: autoria não identificada

plano-pilôto para poesia concreta

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. daí a importância da idéia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta - analógica, não lógico-discursiva - de elementos. "il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthétique-ideographiquement au lieu de analytico-discursivement" (apollinaire). eisenstein: ideograma e montagem.

precursores: mallarmé (un coup de dés, 1897): o primeiro salto qualitativo: "subdivisions prismatiques de l'idée"; espaço ("blancs") e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. pound (the cantos): método ideográfico. joyce (ulysses e finnigans wake): palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço. cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço. apollinaire (calligrammes): como visão, mais do que como realização. futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema. no brasil: oswald de andrade (1890-1954): "em comprimidos, minutos de poesia". joão cabral de melo neto (n. 1920 — o engenheiro e a psicologia da composição mais anti-ode): linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso.

poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo.
 estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes.
 também na música — por definição, uma arte do tempo — intervém
 o espaço (webern e seus seguidores: boulez e stockhausen; música
 concreta e eletrônica); nas artes visuais — espaciais, por
~~definição~~ ~~intervém~~ ~~o tempo~~ ~~(mondrian e a série~~
 definição — intervém o tempo (mondrian e a série boogie-woogie;
 max bill; albers e a ambivalência perceptiva; arte concreta
 em geral).

ideograma: apelo à comunicação não-verbal. o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações desse material. fatores de proximidade e semelhança, psicologia da gestalt. ritmo: força relacional. o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área linguística específica - "verbivocovisual" - que participa das vantagens da comunicação não verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra. com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens.

a poesia concreta visa ao mínimo múltiplo comum da linguagem. daí a sua tendência à substantivação e à verbificação: "a moeda concreta da fala" (sapir). daí suas afinidades com as chamadas "linguagens isolantes" (chinês): "quanto menos gramática exterior possui a linguagem chinesa, tanto mais gramática interior lhe é inerente" (humboldt via cassirer). o chinês oferece um exemplo de sintaxe puramente relacional baseada exclusivamente na ordem das palavras (ver fenollosa, sapir e cassirer).

fazer igual ao original; não cortando as linhas. CORPO 10 FUTURA PRETO. fazer os parafusos e grifos em CORPO 10 FUTURA CLARO.

O problema do objeto é minuciosamente examinado por Ferreira Gullar na “Teoria do não-objeto”, de 1959; conforme o autor, o não-objeto não é um antiobjeto, mas um objeto especial, no qual se pretende realizar a síntese de experiências sensoriais e mentais. É ele um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção como uma pura aparência. Historicamente, tem seu germe no abandono radical da representação pela pintura, como no caso de Piet Mondrian e Kazimir Malevitch, quando a moldura perde o sentido; desde então não mais se concerne a erguer um espaço metafórico num cantinho protegido do mundo, mas sim, realizar a arte no espaço real mesmo e de emprestar a esse espaço, pela aparição da coisa arte objeto especial, significação e transcendência. Ao se configurar esse objeto especial à obscuridade característica da coisa, a impossibilidade de sua apreensão total pelo indivíduo volta a envolver o trabalho artístico, reconquistando-a para o nível comum. Para Gullar, desde a vanguarda russa, houve uma transformação coerente do espaço representado para o espaço real, de formas representadas para formas criadas, para o não-objeto, para trabalhos que se realizam fora dos limites convencionais da arte, cuja necessidade de deslimite seria a intenção fundamental de seu próprio aparecimento.

Pelas afirmações de Gullar é possível se retomar com clareza à abordagem do devir da arte como diferenciação e performance de tendências internas do fato artístico; na passagem histórica da mudança do objeto contemplativo e inativo da arte em uma coisa no mundo, uma existência ativa realizante. Pode ser notado aquele vir a ser performativo de tendências internas, cujo realizar-se a partir de si, contraposto a um ser realizado a partir de fora, seja a dramatização que acrescenta uma diferença vinda de um campo problemático, como na ilustração citada por Gilles Deleuze do vir a ser da semente em árvore, no caso artístico, acolher o vir a ser essa espécie de objeto como um dos problemas da própria arte.

Problema este, no caso da Nova Objetividade, localizado por Hélio Oiticica em “Situação da vanguarda no Brasil”, texto de 1966, por ocasião do evento *Propostas 66*, a partir das descrições do novo realismo por Mario Schenberg. O crítico explica o novo realismo como um novo humanismo, por ser a síntese do individual, social, existencial, cósmico⁴⁸; contudo, Oiticica prefere não adotar o termo novo realismo

⁴⁸ Note-se o diálogo com o pensamento zen budista nas colocações de Schenberg, que o distanciam das relações do novo realismo com o mundo do consumo e do excesso, verificáveis no Realismo *Pop*

proposto por este na especificação daquela vanguarda, uma vez que as experiências por ela postas em andamento, mesmo com seu firmado compromisso ético, estariam, acima de tudo, associadas à descoberta dos objetos pré-fabricados nas atitudes de apropriação, como no caso da produção do próprio artista ou nos *Popcretos*, de Waldemar Cordeiro, ou à criação de objetos, como no caso de Escosteguy. A vanguarda brasileira se processa desamparada do passado glorioso europeu e desprovida da superprodução norte-americana, mas dotada da vontade construtiva, empenhada na construção de novos objetos, atuantes desde a crítica social à patenteação de situações limite, daí seu pioneirismo na fundação do objeto e na procura da arte ambiental.

Conclui-se aqui que, este vir a ser da arte em objeto, em uma arena de problematizações não-excludentes, não se deu por meio da elaboração intelectual acerca da função da arte, como seria interpretado, caso – numa especulação hipotética – tivesse havido certa aceitação pouco conflituosa, por parte dos artistas, das colocações da crítica ao resultado de suas pesquisas estéticas e ideológicas. Mas que, de fato, diferenciou-se nas heterogeneidades que veio a ser, pelo embate amplo com o meio em que se formou, desde o seu vocabulário às suas condições materiais e históricas de constituição.

1.5.3. Participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.)

A participação do espectador, desdobramento da emancipação discursiva do objeto, configurou-se na promoção do diálogo ativo entre objeto-espectador, encetando uma variedade de soluções, por parte dos artistas, para a superação da pura contemplação transcendental da arte e inclusão do espectador, tornado participador, no contexto obra-objeto-proposição. Se a arte já tinha deixado de ser retiniana e contemplativa, carecia, agora, de novas conformações que cumprissem as demandas artísticas e sociais de sua função, uma vez que não mais ocupava o lugar

norte-americano ou no Novo Realismo europeu (SCHENBERG, M. Um novo realismo. **Propostas 65**: catálogo. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1965. Catálogo de exposição.)

de objeto estético, mas de veículo de comunicação, participação e transformação ética e político-social.

Figura 12 - Waldemar Cordeiro. “O beijo”, 1967
Objeto eletromecânico e fotografia sobre papel – 50,0 x 45,2 cm
Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
Crédito: autoria desconhecida

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa297/waldemar-cordeiro>

Em EGNO, Oiticica especifica dois tipos de participação do espectador: um que aconteceria por manipulação ou de maneira sensorial corporal, como em “Caminhando”, de 1964, de Lygia Clark em que o indivíduo é convidado a cortar com tesoura uma fita de Moebius, sendo, então, levado a traçar um percurso interno, pela concentração no gesto, outro no material, que, por sua vez, o conduzem ao vazio do corte e à construção de nova tessitura; ou, no caso do trabalho que o próprio Hélio Oiticica propõe para *Opinião 66*, quando o artista ao observar o “Café noturno”, de Van Gogh, descobre o jogo como interação e, então, leva à mostra o ambiente do jogo de bilhar⁴⁹; outro pelo envolvimento semântico, que se dá na intervenção mental e

⁴⁹ No texto **A participação no jogo**, de 04 set. 1966, Oiticica relata sua descoberta, jogo como participação, a partir da proposição do livre jogar em lugar de estruturas-obra. Ambiente criado para que recebesse a mesa de sinuca, originado, segundo o artista a partir de observação de Mário Pedrosa sobre a relação entre os ambientes de seus primeiros “Núcleos” com a obra “Café noturno”, de Van Gogh. Ver: OITICICA, H. **A participação no jogo**, de 04 set. 1966. Original datilografado. Disponível em: <http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0251.66%20-%20233.JPG>. Acesso em: 15 mar. 2015.

linguística provocada pelo objeto, como as transformações semânticas, é o “Beijo” (MAC/USP), de 1967, com o qual Waldemar Cordeiro desfaz, no espectador, as expectativas de sensualidade colocadas por uma boca que se oferece em um beijo, mas que se despedaça diante de seus olhos. Conforme Oiticica, as produções são assim propostas não são mecanismos de interagir, mas são significados novos, consistem numa situação ativa entre objeto e participante.

Mário Pedrosa, no artigo “Os projetos de Hélio Oiticica”, de 1961, nota em Oiticica a tentativa de chegar ao ideal absoluto descrito por Ferreira Gullar como não-objeto, mas que acaba por ir além desse ponto, quando em seu projeto “Cães de caça” – maquete para um jardim abstrato e geometrizado, exposto no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ), em 1961, ao qual o artista reúne o “Poema enterrado”, de Ferreira Gullar, e o “Teatro integral”, de Reinaldo Jardim –, o artista agrega uma ideia nova às suas experiências precedentes: a do tempo vivenciado sob a forma de participação do espectador na experiência do criador, ao convidar o transeunte, que passa, a sair do cotidiano e adentrar um espaço de iniciação grupal e, ao mesmo tempo, vivenciar a experiência particular dos objetos, no interior.⁵⁰

Sobre Lygia Clark, em 1963, em artigo que leva o nome da artista, Mário Pedrosa mais uma vez realça a arte participativa e relacional, observando em Clark a supressão da distância psíquica entre esta e espectador. Para o crítico, a artista chega a este processo por uma ação máxima de abstração, à procura de um ideal significativo em que o espaço vazio, fundindo-se com o tempo, se eleve ao objeto absoluto, a um acontecimento. Dessa forma, seu ideal ou compromisso não são mais formal-artísticos, mas estético-vitais, já não é nem mesmo a arte que se reverencia no fato artístico, ou que se busca por meio dele, mas o comportamento diante da existência, a ação totalizadora da vida, a instauração de um momento em que passado e futuro se encontram na espessura do presente, cujo privilégio é, segundo Edmund Husserl⁵¹, ser a zona onde o ser e a consciência não fazem senão um. Já em “Arte ambiental, arte pós-moderna”, de 1966, Pedrosa desenvolve suas investigações sobre

⁵⁰ Vale lembrar neste mesmo texto de Pedrosa sua crítica às instituições, ao afirmar que os museus possuem funções mais complexas que as de guardar e expor, devem atuar como casas e laboratórios de experiências culturais, devem ser “a luva elástica para o criador livre enfiar a mão” (PEDROSA, 1961). Originalmente publicado em **Projeto Cães de caça**: catálogo. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1961. Catálogo de exposição.

⁵¹ A leitura da Fenomenologia por artistas e críticos da época não é aqui objeto de estudo.

a produção de Oiticica, observando que nelas o espectador deixa de ser contemplador para ser atraído para a área de cogitações do artista, e delas participa em comunicação direta pelo gesto e pela ação, numa trajetória da experiência visual para a do tato e para o movimento de fruição sensorial dos materiais em que o corpo inteiro entra como fonte total da sensorialidade.

A ênfase na participação, como parte constituinte da produção vanguardista, é afirmada por Oiticica em “Situação da vanguarda no Brasil”, de 1966, em que é colocada na forma de proposição para a criação, que culmina na antiarte. Isto é, a participação opera o deslocamento daquilo designado como arte – oriunda do campo intelectual do artista que a projeta e do espectador que a contempla – para o da proposição criativa vivencial em que ambos atuam criativamente. Por meio dela se procurar dar ao indivíduo um modo de experimentar ser participador e criador, uma experiência verdadeiramente ativa e valorizada.

1.5.4. Abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais, éticos

O posicionamento ético integrado ao fato artístico dá-se como convergência manifesta das tendências anteriormente colocadas, uma vez que algo que vem a ser no mundo não apenas num mister contemplativo, ilustrativo ou instrumental, mas com a finalidade de ingerir-se no devir histórico, e que, por isso mesmo, conclama a consciência e atitude do outro, necessariamente goza de uma existência ética. Por uma outra perspectiva, mais particularmente ligada ao período vivenciado no Brasil nos anos 1960, era impossível aos artistas esclarecidos quanto à situação político-social em que se encontravam, de crescente intervenção estatal na vida civil, regulada por meio da brutalidade e controle ideológico-comportamental, não colocarem seus gestos artísticos, usando aqui a linguagem deleuzeana, como “máquinas de guerra” contra os “aparelhos de Estado”, reivindicando a liberdade e a salvaguarda de direitos,

necessárias ao exercício do arbítrio cível, e privado, à criação artística, enfim, à vida plena.⁵²

Oitica, em EGNO, coloca tal tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais, éticos como formulação urgente, por ser ponto crucial da abordagem no campo criativo. Vê a “Pintura tátil”, de Pedro Escosteguy, de 1964, em que o espectador-participador deve usar as mãos para deslindá-la, como a primeira peça com mensagem político-social explícita; seria ela um protesto e reformulação ética, ao não virar as costas ao mundo e realizar em si a participação total, atitude imperativa aos artistas que aspiram edificar os alicerces de uma totalidade cultural. Se o trabalho de Escosteguy é considerado por Oitica como a primeira de caráter participante no sentido político, é Ferreira Gullar, com suas ideias e criações poéticas, aquele que, no período, mais criou estímulos para que artistas, poetas e intelectuais passassem a agir sobre os acontecimentos, influenciando-os e modificando-os. Por meio da ação conjunta e compartilhada entre artistas e intelectuais é que a vontade construtiva geral, fundamentada no campo político-ético-social participativo, contribui para a criação de uma totalidade e fuga do esteticismo, que efetue a volta ao mundo, o ressurgimento do interesse pelas coisas, problemas humanos e pela vida – interesse pela existência palpável da vida, como reclamava a revolução Carahiba do “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade, em 1928. As soluções devem ser coletivas, as questões culturais, miradas amplamente e o artista, como ser social, não atuar só como criador trabalhos de arte, mas, sobretudo, como transformador de consciências.

Sobre a natureza coletivista das transformações culturais, Mário Pedrosa no texto homônimo sobre o Grupo Frente, de 1955, frisa a convicção que os unia, acima de qualquer mundaneidade, na missão revolucionária e regeneradora da arte, que, por um lado, é atividade autônoma e vital a cada um deles, como também visa a uma altíssima missão social, que os congrega, a qual seja a de “dar estilo à época e transformar os homens, educando-os a exercer os sentidos com plenitude e a modelar as próprias emoções” (PEDROSA, 1955).

⁵² Os conceitos de “máquina de guerra” e “aparelho de Estado”, serão abordados no segundo capítulo.

1.5.5. Tendência para proposições coletivas e consequente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje

A valorização da ação comum e partilhada, estende-se da imprescindibilidade de colaboração nas transformações culturais, sociais e políticas, para a preocupação aguda do artista de vanguarda brasileiro com vistas a introduzir o espectador no próprio processo criador do trabalho; fato este que aponta para a valorização da experiência de igualdade, dada a necessidade de enriquecimento de laços sociais. Conduz também à negação do artista como gênio ou guia a ser seguido, fazendo-o, então, apenas o propositor de situações de convívio grupal ou coletivo, operando a passagem do ciclo artístico para o cultural, apontada por Mário Pedrosa (1966a) como uma situação antiarte, em que os valores plásticos são absorvidos por estruturas perceptivas e situacionais.

Em EGNO, Oiticica observa que a tendência a uma arte coletiva ainda está em andamento, naquele momento, e se daria de duas maneiras: a primeira seria jogar⁵³ produções individuais que tenham este propósito, e não qualquer produção artística, em contato com o público da rua; a segunda, propor atividades criativas ao público convertendo-o em cocriador na atuação. Outra feição da ação coletiva seria a proposição oriunda da associação entre trabalhos de diversos artistas, como no caso do projeto “Cães de caça”, elaborado por Oiticica, mas que integra o “Poema enterrado”, de Ferreira Gullar, e o “Teatro integral”, de Reinaldo Jardim.

O fim dos “ismos” a que alude Oiticica, leva a crer na possibilidade do encerramento dos agrupamentos divergentes e em disputa, diante do enfrentamento em conjunto, por meio da arte participante, dos reveses sociais e artísticos, bem como leva à conclusão pela necessidade de novo aparelhamento crítico, conforme argumenta Waldemar Cordeiro, em 1965, no “Realismo: ‘musa da vingança e da tristeza’”, em que o realismo posterior à arte não-figurativa é declarado um fenômeno original, que não seria abordado com os mesmos instrumentos de análise que serviram para o figurativismo histórico, os antigos “ismos”, como diz Oiticica (1967).

⁵³ O vocábulo “jogar” é exatamente o usado por Oiticica, mantendo aquilo que propõe em sua descoberta do jogo como participação, não se confundindo com qualquer interpretação de um lançar ou atirar algo no espaço.

A “arte participante”, pelo fato de não ser uma arte que só exprime algo, mas que é ela mesma uma ação, é, em geral, abordada em termos morais, contudo, não deve ser interpelada sem o devido esclarecimento das especificidades internas de sua própria natureza, tanto no que diz respeito a seu conteúdo como a sua linguagem. Uma dessas peculiaridades é o engajamento na luta por um novo humanismo, um influxo amplo, que estabeleça aproximação entre os homens. Para tal, exige-se, por parte dos artistas, capacidade dialética de ir de si ao outro, na intenção de apreender a posição real do interlocutor, sua consciência, seus interesses e intenções, levando em consideração, ainda, seus contextos sociais. Este novo humanismo, chamado de novo realismo (SCHENBERG, 1965), pressupõe renovação das formulações figurativas, o que é possível somente por meio de uma nova linguagem visual, assim, convergindo conteúdo e linguagem, o novo realismo supera os limites da representação própria do figurativismo e parte para a apresentação direta das coisas. Essa retirada das coisas do espaço físico ordinário e sua transferência para um espaço cultural criado, as transforma em menos expressivas, ou seja, o que antes expressava já não é reconhecível, passa a transformar valores de linguagem e assim, problemas dos meios de comunicação visual e da arte deslocam-se para aquele das relações com o fruidor, não mais em termos pragmáticos-fisiológicos, mas semânticos. Deste modo, as questões relativas à tendência, às proposições coletivas, envolvem mais que a passagem da contemplação à ação comum, mas sim toda uma rede de transformações, num âmbito artístico-social, que vão de um transvalorado posicionamento ético do indivíduo à revolução dos significados e formas da linguagem.

1.5.6. Ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte

A última tendência identificada, em EGNO, atesta a duração da herança moderna sobre a valorização da ideia relativa à novidade e ineditismo na arte, mediante a renovação dos modos de enfrentamento pelos artistas das exigências ético-individuais no complexo arte. Realização examinada como a diferenciação, na vanguarda dos anos 1960, de internalidades que perduram desde os primórdios do

modernismo e que, em seu devir antiarte, manifesta-se de modo diverso, mas que carrega a memória do que foi no modernismo.

Para um tal conjunto, composto de duração e diferenciação tão evidentes, Mário Pedrosa (1966a), cunhou a expressão “arte pós-moderna”, que, por meio das divisas que a constituem, promove uma tensão dialético-temporal no interior do conceito. “Antiarte” não é não arte ou outra coisa que arte – ainda que pesem suas transformações e incursão na esfera cultural e comunicacional, bem como o remate de sua passagem de objeto retiniano a objeto ativo –, mantém sua inscrição nesta área, agora indefinida, dos saberes humanos. “Pós” não diz respeito simplesmente à cronologia de um fato, mas a um para além de, um transbordar afora das margens. “Moderna” delimita e conserva a origem e filiação. Assim, o significante “arte pós-moderna” funciona como a experiência do desterrado ou expatriado, que fora de seu território de origem, já não é aquilo que era, mas carrega as marcas, memórias e designação de o já ter sido.

O “Manifesto Neoconcreto”, em 1959, germinava a semente da vanguarda ulterior, a declaração interessaria precisamente pelo que há nela de universo de significações existenciais que a um tempo funda e revela. O movimento teria nascido da necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural de uma nova plástica, que concebesse a arte como um ‘quase-corpus’, que só se dá plenamente à abordagem direta pelo contato com seu fenômeno, seu ser aí, em similitude aos organismos vivos. Comparação que, entretanto, não bastaria para expressar a realidade própria do organismo estético, uma vez que além de ter lugar no espaço objetivo, o transcende e ultrapassa, ao fundar nele mesmo uma nova significação, para cuja compreensão as noções objetivas de tempo, espaço, estrutura e cor não são suficientes porque estão de tal forma integradas em sua constituição que não se pode falar delas, como noções preexistentes à própria criação. Ela, como um todo, se faz presente, tal qual qualquer experiência do real. Assim, desde os seus primeiros movimentos de diferenciação, a antiarte toma consciência de suas características de ser ativo no mundo, fundada na reunião indecomponível de seus elementos, ou seja, se na arte moderna a plasticidade estava subordinada a valores plásticos, na arte pós-moderna, ou antiarte,

os “valores plásticos são absorvidos pela plasticidade de estruturas perceptivas e situacionais”⁵⁴, que recusam à expressividade em si mesma e ao subjetivismo em arte.

Apesar do empenho de artistas e intelectuais em afirmar a vanguarda no Brasil, do esforço em averiguar o que vem a ser, quais suas tendências e os problemas que enfrenta, ela não está isenta de sofrer questionamentos desafiadores em seu próprio meio. Oiticica, no próprio EGNO, tendo em vista que o artista não deve mais simplesmente criar, mas comunicar em grande escala, não apenas se posicionar contra as artes antigas, mas sim, formular novas condições experimentais em que seja propositivista e promotor de condições amplas de participação popular, acrescenta ao problema da antiarte no Brasil aquele de explicar a vanguarda não como alienação, mas como decisiva à transformação coletiva, de forma que carece, então, se perguntar para quem o artista atua, embaraços que encontram respostas não sem dificuldades. Em “Arte no Brasil”, publicado por ocasião da mostra *Propostas 66*, Aracy Amaral questiona a validade de se afirmar que haja vanguarda no Brasil dadas suas imprecisões enquanto sociedade em transição à qual uma vanguarda se oporia; lembra, também, o fato de a arte no país ainda ser expressão individual ou de um pequeno e inquieto grupo, do qual parte encontra-se atuando às margens da sociedade, que segue seu curso ignorando-os.

Neste primeiro capítulo foram observadas as exposições *Opinião 65-6*, *Propostas 65-6*, de 1965 e 1966 e *Nova Objetividade Brasileira*, de 1967, a partir do estudo de textos redigidos no período por artistas, críticos e teóricos da arte, relacionados às mostras; a análise buscou a verificação de seus vínculos mútuos e pertinência comum a um contexto específico, tencionando identificar pontos convergentes e divergentes, que permitiram perseguir reincidências e diferenciações no complexo arte. Foram tecidas linhas gerais a respeito do contexto expositivo histórico em que as mostras puderam ser notadas como pertencentes a um conjunto variado.

Pelo levantamento de um elenco performático das tendências, procurou-se estabelecer os fundamentos para a compreensão do estatuto da arte na atualidade, a fim de, nos capítulos seguintes, entender o lugar que fatos artísticos ocupam em exposições atuais, sua recepção pelas exposições e tensões propositivas ou

⁵⁴ CASTRO, A. et al. Manifesto neoconcreto. In: **Jornal do Brasil**, 22 mar. 1959.

discursivas. Se nas mostras dos anos 1960, mais ou menos aos moldes expositivos vanguardistas históricos, os artistas se reuniam por afinidades plástico-ideológicas e eram os maiores responsáveis pelo discurso expositivo, verificar, então, o que ocorre quando o enunciado passa a ser o curatorial, mais interessado em proposições filosóficas, antropológicas ou políticas que nos trabalhos, movimentos, plásticas, técnicas, temáticas artísticas, ou seja, quando mostras passam a ser a defesa efêmera de asserções referentes a qualquer assunto estimado pelo curador.

Capítulo 2

2. Exposições como narrativas

2.1 Os museus, as exposições

No primeiro capítulo levantou-se um elenco performático das tendências explicitadas pela arte nacional de vanguarda, analisando-se, sobretudo, textos relativos às mostras *Opinião 65-6*, *Propostas 65-6* (1965 e 1966), *Nova Objetividade Brasileira* (1967), procurando, nos seguintes, compreender qual o estatuto da arte na contemporaneidade, pelo entendimento sobre o lugar que fatos artísticos ocupam nas exposições atuais, sua recepção pelas mostras após a distinção e realce do subjetivismo curatorial verificado nos anos 1980 e condutas expositivas semelhantes a procedimentos antes verificados nos trabalhos artísticos ou como as tendências, antes identificadas nos trabalhos artísticos, performam nas mostras.

Se nas exposições dos anos 1960, similarmente àquelas vanguardistas ocorridas no início do século, os artistas reuniam-se por afinidades plástico-ideológicas e eram os maiores responsáveis pelo discurso expositivo, artisticamente propositivo, algo diferente acontece quando o discurso ou narrativa desloca-se para a esfera curatorial, mais interessada na produção filosófica, política e antropologicamente enunciativa ou proposicional que nas próprias peças exibidas, movimentos, plásticas, técnicas e temáticas artísticas, ou seja, quando as mostras transformam-se em argumentação efêmera sobre qualquer assunto caro ao curador. Conforme observa Anna Maria Guash, no Prólogo de *Los manifiestos del arte pós-moderno* (2000), as exposições na pós-modernidade são o que foram os manifestos para a definição e legitimação das vanguardas históricas, e aquilo que representaram os discursos dos historiadores e críticos, para as neovanguardas, dimensão do complexo arte a ser abordada neste capítulo na análise das mostras *Como vai você, Geração 80?*, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, em 1984; *Modernidade – art brésilien du 20 siècle*, de 1987, no *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*; e *Magiciens de La Terre*, no *Centre Georges Pompidou e Grande Halle de la Villette*, em Paris, em 1989.

As mostras observadas dos anos 1960 eram múltiplas de concepções individuais, por textos e diligência quanto à tomada de decisões, os artistas garantiram a autonomia criativa e composicional, ao mesmo tempo em que puderam caracterizar aquilo que lhes era comum e os identificava como pertencentes a um momento singular no fazer cultural, numa atitude compartilhada entre distintas personagens, tanto por seus devires artísticos e críticos, quanto pela solicitação ao público por envolvimento. Essas mostras mantinham o caráter fragmentário como fecundo para a imaginação desejosa em ocupar a autoridade social contra o crescente autoritarismo estatal. Por outro lado, os procedimentos polifônicos transferidos dos artistas – suas premissas – para o partido curatorial leva à unificação daquela multiplicidade por uma leitura uniformizante, os procedimentos plurais tendem a perder a potência proposicional individual em favor do todo. O fato artístico torna-se fragmento num mosaico, transmuta-se de ideograma a morfema.

Historicamente, o deslocamento do domínio do criador para o do curador, pode ser compreendido, entre outros pressupostos, quanto à crescente variedade artística, afirmação do multiculturalismo⁵⁵, estabelecimento da profissionalização institucional e mudança do gesto político dos artistas.

Sobre a profissionalização das instituições artísticas, sobretudo museus, um breve histórico de seus movimentos elucida seu influxo no âmbito expositivo. No século XIX, os museus cientificizaram os procedimentos custodiais, a organização quanto à estrutura e à rotina para o exercício destas sob o paradigma patrimonialista e tecnicista. Com a passagem para o século XX, as instituições museológicas anglo-saxãs e norte-americanas, adotaram já uma certa visão funcionalista, com uma série de mutações, em especial, ao enfatizarem a educação, a formação do gosto, a inclusão e o apaziguamento social por meio dessas entidades. A partir dos fins dos anos 1960 a questão comunicacional e participativa sugerida pelos ecomuseus⁵⁶,

⁵⁵ Campo de estudos assentado sobre a temática da diferença étnica, cultural, de gênero, econômica e social compósita dos grupos humanos. Termo apreendido e utilizado neste trabalho conforme o compreende Stuart Hall, como referente a “estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiplicidade gerados pelas sociedades multiculturais” (HALL, 2003b, p.52), portanto expressão plural que designa estratégias políticas várias e não um determinado estado de coisas definido.

⁵⁶ Ecomuseu, conforme definido por Georges Henri Rivière, é o museu como instrumento que um poder, com seus especialistas e recursos, e uma população, conforme suas aspirações, conhecimentos e faculdades de escolha, em conjunto, exploram, concebem e fabricam seu entorno, funcionando como uma escola e laboratório, em que são estudados e compreendidos. suas histórias, contemporaneidade

orientaram a coleção para o público, e nos 1980 estabeleceu-se a chamada nova museologia⁵⁷, que propõe a revitalização daquela perspectiva funcionalista unida, então, à interlocutiva, explicitadas na preocupação com o público e em seu vínculo com o espaço, na busca por qualidade correlativa entre visitante e objeto, pela racionalização da experiência ou pelo controle de seus resultados. As recomendações para uma nova museologia, preocupada com a interação ampla entre museu e seu público, estavam vinculadas à emergência dos Estudos Culturais⁵⁸ e à valorização vivencial em diferentes culturas e diversidades culturais, marcantes no multiculturalismo e na globalização.

Se é possível ver uma síntese das tendências distinguidas pela arte nacional de vanguarda, esta seria a experiência do objeto artístico, tanto em seu sentido de estéticas, projetos experimentais, como no de experiencial, de vivência. A arte conceitual dos anos 1970 levou esses preceitos para o campo do racionalismo corpóreo, no Brasil, por seu fechamento político social, relegado ao convívio dos artistas e meios institucionais, remetendo à arte as acusações de hermetismo e apartamento da vivência pública. Nos anos 1980, após as perspectivas de abertura política, no país, na América Latina em geral e na Europa, o experimental na arte volta à cena pública, num ambiente mundialmente transformado pelos avanços do capitalismo pós-industrial, mercado mundial, multiculturalismo e globalização da cultura.

Peter Vergo, em “O objeto reticente” (1989), no círculo da nova museologia coloca questões concernentes ao âmbito expositivo e da experiência da exposição

e futuros próprios, e também como um conservatório, porque preserva e valoriza o patrimônio natural e cultural dessa população. Cf. RIVIÈRE, G. H. L'Écomusée, un modele évolutif. In: DESVALLÉES, A. (Ed.) **Vagues**: une anthologie de la nouvelle muséologie. Vol. 1. Lyon: Presses Universitaires de Lyon/M.N.E.S. 1992. P. 440-45.

⁵⁷ Movimento de profissionalização museológica, tem sua primeira expressão pública em 1972, na Mesa-Redonda de Santiago do Chile, organizada pelo ICOM, a fim de debater a função social dos museus e o caráter global de suas intervenções. Sua formalização se dá, em 1984, na Declaração de Quebec, pelo Movimento Internacional para uma Nova Museologia, ao propor a revisão das funções e papel dos museus e instituições de arte na sociedade, por meio da profissionalização em arte, racionalização das funções, dos compromissos, objetivos, metodologias e práticas. Seus expoentes teóricos são André Desvallés e Peter Vergo.

⁵⁸ Estudos transdisciplinares que envolvem a pesquisa sobre a diversidade e as interações interculturais, que têm suas raízes no Centro de Estudos Culturais Contemporâneos, na Universidade de Birmingham, Inglaterra, a partir do final dos anos 1950, posteriormente expandidos para inúmeros centros de estudo e pesquisa, adquirindo robustez na América Latina nos anos 1980, sobretudo pelas investigações de Néstor García Canclini, Jesús Martín-Barbero e Guillermo Orozco Gómez.

por parte do público. Argumenta que, apesar dos esforços exigidos e da complexidade da execução de mostras, tanto sua criação como o seu consumo, parecem não ser temas de reflexões por parte do público, que as considera como fatos da vida cultural. Por outro, questionamentos mais amplos acerca das mostras, suas motivações, objetivos, metodologias ou modo de constituição, são recebidos com desconfiança e inquietações por seus organizadores e realizadores. Contudo, respostas a essas perguntas revelam tensões as mais variadas entre os diversos agentes envolvidos na fabricação das exposições, instituições, curadores, patrocinadores, educadores etc. Além de manifestarem especificidades institucionais (políticas ou funcionais), bem como a percepção que tenham de si e como se mostram publicamente, conferindo novas variáveis ao complexo arte.

Atentar a essas perguntas e respostas é refletir sobre as decisões que orientam a realização de uma exposição, reconhecer a carência na discussão para o esclarecimento dos critérios que regem as escolhas feitas e a identificação não dita na, pela e sobre as exposições. Desta perspectiva, um dos aspectos relevantes para tais discussões diz respeito às opções quanto ao tratamento dos objetos expostos, pois é por meio de sua contextualização passível de compor a rede complexa de significados que se pretende narrar. Por meio do público se prolongam e expandem os sentidos que possam ter. Dessa forma, é preciso perceber essa associação da perspectiva de que o visitante da mostra quer tirar algo dela, mas também leva algo consigo, algo a ser estimado, para que tenha sucesso o diálogo entre o público e o objeto exibido⁵⁹.

Vergo afirma ser a exposição uma narrativa relatada por meio dos objetos e demais informações que a compõem. No caso que aqui interessa é uma narrativa sobre o complexo arte. Assim, pensar acerca das exposições inclui refletir sobre arte, tema que tornou-se, obrigatoriamente, desde as vanguardas históricas, quase correlato de experimentalismo e experiência (é válido lembrar a importância da

⁵⁹ Fator de relevo e desafiador na promoção deste diálogo é a informação oferecida pela exposição. Deve ela ser valorizada sem que seja excessiva, para que não se torne uma sobrecarga que inviabilize a experiência daquele que a assiste ou percorre. Presumindo-se que toda mostra é, em si mesma, educativa e que um de seus interesses seja o alargamento de horizontes, o respeito e reconhecimento de seu público fazem-se fundamentais para o sucesso da mostra. No horizonte de tais reflexões, a nova museologia deve ter como uma de suas funções o estabelecimento de critérios metodológicos que melhor identifiquem objetivos e interesses das mostras em benefício da experiência de seu público.

experiência do choque verificadas por Walter Benjamin, quanto ao valor de exposição e circulação da imagens, e Martin Heidegger, sobre a experiência de desenraizamento e desfundação do ser) – a arte nacional de vanguarda categorizou de maneira clara o que viria a ser a relação experiência e arte desejável naqueles anos 1960 no Brasil, a arte como catalizador de uma experiência de transformação político-social.

Nos anos 1970 no Brasil, paralelamente a uma produção artística considerada hermética e refratária à institucionalização e ao comércio, coincidiram, paradoxalmente, sobretudo em sua primeira metade, com o incremento do mercado de arte, o crescimento das galerias e marchands, na tentativa de incluir a esfera criativa no chamado milagre econômico⁶⁰, por outro lado, em 1975 é criada a Fundação Nacional de Artes-Funarte, vinculada ao Ministério da Educação e Cultura (MEC), com a finalidade de promover, incentivar e amparar a arte em território nacional, ampliando os espaços para discussão sobre arte no país. Entre os efeitos impulsionais da atenção sobre a cultura e suas atribuições na sociedade de então, encontra-se, na segunda metade dos anos 1970 e meados dos anos 1980, na multiplicação de congressos, seminários e debates⁶¹ realizados nos âmbitos público e privados mais progressistas, mais abrangentes que aqueles especificamente pautados pelas investigações museológicas, mas a eles associados, a fim de examinar e orientar os destinos artísticos nacionais em momento de crescente pressão popular pela redemocratização e constatação por parte do poder autointituído da impossibilidade de manter seu predomínio.

O Salão de Arte Contemporânea de Campinas⁶², em sua 11ª edição, “Política e processos de amostragem da arte”, em 1977, promoveu seminário com leitura pública e discussões voltadas para a exibição do objeto artístico, cujos resumos foram publicados pela revista *Arte Hoje*, em fevereiro de 1978, e apresentados em texto introdutório por Roberto Pontual, no qual, segundo o autor, estiveram em pauta “todas

⁶⁰ Momento que vai dos anos 1960 ao início dos 1970, no qual, por meio de investimentos estrangeiros e acesso à linhas de créditos internacionais, iniciados pelas reformas institucionais do Programa de Ação Econômica do Governo, no período de Humberto de Alencar Castello Branco, e desenvolvido pelo Ministro da Fazenda Antônio Delfim Netto, e nos governos de Artur da Costa e Silva e Emílio Garrastazu Médici, fomentou-se o crescimento dos setores produtivos no país, alargando a dependência do capital estrangeiro e a dívida externa.

⁶¹ Um levantamento dos eventos no complexo arte do período de 1975 a 1995, encontra-se no documento **Cronologia de artes plásticas: referências 1975-1995** (cf.: GUIMARÃES, 2010).

⁶² A respeito dos salões, cf.: ZARGO, 2007.

as peças que compõem este sistema agora questionado: o museu, a escola, os salões, a presença governamental, o *marchand*, o crítico e, especialmente, o artista e sua obra” (PONTUAL, 1978, p. 52).

Para a arte nacional de vanguarda, conforme colocada por Hélio Oiticica em “Esquema geral da nova objetividade” (1967), era importante a compreensão da arte nacional como objeto de suas próprias funções estéticas e sociais, pautadas pelas tendências nela verificadas; tal entendimento, com a expansão da perscrutação sobre o papel e redirecionamento das missões institucionais, foi trasladado para as exposições, que tornaram-se motivo de inquirição e investigação, sendo, então, observadas não só como espaço exibicional, mas experiencial e experimental em que ganha materialidade o conjunto de peças elencadas por Pontual. Segundo o autor, desde o final dos anos 1960, “ainda que sem a intensidade e profundidade desejadas”, discutiu-se no Brasil como exibir adequadamente o objeto artístico, lembrando que tal circunstância foi mundial e vinculou-se à multiplicidade de linguagens e peças avolumadas nos museus, que “ficaram pequenos e incômodos” a elas, situação na qual ainda estão implicados os conservadorismos formais das mostras, galerias e escolas de arte e tornando inevitável o investimento contra tais modelos produtivos e exibicionais.⁶³

Outros eventos em que são colocados os temas relativos às instituições artísticas no Brasil podem ser mencionados, como aqueles realizados pela revista *Módulo*, nos anos 1980, como “O artista e a criação”, em 1980 (MÜLENBERG, 1980), em que os debatedores discutem sobre as implicações entre a produção artística, a crítica representada pela mídia e as instituições; quanto às exposições, ou “As instituições culturais”, de 1985 (COSTA, 1985), que, a partir do reconhecimento pela UNESCO da década de 1980, como centrada na cultura, fato emblemático, naquele momento no Brasil, pela criação de um ministério da cultura independente, o MINC, coloca em debate a própria formação da pasta ministerial e suas complexidades quanto à burocratização, profissionalização e propagação da cultura e da arte no país.

⁶³ Pontual refere-se, ainda, ao descontentamento gerado pelas tentativas de reformulação dos salões de Belas Artes e de Arte Moderna, anteriormente recomendados em congresso pela Funarte, resultando, positivamente, em novas agremiações de classe para os artistas e alargamento do debate público sobre o sistema da arte (PONTUAL, 1978).

Representativas da atuação museal na promoção do intercâmbio entre artistas, instituição e visitantes foram as edições da Jovem Arte Contemporânea/JAC, realizadas pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), de 1967 a 1974, período de cerceamento político-social no Brasil, o que não impediu ao museu implementar programas inovadores e includentes da produção artística mais heterogênea e se colocar como lugar de debate público. Em sua edição de 1973 define a importância de se substituir o evento anual por uma ação contínua integrada às atividades do museu visando a “uma captação dinâmica do processo atual da criação e informação, eliminando o risco puro de defasagem, implícita na exposição caracterizada pela periodicidade” (ZANINI, 2013, p. 241), salientando o caráter movente da arte, muitas vezes, imobilizado pela concepção da exposição como amostragem da produção, além de incentivar que artista e público interviessem nos problemas de estruturação da instituição, pois, como observa Walter Zanini uma

[...] conciliação de interesse diverso torna-se imprescindível para a sobrevivência do museu de arte do século XX. É preciso que coexistam no museu as funções tradicionais (apropriação, preservação, estudo e exposição das obras das coleções) e (no conjunto de suas manifestações temporárias) novos tipos de atividade que o engajem diretamente no próprio processo criativo e em que se acentue a presença física do artista. [...] Seu ambiente deve proporcionar, por outro lado, uma multiplicidade de inter relacionamentos envolvendo pessoal museológico, artistas, críticos, pesquisadores de outras áreas (e.g., sociólogos e comunicólogos), sem falar, obviamente, de um público motivado não apenas pelo encontro de necessárias atmosferas contemplativas, mas por um conjunto cultural dinâmico, capaz de, por novos parâmetros, impulsionar os recursos de sua sensibilidade e de torná-lo ao mesmo tempo um elemento ativo e útil aos demais (ZANINI, 2013, p. 244).

Tais exercícios e comprometimentos evidenciam o entendimento da função social das instituições artísticas na conformação do devir histórico nacional. No ambiente de transição política e cultural ampla por que passava o país e, concomitantemente, a arte, já plenamente consciente de sua constituição como um complexo que reúne múltiplos agentes mutuamente influentes e publicamente responsáveis, é concebida e realizada a emblemática exposição *Como vai você, Geração 80?*, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, em 1984, com curadoria coletiva de Marcus Lontra, Sandra Magger e Paulo Roberto Leal. Mostra coletiva de grande porte, da qual participaram mais de cem artistas, apresentou inflexão na experiência expositiva nacional, por sua dimensão estrutural e sociológica da arte. Formada ainda em natureza colaborativa, não só entre curadores,

mas pela flexibilidade com que recebeu artistas e suas ideias, contudo, respondendo a uma demanda cultural diversa daquela de agitação político-social dos anos 1960.

2.2 Anos 1980, a arte é um show

Na sociedade experiencial do espetáculo e do reconhecimento das diferenças⁶⁴ levou a público uma gradação de propostas artísticas que iam do desenho, da pintura à performance⁶⁵, conduzindo a uma experiência ao mesmo tempo unificada aos moldes de um show e estilhaçada pela variedade, sendo determinantes por seu caráter efêmero, midiático e celebratório.

O catálogo da exposição, uma edição especial da revista *Módulo*, de julho daquele ano, traz textos em que se evidenciam tentativas de compreender a narrativa sobre a arte de então, concatenada à sociedade em que se manifestava. Jorge Guinle (1984), em “Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal: ‘Geração 80’ ou como matei uma aula de arte num shopping center”, já no título revela as inquietantes relações entre a arte de um período e seu fundo político-cultural. A inscrição cita um trecho da letra⁶⁶ de um rock produzido pela banda carioca Sempre Livre, formada exclusivamente por mulheres, que tinha como título e refrão a expressão “Eu sou *free*”, num disco intitulado *Avião de combate*. Pela sugestão e colagem, Guinle, na primeira parte do título, identifica nessa profusão de

⁶⁴ Diferença entendida aqui como multiplicidade, não como polaridade ou binariedade entre um si mesmo e o outro, em que diferença cultural refere-se às identidades simultâneas, plurais e parciais, desprovidas de fundamentos ou essencialismos (cf.: HALL, 2003a, p. 101-28).

⁶⁵ A mostra ficou historiograficamente célebre por enfatizar a pintura realizada no período identificada com o que ficou conhecida por Geração 80, contudo, não são as análises geracionais ou o estudo sobre esta produção o interesse aqui, mas os mecanismos expositivos e culturais possíveis de por meio dela serem verificados.

⁶⁶ *Eu sou free*, 1984, Sempre Livre:

“Só estudei em escola experimental/ Meu pai era surfista profissional/ Minha mãe fazia mapa astral legal/ Minha mãe fazia mapa astral/ Passei a infância em Cochabamba/ Transando Muamba, driblando a alfândega/ Não sou do tipo que faz comício/ Tenho horror a compromisso/ Você pode fazer o que quiser comigo/ Eu não ligo/ Você pode fazer o que quiser comigo/ Eu não ligo/ Eu sou *free* (eu sou *free*)/ Sempre *free* (sempre *free*)/ Eu sou *free* demais/ Eu sou *free* (*free*)/ Sempre *free* (sempre *free*)/ Eu sou *free* demais/ Mas você não tem muita chance/ Não me venha com romance/ Porque eu sou *free*/ *Freelancer*”.

deslocamentos entre linguagem e imagem, os emaranhados na cultura do consumo, na efervescência do reconhecimento de minorias e sua complexidade, muitas vezes contraditórias, um paralelo com a mostra. O grupo de rock, expressão artística oriunda da contracultura, tornada nos anos 1980 a musicalidade mais popular entre a juventude mundial, composto apenas de mulheres que vinham ganhando espaços nos meios sociais pelo fortalecimento e difusão do feminismo, lançava em disco, cujo título faz uma bricolagem com o chiste popular de denominar mulheres bonitas como avião e a recuperação da ideia de aeronave como instrumento de guerra. Esta música igualmente apregoava a liberdade sexual e política (“Não sou do tipo que faz comício/tenho horror a compromisso”), além de remeter a marca de absorventes no nome do grupo, Sempre Livre, não só a questões relativas ao tabu da menstruação, mas também ao universo do consumo de mercadorias, presente também no uso do vocábulo *Free*, marca de cigarros que à época se utilizava de propaganda que convidava jovens a marcarem sua diferença ao adotá-la. Não sem indicar, ainda, as angústias de vivência em meio informacional complexo, como no trecho da música em que pelo jogo semântico da fragmentação (aprendido com o construtivismo), se canta: “Eu sou *free*/ sempre *free*/ eu sou *free* demais”, remetendo à noção de sofrimento.

Ao lado do caráter amplo e sociológico, identificado pelo autor na mostra, o internacionalismo, no uso da palavra do inglês “*free*”, presumido pela menção à música, e no uso do substitutivo, já convencionalizado para zona de comércio, shopping center, não lhe escapa, na segunda parte do título de seu artigo associa o caldo de cultura dos anos 1980 como determinantes na realização artística de então: “como matei uma aula de história da arte num shopping center”. A presunção de que o artista dos anos 1980 estava mais interessado no mundo da vida cotidiana e sua rede informacional popular que nas oficialidades da arte institucional percorre o artigo sobre a mostra. Sendo, então, notável a contradição que se instala no âmbito expositivo e museal, se por um lado, os esforços na profissionalização das instituições buscam tornar mais eficiente a relação entre público e objetos expostos, por outro, ou justamente por isso, o artista procura escapar aos ajustes institucionais. Daniel Senise, exposto pela primeira vez em *Como vai você, Geração 80?*, leva à mostra a pintura “Sansão”, em que um colosso é pintado entre as colunas do edifício como se fosse derrubá-las.

Figura 13 - Daniel Seninse. "Sansão", c. 1984
Pintura, dimensões não identificadas
Crédito: autoria não identificada

Fonte: <http://danielsenise.blogspot.com.br/2011/08/como-vai-voce-geracao-80.html>

Entre os questionamentos sobre a precisão ou circunstancialidade da avaliação geracional a que se propõe a mostra, realça sua vinculação com a agressividade do mercado e a recepção festiva dessa nova modalidade vária da produção de então, que adota o legado vanguardista da efemeridade, como “condição concreta e antológica de seu sentido experimental” (GUINLE, 1984). Para Guinle, aspectos lúdicos, portanto transitórios e experienciais, são transformados em objetos sérios de arte, pelo sólido arcabouço teórico que os acionam, logo, ainda que a recusa institucional seja evidente, as propostas artísticas são alicerçadas por estruturas conscientes, pautadas na efemeridade, que não surge tanto da materialidade, mas no

campo ideológico, na revisão de valores quanto às décadas anteriores e na quebra na história da arte de vanguarda brasileira, claramente posicionada ideologicamente. A indefinição ideológica é, então, por esses artistas, traduzida metaforicamente na plasticidade adotada, pelo uso pessoal dos códigos, no que Guinle chama de experimentalismo codificado, e pela inquirição de seu funcionamento dentro das instituições, fazendo um uso sociologicamente novo da história da arte, por meio da redimensionalização de seus ensinamentos e pela rejeição de suas formalidades escolares e adoção não didática das fontes cotidianas do presente e ausência de busca de um pretérito remoto. Tal diversidade diferencia a produção brasileira não só de seu passado recente, mas também dos estilos internacionais fronteiriços, como *new imagery*, *bad painting*, transvanguarda, que, nos casos italiano e alemão, promoveriam a procura por identidade, e para Guinle, os brasileiros preferem o cosmopolitismo barato dos shopping centers.

Os traços do multiculturalismo presentes no texto de Guinle, ao relacionar a arte dos anos 1980 às inflexões culturais mais amplas, levando em conta os aspectos da cultura de massa e das novas performances políticas adotadas pelos jovens artistas, também se fazem presentes nas análises de Frederico Morais desde o uso do jogo de linguagem na denominação como legenda de seu artigo, contudo, o crítico concentra-se nos domínios da arte, ao contrapor a pintura gestual e celebratória dos 1980, às inquietudes políticas da arte dos 1960, materializadas na agressividade sombria de George Baselitz, a quem deseja uma boa noite de sono, marcando sua saída de cena, ao referir-se a sua célebre pintura *A grande noite perdida* (1962-63), na expressão “*Gute Nacht Herr Baselitz*”, ou na sociabilidade artístico-política proposta por Hélio Oiticica, que, tal como o alemão, não se encontra presente na festa da geração 80: “Hélio Oiticica onde está você?”, recursivamente retomando o título da mostra pela pergunta “Como vai você, Geração 80?”⁶⁷.

O crítico também remarca o internacionalismo⁶⁸ da arte do período, no caso, para evidenciar a diferença entre o tratamento da herança cultural pela pintura de

⁶⁷ Tratar a Geração 80 por meio da pergunta é recurso utilizado ainda, em 2004, pela mostra *Onde está você, Geração 80?*, retrospectiva do período, organizada por um dos curadores da original de 1984, Marcus Lontra, ocorrida no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro.

⁶⁸ Sobre o internacionalismo da pintura presente na mostra, Sheila Leirner aponta que o pós-moderno na arte brasileira tem um painel otimista, apesar do localismo do termo, por ter nascido no Rio de Janeiro, mais precisamente no próprio Parque Lage que abriga a mostra, este circunscreve a nova

origem alemã (e europeia) e pela nacional, ainda que ambas se encontrem marcadas pelo gesto violento, a primeira é sombria, enquanto a segunda, é prazenteira, ou mesmo que sejam provocativas e aparentemente abjetas, conforme suas palavras “Tem seis dedos, um olho só e manca de uma perna”, a segunda é digna de seu apreço: “*I love her*” (MORAIS, 1984). Morais, ainda mantém a agitação das palavras como estratégia para a compreensão da diferenciação entre a arte dos 1960 e dos 1980 pelos uso do formal “*Her*”, no título, que pode ser referido a um momento cultural grave ou severo, como a angústia alemã do pós-guerra, contraposto ao informal e descontraído inglês da cultura pop, já plenamente penetrada na vida artística nacional, como no primeiro parágrafo: “*I love her*”.⁶⁹ Para Morais, a pintura é fruto da experiência do artista, uma vez que afasta “arte como ilustração de ideias” tanto pela recusa ao caráter soturno e desolado de Baselitz ou do racionalismo da sociabilidade de Oiticica, em favor da emoção mais distendida “algo assim para dançar” (MORAIS, 1984), conforme sua citação à artista Ana Horta, de maneira a afirmar a produção artística vista na mostra, uma reação de rejeição de afiliação à uma tendência negativista ou ao hermetismo conceitual dos 1960 e 70. Neste caso uma arte de liberação da subjetividade e da individualidade em seus aspectos despreocupados e bem-dispostos.

A pintura dá-se como fruto da experiência destinada à celebração, portanto, a mostra que a exhibe também é experiência festiva, neste caso, da multiplicidade, das diferenças e dos fragmentos de vivências subjetivas e individuais. Nas palavras de Morais, o “retorno do artista a si mesmo” que, mais precisamente, por meio da pintura, reestabelece o diálogo com o público justamente por sua descontração, que, para o

geração de artistas, porém não se define por limite etário ou de tempo de atuação, mas sim a produção naquele momento. Também não caracteriza um movimento, uma vez que representaria o “cerne do pluralismo indistinto”, característico da época fragmentada, seria, então, a soma de buscas individuais. Leirner refuta que a exposição seja fruto do obscurantismo cultural anterior no país, e aproxima a produção nacional da de outros países, “Geração 80 não é brasileira [...] a arte é uma só”, sublinhando o internacionalismo das tendências da pintura exibida na mostra. Para a autora, ainda uma vertente da crítica é também “ação criadora simultânea, muitas vezes livremente orgástica, decididamente solta das amarras da objetividade, racionalismo e contenção teórica” (LEIRNER, 1984). Posição esta radicalizada quando de sua curadoria para a 18ª Bienal Internacional de São Paulo, de 1985, enfileirou dezenas de pinturas de diferentes artistas a uma proximidade tal que fez com que o conjunto exibido ficasse conhecido como a Grande Tela, recebendo reprovações e queixas por parte de artistas, público, historiadores e críticos de arte.

⁶⁹ Certas comparações com a pintura alemã, corporificada em Baselitz, mantêm-se ao longo do texto: sombrio x celebratório, maneirismo de Baselitz x barroquismo da Geração 80.

autor, encontra seu correlato político na vontade pública de se estar nas ruas aos moldes dos movimentos animados pelas eleições diretas, visto por ele como um ativismo carnavalizado⁷⁰. Política e cultura são carnavalizadas como reação a toda forma de autoritarismo político ou cultural, e Moraes vê nesses gestos a troca da solidão pela solidariedade, a substituição do hermetismo em arte e em política pela experiência pitoresca e contente, proporcionada, não só pela expectativa quanto à abertura política para a participação, quanto pela saturação dos modelos artísticos e culturais visionários dos 1960, que, por sua crença na política, buscavam colocar a imaginação no poder, assim, os artistas dos 1980, que desacreditam em doutrinas e sistemas, sem pessimismos, abandonam as grandes questões e comutam a projeção do futuro, vigente nos idealismos anteriores, pela investida no desfrute do presente.

Figura 14 - Cartaz da exposição *Como vai você, Geração 80?*, 1984

Crédito: autoria não identificada

Fonte: <https://daniname.files.wordpress.com/2014/07/cartaz-geracao-80.jpg>

Dessa forma, se, nos anos 1960, o artista estava preocupado em propor o trabalho apenas finalizado tanto com a participação do outro, quanto se valendo de

⁷⁰ “O que sobrou das diretas? Se ainda não mudamos a mentalidade de nossos políticos, que continuam de costas para a Nação, negociando a portas fechadas seu feudo político, conseguimos desconstrair o povo brasileiro. A volta às ruas foi além do ato político, foi uma vontade que as pessoas manifestaram de se juntar, gritar, cantar, de se tocar, de criar, juntas, uma nova cultura – popular, espontânea, baseada na improvisação, na alegria – uma cultura não hierarquizada, sem distinção de classes, cor, fora dos guetos. Uma vontade de trocar a solidão pela solidariedade. Este o fato novo gerado pelas *diretas já*, a carnavalização da política e da própria cultura, uma reação a toda forma de autoritarismo, seja ele político ou cultural” (MORAIS, 1984).

fatores a citar, alargamento relativo às suas conceptualizações do mundo e de si como agente político-social. Assim, a exposição se transmuta em palco, em que as várias proposições artísticas desenvolvem suas performances pela interação concentrada da parelha obra-espectador ativo; em *Como vai você, Geração 80?*, o artista quer realizar-se a si, a mostra, então, é que conquista o lugar de sociabilidade, os demais completam a festa. O caráter comunitário não se dá pelo trato obra-público, ele está a encargo da instituição e da curadoria, migra para elas, que preparam o cenário comum em que as várias subjetividades de artista e público se encontram difusas em alegre convívio, aglomeradas pelo ambiente. Da arte ambiental passa-se para um ambiente de arte. Valores materializados nos fatos artísticos são transferidos para o espaço expositivo. Wilson Coutinho, em “Festa e democracia na arte do Parque Lage”, ressalta a adequação e propriedade de a exposição ter ocorrido nos espaços ecléticos do palacete dos anos 1920, que proporcionou “a confusão magistralmente organizada pelos curadores” e a “instalação de uma geração”, o que teria sido impossível caso tivesse acontecido no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, cuja arquitetura teria liquidado tal projeto geracional (COUTINHO, 2008)⁷¹.

A aproximação entre os elementos compositivos da mostra – a saber os artistas, o gesto enérgico e hedonista, a participação enérgica do público, e o universo da música representativa daquela geração no Brasil, o rock nacional – não só é corroborada pelo crítico Frederico de Moraes em seu artigo, como por grande parte da mídia ao tratar desses atores, muitas vezes a fim de alavancar o mercado e a produção pela projeção dos jovens pintores como celebridades, assim, se a juventude nacional tinha um som (o rock ou o punk) no Brasil bastante identificados uma ao outro, também tinha uma iconografia, a da pintura gestual, fragmentária, informal, tanto efêmera⁷² quanto experiencialmente grupal, pela contiguidade à cultura de massa, e tal qual a esta, múltipla, por seus elementos, mas homogeneizada num espaço de ação previamente organizado. A anuência do vário na arte impede a padronização, para Moraes “todas as categorias foram para o beleléu” e o artista não está mais subordinado à categorização daquilo que produz, desarrumando a arte e

⁷¹ O autor refere-se à transferência na realização expositiva do MAM RJ para o Parque Lage.

⁷² Temporalidade esta assinalada tanto pela precariedade de materiais e suportes quanto pela infixidez das imagens que convoca, além da urgência da fruição midiática da fama, já asseverada por Andy Warhol.

sua história, tirando tudo do eixo, de modo que “tudo vale, nada vale”, melhor, equivale, todas as escolhas dos artistas são equiparadas, procedimentos, elementos, imagens, materiais ou suportes, bem como os artistas entre si e o público na exposição. Morais vê nessa explosão descompromissada a “história da arte vivenciada aos trancos e barrancos, tudo de uma só vez” e a vanguarda transvalorada no entusiasmo frenético com o múltiplo “algo parecido como uma guerra louca, vai sobrar estilhaço para todo mundo” (MORAIS, 1984).

Guinle e Morais lançam mão de expedientes semelhantes, ainda que de modo diversos, se o título do texto do primeiro aludia à batalha, pela evocação da música presente no disco *Avião de Combate*, imagem aliás, também recorrente na produção de alguns dos artistas presentes na mostra, em Morais a referência a um espírito de enfrentamento vem por certa adoção do termo da pintura congênere italiana, transvanguarda⁷³.

Levando-se em conta as considerações anteriores do autor sobre a carnavalização política e artística singulares do período, portanto de feitio festivo e sensório, aliadas à representação do artista parelhado a ídolo musical e o esforço pela massificação da exposição promovidos pela mídia, essa guerra louca detonadora de estilhaços forja seu aspecto de guerrilha, exibe-se, também, como pastiche ou encenação. Como performance transvalorada em jogo de imagem das ambições vanguardistas, o que sobra é a experiência de excitação social, midiática e mercadológica travestida com roupagem de conflito entre arte de vanguarda e instituições conservadoras no cenário montado pela exposição do Parque Lage. Ou seja, vivência teatralizada, mas não dramatizada, pois, racionalmente organizada e produzida para se caracterizar como genuína, logrando concretizar a adequação entre o fato artístico, sua exibição e demanda social, esta entendida como os anseios do conjunto formado por artista, público, instituição, crítica e mercado. O emblema de combatividade e rebeldia, reivindicado às vanguardas e neovanguardas pela arte dos anos 1980, e presumido como tópico epistemológico para a compreensão do comportamento artístico dos anos 1980, parece ainda mais frágil se contraposto ao

⁷³ Termo do crítico Achile Bonito Oliva para definir a pintura italiana dos anos 1980, pautada no revisionismo de sua própria tradição pictórica. Apesar da tentativa de exportação do conceito, no Brasil houve recusa de sua adoção para a elucidação da pintura do período, ainda que tenha sido utilizado como instrumento de diálogo e compreensão da internacionalização da arte naquele momento.

devir minoritário das vanguardas e neovanguardas, seus enfrentamentos, conflitos e dramatizações para vir a ser nas sociedades em que emergiram como instrumentos de desestabilização e reorganização política e cultural; basta lembrar o quão refratários eram os ambientes da sociedade que viu nascer o dadaísmo ou a resistência aos *Parangolés* de Oiticica. Recepção muito diversa tiveram a pintura e a exposição no Parque Lage.

Figura 15 - Exposição *Como vai você, Geração 80?*, 1984

Crédito: autoria não identificada

Fonte: <http://www.eavparquelage.rj.gov.br/memoria/exposicao/como-vai-voce-geracao-80/>

A segunda metade do século XX foi marcada pela ideia de conflagração armada em suspenso ou em iminência, dado o espírito internacional da guerra fria, imagens de conflitos, seus efeitos e instrumentos ocuparam todos os meios de comunicação e cultura, Baselitz pinta os efeitos herdados de uma Alemanha dividida e destruída, que surgem em formas agressivas e obscuras; o ideário combativo pauta a produção da arte nacional de vanguarda; os instrumentos bélicos emergem coloridos na imagética desde o pop à pintura brasileira dos anos 1980; a rebeldia e sublevação ornamentam o rock e o punk; o cinema e o jornalismo exorcizam e

naturalizam os conflitos. Apesar de materializarem o estado histórico-espiritual do tempo, tais imagens diferem substancialmente de um período a outro, se nos 1960 carregaram a expectativa de denúncia e/ou transformação, pela adesão à práticas político-sociais, que levaram à disseminação do engajamento ideológico, favorecendo o deslocamento das lutas por poder político do contorno materialista para o cultural mais vasto, nos 1980, a utilização do ideário de legitimidade da multiplicidade beneficiou certo esvaziamento e abrandamento da combatividade. O vocabulário e imagética bélicos, a aquiescência da multiplicidade e da efemeridade operam em dupla face, uma, reivindicatória e aguerrida, outra, consensualista e amoldadora.

O conceito de máquina de guerra, desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari, em 1980, em seus *Mil platôs* (1980), serve ao entendimento do conflito entre multiplicidade e homogeneização, relativos às lutas por reconhecimento e identidade⁷⁴, decisórias do multiculturalismo, norteador, por sua vez, do complexo arte e de suas instituições. Seria ela um paradigma político, sociocultural e epistemológico sempre exterior às formas do Estado. Os autores expõem seus princípios por meio de axiomas, proposições e colocação de problemas, sendo já a premissa inicial definidora do que vem a ser, bem como seu equivalente opositor, o aparelho de Estado, assim, o primeiro axioma afirma a máquina de guerra como exterior ao aparelho de Estado, e a primeira colocação atesta a exterioridade na mitologia, na epopeia, no drama e nos jogos. O texto parte da mitologia indo-europeia, conforme descrita pelo filólogo e antropólogo Georges Dumézil, e nela o Estado é representado pelas figuras de Varuna e Mitra, que estabeleceriam a territorialização e manutenção

⁷⁴ A filosofia de reconhecimento tem sua origem nos escritos de juventude de Friedrich Hegel, principalmente seus conceitos de reconhecimento, intersubjetividade e conflito. Reconhecimento é usado pelo filósofo para alterar o modelo hobbesiano de luta social, segundo o qual a conduta coletiva e individual é reduzida a imperativos de poder, de modo que o homem é concebido como animal que busca a autopreservação em desfavor do outro. Para o jovem Hegel, a esfera social não é definida como o espaço de luta pela integridade física; diversamente, ela é o lugar da eticidade, no qual as relações intersubjetivas se dão. Dessa forma, proporciona o autorreconhecimento dos sujeitos nas suas potencialidades e capacidades, assegurando, ao mesmo tempo, o outro na sua singularidade e originalidade, fazendo com que cada etapa de assentimento social habilite o indivíduo a apreender novas dimensões de sua própria identidade, estimulando, assim, outras lutas por reconhecimento, demonstrando que o ponto central do processo é o movimento pelo qual conflito e reconhecimento condicionam-se mutuamente. No presente, Axel Honneth é o principal sistematizador de uma atualização do modelo hegeliano, tendo por objetivo evidenciar a importância de se examinar as fontes teóricas que propiciaram o instrumental categorial do tema.

da guerra; a máquina de guerra, por sua vez, estaria a cargo de Indra⁷⁵, por meio da ação sem preparação prévia, efêmera, pautada pela velocidade pura e pela pura exterioridade, formada de multiplicidades e não traduzível em uma terceira instância.

Em seguida, distende o assunto passando à epopeia: Aquiles e Ulisses evocados a fim de diferenciar a potência, característica da máquina de guerra, daquela violência ou militarização típicas do Estado, garantindo que potência não seja algo que se possui, mas aquilo que se exerce, assim como as gangues urbanas (vagabundagem) contra as tropas policiais (tropas de elite). Assim, Aquiles, separado de sua potência torna-se soldado de Agamenon, ambos a serviço do Estado de Ulisses.

Quanto ao jogo, diferencia o Xadrez com suas peças de vassalagem determinada do Go⁷⁶, em que as peças atuam de acordo com a situação, portando, então, valores extrínsecos à elas. O problema surge aos autores como pergunta sobre se há como conjurar a formação do aparelho de Estado.⁷⁷

A argumentação permanece com o paradigma do guerreiro, localizado fora do aparelho de Estado, mantendo-se como pura exterioridade. O Estado buscaria conservar e, nesta tarefa, permanece em conflito com o que lhe é pura externalidade, como movimentos de religiosos, de sem-terras, de sem-tetos, de gangues, evidenciando, então, a independência entre os dois paradigmas, o do aparelho de Estado e o da máquina de guerra, contudo, dentro de um campo de interações mútuas.

O caso epistemológico é colocado como o mais adequado para se mostrar a dupla relação de coexistência entre ambos⁷⁸. A máquina de guerra tomada como atividade de pensar, convoca não à interpretação, mas ao uso dos conceitos em situação de combate, dando ênfase a um devir problematizante, ameaçador da ordem

⁷⁵ Varuna e Mitra são os deuses indo-europeu e hindu, respectivamente, identificados com a organização do universo e da vida do homem, mantenedores da ordem por meio da guerra; Indra é o jovem deus opositor, destinado a lutar e tomar o lugar de Varuna.

⁷⁶ Jogo de tabuleiro de origem chinesa, em que os jogadores disputam a conquista de territórios.

⁷⁷ A segunda, terceira e quarta proposições seguem o mesmo raciocínio sobre exterioridade relativa à máquina de guerra, atestada neles, respectivamente, pela etnologia, epistemologia e noologia (ato de pensar), sendo o problema que as segue o de que se é possível subtrair o pensamento do modelo de Estado.

⁷⁸ Pressuposto demonstrado na própria forma como é construído *Mil platôs*, em que os escritos são organizados em platôs, não em capítulos, pela abordagem pelo meio, sem subordinação temática.

totalizante do saber. No âmbito das ciências oficiais a realidade é como um sólido, ela constitui-se de modelos estáveis, a realidade dá-se, ainda, como algo mensurável, um espaço linear, fechado, o espaço estriado, métrico e ocupado sedentariamente. Seu modelo é teoremático, baseado na suposição da racionalidade, os problemas são obstáculos a serem superados. A concepção da ciência e do conhecimento como máquina de guerra, por outro lado, requer um espaço nômade de pensamento, em que a realidade seja um fluxo de devires, conforme um modelo hidráulico, que sua matéria seja heterogênea, sem forma preestabelecida, seu espaço é liso e topológico, sem contagem ou medição, delineado em função de seus fluxos, assim, pensar seria problematizar sem que a razão possuísse algo de direito.

Concluem os autores que o aparelho de Estado delimita o elemento problema para subordiná-lo a um teorema e demonstrações, enquanto a máquina de guerra opera experimentações de funcionamento afetivo, no qual o valor das figuras se dá em função do que as afeta, sendo a figura equivalente a acontecimento e não a uma essência.

Tais conceitos corroboram para o esclarecimento quanto ao cumprimento do fim de um pensamento único, estático e universal, para a acolhida da realidade e do mundo humano como devires fluidos, compostos por divergências, diferenças e conflitos em câmbio. Ao se recorrer a tais filosofias e conceituações, não se pretende aqui repisar as questões de fim da história da arte e da multiplicidade e heterogeneidade do universo artístico, já amplamente discutidas em trabalhos de autores de admirável envergadura⁷⁹. Mas, sim, contribuir com análises de aspectos sobre andamentos e diferenciações ocorridos no âmbito dos eventos expositivos sob a ótica de tais pressupostos teóricos. Dessa forma, a fim de compreender a atuação das exposições como mediadoras e projetivas de discursos na instância pública e cultural, a seguir, busca-se a compreensão de relações entre mostras e seus estatutos ideológicos e concepções de época, por meio dos vínculos com questões colocadas pela desconstrução dos saberes hegemônicos, evidentes nas lutas por reconhecimento, multiculturalismo e pós-colonialismo.

Para se compreender a arte de um período é necessário, também, se analisar quais as relações entre a produção artística, as mostras e seus estatutos ideológicos

⁷⁹ Como os trabalhos dos autores Arthur Danto e Hans Belting.

de época. Sobre a contemporaneidade muitos têm sido os discursos, caracterizações e nomeações produzidos; inúmeros filósofos, historiadores, antropólogos, geógrafos, sociólogos, teóricos e intelectuais em geral colocaram-se em busca de suas características gerais, com o propósito de produzir seu entendimento e crítica. Desde e conforme as análises de Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985) em a *Dialética do esclarecimento*, a estética surge para os pensadores voltados às questões de definições da contemporaneidade e sua diferenciação, ou equivalências para com a sociedade moderna e contemporânea, como paradigma do discernimento e funcionamento da sociedade mesma e seus fundamentos filosóficos e epistemológicos, suscitando a percepção de que os entrelaçamentos entre análises filosóficas sobre a sociedade contemporânea e universo artístico contemporâneo são de fundamental importância para o entendimento tanto de uma como do outro, de suas congruências e intersticialidades, em quais de seus aspectos uma a outro se aplicam.

O estudo do complexo arte por meio das exposições em mostras, por sua vez, enseja a observação de conceitos, análises ou teorias propostas por filósofos, antropólogos, historiadores e estudiosos das mais diversas áreas, que podem aprofundar a compreensão de determinados aspectos do fato artístico.

Um dos objetos de revisão do pensamento contemporâneo, que contribui para o exame do evento expositivo e suas implicações, tem sido a noção de verdade do discurso sobre o mundo, as coisas e a arte. A este respeito o filósofo Gianni Vattimo (1996) propõe, em *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*⁸⁰, que esta esteja adequada à dimensão humana e, portanto, inclua o erro e a efemeridade, posição elaborada a partir do reconhecimento do enfraquecimento do ser⁸¹ ao longo do século XX, ajuste este explicado por meio de seus conceitos de

⁸⁰ O estudo sobre o pensamento do filósofo Gianni Vattimo tem sido de fundamental importância para a formação das posições da autora em suas investigações sobre arte contemporânea, tendo sido já utilizado quando da realização de meu mestrado, que versou sobre a institucionalização de performances no âmbito nacional (cf.: **Performance: desafios à formação de acervo museal.** Dissertação de mestrado defendida no Programa Interunidades Estética e História da Arte USP / MAC-USP, em 2010).

⁸¹ Ser é dito aqui enquanto tema da ontologia fenomenológica e usualmente definido como o ser que permanece em si mesmo, sendo usado exemplarmente desse modo de dizer do ser, com frequência, Deus como substância ou princípio de suas próprias ações. É ao enfraquecimento dessa forma de dizer o ser a que Vattimo se refere, ou seja, ao enfraquecimento da crença em absolutos.

pensiero debole (pensamento fraco) contra *pensiero forte* (pensamento forte)⁸², resultando na oportunidade em se rever as das diferenças, além da experiência de uma ontologia hermenêutica, a proporcionar o conhecimento do ser como interpretação e da verdade como criação, jogo ou retórica. Suas análises partem da identificação de um niilismo consumado, ou seja, a descrença e desvalorização dos altos discursos ou equivalência entre todos argumentos, assim, para o autor, dado o enfraquecimento do ser e do enunciado na pós-modernidade, haveria a aceitação da efemeridade de tudo o que é histórico e humano.

Parte das discussões do filósofo italiano tem seu foco na história artística e naquela falência ante a predicação totalizante sobre o objeto arte. Gianni Vattimo apresenta sua leitura sobre a contemporaneidade como sendo esta o momento marcado pelo fim de verdades, dogmas, dialética, metafísica e religião, demonstrando o surgimento de uma nova maneira na existência do ser, consumadamente niilista e hermeneuta. Os paradigmas em suas reflexões são a arte e a retórica, assim, num mundo no qual a verdade e sua afirmatividade universalizante não encontram mais lugar, a criatividade e a interpretação são a saída. Seu pensamento encontra abrigo no universo artístico com fecundidade, pois a impermanência, a não assertividade, a multidisciplinaridade, entre outros, são premissas e/ou procedimentos a acompanhar a pouco mais de um século. Um tal posicionamento permite observar as exposições como instâncias produtivas de falas múltiplas sobre a arte, mas também sobre o mundo, pois se observa crescentemente a ocorrência expositiva interessada em produzir enunciados que escapam ao âmbito artístico.

⁸² *Pensiero debole* é sugerido por Vattimo à maneira de entendimento de estar-com no mundo. A ideia surgiu pela primeira vez como manifesto de um grupo do qual o filósofo fazia parte e foi publicada no livro *Il pensiero debole* (Feltrinelli, Itália, 1983), organizado por Gianni Vattimo e Aldo Rovatti, sendo composto por artigos de intelectuais e teóricos como Franco Crespi, Umberto Eco e Maurizio Ferraris, entre outros. A publicação reuniu textos acerca da “crise da razão”, observada a partir da falência de concepção de um saber global, bem como da ideia de uma verdade única, identificados como *pensiero forte*, capaz de suplantar os conhecimentos e pontos de vista particulares do mundo e da vida. O que se propunha, então, era um entendimento que rompesse essas imagens fortes impostas pela racionalidade e que permitisse a emancipação do pensamento por meio da desmitificação e desmascaramento das verdades constituídas e da instauração de um processo intelectual inconcluso e em constante construção, que fosse um modo de dizer o provisório, mais próximo a um caminho ou percurso para o conhecimento e para as relações político-sociais.

Criticar e, é possível dizer, exhibir – no caso das exposições, objeto de interesse das discussões deste trabalho⁸³ –, conforme os postulados da Teoria Crítica⁸⁴, unem teoria e prática, na realização do confronto entre o pensamento e seu presente histórico. Dessa forma, a própria atividade de trazer a arte a público precisa funcionar de acordo com as novas diretrizes da própria arte, revendo-se a si mesma como instância de valoração e abrindo-se ainda mais à sua vocação hermenêutica, que deverá voltar-se para seus próprios fundamentos.

2.3 Seduzidos pelo reconhecimento

Em 1987, o *Musée d'Art Moderne de la Ville* de Paris (MAMVP) levou ao conhecimento francês a produção artística brasileira do século XX, dividida em Modernismo, Anos 30 e 40, Abstracionismo e Contemporaneidade, na exibição da mostra *Modernidade – art brésilien du 20 siècle*, com curadoria dos brasileiros Aracy Amaral, Frederico Moraes e Roberto Pontual e da francesa Marie-Odile Briot⁸⁵.

A exposição dedicou-se a exhibir a arte produzida no Brasil dos primórdios do modernismo nacional até aqueles anos 1980 e fez parte da programação do Projeto “Os Três Anos França-Brasil”⁸⁶, lançado pela autoridade francesa em 1986, instituído

⁸³ As exposições serão abordadas aqui como discurso, teorização ou crítica a respeito da esfera artística de maneira ampliada, não restrita ao objeto artístico, mas inclusiva de temas relativos à cultura e outras áreas de conhecimento e atuação concernentes, conforme ficará evidente adiante.

⁸⁴ Cf.: HORKHEIMER, Max. *Filosofia e Teoria Crítica*. In: _____. **Textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1989, coleção Os Pensadores.

⁸⁵ Aracy Amaral, ao examinar os limites e procedimentos curatoriais, identificando no curador o apego a suas concepções, destacou o fato de, diante o interesse pela arte latino-americana por realizadores internacionais, Maria-Odile Briot, ter sido, à época, a única curadora europeia que desejou compartilhar a execução da exposição com curadores brasileiros (AMARAL, 1984).

⁸⁶ O projeto aconteceu entre os anos de 1986 e 1989, tendo sido programado a partir de uma visita do então presidente francês François Mitterrand ao Brasil, em 1985. O evento contou com shows de Baden Powell, Maria Bethânia, Chico Buarque, Milton Nascimento, Gilberto Gil, Paulinho da Viola, Djavan, Gal Costa, Paulo Moura, Fafá de Belém, Moraes Moreira, Luiz Gonzaga e Alceu Valença. No ano de 1987, foi realizado o ciclo *Le Cinéma Brésilien*, no Centro *Georges Pompidou*, tornando-se referência sobre a cinematografia brasileira. Houve ainda exposição de arte popular no *Grand Palais*; o colóquio *Imagens Recíprocas do Brasil e da França*, na sede do Senado francês; concertos comemorativos pelo centenário de Heitor Villa-Lobos; a mostra *Jean Baptist Debret – um pintor filósofo no Brasil*; exposição de Cícero Dias; presença de 19 escritores brasileiros no Salão do Livro de Paris (Jorge Amado, Antonio Callado, Zélia Gattai, Ferreira Gullar, José Guilherme Merquior, Josué Montello, Raduan Nassar, Antonio Olinto, Nélida Piñon, Affonso Romano de Sant’Anna, José Rubem Fonseca, Napoleão Sabóia, Herberto Salles, Silviano Santiago, Lygia Fagundes Telles, Antonio Torres, João Ubaldo Ribeiro e Edla

no ano anterior, quando o governo francês desenvolveu e deu início a seu programa de temporadas culturais estrangeiras – possivelmente como resposta à perda da hegemonia cultural para os Estados Unidos e sua política internacionalista (ao longo do século XX) é que a França tenha se dedicado com afincos ao intercâmbio cultural e difusão cultural internacional. Seja na promoção do conhecimento da cultura de outras nações no país ou seu inverso, o país naqueles anos 1980 deu início ao refortalecimento do comparecimento da cultura francesa no exterior.⁸⁷ Historicamente, seu objetivo maior tem sido a consolidação de sua influência no mundo, conforme afirmou Jacques Rigaud, ex-chefe do gabinete do Ministério da Cultura e responsável pelo Relatório Rigaud, de 1979, (re)fundador da política cultural francesa: “A dimensão cultural de nossa presença no mundo não é elemento secundário ou decorativo, mas o fator essencial, substancial. Sem ela, a França se apresenta mutilada” (RIGAUD apud AMARAL, R. P. A., 2008).

Conforme o mesmo relatório, tal ação cultural seguiria uma série de diretrizes básicas, que privilegiassem a divulgação da imagem do país como aquele de alta tecnologia e cultura humanística, detentor de uma concepção pacífica e não dominadora das relações internacionais, propondo-se como exemplo de nação que assume plenamente as exigências de seu desenvolvimento, ao mesmo tempo em que permanecesse fiel à sua própria personalidade, por meio do estímulo a agentes culturais franceses colocados em posição de diálogo e intercâmbio com o exterior. Dentro desse espírito de trocas, contudo, sobressai a prioridade à expressão do pensamento francês, sob todas as suas formas e em todas as áreas, como a promoção da língua, colocada como ação altamente desejável, mas não exclusiva, pois não deve limitar outras formas de expressão da inteligência francesa, o que pode ser interpretado como certo reconhecimento da proeminência do pensamento discursivo francês em face do retraimento de suas expressões plásticas no período.

Van Steen). Em 1988, o projeto fomentou a criação da Cátedra de História do Brasil, na Sorbonne – Universidade de Paris IV; ocorreu a exposição *O arquiteto e a Floresta*, de Zanine Caldas, no *Musée des Arts Décoratifs*, e a restauração do edifício projetado por Grandjean de Montigny, na Praça do Comércio do Rio de Janeiro, para a instalação da Casa França-Brasil. Para mais detalhes sobre o Projeto ‘Os Três Anos França-Brasil’, ver: AMARAL, R. P. A., 2008, p. 47ss.

⁸⁷ Sobre a política cultural francesa desde a segunda metade do século XX, cf.: POIRRIER; GENTIL, 2012.

O relatório prevê a contribuição para o desenvolvimento dos países especificados nele como de Terceiro Mundo, sugerindo espírito de cooperação, a fim de estabelecer vínculos entre a assiduidade cultural no exterior e a capacidade de acolher manifestações de outros países, mantendo, todavia, a concepção de superioridade e inferioridade cultural que garanta à França a posição de ponto de encontro mundial. Conclui-se, finalmente, com orientações que assegurem a excelência da cultura francesa pela dinamização de sua postura que, ao levar em conta as particularidades dos outros países, não deve se deixar conduzir por modelos antiquados, mas ao contrário, permitir a participação efetiva na vida cultural francesa, uma vez que se considere a vocação mundial do país, em suas dimensões política, econômica e cultural, de forma a endossar a presença cultural da França nas diferentes regiões e países do mundo.⁸⁸

É preciso lembrar que em meados da década de 1970, a França impulsiona na Europa um conjunto de ideias divergentes, que colocarão em xeque as concepções de mundo e verdade provenientes do modernismo, na produção de autores como François Lyotard, Georges Balandier, Jean Boudrillard e Pierre Nora. É por este impulso que nos anos 1980 e 1990 (incluído já outros pensadores europeus, como Gianni Vattimo e David Harvey), se estabelecerão as vertentes culturais e filosóficas que proporcionarão as políticas de reconhecimento e de identidades, bem como a difusão de tais mudanças de paradigmas conceituais, como o de pós-modernismo e seus desdobramentos, após o propalado fim das grandes narrativas e certezas, valorização da micro-história, da ambiguidade da realidade e da flexibilização das interações, e o pós-estruturalismo para o qual a realidade é construção subjetiva e social aberta à interpretação.

Contudo, ao serem colocados em prática por meio de ações de Estado, como ao se aplicarem as políticas de intercâmbio cultural francesas colocadas pelo Relatório Rigaud, que, já em sua linguagem mantém as condições e concepções de desigualdade, permite que este pensamento voltado para a promoção da isonomia e da liberdade, atue de dois modos opostos, que, por um lado, proporcione a valorização da diferença e da reconhecença do outro, por meio da divulgação e valorização de sua cultura; por outro, promova a manutenção da noção colonialista mediante o

⁸⁸ Sobre as diretrizes do Relatório Rigaud, cf.: AMARAL, R.P.A., 2008, p. 22.

fortalecimento dos laços de dependência política, econômica e cultural explicitados pela própria necessidade do reconhecimento e da validação por parte de uma cultura que considera a si mesma mais forte.

Figura 16 - Capa do catálogo da exposição Modernidade: art brésilien du 20^e siècle, de 1987
Foto: foto da autora

Fonte: arquivo pessoal da autora

A contradição oriunda da tensão entre teoria e prática, pode ser notada, no caso do intercâmbio França-Brasil, explicitamente no catálogo da mostra *Modernidade...*, quando entre as declarações de satisfação de que o Brasil tenha consciência de seus fundos culturais próprios, Robert Richard, comissário geral de França-Brasil, afirma no texto de abertura da publicação que

A escolha da França para a abertura de *Modernidade* é significativa, se nos lembrarmos que foi em Paris, no entroncamento da modernidade

internacional, que se manifestou uma redescoberta do Brasil pelos próprios artistas brasileiros, como Portinari, Sérgio Milliet, Oswald de Andrade, que, segundo o testemunho de Paulo Prado, 'durante uma viagem a Paris, do topo de um ateliê na Place Clichy, umbigo do mundo, descobre, surpreendido, seu país.'" (RICHARD, 1987, p. 17, tradução da autora)

Ou, ainda quanto ao catálogo, a legitimidade dada aos documentos e textos da história artística nacional ao serem ali traduzidos e publicados em francês, contando com versão dos textos originais em português somente quando da itinerância da mostra pelo Brasil, contribuindo para a manutenção do desconhecimento e do valor secundário da língua original dos testemunhos documentais.

Diferentemente da *Como vai você, Geração 80*, mostra midiática, de grandes proporções, realizada com propósitos experienciais e festivos, *Modernidade...* foi uma exibição racionalizada, didática e enciclopédica. A performance das tendências da arte nacional de vanguarda em cada uma dá-se de modo diverso: na primeira, o que se mantém como valor continuado das produções dos 1960 é a vivência experimentada, enquanto que na exibição francesa é a projeção discursiva e perscrutadora. A exposição de dimensões espetaculares levou à França 170 trabalhos, de 69 artistas, além de inúmeros documentos relativos à arte e arquitetura do século XX no Brasil. Como início da modernidade nacional a ser exibida, foi escolhida uma vez mais a exposição de Anita Malfatti, de 1917⁸⁹, acompanhada, inclusive, do artigo de Monteiro Lobato que a detratava, ilustrando as intenções enciclopédicas da exposição, além de grifar as diferenças, aos moldes europeus,

⁸⁹ Sobre a escolha do mito fundador do modernismo no Brasil, se pensado do ponto de vista das exposições, é possível recolocar a pergunta sobre a escolha da exibição de Anita Malfatti, em 1917, uma vez que três disputam na historiografia da arte brasileira o marco inicial conforme visto no primeiro capítulo desta tese. No alvorecer da historiografia do moderno no Brasil, o Salão de Maio, sobretudo em sua terceira edição, já consignava a história da arte brasileira, consagrando-a em marcos, procedimento mantido pelos manuais posteriores. Paulo Mendes de Almeida, em 1961, em seu livro *De Anita ao museu*, e Roberto Pontual, no *Dicionário das artes plásticas no Brasil*, de 1969, igualmente referendam a exposição de Anita Malfatti como marco inicial do modernismo nacional, legitimando a pergunta sobre as razões da exclusão ou obscurecimento de Lasar de Segall em sua instauração. Uma hipótese, entre outras, para a escolha do evento de 1917, na mostra *Modernidade...* é a de que os curadores Roberto Pontual e Aracy Amaral, na mostra, dão continuidade à preferência dos historiadores à Malfatti; no caso de Aracy Amaral, a curadora e pesquisadora mantém sua própria ampla investigação sobre o modernismo, sustentando a posição de 1970, publicada no livro *Artes plásticas na semana de 22*, em que assume como germe do modernismo, estabelecido a partir da mostra de 1922, a reunião do grupo modernista em torno da defesa de Anita Malfatti, em 1917. (cf.: AMARAL, 1998). Em 1988, o Museu Lasar Segall realiza a mostra *Lasar Segall: a exposição de 1913*, em que são exibidas obras trazidas em sua primeira vinda ao Brasil, que deixaram assinalado o tradicionalismo do exposto então (cf.: **Lasar Segall**: a exposição de 1913. Apresentação Maurício Segall; textos ARAÚJO, M. M. et al. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1988. Catálogo de exposição).

entre a vanguarda artística nascente e a sociedade conservadora em que se inseria a modernidade que dá título à mostra.⁹⁰

O esforço da mostra evidencia um duplo sentido, isto é, um é exibir um Brasil conhecedor e seguidor da cultura artística mais avançada em todo o século XX, explicitado não só pela exibição de grande número de artistas, mas também pelo de documentos assinados por intelectuais nacionais, um outro ainda é patente: a busca em evidenciar o que há de genuíno na arte nacional, sobretudo pela ênfase dada à Antropofagia e aos movimentos Concreto e Neoconcreto. Ou seja, a afirmação de sua identidade – termo este de grande valor, não só à política de reconhecimento e intercâmbio cultural no qual a mostra se insere, mas ao próprio momento histórico do pensamento que as fundamenta e instaura. Outro, com ele conflitante, pois esta escolha de aproximação da arte realizada no Brasil com as vanguardas artísticas europeias (conduzidas, diga-se de passagem pela própria França, para onde acorriam, no início do século, os artistas de toda Europa) foi a de se mostrar um Brasil de vanguarda e modernizado – plenamente de acordo e emparelhado com as premissas do próprio Relatório Rigaud.⁹¹ Reiterando e insistindo na dependência do capital simbólico nacional quanto à vanguarda histórica francesa, ameaçada pelo rearranjo do complexo arte em âmbito nacional nos anos 1980, conforme verificado por Júlio Plaza, para quem a cena artística brasileira do período havia abandonado o modelo francês da “arte brasileira’ neo-cubista e neo-abstracionista, ligado a iconografias e iconologias nacionalizadas” por outro vinculado à práticas historicistas

⁹⁰ A mostra exibiu como parte do conjunto de referências à exposição de Anita Malfatti, de 1917, os artigos para os jornais diários de Monteiro Lobato e Oswald de Andrade, em que o primeiro, apesar de suas posições progressistas em inúmeros aspectos culturais e econômicos, demonstrava conservadorismo diante das vanguardas artísticas, documento apresentado como aquele que cristalizou a hostilidade à exposição da artista; enquanto o segundo defendia a sua modernidade e foi exibido como o primeiro registro de defesa pública de um modernista; tal conjunto sublinha a recorrência das contradições, já identificadas por ocasião dos movimentos de vanguarda na Europa, entre as atitudes entusiasmadas dos vanguardistas em confronto e contraste com o escândalo e o desdém em sua recepção pela sociedade (cf.: **Modernidade: art brésilien du 20^e siècle. Musée d'Art moderne de La Ville de Paris**, 1987. Catálogo da exposição).

⁹¹ O governo francês deu início às temporadas culturais em 1985, tendo difundido no país a cultura de inúmeros povos ou regiões, privilegiando aqueles mais à margem das culturas ocidentais, a saber, até o ano de 2011: Índia (1985-86), Brasil (1986-89), Filipinas (1992-93), Tunísia (1994-95), Irlanda (1996), Jordânia e Palestina (1997), Egito (1997-98), Japão (1997-98), Vietnã (1998), Israel (1998), Marrocos (1999), Quebec (1999), Ucrânia (1999), Hungria (2001), República Tcheca (2002), Argélia (2003), China (2003-04), Brasil (2005), Letônia (2005), Coréia do Sul (2006), Tailândia (2006), Armênia (2006-07), Holanda (2007), Finlândia (2008), Turquia (2009), Rússia (2009-10), África do Sul (2010), América Latina (2011).

e recursivas promovidas pelas “multis da arte” e seus nominalismos que “faturam a mais valia da arte moderna” (PLAZA, 1985, p. 5).

A respeito da recepção e repercussão do projeto no meio jornalístico e na imprensa, nota-se o quão modesta e timidamente se deu, conforme Aurore Chatelard, em dissertação de mestrado, sobre a presença artística brasileira na imprensa escrita francesa, durante o período do programa, registra cinco matérias sobre a exposição *Modernidade...* e outras duas sobre a participação dos 19 escritores brasileiros no Salão do Livro de Paris (CHATELARD, 1999, p. 97). Sobre a imprensa brasileira, os artigos, apesar de pouco mais numerosos, concentram-se nos dias próximos da abertura da mostra e salientam seus aspectos organizacionais e quantitativos, como a grandiosidade da exposição (número e dimensões das peças, artistas e custos) e a modernização e profissionalização quanto aos procedimentos de trânsito internacional, embalagem e transporte.

Conceitualmente as abordagens são acanhadas e restringem-se a questionar algumas escolhas curatoriais e a trazer a público conflitos entre os curadores, ao expressarem justificativas geracionais para a seleção dos trabalhos, argumentando que curadores mais velhos deram ênfase na produção anterior à contemporânea, enquanto a jovem crítica solicitou jovens artistas e contestou as escolhas; ou ao apontarem divergências com relação às preferências temáticas contra preferências históricas; também informam a leitura expográfica, ao tratar da arquitetura da mostra, triangularmente concebida para, que por meio de linhas, fossem colocadas frente a frente as opções históricas e as temáticas, a fim de que o público pudesse promover diálogos entre os trabalhos e os artistas.

Alguns artigos publicados posteriormente, por ocasião da itinerância da mostra no Brasil, demonstram a satisfação por ver a produção artística e cultural brasileira ganhar reconhecimento internacional. Entre os poucos artigos da imprensa francesa, existiu a diligência de exaltar o percurso da arte brasileira, suas ações de vanguarda a valorizar aquelas europeias e, sobretudo, a energia e criatividade contemporâneas, num gesto mais próximo da justificativa de interesse que de análise crítica da produção brasileira⁹². O catálogo da mostra é uma publicação de grande porte,

⁹² Alguns desdobramentos da mostra em questão merecem futura abordagem, como, por exemplo, as mostras de artistas brasileiros realizadas como eventos paralelos em outros museus ou galerias comerciais; a itinerância no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), suas peculiaridades,

contando com 432 páginas, formado por declarações oficiais; textos críticos dos curadores; seção documental com tradução de textos históricos e edição de fotos; planta da exposição; reprodução de imagens e biografia dos artistas; cronologia dos fatos relevantes de 1917 a 1985; bibliografia e lista de galerias nas quais se pode ver e comprar trabalhos de brasileiros⁹³.

Diferentemente de outras mostras enciclopédicas posteriores, que pretendiam atualizar o discurso sobre traços distintivos nacionais – como a 24ª Bienal Internacional de São Paulo, de 1998, conhecida como “Bienal da Antropofagia”, com curadoria-geral de Paulo Herkenhoff, que procurava afirmar a cultura brasileira como apoiada nos conceitos de antropofagia e canibalismo e, ainda, exprime-se como modelo para o multiculturalismo⁹⁴ experimentado nos anos 1990; ou *Brasileiro que nem Eu, que nem Quem?*, com curadoria de Bia Lessa, de 1999, na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), que discutia sobre a brasilidade a partir de uma abordagem caleidoscópica e sensorial da arte, e procurava, pela emoção, conduzir à experiência de brasilidade –, *Modernidade...* ao indicar uma visão ampla e de caráter histórico sobre a produção da cultura artística nacional, fê-lo sob a ótica da filiação às vanguardas modernas. As questões de identidade, de maneira nenhuma, deixam de se fazer presentes, os títulos dos textos dos curadores brasileiros as trazem explicitamente: “*Brésil: qu’est-ce que ce pays?*”, de Affonso Romano de Sant’Anna, “*L’Art et l’artiste brésilien: um problème d’identité et d’affirmation culturelle*”, de Aracy Amaral, “*Anthropophagie et/ou construction: une question de modèles*”, de Roberto

recepção e textos da imprensa. Outro assunto suscitado pela pesquisa é a reedição do intercâmbio cultural entre França e Brasil, em 2005. Como parte dessa aproximação, são enviadas ao Brasil exposições de grandes nomes da arte francesa, para citar algumas, as retrospectivas de Auguste Rodin, na Pinacoteca do Estado, em 1995; a de Claude Monet, no Museu de Arte de São Paulo/MASP, em 1999; e *Picasso – anos de guerra*, no MAM RJ, em 1999. Contudo, tais mostras chegam ao país prontas, dispensando o exercício dos profissionais locais; no caso das três mostras citadas, todas foram realizadas pela RSB Consultoria e Projetos Ltda., dirigida pelo sócio Romaric Sulger-Buel, ex-vice-cônsul da França no Rio de Janeiro. Cf.: SANTOS, M. S. As megaexposições no Brasil: democratização ou banalização da arte? **Cadernos de Sociomuseologia**, nº 19, p. 83-114.

⁹³ O fato de o catálogo incluir dados sobre as galerias comerciais, em que é possível encontrar arte brasileira à venda, levanta perguntas sobre as relações entre o empreendimento governamental franco-brasileiro e o mercado de arte internacional, contudo este é um tema para vasta discussão, que não cabe no momento (entretanto, é necessário que seja notado, aguardando estudos futuros).

⁹⁴ Multiculturalismo é um princípio defensor da necessidade de se ultrapassar as atitudes de tolerância entre diferentes culturas e em geral, refere-se a grupos de um mesmo território ou nação. Segundo o multiculturalismo as diferenças culturais devem ser respeitadas e encorajadas, a fim de que a coexistência se faça harmoniosamente; tal ideia está associada àquela falência da verdade universal e à emergência do relativismo cultural.

Pontual, e *“Entre la construction et le rêve: l’abîme”*, de Frederico Moraes. Contudo, a tópica da perfilhação às vanguardas modernas conduz a mostra às reflexões sobre a cultura nacional, escapando ao tom apaziguado, afirmativo e celebratório das duas mostras citadas, mantendo-a ainda dentro do círculo de questionamentos modernos que buscavam conciliar experimentação plástica e originalidade cultural, neste caso por meio do tratamento histórico e não inédito da produção.

Mesmo que já na esfera das políticas de reconhecimento que redundarão no multiculturalismo e generalização das equivalências, e ainda que sirva ao Estado como meio de enaltecer e celebrar sua cultura e seus ideais, além adquirir estatuto político ao prestar serviços diplomáticos, a mostra, por meio dos textos publicados no catálogo, ainda permite que sejam notadas as contradições e fraturas na demonstração histórico-antropológica da cultura artística nacional. A pergunta sobre “que país é esse?” atravessa os textos de Affonso Romano de Sant’Anna e Aracy Amaral. Romano de Sant’Anna aborda o país como um enigma que provoca interpretações polissêmicas e contraditórias, apontando o feitio de “A terceira margem do rio”, em referência a Guimarães Rosa, como simultaneísmo e superposição, sua versão para a mestiçagem racial e cultural, desorientadora, dadas as diferenças culturais encontradas entre os próprios indivíduos, que convivem de

[...] tribos indígenas, cidadãos que estão na idade média, intelectuais que se creem em pleno Iluminismo, militares detentores do Positivismo, trabalhadores no estágio da Revolução Industrial dos séculos XVIII e XIX e toda uma população estabelecida no século XX que segue firmemente para o XXI, mas que lhes é difícil, num contexto histórico de uma tal heterogeneidade, de se reunir num mesmo projeto nacional (SANT’ANNA, 1987, p. 32).

Nos textos publicados no catálogo fica evidente o conflito na realização expositiva, dadas as ambiguidades e contradições abordadas pela curadoria⁹⁵, como se observa no texto de Romano de Sant’Anna, em que se nota a recusa em aceitar o Brasil como um país conciliado sob um projeto único de nação desenvolvimentista, conforme o proposto pela ditadura civil-militar, que ainda reverberava no país. Aracy Amaral discorre sobre as antinomias, complexidade, combate e a formação dos

⁹⁵ Fato captado pela imprensa, mas que talvez não tenha sido compreendido em sua agudeza, o que resultou nos artigos um certo tom de bisbilhotice, conforme se nota nos comentários anteriores sobre as publicações da imprensa diária.

artistas nacionais; Roberto Pontual sublinha uma nação que se debate entre as heranças coloniais e a sua construção imagética; Frederico Moraes defende a vocação construtiva, nascida pela revisão antropofágica da cultura de importação europeia e africana e a realidade nacional, como definidora quanto a características brasileiras.⁹⁶

As exposições da vanguarda dos anos 1960 no Brasil, sobretudo, *Opinião 65*, *Propostas 65* e *Nova Objetividade Brasileira*⁹⁷, permitem traçar um contraponto à oficialidade de *Modernidade...*; tais mostras, feitas as ressalvas sobre a impossibilidade de independência total quanto à realização dos eventos⁹⁸, manifestavam a índole subversiva no período e tomada de posição político-ideológica por artistas no momento recrudescente da ditadura civil-militar no país, subsistindo como dispositivo cultural próximo daquele conceituado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, no “Tratado de nomadologia”⁹⁹, como máquina de guerra.

As exposições observadas podem, então, ser analisadas segundo seus funcionamentos, como acordadas com interesses e valores formais ou governamentais, ou como dispositivos de transgressão e transformação, no caso, as mostras na vanguarda artística dos anos 1960 realizam – ainda que muitas vezes prescritivamente, como é o caso de *Nova Objetividade Brasileira*, que apresenta em seu catálogo análises racionais e organizadoras do que seja a vanguarda artística daquele momento, sobretudo no texto “Esquema geral da nova objetividade”, de Hélio Oiticica – a oposição ao que se encontra estabelecido no universo artístico e o enfrentamento ao momento político-social autoritário.

A mostra *Modernidade...*, por sua vez – mesmo que dê forma visual e discursiva às incongruências quanto a descrições e caracterizações do espírito nacional –, atua como braço estatal, neste caso, recém-saído da situação política autoritária e

⁹⁶ O texto de Marie-Odile Briot para o catálogo, não será aqui abordado, por neste momento aproximar-se mais de impressões de viagem, em que pese suas observações sobre a paisagem e arquitetura locais, que a tentativa de compreender questões mais intensas acerca da natureza nacional. Mas note-se sua atuação no Museu de Arte Moderna de Paris, quando realizou inúmeras exposições, e no conselho científico do Escritório de Assuntos Culturais da Cidade Paris, na implementação da informatização das coleções da cidade.

⁹⁷ Sobre a análise dessas exposições e para a compreensão geral do presente trabalho ver o capítulo primeiro.

⁹⁸ Anote-se aqui que *Opinião 65* ocorreu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ), por ocasião da comemoração do IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro.

⁹⁹ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. op. cit..

iniciando o retorno à democracia, fato que talvez explique a possibilidade para se efetuar as contradições com honestidade mesmo que no cordial exercício diplomático, sobretudo porque, talvez, por um lado, já no transcurso à democratização, as preocupações com a atuação subversiva por parte de artistas e intelectuais já não tivessem lugar e, por outro, fosse necessário se usufruir probabilidades construtoras a uma boa imagem do país e seus dirigentes.

Contraste esclarecedor de quanto pesava no meio a interferência da ditadura civil-militar imposta ao país são as circunstâncias da 10ª Bienal Internacional de São Paulo, de 1969, quando meses após o lançamento do Ato Institucional nº 5, o AI-5, artistas brasileiros e estrangeiros recusaram-se a participar da mostra como forma de protesto contra a ditadura militar, chegando ela a ficar conhecida como a “Bienal do Boicote”, uma vez que a recusa da maioria dos artistas convidados se deu por meio de seu não comparecimento e das delegações estrangeiras pela renúncia ao convite. Na França, centenas de artistas assinaram o manifesto, “*Non à la Biennale*”, devido aos atos de censura que levaram à retirada, sem maiores justificativas, de trabalhos de exposições na Bahia, em Belo Horizonte e em Ouro Preto. Sobre o fato, Fernando Lemos escreveu no *O Estado de S. Paulo*: “É inegável que desde a 1ª Bienal os artistas do Brasil nela encontraram a única plataforma para a atividade das artes visuais – ou plásticas como naquela altura ainda estreitamente se denominavam. Se há nisso um erro original, pouco importa agora até porque ele determinou aspectos hoje irreversíveis na mostra. Talvez o antibiótico tenha alimentado o micróbio e o transformou num monstro. Hoje, a Sala do Brasil é uma Bienal dentro da Bienal. Nacional dentro da internacional. E há razões fortes nas duas, que as obrigam até a viverem paralelamente” (LE MOS, 1969)¹⁰⁰. Demonstrando a transformação, neste caso, de um aparelho de Estado, a instituição Bienal, numa máquina de guerra operada por artistas contra a própria esfera que os abriga, concluindo que os papéis, mesmo institucionais, não são estáticos, mas transmutam-se em instrumentos de alterações e requerimentos ao se criarem, neles mesmos, novas margens de atuação artística, política e social.

¹⁰⁰ Também cf.: **30 x Bienal: Transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição. São Paulo: Fundação Bienal. 2013.** Catálogo de exposição.

É significativo nesta etapa compreender as exposições como narrativa e experiência de múltiplos propósitos, respaldados, sobretudo, na informação e na vivência, aqui relacionada ao legado referente à arte nacional de vanguarda, estabelecido, por sua vez, sobre a interação, a efemeridade e o experimentalismo construtivo, que tem como finalidade privilegiada o conhecimento e o reconhecimento, deslocados do objeto¹⁰¹ para o ambiente expositivo predicado pelos conteúdos político-sociais do multiculturalismo e do pós-colonialismo. Valeria, portanto, perguntar também sobre o que são essas narrativas e experiências expositivas e quais suas qualidades na sociedade informacional do capitalismo avançado. Walter Benjamin, em “O narrador” (1987c), de 1936, assinalava a distância entre o ouvinte e o narrador, por faltar àquele a atualidade viva, encontrando-se a arte de narrar próxima à extinção, pela privação de uma faculdade que antes parecia inalienável: o intercâmbio de experiências, as trocas diretas entre pessoas. Para o autor era dessas relações que se nutria o narrador, portanto suas histórias e conselhos eram tecidos na concretude da vida, em sua experiência e sabedoria, estando esta mesma também em supressão (que não é moderna – mas se dissolve paralelamente às forças produtivas. Ver o Romance, por sua evolução técnica, o livro, difere da epopeia, narrada. O romancista segrega-se – exemplar é Dom Quixote, personagem refratária aos conselhos e isento de sabedoria), dando lugar a uma nova forma comunicacional: a informação.

A difusão da informação também é responsável pelo declínio da narrativa, pois se recebe a cada dia muitas notícias, mas mantém-se pobres em histórias surpreendentes. O informe traz os fatos já acompanhados de explicações, na narrativa o leitor/ouvinte é livre para interpretar. A narração tem camadas. A informação só vale quando é nova. Contar histórias seria, para Benjamin, a arte de contá-las de novo, e cita Paul Valéry, para quem a narrativa é trabalho prolongado, a informação requer velocidade.

Benjamin, em outro ensaio, “Experiência e pobreza” (1987a), de 1933, por meio da parábola da vinha, declara que a felicidade está no trabalho, em sua experiência, e não no outro encontrado milagrosamente, atestando que a experiência de compreensão de um ensinamento pode vir a posteriori, dependendo de tempo para

¹⁰¹ Objeto conforme definido no Esquema Geral da Nova Objetividade, ver primeiro capítulo desta tese.

sua elaboração. O aceleração constante das mudanças tecnológicas, a profusão e difusão de ideias e informações, e as experiências desmoralizantes (guerra, inflação, fome, moral) conduzem àquele fim das experiências compartilháveis, ao empobrecimento da experiência comunicável, legando o homem a uma nova forma de miséria que mostra um novo rosto, enfeitado com máscara como o mendigo medieval no carnaval. Da detecção dessa miséria pergunta o autor pelo valor do patrimônio cultural, se a experiência não mais nos vincula a ele.

Jorge Larrosa Bondía, em “Notas sobre a experiência e o saber da experiência” (2002), responde a esse questionamento sob a ótica da educação, propondo o a revisão da abordagem clássica que estabelece a educação e o saber divididos entre os pares ciência/técnica *versus* teoria/prática, por um enfrentamento existencial e estético. Ou seja, experiencial.

Da perspectiva da exposição, encontramos no entrelaçamento desses pontos, do patrimônio cultural, da educação e de suas chances de experiência (além das questões técnicas e metodológicas que a viabilizam). Conforme conceitua Larrosa Bondía, experiência é o que nos passa, o que nos acontece; não o que se passa, já que este estaria organizado para que nada nos aconteça. Passam-se muitas coisas, mas a experiência é rara.

É possível afirmar que, de acordo com esses autores, o excesso de informação não é experiência. A informação não deixa lugar para a experiência – é a antiexperiência. Informação excessiva e veloz cancela a possibilidade de experiência, de maneira que é necessário separá-las. E separar o saber de experiência do saber coisas.

A confusão entre conhecimento e informação leva à formação da sociedade como mecanismo de processamento de informação, convertendo-a em uma sociedade na qual a experiência é impossível. Do excesso de informação atinge-se a escassez de experiência pela fartura de opinião. O sujeito converte-se em informado e opinante. Tendo ambas firmado-se como imperativos sociais. (Cujo maior representante e difusor é o periodismo, conforme Benjamin, que, ao aliar informação e a opinião, destrói a experiência, por meio da fabricação da informação e fabricação da opinião.)

Ao serem sacralizadas ocupam o espaço do saber e o sujeito altera-se em suporte informado da opinião individual. O sujeito coletivo, o suporte informado da opinião pública. Sujeitos fabricados e manipulados, incapazes de experiência. Este par influencia a aprendizagem, também a aprendizagem significativa. A opinião seria a dimensão significativa da informação, a reação subjetiva ao dado objetivo (informação), e como reação fez-se automática, reflexa, reduzindo o opinar a estar a favor ou contra. Os sujeitos são, então, convertidos em competentes a responder perguntas de modo semelhante à comprovação da informação ou pesquisa de opinião. Diz-me com que informação conta e qual a sua opinião – dispositivo periodístico, impossibilita a experiência.

Para Larrosa Bondía, a experiência é rara, também, por falta de tempo. A sucessão acelerada de acontecimentos – excitação – conduz à inviabilização do silêncio. Resultando num sujeito do estímulo. Falta de silêncio e de memória, também são inimigos da experiência. Experiência é rara, ainda, por excesso de trabalho. Confusão entre experiência e trabalho. Sujeito moderno é aquele informado que opina, agitado e em movimento. É um ser que trabalha – que pretende conformar o mundo. O trabalho é a atividade que deriva dessa pretensão. O sujeito se crê capacitado a fazer tudo o que se propõe e não duvida em destruir o que percebe como obstáculo à sua onipotência. Sempre tomado do ponto de vista da ação: constantemente desejoso de fazer algo, num afã de mudar as coisas.

Sujeitos são, assim, informados, opinativos, superestimulados, voluntariosos, imperativos e hiperativos. Querendo o que não é. Por não poder parar, nada lhe acontece. A possibilidade de que algo nos aconteça requer interrupção – gesto quase impossível. Sujeito da experiência: experiência – algo que nos acontece – sujeito da experiência é um território de passagem, suporte sensível – ponte de chegada, espaço em que têm lugar os acontecimentos. Sujeito definido não por sua atividade, mas por sua passividade, padecimento, paciência, atenção, receptividade, disponibilidade. Sujeito da experiência é um sujeito ex-posto – importância da exposição, vulnerabilidade e risco. Experiência – latim – provar, experimentar – encontro com algo que se experimenta, se prova. Radical periri – também de perigo – ligado às ideias de travessia e prova. Sujeito da experiência: algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se à prova, buscando uma oportunidade, uma ocasião.

Assim não é possível pensar a experiência pela lógica da ação, mas, sim, pela da paixão – sujeito enquanto sujeito passional - padecimento, sofrimento – paciente. O que não tem a ver com passividade, mas com a tensão entre liberdade e escravidão, prazer e dor, felicidade e sofrimento.

Experiência é o que nos acontece. Saber da experiência é a elaboração do sentido ou sem sentido do que nos acontece. Então, trata-se de um saber finito, ligado à existência individual ou coletiva, mas concreta e entendida em sua própria finitude. Por isso é particular, contingente. O acontecimento é comum, mas sua experiência é individual, subjetiva. O saber da experiência não separa-se do indivíduo, diferentemente do conhecimento científico, que está fora do sujeito. Não confundir experiência com experimento. Experimento é genérico, repetível e previsível; experiência é particular, aberta para o desconhecido e irrepetível.

No âmbito expositivo fica a pergunta de como operar, atuar e proceder de maneira a considerar o sujeito-visitante contemporâneo, soterrado nos excessos a que está disposto, mas desejoso de ter a si acrescido algo da mostra.

2.4 O outro misterioso

Ainda condizente com o programa francês, no ano de 1989, como parte das comemorações do bicentenário da Revolução Francesa, o *Musée National d'Arte Moderne/Centre Georges Pompidou* e *La Grande Halle de La Villette*, em Paris, com a chamada “uma exposição, dois lugares”, expressão que marcaria, desde o convite, o caráter múltiplo, porém unificado da mostra, invitava a população a conhecer os mágicos da Terra. Sob a curadoria de Jean-Hubert Martin, *Magiciens de la Terre*, em suas apresentações à imprensa, apesar de reconhecer que desde os dez anos anteriores a Europa não detinha a exclusividade em realizar grandes exposições direcionadas às novas tendências da arte contemporânea, promovia-se, em letras grifadas, como “a primeira exposição a cobrir um campo global de investigações”, numa espécie de constatação sobre a criação artística no mundo todo. Tendo em mente as transformações ocorridas no século XX, seria, então, por meio da rejeição contra as noções de arte e artista que categorizam a produção de objetos visuais e da

contestação das ideias pré-concebidas sobre funções e utilidades dos mesmos nas diversas culturas, tempo e missão da mostra. Buscavam assim, ultrapassar os limites geográficos e culturais, pois, para os organizadores tais cisões, dividem e pervertem as relações entre diferentes sociedades. O evento resultaria, então, das experiências do pequeno comitê de curadores que, por quatro anos e assistidos por especialistas em outras áreas, como antropólogos, etnólogos e historiadores, percorreu inúmeros e diversos países e povoados em busca de peças que compusessem a mostra, justificada na necessidade de se matizar o passado colonial. Assim, a exposição levou a público um conjunto de cem artistas, equitativamente divididos entre cinquenta ocidentais e cinquenta ditos não ocidentais, definidos como pertencentes aos “centros da cultura contemporânea” e “das margens culturais” (BUCHLOH; MARTIN, 1989), fundamentados nos seguintes critérios: aqueles que desenvolvem seus trabalhos em seu próprio contexto cultural; os que recaem sobre as relações entre diferentes culturas; e outros cujos métodos adaptam-se à singularidade do projeto expositivo. Citavam que a exibição responsabilizou-se por cruzar diferentes redes, que muitas vezes ignoram a vitalidade umas das outras, e surpreender o público e os especialistas, o que conforme o texto curatorial, seria o mínimo exigido da cultura.

A exposição, dessa forma, coloca-se na acepção curatorial como experiência e experimentalismo, sobretudo como experiência da alteridade e experimentalismo das relações entre diferenças, em resposta às demandas do pós-colonialismo e das políticas de reconhecimento, por um lado, à manutenção da hegemonia cultural francesa e à expansão do mercado artístico, por outro. Resultou em um evento controverso e largamente criticado sob muitos aspectos, sobretudo por setores do então denominado terceiro mundo, chamando a atenção à manutenção da relação saber/poder explicitada no discurso curatorial. No caso do presente estudo, apesar de não ser uma mostra brasileira, reflete aspectos pertinentes às exposições nacionais futuras. Fator importante do legado da arte nacional de vanguarda foi a sua autodeterminação em relação à internacional; sendo característica do projeto construtivo da experiência da arte ambiental é relevante a análise de como tal herança é levada à mostra de porte internacional e historicamente significativa, o que justifica sua inclusão nas presentes análises.

Maria Alice Milliet, em seu artigo “As margens do sistema” (1989), discorre sobre o subjetivismo curatorial e a empreitada neocolonialista da mostra, no tocante

à produção artística do terceiro mundo, presumido como o lugar do exótico.¹⁰² Sobre as implicações entre reconhecimento e a insistência colonialista, escreve

O olhar europeu volta-se para as margens do sistema. Porém não necessita sequer perscrutar o horizonte como fizeram seus antepassados em penosas viagens: o exotismo vindo do outro lado do mundo está ao alcance do metrô. [...] O olhar periférico volta-se para o centro à espera de aprovação numa submissão cultural já introjetada (MILLIET, 1989, p. 76).

O curador, por sua vez, não ignora os perigos de suas escolhas discursivas recaírem em uma espécie de subtexto neocolonial, ao contrário, considera-a perspectiva inescapável, em entrevista a Benjamin Buchloh, que esta constitui

de fato, uma armadilha inevitável [...] defendo, portanto, o contrário: uma vez que estamos lidando com objetos de experiência visual e sensual, olhemos realmente para eles da perspectiva de nossa própria cultura. Eu quero atuar no papel de alguém que usa a intuição artística somente para selecionar esses objetos que vêm de culturas totalmente diferentes. Então, minha abordagem será também o oposto daquilo que você poderia ter sugerido: eu pretendo selecionar estes objetos de várias culturas de acordo com minha própria história e minha própria sensibilidade. Mas, obviamente, também quero incorporar neste processo o pensamento crítico que a antropologia contemporânea fornece sobre o problema do etnocentrismo, a relatividade da cultura e relações interculturais [...] Uma ideia básica da nossa exposição é questionar o relacionamento da nossa cultura com outras culturas do mundo ("cultura" aqui não é uma generalidade abstrata, descreve um conjunto de relações que indivíduos têm uns com os outros e com o qual nós interagimos) (BUCHLOH; MARTIN, 1989, p. 152-3 e 155, tradução da autora).¹⁰³

¹⁰² Concepção notada e criticada ainda em 2004 pelo antropólogo Hermano Vianna, ao abordar a valorização de trabalhos do tropicalismo brasileiro, sobretudo de Hélio Oiticica, nas grandes exposições e bienais internacionais, por ocasião de debate organizado pela revista *Artforum*, em que a mostra *Magiciens de la Terre* é aludida entre críticas e reverências. Vianna ironiza as respostas do curador à entrevista no dossiê publicado pela *Art Press*, em maio de 1989, em que afirma sua decepção em não ter encontrado na América Latina artistas e peças suficientemente livres do sistema artístico e cultural herdado dos países hegemônicos (VIANNA, 2004). As questões levantadas pela mostra e sua relevância no complexo arte mostraram-se inesgotadas, ainda, em 2014, quando o próprio *Centre Georges Pompidou* realizou mostra comemorativa documental sobre a exibição de 1989.

¹⁰³ "It is actually an inevitable trap [...] I have therefore argued for the exact opposite: since we are dealing with objects of visual and sensual experience, let's really look at them from the perspective of our own culture. I want to play the role of someone who uses artistic intuition alone to select these objects which come from totally different cultures. Thus my approach will also be the opposite of what you might have suggested: I intend to select these objects from various cultures according to my own history and my own sensibility. But obviously I also want to incorporate into that process the critical thinking which contemporary anthropology provides on the problem of ethnocentrism, the relativity of culture, and intercultural relations [...] A basic idea of our exhibition is to question the relationship of our culture to other cultures of the world ('culture' here is not an abstract generality-it describes a set of relations that individuals have with each other and with which we interact)".

Tal posicionamento diante da impossibilidade de se acessar culturas de maneira completamente livre da herança colonial, seja por parte dos colonizadores, seja dos colonizados, estaria de acordo com as perspectivas tanto da antropologia quanto dos estudos culturais, se observado conforme as análises sobre o pós-colonialismo de um autor como Stuart Hall, cuja conceituação da cultura diaspórica verifica o equívoco no encontro entre certas culturas, em especial ao se tratar daquelas puras ou originárias, dadas as interações culturais generalizadas (HALL, 2003c), contudo a consciência da armadilha não impede que o curador caia nela ao confirmar a excelência de sua subjetividade ou de seu lugar de fala ao propagar o resultado como mundialmente interessante e a mais significativa quanto ao tratamento do outro não-ocidental, por meio dela ingressado na cena da arte contemporânea justamente pelo viés da diferença entre primitivo e atualizado. Reeditando, assim, o binarismo entre o si mesmo e o outro, ao gosto da época, mas já combatido pelo pensamento e ações político-sociais voltadas ao reconhecimento da diferença como multiplicidade e não como polarização entre pares opostos.

Aos pontos levantados por Milliet, acrescenta-se outro epistemológico, como a insistência da hegemonia do saber/poder germinados nas nações automeadas de primeiro mundo sobre o resto do mundo. A mostra deu-se por ocasião das comemorações da Revolução Francesa, convocando povos de todo o globo para que nelas figurassem ao participarem das exposições. Efeméride que remarca e refunda a data como aquele início de uma nova idade histórica, a contemporânea, pautada, então, pelas conquistas por liberdade, igualdade, fraternidade, epistemologicamente presumidas como meio de conhecimento e reconhecimento do outro culturalmente diferente, por aquele que detém as condições e parâmetros de conhecimento, mantido pelo subjugado colonial sobre os não europeus, os não ocidentais, humanizados na medida das necessidades desse mesmo domínio, portanto portadores de liberdade, igualdade e fraternidade, tanto quanto dos direitos do homem e do cidadão, reitera-se, relativos. Dessa forma, convocar à participação celebratória mediante a sedução do reconhecimento que mantém o outro como passível de classificação, após as disputas pós-coloniais, consiste em esforço de recolonização pelo saber/poder, simulado em experiência sinestética, uma vez que a exposição ao conceber os artistas da mostra como mágicos, solicita sua própria interpretação como ilusão ótico-corporal.

A epistemologia presente na tentativa expositiva de equivaler todas as peças e, assim, sobrepujar o monopólio da arte ocidental e de retratar a prática artística como fenômeno espiritual e universal no mundo globalizado tem sua afirmação na ausência de fundamentos últimos e valores maiores, malograda em, pelo menos, duas circunstâncias. Primeira, a declarada disputa narrativa entre saberes/poderes demonstrada pelo empenho em recuperar a influência francesa, uma vez que Jean-Hubert Martin contrapunha claramente sua curadoria à de William Rubin em *"Primitivism" in 20th Century Art. Affinities of the Tribal and the Modern* ("Primitivismo" na Arte do Século XX. Afinidades do tribal e do moderno), exibida em 1984, no Museu da Arte Moderna de Nova York-MoMA, criticada por mostrar os objetos não-europeus como prova da afirmação da genialidade ocidental, *Magiciens...* pretendia, então, justamente corrigir este equívoco ao defender a igualdade entre todos os artistas da Terra.

Segunda, a unificação do discurso e pasteurização da multiplicidade dos objetos, uma vez que a curadoria reconhecia a si como autoridade subjetiva organizadora dos diversos discursos, reivindicando para si o poder de saber, agora a partir do subjetivismo valorizado pela cultura do período, o que provam as palavras do curador: "Tenciono selecionar objetos precedentes de várias culturas de acordo com minha própria história e sensibilidade" (MARTIN apud MILLIET, 1989, p. 77); assim, não é mais o conhecimento sobre a comunidade do complexo arte que autentica a valoração, caracterização, seleção e conceitualização quanto aos fatos artísticos, mas a subjetividade do indivíduo curador, que no caso de *Magiciens...* complexifica a experiência expositiva, que deixa de ser festa compartilhada, como em *Como vai você, Geração 80?* ou pluralidade cultural racionalmente apresentada em *Modernidade...*, mas pela agudização, também, da experiência subjetiva do espectador diante do mágico, do maravilhoso, em que cada observador experimenta espanto, fascínio, choque ou ilusão de acordo com sua própria disposição, distanciando sua vivência daquela partilha social, desejada e promovida pelas renovações museológicas, sentida, inclusive, como função institucional pública.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Para uma interpretação mais positiva sobre o legado da exposição e de sua curadoria, bem como extensa bibliografia sobre o assunto, cf.: COHEN-SOLAL, A. *Revisiting Magiciens de la Terre*, publicado na página da internet: <<http://www.stedelijkstudies.com/journal/revisiting-magiciens-de-la-terre/>> [última visita em janeiro de 2017].

Emblemáticos dos propósitos equitativos são ainda a logomarca da mostra, constituída por título todo em letras minúsculas, desierarquizando palavras e letras, juntamente com uma linha sinuosa encaminhada à espiral desuniforme finalizada num borrão; e a edição do catálogo, montado como um atlas do mundo globalizado, no qual cada artista foi localizado geograficamente, mas em remarcações continentais a fim de que cada um figurasse no centro do mapa, alegoricamente reorganizando a espacialidade do complexo arte.

Figura 17 - Catálogo da exposição *Magiciens de la Terre*, 1989

Fonte: <http://www.aaa.org.hk/Collection/Details/5344>

Figura 18 - Material gráfico referente à exposição *Magiciens de la Terre*, 1989
Crédito: autoria não identificada

Fonte: <http://magiciensdelaterre.fr/contexte.php?id=1#>

Contraditoriamente à descentralização do autor, enquanto sujeito e da arte como objeto substancial unificado, a exposição *Magiciens...* irrompe, ela mesma, como tentativa de retorno de certo sujeito convergente e unificante. A referida proposta, inclusive, foi operada pelo projeto da arte nacional de vanguarda brasileira, associada ao deslocamento mais amplo da cultura, colocado a partir do estruturalismo e da psicanálise lacaniana e efetuado sob os apelos do multiculturalismo, estudos culturais e teorizações sobre o pós-colonial. A própria exposição presumida como autor, e não apenas sua equipe curatorial, identifica-se quanto à determinação do que vêm a ser as produções brasileiras exibidas na mostra com a participação de Mestre Didi e Cildo Meireles.

Os trabalhos selecionados de ambos materializam conteúdos religiosos estreitamente cingidos à colonização no Brasil. Deoscoredes Maximiliano dos Santos, o Mestre Didi, artista, intelectual, escritor, mestre de culto dos orixás e ativista social pelo movimento negro, teve onze peças acolhidas, em sua produção estética ancestralidade e visão de mundo africanos, tradição e contemporaneidade, manifestam-se pela recriação de heranças de antigas civilizações e de elementos integrados ao universo Nagô, de origem Iorubana, portanto, de inspiração mítica em formas e materiais, originários na relação com o sagrado, a partir da vivência coletiva dos terreiros ou *egbe*, associações comunitárias grandemente responsáveis pela fixação, elaboração e transmissão cultural, reguladores e influentes no viver cotidiano dos afro-descendentes fornecendo-lhes sentido societário. Assim, a produção tanto artística quanto intelectual de Mestre Didi articula-se com o conjunto de componentes do exercício cultural do *egbe*, desde os seus aspectos plásticos às atividades e emblemas, que expressam o complexo mundo semântico Nagô e sua trama simbólica. Sua produção “confere existência ao plural universo simbólico neoafricano que se cria e recria na multiplicação de formas e sentidos [...] conduzindo e significando as múltiplas relações do homem com seu meio ético, social e cósmico” (SANTOS, J. E., 1997). O caráter mítico e simbólico são, portanto, oriundos de um *ethos* étnico que liga o passado ao presente pela ação do sacerdote-artista.

Figura 19 - Deoscoderes Maximiliano dos Santos, Mestre Didi.
"Twin – Igui", Espírito de uma árvore, s.d. 182 x 50 cm
Crédito: autoria não identificada

Fonte: <http://magiciensdelaterre.fr/artistes?id=75#>

Figura 20 - Deoscoderes Maximiliano dos Santos, Mestre Didi

Da esquerda para a direita:

“*Opà Aiye-Orun*”, Cetro da existência, s.d.

163 x 27 cm

Crédito: autoria não identificada

“*Óbá Dena*”, Dois sentinelas do Rei da Terra, s.d.

Dimensões não identificadas

Crédito: autoria não identificada

“*Opà Eyẹ*”, Cetro da Mãe Ancestral

193 x 85 x 34 cm

Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne / Centre de Création Industrielle, Paris

Fonte: <http://magiciensdelaterre.fr/artistes?id=75#>

Mestre Didi tem também relevo na atuação político-social das comunidades afrodescendentes no Brasil, em 1967, juntamente com a antropóloga Juana Elbein dos Santos, sua mulher, e o fotógrafo Pierre Verger, por intermédio da Universidade Federal da Bahia e do Núcleo e Estudos Afro-Orientais, recebeu bolsa de estudos da UNESCO a fim de realizar pesquisa comparada entre a arte sacra da África Ocidental no Brasil, Nigéria e Daomé, atual República do Benin. Mais tarde, em 1974, o compromisso de Mestre Didi, para com o fortalecimento da intelectualidade negra originária de uma filosofia ancestral do vivido e de seu contínuo civilizatório, firma-se quando o casal funda a Sociedade de Estudos da Cultura Negra, marcante para o início do movimento de africanização da cultura baiana, envolvendo líderes espirituais,

intelectuais e estudiosos, como Muniz Sodré, Narcimária do Patrocínio Luz e Marco Aurélio Luz, atuantes nos enfrentamentos de afirmação e reconhecimento das alteridades disseminadas na tradição afro-brasileira.¹⁰⁵ Consubstanciando, então, a sacralidade religiosa e a história marcada por lutas enfrentadas pelo povo negro, visando reconhecimento de sua cidadania, modos de vida e saberes, desse modo, para a apreciação do caráter estético ou espiritual de suas peças é necessário conhecer o contexto de criação e resistência cultural e existencial por elas acionado.

De Meireles, artista de matriz conceitual, atento às questões históricas, políticas, econômicas e sociais do país, a peça conduzida à mostra é “Missão, missões” (Como construir catedrais), instalação na qual cerca de 80 pedras e 600.000 moedas no chão são conectadas por uma fina coluna composta por 800 hóstias a uma cobertura de 2000 ossos de gado, que reporta e designa, crítica e reprobatoriamente, o envolvimento das Missões Jesuíticas no Brasil, Paraguai e Argentina, as quais, durante o período colonial, por evangelização e conversão dos indígenas, açodava ganhos econômicos, pela espoliação, desapossamento e morte dos povos ameríndios nas mãos dos europeus. A instalação constitui e estrutura uma espécie de espaço religioso, conectora entre solo, o terreno, e céu, o elevado. Contudo, nada no trabalho reverencia o caráter sagrado reivindicado pela tradição cristã, do sentido de religação do homem/terra com Deus/céu/paraíso por meio do sacrifício do corpo do Cristo/hóstia, mas, ao contrário, desvela a mesquinhez e o engodo, por trás desse conto místico-amoroso: o solo não é o homem, são suas riquezas; a hóstia não é carne do filho divino, mas água e farinha; o céu não é o paraíso, é, sim, um canteiro de restos mortais. Se nas peças de Mestre Didi o fundo político-social encontra-se mais facilmente acobertado pela inscrição em seus significados também místicos, em Meireles apenas um desejo enorme de sonegar a violência colonial o consigna à magia¹⁰⁶; Aracy Amaral (1997, p. 67) aponta certo caráter mágico de sua produção

¹⁰⁵ A respeito do assunto cf.: SANTOS, E. P., 2008. A autora enfatiza que, ao se falar em ancestralidade na cultura de matriz africana, trata-se tanto do mundo humano como do espiritual, animal, vegetal, mineral, encadeado ainda a território e territorialidade, ancorados no corpo e na corporalidade, de modo que ancestralidade é a base epistemológica de todo o saber da cultura afro-brasileira.

¹⁰⁶ Quanto à incidência de uma determinação interpretativa de trabalhos em exposições é válido verificar o tratamento posterior dado a fatos artísticos, justamente a partir de sua qualificação em mostras de relevo; o caso de “Missão, missões...” é emblemático de como o postulado de *Magiciens...* sobre o caráter encantatório da produção fixou-se sobre ela, hoje pertencente ao *Blanton Museum of Art*, de Austin, no Texas, e apesar de ser relatada, no sítio do museu na Internet, como referente ao caráter mais econômico que religioso das missões, as palavras-chave sob as quais é indexada são

dadas as correspondências entre a arte conceitual e a referência telúrica (AMARAL, 2006c), ainda que não esclareça exatamente no que consiste essa magia. Portanto, não se negam as inflexões com o mágico possíveis de serem encontradas em ambos artistas, mas questiona-se a redução da interpretação de sua produção simplesmente a tal critério, desconsiderando-se o caráter histórico e cultural que lhes são mais diretamente concernentes: a colonização sangrenta.

Figura 21 - Cildo Meireles. “Missão, Missões” (Como construir catedrais), 1987

600.000 moedas, 2.000 ossos, 700 hóstias

Blanton Museum, Austin

Crédito: autoria não identificada

Fonte: <http://magiciensdelaterre.fr/artistes?id=1#>

Figura 22 - Localização de origem de Cildo Meireles no mapa de *Magiciens de la Terre*, 1989

Crédito: autoria não identificada

Fonte: <http://magiciensdelaterre.fr/artistes?id=1#>

“religious/mythological” [religioso/mitológico]. Cf.: Disponível em: <http://collection.blantonmuseum.org/Obj14341?sid=29584&x=517018> Acesso em 20 mai. 2016. Quanto ao sítio de *Magiciens...*, sobre a instalação, informa somente a evocação à evangelização na América Latina pelos jesuítas. Disponível: <http://magiciensdelaterre.fr/artistes?id=1#>. Acesso em 20 mai. 2016.

Destacar a arte latino-americana como mágica, mítica, mística ou fantástica não foi prerrogativa de *Magiciens...*, tal leitura integra certo imaginário recorrente sobre os povos de origem ameríndia. Em 1987, o *Indianapolis Art Museum*, apresentou *Art of the Fantastic: Latin America*. Aracy Amaral aborda largamente o tema¹⁰⁷, não só sobre a mostra de Indianápolis ou *Magiciens...* como também outros projetos expositivos relativos ao tratamento à cultura latino-americana. Segundo a autora, o anseio por “projeção da magia que emana da arte deste continente” (AMARAL, 2006a, p. 35) resulta do pouco conhecimento e artificialismo por parte da Europa e Estados Unidos sobre a América Latina, pautados por desprezo e expectativas sobre o aqui produzido, “esperando de nossa parte o exotismo, a magia, uma visão do popular, sem cogitar do meio artístico erudito, ou culto, que na América Latina procede dos grandes meios urbanos –, não estaria a razão dessa indiferença também apoiada na inexistência de um política cultural mais agressiva por parte de nossos países?” (AMARAL, 2006a, p. 38), contextualizando, assim, também a responsabilidade dos poderes oficiais nacionais pela negligência à formação de sólidas coleções de arte e ao intercâmbio entre nações.

Amaral ainda inquirir se o entendimento pelo fantástico e mágico seria moda daqueles dias – identificados também em concepções presentes na “Documenta” de Kassel e empregadas na Bienal de São Paulo – ou clichê de como os países hegemônicos veem a cultura latino-americana; conclui por ambas razões, pois desejam o mágico enquanto nada sabem sobre esses povos e terras.

Configuram-nos como um todo harmônico (!) em meio às ditaduras por eles próprios apoiadas, corrupção, ou no exotismo, dentro de um universal tropical que na realidade somente existe parcialmente na América Latina, da qual ignoram a cultura urbana que convive contraditoriamente com diversos graus de miséria e com a realidade rural no universo violento em que formos criados. Universo que também nos fornece a medida de nossa versatilidade,

¹⁰⁷ Cf.: AMARAL, A. Arte da América Latina: questionamentos sobre a discriminação. In: _____. **Textos do Trópico de Capricórnio**: artigos e ensaios (1980-2005). Vol. 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006a (1987), p. 35-42; AMARAL, A. **Fantásticos são os outros**. In: *Indianapolis Art Museum*: leitura, 1987. Arquivo pessoal da autora. Disponível para consulta em *Documents of 20th-century Latin American and Latino Art*, arquivo digital do *Museum of Fine Arts*, Houston; AMARAL, A. Modernidade e identidade: as duas Américas Latinas, ou três, fora do tempo. In: BELUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). **Modernidade**: vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1990, p. 171-83; AMARAL, A. *Art in Latin America: permanencia de lo pintoresco*. In: **Visión del Arte Latinamericano el la década de 1980**. Lima: PNUD/Unesco/Centro Wilfredo Lan, 1994, p. 69-72; AMARAL, A. Brasil na América Latina: uma pluralidade de culturas. In: **Textos do Trópico de Capricórnio**: artigos e ensaios (1980-2005). Vol. 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006b (1990), p. 65-71.

de co-existir com diversas realidades que o habitante do Primeiro Mundo não pode conceber (AMARAL, 1987, 3ª página do texto de leitura, páginas não numeradas).

Para os hegemônicos fantásticos seriam, então, os outros, a eles pertenceria a dimensão do real – magia exotismo creditados como polo oposto à sua realidade erudita. Estereótipo do civilizado fundado pela dificuldade de absorver universos diferentes do seu, mas expressivo de sua limitação de compreensão de um meio distinto, topologizado como expressão à margem¹⁰⁸. Amaral cita Carlos Fuentes, para quem, a respeito da literatura, o realismo fantástico é uma etiqueta a fim de que a literatura produzida no território latino-americano penetre nos mercados europeus e norte-americanos, por meio da homogeneização proporcionada pela rotulação. Neste contexto, sobre o papel da curadoria, Amaral observa a procura em manter o controle sobre concepção e seleção de trabalhos, o pensar na exposição em função de seu público, não daqueles do país tematizado na exposição, revelando-se na mostra o ponto de vista dos organizadores e de sua cultura, situação à qual não haveria alternativas (AMARAL, 1984). Tal justificativa é, inclusive, reivindicada pelo projeto curatorial de *Magiciens...*. Argumentação significativa, contudo, controversa, pois a mostra em questão reclama o universalismo e a prerrogativa de pautar mundialmente as condições da arte contemporânea, portanto, se esta alegação é pertinente no caso de eventos menos pretenciosos não é válido àqueles que objetivam orientar posicionamentos de relevância global.

A classificação da arte latino-americana não escapa à associação ao mágico e mitológico, mesmo nos territórios nacionais, contudo não sem muito mais fricção e embate pertinente a essa afirmação, como foi, no Brasil, o caso da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, *Mitos e magia*, de 1978; concebida para sanar ausências e deficiências da Bienal Internacional de São Paulo, a mostra provocou inúmeras discussões em seminários e na mídia impressa entre os organizadores, artistas e críticos, levando mesmo ao insucesso da continuidade do projeto, tanto pelo acirramento das dissidências conceituais entre seus ideólogos quanto pela

¹⁰⁸ Amaral põe em questão, inclusive, as condições de se compreender os povos da antiguidade, da Idade Média ou de sociedades teocráticas por parte da cultura hegemônica. Cf.: AMARAL, 1987.

inviabilidade de uma política cultural cerceadora que à época bloqueava as interações internacionais vizinhas.¹⁰⁹

A comprovada dificuldade em discutir o assunto da homogeneização e rotulação de determinadas culturas e as expressões artísticas delas nascidas, adversidade enfrentada igualmente pela classificação de fatos artísticos heterogêneos em todo o complexo arte, convida à excitação do debate, portanto, rever os posicionamentos discursivos do legado artístico-cultural proporciona novos reposicionamentos hermenêuticos e epistemológicos a este respeito. Neste sentido, o tratamento dado aos trabalhos brasileiros selecionados em *Magiciens...*, promove o apagamento dos argumentos subjacentes aos trabalhos de Meireles e Mestre Didi, ou seja oculta a colonização e suas mazelas, como o tráfico e transplante forçado de africanos, a pilhagem das riquezas naturais do território, a exploração e bestialidade sobre os indígenas, praticados mediante a parelha saber/poder, exatamente fundante de tais subjogos, exercício este que permite ser aproximado a uma espécie de violência por naturalizar a participação descontextualizada desses artistas, não apenas por uma defesa discursiva de abstenção a respeito de assuntos político-econômicos enfatizando apenas determinados aspectos culturais por parte da curadoria (BUCHLOH; MARTIN, 1989, p. 211) como pelo incentivo à fruição sinestética. Pergunta-se, então, pelo tipo de respostas dadas por instituição assim comprometida às demandas da museologia militante por cidadania.

Meireles e Mestre Didi apresentam a religiosidade e a violência por trás dela, no primeiro, a plástica como resgate cultural e religioso, revela o interdito religioso e cultural sofrido pelas comunidades negras em oposição a uma religião autorizada e oficializada, que degrada, espolia e mata física e culturalmente os povos divergentes, no segundo. Minimizar tais fatos, inclusive geograficamente, pois foram exibidos cada um em uma das instituições promotoras da mostra (ecoando o disciplinamento e docilização dos corpos, para que sejam mais facilmente manipuláveis, submetidos, utilizados, transformados e aperfeiçoados, conforme denunciado por Michel

¹⁰⁹ A respeito do assunto conferir a minuciosa pesquisa de mestrado de José de Ribamar Nascimento: **I Bienal Latino-Americana de São Paulo, Mitos e Magia: em busca de identidade artístico-cultural**, defendida no Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, em 2011.

Foucault¹¹⁰), é monocraticamente atirar o silenciamento sobre essas produções – prática experimentada biograficamente por Mestre Didi e Meireles durante o período de ditadura civil-militar no Brasil, quando se impediu a ampla vivência da cultura afrodescendente, dizimaram-se indígenas, perseguiram-se artistas e intelectuais e desviadas as riquezas do país. Neste contexto, ambos floresceram seus trabalhos, posteriormente, com a abertura política dos anos 1980, a emergência do multiculturalismo, não mais ocultados ou dissimulados. Contudo, paradoxalmente, ao se encontrarem gratificadamente reconhecidos, são incorporados a um sistema de apaziguamento por meio do abafamento de suas vozes entre inúmeras outras, dentre as quais se sobressai a da estratégia financeira (ironicamente negada pela curadoria como ponto de interesse da exibição). Tal espetáculo exposicional atrai público, mas também transmuta museus em grandes centros econômicos pelo uso da cultura e o curador em mestre de cerimônias contratado para operar a cena, ainda sob a justificativa de fazer ver o maior número possível de atores e interlocutores, maneira ardilosa de emudecer enquanto se faz pensar ser ouvido. Sobre a afinidade entre exposições, museus e mercado de arte, Hans Belting, fala sobre uma espécie de retorno aos salões do século XIX:

Na relação não esclarecida em que se encontram hoje o museu e a feira de arte, são expressas as contradições de nossa cultura. [...] No museu é consagrada a mercadoria que, ao mesmo tempo, é comercializada na feira de arte. [...] Mediante uma comunicação intensificada, é preservado o prestígio anterior de uma arte enfraquecida, na medida em se amplia o quadro institucional. [...] A sociedade, por motivos os mais diversos, é dependente de uma cultura de prestígio e está fortemente decidida, por isso, a dar crédito à arte, sem considerar o que ela hoje efetivamente realiza (BELTING, 2006, p. 138).

Das palavras do autor importam aqui as relações entre o enfraquecimento da arte, a noção de prestígio, a especialização do museu, sua mercantilização e a indiferença por parte do par exibição/recepção. Não se questiona que a curadoria de *Magiciens...* tenha compreendido os fatores de ancestralidade e teluricidade dos artistas, afinal, segundo as palavras do curador era exatamente isso o interessante à mostra (BUCHLOH; MARTIN, 1989) – mas, é discutível a descontextualização, não apenas no sentido de exibir peças com função cerimonial em exposições de arte, como a maior parte da crítica da mostra aponta, mas a de exibir trabalhos,

¹¹⁰ Cf.: FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 35ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

identificados como pertencentes ao universo artístico, portanto, mutilados de suas questões políticas, econômicas e sociais, de resistência, denúncia e ativismo, para serem interpretados ou retoricamente descritos como mágicos. Não são objetos de magia, mas de atuação política que compreendem o artista como articulador de assuntos de interesse histórico-social, releitores da história de seu país e das comunidades às quais pertencem, exibidas e recebidas com indiferença, diminuídas em suas potências, em função de conveniências econômico-culturais sob o travestimento de compromisso social.

Sendo a ancestralidade assunto comum nos trabalhos exibidos pelos brasileiros na mostra, e presumida como a herança material e espiritual, seria próprio verificar como é tratada ao longo da história brasileira. É sabido que sob brutalidade, subjugo, saque e extermínio dos povos ancestrais indígenas e africanos. É marcada pela tentativa de emudecimento e encobrimento da herança, reconquistada por meio dos embates minoritários, descentrados e nômades das lutas político-sociais correspondentes ao conceito de máquina de guerra. Isso o discurso da mostra oculta ao domar o caráter combativo dessas criações e torná-las instrumentos de maravilhamento. Não são maravilhosas, são terríveis, como terrível é a história do Brasil. A aparência de beleza em Meireles só revela o horror e o sangue que, mais que suportar igrejas, permitiu a existência de todo o sistema econômico europeu forjado sobre o desapossamento dos povos e territórios ameríndios. A beleza em Mestre Didi revela não o dom ornamental de uma genialidade iluminada, mas o horror e o sangue que sustentam as mesas e a economia de todos os povos do ocidente pela ferocidade, expatriação e morte de povos africanos. Negar esses fatos, tomá-los como irrelevantes à compreensão, só alcançada pelas exibição e recepção interessadas, dessas produções, artistas, Brasil, América Latina é negar a colonização. É tentar recolonizar pela sedução do falso reconhecimento pelo qual se propaga que o artista, sua criação, seu povo serão conhecidos no mundo todo, dadas a proeminência e significância do evento em estudo. É neocolonialismo que nenhuma palavra edulcorada por qualquer justificativa pode esconder.

2.5 Subalternização do fato artístico

O estatuto dos fatos artísticos, recebidos nessa conjuntura, se qualqueriza, afinal, que todas as coisas, povos, nações, indivíduos são equivalentes, por fim está ausente qualquer fundamento que sustente posições de privilégio, e assim ajustadas invertem os pressupostos subjacentes às conquistas positivas das lutas sociais ao longo do século XX, pois a desfundação cara à emergência e valorização do frágil e provisório, passa a ser o uso funcional da fragilidade e da efemeridade. O niilismo acerca de valorações últimas, que deveria levar à fecundidade da experimentação, criatividade e hermenêutica, cede lugar e voz a discursos de conveniência. O reconhecimento da multiplicidade do multiculturalismo que elevaria as culturas e povos acaba por achatá-los e homogeneizá-los sob o exotismo decorativo. Tal estatuto modera a recepção, pois no lugar de dar-se com a finalidade cidadã, reivindicada por uma arte e museologia emancipatórias, torna-se fonte de informação ou instrumento de diversão, com propósitos econômicos. Ao se prestarem a amordaçamentos pelo aplainamento dos fatos artísticos, ao colocá-los sob a orientação de uma leitura autoconsentida a pautar sua acolhida, ou seja, situá-los sob determinada hermenêutica ou retórica, as exposições, de certa forma, replicam o aviltamento dos estados hegemônicos sobre os povos subalternizados. Todo o esforço teorizado nas próprias sociedades dominantes, tentando transformar também a elas, como o estruturalismo, pós-estruturalismo, multiculturalismo, pós-colonialismo, recai sob suspeita. O reconhecimento por parcela da intelectualidade francesa igualmente desloca-se a aspectos distantes do cerne, vale dizer, as práticas dominatórias que não se deixam findar, performados de acordo com a conveniência, teatralizando mesmo o descentramento de suas posições, como no atlas de *Magiciens...*, lúdico ao colocar no centro do mundo a imagem dos artistas periféricos, marginais, mas apenas suas imagens. Não se pretende aqui rebaixar as contribuições teóricas e epistemologias ocidentais, as quais, inclusive, sustentam todo este trabalho, mas sim, chamá-las à sua historicidade e funcionalidade. Nasceram da observância dos movimentos sociais e questionamentos culturais, portanto, é preciso conservá-las nesta superfície de ação vivaz, não dela furtá-las. Antropologia e etnologia amadureceram pelo contato com o outro cultural, filosofia e história foram renovadas pela aceitação do mundo humano em sua realidade múltipla, assim, essas relações

friccionadas não devem sair do horizonte teórico, por serem conquistas mútuas. Ao se lançar mão de tais campos teóricos com fins a justificar qualquer autoritarismo, hegemonia ou homogeneização, se os está deturpando e restringindo, contrariamente, é necessário valer-se deles para a expansão à qual vislumbram e apontam.

Em respostas às condições políticas, sociais, econômicas e epistemológicas do capitalismo avançado e globalizado, em meados dos anos 1990, a América Latina e sua intelectualidade conceituam o chamado giro decolonial, que desdobra a crítica pós-colonial – originária em países de língua inglesa pela integração de intelectuais oriundos de países periféricos, sobretudo nos anos 1980. Assegurando a contribuição das metodologias e epistemologias das teorias estruturalistas, pós-estruturalistas e marxistas, exitosas, em determinados contextos históricos, em evidenciar e desconstruir topologias e vocabulários quanto a conhecimentos, poderes e subjetividades, que, contudo foram reificadas. Cabe ressaltar que pensadores como Aníbal Quijano, Walter Dignolo, entre outros, colocam, a partir daí uma renovada desconstrução desveladora quanto à fetichização de categorias geradoras de subalternidades e invisibilidades.¹¹¹

O futuro já não pode ser imaginado como um movimento na direção da completude do projeto incompleto da modernidade [nas suas versões marxista ou habermasiana], mas deve ser pensado, antes, em termos de 'transmodernidade' [Dussel], de um mundo para o qual todas as racionalidades existentes possam contribuir. A socialização do conhecimento, ou seja, a superação do totalitarismo epistêmico, implica a superação da modernidade/colonialidade [...]; em síntese, o 'mito da modernidade' é o mito que justificou não apenas o totalitarismo científico, mas o totalitarismo tout court, tal como o estamos a testemunhar no início do século XXI à escala global (MIGNOLO, 2004, p. 677).

A ampliação da crítica cultural, sobretudo nas áreas de antropologia e sociologia, na América Latina, viria intensificar a interlocução entre os países vizinhos de maneira a propor novas

¹¹¹ Cf.: MIGLIEVICH-RIBEIRO, A; PRAZERES, L.L.G. A produção da subalternidade sob a ótica pós-colonial (e decolonial): algumas leituras. In: **Temáticas**, 23, p. 25-52, fev/dez. 2015. Um conjunto de autores, como Walter Dignolo, Fernando Coronil, Edgardo Lander, Oscar Guardiola, Freya Schiwy, Zulma Palermo, Catherine Walsh e Santiago Castro-Gómez podem ser citados como reescritores das condições culturais e epistemológicas na América Latina do giro decolonial. Cf.: BALLESTRIN, L. América latina e o giro decolonial. In: **Revista Brasileira de Ciência Política**, nº 11, p. 89-117, maio-ago. 2013. MIGLIEVICH-RIBEIRO, A. Por uma razão decolonial: desafios ético-político-epistemológicos à cosmovisão moderna. In: **Civitas**, v.14, nº 1, p. 66-80, jan. abr. 2014. Dossiê: Diálogos do Sul; MIGLIEVICH-RIBEIRO, A. A virada conceitual pós-colonial: panorama, especificidades e possíveis contribuições às teorias sociais. In: **38º Encontro Anual da ANPOCS**, Caxambu, out. 2014.

epistemologias e ao mesmo tempo retomar criticamente noções como filosofia da libertação, ciência social autônoma, as teorias da dependência e seus autores¹¹², decidindo por pensamentos, provenientes de emudecimentos e opressões históricas, que congreguem uma infinidade de histórias locais articuladas criativamente na renovação de epistemologias e vocabulários acerca dos próprios povos. Contudo, conforme verificam a pesquisadoras Adelia Miglievich-Ribeiro e Lílian Lima Gonçalves dos Prazeres

A luta pela afirmação da América Latina como um *locus* de enunciação próprio não desfaz, contudo, as conexões alcançadas entre abordagens que sob um ou outra rubrica reconhecem na crítica à modernidade monolítica seu principal mote, evidenciando ainda a cultura como luta política em torno de signos e significações que levam, no extremo, à desumanização de contingentes humanos inteiros. Nesse sentido, os saberes do Sul podem se interligar na explicitação da violência epistêmica que legitimou e ainda legitimam dizimações e destruições (MIGLIEVICH-RIBEIRO; PRAZERES, 2015, p. 43).

Como faz-se impossível suspender o juízo acerca de si e a respeito de alteridades e heterogeneidades, por um lado, manter em estado de alerta e sob suspeição a produção do próprio discurso, mediante à aceitação de sua provisoriedade e fragilidade – identificadas por Vattimo no niilismo e na hermenêutica como orientação para um pensamento fraco – auxiliam na identificação das armadilhas discursivas. Por outro, conservar a abertura para o intercâmbio franco e autoimplicativo, como o sugerido por Aracy Amaral quanto aos países latino-americanos, favoreceriam a promoção de abordagens menos implicadas em autoritarismos tanto quanto a grupos culturais, como por parte das exposições de arte no tratamento do fato artístico.

¹¹² Como José Martí, José Carlos Mariátegui, Rodolfo Kusch, Orlando Fals Borda, Pablo Gonzáles Casanova, Darcy Ribeiro, Enrique Dussel, Paulo Freire, dentre outros.

Capítulo 3

3. Exposições como proposição

3.1 Exposições: recepção e curadoria

Neste terceiro capítulo, se verificará a performance referente às tendências – ou, mais exatamente, às expectativas dirigidas a uma experiência emancipatória, antes propostas pelos trabalhos da arte nacional de vanguarda – trasladadas às exposições proposicionais, concebidas como produção discursiva. Esclarecendo que experiência emancipatória é compreendida aqui como a vivência almejada pelas exposições, resultante de requisições sociais, ascendentes desde a consolidação do multiculturalismo, concernentes, principalmente, ao incentivo a reconhecimentos ligados aos direitos e à valorização de modos de vida.

Como observado no capítulo segundo, mudanças conceituais e conceptuais no complexo arte vinculam-se a concepções intelectuais, demandas político-sociais e ao aparato técnico-ideológico institucional. Os museus, constantemente, buscam pelo aprimoramento e mestria das condições de experiência de suas exposições; investem em pesquisas de público, aparato técnico e tecnológico, marketing cultural e aperfeiçoamento de funcionários e colaboradores, a fim de garantir satisfação ao visitante e sua fidelização, revelando a preocupação com os resultados de suas ações e procedimentos. Dessa forma, à concepção de performance como atualização de um desejo de vir a ser, sob um viés interpretativo, uma vez que é circunstancial e transitório, de acordo com Zumthor, após serem constatados os requerimentos institucionais para aperfeiçoamento técnico museológico e expositivo como fator pertinente à compreensão da condição experiencial dos objetos exibidos em mostras, é necessário que seja acrescida aquela apontada por Lyotard, em *O pós-moderno*, em que performance está conectada à eficiência. Para o filósofo, a falência da possibilidade de afirmações universalizantes na sociedade das multiplicidades discursivas, baseada na pragmática da linguagem, cujos decisores de legitimidade operam segundo a otimização das performances em termos de comensurabilidade da eficácia, faz com que aquilo que valide uma teoria seja sua produtividade (LYOTARD, 1988, p. xvi-xvii). Assim, daqui em diante, ao se falar em performance, esta é

considerada em dois sentidos, no de um vir a ser interpretativo, noutro, quanto à sua eficácia (ou perspectiva de rendimento).

Sobre a especialização museal voltada para o aproveitamento experiencial do público, Graham Black (2012), em *The Engaging Museum: Developing Museums for Visitor Involvement* e *Transforming Museums in the Twenty-first Century (Heritage: Care-Preservation-Management)*, argumenta e orienta em favor de transformações nos museus que os direcionem para a criação de vivências com alta qualidade para seu público, intentando que mantenham-se relevantes no século XXI, período impactado por rápidos avanços tecnológicos que alteraram os comprometimentos sociais, expandindo-os para além dos espaços físicos, mas também pela globalização, crises econômicas e alterações demográficas. O museu desse tempo considera essas transformações, com o propósito de criar ambientes que apoiem envolvimento entre visitantes e coleções, pelo exame de todos os estágios da visita, desde suas motivações, gerenciamento espacial, interpretações e análises qualitativas. Assim, o museu apoiaria suas audiências em uma viagem para descoberta, mais que manter o controle vertical sobre seu conteúdo expositivo, torná-lo participativo, proporcionando que as experiências sejam conduzidas pelos próprios usuários, e para isso carece imitar a interação entre os visitantes, tanto dentro como fora de suas áreas físicas, permitindo que cada um elabore suas próprias direções, intentando incentivar o envolvimento, pelo engajamento e exploração por parte do público.

Néstor García Canclini, em “Como a arte faz sociedade”, capítulo de *A sociedade sem relato* (2012b, p. 213), denomina essa ênfase no público como “giro ao receptor”, que não seria apenas uma mudança endógena na arte, mas os reposicionamentos de artistas e instituições quanto às transformações sociais e políticas originadas na crítica à sociedade nos anos 1960, intentando mais que espectadores, criadores e participantes, e garantindo, pelo pensamento sobre o lugar social ocupado pela arte, o interesse pelos receptores e atores sociais e a crescente pesquisa sobre hábitos e gostos da audiência. Canclini observa nessa inclusão a eficácia quanto à recepção, o controle sobre a resistência e a legitimações mediante o marketing cultural, mas, sobretudo, a vê como reflexão sobre a atividade praticada pelos destinatários, os quais denomina como *prossumidores* (CANCLINI, 2012b, p. 216, grifo do autor). Processo este que conduz interações sociais questionadoras

sobre o que se entende por espaço e circuito públicos e formação de comunidades interpretativas e criadoras, bem como quais os modos como se dão a compreensão, a sensibilidade e a ação. Nas duas últimas décadas, práticas artísticas teriam diminuído ainda mais a distância entre espectadores e artistas quanto à partilha criativa, pela interatividade com objetos e por aparelhos multimídia, intercambiando papéis entre emissores e destinatários.

Neste sentido, Ivo André Braz¹¹³, no artigo “O que exatamente torna os museus de hoje tão diferentes, tão atraentes?”¹¹⁴, faz um levantamento investigativo quanto às propostas para definição do museu como um espaço direta e ativamente participativo, que promova competências, por meio do planejamento expositivo global. O museu fomentaria menos sua posição pedagógica, em que produz um saber transmitido a seu público, e mais aquela em que este, pela participação, produziria seu próprio conhecimento. Contudo, reconhece o autor, o binarismo presente na relação museu/público não é dissolvido, mas invertido, mantendo-se a hierarquização, agora prezando o público, tornado ativo e comandando a estrutura. Nessa inversão e valorização polarizada, Braz observa a redução emancipatória do público à sua recolocação em posição superior, e nota como indícios dessa condição a “insistência no criador ativo de conteúdos; a mobilização de um conjunto de técnicas e de ambientes com vista à sua ativação; o enfoque numa personalização que atenda a cada participante” (BRAZ, 2016, p. 6). Daí chega-se a um paradoxo quanto à participação e produção de sentido, pois este abandonaria a dependência ao referente mediado pelo museu e passaria a se sustentar diretamente na ação individual, coincidindo atividade e sentido. Uma tal economia se avizinharia à lógica do performativo, daquilo que é bem ou malsucedido em seu devir. Assim, o museu adaptaria sua oferta aos anseios do público, oferecendo-lhes experiências que lhe

¹¹³ Mestre em História de Arte Contemporânea pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Dedica-se à pesquisa sobre arte contemporânea portuguesa, tendo publicado: **Pensar a Pintura. Helena Almeida, 1967-1979**. Colibri, 2007; *Sombra Projectada* de KWY. In: **KWY & Nouveau Réalisme**. ed. Proteína, 2009; *Alguns corpos: regimes de corporeidade e estratégias de representação na arte portuguesa (1879-1979)*. In: **Arte & Erotismo**. Instituto de História da Arte, 2012. Na área da curadoria colaborou com as exposições *The Last First Decade* (Fundação Ellipse, 2011), *Nadir Afonso: As Cidades no Homem* (Assembleia da República, 2009), *Turn Me On* (Pavilhão 28, 2008).

¹¹⁴ Publicado na revista **Midas: Museus e Estudos Interdisciplinares**, nº 6, no dossiê “Museus, discurso e poder”, em 2016. A revista eletrônica é editada por Alice Semedo, Paulo Simões Rodrigues, Pedro Casaleiro e Raquel Henriques Silva.

permitam transformações bem-sucedidas. Aprofundando a compreensão sobre normatividade e performatividade como os dois polos experienciais em museus, Braz, apoia-se no conceito de *exhibitionary complex*, elaborado por Tony Bennett, que, reinterpretando Michel Foucault, no que se refere à passagem de um poder soberano exemplar e exibicionista para um disciplinar, confiante e corretivo, os articula a ambos, espetacular e disciplinar, num complexo “espaço de representação do poder que consente a visualização dos saberes disciplinares mediante uma retórica do progresso e uma visão classificadora e totalizadora” (BRAZ, 2016, p. 7). Neste arranjo, o visitante não se limitaria a observar, mas constituiria o próprio espetáculo, pela lógica do ver e ser visto “de (auto)exibição e (auto)vigilância, que determina uma autorregulação por parte do público o qual, em última instância, interioriza o olhar do poder e acaba por partilhar a sua visão (do mundo)” (BRAZ, 2016, p. 7-8), fazendo com que a performance surja como desempenho de uma visão consensualizada, tornada hegemônica ou dominante.

Acerca da recepção artística e suas implicações no interior de comunidades interpretativas e criativas, ocupam lugar favorecido os próprios agentes do complexo arte, entre eles, os organizadores de exposições, entendidos amplamente, desde o curador individualmente à própria instituição, seja museu, galeria, feira, centro de cultura ou qualquer outra instância expositiva, como coletivos ou fomentadores, uma vez que é sua atuação a maior designadora do que vem a ser arte e como pode ou deve ser experimentada. Desde o início da história do colecionismo o detentor do acervo determina o que vale à coleção, como deve ser agrupada e exibida a outros olhos, o advento do museu e das galerias como instâncias de interesse público e a especialização dos profissionais a eles concernentes, ainda que tenha ampliado, significativamente, o número de agentes em diálogo e compartípes responsáveis pela categorização e disposição artística não escapa à hierarquização e graduação da legitimidade discursiva, mantendo a esfera decisória sobre a valoração simbólica ou econômica do fato artístico sob os domínios daqueles que são portadores das posições mais elevadas ou conceituadas na classificação do complexo arte – sejam os representantes de museu renomado, os proprietários de galerias proeminentes, os professores mais requisitados, artistas notórios ou curadores em evidência. Tais posicionamentos relativos uns aos outros, em geral, são conferidos pela avaliação da performance de maior ou menor eficiência no complexo, avaliada mormente sob

critérios quantitativos e proventosos, situação em que duas conclusões são possíveis, uma econômica, a qual os agentes dotados de maior poder financeiro tenderiam a manter, não só mais larga sua esfera de ação mas, também, maior capacidade de difusão enunciativa; outra, não desligada da anterior, mais diretamente relativa à recepção, que dispõe tanto a produção artística quanto o público sob a habilitação majoritária, impedindo que a experiência seja horizontalmente partilhada.

Quanto às análises acerca da curadoria, ainda que timidamente, tem crescido, no Brasil, o interesse por discussões e pesquisas acadêmicas a seu respeito, não só pela produção de teses e dissertações¹¹⁵, mas também pela formação de grupos voltados a estudos ou à capacitação profissional¹¹⁶. Por outro lado, as traduções de textos de curadores internacionalmente renomados permanecem restritas a raros nomes, bem como a literatura nacional¹¹⁷.

¹¹⁵ Algumas dessas pesquisas serão abordadas no quarto capítulo desta tese, podendo ser aqui citados os doutorados de Miriam Aby Cohen, **O desenho da cena como experiência**: interseções na prática artística contemporânea entre cenografia instalação cenografia, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, em 2015; de Gabriel Menotti Gonring, **Curadoria autoral**: o papel dos arranjos expositivos na comunicação do trabalho de arte, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2012. Os mestrados de Cíntia Amaral, **Curadoria educativa e mediação**: práticas em arte urbana, Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, 2015; de Tálisson Melo de Souza, **18ª e 19ª Bienais de São Paulo**: curadoria entre a prática e o debate no Brasil, na Universidade Federal de Juiz de Fora, 2015; de Bettina Rupp, **Curadorias na arte contemporânea**: precursores, conceitos e relações com o campo artístico, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRS, 2010.

¹¹⁶ Na grande São Paulo podem ser citadas as pós-graduações Curso de Especialização em Arte: Crítica e Curadoria, da PUC-SP; Gestão de Coleções e Curadoria e Mercado e Museologia, Colecionismo e Curadoria, da Faculdade de Belas Artes, São Paulo; Curadoria e Produção Cultural, da Faculdade Santa Marcelina, São Paulo; e Curadoria em Arte, do Senac. A graduação Arte: História, Crítica e Curadoria, da PUC-SP; os cursos intermitentes Curadoria e Educação em Museus de Arte, no MAC-USP, 2008-09; Curadoria em Museus Universitários: a Especificidade do MAE-USP, 2013. Disciplinas: Curadoria de Coleções em Museus de História Natural, Museu de Zoologia-USP; Arte, Colonialidade, Curadoria, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo/ECA-USP. Grupo de Estudos de Gestão Cultural e Curadoria da Unifesp, Guarulhos. Além de iniciativas de cursos livres em museus, como o Grupo de Estudos sobre Curadoria do MAM-SP, e de outras instituições culturais.

¹¹⁷ Como os casos de Hans Ulrich Obrist, com as traduções de **Entrevistas** (Rio de Janeiro: Cobogó, vários volumes), **Caminhos da curadoria** (Rio de Janeiro: Cobogó, 2014); **Uma breve história da curadoria** (São Paulo: BEI, 2010); Nicolas Bourriaud, **Estética relacional** (São Paulo: Martins Fontes, 2009), **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo (São Paulo: Martins Fontes, 2009), **Formas de vida**: a arte moderna e a invenção de si (São Paulo: Martins Fontes, 2011), **Radicante**: por uma estética da globalização (São Paulo: Martins Fontes, 2011); e Luis Pérez-Oramas, **León Ferrari e Mira Schendel: O Alfabeto Enfurecido** (São Paulo: Cosac Naify, 2010, catálogo), **Zona Franca** (São Paulo: Cosac Naify, 2007, cuja autoria é partilhada com Moacir dos Anjos, Inês de Katzenstein e Gabriel Pérez-Barreiro). Sendo importante indicar também a tradução em periódico dos trabalhos dos professores Olu Oguibe, O fardo da curadoria, pela revista **Concinnitas**, revista do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (vol. 5, nº 6, pp. 6-17, jul. 2004), e Katharina Hegewisch, Um meio a procura de sua forma: as exposições e suas determinações, pela

A produção universitária, procura acompanhar as experiências estrangeiras e, ao mesmo tempo, realizar pesquisas acerca das transformações expositivas e museais nacionais, posicionando-se à parte do mercado e das suas ingerências no complexo arte. Das investigações e análises acadêmicas apuradas, certo tipo expositivo se distingue: aquele que identifica o curador como autor/criador e reconhece a exposição como uma rede colaborativa que abarca a instituição, seus pesquisadores, o curador, os desenhistas, espacial e gráfico e o mediador, com a finalidade de envolver o público numa experiência horizontal da mostra, que favoreça a vivência em lugar da recepção pedagógica. Gabriel Menotti Gonring, em seu doutorado *Curadoria autoral*, enfatiza o caráter positivo da curadoria autoral, oriunda da contaminação entre artista e curador, dada a rede colaborativa que aciona. Também seria esta modalidade curatorial uma prática aberta a possibilidades e imprevistos que faz com que lhe seja possível organizar o meio artístico desde dentro (GONRING, 2012, p. 76). Contudo, se por um lado, as investigações distinguem o modo cooperativo da realização das mostras entre os diferentes agentes que concorrem para seu vir a ser, identificando nelas aptidão para planejar o âmbito artístico, por outro lado, é evidente a menor referência ao tratamento dos trabalhos artísticos que compõem as exposições, pois se atêm às inter-relações entre os realizadores, enfatizando uma ou outra função, conforme o objeto de pesquisa. Ou Betina Rupp, em seu mestrado *Curadorias na arte contemporânea: precursores, conceitos e relações com o campo artístico*, publicado no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2010, pelo qual investiga o curador enquanto autor de exposições, a relação entre curadoria e outros agentes do campo artístico e como parte do processo de construção da história da arte. Contudo, ao voltarem-se para as produções artísticas, comumente, tratam da relação mais geral entre a arte contemporânea e a curadoria, verificando os aspectos positivos desses intercâmbios quanto à produção dos fatos artísticos e seus sentidos, mas não as

Arte & Ensaios, revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006). Quatro publicações nacionais podem ser citadas, a fim de marcarem diferentes abordagens do tema: **A arte de expor**: curadoria como expoesis, de Sonia Salcedo del Castillo (Rio de Janeiro: NAU, 2015); **Curadoria em fotografia**: da pesquisa à exposição, de Eder Chiodetto (São Paulo: Funarte/Prata Design, 2013); e **Conversa com curadores e críticos de arte**, de Renato Rezende e Guilherme Bueno (Rio de Janeiro: Secretária de Cultura do Rio de Janeiro/Circuito, 2011); e **Sobre o ofício do curador**, organizado por Alexandre Dias Ramos, (Porto Alegre: Zouk, 2010).

implicações quanto à recepção das produções, qual o estatuto sob o qual são colocadas ou que reivindicam e postulam.

Em *A arte de expor: curadoria como exposésis*¹¹⁸, Sonia Salcedo del Castillo, após verificar o que seriam as origens daquilo que entende como a arte de expor, consecutiva à transformação expositiva em parte integrante da experiência artística e profissionalização curatorial, na passagem entre modernismo e contemporaneidade, identifica e defende uma modalidade exhibicional como poética, por argumentação teórica, interlocução com outros autores e agentes, apresentando, ainda, estudos de casos, propõe que as mostras estariam alicerçadas na conjugação de curadoria, arquitetura e expografia, e seriam, portanto, fruto de criatividade colaborativa em que se notabiliza a figura do curador. A atividade curatorial, comparável à composição poética autoral e à elaboração artística, realizaria sua escrita expositiva, em conformidade com que cada um desses criadores desenvolveria sua linguagem para “falar do mundo”, sendo a exposição, não apenas objetual, mas espaço “poético que a atividade do curador, sua *exposésis*, torna *lugar* entre o real e o imaginário”. O curador, com sua porção crítica, produziria uma unidade visual “alicerçada no seu entendimento sobre a arte de seu tempo”, movido por combustível crítico-poético, realizaria ligações, analogias e colisões, fazendo da exposição uma extensão textual fundamentada na convivialidade entre os trabalhos artísticos e reinvenção poética, resultante de uma atividade subjetiva (CASTILLO, 2015, p. 66-7, grifos da autora). A autora compara, ainda a atividade curatorial à editorial,

Como diante de uma página em branco, num espaço de exposições, o curador não apenas define, mas elabora o processo de montagem ativamente junto a profissionais especializados como museólogos, arquitetos, designers, produtores, enfim, respondendo pela edição da exposição como um todo. Qualquer solução de mudança, substituição, corte, alturas, distância, iluminação etc., é direito e dever do curador. Essa é uma realidade que deve ser compartilhada por todos os envolvidos no processo de uma exposição (de produtores a artistas).

Curadoria é obra que só se efetiva com a montagem expositiva. Sua poética é reflexão plástico-estética – uma *exposésis*. Presente, o curador garante a harmonia de sua ideia na edição expográfica, como distensão escritural na arquitetura de seu argumento, tema, sujeito (CASTILLO, 2015, p. 67, grifos da autora).

¹¹⁸ CASTILLO, 2015. O livro originou-se das pesquisas de mestrado e doutorado da autora.

Diferentemente, a problemática expositiva ora estudada é outra, mais que aspectos poéticos de uma mostra, interessa sua ação discursiva, portanto, será tratada como posicional, observada como diferente modalidade exposicional, uma vez que, mais que uma reflexão “plástica-estética” é a colocação de enunciados por intermédio de plásticas e estéticas. Afora haver proximidade entre ambas, por compartilharem procedimentos e responderem, em certa medida, às mesmas demandas institucionais e sociais, diferenciam-se quanto à elaboração enunciativa e foraneidade temática em relação à arte mesma, pois não se pautam por questões críticas ou historiográficas da arte, nem por uma realização poético-criativa, mas por sentenças sobre o mundo e as coisas, materializadas pelos arranjos expositores. Rodrigo Naves, em entrevista concedida a um grupo de estudantes do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro-UERJ, em 2009, que teve trechos publicados por Castillo¹¹⁹, ao falar sobre a ligação entre determinados tipos expositivos com as peças expostas, menciona

[...] mais do que propriamente a importância da relação entre as análises dos trabalhos de arte e a inserção das obras de arte, o que tem hoje é a tentativa, sobretudo por parte dos curadores associados a essas novas instituições, de reunir os trabalhos em exposição mais temáticas em torno de conceitos [...]. E essa espécie de quase adaptação dos trabalhos de arte a certos conceitos anteriores, só faz crescer, de certa maneira consagrada por certas instituições [...] (apud CASTILLO, 2015, p. 38).

Os conceitos a respeito dos quais são realizadas as mostras podem ser os mais variados, entendidos, em certo sentido, mais corriqueiro, enquanto temáticas, como sofrimento, amor, saúde, loucura, fatos históricos, questões sociais ou ambientais, caracterizando certa modalidade expositiva que, aliás, não apresenta nenhum caráter de excepcionalidade, uma vez que é recorrente e largamente praticada. Num outro, esses conceitos podem ser compreendidos como conceituações, proposições acerca de um assunto. A diferença entre as mostras temáticas triviais e as exibições proposicionais estaria não apenas na intensidade, sofisticação e profissionalização do discurso, mas, sobretudo, na ênfase e valorização da emissão do discurso, na

¹¹⁹ NAVES, R. apud CASTILLO, 2015, p. 38. Segundo nota da autora, à página 84, a entrevista foi concedida por Rodrigo Naves e Vera Beatriz Siqueira, via telefone, por estudantes de graduação em artes, do curso da professora substituta Martha Telles.

reivindicação da autoridade e legitimidade para proferir sentenças. Na salvaguarda de uma hegemonia discursiva.

A emergência curatorial como figura central na exposição produtora de atores com magnitude internacional – até mesmo historicizados e modelares às ações curatoriais e agenciamentos artísticos, como Harald Szeemann, Jean-Hubert Martin, Nicholas Serota, Nicolas Bourriaud, Hans Ulrich Obrist, entre outros –, não se constitui em interesse neste momento, mas a emergência expositiva como detentora de um discurso predominante sobre as peças que a compõem, ao mesmo tempo em que funciona como instrumento para uma política museal hábil em comunicação, embaraçada com o desempenho institucional ambíguo, pois espaço entreposto e fórum político-social. Ambivalência esta muitas vezes mantida por certa paralogia usual quanto à interlocução opaca na sociedade reivindicatória de satisfações díspares ou paradoxais.

Jean-François Lyotard (1988), ao refletir sobre a posição do saber nas sociedades pós-industriais, afetadas pelas mudanças nos jogos discursivos, tanto científicos quanto narrativos, geradoras da crise dos relatos universalizantes e sua legitimidade, constata a valorização quanto à eficiência que colocaria ao saber duas funções: a pesquisa e transmissão de conhecimento. Sendo este produzido, para ser vendido e colocado em circulação, não apenas para manter, mas otimizar a vida cotidiana, ocupando assim lugar entre as mais valiosas forças produtivas em uma sociedade. Sociedade esta caracterizada pela pluralidade normativa e comportamental, expressivas de contextos múltiplos, condição que impediria encontrar denominadores universalmente válidos, fazendo com que as regras discursivas, seja no âmbito científico ou em qualquer outro conhecimento, estabeleçam-se como heterogêneas e imanentes. Dessa forma, qualquer busca por consenso, que não seja localizada temporal e espacialmente, converter-se-ia em tentativa suspeita, porque lhe seria subjacente a dominação. A concordância assinalaria, então, apenas um estado particular da discussão, sujeitando-se, inclusive, à anulação, não sua finalidade. Esta seria a paralogia (LYOTARD, 1988, p. 118-9), “atividade diversificante, ou de criação” (LYOTARD, 1988, p. 117), uma falsidade composta por paradoxos e questões enganosas, que permitiria perceber anomalias discursivas e criar novos conceitos, de maneira a romper com o discurso linear e transitar entre o diverso. Júlio Plaza, ao analisar a arte dos anos 1980, recorre ao

conceito de paralogia, conforme proposto por Lyotard e para o artista, a arte no período seria forçosamente “uma questão ‘paralógica’ (falsidade não sofismática assumida de boa fé) e retórico-teatral, cheia de paradoxos e falsas questões, em que as noções de autêntico/falso, bom/ruim, quantidade/qualidade, produção/consumo, *parecem* se diluir numa total com-fusão” (PLAZA, 1985, p. 2, grifo do autor). No caso desta pesquisa, o conceito colabora para a compreensão do paradoxo discursivo presente no complexo arte quanto às funções de exposições que, ao mesmo tempo, atendem a interesses heterogêneos, as demandas públicas por sociabilidade, calcadas na participação e transparência das relações, a satisfação e deleite do entretenimento e os comprometimentos na administração institucional. Entender essa intrincada condição por meio do paralogismo, que abriga e maneja os paradoxos aí presentes, é presumir sua dinâmica como um complexo de polaridades e interesses não excludentes, mas nem por isso inquestionáveis ou naturais, pois são frutos das políticas artísticas, museológicas e financeiras adotadas por cada instituição.

A investigação sobre as mostras, orientada por seus aspectos discursivos, permite entrecruzar os posicionamentos expositivos no exercício institucional, dos fatos artísticos nas mostras e dos indivíduos na produção de saberes na sociedade pós-industrial e comunicacional. O interesse investigativo, recai, então, não sobre as formas criativas e poéticas utilizadas pelas exposições, mas em sua produção enunciativa e pautamento sobre a realidade antropológica reivindicada pelo multiculturalismo e as estratégias presentes na globalização sobre a construção de conhecimento. Portanto, averiguar o estatuto artístico nas exposições produtoras de enunciados é, também, fazê-lo acerca dos indivíduos na sociedade urdidora da fala e seus lugares, na qual se inscreve, muitas vezes sob jogos paradoxais ou paralógicos de linguagem.¹²⁰

¹²⁰ Afinidade defendida pela aproximação entre trabalho artístico e sujeitos do discurso, conforme as análises sobre *Magiciens...*, mas também pela observação de que se as produções se tornaram, desde os anos 1960, percebidas como sujeitos de diálogo e interação, falar sobre objeto artístico e sobre indivíduos é semelhante – especialmente pela circunscrição entre arte e vida, em que a arte adquire as propriedades comunicativas do sujeito, que, por seu turno, contrai as criativas da arte.

3.2 A exposição entre a filosofia e a ciência social: a instituição eficiente

Ao analisar *Como vai você, Geração80?* a pesquisa partiu do entendimento da experiência como fator condensador dos anseios artísticos na arte nacional de vanguarda transferido para a esfera expositiva; quanto a *Modernidade...* analisou a instrumentalização de exposições, nesse caso político-diplomático, pela documentação histórica e investigação antropológico-cultural; em *Magiciens...* propôs-se entender a constituição artística nas exposições mais voltadas aos próprios discursos que aos trabalhos ou contextos em que se originaram. Deste conjunto investigativo quanto às mostras, é possível apontar que as divisas experiência, funcionalidade e descontextualização, auxiliaram o discernimento quanto à modalidade expositiva analisada, aquela que explicitamente busca demonstrar, mediante os objetos exibidos, sua reunião e textos relacionados, formulações conceituais filosóficas, antropológicas, políticas e ideológicas, todavia, assumidas, não como instrumento para posicionar políticas estatais, tampouco como máquinas de guerra contrapostas ou resistentes ao aparelho de Estado, mas equipamentos bélicos empregados por interesses, no mais das vezes, relativos ao curador e à instituição – esta compreendida em sua amplitude, desde a imaterialidade de sua função pública, concretude colecional, a equipe funcional, pesquisadores, conselhos e dirigentes – ou a discussões intelectuais, ainda que insufladas por propostas legítimas de investigação sobre determinada área de conhecimento ou atuação.

A emergência desta modalidade de exposição, como já observado, parece coincidir com o ápice da figura do curador, que funciona também como filósofo, antropólogo, cientista social ou político, por dar proeminência ao discurso sobre a imagem ou fisicalidade dos fatos artísticos¹²¹, o que fica evidente pelo uso de termos emblemáticos, como conceitos a serem esclarecidos pela própria mostra, e pela colocação de teses acerca de uma situação político-social. Em *Making Things Public – Atmospheres of Democracy*, de 2005, no ZKM Museum for Contemporary Art, em Karlsruhe, Alemanha, os curadores Bruno Latour e Peter Weibel sugerem novas

¹²¹ O que constitui um paradoxo, pois o discurso subjacente à reunião dos objetos é autoridade em relação a eles mesmos, mas, por outro lado, não se efetiva sem recorrer a eles, denotando, a emergência da imagem em detrimento do discurso verbal na contemporaneidade. Assunto que será tratado adiante.

formas de constituição do espaço público e de tomada de decisão mais afeitas à atualidade, conceituadas como *Dingpolitik*, ou o “parlamento das coisas”, um sistema democrático parlamentar ao estilo ocidental, mas montado, temporária e provisoriamente, em torno a objetos para mediação pública, e formado por representantes reunidos sob interesses comuns, respeitando a diversidade inerente não só ao grupo, mas ao próprio desígnio que os une (LATOUR, 2005).

Figura 23 - Exposição *Making Things Public – Atmospheres of Democracy*, 2005

Crédito: autoria não identificada

Fonte: <http://www.bruno-latour.fr/node/333>

Algumas edições da Bienal de São Paulo, também podem ser examinadas sob tais esforços expositivo-discursivos, como a 24ª, *Um e/entre outro/s*, ocorrida em 1998, com curadoria chefiada por Paulo Herkenhoff, que, por meio de argumentos multiculturalistas, definia o caráter da cultura brasileira a partir do qual caracterizava o homem como ser de contaminação mútua, tese fundamentada no conceito de antropofagia, conforme preceitos do primitivismo modernista. Ou a 31ª edição, de 2014, *Como (...) coisas que não existem*, por sua vez, na apresentação do livro o próprio presidente da fundação, Luís Terepins, argumentava que “*Como (...) coisas que não existem* pode parecer, à primeira vista, um tema abstrato. Mas, talvez valha a pena pensar no título da 31ª Bienal de São Paulo qual um dilema contemporâneo: como viver em um mundo em transformação permanente, em que as velhas formas –

de trabalho, de comportamento, de arte – já não cabem e as novas formas ainda não estão claramente delineadas?”¹²². Assumiu a mostra certo aspecto investigativo-prescritivo ao coletar e articular iniciativas artístico-culturais responsivas às condições políticas e sociais do momento. Como evento paralelo à Bienal, o Instituto Tomie Ohtake, levou a público a mostra *Histórias mestiças*, resultante de pesquisas acadêmicas realizadas pela historiadora e antropóloga Lília Schwarcz sobre as matrizes formadoras do povo brasileiro e sua percussão cultural; associada com o curador Adriano Pedrosa para a mostra, em que, juntamente com trabalhos artísticos diversos, exibiu textos de diferentes autores e objetos culturais, todos em equivalência documental para melhor defender e expor o posicionamento curatorial. A inclusão deste evento no outro maior não é iniciativa inédita, uma vez que outras instituições, sobretudo galerias comerciais, em sua programação acompanham as leituras, artistas e concepções da Bienal, fomentando o mercado e, também, a fruição privilegiada, por especialistas e investidores, enquanto que a própria Bienal esforça-se em garantir a popularidade e fidelidade de seus visitantes mediante ingresso gratuito e avultamento nas ações educativas.

Figura 24 - 24ª Bienal Internacional de São Paulo - Núcleo Histórico, 1998
Obras de Albert Eckhout
Crédito: Gal Opido

Fonte: <http://www.bienal.org.br/post.php?i=325>

¹²² **Como (...) coisas que não existem**, 31ª Bienal Internacional de São Paulo: catálogo. São Paulo: Fundação Bienal, 2014, p. 9. Catálogo de exposição. Essa edição da bienal objetivou a valorização do aspecto colaborativo e a busca da desierarquização do curador, sendo a organização composta por um conjunto de nomes, Charles Esche, Pablo Lafuente, Nuria Enguita Mayo, Galit Eilat, Oren Sagiv, contudo, a própria instituição não escapa aos paradoxos discursivos, uma vez que condensa a assembléia curatorial no presidente da instituição, ao garantir-lhe logo à primeira linha dos inúmeros textos que compõem o catálogo a elucidação conceitual da mostra.

Tais projetos intentam, por suas propostas artísticas, proferir enunciados expansivos do domínio estético, pois são ético estatuintes, uma vez que se propõem a estabelecer investigação sobre o estado de coisas no mundo, seja pela recomendação a parasoluções, pela manifestação conceitual ou pela materialização de um resultado de pesquisa.

Cabe aqui uma explicação a título de diferenciação e de melhor esclarecer a tipologia expográfica que se está investigando, não se consideram as 27ª, 29ª e 30ª edições da Bienal de São Paulo como proposicionais, apesar de estarem próximas de tais padrões, verifica-se, nos textos oficiais das mostras seu comprometimento mais com as colocações pela própria arte acerca do mundo, e menos com o discurso a que elas deveriam se adequar ou seu uso na defesa de um conceito. A 27ª, *Como viver junto*, em 2006, poderia ser considerada fronteira, pois, ainda que, por meio das produções artísticas, apresentar sugestões de cunho social, identificadas em seu próprio título disposto em formato de fórmula ou instrução, “Como viver junto” – tomado, inclusive, de cursos e seminários realizados por Roland Barthes no *Collège de France*, em 1976-7, patenteando, assim, as inclinações filosóficas e discursivas da mostra –, se reconhece como signatária das investigações artísticas, sobretudo do projeto construtivo nacional e do artista participante da criação da realidade política e social de seu meio¹²³. A 29ª, *Há sempre um copo de mar para um homem navegar*, de 2010, por seu turno, sublinha os vínculos entre a arte e política, e afiança a dimensão utópica proposta pela arte na construção do mundo, contudo não se arrola em um discurso sobre ele, dedica-se aos discursos da arte a seu respeito, portanto mesmo organizando-se em torno de uma “plataforma discursiva”, como alude no texto “ser simultaneamente uma celebração do fazer artístico e uma afirmação de sua responsabilidade perante a vida [...] envolver o público na experiência sensível que a trama das obras expostas promove e também na capacidade dessas de refletir criticamente o mundo em que estão inscritas. Intenta, por tudo isso, oferecer exemplos de como a arte tece, entranhada nela mesma, um política”¹²⁴. Ou a 30ª, *A iminência*

¹²³ **Como viver junto**. 27ª Bienal Internacional de São Paulo: guia. São Paulo: Fundação Bienal. 2006, p. 15-6. Guia de exposição.

¹²⁴ **Há sempre um copo de mar para um homem navegar**. 29ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal. 2010, p. 19-20. Catálogo de exposição.

das poéticas, em 2012, com curadoria de Luis Pérez-Oramas, fundada nos conceitos de iminência e alterfoma, como pensamento sobre as inflexões entre arte e vida contemporâneas, contudo, é traçada pelas relações entre as linhagens da história da arte e as bienais, pela percepção referente ao evento como arquivo e da curadoria como arte.¹²⁵

Ao elencar exposições não se intenciona fazer uma genealogia dessa modalidade exibicional, mas sim tentar diferenciá-la; ao mesmo tempo desnudar a dificuldade desta tarefa, diferentemente das mostras poéticas, não existe defesa explícita por parte de curadores e pesquisadores, portanto, não é identificada nem pelos agentes e autores da cena expositiva como uma modalidade distinta, talvez por ser bastante cingida neste outro tipo, o criativo, ou muito margeante da exposição meramente temática, mais recorrente.

Sua característica ao mesmo tempo discursiva e experiencial faz dela argumentação compósita pela dimensão verbal e imagética, um saber singular colocado a serviço da sociedade e da instituição interessados em ter satisfeitas suas expectativas e necessidades, dessa forma coloca em relação usuários e fornecedores desse próprio conhecimento, que, pela dinâmica social do saber na contemporaneidade, segundo Lyotard, tenderá a assumir a forma que

[...] produtores e consumidores de mercadorias têm com essas últimas, ou seja a forma de valor. O saber é e será produzido para ser vendido, ele é e será consumido para ser valorizado numa nova produção: nos dois casos para ser trocado. Ele deixa de ser para si mesmo seu próprio fim; perde seu “valor de uso”. Sabe-se que o saber tornou-se nos últimos decênios a principal força de produção (LYOTARD, 1988, p. 5).

Portanto, aquela experiência ou utilização da exposição desejável como emancipatória, pretendida como recurso às solicitações por reconhecimento de modos de vida e subjetividades, ou pela simples distração, converte-se na produção de uma mercadoria lançada ao universo de trocas no complexo arte, em consequência da necessidade de as instituições e seus quadros responderem positivamente às

¹²⁵ Os programas das Bienais observados assinalam esclarecimentos que permitem localizar determinado tipo expositivo presente no complexo arte em que os fatos artísticos surgem como meio discursivo. Portanto, colaboram com a distinção do fino fio em que tateia este trabalho em sua intenção de identificar a primazia de um discurso externo à arte sobre outro que parte dela mesma.

exigências por eficácia, mensurável pelos dispositivos avaliativos, principalmente, quanto à fidelização do público.

Caso que colabora com a elucidação do tipo de mostra aqui observada, por portadora dos anseios experienciais, compreendido como responsivo às solicitações do multiculturalismo, das políticas de reconhecimento e da globalização, é, por seu prestígio e influxo conceitual no universo artístico, a edição de 2009 da Trienal da *Tate Britain*, em Londres, com curadoria e texto de Nicolas Bourriaud¹²⁶. Nela é sugerido, mediante apoio filosófico, um novo termo marcante da contemporaneidade. Nicolas Bourriaud, sugere altermodernidade como vocábulo a ser adotado no lugar do insigne pós-modernidade. É partindo de questões relativas à mobilidade – emprestadas do nomadismo, explicado por Deleuze e Guattari, e da definição de cultura diaspórica de Stuart Hall –, bem como da identificação de um sujeito nômade e largamente vinculado a outros, portador de novas possibilidades de ação sócio-política, por meio do qual arte e estética são vinculadas à sociedade contemporânea pós-virtual e globalizada. Conforme considerado anteriormente, desde Adorno a Vattimo, a arte tornou-se o paradigma do mundo atual e sua capacidade criativa e condição hermenêutica seriam os parâmetros adotados tanto pela sociedade quanto pela ciência hodiernas. Coerentemente a tal raciocínio, Nicolas Bourriaud parte das análises estéticas e artísticas para definir a atualidade, ou altermodernidade, uma outra modernidade, sendo, então no catálogo da Trienal da *Tate Britain*, de 2009, que formula sua definição da contemporaneidade, em que articula teorias econômicas e geopolíticas, colocando em prática aquela correspondência entre arte, exposições, momento histórico e fundamentação filosófica.

Conforme Bourriaud, a partir dos anos 1970, a economia desligara-se da geografia concreta e a cultura, da história como cenário coerente, assim, o que se convencionou chamar de pós-modernidade e pós-história seria a história desses desligamentos. A pós-modernidade seria caracterizada, para o autor, como a reificação da concepção sobre origem, juntamente com o nivelamento entre as concepções de espaço-tempo. O termo Altermoderno surgiria como alternativa ao pós-moderno, o prefixo “pós” circunscreveria um vazio teórico, um espaço-tempo em branco, apontando uma não decisão e a favelização e periferização global, além e

¹²⁶ Publicado no livro **Radical** : pour une esthétique de la globalization (BOURRIAUD, 2011).

paralela a seu contexto, descreveria um estatuto vago do encontro humano sem orientação ou definição. Altermoderno seria, por sua vez, o espírito epocal inclusivo, o envolvimento da favela, periferia, dentro da cidade, a tentativa de nomear o atual período histórico e pensar suas especificidades pela imagem remissiva a um arquipélago e à alteridade.

Figura 25 - Cartaz da edição de 2009 da Trienal da *Tate Britain*
Crédito: autoria não identificada

Fonte da imagem: <http://www.e-flux.com/announcements/altermodern-tate-triennial-2009/>

De vantajoso a pós-modernidade trouxe consigo a desocidentalização do mundo, com o fim da pergunta sobre origem, “de onde vem?”, baseada na prédica pós-colonial, essencialista e pós-política, e substituição pela quanto ao deslocamento, colocada pela pergunta “para onde ir?” ou “para onde vamos?”. A indagação “para onde vamos?” estaria ligada ao espírito do modernismo, ao gesto moderno de êxodo, de caminhada para o futuro, ao qual se chega pelo vagar. Entretanto, o modernismo, em várias matrizes eivadas pelos *ismos*, pode ser considerado um movimento linear,

progressista, enquanto que, na atualidade erra-se em rede, por constelações e arquipélagos.

A modernidade no século XX teria sido continental e fundadora de um esperanto formal nas artes: a abstração geométrica, e a grade abstrata tomada como a modernização do mundo, tal qual o capitalismo é, também ele, uma abstração. Diferentemente da imposição ou necessidade de se seguir um programa modelar, a Altermodernidade, e sua forma de arquipélago, lançaria diferentes lugares interligados sem que sejam apagadas suas singularidades, desse modo, por sua forma múltipla, basearia-se em relações entre as alteridades e não em padronizações. A modernidade estaria marcada por sua paixão pela radicalidade e, dessa forma, realizou certa metafísica da raiz, pregando a volta às origens, valorizada pelas vanguardas do século XX, desde Marcel Duchamp, Kazimir Malevitch ou os situacionistas, o que requeria era o regime radical da arte, sua genealogia e hierarquização de valores. No discurso pós-moderno haveria o solapamento da radicalidade ligado à fluidez de mercado, ao passo que a identidade receberia valor de mercado. Na proposta bourriaudiana de Altermodernidade o que se verifica é a fundação da recusa à raiz e o encetamento do indivíduo como exilado, turista e errante urbano, que se encontra entre a necessidade do vínculo com seu ambiente e as forças do desenraizamento exigido pela globalização, entre si e o aprendizado do outro, numa troca do reconhecimento pelo aprendizado. O sujeito emergiria como objeto de negociação, não mais do mercado, mas pessoal.

Para melhor definir a Altermodernidade, Bourriaud faz uso de um termo oriundo da botânica, radicante, “organismo capaz de fazer brotar suas próprias raízes e de agregá-las à medida que vai avançando. Ser radicante: pôr em cena, pôr em andamento as próprias raízes, em contextos e formatos heterogêneos” (BOURRIAUD, 2011, p. 20), em contraposição à imagem da árvore, que finca suas raízes profundamente no solo de origem. Logo, a imagens da árvore estaria para a modernidade como a do radicante para a altermodernidade.¹²⁷ Assim, o indivíduo

¹²⁷ À verticalidade e enraizamento da árvore Gilles Deleuze e Félix Guattari já haviam oposto, em *Mille Plateaux*, a imagem do rizoma, uma espécie de rede de significações interligadas umas às outras. A diferença do radicante para com o rizoma de Deleuze e Guattari é defendida nos termos de multiplicidade e sujeito; no rizoma haveria uma multiplicidade, sem sujeito ou objeto, mas determinações, grandezas ou dimensões, enquanto que o radicante implica um sujeito, que, contudo, não se resume a uma identidade estável e fechada sobre si mesma.

radicante como redator de novos trajetos ou semionauta dá-se como uma construção, uma montagem, aberta à experiência do diverso, efetuando constantemente atos de tradução dessa diferença vivenciada em êxodos organizados.

Figura 26 - Edição de 2009 da Trienal da *Tate Britain*
 Obra de Franz Ackermann, "Teeth-grittingly awful": Gateway-Getaway, 2008-09
 Crédito: PR / PR

Fonte: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/feb/08/altermodern-tate-britain-triennial-2009>

Por sua vez, a estética radicante seria individualizada pela exaltação da instabilidade, precariedade (uso de materiais miseráveis) e por formas errantes e provisórias, ao mesmo tempo em que é fluida, comunicativa e efêmera. Bourriaud define a configuração artística contemporânea não como estética da percepção, mas uma espécie de experiência, a que nomeia formas trajeto, manifestas, sobretudo, em projetos nômade-expedicionários voltados a topologias e bifurcações temporais, em que as prerrogativas são a viatorização ou colocação em movimento e transcodificação ou tradução.

A estética passaria, então, ao campo da transferência e do trajeto, a arte renunciaria à identidade, novidade e radicalidade conforme a modernidade, tiraria proveito das formas existentes, pela apropriação, renovação do *ready made* e deslocamento físico, conceitual ou ideológico, afastando-se daquilo que Bourriaud

denominou loucura da propriedade para proporcionar a emergência de coletivismo artístico e produção como percurso. Assim, a arte ou curadoria tornariam-se uma *playlist*, ou libreto, e o artista em DJ, uma vez que produz em um meio coletivo fazendo uso de detritos. Concluindo, o que se instaura, então, é a invenção de um mundo comum, da realização prática e teórica de um espaço de trocas planetário, seja na esfera artística, social ou política.

A Trienal da *Tate Britain*, de 2009, mostrou-se empreendimento de larga envergadura proposicional da pelas dimensões de suas pretensões intelectuais, que pretenderam conceituar a atualidade, e implicações quanto ao funcionamento da exposição, que, partindo da redefinição histórica proposta, almejou conformar a produção artística, a despeito de todo o discurso contracapitalista do texto, enquanto saber mercantilizado colocado a serviço do incremento do mercado internacional de arte pela valorização de artistas e parâmetros para a arte, devidos ao reconhecido prestígio, pesquisa, difusão e influência extensiva da instituição. O exemplo da mostra londrina elucida a missão que as exposições proposicionais colocam a si: tratar do mundo com a autoridade de um filósofo, antropólogo ou cientista social, por meio da paralogia institucional, cujos resultados podem ser criativos, por evidenciarem os paradoxos de seus procedimentos, ou negativo, se entender-se paralogia, não sob os significados formulados por Lyotard, como uma sistemática aberta e localizada, ou seja, por meio do engenho da provisoriedade das soluções, mas como uma transformação do uso das palavras, uma argumentação paralógica, um engano conveniente, mais próximo da publicidade que da produção de conhecimento, candentes na atualidade mundial.

Das observações sobre a Trienal de 2009, alguns tópicos interessam à presente investigação: a importância da experiência e a evidente conjugação entre filosofia e antropologia para a compreensão não só de aspectos da arte, mas da sociedade em geral, constitutivas da própria eficiência da exposição como evento cultural relevante na contemporaneidade. Aspectos esses distinguidos nas mostras denominadas proposicionais aqui pesquisadas, notados como respostas às questões de ordem social, política e econômica.

Os vínculos entre museus, coleções, exposições, assuntos antropológicos e prestígio, sob a alegação de cientificidade, são fato desde o surgimento dos Gabinetes

de Curiosidades, considerados um entre os precursores das instituições museais¹²⁸, nos quais as culturas e os homens não ocidentais, igualmente à fauna e à flora concernentes, foram motivos de interesse por parte do nobre ou burguês da era moderna, justificados pelo investimento cientificista e produção de conhecimento – importantes para a relação saber/poder que sustentou o colonialismo. Marcantes como retenção e exposição, no que diz respeito à historiografia nacional, são a coleção montada pelo conde alemão João Maurício de Nassau-Siegen, no século XVII, e a Exposição Antropológica Brasileira, de 1882. Nassau, além do empenho na administração do Brasil holandês, no século XVII, dedicou sua atenção à exploração científica e artística, circulando pessoas, objetos e saberes entre a América Portuguesa e os Países Baixos. A seleção incluía espécies naturais, artefatos e representações visuais da colônia, exercendo papel relevante para a dinâmica constitutiva dos saberes coloniais e para a produção e manutenção de prestígio do colecionador. Peças essas, atualmente em posse de museus e bibliotecas europeus¹²⁹.

A Exposição Antropológica Brasileira, realizada no Rio de Janeiro, no final do século XIX, pelo Museu Nacional no Campo de Sant'Anna, como evento portentoso, contou não só com a presença dos mais ilustres membros da sociedade, como do próprio imperador D. Pedro II, entusiasta das artes e das ciências, e sua família. A exposição se estendeu pelos oito salões do primeiro piso do museu, reddecorados e renomeados especialmente para a mostra, as salas homenageavam etnógrafos, naturalistas, missionários, cientistas e cronistas do passado ou de renome, ligados à temática indígena, como Pedro Vaz de Caminha, Rodrigues Ferreira, Gabriel Soares, José de Anchieta, Jean de Léry, Carl Fr. Ph. von Martius, Charles Frederick Hartt ou Peter Wilhelm Lund. A mostra foi acompanhada de publicação com a enumeração dos

¹²⁸ Anteriores aos Gabinetes seriam, ainda, a *Pinakothéke*, na Acrópole de Atenas, que reunia pinturas e objetos da cultura material ligada à polis, no século V a.C.; o *Thesaurus*, de Delfos, coleção devocional e religiosa, exibida pelo sacerdote, no século IV a.C.; o *Museum*, palácio real em Alexandria, que reuniu biblioteca, observatório astronômico, jardim botânico, coleção zoológica, anfiteatro e espaços de estudo, entre os séculos 294 a.C. e 273 d.C.; além de Glicotecas, coleções de pedras gravadas e esculpidas, e Dactilotecas, que reunia joias, na Antiguidade (cf.: BAZIN, Desoer, 1967, p. 11-27).

¹²⁹ A respeito, cf.: FRANCOZO, 2014. Livro originado da tese de doutorado defendida pela autora, em 2009, no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas, em que interpreta usos e sentidos da coleção, no contexto da política e da diplomacia colonial no Atlântico do século XVII, e identifica a natureza da construção dos saberes coloniais.

objetos exibidos, e pela imprensa, representada por jornalistas e fotógrafos como Angelo Agostini e Marc Ferrez.

Além de textos e as mais diversas peças, como flechas, urnas, utensílios, pinturas, gravuras, moldes de gesso, ossos, vestimentas, esteiras, entre outros, o evento, que criava um cenário da vida nativa em que os visitantes podiam imaginar a experiência não civilizada, contou, ainda, com a exibição humana – prática nada inédita no período, basta lembrar o famoso caso de Sartjie Baartman, conhecida como Vênus Hotentote, levada da África do Sul a Londres e Paris, em 1810, a fim de ser exibida e ter sua anatomia estudada, mesmo após sua morte, quando seu corpo foi dissecado, desmembrado e exposto nos salões do Museu de História Natural de Paris. Um pequeno grupo de indígenas Botocudo, proveniente do Espírito Santo, e outros três indivíduos da tribo Xerente, de Minas Gerais, foram levados à capital do império para permanecer no museu durante o período da exibição, devendo realizar apresentações de dança e música diante de curiosos e especialistas; tiveram, ainda, seus corpos reproduzidos em moldes de gesso e papel e foram submetidos a testes de esforço físico devidamente medidos e registrados por João Batista de Lacerda, antropólogo, físico e subdiretor do Laboratório de Fisiologia do Museu Nacional, experiência legitimada pelo relato do próprio Lacerda, um dos principais responsáveis pela tese racista do embranquecimento no Brasil, publicado, em 1905, pela Imprensa Nacional, no livro *Fastos do Museu Nacional: recordações históricas e científicas fundadas em documentos authenticos e informações verídicas*.¹³⁰

No entanto, a Exposição Antropológica Brasileira não foi apenas um evento científico, mas também a tentativa do Museu Nacional em recuperar sua autoridade na exposição dos objetos representativos do patrimônio nacional, uma vez que crescentemente exposições nacionais e estaduais, relacionadas à eleição do material a ser exibido nas feiras mundiais, vinham sendo organizadas desde a segunda metade do século¹³¹. O interesse pelo imaginário indianista do Império pela reavaliação da vida indígena tinha, ainda, como fim a verificação da utilidade do índio

¹³⁰ Cf. LACERDA, 1905.

¹³¹ Exposições de Belas Artes, na Academia Imperial, Exposições Horticultrais realizadas desde 1879, em Petrópolis; a Biblioteca Nacional que organizou, em 1881, uma grande exposição sobre a história do Brasil, e a Exposição Nacional das Indústrias que preparava para a Exposição Continental de Buenos Aires, na Secretaria de Agricultura.

como representante da nação moderna, segundo Jens Andermann, professor de Estudos Latinoamericanos e Luso-Brasileiros na Universidade de Zurique, em seu artigo “Espetáculos da diferença: a Exposição Antropológica Brasileira de 1882, “numa dialética complexa de exclusão inclusiva, repetia, em uma nova versão, o gesto fundador do indianismo literário e artístico, o qual a ciência vinha procurando desmistificar e substituir.” Coincidindo com as “transições legais e políticas do sistema colonial mercantilista para o modo de produção capitalista”. De modo que “o objeto indígena parecia deslocar-se incomodamente entre os estatutos de antiguidade e de espécime, oscilando entre as classificações expositivas da história natural e da história nacional” (ANDERMANN, 2004, p. 128-70).¹³²

Ainda que o Iluminismo tenha ampliado o conceito de humanidade, e que o tenha feito em favor dos interesses coloniais, mantém-se o homem sob um estatuto oscilante de ser; Stuart Hall, em “Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite” observa

[no pós-colonial] O Iluminismo surge como uma posição descentrada, pois representa um deslocamento epistêmico crítico dentro de um processo de colonização, compreendido em um sentido mais amplo, cujos efeitos de poder/saber discursivo ainda estão em jogo (como é que, nos discursos ocidentais dominados pelas Ciências Exatas e Sociais, isso poderia deixar de acontecer?). Até o Iluminismo, a diferença havia sido concebida em termos das ordens distintas do ser – “são eles homens de verdade?” foi a pergunta que Sepúlveda fez a Bartolomeu de las Casas, no famoso debate em Valladolid, diante de Carlos X, em 1550. Enquanto isso sob o olhar panóptico universalista do Iluminismo, todas as formas de vida humana eram incluídas no escopo universal de uma única ordem do ser, de tal forma que a diferença teve que ser constantemente reformulada na marcação e remarcação de posições dentro de um único sistema discursivo (*différance*)” (HALL, 2003a, p. 116-7).

Hall esclarece, em seguida, que não se pretende afirmar que tudo permaneça o mesmo desde então. Contudo, é possível verificar nos esforços de reconfiguração do ser no âmbito da cultura do capitalismo avançado, ainda a vigência de certo acordo

¹³² O autor contrapõe discursos sobre “raça” e civilização pré-colombiana, presentes na tradição indianista, a fim de observar o modo em que essas diferentes instâncias operavam no nível de ordem dos objetos expostos na mostra em estudo, para, então, discutir a proliferação das representações visuais de objetos, homens e mulheres indígenas presentes na exposição em pintura, escultura, fotografia e caricatura. Sobre o tema, cf.: AGOSTINHO, 2016. O artigo faz parte da pesquisa de doutorado da autora, **A Exposição Antropológica Brasileira: objetos, impressos e imagens da nação**, em andamento no Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro; nela a pesquisadora investiga a exibição humana ocorrida durante o evento e os exames experimentais aos quais as pessoas expostas foram submetidas.

com o interesse econômico de época, em que o complexo saber/poder sobre a alteridade encontra as fissuras pelas quais transitar a hegemonia daquele que detém as condições de produção e difusão do discurso, mantendo o heterogêneo como o exótico, portanto, detentor de um estatuto diverso, ainda que sob outros vocábulos.

Dois outros eventos expositivos podem ser evocados, pela indisfarçável relação saber/poder consubstanciada em episódio artístico a serviço da notoriedade e do valor financeiro, significativos quanto a este último, sobretudo por demonstrarem aspectos da política cultural no período de estruturação do liberalismo econômico no país, a partir da década de 1990, e a crescente dependência de seu custeio e gerenciamento pelo setor privado. São eles as mostras celebratórias dos 500 anos da colonização no Brasil, *Brasileiro, que nem eu, que nem quem?*, que aconteceu em 1999, na Fundação Armando Álvares Penteado-FAAP, São Paulo, com curadoria de Bia Lessa, e *Brasil + 500: Mostra do redescobrimento*, de 2000, na Fundação Bienal de São Paulo, sob a curadoria geral de Nelson Aguilar e Emanuel Araújo.

*Brasileiro, que nem eu, que nem quem?*¹³³ ocorreu nos salões da Fundação que porta o nome e o legado de seu idealizador, o conde, cafeicultor e empresário Armando Álvares Penteado, cuja fortuna e deferência tiveram origem na transmissão da herança cafeicultora e implantação da indústria nacional. Tal como a 24ª edição da Bienal, do ano anterior, recorreu ao modernismo nacional como mito fundacional de seu discurso acerca daquilo que a curadora, vinda da cena teatral, no nome da sala de abertura da mostra, montada com fotografias 3x4 dos visitantes coladas às paredes, chamou de personagem, em alusão ao que seria “O povo brasileiro”¹³⁴. Se a Bienal tomou emprestado o conceito de antropofagia, a mostra de 1999 colocou seu título sob o signo da epifania rememorativa de Mário de Andrade em seu poema “Descobrimento”¹³⁵ (designação bastante significativa, aliás, tendo em vista a

¹³³ **Brasileiro, que nem eu, que nem quem?**. São Paulo: Museu de Arte da Fundação Armando Álvares Penteado/FAAP, 1999. Catálogo de exposição.

¹³⁴ “Foi um trabalho muito complexo até determinarmos exatamente qual seria o caminho de interação, que personagem era o brasileiro. O brasileiro é você, e você vai estar vendo a exposição. Foi quando a gente pensou em criar a ‘sala 3x4’, uma sala em que você estivesse dentro de uma nação. O (retrato) 3x4 é 3x4 para todo mundo; desde a Cláudia Abreu e o Romário ao João e o Pedro, estão todos iguais, perde o ‘glamour’, vira brasileiro. Além de você se sentir dentro de uma nação, olha para cada uma dessas fotos, vê alguém, vê cada um”. Depoimento da curadora à Francesca Angiolillo, publicado em *Brasileiros (que nem nós) ganham exposição em SP*. In: **Folha de S. Paulo**, 09 mar. 1999.

¹³⁵ “Abancado à escrivaninha em São Paulo
Na minha casa da rua Lopes Chaves

comemoração a que vinha a exibição). Andrade, ele mesmo preocupado e dedicado, em sua época, às questões antropológicas e etnográficas concernentes ao homem e à cultura brasileiros¹³⁶, nos versos de que se serve a mostra, reúne inquietações acerca dos ofícios, o do poeta e o do seringueiro; tempo, marcado pelos momentos de sono e vigília de um e outro; geografia que os separa e une, como fatores de seu descobrimento da equidade entre esses diferentes homens de um mesmo país, concidadãos, “Esse homem é brasileiro que nem eu”. A equivalência, no poema mariano, manifesta-se e comove o autor, não pela igualdade, ao contrário, pela revelação das diferenças, pela localização de cada um deles em suas peculiaridades laborais, temporais e espaciais.

A exposição, por sua vez, alegadamente não-historicista, por meio da fusão de tempos, geografias e linguagens, demonstrou visão sincrética da cultura, resultando na experiência cinestética em que, fatos artísticos, ambientação sonora, poesia, documentos, ex-voto e outros objetos, dispostos num cenário grandioso de inúmeras e diferentes aclimações, descrevem a integração, se não pacífica, apaziguada pela apreensão espetacular e plástico-experiencial, daquilo que seria o brasileiro, negando, assim, não só a equidade na diferença, proposta pela referida poesia de Mário de Andrade, como também a expressão que abre as salas exibicionais, “O povo brasileiro”, claramente remissiva ao trabalho do antropólogo Darcy Ribeiro, que via, ao contrário de uma panaceia curativa, a formação do Brasil como um processo contínuo e violento, logrado sob a opressão e supressão das etnicidades

De supetão senti uma friagem por dentro
 Fiquei tremendo muito comovido.
 Com o livro palerma olhando pra mim.
 Não vê que me lembrei que lá no Norte,
 meu Deus!,
 muito longe de mim,
 na escuridão ativa da noite que caiu
 Um homem alado, negro de cabelo
 nos olhos.
 Depois de fazer uma pele com a
 borracha do dia
 Faz pouco se deitou , está dormindo.
 Esse homem é brasileiro que nem eu."
 (ANDRADE, 1991, p. 36.)

¹³⁶ Interesse demonstrado nos assuntos das cartas trocadas com Câmara Cascudo, nas viagens feitas ao norte e nordeste, registradas em fotografias e crônicas, e, sobretudo, pela sua atuação no Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo, de 1935 a 1938, e na fundação do Serviço Histórico e Artístico Nacional, em 1937.

discrepantes, a gerar estratificação e antagonismo sociais vantajosos para uma estreita camada social privilegiada, representante local de um poder externo, primeiro colonial, depois imperialista, do qual retiram sua força impositiva (RIBEIRO, 1995). A exibição, portanto, muito mais que investigar e indagar sobre a constituição cultural nacional, engajava-se na carnavalização ante disparidades vividas na realidade dura, ocasionada no cotidiano experienciado pelos seus cidadãos, ficcionalmente ali representados, inclusive, por meio de sua figuração nas inúmeras peças artísticas pertencentes às mais caras coleções privadas emprestadas à mostra, e ironicamente, pouco presentes em sua materialidade, dada a instalação da exibição em espaço reconhecidamente destinado tanto ao ensino como ao desfrute cultural de certa aristocracia contemporânea.

Figura 27 - Exposição *Brasileiro que nem Eu, que nem Quem?*, 1999
Crédito: autoria não identificada

Fonte: <http://bialessa.com/brasileiro/pop2.html>

A *Brasil + 500: Mostra do redescobrimento*, do ano 2000, na Fundação Bienal de São Paulo, tinha intenções ainda mais espetaculares e celebratórias, fazendo a exposição anterior parecer tímida iniciativa. Seu principal articulador e realizador foi Edegar Cid Ferreira, banqueiro e ex-presidente da Fundação Bienal, que idealizou e propagandeou a *Mostra* como a maior exposição de arte já feita no país, que exibiria desde peças das culturas pré-coloniais à arte contemporânea; com um orçamento de

40 milhões de reais, recorreu a expedientes semelhantes a *Brasileiro...*, como o discurso etno-antropológico defendido por meio da exibição largamente cenarizada de arte e objetos. Conforme as palavras do organizador, que durante sua presidência da Fundação Bienal já, anunciava os interesses que orientariam suas atividades, *alegadas como* em favor da cultura nacional: “Pela primeira vez, a Bienal está sendo tratada como empresa.”¹³⁷

Decidimos incluir na mostra um elemento revolucionário que mudasse, definitivamente, a história das exposições no Brasil: em vez de apresentar obras de arte da forma museológica tradicional, resolvemos transformar cada um dos módulos da exposição em um autêntico espetáculo cenográfico, a serviço da maior ênfase à beleza dos trabalhos expostos e da compreensão do seu conteúdo.¹³⁸

Propalando a crença de que a experiência sinestética do público tem mais eficiência no apelo às suas funções cognitivas, por um lado, e por outro, que as próprias peças exibidas carecem de elementos que enfatizem sua “beleza”. As vultosas dimensões financeiras, físicas e de marketing tornaram a *Mostra*, posteriormente, recortada em seu itinerário pelo Brasil e exterior, um empreendimento, acima de tudo, desvelador das relações entre instituições artísticas, Estado, mercado e marketing, culminando, inclusive, no envolvimento em escândalo financeiro que arrastaria a Fundação Bienal e a associação organizadora da mostra às páginas policiais dos jornais diários¹³⁹, proporcionando o espetáculo de redescobrimento sobre o desprezo pela cidadania e o uso dos bens comuns, justificado por Ferreira em sua concepção do visitante da mostra: “Eu tenho de buscar o meu cliente, que é aquele que não tem formação”¹⁴⁰.

Figura 28 - *Brasil + 500: Mostra do redescobrimento* – Módulo Barroco, 2000
Crédito: autoria não identificada

¹³⁷ Declaração à **Folha de S. Paulo**, 26 jul. 1994.

¹³⁸ **Brasil+500: Mostra do redescobrimento**: catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. Catálogo de exposição.

¹³⁹ Edemar Cid Ferreira, fundador do Banco Santos, da Associação Brasil 500 anos, depois, Brasil Connects e ex-presidente de Fundação Bienal, responde por crimes contra o sistema financeiro, lavagem de dinheiro, crime organizado e formação de quadrilha. Para uma discussão mais delongada sobre a mostra, cf.: BARROS, G. O novo Brasil da *Mostra do redescobrimento*, artigo científico apresentado como trabalho de conclusão à obtenção do título de Especialista no Curso de Pós-graduação em Museologia, Curadoria e Colecionismo, do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

¹⁴⁰ Depoimento à **Folha de S. Paulo**, 07 set. 2000.

Fonte: http://sg.arq.br/wp-content/uploads/2014/12/SG_174.jpg

Os eventos, referidos acima, contextualizam o território em que se pretende localizar as mostras proposicionais, a saber, aquele em que forças, muitas vezes, antagônicas, como sociedade civil, Estado e mercado, disputam as instituições culturais, sob a armadura do discurso antropológico-filosófico. É necessário chamar a atenção para a consideração de dois pontos, o primeiro que, exatamente, os enunciados emergentes desse certame é o que as assinala como proposicionais, ou seja, a necessidade de se executar em forma discursiva o que o complexo arte compreende como saber acerca do homem e da sociedade em seu tempo; segundo, que tanto o litígio quanto a caracterização antropológica dos litigantes são frutos da assimilação da função do fato artístico, se não na efetivação, no entendimento, concernente às demandas sociais por emancipação e reconhecimento transformadoras da sociedade e do saber.

3.3 O outro puro

Hal Foster, em “O artista como etnógrafo” (2014), descortinou as implicações entre arte, etnografia e a antropologia, pela localização, na arte, da presença de modelos teóricos voltados à valorização de experiência, campo e contexto, operada pela justaposição entre etnógrafo e artista. Tal junção introduz, por sua vez, correspondentes concepções sobre autoria e competências interdisciplinares, conforme a antropologia tornou-se cada vez mais percebida como pertinente às práticas artísticas, principalmente quando estas se fundamentam relativamente a identidades e alteridades. Foster associa a mudança de paradigma operada pela assimilação entre artista e etnógrafo àquela analisada por Walter Benjamin em “O artista como produtor”¹⁴¹, que passou o artista de perseguidor de orientações estéticas a crítico e transformador dos meios de produção artística e cultural, aliada à convocação solidária para participação ativa do público nesta mesma produção. Igualmente, a arte dos anos 1990, reclamaria um novo paradigma equivalente ao autor como produtor, o do artista como etnógrafo, em resposta às políticas culturais de alteridade. Se o sujeito associativo, contra a cultura capitalista burguesa, em Benjamin, era o proletariado, passa a ser o outro cultural, étnico, efetuando um desvio da relação econômica para a da identidade. Operação esta, ainda mais ampla, se observado o influxo dos estudos culturais e pós-coloniais, em que o marxismo é revisto sob a ótica pós-estruturalista multidisciplinar, envolvendo aspectos da cultura e também da psicanálise. Segundo Foster, o pressuposto de que o lugar de transformação política seja também o da artística (proposto pelo modelo do produtor) persiste; ocorreria que a substituição da arte pela política, verificada nas vanguardas, moveu-se para a substituição da política pela teoria, sobretudo, acerca do outro social. Portanto, migrou do proletariado para o outro cultural pós-colonial, a partir do qual, então, a cultura dominante deverá ser transformada, por meio da mutação do próprio artista nesse outro, para que tenha, então, acesso à alteridade.

Contudo, para Foster, essa mudança corre risco semelhante ao modelo do produtor, já estudado por Benjamin, o mecenato ideológico, a indignidade de se falar

¹⁴¹ Cf.: a edição brasileira: BENJAMIN, 1987b.

pelo outro, ocasionado pela representação como deslocamento literal ou a alterização na identificação/representação. Tal condição é ameaçadora, pois identidade é diferente de identificação, o artista travestido nesse outro não se torna ele de fato, mas pode ocupar o seu lugar, falar por ele. Hal Foster observa que para a crítica marxista, a associação artista/proletariado, substitutiva do artista burguês na esfera produtiva, não resolveu o problema de classe da opressão social, cultural, antropológica, também a crítica pós-estruturalista não deslocaria a questão do produtor suficientemente, pois preservaria, ainda, a estrutura do modelo político, associativa de artista e proletariado, e a noção de sujeito como portador da verdade, agora como alteridade, mantendo a política do outro. Para Foster, os dois paradigmas (produtor e etnógrafo) não incidiriam sobre o pressuposto realista, uma vez que o outro (proletariado ou pós-colonial) está na realidade e não na ideologia, porque é no real que é “socialmente oprimido, politicamente transformador e/ou materialmente produtivo” (FOSTER, 2014, p. 163).

Por outro lado, a mudança não escaparia a uma fantasia primitivista que veria a alteridade como detentora do acesso a um psiquismo primário, originário, longínquo, que se anseia acessar. Contudo, o pressuposto realista e a fantasia primitivista, ambos considerados mitos por Foster, seriam eficazes; o primeiro por afirmar a verdade de uma posição político-social oprimida, o segundo por desafiar as convenções repressoras da sexualidade e da estética. Destarte, é preciso colocar em questão a codificação automática da diferença aparente como identidade manifesta, ou seja, desconfiar da presunção da alteridade como exteriorização da identidade, a fim de evitar reducionismos quanto à assimilação, colocar-lhe restrições, importante para a aliança política, pois ela nem sempre é chancela e patrocínio ideológico.

A não desarticulação da fantasia primitivista manteria, portanto, o outro confundido com o inconsciente (primitivo, longínquo, originário, puro e detentor de respostas) e as explorações da alteridade, elas mesmas, alterizaradoras do eu, de maneira que o outro seja tornado seu contraponto. Então, mais do que fazer do outro, ele próprio, um eu, a fim de que as diferenças sejam permitidas e desejadas, a fantasia primitivista, absorvida pelo pressuposto realista – considerando-se que o verdadeiro está no outro – localizaria a verdade política no outro, mas neste outro que é um fora projetado, desviando uma política do aqui agora para um outro transcendental, enquanto a antropologia, fundada num mito de mútua projeção de espaço e tempo –

formando um além em outrora e o mais remoto no mais primitivo –, seria o mapeamento racista do primitivo, fundamental para a narrativa da história como desenvolvimento e de civilização como hierarquia.

Dessa dinâmica projetiva, surgiria outra dificuldade, a condução de grupos ao privilégio de novo sujeito da história, para, contraditoriamente, em seguida ser desalojado, devido à manutenção da centralidade do eu por meio da identificação com este outro, resultando, dessa forma, em uma política que consome seus sujeitos históricos antes que se tornem historicamente efetivos, ou um eu (FOSTER, 2014, p. 167).

Foster verifica nessas práticas a ocorrência de mal-entendidos entre a arte, a antropologia e outros discursos, como um teatro de projeções e reflexões, numa situação de inveja mútua entre artistas e antropólogos (críticos, historiadores). O artista seria o exemplo da reflexividade formal, o leitor consciente da cultura como texto, portanto, percursor egoico ideal do antropólogo em sua autoidealização e constituição como intérprete. Por outro lado, haveria a reconstrução do outro cultural também como projeção textualista e esteticista, investido da ideologia textual e da recodificação da prática como enunciado. Antropólogos desejariam explorar o modelo textual do leitor consciente, artistas aspirariam ao trabalho de campo em que teoria e prática parecem conciliadas.

A virada etnográfica, para Foster, teria sido impulsionada ao longo do século XX por inúmeras formas de envolvimento do outro na arte, como surrealismo, expressionismo abstrato, anos 60 e 70 *earthworks*, arte como sítio arqueológico para a arte conceitual e crítica institucional, invenções de sítios arqueológicos e outros. O que distinguiria a virada atual dos anos 1990, seria o fato de a antropologia volver considerada a ciência da alteridade, a disciplina que torna a cultura seu objeto, podendo arbitrar em relação ao interdisciplinar e prometer a reflexividade do etnógrafo no centro, pelo romantismo do outro nas bordas. Essas seriam razões que lhe confeririam *status* de vanguarda. Outro fator seria a divisão da antropologia em duas epistemologias, uma que enfatiza a lógica simbólica do social compreendido como sistema de trocas; outra que privilegia a razão prática do social compreendido em termos de cultura material. Participaria, portanto, de dois modelos contraditórios, dominantes na arte e na crítica, o da virada linguística dos anos 1960, que reconfigurou o social como simbólico (dissolução do homem, morte do autor); e, ainda

ansiando pelo referente, a virada para o contexto e identidade opostos à crítica do sujeito.

Discurso cindido que permite resolver esses modelos contraditórios de maneira singular: disfarce de semiólogo cultural e do pesquisador de círculo contextual – continuação e condenação da teoria crítica – relativização e recentramento do sujeito – posição ambivalente. Esse intercâmbio e teatro de projeções e reflexões dão lugar a dois problemas: um metodológico e outro ético. Os estudos culturais e história imiscuídos no modelo (único) etnográfico, podem ser interdisciplinares de fato?. A projeção de uma prática ideal sobre a esfera do outro solicitado a refleti-la, como se fosse ela autenticamente autóctone e politicamente inovadora. “E esse ‘lugar impossível’, como há muito tempo Benjamin designou, é uma ocupação comum de muitos antropólogos, artistas, críticos e historiadores” (FOSTER, 2014, p. 173.).

Além do conjunto de controvérsias examinado por Foster, no âmbito expositivo, é comum que intenções e pesquisas notáveis acabem desviadas por motivos mais mezinhos, pela necessidade de as exposições atenderem a solicitações economicistas atuantes na instituição, sendo solapadas, inclusive, em sua abrangência temática, orçamentária ou técnica, sobretudo, pelo apelo publicitário colocado a respeito delas e seus próprios enunciados, levando-as a serem propaladas como a última palavra acerca do assunto sobre os quais se debruçam. Encontram-se assim, diante de mais duas adversidades, a primeira, a recorrência a dispositivos linguísticos que valorizam sua novidade, ineditismo e imprescindibilidade, recurso utilizado não apenas na divulgação, mas também nos textos auxiliares como escritos de parede, catálogos e legendas, por um lado, fazendo da visita um programa de prestígio – condições vigentes, aliás, em função da necessidade de as instituições responderem por meio do número de visita a seus financiadores, afinal, alega-se tanto mais eficaz é uma mostra, quanto mais visitantes recebe –, por outro, passando a não corresponder aos resultados materiais e ideológicos de seus conteúdos, desprezando-se a inteligência do espectador. Tal discrepância explicita o caráter conservador da percepção de setores institucionais quanto à função e funcionamento das mostras, pois pela manutenção do atrelamento da cultura a um sistema argumentativo formalmente promocional, arruína o ideologicamente emancipatório, ou seja, se formalmente as mostras são disponibilizadas à sociedade como bens

varejados no mercado pela publicidade, onde estaria a promessa de experiência socialmente relevante nelas materializada?¹⁴²

A outra é quanto ao recurso linguístico publicitário reforçar o discurso curatorial como a correta interpretação a respeito de algo. Espera-se do museu contemporâneo e suas exposições que funcionem como espaços-fórum, voltados para a experiência do visitante, presumido como produtor de saberes, não só como seu consumidor. A promoção das mostras como asserções de um especialista seria, então, uma contradição à necessária provisoriedade e contingencialidade que proporcionariam a participação fomentadora de saber, reflexionando ao centro enunciativo o detentor do conhecimento, autorizado e legitimado pela linguagem publicitária cingida ao conteúdo. Tal procedimento, por sublinhar o conhecimento como algo adquirido pronto, por ser oferecido como produto, mantém a experiência expositiva emancipatória como promessa e o museu retorna a espaço propedêutico. Garante, assim, que emancipação, alteridade, experiência e conhecimento, permaneçam na esfera conceitual, apenas elucidados por meio da arte, mas não vividos, porque o incremento ideológico e operacional vê-se atrelado à uma retórica promocional que beneficia determinados setores do complexo arte.

¹⁴² Dois questionamentos ainda são pertinentes ao tema, primeiro, aquele sobre as implicações entre os valores dispendidos em exposições e as discrepâncias entre o número vultoso de visitantes contabilizado pelas instituições ao realizarem as chamadas grandes exposições, mostras ou de renomados artistas na história da arte ou de apelo da cultura midiática, e a visitação usual aos museus ou a mostras menos populares. Para o ano de 2015, segundo informação pública a mostra *Castelo Rá-tim-bum*, levou ao Museu da Imagem e do Som em São Paulo, 410 mil visitantes, o mesmo número de ingressos no Museu de Arte de São Paulo/MAM SP durante o ano todo. Outras mostras no período também contabilizaram grande visitação, como *Frida Kahlo: conexões entre mulheres surrealistas do México*, no Instituto Tomie Ohtake, 600 mil; *Ron Mueck*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 402 mil. Enquanto que o total de visitas aos 32 museus do Instituto Brasileiro de Museus-IBRAM, durante o mesmo ano, computaram 1.153.754 visitantes. Segundo o Levantamento dos Investimentos Públicos Federais em Instituições Museais em 2015, os valores federais gastos com exposições de arte durante o mesmo período foram equivalentes a 56,482% do total dividido em 31 outras alíneas do orçamento, que incluem preservação, formação, manutenção entre outros.

Segundo, como se obter patrocinadores para eventos menos espetaculares e para o funcionamento de outros setores, diante da pouca visitação à programação ordinária evidenciada pelos números acima? O que essa breve análise informa sobre a relação entre as instituições e seus mantenedores?

O fenômeno das grandes exposições em São Paulo. In: **Urgente News**, 24 jan. 2017. <<http://www.urgentenews.com.br/o-fenomeno-das-grandes-exposicoes-de-arte-em-sao-paulo/>>

Investimentos no setor museal 2015. Brasília: Ibram, set. 2016 <<https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/01/Investimentos-no-Setor-Museal-2015.pdf>>

Visitação aos museus do Ibram: relatório 2011 a 2015. Brasília: Ibram, 2015 <<https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/01/RELATORIO-VISITACAO-2011-2015.pdf>>

Dois eventos testemunham a argumentação quanto ao recentramento do autorizado a portar o discurso, afere-se na adoção da linguagem publicitária e a presença de interesses antagônicos, como alguns dos instauradores dos paradoxos concernentes ao fenômeno expositivo contemporâneo. A 34ª edição do Panorama da Arte Brasileira, *Da pedra, da terra, daqui*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo/MAM SP, em 2015-16, e *Histórias da infância*, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand/MASP, de 2016, mostram que, em uma dimensão mais tímida que as observadas até aqui, de seus aspectos enunciativos, financeiros ou espaciais, podem ser colocadas sob semelhantes investigações sobre proporem um enunciado quanto ao estado do mundo por meio da arte, como respondem aos requerimentos institucionais e sociais, e como acabam por sinalizar as imposições por eficácia, agrado (novidade, resgate, surpresa, para ressaltar apenas alguns), prestígio e mercantilização, ao mesmo tempo em que atendem aos anseios por experiência participativa. Neste sentido, em *Da pedra...* o aspecto experiencial fica por conta das instalações dos artistas e de algumas atividades em torno dos líticos expostos, e em *Histórias da infância*, pelas oficinas, workshops e *playgrounds*, na esteira de revivalismos e reificação de projetos de Lina Bo, não podendo ser portanto, essa expressão das mostras, desconsiderada como fator promocional, ainda que em menor escala que os casos das bienais, *Brasileiro...* ou *Mostra do redescobrimento*.

Antes de passar à análise das mostras, faz-se necessária uma explicação, já que não serão discutidas neste trabalho a qualidade curatorial ou das produções exibidas, nem a seriedade e honestidade das pesquisas em que se baseiam as exposições, mas, sim, o uso dos dispositivos discursivos que transbordam da própria exposição, portanto, os enunciados institucionais pelos quais se dispõem, na intenção de verificar os paradoxos guardados entre as pretensões da exibição e a linguagem que acaba por formatá-la num sentido, às vezes, diverso de seus conteúdos. O que não é sinônimo de falhas nas concepções e propósitos das equipes curatoriais, contudo, apontam para as reverberações das exigências quanto à efficientização do evento expositivo, obrigado a se colocar como indispensável, crítico, renovador, despido de antagonismos alocutórios, demiurgo de totalidades antes desconhecidas, assegurado da curiosidade, uma vez que deve justificar sua existência diante dos seus mantenedores que esperam pela aceitação entusiasmada do público e da crítica.

Figura 29 - 34º Panorama da Arte Brasileira – *Da terra, da pedra, daqui*, 2015
Crédito: foto da autora

Fonte: arquivo pessoal

O Panorama da Arte Brasileira, em sua 34ª edição, em 2015-16, *Da pedra, da terra daqui*, com curadoria de Aracy Amaral, curadoria adjunta de Paulo Miyada e consultoria do arqueólogo André Prous, é considerado aqui como mostra proposicional, por colocar-se, conforme o texto homônimo da mostra¹⁴³, no livreto especial do Panorama, primeiramente, como um questionamento da brasilidade e, depois, como a instauração de um enunciado novo quanto aos temas que abrange, conforme o escrito, “Nada menos convencional” (p. 2). A mostra interessa pela valorização do discurso curatorial/institucional legitimador daquilo que é exibido, seria ela “fruto de décadas de pesquisa da curadora Aracy Amaral [...] é o *coroamento* de uma reflexão *avassaladora* sobre a arte brasileira. A exposição *rompe* tanto com a visão histórica quanto com a visão etnicocultural da produção artística” (grifos nossos, p. 2) e, também, por essa linguagem publicitária adotada em sua certificação e divulgação, em que o caráter de grandiosidade, novidade, transgressão e transformação de uma cena são salientados para que seja atraente.

¹⁴³ Da pedra, da terra, daqui. In: **Moderno MAM**: especial Panorama: in folio. São Paulo: MAM SP, 2015. p. 1-7.

A mostra reuniu peças líticas¹⁴⁴, arte contemporânea¹⁴⁵ e dados de pesquisa arqueológica. Impulsionadores do evento, os líticos, zoólitos e antropólitos, produzidos por povos sambaquieiros da costa brasileira entre 4.000 e 1.000 a.C., considerados como pertencentes a um passado irrevelado, segundo a oficialidade expositiva, careciam ser resgatados e integrados à contemporaneidade, o que se dá por meio da mostra, quando são convocados a mobilizar a produção de artistas contemporâneos. O objetivo da exibição seria, então, a investigação artística a partir desses objetos “extraídos do inconsciente de um Brasil intemporal e sem fronteiras definidas, por meio do diálogo entre formas, lugares e tempos”. Foi dividida em três partes: a arqueológica, expositiva dos líticos; a artística, com as criações de artistas contemporâneos; e a didática, voltada para a divulgação de pesquisas arqueológicas, oficinas líticas e outras produções dos mesmos artistas. As duas primeiras dividiram os espaços da sala principal do museu, a terceira, foi concentrada na sala anexa, denominada Paulo Figueiredo.

Na referida publicação a exposição é descrita como uma recusa ao mapeamento artístico, estabelecendo-se como indagação assente em uma perspectiva ancestral e telúrica, manejada por meio da convergência entre dois momentos: o arqueológico e o contemporâneo. Em “Dois tempos, uma exposição”¹⁴⁶ os curadores aludem à fundição temporal como o desafio da mostra, assim, da arte como expressão do meio e do tempo, colocada por Aracy Amaral, Paulo Miyada ressalta o prolongamento dos enigmas arqueológicos à contemporaneidade, por meio da arte, e pela difusão do passado como renovador das perguntas sobre o futuro.

¹⁴⁴ Exibidos em vitrines, cerca de 60 líticos, produzidos por polimento e lascamento, provenientes de diversas instituições brasileiras e uruguaias.

¹⁴⁵ Seis artistas contemporâneos convidados a dialogar com os líticos, cujas produções “são apresentadas numa ordem que remete ao passado distante e vai trazendo, aos poucos, o público de volta para o tempo atual”, são eles: Cao Guimarães, vídeo-ensaio *Filme em Anexo*; Miguel Rio Branco, instalação *Wishful Thinking*; Cildo Meireles, instalação e arquivo *Fronteiras verticais*, da série Arte Física, concebida em 1969, realizado em parceria com Edouard Fraipont e Miguel Escobar; Erika Verzutti, reunião de peças escultóricas; Pitágoras Lopes, conjunto de pinturas; Berna Reale, ambiente *O tema da festa* e vídeo *Habitus*. Na sala anexa são mostrados outros trabalhos dos mesmos artistas juntamente com arquivos sobre a pesquisa arqueológica dos sambaquis e líticos.

¹⁴⁶ Dois tempos, uma exposição. In: **Moderno MAM**: especial Panorama: in folio. São Paulo: MAM SP, 2015, p. 8.

Figura 30 - 34º Panorama da Arte Brasileira – *Da terra, da pedra, daqui*, 2015
 Cildo Meireles, “Wishful Thinking”, 2015 (1969) – visão parcial
 Crédito: foto da autora

Fonte: arquivo pessoal

Figura 31 - 34º Panorama da Arte Brasileira – *Da terra, da pedra, daqui*, 2015
 Sala Paulo Figueiredo
 Crédito: foto da autora

Fonte: arquivo pessoal

No audioguia, recurso complementar às informações textuais, depois de autodeclarar e atestar o Panorama como o evento mais importante das artes do país, desde seu início, em 1969, informa que a edição de 2015 procura discutir o Brasil e a brasilidade ao destacar um período quase desconhecido de sua história pela

contraposição da arte contemporânea a uma força ancestral e misteriosa, a partir da exploração artística desse universo fundido à realidade contemporânea e ao meio ambiente. Nas considerações sobre as esculturas ancestrais ali apresentadas, são salientados o desconhecimento de seu sentido e funções das esculturas; a exaltação de sua beleza plástica; a capacidade de observação da natureza e de síntese dos povos sambaquieiros; o desconhecimento a respeito dos mesmos povos; e os sambaquis (tupi: monte de conchas) como os únicos vestígios da cultura desses brasileiros que viveram antes do Brasil contemporâneo, aos quais, finalmente, é oferecida a garantia de um lugar na história, cultura e arte do país. O Panorama seria, então, um mergulho nos mistérios dos sambaquis, pela exibição e recuperação dos líticos, a fim de motivar a produção de artistas que meditam o país de hoje com base num Brasil de tempos imemoriais, inspirados no que tem de enigmático e telúrico.¹⁴⁷

A mostra, em seu texto de parede, coloca-se, como o lugar da crítica ampla, da história e antropologia, já que traz à luz uma parte da história brasileira, supostamente ignorada; à arte, “que se esfacela pelas urgências de um mundo entregue ao consumo e ao espetáculo imediato”; ao Panorama e, conseqüentemente, à instituição realizadora, que se encontraria entre impasses e relativizações, negando-se como uma verdadeira edição do evento, ao definir-se como um diálogo com ele (“Como dialogar sobre o Panorama da Arte Brasileira de hoje e ontem sem cair, mais uma vez, nos mesmos impasses, nas mesmas relativizações?”)¹⁴⁸, enquanto que no texto homônimo à mostra publicado no livreto especial, recusa-se a ser um mapeamento da arte atual, “O Panorama da Arte Brasileira chega à 34ª edição questionando a brasilidade. Longe de mapear a produção artística local a partir de recorte geopolítico ou de tentar entendê-lo à luz das diferenças regionais, a proposta do Panorama é investigar a arte da *terra brasilis* a partir de uma perspectiva ancestral e telúrica” (p. 2).

Ainda que as colocações acima reverberem questões genuínas quanto aos objetos mostrados, à crítica ao meio artístico e a pretensões curatoriais, certa energia

¹⁴⁷ O audioguia fornece, ainda, informações sobre a biografia e carreira de cada um dos artistas, e tece algumas relações com a mostra. Sobre os líticos, apresenta dados gerais, referentes à localização e temporalidade, bem como considerações adjetivas sobre sua plasticidade. Quanto à seção complementar, é descrita como espaço didático e de reflexão sobre o que é exibido na grande sala

¹⁴⁸ Texto de parede e de divulgação no sítio do museu. Disponível em: <<http://mam.org.br/exposicao/34panorama/>>.

arrebatada emergente dos textos oficiais faz presumir mais o dever de intensificar aspectos da mostra com vistas à motivação de visitantes, mantenedores e imprensa, que de elucidar os interesses da exibição. O relevo de aspectos como ineditismo e criticismo generalizado, mantidos da tradição moderna, evocam as chamadas publicitárias para fatos e mercadorias imperdíveis e notórios, levando à contradição das moderações constitutivas da própria mostra. A exibição intenta lançar luz em parcela da cultura material nacional pouco conhecida pela sociedade por meio da mobilização artística contemporânea em seu favor, ao mesmo tempo em que se dispõe a oferecer acesso às pesquisas arqueológica e artista concernentes. Contudo, faz-se necessário que pareça muito mais revolucionária e transformadora para justificar sua existência. Assim, são salientados os possíveis pontos que podem levar ao entusiasmo. As contradições são prolongadas, porque se é, quanto à crítica, preciso que seja enfatizada a contraposição à parcela da arte rendida ao mercado e ao espetáculo, bem como posicionar-se em recusa a mapeamento por recorte geopolítico e diferenças regionais, os dispositivos informacionais como etiquetas e *release* dos artistas e suas produções os atrelam ao circuito de arte em que são sorvidos, ao enfatizar suas carreiras e biografias, informando que são “artistas que vêm de gerações diferentes, partes do Brasil diferentes, e poéticas e linguagens também bastante contrastantes entre si”¹⁴⁹, marcando, portanto localidades, *status* no circuito e geração, tornando-os espetáculos, a fim de garantir ao público que são já solidamente ingressos e reconhecidos no complexo arte, deixando escapar a face mercadológica reprimida pelo texto de apresentação.

Ressalva enfática semelhante é dado ao ineditismo, seja dos líticos, seja dos trabalhos artísticos, convertidos em experiência imperdível, portanto, espetacular e a ser consumida, pela linguagem publicitária de sua divulgação, a mostra seria, por uma parte, a dos líticos, “uma chance de projetar o horizonte poético e plástico de povos que lidaram com a passagem do tempo de maneira distinta da atitude - ora extrativista, ora desenvolvimentista - que predomina na ocupação do Brasil desde o período colonial até hoje. [...] A outra parte da exposição contempla as obras feitas, exclusivamente, para este Panorama e que são apresentadas numa ordem que

¹⁴⁹ Depoimento de Paulo Miyada publicado em vídeo institucional da mostra. Disponível em: <<http://mam.org.br/exposicao/34panorama/>>.

remete ao passado distante e vai trazendo, aos poucos, o público de volta para o tempo atual”. Some-se também o realce à ousadia interpretativa e função reparadora atribuídas à mostra, “Os montes de conchas formam uma poderosa imagem de como construir relações profundas com ideias de ancestralidade e de tempo, mas que, infelizmente, são tratados com indiferença pela maior parte dos pesquisadores e artistas brasileiros, um reflexo da desatenção que temos sobre nossa própria história”, comenta o curador adjunto Paulo Miyada. Os trechos acima são do release para a imprensa, que já em seu título adota linguagem explosivamente jornalística “34º Panorama da Arte Brasileira do MAM tem foco em esculturas pré-históricas e o legado para a arte contemporânea atual”¹⁵⁰. Tais enaltecimentos contradizem com as próprias dimensões da mostra, que mesmo expondo um número razoável de líticos, contenta-se em exibir apenas seis artistas contemporâneos, diferentemente de exposições que se pretendem reconfiguradoras da cena artística em que inúmeros artistas e um sem fim de trabalhos estão presentes. É preciso notar, também, o caráter esclarecedor que os acompanha na sala anexa, com informações sobre a produção, e não o currículo, dos artistas e acerca da pesquisa arqueológica, menos irradiados pela divulgação, contudo de interesse público.

A exposição, apesar de afirmar não oferecer respostas, mas enigmas para reflexão e discussão, acaba por uma tal orientação da recepção, por direcionar esses mistérios ao abraçar essa dupla missão: recuperar parte da história brasileira, supostamente ignorada, as esculturas líticas de pedra polida; e propor o diálogo-provocação, motivado pelas peças líticas, aos artistas atuais. Resultando na suposição de uma força salvadora emanada pelas peças, surgidas em meio à atualidade/realidade caótica e da violência colonialista, vindas ao homem contemporâneo dos povos sambaquieiros, como vestígios observáveis de uma civilização “que adivinhamos ter sido mais harmoniosa e perene que a atual”. Produção esta de brasileiros de antes do Brasil, então, restaurada e incluída, pela exibição, na história e na história da arte, agora, por ela mobilizada na produção de artistas inspirados no passado, tais colocações explicitam certa falácia nas afirmações efetivadas pela difusão, uma mostra não pode por si só reescrever a história, os líticos

¹⁵⁰ Release da mostra para a imprensa. Disponível em: <http://mam.org.br/wp-content/uploads/2015/09/Release_34_Panorama_MAM.pdf>.

não ganharão o lugar que merecem na narrativa nacional por meio de uma exibição, dificilmente uma mostra, atualmente, poderia redefinir um setor, ainda que o artístico, com a exibição de seis artistas, especialmente, quando metade deles já incontestavelmente integram o circuito arte. Não é possível presumir que essas limitações sejam desconhecidas pela curadoria, mas as declarações proferidas pela instituição acerca da mostra as ocultam, no lugar da paralogia provisória e criativa, o que prevalece é a retórica paralógica da publicidade, pois deve-se crer que o evento tenha proporções e alcance elevados, caso contrário não responde à grandiosidade necessária à própria divulgação recorrente do Panorama, “um dos eventos mais importantes do calendário das artes do país, realizado pelo MAM, desde 1969”¹⁵¹; não garante a logomarca do patrocinador; nem as notícias no jornal, nem o interesse do público.¹⁵²

Se, por um lado, o uso da linguagem publicitária assoberba as reais dimensões da exibição, por outro, o choque de tempos e espaços pela aproximação entre a produção ancestral e a arte contemporânea, mais a negação da historicidade, essas sim, posições claramente curatoriais, convocam a ancestralidade à provocação contemporânea com vistas para o futuro, revigorando a fantasia primitivista e o pressuposto realista tratados por Foster, em que o mais primitivo, em sua evidência material, seria detentor de uma verdade almejada, unida à antropologia de projeção espaço-temporal, relevante, para a narrativa histórica desenvolvimentista e hierarquizada, condutora à recentralização do detentor do discurso. O centro do interesse, aparentemente dado aos líticos e sua história, acaba por revelar-se como sendo de fato a arte contemporânea, pois é ela quem será mobilizada, é a arte detentora da realidade, pois conhecida e partilhada no tempo e no espaço, é o assunto do Panorama, são seus artistas os portadores de nomes, biografias e percursos que podem ser descritos e acompanhados. Os líticos são fomentadores, uma evocação e

¹⁵¹ Apresentação da 34ª edição do Panorama da Arte Brasileira, *Da pedra, da terra, daqui* em audioguia. São Paulo: MAM SP, 2015.

¹⁵² Foram os principais patrocinadores do MAM SP, no período de 2015, por ordem de aporte financeiro: Banco Itaú BMG Consignado S.A.; Itaú Vida e Previdência S.A.; Companhia Securitizadora de Créditos Financeiros Rubi; BV Financeira S.A. Crédito Financiamento e Investimento; Telecomunicações de São Paulo S.A. Juntos responsáveis por 65,15% dos 80 patrocinadores, observando que os dois primeiros sozinhos respondem por 48,32% do total.

uma contemplação, permanecem em seu exotismo de plenitude formal pela arte aprendida com a arte moderna, eles “nos assombram pela síntese formal, pela inventividade dos volumes e pela beleza simples que aprendemos a enxergar com a arte dos princípios do século XX e também com as curvas abauladas da natureza (o ovo, o seixo rolado, a duna de areia, o ventre grávido)”¹⁵³, perdida pela caótica, ruidosa, intrincada e complexa arte contemporânea. A concepção transhistórica da arte pela fundição de tempos e espaços desvela a busca do primitivo naquilo que sua evidência material parece atestar, a beleza e a harmonia, esquecidas pelo homem contemporâneo, e desejáveis de ser alcançadas, contudo, apenas àquela maneira descrita por Canclini, segundo a qual a arte é lugar da iminência, que anuncia algo que pode acontecer, como uma promessa, todavia, não comprometedor os fatos duros do mundo, estabelecendo, assim, uma relação de possibilidade indireta com o real, não portando realidade, mantendo-se num momento prévio a ela. Ou nas posições de Marc Jimenez, para quem a arte é um domínio ambíguo à parte, que cria manifestações concretas mas não é realidade.¹⁵⁴ Uma vez que a presença dos líticos não reconduzem a plásticas, ou práticas artísticas a um estado de harmonia formal já recusada.

Sobre o programa exposicional, há possibilidade de conjecturar se, pela recuperação formal, identitária e da arte como reconstrutora da sociedade ou de redispôr um lugar social para a arte, não daria continuidade à apologética ao projeto construtivo, ativa desde os anos 1950, sobretudo a contar da 1ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, e internacionalmente fomentada pela recepção de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Cildo Meireles, creditado como seu descendente.¹⁵⁵ A mostra do MAM, possui dois eixos em torno dos quais as criações contemporâneas são compreendidas: um, composto pelos líticos, outro, pelo trabalho de Meireles, *Fronteiras verticais*, pertencente à série Arte Física, concebido em 1969, dedica-se a elevar a altitude do país em alguns centímetros ao alocar fragmento de pedra no alto

¹⁵³ Texto de parede e de divulgação no sítio do museu. Disponível em: < <http://mam.org.br/exposicao/34panorama/> >.

¹⁵⁴ Cf.: CANCLINI, 2012a., p. 19-20; JIMENEZ, 1999, p. 10.

¹⁵⁵ Legado, em muitos aspectos, ao qual esta tese é tributária, contudo, não na direção de persistir na exaltação ou sintonia com anseios internacionais quanto à arte brasileira, mas na intenção de verificar como determinados aspectos e procedimentos são recolocados pelo raciocínio expositivo atual, para compreender como uma herança de fundo emancipatório converteu-se em captura.

do Pico da Neblina. O projeto, realizado em colaboração com os yanomamis, foi levado a cabo pelo fotógrafo Edouard Fraipont e seu assistente Miguel Escobar, portanto, realização coletiva, em que se registraram o percurso, as narrativas próprias ao grupo da região e o aumento da altitude, posteriormente associados às anotações projetuais de época, formando o fato artístico exibido que desenterra do país suas entranhas originárias, mediante esforços físicos e espirituais, para conquistar uma mínima elevação, mas que deflagre ao máximo suas potencialidades. Centralmente disposta diante das figuras de pedra polida e mais diretamente a elas relacionado – em sua condição telúrica devida ao processo pelo qual se constitui e pelas conexões que desvela – a composição de Meireles irradia a ligação terrestre e ancestral, bem como a filiação a um traçado estético construtivo refundacional às demais produções.

De março a julho de 2016, encontrava-se em cartaz *L'Arte et l'Enfant* (A arte e a criança), com curadoria de Jacques Gélis, Marianne Mathieu e Dominique Lobstein, no Museu Marmottan Monet, em Paris, em que era discutida a presença das crianças na pintura europeia, os diferentes significados dessa representação ao longo do tempo – desde a inocência, passando pela glorificação da pureza, pelas dignificações de classe, denúncia social, até como modelo criativo para o modernismo. Portanto, concentrada na história da arte, em sua esfera plástica e temática, cronologicamente apontava a infância nas obras de arte, as maneiras como foi retratada e as razões de seu comparecimento. Acompanhada de escritos de parede atinentes a cada um dos assuntos tratados, algumas legendas comentadas e catálogos com textos de vários autores, tinha como objetivo a visitação infantil e familiar com vistas à fidelização do público.

No mesmo período, de abril a julho, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand/MASP, exibia *Histórias da infância*, sob curadoria de Adriano Pedrosa, Fernando Oliva e Lilia Schwarcz, que, diferentemente da mostra parisiense, declaravam desejar discutir o que vem a ser infância, não a relação entre meninice e arte, e sim por meio de trabalhos artísticos categorizar a infância, de maneira que as peças compusessem ou promovessem enunciados e reflexões a respeito da juventude, e para tal exibiu trabalhos de diferentes períodos e desenhos infantis; promoveu oficinas com artistas renomados e o convívio com coletivos de ação artística; e disponibilizou parques e espaços de laser. A visitação não interessava apenas à manutenção e formação de um público dedicado às questões da arte e da

cultura, mas à experiência do acesso aos bens culturais à criança por meio da discussão sobre seu papel e inserção social, considerada como pouco atendida em suas especificidades e potencialidades pelos museus. Assim, é investigada aqui segundo constituições expositivas da atualidade remodeladoras das narrativas por meio da arte, as mostras proposicionais, não fundamentadas em critérios plásticos, temáticos ou geracionais, porém em afirmações colocadas pela equipe curatorial, em que os trabalhos artísticos não têm proeminência, mas sim o discurso geral que se pretende defender e que, por ele, são reunidas num conjunto teorematizado e/ou experiencial, como as demais, a partir dos textos a ela concernentes.

Figura 32 - Exposição *Histórias da infância*, 2016
Crédito: foto da autora

Fonte: arquivo pessoal

A mostra integrou um conjunto de ações por parte do museu, cuja finalidade seria torná-lo mais acessível e participativo, pela renovação da interação mais imediata com o público, apoiada na recuperação de princípios e atividades que nortearam sua transferência para o edifício da avenida Paulista, em 1969, ancorados, por sua vez, na concepção de um museu educacional¹⁵⁶, envolvente e acessível,

¹⁵⁶ Não é possível ignorar as diferentes concepções sobre uma instituição voltada à educação e participação pública, concernentes à história do próprio MASP, se Lina Bo Bardi via o museu com relação à educação em sua função emancipatória, Assis Chateaubriand, respeitava a lógica de sua rede de comunicações que, observada em retrospecto, envolvia diversos interesses que não incluíam

conforme proposto por Lina Bo Bardi em suas exposições, como *A mão do povo brasileiro*; na realização de *Playgrounds*, de Nelson Leirner, que indicava a vontade do museu em se abrir para a cidade, ambos de 1969; além das oficinas de desenho associadas ao Club Infantil de Arte, seguidas pelo Departamento de Difusão, de Najma Burdmann, entre 1971 e 1983, e pelo Serviço Educativo de Paulo Portella Filho, que funcionou de 1997 a 2014.¹⁵⁷ Os ateliês de desenho, desde de 2004, foram nomeados ‘Suzanna Rodrigues’, em homenagem à pioneira em educação em museus que esteve à frente do mesmo entre 1948 a 1953, atuante em prol da infância e implementadora das atividades voltadas às crianças no MASP, responsável pela mostra de bonecos no museu *O Brasil de Pedro a Pedro*, em 1972, batendo recordes de visitação à época. Assim, como documenta o sítio do museu em sua seção dedicada à mediação e programas públicos: “A partir de 2015, o MASP rompe seus departamentos especializados e une as atividades pedagógicas às curatoriais, reintroduzindo suas funções social e educacional originais no núcleo de sua programação. Busca, dessa forma, sua radicalidade como centro e escola – tal como na concepção de museu de Lina Bo e Pietro Maria Bardi, e em estreito diálogo com a cidade e o conhecimento popular”¹⁵⁸. Como não cabe ao âmbito desta pesquisa a apreciação do programa museal, o que demandaria uma pesquisa de caráter diverso, ficam aqui referidas suas orientações e inquietações gerais mais interessantes às observações quanto à modalidade expositiva, condensadas pela curadora Luiza

exatamente os dos cidadãos, ela “implicava em desencadear eventos que, ao mesmo tempo, envaidecessem os ricos e excitassem o orgulho, o ufanismo e o respeito à cultura ‘superior’ entre as classes médias urbanas que constituíam o básico do público leitor de seus jornais e revistas.”. A criação de um museu de arte com acervo que contasse com pintores, cujos nomes o leitor mediano pudesse reconhecer era investimento estratégico, uma vez que, mais que qualquer outra modalidade artística, pintura e arquitetura podiam ser divulgadas na mídia impressa, e reportagens sobre exposições surtiem efeito promocional não ignorável. Por outro lado, por meio do museu, foi instituído o apoio a cursos ligados à modernização de todo o parque editorial: de publicidade, desenho industrial, artes gráficas, assim, formando, ainda, de mão de obra para a imprensa jornalística. Cf.: DURAND, 1989, p. 124.

¹⁵⁷ O mister de recuperação da mostra revela-se também pelo uso de citação a Mário Pedrosa na epígrafe do escrito de parede, “Cada criança é uma lei em si mesma”, e pelo alinhamento retrospectivo aos parques e coleções de desenhos infantis providos por Mário de Andrade, nos anos 1930, e ao *Mês das Crianças e dos Loucos*, exposição realizada por Flávio de Carvalho e Osório César, no Clube dos Artistas Modernos-CAM, em 1933, referidos por Fernando Oliva no evento de lançamento do livro da exposição, em 30/07/2016, no MASP. Cf.: OLIVA, F., 2016.

¹⁵⁸ Cf.: < http://masp.art.br/masp2010/mediacaoeprogramaspublicos_sobre.php > Acesso em: dez. 2016.

Proença, em “Mediação no MASP, mediação como jogo”, publicado no livro *Playgrounds 2016*,

Como o museu, enquanto instituição e escola, pode também aprender com esses processos em seu entorno e entender seus públicos como sujeitos que afetam e são afetados, e que são capazes de subverter o estado das coisas? Quais níveis ou esferas de mediação o museu pode estabelecer nesse contexto? Talvez devêssemos falar de um revezamento de agentes mediadores, entre instituição, obras e seus públicos, que, como num jogo, assumem tanto as funções de participantes como de propositores, de orientandos e orientadores, de conduzidos e condutores. Parece ser por essa via de troca e aprendizado mútuo, pela criação de situações e não de programas, que um museu popular ou *do povo* seja possível (GONZÁLES, 2016, p. 19, grifos da autora).

Figura 33 – Exposição *Histórias da infância/ Playgrounds*, 2016
Crédito: foto da autora

Fonte: arquivo pessoal

Lembrando ainda, o contexto político-social, predominantemente reivindicatório e apropriativo, instaurado no período, corporificado, sobretudo, nas ocupações e mobilizações estudantis, desde 2015 (que, muitas vezes, inclusive, se reuniam no vão livre do museu, insigne local de encontro e partida para manifestações sociais), coincidentes com o projeto Paulista Aberta, em que o poder público, em reconhecimento às demandas cidadãs por espaços de sociabilidade, desobstruiu algumas ruas e avenidas da cidade para a livre circulação e lazer da população.

Quanto às especificidades do evento, em seu texto de parede, além de afirmar sua integração a “um programa mais amplo de exposições sobre diferentes *histórias* (múltiplas, diversas e plurais), para além das narrativas tradicionais”, são esclarecidos forma, procedimentos, anseios e objetivos da exibição, que pela reunião de múltiplas e diversas representações da infância de diferentes períodos, territórios e escolas, [...] a chamada arte popular, bem como desenhos feitos por crianças”, aliados às oficinas artísticas, ao projeto *Playgrounds*, a produção de um audioguia narrado por crianças e que palestras visam integrar e discutir a infância.¹⁵⁹

Figura 34 - Exposição *Histórias da infância*, 2016
Crédito: foto da autora

Fonte: arquivo pessoal

A exposição anuncia-se como “descolonizadora” por “friccionar diferentes acervos desrespeitando hierarquias e territórios” a fim de incluir “grupos, vozes e imagens que foram reprimidas ou marginalizadas, nas quais se inserem as crianças e sua maneira de ver o mundo”¹⁶⁰, exibindo lado a lado produções de múltiplas e diversas origens, inclusive, desenhos de crianças participantes de programas

¹⁵⁹ Escrito de parede e de apresentação da mostra no sítio do museu. Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=261&periodo_menu=2016>.

¹⁶⁰ Idem.

educativos do museu. O projeto descolonizador e participativo adotado pelo museu – direcionador da mostra em seus aspectos conceituais, pela desierarquização, e também formais, representados na expografia pelo rebaixamento das peças à altura do corpo infantil e pelo uso de painéis suspensos que permitam a circulação mais fluida que o isolamento em salas – estaria vinculado aos cavaletes de cristal projetados por Lina Bo Bardi, que, conforme as palavras do curador Adriano Pedrosa, em “*Playgrounds: campos de jogo, terrenos de brincadeiras*”, “numa sala ampla e livre de divisórias, os visitantes encontram seu próprio caminho entre as obras de arte e desenvolvem com elas, agora fora da parede, uma relação mais franca e direta” (PEDROSA, 2016, p. 6) e numa operação de descontextualização reversa conclui

Pode-se pensar que, do mesmo modo que o museu etnográfico europeu retira objetos africanos ou ameríndios de seus contextos originais para inseri-los, mediante expografias e museus, num sistema europeu colonialista que se pretende isento, clínico e científico, os cavaletes de cristal que já foram acusados de não respeitar a ordem original da obra de arte europeia, seja antiga, seja moderna, são compreendidos como um dispositivo que submete os trabalhos europeus a um outro sistema. Entretanto, os cavaletes de cristal não se propõem a ser um sistema universal, único, último, a verdade definitiva sobre expografia, e sim apenas um outro sistema, com suas limitações e seus alcances (PEDROSA, 2016, p. 13, nota 4).

Contudo, em seguida, no mesmo escrito de parede, reorganiza as informações sobre a iconoclastia formal e ideológica, uma vez que o conteúdo exibido está sistematizado em núcleos temáticos, preservadores do tradicionalismo narrativo, ao mesmo tempo em que são distinguidas as “obras icônicas” pertencentes à coleção do museu, que “aparecem em novos contextos, transversais e contemporâneos, em justaposição a trabalhos de todas as épocas”¹⁶¹, ou seja, os trabalhos artísticos exibidos ainda demandam a presença dos considerados maiores ou tesouros a fim de que sejam legitimados e alçados ao lugar da arte, para que sejam considerados devem ser exibidos ao lado de Jean-Baptiste-Siméon Chardin, Pierre-August Renoir, Vincent Van Gogh e Cândido Portinari.¹⁶²

¹⁶¹ Escrito de parede e de apresentação da mostra no sítio do museu. Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=261&periodo_menu=2016>.

¹⁶² “*Histórias da infância* se organiza em torno de núcleos temáticos permeáveis. No primeiro subsolo, surgem os temas da natividade e maternidade; no primeiro andar, há retratos, representações de família, imagens de educação e de brincadeiras, crianças artistas, crianças anjos e, por fim, a morte. Obras icônicas do MASP — como *O escolar*, de Van Gogh, *Rosa e azul*, de Renoir, *Retrato de Auguste Gabriel Godefroy*, de Chardin, e *Criança morta*, de Portinari — aparecem em novos contextos, transversais e contemporâneos, em justaposição a trabalhos de todas as épocas”. Cf.: Escrito de

Quanto aos desenhos das crianças, emoldurados e incluídos em “pé de igualdade com demais trabalhos [...] todos do acervo do museu”¹⁶³, apresentam pelo menos três problemas: um, a propalada desierarquização e descolonização da mostra é contradita pela colocação de desenhos infantis em moldura e estado expositivo, pela colocação da pergunta quanto à ordem criativa que os motiva, se seria ela a mesma voltada para a exibição e comunicação como arte, ou se produtos da intimidade infantil conduzidos à circulação pelo fomento exibicional e exibicionista, recolonizando o engenho infante, considerado, então, como fato expositivo, mas que deve ser alocado ao lado dos grandes mestres para que seja legitimado e ganhe prestígio, não sem antes ser domado e engrandecido pelo emolduramento. O outro refere-se à própria afirmação acerca da equivalência, contradita verbal e publicamente pelo curador Fernando Oliva, em abertura do evento de lançamento do livro quando declara que

É claro que a gente não está dizendo de maneira ingênua que esses desenhos de criança são a mesma coisa que um trabalho do Van Gogh, do Renoir, como eles estão ali posicionados. A gente simplesmente está colocando esse confronto esperando e tivemos uma resposta do público e do circuito de arte de como reagir a essa operação, que obviamente tem um elemento de experimentalismo e de provocação também. O fato de a gente não criar uma sala, um espaço específico, para colocar o desenho da criança, eles estão ali no mesmo lugar dos demais trabalhos. Alguns artistas trouxeram o problema [de] se o desenho de uma criança é considerado uma obra de arte ou não. O trabalho da Carla Zaccagnini, que está no primeiro andar levanta esse problema, ela traz desenhos que ela fez desde os três anos de idade, mas ela não considera esses desenhos uma obra de arte, ela [os] considera um testemunho de uma artista que viveu na ditadura da Argentina dos anos [19]70, e que, depois, claro, se tornaria artista no futuro, já como jovem e adulta. Então, essa foi uma das ações que a gente tomou dentro do projeto (OLIVA, 2016).

A fala do curador além de contradizer a equivalência propagandeada, a fim de proteger a produção artística, colocada sob suspeita pelo ingresso de não profissionais em sua esfera simbólica e econômica, também gera, por parte dos artistas, o questionamento acerca da natureza do desenho infantil. A resposta, que recorre ao trabalho de Zaccagnini, cujos desenhos de infância são utilizados como arquivo memorial na realização do trabalho, acaba por ser tão ambígua na definição do estatuto do fazer infantil quanto a hesitação acerca da função dos desenhos infantis

parede e de apresentação da mostra no sítio do museu. Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=261&periodo_menu=2016>.

¹⁶³ Idem.

na mostra. Ou seja, se a prática menina do brincar e desenhar gera produtos evocativos de um passado perdido e desejável, que pela mão do artista podem ser trazidos a público, fazer reviver e ressignificar o tempo ido; se produtos a serem transferidos diretamente da mão das crianças à visitação pública e equiparados a obras de arte, pertencentes não só à esfera simbólica, mas também econômica, evocando o criticado transplante neocolonial de objetos de culturas não totalmente ocidentalizadas criados fora das intenções comerciais para o âmbito expositivo realizado pela exposição *Magiciens de la Terre*.

Um terceiro aspecto relativo aos desenhos e à linguagem relativa à pertença institucional, é aquele que produz ambiguidade na tipologia documental dentro do museu, seu estatuto de obra ou documentação e arquivo. São declarados como “todos do acervo do museu”, contudo, é improvável que os desenhos infantis detenham o mesmo lugar no acervo – presumido como a reunião em coleção justamente agregadora do mais característico na instituição, a saber, um acervo de arte, livros, mobiliário, entre outros – ocupado por uma obra renomada, portanto, é questionável a declaração relativa a compor o acervo museico, ainda que significativa sua guarda na documentação museal, que sejam considerados documentos importantes relativos a seu histórico, à memória de suas ações, e que contribuam com a importância dos arquivos, travestir publicamente sua posição documental obscurece o conhecimento a respeito do funcionamento e especificidades institucionais, ocultando seus setores e suas funções. Levando, ainda, ao equívoco na interpretações em favor de certa radicalidade no tratamento da coleção e do público, a servir apenas à elevação da atuação e alcance real das mostras, em função de marketing.

A respeito do audioguia e a função reparadora da exclusão do heterogêneo na mostra, outra armadilha de linguagem oculta-se no escrito de parede, a indução a se pensar no museu como lugar para encontro de realidades diversas, como as escolas municipal e privada, por operar com o imaginário relativo às disparidades entre ambas, em que, em geral, está correto, todavia nem sempre quanto ao que orienta esse imaginário, a qualidade. O texto oficial, sutilmente, se utiliza do consenso que pressupõe diferenças entre alunos oriundos das redes pública e privada, bem como da presunção de percepção genuína pelas crianças. Contudo, ambas premissas não se sustentam, ao se observar as características das escolas participantes do programa. As discrepâncias entre as instituições selecionadas são muito menores do

que as imaginadas pelo senso comum: a particular, o Colégio São Domingos, e a municipal, Escola Municipal de Ensino Fundamental Desembargador Amorim Lima, ambas de orientação progressista¹⁶⁴ voltadas para o estímulo à autonomia, emancipação e participatividade dos estudantes, por um lado. Por outro, ambas fomentadoras do envolvimento cultural e promotoras da visitação museal a seus alunos, portanto, seus estudantes são familiarizados tanto ao ambiente expositivo como a programas de mediação cultural.

A Amorim Lima realizou, no mesmo ano de 2016, durante sete meses parceria com o Museu da Casa Brasileira, que resultou numa mostra na área escolar, em que foi discutido “O museu, a casa e a escola: o espaço e suas características, suas funções ao longo da história e as histórias que cada um conta”. Tema a partir do qual os alunos trabalharam os seguintes pontos: “Quais são questionamentos que os desenhos e as fotografias da exposição possibilitam?”; “Quais semelhanças e diferenças na arquitetura? Existem aproximações e diferenças nas construções destes espaços?” e “Qual é o mobiliário e os objetos característicos de cada um dos lugares?”¹⁶⁵.

Por sua vez, o colégio São Domingos promove arguição e defesa pública de trabalhos monográficos de seus alunos, os trabalhos defendidos em 2016 apresentavam pesquisas sobre hábitos alimentares, estudos neurológicos relacionados à musicalidade, esquizofrenia infantil, relações entre feminismo e classe social, redes sociais, resistência à modelos de segurança pública, entre outros¹⁶⁶.

Portanto, a exposição como fator de inclusão infantil, seja da rede pública, como dotada de voz genuína de sua realidade divergente daquela experimentada pelo público bem informado do museu, ou da particular pelo reconhecimento da exclusão infantil dos espaços para discussão, não passaria de vã suposição desavisada ao se associar preconceituosamente às palavras utilizadas no texto. A escolarização a que estão relacionadas as crianças selecionadas para maior participação no programa não só os faz meninos e meninas, mas indivíduos, já incluídos e com acesso ao ambiente

¹⁶⁴ Sobre os programas pedagógicos e as atividades promovidas pelas escolas ver os sítios da internet de cada uma das instituições de ensino: <<http://www.sdomingos.com.br/site2015/>>; e <http://amorimlima.org.br>>.

¹⁶⁵ Cf.: <<http://amorimlima.org.br/2016/12/parceira-entre-amorim-lima-e-mcb-gera-exposicao>>.

¹⁶⁶ Cf.: <<http://www.sdomingos.com.br/site2015/eventos/defesa-das-monografias>>.

de cultura oficial. Em uma outra perspectiva, a evidenciação das capacidades argumentativas, reflexivas e organizacionais provadas não só pelas amostras acima, como pelas ocupações e manifestações espontâneas de ação política quanto à proteção de suas escolas, como se vem assistindo desde o ano de 2015, por todo o país, leva a mais uma indagação acerca dos eventos paralelos à mostra, a razão da ausência das crianças nas palestras e seminários relativos ao tema, ou mesmo participação de discussões curatoriais. Tal pergunta revela a manutenção da periferização da infância, uma vez que sua participação se restringe aos locais tradicionais, como as oficinas, os espaços de lazer e circulação organizada e mediada no ambiente expositivo. A infância mantém-se como tema, assunto de um outro que não ela, sua presença não garante seu ingresso aos espaços de discussão e de tomada de decisão,volvendo sua inclusão por meio dos desenhos, de certa reconfiguração espacial e vocativa apenas tangencial, fazendo com que o projeto descolonizador e iconoclasta proposto pela exibição seja projetiva em um possível vir a ser. Contradizendo, assim, a motivação de um relacionamento com a criança que não fosse do tipo autoritário, de profissionais falando com crianças, detentora de uma posição de controle e poder, contudo, ainda que as crianças tenham sido ouvidas e tenham trabalhado com as equipes do museu por meses antes mesmo de o projeto começar, incongruências emergem dos gestos institucionais.

Mesmo verificadas as diversas ações efetivas do museu em função de torná-lo mais receptivo e participativo, com relação à exposição e às palestras como espaço de discussão, não é possível admitir que tenham se transformado, realmente, espaços em que a centralidade é dada à criança, e apesar de procurar oferecer um ambiente de maior autonomia, não é o que ocorre: o rebaixamento das peças e a disposição mais arejada dos painéis não garantem a autogestão da criança quanto à visitaçã, pois o espaço da arte continua sendo aquele higienizado, organizado e seguro, também, contra ímpetos indóceis, elaborado pela equipe curatorial e de conservação do museu, especialistas, não por crianças, nem com sua participação. O que se observa é a fabricação e a reverberação de notícias. A afirmação de que os desenhos infantis são dispostos em equivalência com as obras é logo recolocada como uma provocação ao sistema artístico, ou seja, uma relação voltada a uma esfera na qual a infância está excluída. O desrespeito à hierarquia, não funciona como uma renovação do olhar sobre a arte, que é tematicamente reorientada. Os audioguias com as vozes

das crianças, divulgado como suas expressões genuínas, revelam o direcionamento na leitura das criações artísticas. A participação de crianças vindas de educação heterogênea não corresponde mais que à descrição vocabular, pois ambas escolas são pautadas por programas educacionais mais semelhantes que diversos. Nas palestras não foi localizada a inclusão das crianças, seus depoimentos e questionamentos. A mostra afinal configura-se como apenas o referencial à centralização da infância, porém o foco primordial reside em repercussão midiática, alento à vaidade, reposicionamento e projeção do próprio museu, e suas ações.

Portanto, a instituição como espaço realmente aberto à participação desse ancestral detentor de um saber inaudito com quem se deve aprender, a criança, permanece como promessa, a exibição e as palestras constituem-se muito mais como discursos a respeito da criança do que lugares em que ela pode realmente opinar. Seus espaços são os tradicionalmente a elas dedicados, o *playground* e as oficinas. Apesar de gratificá-las pela representatividade – por meio de temática, desenhos exibidos, expografia amistosa e os áudios – lhes são negados, ou relativizados, o acesso à autoria discursiva. Situação que reflete a posição conservadora de alguns museus, em que, apesar de seus discursos libertários, o outro não detentor do discurso de autoridade é mantido à margem das decisões e usos do espaço considerados de maior prestígio, pois considerados como não detentores de condições de gestão, carecendo de uma instância que lhe seja intermediária entre o acesso e significação dos bens da cultura. Concepção contradita pelas ocupações escolares, em que os jovens estudantes provaram condições gerenciais, discursivas e societárias autônomas e democráticas.

As exposições proposicionais, nas quais são performadas as intenções da vanguarda participativa colocam-se como objetos emancipatórios, mas ao se configurarem como lugar de discussão e asserções relativas ao outro, frustram a missão autoimposta, pois esbarram nas limitações formais e institucionais a que estão sujeitas; permanecem, portanto, elas mesmas como paralogia de arte, dos assuntos abordados e das pretensões vislumbradas. Não gozam da liberdade plástica e experiencial encontradas nas mostras poéticas, percebidas como uma grande instalação, estando formalmente restritas por darem-se como discurso. Assim, são obrigadas a adotar também suas formas, a disposição de conceitos ou ideias e argumentação aproximativa de um ponto de vista, no diálogo ordinário entre pessoas

e estes podem ser mudados, negociados ou colocados em suspensão. Então, a pergunta é se no caso das exposições, entendidas como hipótese acerca de algo, seria possível ter também seu ponto de vista flexibilizado, ou se é preciso que seja suficientemente sólido para que se sustente enquanto objeto discursivo. Questionamento este vinculado a outro, que é como manter-se fora do tutelamento do visitante, se por suas condições formais e institucionais o suprime na tomada de decisão quanto ao que e como se discutir. De que maneira fazer da exposição proposicional, voltada à discussão e emancipação, um fórum ou como evidenciar e tirar proveito público de seus limites e de sua provisoriade? Tais mostras são, em geral, temporárias, o que contribui para a percepção da efemeridade e precariedade do discurso por ela colocado, porque sua revisão é possível em exposições futuras ou itinerantes. No entanto, a assertividade da linguagem por meio da qual se publicizam, contradiz e despotencializa o espaço aberto pelas fragilidades à inclusão de outras falas.

Situação não tributada à curadoria ou equipe curatorial, pois é condicionada pela estrutura em que os museus e centros de cultura estão envolvidos, pela necessidade em atender a demandas, se não contraditórias, muitas vezes, conflitantes, como as expectativas sociais quanto à função da cultura, a orientação estatal em favor dessas demandas e o poder do capital desejoso por fazer uso desses saberes e grupos em proveito próprio – não é de pouca importância o fato de os maiores patrocinadores de museus serem de longe bancos¹⁶⁷, cujos grupos são, também, detentores de coleções privadas e contam com representantes nos conselhos e/ou na direção dos museus. Ainda que as relações econômicas entre museus e seus patrocinadores não seja o objetivo desta pesquisa não é possível avançar sem abordá-las, mesmo que sucintamente. Se em *Da pedra, da terra, daqui* e em *Histórias da infância* as conexões entre arte, prestígio e a financeirização da cultura façam-se menos evidentes que na coleção de Nassau, na *Mostra antropológica*, em *Brasileiro, que nem eu, que nem quem?* ou na *Mostra Brasil + 500*, basta olhar com mais vagar, para as relações entre as instituições e seus maiores

¹⁶⁷ Em consulta ao Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura-Salic, nos anos de 2015 e 2016, entre os dez maiores incentivadores da cultura, oito são do setor financeiro, tendo feito os maiores aportes na área de museus e exposições. Disponível em:

<<http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php#>>.

patrocinadores para que sejam perceptíveis¹⁶⁸. Suscitando a dúvida acerca da conciliação entre a presença massiva dos bancos nas áreas de cultura e ensino e as demandas por emancipação social, em outras palavras, quanto ao paradoxo que é a agregação da dinâmica predatória da financeirização responsável por boa parcela entre os embates com credores de segmentos menos privilegiados nesta época, e os espaços culturais, imaginados como resguardadores da cidadania e humanidade.

É possível interpretar tal paradoxo como uma das razões da sobreposição de um discurso publicitário nas mostras e a manutenção de certo ideário relativo às exposições e do travamento de suas capacidades reais para tratar e agir no real, a saber, a manutenção da cultura vinculada à fantasia de espetáculo e consumo a serem experimentados como fatos extraordinários e não como contribuição nas dimensões mais ordinárias da vida, só possível pelo esclarecimento quanto às dimensões de atuação e esferas de ação. Justamente o questionamento que conduziu à aproximação entre arte e vida idealizada pelas vanguardas. A distensão discursiva acerca de si, impede a efetivação do museu como espaço fórum e cidadão, possível se dedicado a ser terreno ativo provisório, de conflito e permanente, não sua reedição como lugar de curiosidades pelas quais são produzidas asserções relativas a temas de interesse social ou ao outro.

A performance das tendências da arte nacional de vanguarda em projetos expositivos, que intentam por meio da experiência proporcionar emancipação, faz com que passem a operar em benefício de interesses alheios às produções, favorecendo políticas institucionais. Não são mais os trabalhos mesmos os detentores do discurso, mas as exposições, que por sua vez, têm o próprio discurso transfigurado em vista do cumprimento de atribuições pautadas tanto pelo Estado, que por meio das exigências das leis de incentivo procura atender as demandas sociais, e pelo acordo com os mantenedores, desejosos de salvaguardar os interesses comerciais e mercantis.

¹⁶⁸ No caso das instituições responsáveis pelas mostras, ambas têm como maior patrocinadora instituição financeira, detentora de coleção de arte, de centro cultural, também colecionador, coleções às quais juntam-se as de membros proeminentes das famílias controladora do banco, nas quais encontram-se, inclusive dirigentes e conselheiros de ambos museus. Para o período de 2015, o MASP figura como o terceiro maior beneficiário de leis de incentivo, sendo este mesmo banco, cujo presidente preside também o conselho do museu, seu maior patrocinador. Quanto ao MAM SP, no mesmo período, fica com o 12º lugar no recebimento de benefícios, tendo o mesmo banco como apoiador e a vice-presidente de sua holding controladora como presidente. Números podem ser conferidos no sistema Salic. Disponível em: <<http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php#>>>.

Consequentemente, impõe-se a pergunta a respeito de qual seria o estatuto dos trabalhos artísticos neste cenário de sobredeterminações. O papel contributivo da arte para a emancipação social pode ser ponto assente, mas seu estatuto dentro das exposições, eventos que dão sentido social ao museu e imprescindíveis à maior parte dos fatos artísticos, demanda observação e detecção sobre qual seria, então, nas exposições, entendidas como procedentes de um enquadramento contraditório e conflituoso, o lugar e as atribuições do objeto arte, situação que altera a discussão quanto à autonomia da arte reformulando-a sob outros significados, não aquele a respeito de seu liame com a sociedade, mas de suas dependências institucionais, não responsivas a tendências artísticas, como já observadas por Walter Benjamin em “O autor como produtor”, mas a orientações extrínsecas. Reitere-se, o que se pretende aqui é observar a partir dessas contradições emergentes das mostras, que atingem a arte, qual seu estatuto nas exposições. Dessa maneira, independentemente das quimeras sonhadas pelos curadores acerca de possíveis renovações do conhecimento sobre o devir civilizatório nacional, interessa aqui, o que os eventos, por suas dinâmicas publicitárias e economicistas, esclarecem o estatuto do objeto exibido, seu funcionamento como acessórios da linguagem expositiva.

Não seria possível afirmar que as exposições atuais, após as revisões conceituais, teleológicas e metodológicas da antropologia, história e filosofia, tratam o heterogêneo sob um viés simplesmente exoticista, mas é inegável a permanência do discurso *sobre* o outro e certo caráter de curiosidade e cientificidade, validados por meio da autoridade de especialistas, então, ainda, em lugar da centralização real da diversidade a que almeja, suprime a disputa discursiva, apresentando-se como certeza que deve servir de orientação ao visitante, presumido como insciente do assunto, cujo tratamento propedêutico é autorizado por sua contraposição aos conhecedores experientes e pela comprovação curricular dos artistas. Cumprindo, portanto, aquele recentramento do detentor do discurso identificado com o outro a que desejaria antes centralizar, descrito por Foster. Exatamente este recentramento do portador autorizado do enunciado expositivo, encaminha a pergunta da pesquisa quanto ao estatuto dos fatos artísticos nas exposições proposicionais, a investigação de como são utilizadas nesse discurso acerca do outro (extensivamente, qual o papel do indivíduo na produção de discurso na contemporaneidade artística).

As mostras, sugestionadas como espetáculos participativos, eventos aparentemente não assertivos, abertos à contribuição e experiência individuais, portanto, a ser completados pelo visitante, que deve decifrar seus significados a partir de um discurso verbo-imagético-experiencial dispõem o trabalhos como imagens que sustentem o verbo e formem o experiencial por meio de sua organização espacial. Uma vez que o assunto não são peças nem a arte, mas o discurso prévio que norteia a exibição, elas são exibidas de acordo com esses interesses e convertem-se em signos, reduzidas em sua potência fática, a fim de garantir a eficácia discursiva; esclarecedor desse ponto é o fato de que, em geral, exposições desse gênero reúnem indistintamente trabalhos artísticos, textos e outros objetos, de maneira desierarquizada e livre de ordenamentos estéticos, plásticos, ideológicos ou cronológicos que lhes sejam concernentes, conforme melhor convier ao enunciado. Tornadas integrantes de predicação predominantemente verbal, ainda que materializada em ambiente por meio de objetos, portanto, em uma plástica, os fatos artísticos funcionam como elementos dessa linguagem, adquirem o valor de partículas locutivas, de palavras numa oração. Contudo, se a aproximação com o discurso linguístico ou verbal, ou seja, a um sistema de escrita, é aqui relevante, os trabalhos, dentro de suas esferas particulares, reclamariam muito mais o estatuto de ideograma, de um símbolo gráfico representativo de um conceito, consoante a definição dos autores do “Plano piloto para a poesia concreta”, por seu “sentido geral de sintaxe espacial ou visual”, “interpretação orgânica de espaço e tempo” e “apelo a uma comunicação não-verbal [...] [que] comunica sua própria estrutura: estrutura-conteúdo”, portanto “objeto por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1958), função muito mais garantida a elas nas exposições criativas ou temáticas, pois não se encontram a serviço de um discurso forte, mas fraco, já que é a partir delas mesmas que tais enunciados se constituem. Nas proposicionais, o discurso se vale dos fatos artísticos como num dicionário em que a substituição de uma palavra por outra equivalente não alteraria fundamentalmente a oração. A arte torna-se acessório do discurso, não é seu ser que está em cena, mas sua condição de veículo, exemplo ou referência, por oposição, pensa-se aqui, nas mostras poéticas, em que a alteração de uma peça transformaria a plástica expositiva, ou nas temáticas dependentes dos significados de cada item para a boa elucidação do tema.

É possível, conjecturar, ainda, que um ideograma, conforme conceituado pela poesia-concreta, não é um produto natural da língua, mas a criação de conceito-imagem, ao passo que as exposições proposicionais, parecem naturalizar a presença das peças, em que ela, sim, é criação conceitual, enquanto os fatos artísticos seriam elementos naturalmente dispostos a uso. Portanto, o que ocorre com a arte é um rebaixamento em seu estatuto, porque perde a autonomia de colocar o próprio discurso e a capacidade de sintetizar em si um conceito, mas deve apoiar e fazer sentido dentro de um discurso que lhe é alheio. Neste sentido não são casuais, nem exclusivamente devedoras, à virada etnográfica na arte, as aproximações entre exposições proposicionais e antropológicas e a semelhante descontextualização realizada por museus de antropologia, como o Museu do Quai Branly, de Paris, em que as mais variadas peças, de diversas origens e com diferentes funções são exibidas numa circulação fluida e impactante, voltada para o interesse institucionalizado e carente de circunstancializações, reparada pelos inúmeros eventos paralelos em que especialistas são convocados à discussões temáticas.

A redução do estatuto das arte e a flutuação entre rebaixamento e elevação dos objetos exibidos servem, também, ao fomento do mercado de arte, no qual, as criações contemporâneas, por mais que movimentem muitos colecionadores, ainda são consideradas apostas financeiras, são vistas com desconfiança¹⁶⁹, principalmente se produção de artistas pouco conhecidos, ao serem exibidas juntamente com obras já consagradas são elevadas ao mesmo escalão, daí a ênfase a elas, seu destaque nos catálogos e folhetos e material de divulgação, que tanto legitimam as novas exibidas a seu lado, como despertam a curiosidade do visitante ao ter a oportunidade de ver um trabalho de artista já consagrado. Como é o caso de *Histórias da infância*, que ao mesmo tempo em que se difunde como descolonizadora, recorre ao uso legitimador das obras exponenciais do museu na divulgação da exposição. No sítio do museu na internet, amplo veículo de comunicação da instituição, *Rosa e azul* (1881), de August Renoir, acompanha fotografia de 2005, sem título, da série Brasília Teimosa, de Bárbara Wagner, na página de apresentação da mostra no site, e *Retrato de Auguste Gabriel Godefroy, 1741*, de Jean-Baptiste-Siméon Chardin, ilustra o seminário sobre o assunto.

¹⁶⁹ A respeito do assunto cf.: FIALHO, 2014. E também: FERRAZ, 2015.

Ao ser contagiada pelo valor das obras renomadas que as acompanham, a produção recente não só anima o mercado como valoriza as coleções em que figuram trabalhos dos mesmos artistas, fato em que talvez, resida parte do interesse, de grandes fortunas e colecionadores manterem representantes em conselhos e cargos diretivos em museus, porquanto coleções de arte não são atividades de diletantes endinheirados, mas forte e crescente fração do setor de investimentos financeiros. Dessa forma, se o trabalho artístico perde *status* na mostra, a produção coetânea ganha valor no circuito, valorização estendida aos documentos e arquivos de artistas, que se transmutam em interessantes ao mercado e às coleções dado seu valor de exibição.

O desfundamento operado na arte, verificado por Heidegger, a contingenciação da criação a seu meio, discutida por Benjamin, e a equivalência discursiva, evidenciada por Lyotard, terminam por ser absorvidos para o interior de um jogo de forças em que a arte é estatuída em consonância a cada serventia no complexo arte, realocada sob o signo da fetichização, entendida pela crítica materialista como a objetivação do trabalho em que se produz para a troca, na qual as coisas ganham trajetórias alheias a sua produção. Logo, se, por um lado, os estudos culturais fizeram ver a amplitude de sobredeterminações incidentes sobre a definição e conformadoras das culturas e das identidades, não mais discutidas, exclusivamente, do ponto de vista material; por outro, desnudaram o uso econômico que passou a atuar sobre cultura¹⁷⁰.

As inflexões entre arte e seu meio como determinante na produção artística, no final dos anos 1960, foram tratadas por Harold Rosenberg, em o *Objeto ansioso*, constatando nas transformações da base social da arte, em que o artista deixara de ser marcado por sua posição marginal, que se tornara exemplar e aceita em massa, pela institucionalização da arte de vanguarda, a angústia do fato artístico diante dos enfrentamentos de seu vir a ser. Nesta mudança o artista norte-americano não seria mais um *outsider*, mas sonharia com uma carreira de ilimitadas possibilidades, equivalendo-se a qualquer outro profissional. Assim, a valorizada angústia que fazia do artista um ser à parte pois conduzia-o à marginalidade material, se ainda poderia

¹⁷⁰ A respeito da instrumentalização da cultura, mais especificamente, como a arte contemporânea passou a funcionar como moeda para grandes corporações, a partir dos anos 1980, cf.: Wu, C. **Privatização da cultura:** a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980. São Paulo: Boitempo, 2006.

ser verificada em arte, demonstrava que nada teria que ver com a vida econômica do indivíduo, mas adviria da consciência da condição de que a transcendência do gesto artístico efetiva-se pelo envolvimento em uma trama de relações alheias a ela mesma e pela rejeição a soluções superficiais ou fraudulentas em seu trabalho – ou seja, ela se originaria, então, da perda da fé na autossuficiência artística, da reflexão sobre seu papel entre outras atividades humanas, além de sua apropriação por outros meios. A ansiedade estaria relacionada à consciência de que a arte sobrevive na porosidade da mídia, do artesanato e das ciências aplicadas, ao mesmo tempo em que o termo “arte” se converteu inútil à categorização das criações. Para o autor, “Dada a velocidade e sofisticação com que as características formais da nova arte são apropriadas [...], o objeto de arte, inclusive as obras-primas do passado, vivem sob a constante ameaça de deturpação e de perda de identidade” (ROSENBERG, 2004, p. 21). Diante dessa situação, a ansiedade da arte incorporaria, também, a liberdade artística quanto a redefinir-se à sua maneira segundo as ações intelectuais de cada artista, resultando que natureza artística do objeto contingencia-se ao seu reconhecimento por parte da comunidade dos conhecedores. “A arte não existe: *ela se auto-proclama*”, à essa condição autoproclamada, precisada de reconhecimento, Rosenberg dá o nome de “objeto ansioso”. A conquista da liberdade de ação obtida pelas vanguardas, ao reconceituarem incessantemente a arte e reivindicarem a superação da separação entre artista e público não significaram a expansão da ocupação geral pela arte e seus procedimentos, mas, ao contrário, seria, ainda vigente a disputa, desta contra a ênfase dada ao produto final e não ao processo, favorecendo a produção dirigida. Assim, a ansiedade representaria a vontade artística de continuar existindo a despeito das condições sob as quais é colocada (ROSENBERG, 2004, p. 20-2).

Atualmente, as inquietações acerca da condição da arte parecem não mais se referir ao reconhecimento de seu estatuto artístico ou a suas condições de existência, sua ontologia, mas quanto à negociação de seu discurso na sociedade da “comunicação generalizada” e da “busca por reconhecimento”, dois conceitos que, em si mesmos, aludem a seus sentidos pelo avesso: da disponibilidade do acesso amplo à informação e comunicação, por um lado, imagina-se um ambiente de conhecimento, de saber, por outro, a distribuição e aproveitamento indiferenciados e ininterruptos dos dados afluem no esvaziamento daquilo que se sabe, evocando o conto de Jorge Luis

Borges, “Funes, o memorioso”, do livro *Ficções*, de 1944, em que o protagonista, Irineu Funes, dotado de capacidades perceptiva e memorialística singulares, pois tudo percebe e de tudo se lembra, ao contrário de tudo saber ou produzir conhecimento, vê-se tão avolumado informacionalmente a ponto de a linguagem lhe ser inviável. Quanto à reconhecença, primeiramente, reivindicação social de equiparação das existências e alteridades, subseqüentemente difunde-se, em significado outro, como valor de prestígio, notabilidade ou renome a ser conquistado.

Acerca da contemporaneidade informacional e reivindicatória, Gianni Vattimo (1992, p. 7-17), em *A sociedade transparente*, ou do *mass media*, propõe a hipótese de que a modernidade tenha terminado quando não se foi mais possível falar de história como qualquer coisa de unitária, implicativa de um centro em que se recolheriam e ordenariam os acontecimentos. No caso da arte, era a trajetória em direção e/ou oposição a este centro que causava angústia e dúvida quanto ao acolhimento ou expectativa de transformação em seu interior. Portanto, como não há mais uma história a que a arte busque guarida ou confronto, mas uma disposição histórica, tanto como arquivo ao qual se recorrer, como enquanto estruturação contextual provisória a cada devir arte, não é a angústia quanto ao próprio ser da arte que preocupa a produção atual, no lugar disso, o que se constata é uma agonística da pluralidade de discursos e legitimidades na sociedade da comunicação, conforme descrita por Vattimo, resultante da criação dos meios de comunicação de massa e parelhada ao fim do colonialismo e imperialismo, determinantes para a dissolução da ideia de história e para o encerramento da modernidade, e que, em conjunto explodiram e multiplicaram as visões de mundo, fazendo “tomar a palavra” número crescente de subculturas, fazendo emergir a pluralização. Circunstância não isenta de objeções, pois ao mesmo tempo, o poder econômico, ainda hegemônico na detenção dos meios comunicacionais, pela lógica do mercado exigente de dilatação, faz com que tudo se torne objeto de comunicação, inclusive, a tomada da palavra.

Tal sociedade, por essas mesmas razões, é o contrário de uma sociedade mais iluminada, mas é “educada”, no sentido de elevação da consciência, o que não deve ser confundido com a realização da autoconsciência da humanidade, ou seja, a coincidência entre os fatos e a consciência do homem. Para o filósofo, o que chama de libertação das muitas culturas e visões de mundo, possibilitada pelos *mass media*, desmentiu aquela coincidência entre história e consciência, realizável em uma

sociedade comunicacional transparente, já que nela não teriam sequer sentido a liberdade de informação ou a existência de diversidade informacional, porque a norma seria a reprodução exata da realidade. Assim, esta sociedade efetiva a perconização nietzschiana a respeito da verdade transformada em fábula, verificável da ideia de realidade, não mais se encontra num objeto que esteja além das imagens dos meios de comunicação, portanto, configura-se mais como resultado de cruzamentos e contaminações entre as múltiplas imagens, suas interpretações e reconstruções, concorrentes mutuamente, que a identificação com um dado objetivo (VATTIMO, 1992, p. 8-13].

Nesse contexto, a inquietude artística transfere-se então, da angústia ontológico-funcional – se é arte e para que serve – para a uma agonística ideológico-discursiva – o que, como, com quem, de onde e para que fala –, portanto, perguntar pelo estatuto da arte na atualidade não diz respeito a se indagar o ser da arte, uma vez que sua autoproclamação, passados 40 anos das considerações de Rosenberg, é anuída sem hostilidade, mas como cumprir-se e exercer-se, em sua multiplicidade fenomênica (tantas artes há quantas se autodeclararem) e contextual (a que vem a produção em cada ocorrência de si mesma), em meio a tantas vozes e significados em disputa no complexo arte. Portanto, a pergunta original desta pesquisa quanto ao estatuto da arte, resultou na identificação da flexibilidade deste estatuto, pois, depende, como observou Benjamin, do meio, sendo que meio aqui não se confunde com o complexo arte, mas sinaliza o ambiente em que aparece a cada aparição, assim, revelou-se como condizente mais à sua condição dialógica que ontológica, a como e quais são as conjunturas de confabulação do fato artístico neste período.

A constatação do fim da verdade e da ineficiência do fundamento e suas pretensões quanto a valerem como norma para o pensamento, para Vattimo (1996, p. 175-90), ao final de *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*, aumenta “a realidade mais próxima, aquilo que está em torno e dentro de nós, começa pouco a pouco a mostrar cores e belezas e enigmas e riquezas de significado, coisas essas com que a humanidade antiga sequer sonhava” (NIETZSCHE, 1964, p. 44, apud VATTIMO, 1996, p. 175), o que Nietzsche chama, em *Aurora*, de “filosofia da manhã”, um pensamento orientado para a proximidade, ao erro, à errância, um pensar não-verdadeiro, que encara o devir das erronias que constituem o ser da realidade. Com o fim da verdade, o mundo verdadeiro tornou-se

fábula, logo, os erros no mundo aparente dissolvido, são errâncias, devires, cuja única regra é certa continuidade histórica, sem relação com verdades fundamentais, então, a superação daquele mundo em que verdade e fundamento eram desejáveis não pode se dar pela via da crítica, pois não se trata mais de dissipar erros, mas vê-los como fonte de riqueza que dá interesse e cor ao mundo. Faz-se necessário, então, viver plenamente a experiência da necessidade do erro, viver a errância de maneira diferente, de modo que não seja a pura aceitação do erro, mas um pensamento que seja ultrapassamento em termos de convalescença (VATTIMO, 1996, p. 176-8), que tem em si as características da aceitação e do aprofundamento. Convalescença ainda como [dis]torção e resignação, não só como melhorar de uma doença, mas a reinvenção após uma perda, de uma dor (VATTIMO, 1996, p. 179-84). Entretanto, não se a aceita simplesmente, mas é preciso vivê-la como a possibilidade de uma mudança em virtude da qual a metafísica e o mundo da técnica se torcem em direções imprevisas em que o pensamento apareça como tarefa, que poderia remontar à origem não para dela se apropriar, mas para percorrer seus caminhos como errância, um percurso epocal, resultante no relativismo historicista, em que a consciência de que a história dessas aberturas não é a história dos erros, mas é o próprio ser, definido ele mesmo, como uma hermenêutica, que, por sua vez, não é uma técnica de interpretação ou um fenômeno interpretativo, mas a transmissão de “aberturas histórico-destinais que constituem para cada humanidade histórica sua específica possibilidade de acesso ao mundo. Experiência do ser, enquanto experiência de recepção-resposta dessas trans-missões” (VATTIMO, 1996, p. 184).

Sobre a pós-modernidade em filosofia, postulada nas bases “reconhecidas na sua continuidade mediante uma dis-torção da interpretação de Nietzsche proposta por Heidegger” (VATTIMO, 1996, p. 184), Vattimo apresenta uma conclusão provisória dividida em três pontos: a) o pensamento de fruição, em que a saída da metafísica requerer o abandono da concepção funcionalista do pensamento, em que a rememoração, o se recorrer ao passado não seja busca de fundamento para a instauração do novo, mas tenha um efeito emancipador em si mesma, ou seja, reconhecimento histórico, não ontológico, de origem, a partir daí seria, então, possível pensar numa ética oposta à do desenvolvimento, do crescimento, no *novum* como valor único; b) o pensamento da contaminação, efetuado, não além, mas através das errâncias, pela aceitação resignada, re-signada e convalescente, marcada pela

distorção, repetição-distorção, operada pela linguagem para reconstruir sempre de novo a experiência individual e coletiva, em uma continuidade não ameaçada por fatores interruptivos da comunicação, mas pelo desenvolvimento anormal das linguagens especializadas; c) o pensamento do desabrigoamento forçado pela imposição da técnica, distorcido no sentido de um acontecer poético, criativo, âmbito oscilante em que o homem chega ao que é essencial para ele, livre das determinações da metafísica ou da técnica, vale dizer, liberto das qualificações como sujeito e objeto, pelas quais se consolidou a noção de realidade, então, assim desobrigado dessas determinações, ingressaria na oscilação imaginada como a de uma “realidade aliviada” (VATTIMO, 1996, p. 184-9), porque menos cindida em termos de realidade e ficção, informação e imagem. Nas palavras do filósofo:

[...] o mundo da mediatização total da nossa experiência, no qual já nos encontramos em larga medida. É nesse mundo que a ontologia se torna *efetivamente* hermenêutica, e as noções metafísicas de sujeito e objeto, ou melhor, de realidade e de verdade-fundamento, perdem peso. Nessa situação, deve-se falar, na minha opinião, de uma ‘ontologia fraca’ como única possibilidade de sair da metafísica – pelo caminho de uma aceitação-convalescença-distorção que não tem mais nada do ultrapassamento crítico característico da modernidade. Pode ser que nisso resida, para o pensamento pós-moderno, a chance de um novo, fracamente novo, começo (VATTIMO, 1996, p. 190).

Da verdade como fábula, ou seja, narrativa, e do desfundamento do ser, a impossibilidade de se encontrar uma raiz originária, emergem a provisoriedade, a precariedade e a performance do devir aberto e criativo como possibilidade para o ser, experimentados não como limitações, mas como horizonte estrutural, no qual a paralogia, como discurso inventivo e perscrutador das idiossincrasias da existência funcionaria como modo ou prática do vir a ser. O paradigma privilegiado por Vattimo em seus raciocínios é a arte, dessa maneira, sua reflexividade radical no próprio complexo arte poderia fornecer mecanismos contra as apropriações conservadoras de certa linguagem e interesses enfreadores das ambições emancipatórias presentes na produção artística e reconhecidas como bem por seu público.

Capítulo 4

4. Estudos curatoriais e a pesquisa acadêmica

4.1 Os diferentes propósitos

Com a finalidade de ponderar a respeito das aproximações entre a realização de exposições e a pesquisa universitária, muitas vezes deparadas com dilemas semelhantes quanto à função, instrumentalização e mercantilização, foram levantados trabalhos acadêmicos relativos ao tema, sobretudo, aqueles cujo objeto reside em questões curatoriais direta ou indiretamente analisadas.¹⁷¹ Tais produções serão ajuizadas a partir de questões relevantes ao presente trabalho, não com a intenção de julgá-las quanto ao mérito, pois já passaram por esse processo; nem no intuito de elaborar qualquer estatística em que possam ser inscritas, mas para com elas estabelecer um diálogo, uma vez que partilham temáticas e devir historial, além de se desejar enfatizar o papel e responsabilidade da universidade na produção de conhecimento a respeito deste assunto. Esclarecendo, ainda, que não se trata de levantamento exaustivo acerca das pesquisas acadêmicas relativas à área, empreendimento que escapa ao âmbito destas investigações, podendo, portanto, se constatarem outras de igual relevância, ensejando pesquisas e estudos diversos. Foram selecionados dez trabalhos de mestrado e doutorado, realizados em diferentes instituições, no período de 2006 a 2015.¹⁷² Levou-se em conta, sobretudo, o

¹⁷¹ As pesquisas dividem-se entre as diretamente relativas à curadoria (GORING, 2012; RUPP, 2010; SOUZA, 2015), as que relacionam curadoria e os desenhos de exposição ou expografias (POLO, 2006; COHEN, 2015; LAGE, 2011), e uma que associa curadoria e ação educacional (AMARAL, C., 2015). As demais constituem análises mais heterogêneas, uma acerca da recepção de Hélio Oiticica a partir da exibição internacional de sua produção (RUGGIERO, 2014), outra sobre a formação de acervos de arte contemporânea (TUTTOILMONDO), e o estudo da constituição dos museus de arte contemporânea no Brasil (MOTTA, 2009).

¹⁷² AMARAL, Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015; COHEN, Escola de Comunicação de Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015; GORING, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012; GURGEL, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013; LAGE, Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011; MOTTA, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009; POLO, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006; RUGGIERO, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014; RUPP, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010; SOUZA, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2015;

vocabulário relativo ao complexo arte, as concepções de fato artístico, realizadores, exposições e curadoria, bem como quais as funções atribuídas a cada um tanto no complexo arte, como em relação à esfera social.

Desde meados do século XX, se discute a universidade¹⁷³ mediante as insígnias de suas crises e problemas, sobretudo vinculados ao questionamento a respeito de suas funções sociais e da mercantilização da ciência e do saber, sob as pressões do capitalismo em sua fase de mundialização. Jean-François Lyotard, ao estudar a posição do saber nas sociedades mais desenvolvidas, chamadas pelo pensador de pós-modernas, ao designar o “estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do final do século XIX”, as quais situa como crise dos relatos (1988, p. xv).

A ciência, a produção do saber, teria encontrado seu vir a ser ao legitimar suas regras na produção de relatos que buscavam o verdadeiro. Ao recorrer a um relato universalista – os chamados grandes relatos, como a dialética, a emancipação do sujeito racional ou trabalhador, o desenvolvimento da riqueza, entre outros – para se legitimar, a ciência moderna regia-se pela regra do consenso entre emissor e destinatário como valor de verdade, o que requeria sua inscrição na perspectiva de unanimidade possível entre mentalidades racionais, como, por exemplo, no iluminismo quando o saber tinha fins ético-políticos, com vistas à paz universal, implicando, portanto uma filosofia da história que validasse as instituições orientadoras do vínculo social, associando justiça e verdade.

A ciência e o saber pós-modernos, por sua vez, estariam sob a condição de incredulidade em relação a essas grandes narrativas. Descrença esta originada no seio mesmo do progresso da ciência, por sua multiplicidade de linguagens, contradições e instrumentalização, levando à crise da filosofia metafísica e da

TUTTOILMONDO, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

¹⁷³ Não se presume a instituição universidade como forma abstrata ou sob noções universalizantes, lembrando as profundas diferenças entre as instituições universitárias, sendo mencionável, em âmbito nacional, alguns conjuntos pelos quais podem ser agrupadas ou analisadas, como as públicas de diferentes esferas, estaduais ou federais; devocionais ou confessionais, ligadas às instituições religiosas diversas; privadas inteiramente nacionais; privadas de capital estrangeiro; especificidades às quais são acrescidas outras, como o ensino presencial ou à distância; adesão ou não aos sistemas de cotas, entre outras. Bem como quanto os diferentes investimentos institucionais referentes ao número de cursos e níveis, da graduação aos estágios mais altos das pós-graduações, e o apoio e viabilização da produção de conhecimento por pesquisa e extensão.

instituição universitária dela dependente. Ou seja, a dispersão da linguagem científica, em suas várias formas, narrativa, denotativa, prescritiva, descritiva, pelo vínculo a validades pragmáticas *sui generis*, particulares, teria conduzido à perda da função narrativa moderna universalista, por um lado, e à impossibilidade de combinações de linguagem estáveis, dada heterogeneidade e dispersão de seus elementos, dificultando ou impedindo sua comunicabilidade. Fazendo, assim, nascer uma sociedade menos antropológica e mais pragmática, formadora de determinismos locais e específicos, em que decisores procuram gerir a sociabilidade segundo a lógica da comensurabilidade e aumento de poder, fazendo com que a legitimação da justiça social e da verdade científica advenham da otimização para a eficiência relativa à atuação do sistema, provocando a necessidade e a exigência da operacionalidade do saber e dos sujeitos.

Lyotard denomina esta condição voltada à eficiência de lógica do melhor desempenho e identifica sua ineficácia, sobretudo quanto à contradição socioeconômica, pois, em função da economia e do capital, deseja ao mesmo tempo menos trabalho, para de minorar os custos da produção, e mais trabalho, que amenizaria a carga social gerada pela população inativa. Assim, se a legitimação da ciência e do conhecimento se tornou, nas ditas sociedades avançadas, a eficiência, que, por sua vez, produz contradições entre o saber e as relações econômico sociais, seria praticável uma sociedade pautada pelo vínculo e justiça social mediante tal modelo de produção do saber? (LYOTARD, 1988, p. xv-xviii).

Aqui, ao se falar em universidade não se estará observando sua estrutura interna, mas, conforme os estudos de Darcy Ribeiro acerca da universidade latino-americana, “o papel da universidade e sobre seu lugar na sociedade [...], quanto o caráter da sociedade em que ela se insere, indagando com operam ambas para reproduzir, tal qual é, o mundo desigualitário em que vivemos” (RIBEIRO, 1969, p. 2). Crise das universidades teriam múltiplas formas, sendo caracterizadas como conjuntural (pelo impacto das transformações da sociedade industrial para um novo modelo de sociedade sobre as universidades), política (pelo conflito entre os setores conservadores e progressistas da sociedade), estrutural (porque não pode resolver seus problemas apenas institucionalmente, pois depende de suas condições históricas e de múltiplos interesses), intelectual (desafio de melhor estudar e conhecer a própria universidade e suas condicionantes) e ideológica (pela divisão entre os que

a compõem, estudantes, professores, dirigentes, funcionários, entre outros, em conservadores e progressistas) (RIBEIRO, 1969, p. 7-9)¹⁷⁴.

Ribeiro questiona a superação dos problemas da universidade a partir de duas opções colocadas a suas políticas, resultantes de sua maior ou menor lucidez quanto a suas funções e papéis sociais; uma seria a que chama modernização reflexa, que supõe certos aperfeiçoamentos e inovações aproximativos de suas congêneres mais avançadas como solução para sua eficiência, podendo levar a modernizações, mas mantendo a universidade inconsciente de si mesma e da sociedade a que serve. Outra seria a do crescimento autônomo, que supõe a universidade como subestrutura em uma estrutura social global, que representaria um papel ativo na superação dos atrasos nacionais ao ter como fundamento justamente essa intenção, tanto em relação à universidade como à sociedade, exigindo, assim, lucidez e intencionalidade quanto a ambas. “E só pode ser executada através de um diagnóstico cuidadoso de seus problemas, uma planificação rigorosa de seu crescimento e uma escolha estratégica de objetivos, necessariamente opostos aos da modernização reflexa” (RIBEIRO, 1969, p. 9-10).

Para Ribeiro, a política modernizadora aspiraria reformas com a finalidade de alcançar maior eficiência para o exercício de funções conservadoras em sociedades dependentes e sujeitas à espoliação neocolonial, enquanto, uma política autonomista estaria a serviço de transformar a universidade para mudar a própria sociedade quanto à melhora das condições de vida e autonomia de seus povos. Assim, conclui, que os problemas e crises universitários, constituem-se na opção quanto às orientações contrastantes entre os interesses que se colocam à universidade, não sem reconhecer a complexidade dessas opções, uma vez que não se oferecem apenas à universidade, mas à sociedade como um todo, carecendo que esta, em seus setores influentes, decida por um caminho ou por outro. (RIBEIRO, 1969, p. 10).

Ribeiro observa, ainda, que setores de influência nacionais mediante forças conservadoras, aparentemente vêm fazendo a escolha por modernizações de progresso reflexivo, promovendo, assim, a perpetuação da estrutura de poder e privilégios entre as camadas sociais, à custa da condenação das sociedades latino-

¹⁷⁴ Ribeiro não usa o termo progressista e, sim, transformação, renovação, revolução, contudo, consideramos aqui que progressista englobaria esses três.

americanas à dependência e exploração, a que são historicamente submetidas (p. 11). Dessa forma, a universidade deve ser pensada em termos de investigar se é possível sua instituição de maneira que sirva à transformação estrutural da sociedade,

[...] cujas camadas dominantes não desejam mais que uma modernização reflexa que consolide, em lugar de debilitar, sua dominação. E se é possível conquistar a maioria dos corpos universitários para uma política de crescimento autônomo da Universidade, visando contribuir para que a sociedade nacional se encaminhe pela via da aceleração evolutiva (RIBEIRO, 1969, p. 12).

Ainda que a sociedade encontre-se, atualmente, num momento historicamente diverso dos vividos e experimentados por cada um dos autores em suas circunstâncias e condicionalidades particulares, e a universidade não possa ser concebida como entidade dotada de universalismos, as considerações de ambos apontam para a insistência de tribulações e vicissitudes que configuram as instituições universitárias, e outras dedicadas à produção do conhecimento, como espaço de disputa entre forças, muitas vezes antagônicas: a mercadológica, obstinada quanto à instrumentalização do saber com fins ao lucro e operacionalização da vida; e a do saber como mecanismo para o avivamento social e emancipatório; além de arena de certames relativos à reivindicações de inclusão político-social-econômica, pertença, ideologias e econômicas entre seus próprios setores e departamentos. É, portanto, entre heterogeneidades, prodigalidade de polêmicas e premência de escolhas que se dão os estudos e debates a respeito dos inúmeros conhecimentos que compõem o saber produzido no âmbito acadêmico.

4.2 A curadoria autoral e a questão da autonomia

Cada uma das pesquisas acadêmicas abordadas neste estudo apresenta considerações que contribuem para as discussões das exposições, curadoria e papel das instituições culturais avizinhas às ora efetuadas. Gabriel Menotti Gonring, em *Curadoria autoral: o papel dos arranjos expositivos na comunicação do trabalho de arte*, doutorado defendido na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/PUC-SP, em 2012, por meio de uma perspectiva relacional avaliou a autonomia criativa das práticas curatoriais, pautadas na identificação da capacidade de o curador intervir no valor e sentido do trabalho artístico, quando não de criá-lo em sua atuação. Posição

fundamentada na compreensão de que o trabalho artístico, mais que gesto autônomo ou singularidade, é manifestação de disputas entre intersubjetividades, porquanto o curador tenha adquirido proeminência nesse contexto.

Gonring considera as mudanças quanto às práticas curatoriais relativas também à atuação do curador na conservação, divulgação da arte e suas dinâmicas de produção e consumo, de maneira que a produção artística é aí entendida mediante o conceito de arranjo expositivo, o qual permite ao autor a compreensão da interação entre os diversos agentes que concorrem para a realização de exposições. Abordagem exercitada pelo pesquisador na prática curatorial, pela realização da exposição *Distâncias negadas*, mostra de vídeo realizada em 2009, em Vitória e Belo Horizonte, por ocasião da qual verificou o desempenho do curador junto às redes de criação, seu grau de influência, além das contingências institucionais que enfrentou, sendo o título do evento representativo da concepção curatorial do autor, respaldada na presunção de abstração das dimensões espaciais e técnicas (GONRING, 2012, p. 77), nesse caso, empiricamente, para produção cinematográfica de imagens, teoricamente, para a curadoria em geral.

Gonring, fundamentalmente defende a contaminação entre os papéis de artista e curador (p.16), cujos primórdios estariam em práticas curatoriais dos anos 1960, sobretudo a partir da célebre *When Attitudes Become Form* [Quando as atitudes se tornam forma] de Harald Szeemann, de 1969. Ainda que se interrogue até que ponto o trabalho do curador como autor interferiria nos princípios estruturantes das obras, conclui que a intervenção curatorial seja necessária para assegurar as manifestações artísticas (p. 13), promovendo o questionamento acerca da autonomia do artista, que seria, igualmente à sua produção, resultado parcial da rede de inter-relações artísticas, identificados como “matéria-prima do trabalho e da vontade do indivíduo” (p. 33), desconstruindo a ideia de obra como fruto do indivíduo artista, em favor de sua percepção como produto oriundo de trabalho em rede e, concomitantemente, espaço de disputa.

O que faz observar, que se, por um lado, questiona a autonomia do artista, por outro, a reivindica para o curador, concretizando a operação identificada por ele como a troca de papéis entre artista e curador (p. 62), embora enfatizando o caráter colaborativo da realização de exposições, caberia ao segundo a preponderância sobre

o constituir expositivo e no trato quanto aos sentidos dos trabalhos de arte. Contudo, a curadoria não se configuraria, para o autor, em simples invasão à produção artística, mas seria “renegociação das capacidades atribuídas a cada um desses papéis”, constituindo-se em contaminação mútua (GONRING, 2012, p. 17), respaldada na concepção de atores ligados em rede e na aproximação entre o fazer artístico e o arranjo expositivo (p. 41).

A obra em exposição seria, portanto, o denominador comum entre vários mediadores ou disputada prestação de contas de associações e concorrências, em que a exibição promoveria “diferentes modos e níveis de ‘interpretação’ por meio da sutil justaposição de ‘experiências’” (p. 44), um princípio dialético exemplificado pelos *clusters*¹⁷⁵, substitutos das salas separadas, formadores de zonas de influência que abrem o conjunto de obras a leituras e comparações inesperadas, zonas climáticas entre trabalhos independentes de configurações arquitetônicas prévias – paradigma curatorial que assume o caráter intersubjetivo e processual da exposição por meio de “matriz de conexões” a serem exploradas pelo visitante de acordo com seus interesses e sensibilidades (GONRING, 2012, p. 44-5).

Os fatos artísticos, assim colocados, não concorrem a uma apreensão particular, evidentemente, servindo ao exercício criativo e às disposições do curador orientados à unidade expositiva, o que não parece harmonizar com a afirmação acerca da não invasão, antes colocada. Recusar a codependência de setores diversos sobre os destinos dos objetos e produtos de arte não é possível ao mais purista dos analistas, uma vez que ao serem aceitos ou conquistarem um lugar no complexo arte, estão em interação constante com outros atores. Contudo, ao se reivindicar a autonomia de um segmento e ao mesmo tempo, ou como decorrência disso, identificar sua predominância sobre os demais, faz-se inescusável perguntar sobre se uma tal concepção de autonomia não operaria a reificação do trabalho artístico e de seu realizador, convertidos em matéria-prima e mão de obra afastados do resultado da própria produção, pergunta relativa, também, a respeito da subalternização dos demais agentes.

¹⁷⁵ Termo utilizado em diversas áreas dos saberes científicos, como astronomia, física, biologia ou computação, mas também por outros setores do conhecimento como indústria e a música, referindo-se a unidades individuais que atuam em conjunto ou proximidade.

Ainda que não se chegue a respostas estabilizadoras dessas relações, é necessário ter em mente que a naturalização do exercício de poderio não o legitima. A perguntar se à dinâmica prática da curadoria, exigente de posicionamentos fortes ante os enfrentamentos das contingências que se lhe apresentam em seu devir cotidiano e exacerbamento de funções, carece ser acrescida a teorização, indiscutivelmente favorável à sua primazia, ou se a problematização da própria prática em termos críticos, no lugar da prescrição ou descrição, não faria avançar mais as discussões e as experiências referentes às inúmeras esferas em que se aplica o vocábulo autonomia e as suas diferentes execuções, neste caso na área artística. Interrogando-se, primeiramente, em relação a que é solicitada a autonomia, no caso se às obras, às instituições, às forças sociais entre outras. Segundo, se a palavra contribui para o entendimento da atuação afirmada como colaborativa e societária ou se empreende um jogo de ocultamento das condições reais dessas inter-relações, em que autonomia resulta em hegemonia.

Outro questionamento pertinente às curadorias inventivas, poéticas ou autorais, que pretendem exercer papel mediador na comunicação entre o fato artístico exibido e sua recepção pelo público, é a respeito do gênero de trabalho de arte a que se referem, se àquele realizado concomitantemente à exposição em vivência comunal com os pares, se oriundos de acervos e coleções, entre outros. Estendendo-se ainda o questionamento a se todos os objetos artísticos seriam elegíveis para mostras assim concebidas ou se haveria limites a este exercício criativo e quais viriam a ser. Perquirições vinculadas também àquela sobre a intencionalidade ou propósito subjacentes, uma vez que, ao exercer a missão comunicativa e ao mesmo tempo reclamar uma autonomia identificada à primazia parece significar reivindicação por liberdade de exercício criativo próprio, ou seja, para a comunicação não do objeto artístico exibido, mas de uma poética outra, aí, sim, um termo adequado, autoral. Retornando o assunto à conceituação do trabalho artístico “como coisa disputada” (p. 43), assim, o que se disputa seria não só o objeto, mas o lugar ocupado por ele, cabendo a pergunta, por qual seria, então, o lugar, o estatuto, da obra dentro da obra, incômodo cabível uma vez que é reconhecida a fronteira do caráter colaborativo em favor da predominância do curador.

O pesquisador alude à índole mercadológica e às complexidades da adoção da curadoria autoral, de tendência internacional, como modelo para exercícios em

culturas diversas da hegemônica, conforme apontado por Aracy Amaral em “O curador como estrela”, contudo, não afere suas consequências, optando pela ênfase aos aspectos positivos de tais procedimentos curatoriais, que vê como possibilidades de se “repensar o próprio sistema em que estão inseridas” pelo enfrentamento das questões institucionais a que está exposto (GONRING, 2012, p. 14).

O paradoxo do dispositivo estético contemporâneo seria, para o autor, o fato de que, embora abertos a trabalhos de questões ideológicas complexas, os museus permaneceriam estrutural e institucionalmente impermeáveis aos efeitos do fazer artístico (p. 62), daí a dificuldade em reconhecerem ao curador papel de relevância semelhante à do artista em prol da expressão do trabalho de arte, fazendo com que a demarcação de território permaneça rígida, mesmo quando curador e artista operam em franca colaboração. Ao que se juntaria as necessidades do funcionalismo institucional e dos especialistas acadêmicos manterem seus lugares, uma vez que a atividade curatorial teria forte apelo socioeconômico, enquanto os artistas, por sua vez, buscam autonomia para estabelecer sua legitimidade junto ao público e assumirem maior controle sobre os processos de criação (p. 64-6). Advogando uma vez mais em favor de que outros setores interessados em tomar lugar na disputa pelo discurso a respeito da arte cedam espaço e autoridade à curadoria.

Gonring conjectura que a tolerância estética não distinguiria os complexos vínculos entre os processos de criação e as dinâmicas do poder institucional negociadas entre público, artistas e curadores, assim, ao se consolidar como gênero artístico a exposição parece tornar esse entrelaçamento de forças ainda mais nebuloso (p. 67) e “a curadoria não se trata de uma perspectiva externa e imaculada sobre o campo da arte, mas de uma das tentativas de organizá-lo por dentro – uma prática aberta às possibilidades e incidentes do circuito” (p. 76).

As colocações do autor sobre a adoção de um modelo internacional, o ambiente resistente das instituições e as tentativas curatoriais de reorganizar o complexo arte desde seu interior, podem ser abordadas em conjunto, porque as afirmações atingem um dilema recorrente às investidas artísticas nacionais, a adesão ao internacionalismo diante das especificidades das instituições e sociedade locais. Por um lado, as mostras internacionais que servem de modelo ou orientação às experiências pátrias são executadas em realidades institucionais, sociais, culturais e econômicas díspares das aqui contrafeitas. Assim, determinadas experiências curatoriais encontrarão

objeções por parte dos museus, se percebidas como riscos ao acervo, dispêndio financeiro desnecessário ou função não justificada, uma vez que a fragilidade sobre a qual se assentam grande parte dos museus nacionais obriga a tais precauções. Por outro lado, os experimentos curatoriais se têm feito presentes não timidamente, salvaguardadas as proporções brasileiras, em diferentes tipos de instituições, inclusive, museais, o que se evidencia, também, nas presentes discussão e bibliografia. Ainda restando a pergunta sobre a adoção não frictiva de caráter ideológico e neocolonialista velado sob a normalização das práticas e teorias estrangeiras no meio nacional.

Betina Rupp, em seu mestrado *Curadorias na arte contemporânea: precursores, conceitos e relações com o campo artístico*, publicado no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2010, investiga o curador enquanto autor de exposições, a relação entre curadoria e outros agentes do campo artístico e como parte do processo de construção da história da arte, partindo do rastreamento sobre o processo de transição na experiência curatorial voltada às atividades de conservação, organização, pesquisa, culminadas na exposição, para as formas curatoriais contemporâneas, caracterizadas pela elaboração de conceitos formulados pelo curador, considerado autor, operação esta identificada pela pesquisadora como tendo ocorrido na segunda metade do século XX.

Para a autora, a curadoria contemporânea teria seu início na concepção do curador como facilitador que colaboraria com a colocação em cena das intenções do artista (p. 39); Rupp, mesmo identificando a curadoria como espaço autoral, não a associa à imagem do artista, como o faz Gonring – ainda que adiante afirme “Parece que o ‘tendão de Aquiles’ da curadoria, seria a maneira como a curadoria é conduzida, que deveria sempre respeitar o artista e valorizar a sua produção” (RUPP, 2010, p. 179). Esta declaração poderia induzir a se pensar que a autora advoga por maior grau de liberdade curatorial sobre o artista, no entanto, não parece ser a posição adotada no trabalho, inclusive por afirmar a curadoria como “agente da história da arte” (p. 183), caracterizada por sua capacidade de legitimação, possibilidade de criação e abordagem temática (p. 158). O curador como autor estaria em relação com os outros agentes do campo artístico, complexa e multiplamente constituído englobando, ainda, a universidade, a docência e a pesquisa (p. 166 ss.), de maneira que o curador seria um agente da história da arte (RUPP, 2010, p.183).

Segundo Rupp, a curadoria autoral estaria ainda ligada à emergência do curador independente, internacionalmente simbolizado por Harald Szeemann (p. 39) e que teria em Walter Zanini seu iniciador no Brasil (RUPP, 2010, p. 58). Contudo, é observável que as históricas e emblemáticas atuações de ambos estiveram intimamente ligadas a suas atividades institucionais, Szeemann na *Kunsthalle* de Berna¹⁷⁶, e Zanini ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo/MAC-USP, instituição museológica e de ensino, sendo a curadoria extensão a distintos segmentos, para além dos discentes.

Figura 35 - Exposição *When Attitudes Become Form: Live in Your Head*, 1969

Da esquerda para a direita trabalhos de Mario Merz, Robert Morris, Barry Flanagan e Bruce Nauman
Crédito: Siegfried Kuhn

Fonte: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/may/31/prada-venice-biennale-2013>

Das duas pesquisas observadas até aqui, juntamente às demais ponderações ao longo desta tese, verifica-se a ausência de consenso quanto ao que seja uma curadoria autoral, ou mesmo sobre o que seja curadoria – Rupp, inclusive, salienta a

¹⁷⁶ Ao final, justifica a atribuição de curador independente a Szeemann, na exposição *When Attitudes Become Form: Live in Your Head*, quando ainda ligado à *Kunsthalle*, por ter a mostra obtido patrocínio (p. 199).

falta de clareza quanto às atividades da curadoria, especulando que poderia advir da dificuldade encontrada pelos curadores para a promoção de seus trabalhos e habilidades, além das tensões quanto ao tratamento por parte do curador às obras e artistas (RUPP, 2010, p. 179), mas a pesquisadora não se pergunta as razões da situação da fragilidade –, portanto, o que fica patente é que a expressão e suas variações, como criativa, poética ou, a aqui adotada, proposicional, é utilizada nas mais diferentes concepções sobre o trabalho e função curatoriais, aplicada a procedimentos dos mais convencionais aos mais inventivos, tanto quanto ao tratamento dos fatos artísticos, como à produção de discurso e modos de expor, validando-se em experiências renomadas, e, em geral, desconsiderando que desde o século XVI, embora com nomenclaturas diversas, havia organizadores de mostras em Gabinete de Curiosidades, segundo critérios e categorias, como se demonstrou anteriormente. Neste sentido, o trabalho de Rupp chama atenção para o uso de outro conceito correntemente utilizado no complexo arte, o de curador independente, que, igualmente, mostra-se variamente entendido, oscilando entre o comportamento diante das obras e à ausência de vínculo institucional ou, ainda, como proponente dos próprios projetos – condição evidenciada pelo tratamento de Rupp ao assunto, em que Zanini é considerado o precursor da curadoria independente no país¹⁷⁷.

Tais dificuldades de conceituação transferidas do âmbito prático da área laboral ao sistema de pesquisa científica, sem que haja discussões acerca da terminologia utilizada, testemunham aquilo que Lyotard identificou como validações pragmáticas *sui generis* (1988, p. xvi), que impossibilitam a combinação de linguagem estável, pela heterogeneidade e dispersão, causando entraves à comunicabilidade acerca do objeto, projetando, então, a validação pela eficiência, ou seja, nos casos em estudo, a eficácia curatorial ou expositiva, em geral, observadas mediante as divisas de

¹⁷⁷ Tal concepção não é compartilhada pela presente investigação, que considera o curador independente como aquele externo às instituições às quais propõe os próprios projetos. Um curador, ainda que não vinculado à instituição expositiva, como museu ou galeria, mas institucionalmente comprometido com a universidade, por exemplo, não seria aqui considerado como curador independente. O mesmo serve para os curadores de galerias ou instituições comerciais, pois de alguma forma têm seus programas ligados a elas. No caso de Zanini, sua atuação singular e transformadora do complexo arte nacional deu-se não por atividade individualizada, de propósito pessoal, mas por meio de seus vínculos e compromissos universitários e museológicos, portanto, institucionais e públicos voltados para suas relações com a sociedade, inclusive quando de suas atuações junto à Bienal Internacional de São Paulo, fato reconhecido por Rupp ao citar entrevista de Zanini a Hans Ulrich Obrist, em 2008, em que afirma a associação de sua atuação no museu como sua função de professor (p. 73).

popularidade, sucesso, renome e ineditismo, estranhas aos mecanismos de conhecimento a respeito de seus componentes constitutivos, àquilo que faz algo ser o que é, no caso da presente pesquisa, concentrada na tessitura do discurso exposicional que envolve os fatos artísticos.

Figura 36 - Exposição *O fotógrafo desconhecido*, 1972
Museu de Arte Contemporânea da USP
Crédito: MAC-USP

Fonte: <http://arteref.com/wp-content/uploads/2013/11/Zanini-02.jpg>

Por outro lado, a adoção indistinta dos vocábulos proporciona a descontextualização de seus usos, veja-se o caso da terminologia curador independente e suas significações se atribuídas ao percurso de Szeemann, como faz Rupp, e às condições da curadoria atual no Brasil. Szeemann, que se autodenominava como *Austellungsmacher* [organizador, executor ou fazedor, de exposições], tornou-se institucionalmente independente em favor das práticas artísticas do período, por insurgir-se contra a interferência e ingerência da municipalidade de Berna sobre a instituição cultural, a *Kunsthalle*, que dirigiu por oito anos¹⁷⁸, portanto um gesto político em direção à autarquia artística e cultural, num

¹⁷⁸ Cf.: OBRIST, 2010, p.103-30. Entrevista com Harald Szeemann.

período em que a arte e a sociedade buscavam reconhecimento e liberdades favoráveis à existência de heterogeneidades. Momento histórico e conjunturalmente diverso é o experimentado no Brasil atual, em que a chamada curadoria independente não se refere a uma atitude do curador diante de instituições que investem contra a liberdade criativa, mas a um exercício desvinculado de instituições e de políticas culturais sólidas. Portanto independente aqui significa desligado, separado, o que não é sinônimo de livre, liberto. E o estímulo à atividade independente implica também em ausências de tais profissionais nas instituições e a esporadicidade e aleatoriedade de relacionamentos que os contratos temporários e efêmeros estabelecem entre pesquisadores, produção, coleções e a pesquisa.

A não circunstancialização do termo compromete a própria compreensão histórica dos fatos a que seu uso corrente e ligado à determinada prática reivindica filiação, pois miticamente inscreve-se na linhagem revolucionária do inédito e disruptivo artístico, contudo, apenas formalmente, pois não adota o exercício de compreensão daquilo que levou ao rompimento de determinada prática com o estado de coisas em que se encontrava. Condição para se manter uma tradição de ruptura é saber com o que se rompe, se ela torna-se apenas procedimento formalístico ou formalizado, já não se dá, conforme observou Octavio Paz.¹⁷⁹ Ou seja, a normalização da prática transformadora esvazia o gesto e seus significados. Aquilo que em seu nascimento foi inovador é tornado prescrição para procedimentos, dessa forma é preciso reconhecer o momento histórico e as condições de existência e contingências em que se atua e se produz discurso. Portanto, caberia ao curador, sobretudo àquele atuante junto à universidade, perguntar-se desnudadamente a respeito de seu ofício, sua história, suas funções e significados, não no tocante à efficientização inclusiva de suas atividades em sistemas e políticas culturais de função social duvidosa, mas contra quais forças, em seu tempo histórico, deve fazer-se independente, autônomo e criativo.

Se Szeemann e Zanini, considerados personalidades seminais para a curadoria atual, cada um a seu modo e em seus diferentes contextos, revolucionaram o fazer artístico e curatorial, travando embates e criando estratégias para novos devires em sociedades conservadoras, foi por as conhecerem, investigarem e assumirem o

¹⁷⁹ Cf.: primeiro capítulo, p. 8.

compromisso de seus papéis no interior delas, não pela adoção e naturalização das circunstâncias. Szeemann sublevou-se contra a imiscuição de oficialidades sobre a instituição cultural, criando novos modelos de existir arte; Zanini, diversamente, não abandonou a instituição quando em momento de agravamento político-social, mas a transformou e solidificou suas práticas de acolhimento; ambos gestos voltados à emancipação, autonomia.

Rupp reconhece os diferentes contextos em que se deram as transformações na área expositiva e curatorial na Europa e Brasil, verificando que no velho continente estavam mais bem definidas, enquanto que nacionalmente, por sua maior indefinição, desenvolveu-se em conjunto com questões relativas à contemporaneidade, por falta de um lugar institucional de sua prática e vocabulário que definisse e estabelecesse: “até o final de 1970, não se usava a palavra ‘curador’ e sim, diretor artístico, assessores de artes plásticas, comissários e conselheiros de arte e cultura” (RUPP, 2010, p. 205), foi gerada a partir do lugar da crítica de arte, transformando o crítico em curador (p. 204-5). Da mesma forma seria benéfico observar o enquadramento do Brasil atual, uma vez que declara a

[...] carência de um nível de profissionalização no campo da arte por parte das instituições [...] que propicie a contratação de curadores, fixos ou para projetos temporários, possibilitando a independência do curador enquanto atividade remunerada e propagadora de cultura [...] Infelizmente, o número de instituições existentes no país com curadores contratados e remunerados, ainda não é a maioria, aspecto visível não só na falta de contratação de curadores, mas também na falta de oferta de espaços institucionais para a arte contemporânea” (RUPP, 2010, p. 176-7).

A tais considerações da pesquisadora é pertinente acrescentar a manutenção do setor laboral da cultura e de seus atores pressionados à anomalia, indeterminação e instabilidade, dependentes de circunstancialidades para o fomento artístico, do interesse não programático e fortuito de instituições privadas e públicas, da incipiente institucionalização da função, da validação pelo renome e pelos números de sucesso, a necessidade mais premente e renovadora, pode ser aqui sugerida, seria o combate por uma curadoria assemelhada à legada como horizonte por Zanini, que agisse tendo em vista o fortalecimento dos espaços públicos de interesse, pertença e liberdade para os diversos setores das artes, seus atores, público e sociedade.

Rupp interpela a valorização do aspecto efêmero das mostras nas experiências do MAC-USP, no período da direção de Zanini (RUPP, 2010, p. 73), vinculando-as às

de Szeemann, na *Kunsthalle*, e às realizações recentes. Posicionamento ao qual aqui se objeta, em favor da inquirição a respeito do que levava o museu a essas valorizações traçadas não apenas pela pressão das inovações artísticas, mas também pelas possibilidades de atuação artística e defesa de suas práticas num cenário repressivo, em que o museu carecia abrir-se para o abrigo da heterogeneidade e garantir ao artista um lugar de existência. Ao lado das demandas de uma arte inovadora, encontravam-se as condições históricas tanto do país quanto do próprio museu, que carecia fomentar e atualizar sua coleção. Não se pode deixar de lembrar, também, que todo o impulso a uma coleção é fruto das escolhas estéticas, políticas e sociais que formam o perfil da coleção, do museu e de suas ações. Portanto, a curadoria de Zanini voltada para as exposições não respondia somente à pressão de artistas pela valorização de determinada vertente artística, mas a preceitos mais amplos. Por outro lado, a escolha pelas exposições não significou exatamente uma opção pelo simplesmente efêmero, uma vez que os gestos da instituição e dos diversos atores que por lá transitaram passaram a ser largamente documentados, para que pudessem ser legados para o futuro, prova disso são as inúmeras pesquisas realizadas em seus arquivos, e as transformações em seu acervo que elas provocam, sendo portanto a efemeridade materializada na documentação deixada como legado, além da revisão possível de documentação e acervo ao longo do tempo¹⁸⁰.

A ênfase atual na efemeridade das exposições tem um significado diferente daquele realizado no MAC; hoje, as mostras divulgadas como eventos temporários e imperdíveis estribam o afluxo de público que, por sua vez, justificam o financeiro. E acontecem em detrimento de outras esferas de atuação do museu, condição que não pode ser verificada na valorização expositiva por Zanini, no MAC-USP, que tinha nas exposições instrumentos de diálogo público, parte integrante dos interesses museais e de seus processos de preservação, a extroversão, largamente divergentes das intenções ora vigentes quanto à prevalência das mostras sobre outros setores.

¹⁸⁰ Alguns trabalhos de pesquisa a respeito do período referido nos arquivos e coleção do MAC-USP: FREIRE, C. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999, trabalho da pesquisadora, professora e curadora Maria Cristina Machado Freire sobre arte conceitual, no MAC-USP; JAREMTCHUK, D. G. **Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP**. Mestrado (Artes). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999; SAYÃO, B. **Solidariedade em rede: arte postal na América Latina**. Mestrado (Estética e História da Arte). Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, 2015.

O processo de reconfiguração da área artística é estudado por Tálisson Melo de Souza, no mestrado *18ª e 19ª Bienais de São Paulo: curadoria entre a prática e o debate no Brasil*, na Universidade Federal de Juiz de Fora, em 2015, em que a curadoria autoral é analisada a partir da internacionalização e globalização, nos anos 1980, que teriam mergulhado o mundo da arte em reorganizações permanentes, privilegiando modelos artísticos que já nasciam legitimados no meio da cultura elevada e absorvidos pelo mercado, mediante estratégias globais de seus curadores, que tiveram, então, suas funções reformuladas, desempenhando o papel dos acadêmicos e críticos (p. 20-1).

Figura 37 - Cartaz da 18ª Bienal Internacional de São Paulo, 1985
Autoria: Cláudia Stamacchia
Crédito: autoria não identificada

Fonte: <http://www.bienal.org.br/exposicao.php?i=2335>

Figura 38 - 18ª Bienal Internacional de São Paulo – Sala A Grande Tela, 1985
 Daniel Senise, Loba, 1984. 18ª Bienal (1985) ? A Grande Tela
 Crédito: autoria não identificada

Fonte: Arquivos bienal – 30 x bienal: transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição
 <<http://www.30xbienal.org.br/single/263>>

Souza analisa a influência da adoção de políticas neoliberais na Bienal Internacional de São Paulo, no contexto político-econômico nacional e a atuação de Sheila Leirner nas curadorias dos eventos selecionados para estudo como associada à sua concepção de crítica, definida como a “síntese entre o crítico e o artista. Pois [...], inclina-se à condição de sua cúmplice em tempo simultâneo [...], portanto, tende a se acoplar indissolavelmente ao processo artístico. Como um instrumento finalmente insuspeito de informação” (LEIRNER apud SOUZA, 2015, p. 35). Fazendo ver outros aspectos das curadorias autorais. Diferentemente dos autores que notam a fragilidade do setor curatorial, Souza considera o período como de franca profissionalização na área, provada pela existência de cursos acadêmicos ou livres, revistas especializadas, produção bibliográfica específica entre outros, verificando ainda a expansão da posição e dos perfis dos curadores, sendo uma das razões a fixação de suas funções no “topo das listas de quadros de agentes indispensáveis a qualquer instituição cultural” (p. 152). Acrescentando à diversidade de entendimentos acerca do que seja curadoria, também, a evidenciação, comparando-se as dissertações aqui postas em interlocução, quanto à complexidade da compreensão do assunto a respeito do âmbito trabalhista do que seja profissionalização, especialização, atuação, bem como das

demandas institucionais por tais profissionais. Fazendo-se necessário esclarecer que neste ponto, diverge-se aqui do pesquisador, pois não se considera o maior interesse, o aumento dos espaços de discussão ou mesmo a existência de cursos de aperfeiçoamento¹⁸¹ como profissionalização da área, carecendo para isso de progressão do trabalho com vínculos institucionais, identificação das especificidades funcionais, legislação protetiva, entre outros. Considera-se, portanto, que as condições atuais são as de momento favorável à especialização e aumento da demanda pelo trabalho esporádico e errático, em que o curador engrossa a multidão crescente de trabalhadores por conta própria, condizente às condições de trabalho flexibilizado e temporário que vêm sobrepondo-se às constâncias laborais reivindicadas pelos trabalhadores em geral ao longo do século XX¹⁸².

Aspectos estes não separados da aceitação e adoção indiscriminada de modelos internacionais sobre as propriedades nacionais, que legitimam localmente práticas oriundas de contextos diversos a fim de manter, por um lado, a franca desmobilização funcional, uma vez que naturaliza a aparente independência de seus atores, mediante a douração das experiências estrangeiras e da lisonja a expoentes regionais, de maneira a obliterar a contribuição que a constância e presença ubíqua de curadores em instituições culturais trariam para o setor. Dificultando a percepção de que tal independência é sujeição a contingências de políticas culturais enfraquecidas, que modicamente contemplam o aparelho cultural por medidas pouco compromissadas com sua efetivação. Ao passo que as personalidades vultosas operam numa esfera do circuito artístico bastante interligado ao mercado, à formação de consumidores e à criação de um cardápio artístico, atividades o mais das vezes

¹⁸¹ Sobre o florescimento de cursos dedicados à formação do curador, ao se observar os perfis dos oferecidos na capital paulista, percebe-se que os ofertados em instituições privadas voltam-se à crítica, à gestão de coleções e mercado, e à produção cultural; os de instituição pública, de constância irregular, referem-se à curadoria e educação ou à especificidade do museu universitário. Assim observados fazem ocorrer a indagação a respeito de seus interesses, quanto às diferenças de objetivos explicitadas nas instituições privadas e públicas, uma formando para a gestão do colecionismo particular e mercado de arte, eventos e mídia, enquanto a outra concentra-se em seus aspectos educacionais. Contribuindo para a validação das convicções desta tese quanto à necessidade de ampliação das discussões, esclarecimentos desmitificadores e envolvimento por parte da universidade pública nas atividades curatoriais, uma vez que tais agentes e setor do complexo arte têm suas atividades estreitamente congregadas a bens culturais social e historicamente reconhecidos como públicos, independentemente de seus estatutos jurídicos.

¹⁸² Acerca da flexibilização do contrato de trabalho, cf.: OLIVEIRA, 2003, p. 121-50. A respeito da redefinição da experiência social a partir das circunstâncias do trabalho precário e intermitente, cf.: TELLES, 2006, p. 173-95.

vinculadas longo ou curto prazo a instituições, detentoras de poderes econômicos e influência, interessadas nessa constituição, porque não implicadas com as questões relativas à marginalização de setores em face do favorecimento das mostras, como ocorre no Brasil.

A respeito da contingencialidade a que estão submetidas as instituições e agentes culturais e artísticos consorciada à interesse alheios a essas esferas, acerca da 18ª Bienal Internacional de São Paulo, Souza verifica a divulgação no catálogo da mostra da renovação dos mecanismos de financiamento, por seu diretor executivo, pela arrecadação de 85% dos valores no setor privado (p. 55), aliada à consolidação do caráter empresarial, por meio da estratégia de marketing adotada no estreitamento da fundação com os meios de comunicação, que refletiu no afluxo de público, atingindo números históricos (SOUZA, 2015, p. 58), justificados pelo diretor no fato de que “A principal diferença da primeira Bienal da Nova República é que ela é divertida” (Roberto Mulyaerte, presidente e diretor executivo, apud SOUZA, 2015, p. 54). Do que pode ser observada a crescente intervenção financeira e das estratégias de marketing, avultadas, em seguida, na administração da fundação pelo ex-banqueiro Edegar Cid Ferreira, culminando com o envolvimento do nome da instituição em escândalos de crime contra o sistema financeiro¹⁸³, resultante em crise institucional, materializada em sua 28ª edição, em 2008, conhecida como a *Bienal do vazio*.¹⁸⁴

Souza, a respeito da 18ª Bienal de São Paulo, indica os esforços ocorridos na instituição a fim de adaptá-la à nova realidade neoliberal mundial e no mundo da arte que transformaram a cultura em fenômenos de comunicação, de mídia e de mercado, ensejando conquistar público – e seria justo dizer, financiamentos – transformando-se em meios de massa, por intermédio, também da transformação de seus agentes em

¹⁸³ Preocupante é o uso criminoso das instituições artísticas e da visibilidade relacionada à supervalorização de exposições como espetáculo, grandemente associada aos interesses monetários e estes vinculados tanto ao renome de empresas e de grandes coleções, bem como ao mercado, e a escândalos financeiros, que envolvem nomes de políticos, grandes empresários e peças de arte, como demonstram o caso do Banco Santos na pessoa de seu ex-presidente, conforme observado no terceiro capítulo desta tese, ou a apreensão de trabalhos de arte durante a Operação Lava Jato, em 2015, difundida pela mídia em geral, em que trabalhos de arte servem como meio para a lavagem de dinheiro, procedimento denunciado no livro **Lavagem de dinheiro por meio de obras de arte**, de Fausto Martin De Sanctis. Cf. Mercado de arte é usado no mundo inteiro para lavagem dinheiro. Disponível em: <<http://jornalggn.com.br/noticia/mercado-de-arte-e-usado-no-mundo-inteiro-para-lavagem-de-dinheiro>>. Acesso em: 20 set. 2016.

¹⁸⁴ Cf.: capítulo três desta tese. A respeito da 28ª Bienal Internacional de São Paulo, cf.: ZENIDARCI, 2010.

figuras públicas. E sua grandiosidade alardeada em números (p. 57-8) e a Bienal em espetáculo (p. 62).

4.3 Expografia e (re)desenhos da exposição

A questão da curadoria também é abordada por estudos que a analisam a partir de suas relações com outras áreas constitutivas do fazer expositivo, contribuindo no âmbito acadêmico para a análise das mostras como lugar para a compreensão do estatuto e recepção da arte na contemporaneidade, interesse da presente pesquisa, como os dedicados à expografia e modos de expor.

Maria Violeta Polo, em *Estudos sobre expografia: quatro exposições paulistas do século XX*, mestrado defendido na Universidade Estadual Paulista, no ano de 2006, dedica-se a investigar as tipologias expográficas que contribuíram para o rompimento de padrões expositivos, a fim de compreender o papel da expografia nas exposições de arte e identificar experiências inéditas quanto ao modo de exhibir arte. Parte da observação da realização no país, por Gregori Warchavchik, de uma expografia moderna de tendência internacionalista, marcada pela ideia de neutralidade, materializada na eliminação de elementos visuais concorrentes com as obras no espaço, na *Exposição de uma casa modernista*, ocorrida na São Paulo de 1930. Evento que não pretendia apenas exhibir a modernidade, mas propô-la como modo de vida, cuja abertura foi filmada e difundida em salas de cinema, equiparando a visualidade dos ambientes domésticos nacionais àqueles vistos nos filmes estrangeiros (p. 48-117). Em seguida, Polo investiga a crítica ao idealismo expográfico moderno e desmitificação da arte, pela exibição das obras de maneira a promover um maior diálogo com o entorno, a cidade, no projeto de Lina Bo Bardi para o MASP, de 1968 (p. 160-1); analisa, ainda, a 18ª Bienal Internacional de São Paulo, seção *A grande tela*, de 1985, que teria sido, acima de tudo, a efetivação na concretude da exposição de um conceito da curadora Sheila Leirner (p. 201), que coincidia com a crítica, materializada na curadoria, e objeto artístico (p. 212), assinalada pelo conflito entre a homogeneização realizada pela curadoria e o anseio por individuação por parte dos artistas, uma vez que “a exposição não atendia os padrões da expografia

moderna na qual haviam idealizado suas pinturas” (p. 180), comentado nas palavras de Júlio Plaza

[...] a pretexto de nos fornecer uma leitura crítica, nos dá uma leitura indiferenciada que endossa a “arte” regida pelo sistema de pintura-quadro. É que aquilo que é chamado de ‘arte’, não é mais do que a redução da pluralidade das práticas artísticas contemporâneas a um só sistema, o da pintura-quadro (artesanal). É assim que o sistema da arte pode ser ritualizado, domesticado e assimilado na apropriação do desejo pela ordem social e institucional e o ego do curador traduzido em cenógrafo (Apud POLO, 2006, p. 249).

Finaliza estudando o módulo Arte Barroca (Imagem religiosa do Brasil), de Bia Lessa, integrante da *Mostra do redescobrimento*, que teria recorrido a recursos cenográficos “na tentativa de romper com a monotonia criada pelo uso intenso de paredes brancas e iluminação homogênea, típicas da expografia moderna tradicional” (POLO, 2006, p. 254), fazendo da expografia cênica “símbolo de uma era em que a exposição se afirmava como espetáculo” (p. 255), em que as obras são exibidas por meio do enquadramento cenográfico e dramatização.

A pesquisadora vê no avanço das alternativas curatorias e recursos cênicos uma mudança na estratégia exposicional e a integração das mostras aos modelos espetaculares, ligados a fatores como a “necessidade de atrair cada vez mais público, estratégias didáticas, criação de espaços de lazer e até mesmo um rompimento com a assepsia da expografia moderna tradicional” ainda que com finalidades opostas, dedicadas ao espetáculo ou ao dialético (POLO, 2006, p. 292), concluindo, que em todas as experiências analisadas o ponto em comum é a “interferência do espaço expositivo na obra de arte” (p. 294). Corroborando com as hipóteses levantadas acima, que podem ser resumidas na subalternização das artes aos interesses do capital e do acúmulo. Colocando o curador ou realizador de exposições diante de um paradoxo, se por um lado reivindica a autonomia de sua atividade, por outro, ao adotar modelos forâneos, a serviliza.

Miriam Aby Cohen, em *O desenho da cena como experiência: interseções na prática artística contemporânea entre cenografia instalação cenografia*, doutorado defendido na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, em 2015, advoga pela atuação do cenógrafo como artista autônomo, em trânsito entre diversas áreas da linguagem artística, e pela cenografia como obra em exposição que recombina “elementos oriundos da cenografia teatral e das artes visuais, que

exploram possibilidades de criar e (re)caracterizar funções para objetos e lugares, transformando-os ora em objeto, ora em abrigo e ainda, potencialmente, em personagem” (COHEN, 2015, p. 7). Identifica o designer de cena como aquele capaz de transformar o espaço em palco, fazer com que objetos contem histórias e, por meios artísticos, posicionar-se politicamente e dialogar com o público acerca da realidade (p. 8). Por meio de uma atuação híbrida (p. 10) o desenho de cena não apenas organizaria o lugar e o modo de expor, mas construiria narrativas visuais e sensoriais por meio de diálogos, além de planejadamente conduzir o público pela trajetória e configuração do espaço, adequando os ritmos do visitante e do espaço, estabelecendo a dinâmica do espaço ao qual o visitante é convidado à participação e leitura próprias (COHEN, 2015, p. 120).

Neste ponto a pesquisa de Cohen dialoga com as questões a respeito da exposição como constituinte de narrativas, às museais de racionalização das experiências e controle de seus resultados, bem como da valorização da experiência sinestética, discutidas no segundo capítulo desta tese, como vinculadas à profissionalização museal que responda às demandas sociais do multiculturalismo e associadas à emergência dos estudos culturais e a práticas artísticas fundamentadas na experiência, como a arte nacional de vanguarda. E a pergunta pelo significado das narrativas pautadas na experiência, na época vivida da difusão geral da informação em que os sujeitos são formados e manipulados pelo excesso informacional e tornados incapazes da experiência genuína ao mesmo tempo em que são convocados a opinar e na crença de que a experiência sinestética seria mais eficiente no apelo às funções cognitivas do público, sobretudo se presumido como desinformado, observadas no capítulo três desta tese.

Esse conjunto de questionamentos coloca em pauta a complexidade das relações entre orientar e proporcionar a livre fruição, ou livre experiência, vivida entre a configuração espacial e o conteúdo comunicado, fazendo pensar que, em última instância, o livre fruir não parece uma experiência real, mas um conceito que relativiza a orientação e assunto intrínsecos a qualquer conformação exposicional, que pode ser mais ou menos flexível, conforme a concepção da unidade da exposição ou, segundo Cohen, “O espaço por sua vez [...] assumindo características próprias, constrói uma identidade na medida em que sua forma de ocupação o configura e o

modifica, no movimento entre cena e olhar”, sendo a ocupação catalisadora do sentido de existência do conjunto de objetos, a narrativa, uma das condições causais da experiência (p. 170). Discussão que faz retornar àquela sobre a exibição orientada à emancipação conforme as diretrizes das funções museais e os limites da participação e leitura, e pessoal por parte dos visitantes, sobretudo num ambiente em que os inúmeros agentes realizadores das exposições reivindicam autonomia a si e seu setor.

Os modos de expor e difundir exposições e conceitos exibicionais são articulados por Marconi Drummond Lage, em seu mestrado *Dispositivo expositivo*, realizado na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, em 2011, no qual estuda os processos de produção, circulação e apresentação das manifestações artísticas e elementos formadores da cadeia expositiva artista-curador-espectador, no campo fronteiriço entre curadoria, expografia e design gráfico, para conjecturar sobre a prática curatorial desdobrada na organização do espaço expositivo e no espaço expográfico da publicação.

Lage considera a experiência gráfica e curatorial integradas e convertidas em espaço de criação artística (p. 9), em que a experimentação gráfica relativa à exposição, as publicações e demais elementos, como etiquetas, textos de parede, cartazes entre outros, não funcionam apenas como itens, acessórios às exposições, mas como espaço exibicional, sobretudo as publicações, na “tentativa de expandir os espaços gráfico-editoriais convertendo-os em plataformas curatoriais” fazendo com que “outros textos e leituras possíveis evidenciam-se, [surgindo] distintos modos de expor e veicular atividades artísticas” (LAGE, 2011, p. 96). Expandindo, portanto, o conceito de espaço expositivo interessado em prospectar novos dispositivos utilizando o design e a expografia como estratégias curatoriais, rastreando novos meios de circulação de ideias para recepção e mediação da obra de arte, pela adoção da publicação como espaço possível para exercícios curatoriais e práticas artísticas, vinculado às experiências de desmaterialização da arte desde meados dos anos 1960 (p. 10). O pesquisador, inclusive, utiliza a própria dissertação como operação artístico-curatorial, colaborando com a renovação da função dos espaços acadêmicos cingindo-o ao experimentalismo prático. Para Lage, o próprio volume dissertativo seria um meio colecionador de experiências, atravessado por acontecimentos gráficos e expositivos, oriundos de sua atuação no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte (LAGE, 2011, p. 11-12).

A expansão dos conceitos de curadoria expositiva, de seu fazer, do conjunto heterogêneo de atividades e agentes que congrega, em suas inúmeras categorizações e justificativas, expõe a dificuldade conceitual e vocabular que engloba. As diversas pesquisas com as quais aqui se debateu demonstram a prodigalidade de concepções e ajuizamentos que sua discussão acarreta. Dentre essa multiplicidade de elaborações e entendimentos, um aspecto chama a atenção, relativo ao vocabulário, portanto a conceitos. Para a elucidação do que vem a ser a curadoria na atualidade foram reconceituados artista e obra, restringindo ou delimitando suas constituições enquanto singularidades em favor de suas apreensões como constructos de ordem coletiva, replicando as experiências das concepções geradas pelos próprios artistas desde a inclusão do pressuposto do outro como lugar em que o trabalho de arte se completaria, como na arte nacional de vanguarda, como também se criaram e adotaram novos termos para atividades que adquiriram evidência e reconhecimento de suas contribuições intentando defini-las, como expografia, desenho de cena, dispositivo expositivo, entre outros, ou para melhor compreender o que seja a atividade curatorial, como curadoria autoral, independente, poética, fazendo proliferar expressões vocabulares que pretendam entender e elucidar tal complexo. De acordo com a solução por paralogias, verificadas por Lyotard, como reescritas criativas à impossibilidade comunicativa observada nas legitimações *sui generis*, acima notadas.

Contudo, as locuções e palavras que reportam a artistas e suas realizações permanecem os mesmos desde os primórdios da chamada história da arte. O produtor, promotor, realizador, idealizador, concretizador, mantém-se chamado de artista, aliás, denominação ou titulação reivindicada pelos demais contribuintes da constituição dos fatos artísticos, obras, exposições ou publicações. O objeto, produto, resultado, efeito, de sua ação, permanece obra ou obra de arte, no máximo, produção ou trabalho artístico, termos igualmente reivindicados ao fruto de tais atividades. Se arte e artista não são singularidades ou unidades, se se dissipam numa gama inumerável de criações e criadores, quais seriam as razões da manutenção dessa fraseologia?

Por um lado, o confortável uso de termos há muito estabelecidos e estáveis, mesmo que não mais correspondentes às realidades a que se referem, permitem circunscrever o assunto. Por outro, a identificação com a existência prestigiosa ligada

a tais termos, uma vez que não se referem às trivialidades do cotidiano, mas a qualquer coisa ligada ao tronco da genialidade e extraordinariedade. Mantendo, portanto, por meio da linguagem, o universo artístico como aquele apartado da vida mundana, mesmo quando nela pretende intervir. Ainda que a incompreensibilidade a seu respeito seja alimentada, aliás, talvez exatamente certo grau de incompreensão garanta às realizações atuais e a seus elaboradores a notoriedade e autoridade para a produção dos fatos artísticos e do discurso a seu respeito. Não se pretende responsabilizar aqui, pessoalmente, os agentes e atores do complexo arte por esse estado de coisas, mas a um sistema cultural que se permite transformar ou exerce resistências de acordo com necessidades estruturais, edificadas pela integração de interesses múltiplos e díspares, contudo, crê-se ser responsabilidade dos pesquisadores e proponentes de intelecções sobre um conteúdo descortinarem os acobertamentos que velam seus objetos. Reconhecendo-se, inclusive, que esta tese mesma é tributária dessas condições.

4.4 O papel da educação

No debate sobre as exposições e o conjunto de atividades que a compões, toma parte significativa na produção de sentido e conhecimento por elas proporcionado, aquela sobre seus projetos e propostas educativas. Cíntia Amaral, em *Curadoria educativa e mediação: práticas em arte urbana*, mestrado defendido no Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, 2015, amplia o diálogo ora travado a respeito de exposições e curadorias em dois sentidos, um, no de colocar argumentos em favor do setor educativo, outro, no de implicar a curadoria à uma produção artística mais resistente ao âmbito institucional, a da arte urbana, precisamente o grafite, analisando o que chama de curadoria educativa e mediação na exibições dessa prática em instituições culturais e suas abordagens nos meios educacionais, tanto escolares como setores educativos dos museus. A pesquisadora identifica conflitos e tensão entre a manifestação do grafite e seu arrolamento pelas instituições culturais e educacionais que desejam abarcá-lo (AMARAL, 2015, p. 21), partindo da ideia de legitimação pela passagem dos trabalhos de arte por galerias e museus, observada

no tratamento do ingresso da heterogeneidade artística nas instituições museais desde a década de 1960.

Amaral verifica que o ingresso da arte urbana no mercado de arte intermediado por galerias comerciais, diversamente da prática corrente em que galeristas detêm a exclusividade sobre a comercialização da produção de seus representados, o grafiteiro ainda mantém autonomia sobre sua produção, uma vez que continuam livres para negociarem seus trabalhos na disposição do mobiliário urbano, ainda assim, não escapando à legitimação e validação institucional por parte dos meios oficiais, que, por sua vez, voltam suas atenções a essa produção por seu potencial de renovação de público e mercado (AMARAL, 2015, p. 33-5). Ainda que, muitas vezes, despreparados para a recepção de tal produção, carecendo de instrumentalização dos curadores pouco familiarizados a ela e contando com escasso investimento financeiro e de tempo por parte da instituição em suas exposições institucionalizadas (p. 39). Para Amaral, esta valorização estaria ainda relacionada aos impasses financeiros e conceituais por que passam as instituições artísticas na contemporaneidade, forçando os museus na direção da promoção de suas ações ativada pelo consumo e na apropriação do poder simbólico do capital cultural (p. 92-109). Fazendo-se necessário o compromisso de instituições educativas na mediação a fim de que a história e o existir da arte urbana não sejam perdidos ou alienados pelo discurso institucional e corporativo (AMARAL, 2015, p. 109).

Assim, nota-se a valorização por parte da pesquisadora da capacidade de resistência não só cultural, mas também das manifestações plásticas no sentido de pertença por meio da educação, que pode atuar no entremeio do consumo e da comunicação (p. 109). Para a autora, o papel de uma curadoria educativa seria o de propor ao público a leitura da exposição de acordo com o arranjo das obras, o que apenas seria possível por meio do planejamento expositivo e do entrosamento entre os diversos setores expositivos, cuja mediação deveria ater-se à coletividade, à melhora da sociedade em que se insere. A negligência quanto ao direito à compreensão e à oportunidade de autonomia por meio do pensamento e do diálogo corroboraria, por sua vez, à ignorância e facilitaria a manipulação do público em favor de interesses a eles alheios (AMARAL, p. 123-4).

Contudo, a despeito da potencialidade e do fortalecimento cultural promovidos pela associação compromissada entre curadoria e educação, a pesquisadora

constatou, nos eventos por ela investigados¹⁸⁵, que a arte urbana conduzida ao interior institucional artístico evidenciou, frequentemente, a precariedade dos programas educativos a ela dedicados (AMARAL, 2015, p. 57). Mas, em contrapartida, mesmo não tendo contado com mediação relevante, no mesmo período das mostras estudadas, Amaral identificou a realização de programas educativos que abrem caminhos à arte-educação na cidade e escolas, como os da galeria Choque Cultural, diretamente atuante nas escolas públicas de São Paulo na promoção da integração entre alunos, professores e a arte urbana; e o Projeto Fazendo Arte, que visa à construção do diálogo mais estreito entre a comunidade escolar e as manifestações artísticas por meio da cultura *hip hop* e do grafite (AMARAL, 2015, p. 62). Amaral assinalou, com sua pesquisa, que as práticas curatoriais com finalidades educativas e emancipatórias dedicadas à determinadas produções artísticas não carecem das paredes institucionais para serem realizadas, podendo ser praticadas no ambiente em que se fazem existir e do qual tiram seus significados.

Inferências às quais é oportuno remeter as expropriações dos valores intrínsecos à determinada produção em sua exibição descontextualizada, como ocorrido por ocasião da exposição *Magiciens de la Terre*, na Paris de 1989, e suas relações com o aquecimento de mercados artísticos e culturais estagnados ou pouco estimulados. Comprometimento que se deixa entrever, na pesquisa de Amaral, nos relatos sobre o investimento financeiro rarefeito, permitindo a ponderação de justificar-se por se tratar de aposta em tipologia artística de ingresso instável na esfera mercadológica e social do complexo arte, e pelo emprego insuficiente da mediação da produção, sua institucionalização e a sociedade. Interligados aos questionamentos aqui levantados a respeito do que vem a ser autonomia em arte e exposições, aos quais a investigação acrescenta a da autarquia ou subalternização do realizador de um fato artístico sobre a venda, negociação e localização de sua produção, ao aludir à liberdade de negociar seu trabalho no espaço urbano, uma vez que não parece possível submeter tais agentes e a própria produção a contratos de exclusividade e representação.

¹⁸⁵ *De dentro para fora/De fora para dentro* (2009-10), e *De dentro e de fora* (2011), ambas no Museu de Arte de São Paulo/MASP; e 1ª e 2ª edições da Bienal Internacional do *Graffiti Fine Art* (2010; 2013), no Museu da Escultura/MuBE, em São Paulo.

4.5 As coleções, os museus

Outras três pesquisas interessam à presente tese por fornecerem instrumentos para a compreensão da relevância das exposições à recepção, compreensão e conceituação da arte atual. Ainda que não discorram exatamente sobre mostras e curadorias à maneira como foram abordadas e compreendidas até aqui, convocam a considerações a respeito do legado artístico das mostras, da formação de coleções e constituição dos museus de arte contemporânea, observadas em conjunto a partir do qual serão elaborados alguns questionamentos.

Amanda Saba Ruggiero, em *Elos e assimetrias na recepção de Hélio Oiticica*, em doutorado defendido na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, no ano de 2014, traça a trajetória das exposições internacionais de Oiticica, elucidando a rede de agentes e atores, as condições ora favoráveis ora tensas, para a realização das mostras e reconhecimento do artista, bem como seus anseios e motivações pessoais, que implicam aspectos de sua vida privada, atuação artística e vivência político-social. Segundo a autora, “A obra de Hélio Oiticica esteve em poucas exposições, porém instituições de grande importância, em Londres e Nova York. O caminho percorrido em vida conjuminou numa significativa rede de contatos no Brasil e no exterior” (RUGGIERO, 2014, p. 67) que corroborou à acolhida de sua produção.

Sua tese interessa à presente pesquisa porque trata da recepção artística a partir da exposição, por verificar o papel e as intenções das instituições na produção desses eventos (p. 15), uma vez que asseguram visibilidade, produção bibliográfica e legitimação do fato artístico, de seu realizador e de renovação das propostas estéticas, e, também, por enfatizar a função institucional como laboratório destinado à criação e estímulo a novas práticas (RUGGIERO, 2015, p. 33).

Ruggiero aborda o confronto existente entre os diversos interessados na realização de mostras – ainda que em ambiente de apoio e liberdade criativa ao propositor do fato artístico, pela narrativa do empenho de Oiticica e dos esforços de seus interlocutores nacionais diante dos estrangeiros, quanto à valorização dos

trabalhos, ainda não assimilados, em seu período de vida – e a viabilidade dos eventos expositivos, bem como o entendimento parcial dos trabalhos por parte do público e da crítica em suas primeiras exposições (RUGGIERO, 2015, p. 40-42; 51, 62), que demandaram de Oiticica insistência e posicionamento firme contra o que considerava “colonialismo artístico” (p. 45). Demonstrando a insistência das fricções entre uma produção heterogênea, não apenas em sua plasticidade, mas também de origem, e as necessidades de garantias e resistências institucionais. Por outro lado evidenciam a importância dos esforços por exposições que respeitem as propriedades plásticas e ideológicas concernentes aos fatos artísticos a fim de que sentidos possam ser transmitidos e compartilhados, evitando ocorrências como as verificadas no segundo capítulo desta tese a respeito do tratamento das obras de Mestre Didi e Cildo Meireles, por ocasião da mostra *Magiciens de la Terre* (1989), em que as inscrições da curadoria sobre a obra incidem em sua institucionalização, como observado no caso de Cildo Meireles.

Por outro lado, a pesquisadora verificou a notabilizada receptividade que sua produção recebeu quando, nos anos 1990, foi renovado o interesse internacional pela arte latino-americana (p. 46), no caso de Oiticica, impulsionada pelas mostras *Brazil Projects*., em Nova York, em 1988 (p. 83-101), e pela *Retrospectiva Hélio Oiticica* (p. 102-19) que, no início dos anos 1990, percorreu a Europa e os Estados Unidos, chegando ao Rio de Janeiro, mesmo período em que coletivas de arte latino-americana ocorriam em grandes museus dessas mesmas regiões, numa conjuntura de demandas por aberturas globais de cultura e capital (p. 69). Estímulo também proveniente das controversas políticas de aproximação entre as culturas hegemônicas e as ditas periféricas. Finalmente, adquirindo prestígio e reconhecimento, desde os inícios dos anos 2000 (RUGGIERO, 2015, p. 121-83), ao figurar em coleções de relevo internacional. Pelo desenho dessa trajetória, Ruggiero elaborou um exame crítico das exposições e do crescimento da disposição colecionista das instituições internacionais pela arte da América Latina (p. 79-83), bem como dos empreendimentos nacionais do período para atrair a atenção de representantes estrangeiros ao país (RUGGIERO, 2015, p. 110-14; 121-34), demarcando o papel das exposições na institucionalização de

obras e artistas, do se presume aqui a fecundidade da perda da inocência quanto às funções das exposições.¹⁸⁶

Se, por um lado, as exposições funcionam para a legitimação do exibido, mercantilização e prestígio de colecionadores, institucionais ou individuais, conforme verificado nos capítulos anteriores e pelo diálogo com as pesquisas acima, por outro, também são compreendidas como lugar de ativismo artístico, então, como conciliar essas esferas às quais se junta a idealização do museu à luz das museologias cidadãs, voltadas à experiência emancipatória, com a exacerbação do valor de exibição (e, conseqüentemente, de circulação) da arte que faz das instituições lugar de serviço à dominação e interesse muitas vezes contraditórios?

Joana Tuttoilmondo, em *Presente nos museus: processos de formação de acervos de arte contemporânea brasileira*, doutorado realizado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, em 2010, discute os processos de patrimonialização da arte contemporânea pela análise de museus de arte, sob a perspectiva da formação de coleções e constituição de patrimônio e memória referentes à produção artística brasileira recente, das décadas de 1990 e 2000, mediante a observação de perfis institucionais, administração, histórico, relações com o entorno, contexto cultural e interação com o público (p.16), assim, “ao abordar como a produção recente vem sendo musealizada almeja deslindar os processos de formação de valor e reconhecimento sobre a produção, de construção da história e constituição da memória das artes visuais recentes do país” (p. 17).¹⁸⁷

¹⁸⁶ A pesquisa de Ruggiero expõe ainda as diferentes concepções e interpretações dos eventos e fatos relativos a trajetória da obra de Oiticica pela presença constante em seu trabalho das entrevistas que realizou com personalidades envolvidas na extroversão e institucionalização daquela produção. Ruggiero amplificou suas considerações a respeito da recepção da obra de Hélio Oiticica, ao investigar as implicações de remontagem do trabalho *Nas quebradas*, de 1979, em 2005, após sua aquisição, pelo *Los Angeles Count Museum/LACMA*, na apresentação *Nas Quebradas de uma obra remontada* apresentada no V Seminário Internacional Museografia e Arquitetura em Museus: Fotografia e Memória, no Museu do Homem, no Recife, em 2016. Quanto à remontagem de fatos artísticos heterogêneos, como instalações ou ambientes entre outros, quando de contextos expositivos Magali Melleu Sehn estudou amplamente o assunto do ponto de vista da conservação e da reconstrução dos significados e sentidos dos trabalhos, em seu doutorado *A preservação de “instalações de arte” com ênfase no contexto brasileiro: discussões teóricas e metodológicas*, defendido na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, em 2010, no qual enfatiza a íntima relação entre as questões éticas, metodológicas e interdisciplinares que orientam as ações de remontagem do trabalho artístico.

¹⁸⁷ A respeito da recepção da arte moderna em museus, cf.: LOURENÇO, M. C. F. **Museus acolhem moderno**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. Originalmente tese de livre-docência defendida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. E ARAÚJO, M. M. *Os modernistas na Pinacoteca: o museu entre a vanguarda e a tradição*. Doutorado

Tuttoilmondo concebe a musealização como a colocação de nova camada de interpretação ao objeto “que, embora se mantenha fisicamente o mesmo, passa a ter duas ordens de significação a ele ligadas: a primeira, referente a seu contexto original, e a segunda, relativa à sua existência como acervo, alçado a patrimônio” (p. 26). Condição que poderia representar, segundo a pesquisadora, a separação entre as existências anteriores e consecutivas ao ingresso no museu, sobretudo quanto o uso pregresso ou a inserção dos objetos em seus contextos originais são suprimidos ou suspensos nesse processo. A particularidade do caso artístico, sobretudo das artes moderna e contemporânea, seria a proximidade temporal ou coincidência entre seus contextos de origem e o museal. Para a autora, muito dessas produções artísticas são realizadas justamente para estarem no museu ou tendo nele referência. De maneira que, quanto à arte contemporânea, o tempo para a consolidação, verificação de trajetórias e entendimento global dos processos, sustentáculos de julgamento e escolhas, seria curto, fazendo com que o museu, colecionador dessa produção, atue menos como “agente que recolhe e certifica as manifestações reconhecidas, e mais como um jogador que faz suas apostas, contribuindo para gerar e fomentar a produção” (TUTTOILMONDO, 2010, p. 26-7).

Por outro lado, Tuttoilmondo nota entre as características marcantes do meio artístico nacional recente o alongamento, desde as anos 1990, do número de exposições temporárias, sobretudo as retrospectivas e as coletivas temáticas interacionais. Acarretando a especialização dos agentes envolvidos no sistema artístico, incluindo conhecimentos e *expertises* de diferentes áreas, não apenas das artes ou humanidades, mas também da administração e do *marketing* (TUTTOILMONDO, 2010, p. 73) e diversificando as ofertas de atrações culturais.

Os aspectos positivos dessas circunstâncias seriam o desenvolvimento das competências, a melhoria da infraestrutura institucional e a oportunidade de diversos contatos com os trabalhos artísticos. Contudo, é relevante a consideração a respeito da tendência de tais eventos apresentarem e processarem a arte como “serviço cultural”, tornando necessária a diferenciação dos serviços em interesse da causa pública, pela concepção “de se estar a serviço do bem público ou à disposição do

público”, em relação a setores econômicos “implicados com as ideias de consumo e comodidade”. Haveria, ainda, que se levar em consideração o aquecimento do mercado de arte e a “escalada dos preços da arte brasileira contemporânea. E relações entre o mercado nacional e internacional” (TUTTOILMONDO, 2010, p. 74-5).

Pelo levantamento de dados sobre as instituições colecionadoras e observação das condições da prática colecionista dos museus estudados, para Tuttoilmondo, ficaram evidentes as dificuldades crônicas que atravessam das instituições, a saber, a insuficiência de financiamento, considerado pela autora o principal impedimento para a constituição de coleções consistentes, de maneira que caberia ao poder público rever e aprimorar os dispositivos de fomento à formação de acervos que sejam capazes de estabelecer prioridades e disciplinar distribuição de recursos por meio de políticas coordenadas para os acervos a fim de promover, dinamizar e atualizar as coleções, ensinar, estimular e fomentar a produção artística, “engendrando a diversidade de práticas”. Para Tuttoilmondo pontos críticos referentes à patrimonialização atualmente, seriam o excessivo peso dos comodatos quanto à constituição de um patrimônio artístico público, favorecendo a inércia em relação à política de acervo¹⁸⁸, “pois ausências estruturais estão conjunturalmente preenchidas”, e também a prevalência do patrocínio por meio da isenção fiscal tanto para a aquisição ou exposição, em que o museu perderia o protagonismo, se submetendo a “instabilidades, intermitências e critérios que não necessariamente se alinham” a suas prioridades, “a um rumo mais circunstancial do que a um direcionamento planejado” (TUTTOILMONDO, 2010, p. 311-12).

Tuttoilmondo defende, em sua tese, a constituição de políticas de acervo por parte dos museus por meio da implementação de plano conceitual, técnico e gerencial, pautado na “formulação de critérios, definição de prioridades e alternativas de viabilização. Além de estruturação, uma política de acervo confere maior transparência e publicização aos processos institucionais” (TUTTOILMONDO, 2010, p. 313), organização esta associada à curadoria de acervo que investigue quais os critérios para as aquisições, devido à curta distância da produção contemporânea, e ao fato de a determinação de qualidade não ser absoluta mas relativa. Cabendo ao

¹⁸⁸ A respeito dos comodatos se somam questionamentos como possibilidade de rompimento de contratos por parte dos proprietários das coleções e mesmo de artistas, após os investimentos institucionais e do erário público, não retornados a eles, mas revertidos à comercialização das peças.

“museu a complexa função de atribuir valor, qualidade e representatividade, e, ao mesmo tempo, desnaturalizar o processo consagratório por ele operado, explicitar o caráter construído dessa excelência, a historicidade das escolhas”, portanto as políticas de aquisição deveriam trabalhar pela configuração da especificidade e identidade do acervo, “tecendo redes de relações entre as obras, de modo a ensejar múltiplas leituras da arte contemporânea” e “identificar lacunas e perceber prioridades” (TUTTOILMONDO, 2010, p. 314), pois seria papel social dos museus projetar sentidos para a arte produzida na atualidade a fim de conferir-lhe inteligibilidade, as coleções seriam, então, o “meio fundamental para exercê-lo. A preservação museológica não se volta apenas a ilustrar, representar os desdobramentos da produção contemporânea, mas também contribui para constituí-la e dar-lhe dimensão pública” (TUTTOILMONDO, 2010, p. 316).

As implicações decorrentes da exibição de fatos artísticos, evidenciadas pelas diversas pesquisas com as quais esta dialoga, acentuam a cada passo da investigação a imposição quanto aos esclarecimentos a respeito dos princípios e procedimentos exibicionais, tanto no momento em que se efetua, pelo comprometimento quanto aos inúmeros agentes e elementos que congrega, pelo papel social que exerce, como pela responsabilidade póster que sua efemeridade oculta. Estabelecida a relação entre as mostras e a constituição de acervos e coleções, responsáveis pelas especificidades e identidade das instituições a que pertencem, associada às interrogações a respeito da linguagem e terminologia referentes ao assunto, resta a perquirição acerca dos museus, no caso, o museu de arte contemporânea. Renata Vieira da Motta, em sua tese de doutorado, defendida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, em 2009, *Museu e cidade: o impasse dos MACs*, analisa o embaraço da tipologia *museu de arte contemporânea* como modelo institucional, quanto à patrimonialização de acervos artísticos contemporâneos e o papel cultural desempenhado na sociedade em que estão inseridos.

A autora investigou uma série de problemas apresentados pelas instituições museus de arte contemporânea-MACs quanto à sua conceituação e função, entre eles, o relativo à nomenclatura, e verificou que o conjunto de instituições portadoras da nomenclatura não levou à consolidação de um modelo institucional público dedicado à arte contemporânea, sendo necessário assumir a heterogeneidade dessas

instituições. Em sua pesquisa identificou a falta de consenso quanto ao termo arte contemporânea, seja no âmbito da historiografia, seja no enquadramento institucional, imprecisão conceitual que considera como um entre os elementos indiciais da imprecisão programática dos MACs, que ao não problematizarem diretamente o assunto, não fazem emergir suficientemente as tensões quanto à nomenclatura (MOTTA, 2009, p. 17). Tais análises de Motta reforçam as discussões propostas pela presente pesquisa quanto à validade de exame e verificação do vocabulário empregado no complexo arte para melhor elucidar a referencialidade entre os vocábulos e os objetos e conceitos que designam tendo em vista sua inteligibilidade.

Assinalou, ainda, certo alheamento à interlocução com os problemas do presente, observando que a visualidade e os sentidos delineados nos seus acervos, muitas vezes reduzidos e incompletos, não sensibilizam as instituições em favor da elaboração de perguntas e busca por respostas a respeito de aspectos da atualidade, aos quais os próprios museus estão sujeitos, como “a aceleração do tempo, as levadas urbanas marginalizadas, a diminuição dos espaços e a homogeneização da cultura” (p.169). E atentou para a moderada democratização e socialização dos bens públicos, pela identificação do vínculo entre as formações das coleções desses museus e elites financeiras e sociais, que resultam em interferência na atuação e função museais, pois, em função dessa associação, o museu não promove o nivelamento social e a participação coletiva, restringindo-se ao limite de uma classe, negando o acesso aos bens culturais a outras (p. 170). Esta condição contrasta ainda mais com o fato de os MACs por ela estudados serem de natureza exclusivamente pública no Brasil (MOTTA, 2009, p. 185), fazendo supor que a missão a que se destinam seja consagrar-se ao âmbito social amplo.

A ingerência do capital sobre a cultura que associa a experiência museal ao espetáculo imperdível, porque efêmero, excelente e prestigioso, oculta as singularidades e especificidades dos museus, bem como a realidade dos museus brasileiros. Relacionada ao remédio de modelos externos, às tentativas de equiparação a expoentes internacionais e à adoção de linguagem alheia, essa intromissão impede o desenvolvimento de experimentos que levem em conta as contingências locais, força as instituições a atuações que as fragilizam e impossibilitam o exercício do conhecimento e tratamento adequado das carências, porque, interessada na exploração da cultura como setor gerador de valor econômico,

impõe urgências impertinentes à função cultural e artística de engendrar bem social e público.

Figura 39 – Exposição *Castelo Rá-tim-bum*
Crédito: divulgação

Fonte: Folha de s. Paulo, 17 jul. 2014 <<http://f.i.uol.com.br/fotografia/2014/07/16/419356-970x600-1.jpeg>>

Emblemáticas de tal conjuntura são as mudanças recentes por que passou o Museu da Imagem e do Som de São Paulo/MIS-SP¹⁸⁹, exemplar e mimeticamente figuradas em matéria jornalística, publicada no projeto editorial eletrônico *Draft*, em que fica patente a adoção pelo poder público e incentivo da mídia à implementação de políticas culturais cujas medidas transformam a cultura e o bem público em dividendo financeiro. A reportagem, intitulada “O case MIS: como André Sturm inovou para multiplicar em dez o público do museu”, define a missão do diretor, no período 2011-2016, André Sturm, como a de “torná-lo relevante para o grande público”, uma vez que havia atravessado um período de “experimentações de vanguarda e baixo público, que desagradava seu mantenedor, o governo estadual”. Segundo Sturm “O museu estava apagado, tinha perdido a relevância de atração e repercussão cultural. O trabalho era bom, mas era pouco e não repercutia. O alcance não justificava o orçamento do MIS”, então a solução encontrada foi, entre alterações estruturais e da

¹⁸⁹ O MIS é instituição da Secretaria de Estado da Cultura, aberto em 1970 para registrar e manter trabalhos e autores de audiovisual, possuindo mais de 200 mil itens em seu acervo. É gerenciado por parceria público-privada entre a secretaria e a Organização Social de Cultura Paço das Artes. Seu orçamento anual é de 10 milhões de reais.

programação, a inclusão das “exposições arrasa quarteirão, como *Castelo Rá-Tim-Bum*, *Stanley Kubrick* e *David Bowie*. O público, que em 2010 foi de 61.683 pessoas, alcançou 603.197 em 2014. Só o *Castelo* levou 410.000 visitantes ao MIS. O salto é resultado de uma estratégia repleta de inovação, ousadia e um pouco de sorte”.¹⁹⁰

Figura 40 - Fila à entrada da exposição *Castelo Rá-tim-bum*, 2014
Crédito: divulgação

Fonte: Folha de s. Paulo, 17 jul. 2014 <<http://f.i.uol.com.br/folha/ilustrada/images/14198408.jpeg>>

Contudo, mesmo elevando o número de visitantes, demonstrando o sucesso e interesse pelas exibições, o empreendimento não garantiu estabilidade no financiamento por parte do governo estadual, que “após um crescimento – o orçamento do governo do Estado para a instituição passou de R\$ 9,5 mi em 2013 para R\$ 10,5 mi em 2014– o museu sofreu neste ano um corte da Secretaria de Cultura. Demitiu 13 funcionários e seu orçamento foi reduzido em cerca de R\$ 1,5 mi, diz Stur.” (BARSANELLI, 2015).¹⁹¹

¹⁹⁰ ALVES, B. C. O case MIS: como André Sturm inovou para multiplicar em dez o público do museu. Draft, 25 ago. 2015. Disponível em: <<http://projetodraft.com/o-case-mis-como-andre-sturm-inovou-para-multiplicar-por-dez-o-publico-do-museu/>>. Acesso em: 1 fev. 2017.

¹⁹¹ Pesquisa relevante seria a investigação das intermitências da adesão ao patrocínio de programas de aquisição por parte de empresas estatais como Petrobrás e BNDES, verificando procedimentos e motivações, resultados e consequências.

Por outro lado, a captação junto à iniciativa privada, via leis de incentivo, completa e/ou substitui os investimentos diretos, pondo em dúvida a autonomia dos museus, uma vez que privilegiam as mostras de grande apelo popular, em detrimento de outras atividades dos museus. Os dados disponíveis no Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura/Salic, revelam essas discrepâncias, no caso do MIS, tais exposições que mudaram o perfil do museu, receberam a atenção de apoiadores, enquanto que os projetos de planos anuais do mesmo período não receberam apoio ou de número exíguo.¹⁹²

O descompromisso da iniciativa privada para com as funções e necessidades dos museus, que não digam respeito a eventos de grande visibilidade, são evidentes nos comparativos gerais disponíveis no sistema Salic, em 2015. Sob a alínea Artes Visuais, foram contemplados com patrocínio chamado mecenato 533 projetos – deste total 473 para exposições, 32 para projetos educativos, um para doação de acervos e quatro para inciso geral denominado artes plásticas, entre outros. Semelhantemente ocorre em 2016: 357 projetos totais, 290 exposições realizadas, 34 para projetos educativos, nenhum para doação de acervo, quatro para artes plásticas e um para formação profissional¹⁹³.

Não se pretende aqui fazer uma acareação dos investimentos, por parte do poder público nem do capital privado em museus e exposições, restando o tema para trabalhos futuros, que convirjam questões culturais, de políticas públicas e econômicas, mas pretende-se apontar aspectos polêmicos que emergiram durante a pesquisa por pertinentes à condição do setor expositivo associado aos assuntos patrimoniais. Cabendo ao curador, ao realizador de exposições e ao pesquisador interessados na preservação e autonomia dos bens patrimoniais da cultura e da arte,

192 Cf.: a porcentagem de captação dos valores solicitados e o número de apoiadores: Stanley Kubrick, 2013-14, projeto de Christiane Kubrick e Jan Harlam e Deutsches Film Museum, 21%, XX apoiadores; David Bowie, 2014, com curadoria de Victoria Brookes e Geoffrey Marsh, do Victoria & Albert Museum, 59%, três apoiadores; Castelo Rá-tim-bum: a exposição, 2014-15, 35%, cinco apoiadores; O mundo de Tim Burton, 2016, realizada em colaboração com a Tim Burton Productions, 62%, seis apoiadores, Exposição Renato Russo, (prevista para 2017), 41% (em situação de captação), dois apoiadores. Plano anual 2015, proposição de 2 exposições e aprimoramento do educativo, não obteve apoio; Plano anual de atividades 2017, propostas de preservação de acervos museológicos, 1,65%, um apoiador. Dados disponíveis em: <<http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php#>>. Acesso em: 1 fev. 2017.

193 Dados disponíveis em: <<http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php#>>. Acesso em: 1 fev. 2017.

tomar conhecimento, analisar e discutir as políticas culturais que degradam o patrimônio cultural e humano do país. Identificar as obliterações e velamentos que os discursos correntes operam, seja quanto à indignificação do ofício quanto para com a desvalorização do bem social, sendo cabível a delicada pergunta sobre a relação entre os enunciados em favor da desfundamentação da arte em função da superavaliação das exposições, sobretudo quando associados a sua exploração como espetáculo, à glamorização do ofício curatorial, que parecem favorecer a desconstrução do patrimônio por meio da repreensão quanto à ineficiências do museu, do pouco público e à justificativa pela opção das mostras “arrasa quarteirão”, termo apropriadamente utilizado pelo jornalista, porque, se por um lado traz público e patrocinadores às instituições, por outro as desmorona.

Figura 41 - Abertura da exposição Vizinhos distantes, 2015

Crédito: autoria não identificada / grupo de estudos em arte conceitual e conceitualismo no museu-GEACC-MAC-USP

Fonte: <http://geacc.tumblr.com/aberturavizinhos>

Maria Cecília França Lourenço, em “Museu: utopia moderna”, introdução à sua tese de livre docência, posteriormente publicada pela Editora da Universidade de São Paulo, identifica e reconhece o museu como bem caro à formação cultural e produção de conhecimento assolado pela necessidade de prestígio público remediado em eventos espetaculares:

[...] espaço privilegiado para produção e reprodução do conhecimento, em especial em países carentes como o Brasil, porquanto trabalham com matéria viva e presente – a cultura material, um bem ressaltável com o qual, nem

sempre a escola e o ambiente familiar podem contar. Não obstante, entre nós, só ganham projeção pública com megaeventos, pouco restando para sua essência” (LOURENÇO, 1999, p. 11).

Figura 42 - Clemente Padim. O artista está a serviço da comunidade, 1974

Fotografia pb sobre papel

Exibida na Exposição Vizinhos distantes, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015

Fonte: <http://www.mac.usp.br/mac/expos/2015/vizinhos/galeria.html#topo>

A professora e pesquisadora discute os problemas e percalços pelos quais passam museus brasileiros, quanto à dificuldade de estabelecerem suas missões e ideais norteadores, muitas vezes associada às questões quanto a suas nomenclaturas, constituição de acervos (p. 14), ausência de projetos, “garantia da integridade física das peças” (p. 265), mas também à formação de seu corpo funcional e o rebatimento de valores protecionistas às classes dominantes, “confundindo-se o público e o privado nos diversos escalões e modalidades” (LOURENÇO, 1999, p. 14). A compreensão das ligações entre a detenção do poder financeiro, político e social atravessam a pesquisa de Lourenço, evidenciando a necessidade de verificação constante das dicotomias e complexidades que configuram as instituições e suas ações, porque se, por um lado, o “museu representa uma conquista para a difusão do

saber” (p. 73) e criar museus seja abrir coleções e, pretensamente, atender a demandas, por outro, é preciso “não esconder a prática assistencialista, direcionada a levar ao povo obras e modelos de conduta tidos como notáveis” (p. 74) bem como discernir “o uso dos museus pelas classes privilegiadas, o que consideramos uma deformação, voltando-se àquela raiz de que apenas alguns merecem ver a face divina” (LOURENÇO, 1999, p. 74).

Sob a pressão dos avanços da legitimação pela funcionalidade produtora de valor monetário se encontram as instituições culturais e de ensino, entre elas o museu universitário, discutido e interpretado como aquele comprometido com a produção de conhecimento, promoção do bem social e centro de integração entre a universidade e a sociedade. Colocado em face do cenário de comercialização da cultura, promovida pelo próprio poder público, torna-se preocupante sua condição e cumprimento de sua missão.

Mesmo com os esforços do Instituto Brasileiro de Museus/IBRAM em fomentar as aquisições e manutenção de instituições por meio de programas e editais, a crescente dependência da captação por intermédio de leis de isenção fiscal, em que a escolha final sobre um patrocínio, percebido por empresas como investimento, justifica o questionamento. Como, em face da disputa por patrocínio, pensar em independência das instituições exiladas de práticas correntes a elas atreladas, desde compadrio à exigência de reverberação midiática, fila de espectadores e prestígio entre canais formadores de opinião?

Se o ingresso do capital privado na manutenção das atividades do museu não garante seu funcionamento ordinário, como pode ser pensada a situação do museu universitário, que demanda tempo e dedicação razoavelmente diversos dos museus em geral. Se estes são interpretados e justificados por sua capacidade de produzir conhecimento em meio à sociedade, por intermédio de seus bens culturais, tal função é exponencializada no museu universitário que, além de ser agente do processo de construção, transmissão e difusão do conhecimento, está indissociavelmente enquadrado no cotidiano e na ação pela realização missional das universidades, comprometido com os processos de construção e revisão dessas instituições acadêmicas.

Aracy Amaral, em “MAC: da estruturação necessária à pesquisa no museu”, texto de 1985, ao analisar as condições do museu universitário do período, assinalou-o por capacidade de articulação com a sociedade a partir da valorização da pesquisa, encarada como o desenvolvimento dos trabalhos do museu, pautado pela renovação, atualização e contato com as formas de conhecimento e sua difusão em publicações, cursos e exposições, que seriam seus desdobramentos naturais para a irradiação das investigações e do conhecimento produzido. Dessa forma, a pesquisa seria “um longo percurso, inesgotável” (p. 210) que aprimoraria o funcionamento do museu e a composição de seu pessoal capacitado.

No que diz respeito ao papel do curador de museu universitário e à realização de exposições, a pesquisadora, professora e curadora do MAC-USP, Maria Cristina Machado Freire, em entrevista ao Projeto Máquina de Escrever¹⁹⁴, afirmou e militou por uma curadoria entendida em associação ao ensino, diferenciando curadorias concentradas na exposição das de acervo. No museu universitário, a curadoria se daria a partir da coleção e de sua pesquisa, que, por sua vez, demandaria a perspectiva de formação do profissional dentro do museu, cuja atuação vincularia docência, trabalho no museu e pesquisa, que, então, resultariam na atividade curatorial. O dever de tornar pública a pesquisa teria, ainda, nas publicações o desdobramento das ações investigativas e de ensino. Por outro lado, o estudo no acervo precisa gerar documentação a ele concernente fazendo do trabalho do profissional de museu universitário um ofício dialógico. Dessa forma, a formação e produção do conhecimento, reconhecimento, demandariam tempo e pesquisa, o que uma atuação dedicada ao mercado não poderia proporcionar, fazendo-se preciso entender a distinção entre essas esferas.

Em tais instituições a exposição adviria em campo privilegiado originário pesquisa continuada, não da relação ocasional com curadores esporádicos, cujos compromissos divergem do perfil do curador de museu universitário, apoiado sobre os alicerces do tripé pesquisa, docência e troca com a sociedade em seus diferentes segmentos econômicos, étários e de formação educacional, de maneira livre de assistencialismos ou benemerências carentes de divulgação publicitária, porque

¹⁹⁴ FREIRE, C. Entrevista concedida a Renan Araújo e Julia Coelho. Publicação final Projeto Máquina de Escrever. Tutoria Amílcar Packer e Manuela Moscoso. Dez. 2013. Disponível em: <<http://www.renanaaraujo.com/entrevista-cristina-freire.html>> Acesso em: 3 jan. 2017.

compromissados com o retorno à sociedade do bem cultural e patrimonial nela mesmo originário.

Amaral, no referido texto de 1985, recebia, com certo otimismo, diante da abertura política e social por que atravessava o país, o interesse das empresas por patrocinar eventos culturais, que poderia contemplar o museu universitário e sua vocação investigativa e interlocutora, mas deficitário financeiramente, inclusive para a composição de seus quadros funcionais (p. 209). Assim, ao se observar os percursos do MAC-USP, é possível concluir que parte das estimativas de Amaral se concretizaram, o museu conquistou quadro estável de pesquisadores e professores, tornou-se, pela difusão de sua pesquisa em publicações, cursos e exposições, centro de referência museológica e de produção de saber. Contudo, atualmente, interpelado pela crescente imposição de demandas liberalizantes que induzem à universidade e seus órgãos à abertura ao capital externo, a que se acrescem as solicitações por equiparação a experiências prestigiosas, é motivo de preocupação a manutenção do museu no destino de sua função social.

Se, quando da paulatina transferência do museu de sua sede na Cidade Universitária para o edifício antes pertencente ao Departamento Estadual de Trânsito/Detran, localizado no complexo Ibirapuera, em 2012, seu então diretor Tadeu Chiarelli, publicizava, em entrevista a Maria Hirszman, o compromisso do museu com sua coleção e propedêutica, pelo balizamento de suas atividades na história e crítica de seu acervo, mantendo a diferenciação quanto aos modelos que vêm se impondo ao país marcados pela oferta de exposições temporárias, recebidas como pacotes fechados do circuito internacional¹⁹⁵. Engajamento materializado na realização das diferentes mostras que abririam a nova sede gestadas na pesquisa do corpo curatorial do museu.¹⁹⁶ Segundo Chiarelli, evidentemente que o museu interessava-se por aumentar seu público, mas por não depender de patrocínios, poderia se dedicar à

¹⁹⁵ HIRSZMAN, 2012, p. 94-5. No artigo são elencadas as linhas de pesquisa e experimentos realizados pelos curadores e docentes do museu.

¹⁹⁶ Foram as exposições realizadas no MAC-Ibirapuera no período 2011-12: *MAC em obras*, que exibiu processos de conservação e restauro por que passaram peças do acervo; *O tridimensional no Acervo do MAC: uma antologia*, ocupação com trabalhos de grandes dimensões no andar térreo; *Um outro acervo do MAC-USP*: prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo 1951-1963, 115 obras da coleção por meio das quais a mostra problematizou a premiação na Bienal Internacional de São Paulo, curadoria de Ana Magalhães; *Modernismos no Brasil*, mostra de 150 obras nacionais e internacionais do acervo que discutem o modernismo brasileiro, curadoria de Tadeu Chiarelli.

qualidade da experiência que oferece ao visitante e na promoção do fortalecimento das linhas de pesquisa do museu (HIRSZMAN, 2012, p. 94-5).

Ainda que o MAC-USP não dependa grandemente de investimentos da iniciativa privada para sua manutenção, garantindo-lhe independência e autonomia em suas ações, até o momento, recebe aportes externos e encontra-se sob pressão para que deles aumente sua dependência, justificada no *déficit* orçamentário vivido pela Universidade de São Paulo, solicitando-lhe ainda que abra suas portas para a diversificação de serviços como implantação de restaurante e café. Recentemente o museu optou por ceder parte de suas instalações à eventos exposicionais externos, abrindo-se a empresas atuantes na área, no âmbito nacional e internacional, tendo realizado, workshop a elas dedicado a fim de expor-lhes sua política de exposições.¹⁹⁷

A inquietação quanto à permanência dos interesses do museu diante da contaminação pelos ideais do capital ingressante é mais uma vez fundamentada pelos números postos à disposição pelo sistema Salic. O MAC-USP conta com um histórico de 80 proposições de projetos no sistema, por intermédio de sua associação de amigos, AAMAC, no período 1998-2016, dos quais catou cerca de apenas 6,6% dos valores solicitados em 10 projetos contemplados, dos quais 55,2% destinaram-se a exposições.¹⁹⁸

Ao se compararem alguns dados sobre projetos e captação do MIS, MASP e MAC-USP, fica evidente a situação de desinteresse por parte de patrocinadores pelo museu universitário, mas também quanto aos destinos e procedimentos gerais de qualquer museu, identificado no inócuo ou nenhum apoio a atividades que não sejam grandes vitrines.

O perfil de interesse, que pode ser traçado pelos dados numéricos relativos ao patrocínio em museus, configura um apoiador atraído apenas pelos eventos que lhe

¹⁹⁷ Cf.: MAC-UP. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/courseventos/arquivo/eventos/2017/97.asp>>. Acessado em: 15 fev. 2017.

¹⁹⁸ Assim divididos, entre outros: exposições receberam 55,2% dos valores captados, entre as 18 solicitadas, cinco foram atendidas, das quais quatro receberam valores próximos ao necessários e uma, cerca de 25%. Planos anuais representaram 7,23% do valor captado, em 4 solicitações, das quais três receberam apoio (o de 1999 captou 0,01% do valor solicitado; 2003, 50% da solicitação; 2015 cerca de 1%). As aquisições constituíram 27,5% dos investimentos recebidos, sendo que de 5 solicitações, apenas uma foi contemplada, recebendo 74% do valor solicitado. Disponível em:

<<http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php#>>. Acesso em: 1 fev. 2017.

remarquem evidência, não ao papel, função e destino dos museus. Sendo exatamente o evento expositivo o privilegiado, até mesmo ao colaborar com as instituições universitárias, cabe ao curador e pesquisadores dedicados ao tema manter atenção e vigilância quanto à própria atuação, tendo em mente, que mesmo que eventos portentosos atraiam público e investidores, servem a interesses vários, podendo resultar em expropriações e acobertamentos de desobrigações para com o legado cultural e patrimonial. Dessa forma, em decorrência do papel significativo e amplo das exposições na constituição da cultura, assim, o estudo de suas implicações aponta a uma compreensão global de seus devires e consequências que suplantam ou excedem os eventos em suas singularidades, de forma a solicitar de seus agentes e pesquisadores o comprometimento com a detecção de suas funções e consequências mediante o desvelamento de seus mecanismos expressivos e de funcionamento, tendo como sustentáculo o discernimento das alternativas éticas e regulatórias de suas posições práticas e intelectuais.

Conclusão

A pesquisa se configurou em exercício hermenêutico, o que se evidenciou como muito adequado para distinguir a primazia de enunciados exteriores à arte sobre aqueles que têm nela seu ponto de partida, pressuposto este distinto do que se observa com frequência. Importante foi analisar o entendimento da recepção e do estatuto do objeto artístico por parte das exposições atuais, por meio do estudo da produção discursiva em mostras de arte. Orientou-se pela observância interdisciplinar de seu tema, porquanto abordou legados da cultura material a teorias artísticas, filosóficas, antropológicas e museológicas.

A eleição de exposições como objeto de estudo e instrumento de cognição da recepção e do estatuto do fato artístico foi legitimada pela identificação de sua função como intermediária entre as produções e suas publicizações, uma vez que evidenciaram as implicações dialéticas que envolvem a pluralidade de instâncias correlatas à na determinação do que vem a ser um fato artístico, dada a congregação dos diversos agentes e diferentes interesses comprometidos na produção de saberes e valores, muitas vezes conflitantes, mormente os sociais, de viés público, e os econômicos, fundidos às classes dominantes. Dessa maneira, para a compreensão da relação entre objeto de arte e evento expositivo, não se mostraram suficientes os arrolamentos ao âmbito mais estritamente artístico, o que solicitou a coordenação entre estudos de diferentes áreas e interdisciplinarmente, sobretudo por as mostras inserirem-se no meio cultural não apenas como expositoras de arte ou objetos, mas como discursos a respeito do mundo e das coisas.

Concluiu-se que na concreção pública da arte, proporcionada pelas exposições, são explicitadas as correspondências entre os fatos artísticos e os fundamentos histórico-filosóficos aos quais estão atados desde suas gêneses, que são, por sua vez, de maneira circular, os responsáveis pela compreensão e apreensão dos próprios trabalhos a cada vez que aparecem. Tal condição de compreensibilidade, em que estão ligados os domínios artísticos, institucionais, ideológicos e comunicacionais, faz das exposições instâncias entrepostas e mediadoras, pelas quais a sociedade acessa as expressões mais íntimas do objeto artístico, expressões estas caracterizadas por sua materialidade plástica e por suas motivações invisíveis, os

seus princípios e ideais, implicados na sociedade em que se dão. Dessa forma, as mostras, entendidas como domínio de responsabilidade múltipla, por ser aquela que faz ver a arte, transmite e elucida seus valores, encontra-se compromissada com as duas pontas da cadeia comunicativa, o portador do discurso, a arte, e seu receptor, a sociedade – por sua vez, na arte mesma afigurada. As exposições teriam, então, o papel de fazer com que a sociedade, por meio da arte e da cultura e se veja a si mesma, se reconheça ou examine. Que tenha para si esclarecidos seus próprios preceitos e contradições. Às mostras caberia, por sua ação comunicativo-instrutiva, ativar tanto os saberes histórico-sociais, como a reorganização do complexo arte em favor de seus compromissos públicos, mediante as interpretações, apreensões e modos de exibir e narrar os fatos artísticos que as configuram.

Contudo, das mostras investigadas, muito se pode observar que as aberturas para compromissos públicos reverteram em operações contraditórias, como no caso de *Magiciens de la Terre* (1989), em que a tentativa audaciosa, dadas as extensão e reverberação internacional encetadas pelo evento, de responder às solicitações multiculturalistas de reconhecimento das heterogeneidades acarretaram achatamentos interpretativos dos trabalhos artísticos apresentados, em decorrência da necessidade de se constituir um todo discursivo coerente aos pressupostos curatoriais. Revelando, ainda, as concepções tributárias do colonialismo entre hegemonia e subalternidade, representadas diretamente no tratamento de obras e artistas. As antinomias verificadas pelas exposições, repuseram a pergunta a respeito da efetividade da arte na remodelagem da sociedade, que poderia ser respondida positivamente apenas mediante a recusa de idealismos ou universalizações de suas ações e enunciados, reconhecendo-a como devir provisório cujas estruturas permitam o mais claramente ver suas contradições e limites de ação, operada por linguagem que reconstrua sempre e de novo a experiência individual e coletiva.

Por outro lado, se os fatos artísticos vêm à luz social e pública, por meio de sua exibição em exposições, subordinam-se aos requisitos institucionais aos quais vinculam-se as mostras, fazendo com que as características de sua exibição estabeleçam suas experimentação e função, acarretando que a vivência da arte coincida com aquela da exposição e de sua estruturação discursiva, impondo-se ao pesquisador a análise do arcabouço, enunciação e intencionalidades de cada mostra

para a compreensão de suas relações com o exibido. Sobretudo por, atualmente, os meios expositivo e institucional encontrarem-se, progressivamente, especializados e definidos pela dilatação de seus compromissos comunicacionais, crescentemente solicitados não pelo cumprimento de suas funções sociais, mas por interesses econômicos.

Entre as mostras analisadas, observou-se a tentativa de associações da arte nacional de vanguarda a procedimentos internacionais com vistas à incrementar o mercado de arte, em *Opinião 65* (1965), obtendo, em defesa tanto da autonomia da produção nacional como dos valores político-sociais materializados nos trabalhos, respostas contrárias contundentes dos artistas brasileiros tanto em declarações à imprensa, mas sobretudo, na realização e direcionamento das mostras seguintes, *Propostas 65-66* (1965; 1966) e *Nova objetividade brasileira* (1967). Diferentemente, *Como vai você, Geração 80?* (1984) foi entendida como um enfrentamento pouco friccionados das associações ideológicas e mercadológicas. Outras estratégias foram identificadas em mostras como a 34ª edição do Panorama da Arte Brasileira, *Da pedra, da terra, daqui* (2015) ou *Histórias da infância* (2016), em que as temáticas e interesses expositivos quedaram contraditoriamente atenuados pela exacerbação de linguagens e procedimentos publicitários, forçados às mostras pelas necessidades institucionais quanto à economia e projeção social.

Em meio social submisso à exigências da indústria comunicacional, os agentes incumbidos dos estudos relativos ao complexo arte, como o crítico, curador ou pesquisador, arriscam-se, caso não atentem às estruturações em que as mostras e objetos artísticos são acolhidos, a não exercerem suas atividades de maneira a produzirem conhecimento e criticismo a respeito de seus objetos, e, diversamente, acercarem-se do *marketing* cultural, carecendo, portanto, em primeiro lugar, identificar suas implicações no intrincado ambiente cultural, entendido como o agrupamento de conteúdos sociais, políticos, econômicos e artísticos ou expressivos, para que percebam as singularidades e contingências que envolvem suas ações e posicionamentos, tendo como objetivo erigir linguagem e enunciados cabíveis à execução de sua função de intermediário entre o fato artístico e a sociedade.

A metodologia da presente pesquisa, que uniu os estudos de casos expositivos às leituras críticas de seus enunciados, mostrou-se proficiente ao entendimento da

estrutura discursiva e das complexidades e contradições quanto à materialização das intencionalidades das mostras estudadas. Se o teor dos enunciados buscava certificar o compromisso sociocultural quanto ao cumprimento de funções civis, o devotamento ao bem público, à geração de conhecimento, participação e emancipação do visitante e do meio social, em especial no meio universitário, diversamente, as formas em que se deram, condizentes com procedimentos publicitários e de *marketing*, demonstraram a inscrição de exposições e instituições em pautas de interesses economicistas, o que provou a associação entre divulgação, sucesso de público e patrocínio. Demonstrando a efetividade da análise discursiva e propositiva das exposições ao esclarecimento dos mecanismos de fruição ou o ocultamento dos propósitos dos eventos ou de suas dimensões.

O método utilizado proporcionou o cumprimento do objetivo da pesquisa, ou seja, o conhecimento da exposição como meio para a apreensão dos fundamentos e da recepção da arte na atualidade, resultando na compreensão do estatuto do fato artístico, performado da condição de obra única, idêntica a si mesma, individualizada e exigente de entendimento e recepção específicos, a fato plural, contingente e circunstancialmente percebido e recepcionado, dependente da narrativa expositiva e institucional, estatuída, assim, por sua debilidade e desfundamento, e, justamente, por isso, aberta a múltiplas interpretações e criações de mundo. Concluiu-se, portanto, ser preciso garantir-lhe a possibilidade em mover-se e constituir-se na sabedoria do precário, garantindo-lhe que suas exiguidades não se convertam em subjugo do fato artístico ou de seu criador.

Das reconfigurações do complexo arte na atualidade, a pesquisa identificou dois imperativos no âmbito conceitual. Primeiro, se ao iniciar a discussão a respeito dos vínculos entre a criação artística e o meio expositivo, no estudo da arte nacional de vanguarda, emergiram as primeiras indagações a respeito do que seria autonomia, divisa contumaz nas indagações pertinentes ao complexo arte. Esta foi sintetizada, naquele momento, como a proposição por parte do criador artístico de um objeto livremente expressivo em seus meios e formas, mas eticamente comprometido com a promoção da emancipação social, realizada por meio da experiência de interação entre arte e público. Após se constatar a dependência e debilidade do fato artístico no meio discursivo em que está inserido, faz-se imprescindível a recolocação da

discussão e renovação da percepção a respeito do conceito de autonomia artística e dos significados de dependência e independência entre os diversos agentes. Proposta efetuada pela pesquisa mediante a investigação de proposições curatoriais, das transformações das teorias museológicas e relações com o receptor, entendido não somente como o público, mas, sobretudo como os interlocutores privilegiados nesta relação, a saber os diversos atores envolvidos na configuração do complexo arte, como curadores e instituições.

Segundo, a revisão vocabular dos termos utilizados pela historiografia e crítica, insistentes na manutenção de vocábulos pouco esclarecedores das transformações artísticas. Neste sentido, a presente tese propôs elocuções que sintetizam aspectos inéditos e capazes de desnudar a aura sob a qual se mantêm objetos, agentes e eventos, como *fato artístico*, por explicitar o caráter contingencial e histórico do constructo artístico; *complexo arte*, por evidenciar a sobredeterminação e multiplicidade de agenciamentos em que se encontra o meio a que se refere.

Designou, ainda, tipologia expositiva como *proposicional*, identificada como aquela determinada pela valorização de discursos exógenos ao produto artístico, mas que se efetiva por meio deles. Assim, ao verificar o que ocorre quando o enunciado é aquele de uma curadoria mais interessada em proposições diversas, convertendo-se na defesa efêmera de asserções referentes a qualquer assunto estimado pelo curador ou pela instituição, esclareceu que algo diferente acontece aos objetos levados à exibição, a saber, a explicitação de sua desfundamentação e condição de fragilidade. Resultando na unificação da multiplicidade dos fatos artísticos pela leitura uniformizante que conduz à perda da potência proposicional individual em favor do todo discursivo, convertendo o objeto artístico em uma espécie de fragmento num mosaico, pois transmutado de ideograma a morfema.

Condição esta associada ao devir social na atualidade, regulado pelas propriedades da ampliação comunicacional, definida pela pluralidade de discursos, associada, por um lado, à expansão dos meios de comunicação de massa, promotores de deslocamentos entre linguagem e imagem e emaranhados na cultura do consumo. Por outro, ao fim do colonialismo e à efervescência do reconhecimento de minorias e heterogeneidades que proporcionaram a multiplicação de pontos de vista e concepções de mundo. Resultando meio social sobredeterminado por

disposições várias, em as demandas e expressões sociais são convertidas em instrumentos de comunicação por parte do poder econômico hegemônico, convertendo a noção de realidade em emissão de imagem e enunciação.

Como se procurou demonstrar as exposições proposicionais trazem consigo em suas questões temáticas a discussão sobre a interdisciplinaridade entre distintas áreas, não somente quanto aos diversos tipos de profissionais e setores que contribuem à efetivação do evento, mas quanto às relações discursivas entre arte, instituição e sociedade, que fazem de museus e centros de cultura espaços para debates sobre assuntos de interesse social, aproximando o público de diferentes linguagens expressivas portadoras de conhecimento, colaborando, inclusive para o entendimento do fato artístico como vetor de saberes. Sob outra perspectiva, restringem a interpretação dos objetos exibidos ao discurso curatorial redimensionando a peculiar abertura artística à multiplicidade de sentidos.

As propostas e discursos emancipatórios ou positivamente responsivos à sociedade são, muitas vezes, logrados pelas incidências exógenas propiciadas por configurações político-econômicas que envolvem as instituições, fazendo com que, num desvio de função, operem em favorecimento de demandas financeiras. A pesquisa manifestou, portanto, que compete ao realizador de exposições atentar para os mecanismos que enlaçam o ofício e deturpam missões culturais e conceituais, mediante compreensão e perscrutação relativas à situação conflituosa no estabelecimento dos próprios discursos, diante da diversidade de enunciados e propósitos, especialização de agentes e reconfiguração das funções da arte e das mostras, tendo como finalidade a identificação dos tolhimentos aos devires artísticos, mas também a de estratégias de libertação.

Por meio da pesquisa perguntou-se sobre o papel da universidade na produção de conhecimento a respeito do complexo arte, indagando a respeito de parte de seus interesses e objetivos e em que divergiriam as instituições privadas e públicas. Baseada na oferta de cursos e especializações de curadores, concluiu-se que a primeira compromete-se à formação para a gestão do colecionismo privado, mercado de arte, eventos e mídia, enquanto a outra se volta seus aspectos educacionais, investigativos e relativos à extensão universitária. Ressalte-se que a exposição se mostra como campo privilegiado e advindo de pesquisa, cursos e trocas

extensionistas com público diferenciado, contudo prejudicada pela inconstância de suas ofertas e, por vezes, esse tripé se apresenta dissociado, ante a interpretação crítica do próprio acervo, seja em ensino, indagação ou extensão.

Foi também promovido pela investigação o diálogo com a produção acadêmica recente referente ao assunto curadoria, do qual, resultou a evidenciação da adoção de modelos e discursos internacionais, tanto quanto à conceituação do fato artístico, linguagens plásticas, vocabulário e definições de curadoria e exposições. Ainda que valorizem a diversidade de agentes envolvidos, é claro o privilégio dado à curadoria, reivindicada como autônoma, sendo escassa a problematização de seus significados, sobretudo quanto às relações entre as mostras e seus legados institucionais. Conclusão esta relacionada à da situação de desvalorização da atuação museal, amplamente entendida, em favor das exposições interessantes a patrocinadores.

Algumas experiências institucionais, como as de museus universitários, mostraram-se singulares e apartadas da ênfase comunicacional dirigida ao espetáculo, escapando, assim, à lógica que, atualmente, parece prevalecer, segundo a qual saber e conhecimento conjugam-se a esferas de poder econômico. Consolidando-se, assim, as convicções desta tese quanto à necessidade de ampliação das discussões, esclarecimentos, desmitificações e envolvimento por parte da universidade pública nas áreas curatoriais, pois tal setor do complexo arte tem suas atividades estreitamente ligadas a bens culturais social e historicamente reconhecidos como públicos, independentemente de seus estatutos jurídicos.

A tese é fruto das pesquisas em torno do objeto eleito para investigação, das dificuldades de dele se aproximar, dos conflitos entre as diferentes interpretações que se apresentaram durante o percurso, dos encontros teóricos, enfrentamentos metodológicos, mas também, do ambiente universitário, do diálogo com professores e colegas de estudo. É, ainda, resultado da cultura política e social em que foi gestada, dos devires históricos do país, pois crê a autora no conhecimento comprometido com o mundo da vida, com a comunidade em que vem a ser, portanto, como devir dentro de sua própria historicidade. Assim, oferece-se como diálogo entre pesquisador, academia, cultura e momento presente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985 (1947). Tradução Guido Antonio de Almeida.

ALMEIDA, P. M. **De Anita ao museu**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura/Comissão de Literatura, 1961.

AMARAL, A. *Arte in Latin America*: permanência de lo pitoresco. In: **Visión del Arte Latinoamericano en la década de 1980**. Lima: PNUD/Unesco/Centro Wilfredo Lam, 1984. p. 69-72.

_____. Modernidade e identidade: as duas Américas Latinas, ou três, fora do tempo. In: BELUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). **Modernidade**: vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1990, p. 171-83.

_____. **Artes plásticas na semana de 22**. 5ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. Arte da América Latina: questionamentos sobre a discriminação In: _____. **Textos do Trópico de Capricórnio**: artigos e ensaios (1980-2005). Vol. 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006a (1987), p. 35-42.

_____. Brasil na América Latina: uma pluralidade de culturas. In: _____. **Textos do Trópico de Capricórnio**: artigos e ensaios (1980-2005). Vol. 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006b (1990), p. 65-71.

_____. MAC: da estruturação necessária à pesquisa no museu. In: **Textos do Trópico de Capricórnio**: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006 (1985) p. 207-12.

_____. A sabedoria do compromisso com o lugar: Tarsila, Volpi, Oiticica, Meireles e Benjamin. In: _____. **Textos do Trópico de Capricórnio**: artigos e ensaios (1980-2005). Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: editora 34, 2006c (1993), p. 299-300.

- AMARAL, R. P. A. **O ano do Brasil na França: um modelo de intercâmbio cultural**. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2008, p. 47ss.
- ANDRADE, M. Carta a Luís da Câmara Cascudo (26/06/1925). In: _____. **Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo**. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.
- BAZIN, G. **Les temps des musées**. Liège: Desoer, 1967.
- BELTING, H. A história da arte no novo museu: a busca por uma fisionomia própria. In: _____. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 138.
- BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987a (1933), p. 114-9. Tradução Sérgio Paulo Rouanet.
- _____. O autor como produtor. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, vol. 1. 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1987b (1934), p. 120-36. Tradução Sérgio Paulo Rouanet.
- _____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, vol. 1. 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1987c (1936), p. 197-221. Tradução Sérgio Paulo Rouanet.
- _____. Imagens do pensamento. In: _____. Obras escolhidas II: rua de mão única, 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, H. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Tradução Paulo Neves. (**Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit**. Paris: Quadrige/Presses Universitaires de France, s.d.).
- BLACK, G. **The Engaging Museum: Developing Museums for Visitor Involvement**. Londres/Nova York, 2005. _____. **Transforming Museums in the Twenty-first Century** (Heritage: Care-Preservation-Management). Londres/Nova York: Routledge, 2012.
- BOURRIAUD, N. **Radicante: por uma estética da globalização**. São Paulo: Martins Fontes, 2011. Tradução Dorothée de Bruchard.
- BRAZ, I. A. **Pensar a Pintura. Helena Almeida, 1967-1979**. Colibri, 2007. _____. Sombra Projectada de KWY. In: **KWY & Nouveau Réalisme**. ed. Proteína, 2009.
- CANCLINI, N. G. A arte fora de si. In: _____. **A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência**. São Paulo: Edusp, 2012a, p. 15-31. Tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro.

_____. Como a arte faz sociedade. In: _____. **A sociedade sem relato:** antropologia e estética da iminência. São Paulo: Edusp, 2012b, p. 207-32. Tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro.

CASTILLO, S. S. **Cenário da arquitetura da arte.** São Paulo: Martins, 2008.

CASTILLO, S. S. **A arte de expor:** curadoria como exposis. Rio de Janeiro: NAU, 2015.

COSTA, A. et al. **Opinião.** Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965, p.11-89.

CROW, T. **Painters and Public Life.** New Haven/Londres: Yale University Press, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1227 - Tratado de nomadologia: a máquina de guerra. In: _____. **Mil platôs**, vol. 5: Capitalismo e esquizofrenia 2. São Paulo: Editora 34, 1997 (1980). Tradução Peter Pal Pelbart e Janice Caiafa.

DURAND, J. C., **Arte, privilégio e distinção:** artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.

FIALHO, A. L. (coord.). **Pesquisa setorial:** o mercado de arte contemporânea no Brasil. 3ª ed. São Paulo: Latitude/Abact, 2014.

FOSTER, H. O artista como etnógrafo. In: **O retorno do real:** a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 159-86 (1996). Tradução Célia Euvaldo.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão.** 35ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2008 (1975). Tradução Raquel Ramalheite.

FRANCOZO, M. C. **De Olinda a Holanda:** o gabinete de curiosidades de Nassau. Campinas: Unicamp, 2014.

FREIRE, C. **Poéticas do processo:** arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GUASH, A. M. (ed.). Prólogo. In: _____. **Los manifiestos del arte posmoderno:** textos de exposiciones, 1980-1995. Madri: Akall, 2000.

GUIMARÃES, A. C. et al. **Cronologia de artes plásticas:** referências 1975-1995. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2010.

GULLAR, J. R. F. **Vanguarda e subdesenvolvimento.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HALL, S. Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite. In: _____. **Diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte/Brasília: Ed. UFMG/Unesco no Brasil, 2003a (1996), p. 101-28. Tradução Adelaine La Guardia Resende et al.

_____. A questão multicultural. In: _____. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais (org. Liv Sovik). Belo Horizonte/Brasília:

UFMG/Representação da Unesco no Brasil. 2003b (2000), p. 51-100. Tradução Adelaine La Guardia Resende et al.

_____. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais (org. Liv Sovik). Belo Horizonte/Brasília: UFMG/Representação da Unesco no Brasil, 2003c. Tradução Adelaine La Guardia Resende et al.

HEGEWISCH, K. *Introduction: Un médium à la recherche de sa forme – les expositions et leurs déterminations*. In: KLÜSER, B.; _____. (org.). **L'Art de L'Exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle**. Paris: Editions Du Regard, 1998, p. 15-33.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2007. Dissertação de mestrado da tradutora. Tradução, comentários e notas Laura de Borba Moosburger.

HORKHEIMER, M.. Filosofia e Teoria Crítica. In: BENJAMIN, W. et al. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (1968), p. 155-61. Coleção Os Pensadores. Tradução José Lino Grünnewald et al.

LACERDA, J. B. **Fastos do Museu Nacional: recordações históricas e científicas fundadas em documentos autênticos e informações verídicas**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1905. Disponível em: <<http://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/25/1/0054%20ocr.pdf>>. Acessado em 7 jul. 2016.

LOURENÇO, M. C. F. **Museus acolhem moderno**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. Originalmente tese de livre-docência defendida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

LYOTARD, J.-F. **O pós-moderno**. 3ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1988 (1979). Tradução Ricardo Corrêa Barbosa.

MAI, E. *La Sécession Veinnoise de 1902: L'Exposition comme OEuvre D'Art Totale*. In: KLÜSER, B.; HEGEWISCH, K. (org.). **L'Art de L'Exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle**. Paris: Editions Du Regard, 1998, p.45-60.

MIGNOLO, W. Os esplendores e as misérias da “ciência”: colonialidade, geopolítica do conhecimento e pluri-versalidade epistêmica. In: SANTOS, B. S. (org.). **Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as Ciências revisitado**. São Paulo: Cortez, 2004, p. 667-709.

MORAIS, F. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: da missão artística francesa à geração 90. 1816-1994**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

NAVES, R. apud CASTILLO, S. S. **A arte de expor: curadoria como expoeseis**. Rio de Janeiro: Nau, 2015, p. 38. Entrevista concedida por Rodrigo Naves e Vera Beatriz Siqueira,

via telefone, a estudantes de graduação em artes, do curso da professora substituta Martha Telles.

NIETZSCHE, F. W. Aurora (1881). In **Opere**, ed. Colli-Montinari, Milão: Adelphi, 1964, vol. IV, p. 44. Tradução F. Masini Apud VATTIMO, G. **O fim da modernidade**: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Tradução Eduardo Brandão.

OBRIST, H. U. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: BEI, 2010 (2008). Tradução Ana Resende.

OLIVEIRA, F. O ornintorrinco. In: **Crítica à razão dualista**: o ornintorrinco. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 121-150.

PARANHOS, K. R. Pelas bordas: história e teatro na obra de João das Neves. In: _____. (org.). **História, teatro e política**. São Paulo: Boitempo, 2012.

PAZ, O. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Nova Fronteira, 1984 (1974). Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro:

PEVSNER, N. **Academias de arte**: passado e presente. São Paulo: Cia. das Letras, 1982 (1940). Tradução Vera Maria Pereira.

POIRRIER, P.; GENTIL, G. (introd. e org.). **Cultura e estado**: a política cultural na França, 1955-2005. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2012. Tradução Ana Goldberg.

PONTUAL, R. **Dicionário das artes plásticas no Brasil**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1969.

RIBEIRO, D. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

_____. **A universidade necessária**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

RIVIÈRE, G. H. L'Écomusée, um modele évolutif. In: DESVALLÉES, A. (ed.). **Vagues**: une anthologie de la nouvelle muséologie. Vol. 1. Lyon: Presses Universitaires de Lyon/ M.N.E.S, 1992, p. 440-45.

ROSENBERG, H. Introdução. In: **O objeto ansioso**. São Paulo: Cosac Naify, 2004 (1964). Tradução Vera Pereira.

SANCTIS, F. M. **Lavagem de dinheiro por meio de obras de arte**: uma perspectiva judicial-criminal. Belo Horizonte, 2015.

VATTIMO, G. Pós-moderno: uma sociedade transparente? In: _____. **A sociedade transparente**. Lisboa: Relógio D'Água, 1992 (1989), p. 7-17. Tradução Hossein Shooja; Isabel Santos.

_____. A arte da oscilação. In: _____. **A sociedade transparente**. Lisboa: Relógio d'Água, 1992 (1989), p. 51-66. Tradução Hossein Shooja; Isabel Santos.

_____. **O fim da modernidade**: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996 (1985). Tradução Eduardo Brandão.

_____.; ROVATTI, A. **Il pensiero debole**. Milão: Feltrinelli, 1983.

VERGO, P. The Reticent Object. In: _____. (ed.). **The New Museology**. Londres: Reaktion Book, 1989 (1988), p. 41-59.

WU, C. **Privatização da cultura**: a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980. São Paulo: Boitempo, 2006. Tradução Paulo Cezar Castanheira.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. Tradução Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DISSERTAÇÕES E TESES

AMARAL, C. **Curadoria educativa e mediação: práticas em arte urbana**. Mestrado (Estética e História da Arte). Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

ARAÚJO, M. M. **Os modernistas na Pinacoteca**: o museu entre a vanguarda e a tradição. Doutorado (Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

BARROS, G. **O novo Brasil da Mostra do redescobrimento**. Monografia (especialização). Curso de Pós-graduação em Museologia, Curadoria e Colecionismo, Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

CHATELARD, A. **La présence artistique brésilienne em France de 1978 à 1989, à travers l'apresse écrite française**. Universidade Paris IV-Sorbonne, 1999.

COHEN, M. A. **O desenho da cena como experiência**: interseções na prática artística contemporânea entre cenografia-instalação-expografia. Doutorado (Artes Cênicas). Escola de Comunicação de Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

DUTRA, M. R. **Curadoria compartilhada na experiência de mediação cultural do Museu de Arte Contemporânea do Ceará**. Mestrado (Artes Visuais). Universidade Federal de Pernambuco/Universidade Federal da Paraíba, Recife, 2014.

FIRMO, A. O. **Performance**: desafios à formação de acervo museal. 2010. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte), Programa Interunidades Estética e

História da Arte do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

GURGEL, T. M. **Exposição e texto na arte contemporânea**. Mestrado (Educação). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

JAREMTCHUK, D. G. **Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP**. Mestrado (Artes). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

LAGE, M. D. **Dispositivo expositivo**. Mestrado (Arte e Tecnologia da Imagem). Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

MEDEIROS, O. N. **Denis Diderot: reflexão acerca do belo e da crítica de arte**. 2013. Monografia (Licenciatura em Filosofia), Instituto de Ciências Humanas Departamento de Filosofia, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

MOTTA, R. V. **Museu e cidade: o impasse dos MACs**. Doutorado (História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

NASCIMENTO, J.R. **I Bienal Latino-Americana de São Paulo, Mitos e Magia: em busca de identidade artístico-cultural**. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte), Programa Interunidades Estética e História da Arte do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

POLO, M. V. **Estudos sobre expografia: quatro exposições paulistas do século XX**. Mestrado (Artes). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

REIS, P. **Exposições de arte: vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970**. Tese (Doutorado em História), Ciências Humanas, Letras e Arte, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

RUGGIERO, A. S. **Elos e assimetrias na recepção de Hélio Oiticica**. Doutorado (História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

RUPP, B. **Curadorias na arte contemporânea: precursores, conceitos e relações com o campo artístico**. Mestrado (Artes Visuais). Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. SAYÃO, B. **Solidariedade em rede: arte postal na América Latina**. Mestrado (Estética e História da Arte). Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, 2015.

SEHN, M. M. **Arte contemporânea: estratégias de preservação e (re)exibição de instalações de arte**. Doutorado (Artes). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SOUZA, T. M. **18ª e 19ª Bienais de São Paulo: curadoria entre a prática e o debate no Brasil**. Mestrado (Arte, Cultura, Linguagem). Universidade Federal de Juiz de Fora, 2015.

TUTTOILMONDO, J. **Presente nos museus: processos de formação de acervos de arte contemporânea brasileira**. Doutorado (História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

- VÁLIO, L. B. M. **Mapeando a complexidade da exposição de arte: é possível avaliá-la?**. Mestrado (Ciência da Informação). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2008.
- ZARGO, R. **Os salões de arte contemporânea de Campinas**. Dissertação (Mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2007.
- ZENIDARCI, S. M. R. **A Bienal do vazio: análise comparativa das estratégias de tomada de posição dos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo***. Monografia (Jornalismo). Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação Social da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita, Bauru, 2010.

CATÁLOGOS

- 30 x Bienal: Transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição: catálogo**. São Paulo: Fundação Bienal, 2013. Catálogo de exposição.
- BOGHICI, J.; COUTINHO, W. 5. **Opinião 65**: catálogo. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, 1985. Catálogo de exposição. Depoimento de Jean Boghici a Wilson Coutinho.
- Brasil+500: Mostra do redescobrimento**: catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000. Catálogo de exposição.
- Brasileiro, que nem eu, que nem quem?**: catálogo. São Paulo: Museu de Arte da Fundação Armando Álvares Penteado, 1999. Catálogo de exposição.
- CHARROUX, L. et al. **Manifesto ruptura**. Ruptura: folheto. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1952. Folheto da exposição.
- Como viver junto**, 27ª Bienal Internacional de São Paulo: guia. São Paulo: Fundação Bienal. 2006, p. 15-6. Guia de exposição.
- Como (...) coisas que não existem**, 31ª Bienal Internacional de São Paulo: catálogo. São Paulo: Fundação Bienal, 2014, p. 9. Catálogo de exposição.
- CORDEIRO, W. Realismo ao nível da cultura de massa. In: **Propostas 65**: catálogo. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1965. Catálogo de exposição.
- Da pedra, da terra, daqui*. In: **Moderno MAM**: especial Panorama: in folio. São Paulo: MAM SP, 2015. In folio.
- DIAS, A. et al. Declaração dos princípios básicos da vanguarda. In: **Objeto de arte: Brasil anos 60**. São Paulo: FAAP, 1978. p. 73. Original datilografado de janeiro de 1966 por ocasião da exposição *Propostas 66*.
- Dois tempos, uma exposição. In: **Moderno MAM**: especial Panorama: in folio. São Paulo: MAM SP, 2015. In folio.

- FRANCO, Ceres. [Sem título]. In: **Opinião 65**: catálogo. Rio de Janeiro: MAM-RJ, 1965. Catálogo de exposição.
- GONZÁLES, J. A arquitetura de *playgrounds*: da dialógica do espaço à lógica do lugar. In: PEDROSA, A.; PROENÇA, L.; _____. **Playgrounds 2016**: catálogo. São Paulo: MASP, 2016, p. 21-9.
- GUIINLE, J. Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal: “Geração 80” ou como matei uma aula de arte num shopping center. In: **Módulo**: catálogo, jul. 1984. Edição especial. Catálogo da mostra *Como vai você, Geração 80?*.
- Há sempre um copo de mar par um homem navegar**, 29ª Bienal Internacional de São Paulo: catálogo. São Paulo: Fundação Bienal. 2010, p. 19-20. Catálogo de exposição.
- LATOUR, B. From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Pubic. In: _____.; WEIBEL, P. **Making Things Public-Atmospheres of Democracy**: catálogo. Karlsruhe: ZKM/MIT Press, 2005, p. 4-31. Catálogo de exposição.
- MORAIS, F. *Gute Nacht Herr Baselitz* ou Hélio Oiticica onde está você?. In: **Módulo**: catálogo, jul. 1984. Edição especial. Catálogo da mostra *Como vai você, Geração 80?*.
- OITICICA, H., Esquema geral da nova objetividade. In: **Nova objetividade brasileira**: catálogo. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967. Catálogo de exposição.
- PEDROSA, Mário. Grupo Frente. In: ARANTES, Otília (org.). **Acadêmicos e modernos**: textos escolhidos III/ Mário Pedrosa. São Paulo: Edusp, 1998, p. 245-51. Originalmente publicado no catálogo da 2ª Mostra no MAM do Rio de Janeiro, jul. 1955.
- _____. Os projetos de Hélio Oiticica. In: ARANTES, Otília (org.). **Acadêmicos e modernos**: textos escolhidos III/ Mário Pedrosa. São Paulo: Edusp, 1998. p. 341-46. Originalmente publicado no catálogo da exposição “Projeto Cães de caça”. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1961.
- PEDROSA, A. *Playgrounds*: campos de jogo, terrenos de brincar. In: _____.; PROENÇA, L.; GONZÁLES, J. **Playgrounds 2016**: catálogo. São Paulo: MASP, 2016, p. 4-13.
- RICHARD, R. L’Art brésilien du XX^e siècle à Paris. In: **Modernidade: art brésilien du 20^e siècle**: catálogo, 1987, p. 17. Catálogo de exposição.
- SANT’ANNA, A.R. *Brésil: qu’est-ce que ce pays?*. In: **Modernidade: art brésilien du 20^e siècle**. Paris: Musée d’Art Moderne de La Ville de Paris, 1987, p. 29-33. Catálogo de exposição.

SANTOS, J. E. **Poesia mítica e contemporaneidade**: catálogo. Salvador: Museu de Arte Moderna de Salvador, 1997. Catálogo de exposição.

SCHENBERG, M. Um novo realismo. In: **Propostas 65**: catálogo. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1965. Catálogo de exposição.

SEGALL, Lasar. **Lasar Segall**: a exposição de 1913: catálogo. Apresentação Maurício Segall; textos ARAÚJO, M. M. et al. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1988. Catálogo de exposição.

Propostas 65: catálogo. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1965. Catálogo de exposição.

ZANINI, W. A nova JAC e seus critérios. In: FREIRE, C. (org.). **Walter Zanini**: escrituras críticas. São Paulo: MAC USP, 2013, p. 241-4. Originalmente publicado em **Jovem Arte Contemporânea**, 7: Catálogo. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1973. Catálogo de exposição.

PERIÓDICOS

AMARAL, Aracy. Arte no Brasil. **Arte em Revista**, vol. 1, nº 2, p. 29-30, 1966.

_____. O curador como estrela. **Novos Curadores**, s.d. Originalmente apresentado em mesa redonda no Museu de Arte Moderna de Nova York/MoMA, em 1988, e parcialmente publicado em *Contemporary Art in Context*, 1990.

ANDERMANN, J. Espetáculos da diferença: a Exposição Antropológica Brasileira de 1882, **Topoi**, vol. 5, nº 9, p. 128-70, jul.-dez, 2004.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Pau Brasil. In: **Oswald de Andrade**. São Paulo: Abril Educação, 1980. Originalmente publicado em **Correio da Manhã**, 18 mar. 1924.

_____. Manifesto Antropófago. **Revista de Antropofagia**, nº 1, p. 3-7, maio 1928.

ARANTES, O. B. F. De Opinião 65 à 18ª Bienal. **Novos Estudo CEBRAP**, jul. 1986.

BALLESTRIN, L. América latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, nº 11, p.89-117, maio-ago. 2013.

BARSANELLI, M. L. Com salto de público e corte de orçamento, MIS celebra 45 anos. **Folha de S. Paulo**, 29 mai. 2015.

BENTO, A. B. Marques e Opinião no MAM. **Última Hora**, 28 ago. 1966. Seção Artes.

BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, nº 19, jan.-abr. 2002. Tradução João Wanderley Geraldi. Conferência originalmente conferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas,

traduzida e publicada, em julho de 2001, por Leituras SME: Textos-subsídios ao trabalho pedagógico das unidades da Rede Municipal de Educação de Campinas/FUMEC.

BRAZ, I. A. Alguns corpos: regimes de corporeidade e estratégias de representação na arte portuguesa (1879-1979). **Arte & Erotismo**, Instituto de História da Arte, 2012.

BUCHLOH, B.H.D; MARTIN, J.-H. The Whole Earth Show: An Interview whith Jean-Hubert Martin by Benjamin H.D. Buchloh. **Art in America**, p. 150-213, maio 1989.

CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. Plano piloto para a poesia concreta. **Noigandres**, nº 4, 1958.

CASTRO, A. et al. Manifesto neoconcreto. **Jornal do Brasil**, 22 mar. 1959.

CHAVES, C. Opinião-65 dá opinião. **Diário Carioca**, 05 set. 1965. Depoimento de vários artistas e da curadora a Claudir Chaves. Depoentes: Ceres Franco, Ângelo de Aquino, Antonio Dias, Adriano D'Aquino, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Pedro Escosteguy e Hélio Oiticica.

CORDEIRO, W. "Ainda o abstracionismo". In: BELUZZO, Ana Maria (org.). **Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão: catálogo**. São Paulo: MAC/USP, 1986, p. 43. Catálogo de exposição. Originalmente publicado em **Revista dos Novíssimos**, vol. 1, nº 1, p. 27-8, jan.-fev. 1949.

_____. Novas tendências e nova figuração. **Habitat**, nº 77, p. 56, 1964.

_____. Realismo: 'musa da vingança e da tristeza'. In: BELUZZO, Ana Maria (org.). **Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão: catálogo**. São Paulo: MAC/USP, 1986, p. 129-32. Originalmente publicado em **Habitat**, nº 83, p. 16, 1965.

_____. "Todos atentos. **Artes**, vol. 1, nº 1, 1966.

COSTA, M. L. et al. Debate: as instituições culturais. **Módulo**, Rio de Janeiro, nº 86, p. 25-32, jul. 1985.

COUTINHO, W. Festa e democracia na arte do Parque Lage. In: _____.; PUCU, I. (org.). **Imediações: a crítica de Wilson Coutinho**. Rio de Janeiro: Funarte, 2008, p. 250-53. Originalmente publicado em **Jornal do Brasil**, 23 jul. 1984.

EXPOSIÇÃO "Opinião-66" começou no MAM com muitas pessoas sem entendê-la. **Jornal do Brasil**, 26 ago. 1966.

FERRAZ, T. S. Quanto vale a arte contemporânea?. **Novos Estudos Cebrap**, nº 101, p. 117-32, jan.-mar. 2015.

FERREIRA, E. C. **Folha de S. Paulo**, 26 jul.1994. Depoimento.

_____. **Folha de S. Paulo**, 07 set. 2000. Depoimento.

FRANCO, C. [sem título]. **Jornal do Brasil**, 02 set. 1966. Seção Artes. Carta aberta publicada na coluna de Harry Laus, Nova visão de Opinião.

GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. In: AMARAL, Aracy A. (coord.). **Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962: catálogo**. São Paulo/Rio de Janeiro: Pinacoteca do Estado de São Paulo/MAM-RJ, 1977, p. 85-94. Originalmente publicado em **Jornal do Brasil**, 20 dez. 1959.

_____. Cultura posta em questão. **Arte em Revista**, vol. 2, nº 3, p. 83-8, mar. 1980 (1963).

HIRSZMAN, M. Um museu de muitas vocações. **Pesquisa Fapesp**, ed. 193, p. 94-5, mar. 2012.

LEIRNER, S. Geração 80, perigo e transformação. **O Estado de S. Paulo**, ago. 1984.

_____. **Folha de S. Paulo**, 09 mar. 1999. Depoimento.

LEMOS, F. A Bienal quando nasce é para todos. **O Estado de S. Paulo**, 22 fev. 1969.

MIGLIEVICH-RIBEIRO, A. Por uma razão decolonial: desafios ético-político-epistemológicos à cosmovisão moderna. **Civitas**, v. 14, nº 1, p. 66-80, jan. abr. 2014. Dossiê: Diálogos do Sul.

_____. A virada conceitual pós-colonial: panorama, especificidades e possíveis contribuições às teorias sociais. In: **38º Encontro Anual da ANPOCS**, Caxambu, out. 2014.

_____.; PRAZERES, L.L.G. A produção da subalternidade sob a ótica pós-colonial (e decolonial): algumas leituras. **Temáticas**, 23, p. 25-52, fev.-dez. 2015.

MILLIET, M. A. As margens do sistema. **Guia das Artes**, vol. 1, nº 10, p. 75-7, ago. 1989.

MÜLENBERG, L. O artista e a criação. **Módulo**, nº 60, p. 24-34, set. 1980.

PEDROSA, Mário. A obra de Lygia Clark. In: ARANTES, Otília (org.). **Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III**/ Mário Pedrosa. São Paulo: Edusp, 1998, p. 347-54. Originalmente publicado em **O Estado de S. Paulo**, 28 dez. 1963.

_____. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: ARANTES, O. (org.). **Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III**/ Mário Pedrosa. São Paulo: Edusp, 1998. Originalmente publicado em **Correio da Manhã**, 26 jun. 1966a.

_____. Opinião... Opinião... Opinião.... In: ARANTES, Otilia (org.). **Política das artes: textos escolhidos I**/ Mário Pedrosa. São Paulo: Edusp, 1995. p. 203-210. Originalmente publicado no Correio da manhã, Rio de Janeiro, 11 set. 1966b.

PLAZA, J. Nem oito, nem oitenta: oi, tô aí. **Arte em São Paulo**, nº 32, set.-out. 1985.

PONTUAL, R. et al. Sistema de arte em questão: o que fazer?. **Arte Hoje**, nº 8, p. 51-5, fev. 1978.

SANTOS, M. S. As megaexposições no Brasil: democratização ou banalização da arte? **Cadernos de Sociomuseologia**, nº 19, p. 83-114.

TELLES, V. S. Mutações do trabalho e experiência urbana. **Tempo Social: Revista de Sociologia da USP**, vol. 18, nº 1, p. 173-95.

UNGER, E. M. Opinião 66. **O Globo**, 31 ago. 1966.

_____. Resposta a uma carta aberta. **O Globo**, 03 set. 1966.

VIANNA, H. O exotismo nosso de cada dia. **Folha de S. Paulo**, 16 maio 2004.

SEMINÁRIOS E CONGRESSOS

AGOSTINHO, M. B. A exibição humana na Exposição Antropológica Brasileira de 1882: os indígenas do Brasil sob o olhar cientificista no Museu Nacional. **Anais eletrônicos do 15º Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia**, Florianópolis, 16-18 nov. 2016. Disponível em: <http://www.15snhct.sbhc.org.br/resources/anais/12/1473258060_ARQUIVO_AExibicaoHumanaExposicaoAntropologicaBrasileira.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2016.

AMARAL, A. **Fantásticos são os outros**. In: *Indianapolis Art Museum: leitura*, 1987. Arquivo pessoal da autora. Disponível para consulta em *Documents of 20th-century Latin American and Latino Art*, arquivo digital do *Museum of Fine Arts*, Houston.

RUGGIERO, A. S. **Nas Quebradas de uma obra remontada**, apresentada no V Seminário Internacional Museografia e Arquitetura em Museus: Fotografia e Memória, no Museu do Homem, no Recife, em 2016.

SANTOS, E. P. A ancestralidade africana de Mestre Didi expandindo a intelectualidade negra brasileira. In: **BRASA IX**. Tulane University, New Orleans, Louisiana, 27-29 March 2008, 2008, Louisiana. Papers. Nashville: Brasa, 2008.

MULTIMEIOS

Da pedra, da terra, daqui: 34ª edição do Panorama da Arte Brasileira. Audioguia. São Paulo: MAM SP, 2015.

PLATAFORMAS VIRTUAIS

ALVES, B. C. O case MIS: como André Sturm inovou para multiplicar em dez o público do museu. **Draft**, 25 ago. 2015. Disponível em: <<http://projetodraft.com/o-case-mis-como-andre-sturm-inovou-para-multiplicar-por-dez-o-publico-do-museu/>>. Acesso em: 1 fev. 2017

Blanton Museum of Art. Disponível em: <<http://collection.blantonmuseum.org/Obj14341?sid=29584&x=517018>>. Acesso em 07 out. 2016.

BRAZ, I. A. O que exatamente torna os museus de hoje tão diferentes, tão atraentes? **Midas:** Museus e Estudos Interdisciplinares, nº 6, 2016. Dossiê “Museus, discurso e poder”. Disponível em: <<https://midas.revues.org/952?lang=pt>>. Acesso em: 25 set. 2016.

COHEN-SOLAL, A. **Revisiting Magiciens de la Terre**. Disponível em : <<http://www.stedelijkstudies.com/journal/revisiting-magiciens-de-la-terre/>>. Acesso em: 03 jan. 2017.

Da pedra, da terra, daqui: 34º Panorama da Arte Brasileira. São Paulo: MAM SP, 2015. Texto de parede e de divulgação. Disponível em: <http://mam.org.br/exposicao/34panorama/>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

_____. 34º Panorama da Arte Brasileira. São Paulo: MAM SP, 2015. Release da mostra para a imprensa. Disponível em: <http://mam.org.br/wp-content/uploads/2015/09/Release_34_Panorama_MAM.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2016.

_____. 34º Panorama da Arte Brasileira. São Paulo: MAM-SP, 2015. Vídeo institucional. Disponível em: <<http://mam.org.br/exposicao/34panorama/>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

Documents of 20-th Century Latin American and Latino Art - Museum of Fine Arts, Houston / EUA. Disponível em: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/es-mx/portada.aspx>. Acesso em: 30 out. 2016.

ESCOLA São Domingos. Disponível em: <<http://www.sdomingos.com.br/site2015/>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

_____. Disponível em: <http://www.sdomingos.com.br/site2015/eventos/defesa-das-monografias>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

ESCOLA Municipal de Ensino Fundamental Desembargador Amorim Lima. Disponível em: <<http://amorimlima.org.br>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

_____. Disponível em: <http://amorimlima.org.br/2016/12/parceira-entre-amorim-lima-e-mcb-gera-exposicao>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

FREIRE, C. Entrevista concedida a Renan Araújo e Julia Coelho. **Publicação final Projeto Máquina de Escrever**. Tutoria Amílcar Packer e Manuela Moscoso. Dez. 2013. Disponível em: <<http://www.renanaraujo.com/entrevista-cristina-freire.html>>. Acesso em 3 jan. 2017. MAC-USP. Disponível em:

<http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/cursosseventos/arquivo/eventos/2017/97.asp>>. Acessado em: 15 fev. 2017.

Histórias da infância. São Paulo: MASP, 2016. Escrito de parede e de apresentação. Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=261&periodo_menu=2016>. Acesso em: 20 dez. 2016.

Investimentos no setor museal 2015. Brasília: Ibram, set. 2016. Disponível em: <<https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/01/Investimentos-no-Setor-Museal-2015.pdf>>. Acesso em: 24 jan. 2017

Magiciens de La Terre. Disponível em: <<http://magiciensdelaterre.fr/artistes?id=1#>>. Acesso em: 20 maio 2016.

MASP. Sítio do museu na Internet. Setor Mediação. Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/mediacaoeprogramaspublicos_sobre.php>. Acesso em: 20 dez. 2016.

OITICICA, Hélio. Bases fundamentais para uma definição do “Parangolé”, nov. 1964. Original datilografado. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=100&tipo=2>. Acesso em: 20 mar. 2015.

_____. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade, 1962. Original datilografado. Disponível em: <http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0013.sd%20p01%20-%2024.JPG>. Acesso em: 15 mar. 2015.

_____. Anotações sobre o “Parangolé”, 25 nov. 1964-06 maio 1965. p. 1. Original datilografado. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=100&tipo=2>. Acesso em: 20 mar. 2015.

_____. A participação no jogo, de 04 set. 1966. Original datilografado. Disponível em: <http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0251.66%20-%2023.JPG>. Acesso em: 15 mar. 2015.

_____. Situação da vanguarda no Brasil, 1966. Original datilografado. Disponível em: <http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0248.66%20-%20p01%20-%20224.JPG>. Acesso em: 20 mar. 2015.

OLIVA, F. São Paulo: MASP, 30 jul. 2016. Evento de lançamento do livro da exposição. Depoimento oral. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=cj-jdVNETkQ>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

SISTEMA de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura-Salic. Disponível em: <<http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php#>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

Urgente News, 24 jan. 2017. Disponível em: <<http://www.urgentenews.com.br/o-fenomeno-das-grandes-exposicoes-de-arte-em-sao-paulo/>>. Acesso em: 24 jan. 2017.

Visitação aos museus do Ibram: relatório 2011 a 2015. Brasília: Ibram, 2015 Disponível em: <<https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/01/RELATORIO-VISITACAO-2011-2015.pdf>>. Acesso em: 24 jan. 2017.

Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura/Salic. Disponível em: <<http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php#>>. Acesso em: 1 fev. 2017.