

QUASE **GLI**
ARE **SSA**
— **RI**
RI

QUASE-GLOSSÁRIO: FRATURAS INSTITUCIONAIS E ARTE CONTEMPORÂNEA EM SITUAÇÃO

Arthur Lauriano do Carmo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na área de concentração Poéticas Visuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Orientação: Prof. Dr. Martin Grossmann

São Paulo // 2022

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.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Carmo, Arthur Lauriano do
Quase-glossário: fraturas institucionais e arte contemporânea em situação / Arthur Lauriano do Carmo; orientador, Martin Grossmann. - São Paulo, 2022.
437 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. políticas institucionais. 2. escritos de artistas.
3. práticas colaborativas. 4. práticas curatoriais. 5.
glossários . I. Grossmann, Martin. II. Título.

CDD 21.ed. - 170

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Comissão examinadora

QUASE-GLOSSÁRIO: FRATURAS INSTITUCIONAIS E ARTE CONTEMPORÂNEA EM SITUAÇÃO

Arthur Lauriano do Carmo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na área de concentração Poéticas Visuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovado em: 29/04/2022

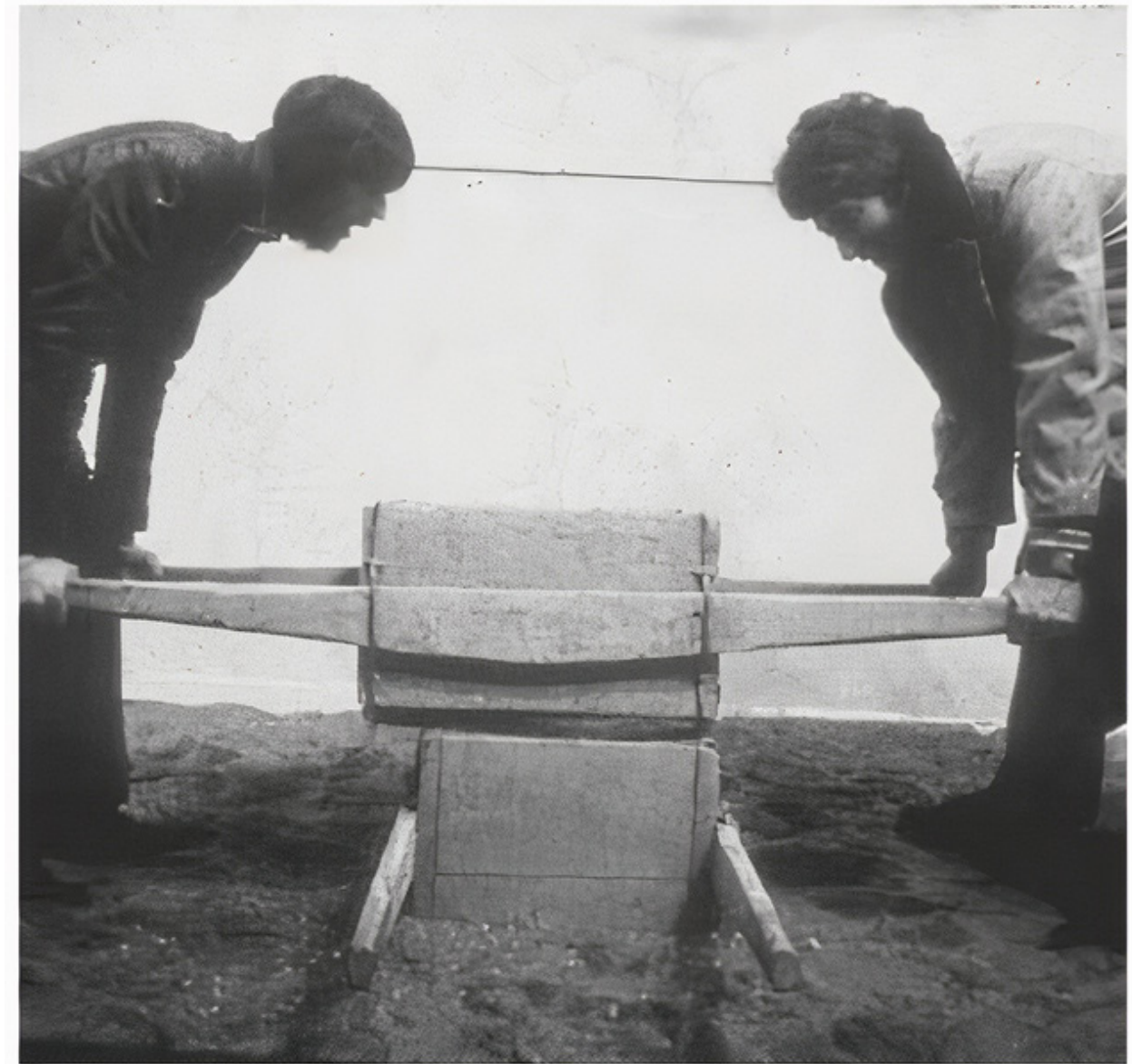
Banca Examinadora

Prof. Dr. Martin Grossmann
ECA-USP

Profa. Dra. Keila Kern
EMBAP-PR

Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum
UFF-RJ

São Paulo // 2022



Agradecimentos

Ao meu orientador Martin Grossmann, pelas jornadas compartilhadas em tempos tão desafiadores, pela liberdade e lucidez crítica na condução desta pesquisa e pela *cumplicitas* de respeito e amizade. À CAPES/CNPq pela concessão de bolsa de mestrado, fundamental para o desenvolvimento deste projeto.

Aos professores e às professoras do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo (PPGAV-ECA/USP), em especial Dora Longo Bahia, Dália Rosenthal, Dária Jaremtchuk, Regina Machado, Marco Buti, João Musa e Claudio Mubarac. Ao cate-drático Paulo Herkenhoff pelas conversas, sempre generosas.

À Daniela Abbade, da secretaria do PPGAV-ECA/USP. À Marcele Souto Yakabi, do Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, Martha Conceição Augusto, do Centro de Documentação e Memória da Biblioteca Walter Wey – Pinacoteca de São Paulo e à Aline Siqueira e Moema Alves, do Centro de Documentação e Pesquisa do MAM-RJ, os meus mais sinceros agradecimentos nas minhas dúvidas e procuras em momentos de tantas restrições em decorrência da pandemia do Covid-19.

Ao Ricardo Basbaum e Julia Buenaventura, pelas contribuições valiosas na Banca de Qualificação. Aos professores Gilberto Mariotti, Diego Matos, Dária Jaremtchuk e Vinícius Spricigo, por terem aceito o convite de integrarem como substitutos as bancas de qualificação e defesa.

A todas e todos colegas e amigas/os do programa de residência CASCO e seus interlocutores Maria Helena Bernardes, Luciano Nascimento, Maurício Manjabosco e Paola Fabres. A Augusto Bobsin, pela amizade, conversas e trocas. Ao seu Volnei, pela acolhida e disponibilidade. À Paola, agradeço também por acreditar na arte, nas *inteirezas comunitárias* e pelo convite de participação na residência.

Aos amigos, colegas e bravos/as companheiros/as de Fórum Permanente Martin Grossmann, Diego de Kerchove, Ulisses M. R. Franco, Ana Beatriz Rodrigues e Beatriz Nogueira. A Aziz Salem, do IEA-USP, por todo apoio e consultoria técnica em projetos desenvolvidos no período desta dissertação.

A Paulo Botas e Edu Spiller, pela coragem no enfrentamento às ganâncias fraturadas do mundo. À Mère Belém, *atenção encarnada*.

À Jhêssica Rinaldin, por estar *ao lado* e ampliar em mim o amor que *habita*, pelas aulas de design, além de todo companheirismo e afeto que construímos juntos. À Jhêssica, agradeço também pelo apoio na diagramação deste volume.

A Carlos Kenji, por ter lido o projeto inicial desta pesquisa e pelas conversas sempre generosas e atentas. À Fabiana Faleiros pelos apontamentos anteriores à Banca de Qualificação e à Luana Aguiar pelos apontamentos anteriores à Banca de Defesa. Aos amigos Juan Parada, Aline Paula e Cleverson Salvaro, pelas acolhidas em São Paulo e por fazerem desta cidade um lugar menos árido.

À Milla Jung e Felipe Prando, interlocutores de origem no Núcleo de Estudos da Fotografia em Curitiba, pela ética em suas práticas artísticas, que se tornaram uma importante referência para mim. À Ana González, pela determinação e coragem como artista e gestora, abrindo caminhos fundamentais para a arte também em Curitiba.

À Keila Kern, por tanto e por tudo. A Tony Camargo e Samuel Dickow pelas parcerias e embates críticos. A Luana Navarro, pelos trajetos compartilhados. À Maressa Aires, por me acompanhar na desafiadora caminhada de fala, lugar e escuta intrapessoais. À Lailana Krinski, pela amizade sempre corajosa.

Aos amigos e amigas, colegas no mundo, na arte e na vida, pelas trocas, apoios e palavras, em especial àqueles e àquelas que, com seu trabalho ou conversas, me provocam à coabitar urgências e inquietações Cildo Meireles, Antoni Muntadas, José Carlos Fernandes, Margit Leisner, Ivo Mesquita, Cristiana Tejo, Hugo Mendes, Daniel Caballero, Willian Santos, Adriana Tabalipa, Rosângela Rennó. Felipe Scandelari, Teresa Siewerdt, Pablo Paniagua, Graziela Kunsch, Vitor Cesar, Diogo de Moraes, Érica Storer, Paulo Reis, Barbara Nahm, Cleverson Oliveira, Luiza Nunes, Jack Holmer, Helô Sanvoy, Gustavo Speridião e muito mais.

Ao meu irmão Du, por seguir em frente, com destemor.

Ninguém dorme sobre um martelo ou uma ceifadeira,
não se arranca um prego com um colchão. Por que razão
as pessoas aplicariam os mesmos padrões críticos para
escritos tão diversos em propósito e efeito como uma
ceifadeira e um sofá?

Ezra Pound, 2006 (1934)

DISPERSÃO

TECIDO SOCIAL

NUMA DADA SITUAÇÃO

NUMA SITUAÇÃO DADA

RESUMO

Esta pesquisa tem como pano de fundo as *situações* ou *acontecimentos* que podem ser identificados como inaugurais para o surgimento da figura do curador como autor no Brasil e os seus desdobramentos nas práticas artísticas. Mesmo havendo importantes figuras no comando de museus e equipamentos relacionados que também irão organizar exposições –como Aracy Amaral, Mário Pedrosa e Walter Zanini– foram as proposições precursoras de Frederico Moraes as responsáveis pela gênese da **curadoria independente**^[195] no cenário brasileiro, lançando diante das exposições periódicas –como Salões e Bienais– o contraponto crítico de exposições temporárias, ampliando assim os espaços para o exercício da crítica através da *expansão da linguagem escrita da crítica para a ambientação da discursividade curatorial*. Tendo como base o arco terminológico que o legado da crítica –que também é criação– estabeleceu no século XX, proponho diante do cenário atual da arte contemporânea no Brasil e no mundo a criação de um protótipo de glossário capaz de reencontrar a discursividade crítica no momento mesmo de seu **acontecimento**^[83]. Este *Quase-glossário* lança mão de um percurso-processo poético por meio de operações de montagem e fratura advindas do seu próprio vocabulário, destacando termos-chave como: **táticas contra-institucionais**^[396]; **crítico-criador**^[182]; **contemporaneidade**^[174]; **baratas enredadas**^[136]; **bosques mega-dimensionados**^[144] dentre outros.

Quase-glossário é um terreno de eventos e, por isso mesmo, de incertezas. Um dos recursos utilizados em nosso *Quase-glossário* é o de tropos linguístico, procurando uma multiplicidade de elos entre a figuratividade e o literal da linguagem. O gesto do *Quase-glossário* está calcado na falha, no fracasso e nos ruídos, uma operação cingida na intencionalidade de **interversar**^[330] as lógicas de narrativas-lineares do sistema universal-acadêmico. Não são os gestos ou ações mentais que são colocados como produtores, mas sua correlação, tropeços nos espaços, precariedades de recursos, manejo dos excessos, atravessamentos, disputas, confluências. Desvios e tropeços na própria língua, balbuciar ruídos. Uma prática poético-interdisciplinar. *Quase* na filosofia: Vladimir Jankélévitch. *Quase* na antropologia: Eduardo Viveiros de Castro. *Quase* nas práticas artísticas: Robert Smithson e Hélio Oiticica. *Quase* na música: Luiz Tatit. Neste *Quase-glossário* são os verbetes os meros pretextos para se criar **cruzamentos**^[193] e aberturas de narrativas sobre o nosso referido pano de fundo.

ABSTRACT

This research has as its background the *situations* or *events* that can be identified as inaugural for the emergence of the figure of the curator as an author in Brazil and its consequences in artistic practices. Even though there are important figures in charge of museums and related equipment that will also organize exhibitions - such as Aracy Amaral, Mário Pedrosa and Walter Zanini - it was Frederico Morais' precursor propositions that were responsible for the genesis of independent curatorship in the Brazilian scenario, launching, before *periodic exhibitions* - such as Salons and Biennials - the critical counterpoint of *temporary exhibitions*, thus expanding the spaces for the exercise of criticism through the expansion of the written language of criticism for the setting of curatorial discursiveness. Based on the terminological arc that the legacy of criticism - which is also creation - established in the 20th century, I propose, in view of the current scenario of contemporary art in Brazil and in the world, the creation of a prototype glossary in portuguese capable of rediscovering the critical discourse at the very moment of its occurrence. This *quasi-glossary* makes use of a poetic process-path through operations of assembly and fracture coming from its own vocabulary, highlighting key terms such as: *counter-institutional tactics*; *critic-creator*; *contemporaneity*; *entangled cockroaches*; *mega-sized forests* among others.

Quasi-glossary is a terrain of events and therefore of uncertainties. One of the resources used in our *Quasi-glossary* is that of *literary trope*, seeking a multiplicity of links between the figurative and the literal of language. The gesture of the *Quasi-glossary* is grounded in failure, in collapse and in noise, an operation wedged in the intentionality of interverting the logics of linear narratives of the universal-academic system. It is not the gestures or mental actions that are placed as producers, but their correlation, stumbling in spaces, precariousness of resources, management of excesses, crossings, disputes, confluences. Deviations and stumbling in one's own language, babbling noises. A poetic-interdisciplinary practice. *Quasi* in philosophy: Vladimir Jankélévitch. *Quasi* in anthropology: Eduardo Viveiros de Castro. *Quasi* in artistic practices: Robert Smithson and Hélio Oiticica. *Quasi* in music: Luiz Tatit. In this quasi-glossary the entries are mere pretexts to create intersections of narratives about our referred background.

Observações: todos os termos *grifados em itálico* possuem correspondência no Quase-glossário, com a indicação de página referente à sua indexação em *numeração sobrescrita em colchetes*. Optamos por dar destaque aos termos do Quase-glossário apenas na sua primeira aparição no texto de Abertura, assim como em cada um dos verbetes. Já as demarcações que estão em *itálico* se referem a destaques que serão desenvolvidos no próprio corpo dissertativo, em títulos de trabalhos, exposições e obras, assim como destaques feitos por autores e autoras em trechos de citação direta.

A composição deste volume foi feita com as fontes **Rubik** para o corpo do texto principal, **Bison** para os títulos e entradas do Quase-glossário e **Redaction** para outras elaborações gráficas, não-categorizadas.

LISTA DE IMAGENS

Página 5:

Hélio Oiticica. *B36 Bólido-caixa 19 "APROPRIAÇÃO 1"*, 1966.

Páginas 10-11:

Francis Alÿs. *Numa dada situação*, 2010. Conjunto de inscrições, situações, contextos ou vocábulos relacionados ao jogo de palavras "Numa dada situação/Numa situação dada" (Além de *Dispersão* e *Tecido Social*, constam *Explosão*, *Implosão*, *Coincidência*, *Inteligência*, *Stasis*, *Espetáculo*, *Coincidência*, *Chance*, *Collapse of poetics*). São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Página 42:

Arthur L. do Carmo. *Armazém*, 2011-2012. Museu da Gravura Cidade de Curitiba. Instalação. (Arquivo, tapete, almofadas, cadeiras, mesa, papel e adesivo). Fotografia Patricia Lion.

Página 53:

Marcel Broodthaers. Página do fac-símile *Magie. Art et Politique*, 1973. Traduzido por KERN, Keila. Marcel Broodthaers *Magia Arte e Política*. In.: FRANKOWICZ, Marcos. *Si, tiene en português!* Fundação Nacional de Artes – Funarte, 2015.

Página 68-69:

Arthur L. do Carmo. *Levante* (Para uma árvore morta), 2021 (Registro de trabalho).

Página 82:

Jannis Kounellis. *Sem título*, 1969. Porta obstruída com pedras. Foto: Paolo Mussat Sartor. In.: VILELA, Jimson. *Um glossário poé-*

tico da obra de Jannis Kounellis. [Tese de] Doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 2020, p.305.

Página 92-3:

Arthur L. do Carmo. *LARANJA FOGO FOME*, 2019. Reinscrição do poema concreto de Cláudio Melo e Sousa, censurado pelo DPPS em 1959. *Jornal do Brasil*, 24 de mar. de 1959.

Página 97:

Imagem ilustrativa da matéria “Concretismo e comunismo”. Reportagem: Aníbal Machado. Imagem: *Jornal do Brasil*, 24 de mar. de 1959.

Página 107:

Ricardo Basbaum. Página do arquivo *emails (25_bienal_SP2_x2.pdf)*, 2002. In.: COTRIM, Cecília (org.). *Periódico Permanente*, v. 3, n. 5, 2014.

Página 110:

Bete vai à guerra. Além-transatravessamento 3. *Urbânia 2*, ano 2, n.2, abr., 2002, p.28.

Página 115:

Marcio Doctors. Sala da instalação *Arquivo orgânico*, 2012. Imaginários compartilhados [exposição]. Museu da Fotografia Cidade de Curitiba, set. a out. de 2012. Fotografia Patrícia Lion.

Página 124-5:

Fernando Cocchiarale. *Amostra* [Catálogo de exposição]. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, set. a out. de 1976.

Página 126-9:

Paulo Herkenhoff. *Exposição de arte* [Catálogo de exposição].

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, nov. a dez. de 1975.

Página 142:

Capa JdQ #4 (Arthur L. do Carmo, 2020). Imagem *Saturno devorando um filho*, 1819-1823, F. de Goya.

Capa JdQ #3 (Arthur L. do Carmo, 2020). *Monumento Contra o Fascismo*. Esther Shalev e Jochen Gerz, *Monument Against Fascism*, 1986. Permanent installation, Hamburg-Harburg, Germany, Studio Shalev-Gerz.

Página 156:

Lygia Clark. *Quebra da moldura*, 1954. Óleo sobre tela; Óleo sobre madeira (83,1x75cm). Imagem Associação Cultural Lygia Clark.

Página 169:

Consagradinho afetivo, 2018 (Arthur L. do Carmo). Escultura. (Rocha, alfinetes, percevejos e botão). Transcrição a partir da obra da artista Adriana Tabalipa, da sua série *Consagradinhos* (1998-).

Página 177:

Espai en Blanc. Série de cartazes, *El pressentiment N. 42* (2012-).

Página 181:

EcoBandeira, 2021 (Arthur L. do Carmo).

Página 196 a 233:

Independent curatorship (Curadoria independente^[195]), 2022 (Arthur L. do Carmo). Transcrição sobre Andrea Fraser. *Reporting from São Paulo, I'm from the United States* (Informando de São Paulo, eu sou dos Estados Unidos, 1998).

Página 253:

Edifício Larkin, de Frank Lloyd Wright, 1906. Construção 1903-1905. Demolido em 1950. Cidade de Buffalo, Nova York, EUA.

Página 258:

Entre-textos, 2012-2014 (Arthur L. do Carmo). Papel jornal e acrílico e **Dispositivos móveis**^[257], 2012-2014 (Arthur L. do Carmo). Estante de metal, pinturas e embalagens. Fotografias Henrique Jakobi.

Página 278:

Levante (Para uma árvore morta). Arthur L. do Carmo, 2021 (Registro de trabalho).

Páginas 284; 288-9:

A cada 100 passos uma pedra (As pedras nunca sorriem. E tu vais dizer que é passado), 2021. (Arthur L. do Carmo). Fotografias Kim Costa Nunes.

Página 287:

Esq.: Primeira página do bloco de anotações registrando memórias de água, 2021 (Dienefer Pereira Silva). Terra de Areia/RS. Dir.: Primeira página do bloco de anotações registrando memórias de água, 2021 (José Antônio de Lima). Terra de Areia/RS.

Página 345:

Vitrine do espaço expositivo Centro Cultural Teatro Guaíra, Curitiba, durante a exposição *Transáveis*, do Brutus Coletivo: as artistas plotaram na vitrine a frase “Eu estou aqui por sua causa”. Fotografia Braian Boguszewski.

“Sala de espera” da mostra *Transáveis* (Brutus Coletivo). A **mediatrix**^[345] Margit Leisner conversa com espectador, que aguarda. Fotografia Braian Boguszewski.

Página 360:

Um grupo de manifestantes reage à brutalidade das Forças Armadas por parte do segundo governo neoliberal de Sebastián

Piñera (2010-2014;2018-2022) segurando cartazes com a figura de um olho, alvo de repressão dos militares, durante um protesto em Santiago do Chile. Fotografia Pablo Sanhueza/Reuters, 2019.

Marca-olho, 1984-2010 (Ricardo Basbaum). Exposição Galeria Expandia (Curadoria de Christine Mello). Galeria Luciana Brito, São Paulo, 6 a 20 de abril, 2010.

Campana de ojos y dientes de migrantes de Tijuana (Campanha dos olhos e dentes dos migrantes de Tijuana). Santiago Sierra, 2021. Calle General Francisco Ramirez. Ciudad de Mexico, Mexico, Abril 2021. Fotografia Luz Massot.

Páginas 364 a 367:

Mapa para não ver a paisagem, 2012 (Arthur L. do Carmo em co-autoria com Luana Navarro). Instalação. Vidro, adesivo e luz (detalhes).

Página 370-1:

Hélio Oiticica. Programa HO. Documento de 14 de ago. de 1966 (2 páginas). Número do tombo: N.0254/66.

Página 373:

Proibido. (cartaz para Vitor Cesar), 2019 (Arthur L. do Carmo). Transapresentação. Impressão em papel. 70x40cm.

Página 402:

Texto de parede, 2021 (C.L. Salvaro).
Etude d'un mur (Estudo de uma parede) 1966, (Marcel Broodthaers).

LISTA DE ABREVIÇÕES

ant. - antônimo

bot. - botânica

de. - Alemão (língua alemã)

der. - derivado

fr. - Francês (língua francesa)

gr. - grego

ing. - Inglês (língua inglesa)

lat. - latim

masc. - masculino

med. - medicina

or. - original

por. - Português (língua portuguesa)

pref. - prefixo

próx. - próximo

som. - somado

trad. - tradução

v. - ver também

SUMÁRIO

6	agradecimentos
9	epígrafe
12	resumo
14	abstract
17	observações
19	lista de imagens
25	lista de abreviações
29	abertura
70	quase-glossário
411	referências

ABERTURA

Nos idos de dezembro de 1966, Frederico Moraes usa o seu espaço no Diário de Notícias para publicar na íntegra o regulamento do (que viria a ser o) *Salão da caixa*.¹ Organizado pela Petite Galerie, pertencente ao italiano Franco Terranova desde 1954, o regulamento propunha “estimular novas formas de expressão entre os artistas brasileiros, no caso, tomando o formato da caixa como ponto de partida para especulações formais, dentro de um *modus operandi* essencialmente retilíneo, porém, variado no cruzamento de estilos, materiais, tendências, idades, métodos e conceitos”. O propósito era fazer com que os mais variados estilos e movimentos estéticos em voga encontrassem uma forma em comum e, então, “partindo da *box form* (...) verificar os contrastes não apenas das individualidades, como também correntes diversificadas, essencialmente simbolistas, do neo-dada à op-art, passando pelo surrealismo, figurativismo, expressionismo abstrato, pop-art, hard-edge e muitas outras”. Organizado para dar sequência ao Salão de Abril, que havia tido sua primeira edição no início de 1966 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o júri contava com Lúcio Costa e Pietro Maria Bardi, além de José Geraldo Vieira, Jaime Maurício e o próprio Terranova.

¹ MORAIS, Frederico. PG compra caixas a Cr\$ 500 mil. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 de dez. de 1966a.

O gesto de Frederico, ao publicar na íntegra o regulamento, não era incomum. Dispor regimentos e declarações oficiais nos meios de circulação de massa era prática ordinária. O país era atravessado por disputas políticas e crescente intransigência militar na busca de uma nova constituição direcionada aos interesses militares-empresários. Estrategicamente, ao tentar legalizar a Ditadura Militar como sistema soberano através de um Congresso Nacional esquálido, com todos os membros de oposição já afastados pelo AI-4, por meio de Assembleia Nacional Constituinte, promulgada em 1967, as instituições e seus projetos nacionais autoritários escancaravam práticas de imposição do silêncio e da oficialidade.

Entretanto, podemos perceber que há no gesto aparentemente trivial de Morais a colocação de um debate sobre a institucionalidade política do campo artístico que não se restringe ao discurso estético ou formal. Uma **tática contra-institucional**^[396], procurando garantir aos artistas um espaço não-cerceado pelo autoritarismo judicativo da própria crítica.

Um dia após publicar o regulamento do concurso da Petite Galerie, Morais publica então uma sequência de duas críticas, opondo-se frontalmente a qualquer *delimitação formal* das noções de vanguarda.² A proposta desse Salão seria fruto das “vacilações do mercado de arte”³ que tentava delimitar a noção de *objeto*, este que não se propunha a ser apenas um conceito, mas “uma necessidade (orgânica e não-artificial)”, tornando-o parte

2 MORAIS, Frederico. A institucionalização da Vanguarda Brasileira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 de dez. de 1966b. . A caixificação da vanguarda. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 dez. 1966c, 2ª Seção, p. 1

3 Frederico Morais faz uma aproximação entre a lógica do mercado de arte e a ideia de *moda*, demarcada como uma adaptação oportunista. Paulo Sérgio Duarte, em entrevista a Ivair Reinaldin, afirma que nessa época “O mercado vendia muita pintura em loja de móveis”. Em síntese, “A Petite Galerie desde o final dos anos 60 e durante os anos 70 fez trabalhos importantes e continuou, enquanto a galeria estava aberta. Franco Terranova mostrava artistas interessantes, fazia exposições ousadas, mas não se pode chamar isso de mercado” (DUARTE, 2010, p. 136).

do “gosto oficial”. Premiando uma espécie de *obediência formal*, a sua institucionalização seria também a sua neutralização, alienando a capacidade criadora a um “nível digestivo”. O objeto na produção do período não estava ancorado a um ponto de partida, o que denotaria uma originalidade contextual brasileira. “Chegamos ao objeto, mas não partimos dele.” A proposta do Salão era interinstitucional, no sentido de abrir caminho para que a produção ali dirigida por tais critérios encontrasse reconhecimento também na IX Bienal de São Paulo, que ocorreria no ano seguinte, através de outro prêmio, de US\$-1mil, que seria ganho por Amélia Toledo⁴.

O que nos chama a atenção nessa situação era a formação da institucionalidade da arte ocorrendo sem que houvesse **distinção**^[259] entre galeria e Bienal, ambas incentivando artistas a se voltarem a um meio que já *nasceria velho*. Em 1970 Hélio Oiticica faria uma dura crítica a esse respeito, denunciando o amálgama *moralista-paternal-reacionário* do policiamento das *instituições-culturais* sobre a produção crítica e experimental da época, nomeando essa lógica de **convivência**^[173].⁵

Para a crítica de Frederico Morais, a *forma* não teria mais lugar na produção da vanguarda. “Caixas já foram feitas muitas no Brasil: casulos, bichos, bólides, núcleos, penetráveis, caixas de morar (sem ar), caixas de mau gosto, do sexo, caixa de meu pai, caixa da criança, milhares de caixas, da caixa de origem à caixa final, caixão, caixote.” Era impensável para o crítico que a caixa ou *box form* pudesse ser a “ponte em comum entre os que fazem autêntica vanguarda no Brasil”, ao contrário do que o conceito de *objeto* realmente deveria representar: “um comportamento, um modo de ser, uma posição diante da vida, dos homens, das coisas, do país” ou então, dito de outro modo, se havia algo que unisse a vanguarda brasileira era “a busca de uma linguagem objetiva, de uma **nova objetividade**^[354] brasilei-

4 BIENAL DE SÃO PAULO. IX Bienal de São Paulo [Catálogo]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1967, p.704.

5 OITICICA Hélio. Brasil diarréia. In: GULLAR, Ferreira (org.). *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1973. p.147-152.

ra.”⁶ É a esta situação que Morais se refere no seu texto “Do corpo à Terra” (2001): um movimento iniciado no Rio de Janeiro, contrário à realização do ‘concurso de obras de arte em forma de caixa’, resultou na mostra Nova Objetividade Brasileira, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em abril de 1967.⁷ Percebemos através de alguns textos anteriores ao debate que havia um descompasso entre uma discussão elitizada que precisaria se reafirmar a cada novo **espaço de aparição**^[269].⁸ “A morte do plano” (1960) de Lygia Clark e “Aspiro ao grande labirinto” (1961) de Hélio Oiticica, assim como a “Teoria do não-objeto”(1959) de Ferreira Gullar.

O projeto inicial desta **dissertação**^[254] se intitulava *A crítica de arte intercalada no espaço: a expansão da linguagem escrita da crítica para a ambientação da discursividade curatorial – mediações, interdições, atravessamentos*. A ideia central era dar atenção ao momento em que ocorrem procedimentos que inauguraram a figura do *curador como autor*⁹ no Brasil. Mesmo haven-

6 MORAIS, 1966b, s/p.

7 Tendo a sua concepção iniciada a partir das reflexões publicadas por Hélio Oiticica na ocasião da exposição Propostas 66 (FAAP-SP), essa mostra foi uma resposta coletiva à tentativa de delimitar parâmetros da produção da vanguarda, traduzida também no texto assinado coletivamente e intitulado *A Declaração de Princípios Básicos da Nova Vanguarda*, que acompanhava a mostra. Cf. DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Lech, 1998.

8 Numa das poucas vezes em que faz uma autoavaliação do grupo neoconcreto, Lygia Clark reconhece que havia um certo elitismo de um grupo de intelectuais restrito aos próprios debates internos. Em carta para Hélio Oiticica, em 1968: “É de estarrecer pois tudo mudou mesmo em relação ao que foi o grupo neoconcreto... O nosso grupo era pouco popular, pois era um grupo de artistas intelectuais que não tinha contacto nenhum com o povo. (...) E, contra o neoconcreto, eram também artistas como nós ou intelectuais que abominavam nossas ideias”. FIGUEIREDO, L. (org.). *Lygia Clark_Hélio Oiticica: Cartas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, p.81-2. Apesar de não ser verdadeiro, pois as conexões com a cultura de massa foram diversas, e não “nenhuma”, seja pela indústria, pela mídia ou pelo samba, confirmamos o hermetismo que perpassava os debates.

9 Cf. LAGNADO, Lisette. O curador como autor. *Folha de S. Paulo*, CadernoMais!, 10 de dez. de 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1012200009.htm> & RUPP, Betina. O curador como autor de exposições. *Revista-Valise*. Porto Alegre, v.1, n.1, jul. de 2011, p.131-143.

do importantes figuras no comando de museus e equipamentos relacionados que também irão organizar exposições, como Aracy Amaral, Mário Pedrosa e Walter Zanini, foram as proposições precursoras de Frederico Morais as responsáveis pela prática da **curadoria independente**^[195] no cenário brasileiro, lançando diante das *exposições periódicas* o contraponto crítico através de *exposições temporárias*, ampliando os espaços para o exercício da crítica através da *expansão da linguagem escrita da crítica para a ambientação da discursividade curatorial*. Morais, com a organização de suas exposições, criava um **espaço de crítica**^[271]. Daríamos destaque a esse movimento propalado por Morais a partir de um mergulho em *proposições, textos e conceitos* em profusão no período e à percepção de que “Foram gestos curatoriais ousados e isolados no seu tempo que encontrariam eco no campo da curadoria apenas nos anos 2000 com a exacerbação da autoria e da imaginação curatorial”¹⁰. As proposições de Morais no período, assumindo os dilemas críticos das neovanguardas¹¹, transformaram radicalmente a função da crítica de arte, alterando seu sentido único previamente estabelecido, fundamentado no pensamento judicativo e autoritário sobre trabalhos da época. A alternativa para essa **crise**^[188] tinha

o intuito de atualizar a atividade da crítica e torná-la capaz de dialogar com a produção do seu tempo. Seu fundamento, para tanto, seria a própria criação. Nesse contexto, o crítico passaria a atuar poeticamente, agora não apenas realizando crítica textual, mas também criando trabalhos de arte que funcionariam como comentários críticos de proposições de artistas. (CHAGAS; LOPESS, 2012, p.110)

10 TEJO, Cristiana. *A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Morais, Walter Zanini*. [Tese de] Doutorado. Programa de Pós-graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2017, p.163.

11 cf. RIBEIRO, M. A. O pensamento crítico de Frederico Morais na formulação do ideário das neovanguardas. In.: _____ . *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997.

Em 1970, as mostras *Do Corpo à Terra* (Parque Municipal, Belo Horizonte) e *A Nova Crítica* (Petite Galerie, Rio de Janeiro) consolidaram a sua ruptura com a posição judicativa do crítico de arte, ampliando a vocação experimental da arte brasileira e se propondo a discutir trabalhos de arte com outros trabalhos de arte, e não apenas se utilizando da palavra escrita. O **crítico-criador**^[182] ¹², como ficou conhecido, ao elaborar uma *nova crítica* se propunha a pensar as vanguardas das décadas de 1960 e 1970 com suas próprias ferramentas e materiais. A reformulação das atividades da crítica se propunha assim a avançar e a superar os evidentes esvaziamentos pelos quais a crítica de arte estava passando no período. Não haviam ainda ferramentas críticas ou métodos para que a crítica conseguisse se relacionar com provocações de artistas que questionavam a legitimidade de critérios utilizados pela crítica, principalmente em júris de salões e prêmios.¹³ A alternativa para essa *crise* tinha “o intuito de atualizar a atividade da crítica e torná-la capaz de dialogar com a produção do seu tempo. Seu fundamento, para tanto, seria a própria criação. Nesse contexto, o crítico passaria a atuar poeticamente, agora não apenas realizando crítica textual, mas também criando trabalhos de arte que funcionariam como comentários críticos de proposições de artistas”¹⁴.

O surgimento do *artista-curador* remonta a Gustave Courbet, quando organizou em 1855 o Pavilhão do Realismo com obras suas recusadas pela Exposição Universal de Paris. Entretanto, a

12 Cf. MORAIS, Frederico. Frederico Morais, o crítico-criador. [Entrevista concedida a] AGUILAR, Gonzalo. *Cronópios*, 25 mai. 2008. & CHAGAS, Tamara. *Da crítica à nova crítica: as múltiplas incursões do crítico-criador Frederico Morais*. [Dissertação de] Mestrado. Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2012.

13 Cf. PONTUAL, Roberto. Objeto e objeções. In.: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p.255-7. V.: BARRIO, Artur. Textos, manifestos e um ‘texto mais recente’. *Revista Visuais*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes, v.2, n.2. Unicamp, 2016.

14 CHAGAS, Tamara Silva. LOPESS, Almerinda da Silva. A crítica de arte como desdobramento poético. *Revista Poiésis*, n.19, jul. 2012, p. 110.

figura do *curador-artista* demoraria a aparecer, advindo não de grupos artísticos, mas de críticos e dirigentes culturais que se tornaram independentes das obrigações do *conservateur*.¹⁵ No momento em que a figura do *conservateur* foi colocado diante de obras em processo, descartáveis, feitas com materiais efêmeros e perecíveis, que em muitos casos duravam uma única exibição, ocorreu um dilema, “que alterou profundamente o status das instituições, deixando de ser um espaço de simples apresentação para o de um *lugar discursivo*. Isto colocou o curador como um cúmplice ou colaborador direto do artista e não mais como aquele que salvaguarda fisicamente ou distribui uma obra de arte nas paredes da galeria”¹⁶.

Inaugurada em 22 abril de 1966 com a mostra PARE, a Galeria G-4 contou com obras dos artistas Antonio Dias, Carlos Vergara, Pedro Geraldo, Escosteguy, Roberto Magalhães e Rubens Gerchman. No mês de junho do mesmo ano, Hélio Oiticica abria sua primeira individual, Manifestação Ambiental nº1, na qual apresentou seus Núcleos e Bólides. Todos os artistas da mostra PARE, assim como Hélio Oiticica, integraram a exposição *Vanguarda Brasileira*, na Reitoria da UFMG, organizada por Frederico Morais, em julho de 1966.

Oiticica, entretanto, estava ausente, mas a presença dele seria imprescindível para o arranjo expográfico do crítico mineiro, pois ele era o elo de ligação entre a geração da década de 1950/1960, na qual constavam artistas como Franz Weissman, Amílcar de Castro e Ligia Clark e a geração que despontava na época e que estava ali reunida. Frederico Morais, Rubens Gerchman e Antonio Dias recriam então a obra *B37 Bólido-caixa 20*, que era composto por uma cesta de arame com ovos dentro, a que Oiticica irá chamar, sugerindo uma leitura que teria sido feita por Mário Pedrosa, de “um escárnio ao chamado comércio da arte criado pelas galerias: aqui, o elemento da

15 RUPP, Bettina. *Curadorias na arte contemporânea: precursores, conceitos e relações com o campo artístico*. [Dissertação de] Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010, p.14-15.

16 TEJO, 2017, p.36.

obra é vendida a preço de custo, preço este acessível a qualquer pessoa (há ainda a simpática possibilidade de se poder roubar um ou mais ovos às escondidas, o que torna maior o escárnio)”¹⁷. Essa situação, emergida da ausência do artista, oferece a provocação para se pensar a ideia de exposição nos contextos complexos de seu **acontecimento**^[83]. A *Vanguarda Braileira*, assim como outras mostras organizadas por Moraes no período, como a citada exposição *Nova Objetividade Brasileira* criada por um grupo de críticos e artistas no MAM em 1967, não eram apenas uma exposição, mas também um manifesto, um *espaço de crítica*.

A crítica que iria propor a organização de exposições não ocorreria sem embates e gestos radicalizados (radicais porque precursores, muitas vezes) principalmente no interior das próprias institucionalidades ainda em formação. Lorenzo Mammì, analisando o assunto, também aborda a movimentação da crítica de arte que irá se transformar em **gesto curatorial**^[301] em seu texto “Mortes recentes da arte”¹⁸. Tal como Ricardo Basbaum em seu texto “Alguns efeitos de plasticidade a partir da crítica em rede”¹⁹, Mammì parte dos textos de Giulio Carlo Argan intitulados “A crise da crítica de arte e a crise da arte” e “A crise da arte como ciência europeia” para comentar a *fratura irrecuperável* ocorrida com as experiências artísticas das décadas de 1960-70 em relação às linguagens do modernismo.

Para Mammì, essa *fratura* teria sido decorrente de dois motivos: 1. a recusa de qualquer leitura que fosse estritamente formal da arte do período, com uma produção de arte que rejeitava os sistemas de valores da arte moderna que não fossem

17 OITICICA, Hélio (Programa ambiental) apud LOEB, Angela Varela. Os Bólides do Programa Ambiental de Hélio Oiticica. *Ars* (São Paulo), n.17, ano 9, 2011, p.74.

18 MAMMÍ, Lorenzo. *O que resta: Arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p.17-28.

19 BASBAUM, Ricardo. Alguns efeitos de plasticidade a partir da crítica em rede. In.: COUTO, Maria de Fátima Morethy; FUREGATTI, Sylvia Helena. (orgs.) *Espaços da arte contemporânea*. São Paulo: Alameda, 2013, p.181-193.

socialmente éticos ou politicamente responsáveis em contextos de crise e instabilidade e 2. (questão que também será debatida dentre outros autores por Boris Buden, em seu texto “Crítica sin crise, crise sin crítica”²⁰) a arte produzida nesse período passou a reivindicar que ela fosse a sua própria crítica, prescindindo de discursos que fossem externos a ela mesma, em um processo de autonomização absoluta, tornando-se totalmente objetiva ou realista em si mesma, na sua própria materialidade.

No **desenvolvimento**^[241] da nossa pesquisa, os contextos de crise, geradores de **fraturas epistêmicas**^[293] ou **fraturas institucionais**^[294], foram se tornando cada vez mais relevantes para se pensar os *lugares*²¹ e *transformações*²² da crítica de arte. A proposta da dissertação se ampliava, e passamos a compreender que no período ocorriam com bastante frequência relações manifestas entre *crises* (das vanguardas, das linguagens) e *críticas* (estéticas, formais, éticas, políticas, institucionais, totais) em práticas tanto críticas quanto artísticas. Ficava cada vez mais em evidência a complexidade destes termos, e que a sua frequência não ocorria *sem contextos*. Pelo contrário, víamos que ainda hoje ocorrem nítidos reflexos destes embates numa multiplicidade de *situações*.

Quais foram os fatores geradores dessas *crises* da arte com o mundo e com o seu próprio meio, ou, a partir da reorganização dos termos por Mammì, como seria possível entender os movimentos geradores de *fraturas* e as suas consequências na reordenação do sistema da arte²³?

20 BUDEN, Boris. Crítica sin crisis, crisis sin crítica. In.: *Transversal* - Revista online EIPCP, do you remember institutional critique?, jan. 2006. Disponível em: <https://transversal.at/transversal/0106/buden/es>.

21 cf. GONÇALVES, Lisbeth Ruth Rebollo; FABRIS, Annateresa (orgs.). *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: ABCA; Imprensa Oficial do Estado, 2005.

22 SALZSTEIN, Sônia. Transformações na esfera da crítica. *ARS* (São Paulo), v. 1, n. 1, p. 83-89, 2003.

23 Ao tratar do sistema da arte, Ronaldo Brito irá pontuar a contradição que nos anos 1980 se tornava cada vez mais evidente: o conflito entre o *Saber da arte* e o *Saber sobre a arte*, com uma primazia do segundo sobre o primeiro. “E se constata o quão pouco se conhece desse primeiro e decisivo saber, apesar dos esforços em direção a uma pretensa ciência da arte. Dessa diferença, pas-

São fraturas ocorridas *no interior* de institucionalidades em formação. Nesse sentido, o nosso processo de pesquisa se voltou a pensar quais seriam as possibilidades críticas e poéticas que emergem do **vazio**^[403] de tais fraturas, como a figura do *crítico-criador*. O surgimento do crítico-criador de exposições decorreria da necessidade de se criar um sistema de *signos discursivos-plásticos* paralelo aos trabalhos de arte, que pudesse se relacionar com a produção experimental do período. Uma prática que iria se desdobrar como um *gesto instalativo* ou, se preferirmos, um *gesto curatorial*. Desestabilizações institucionais no período de 1960-70, cada vez mais evidentes e mesmo evidenciadas (por artistas e críticos). O objeto dessa dissertação se encaminha assim à consideração das mais diversas crises e proposições em diferentes **instaurações**^[319] de *crises institucionais*.

No referido “Alguns efeitos de plasticidade a partir da crítica em rede”, Ricardo Basbaum se volta para a pensar a potencialidade de um *crítica em rede*, a partir de Bruno Latour e das associações entre texto e obra como uma estratégia de enfrentamento às constantes presenças da *crise da crítica*. “É próprio da noção de rede o desenvolvimento de uma potência que não parte de ‘concentração, pureza ou unidade’, mas da sensação de que ‘resistência, obstinação e firmeza são mais obtidas através de ‘enredamento, entrelaçamento, costura e trama de amarras que são fracas em si mesmas.’”²⁴

sada às vezes sob silêncio, a arte moderna tirou sua força de emergência. Da insuspeitada distinção entre obra e o valor da arte. Ou, em linguagem contemporânea, entre o trabalho e o Sistema da Arte. Obviamente um faz parte do outro, mas não são coincidentes. O que causou escândalo, impôs-se como poder negativo, foi afinal a revolta do trabalho contra o seu processo de institucionalização.” BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo). In.: BASBAUM, R. (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p.204. Bruna Fetter irá sublinhar uma mudança bastante sutil, mas eficaz e atenciosa ao pensar o sistema da arte, entendendo contemporaneamente a sua existência como uma *pluralidade de sistemas da arte*. FETTER, Bruna. Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistema(s) da arte. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 2, n. 3, p. 102-119, 2018. 24 BASBAUM, 2013, p.191.

A complexidade da terminologia que era utilizada como *ferramenta e campo de disputa* chamava a nossa atenção para a necessidade de encontrá-la *em situação*, não restritas aos debates formais ou abstratos, mas como alguns termos e palavras-chaves eram capazes de *legitimar determinadas práticas artísticas*, mesmo em suas indeterminações. *Quase-glossário* é um terreno de eventos, e por isso mesmo de *incertezas*.

No vocábulo *Evento*, elaborado para o *Vocabulário Político para Processos Estéticos*²⁵, que abordaremos mais adiante, Rodrigo Nunes sublinha como determinadas situações podem instituir uma *ruptura com a causalidade, a temporalidade e a historicidade lineares*. Partindo da sua etimologia *occursus* (encontro) à *occasione* (ocasião), o professor de filosofia moderna e contemporânea nos lembra que sua ocorrência assegura uma primazia da prática sobre o pensamento e a teoria, *da individuação* sobre o indivíduo. É nesse sentido que nos interessa pensar a ideia de *em situação* sob o caráter de *evento*, “porque (o *Evento*) justamente é uma ruptura, um excesso por sobre a linearidade, por sobre o mecanismo”²⁶.

Em paralelo à nossa pesquisa e narrativa linear-histórica ia se formando um vocabulário *crítico-poético* através de *eventos* que estabeleciam na sua própria irrupção espaços em disputas de significação. *Enunciações* que ocorriam por textos, mas também em gestos ou ações. Havíamos aqui encontrado o nosso método de desenvolvimento, um glossário que foi se construindo paralelo a uma narrativa temporal-linear do nosso objeto. Entretanto, mesmo que ele pudesse responder brevemente à especificidade da terminologia que emergia, ele não se mantinha incólume numa esfera de discursividade acadêmica e a todo tempo surgia outra terminologia que entrava em conflito com as restrições que um glossário como apêndice

25 RIBAS, Cristina. *Vocabulário político para processos estéticos*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2014. Disponível em: <https://vocabpol.cristinaribas.org/>

26 NUNES, Rodrigo. *Evento*. In.: RIBAS, 2014, s/p. Disponível em: <https://vocabpol.cristinaribas.org/evento/>

impunha, tendo em vista que estava ancorado a uma narrativa histórica-linear, que não lhe abarcava por inteiro. Ele já não era um glossário, mas uma narrativa não-linear para além do texto dissertativo, que envolvia distintas temporalidades e disciplinas, abordando o **entre-lugar**^[265] que se formava nos espaços de fissura do nosso objeto de pesquisa. Desta maneira, percebemos que era ele quem se constituía como dissertação possível dentro da linha de pesquisa em Poéticas Visuais. Era ele quem sustentava nosso *processo*.

Em “Escrever a leitura”²⁷, Barthes nos traz a imagem de *ler levantando a cabeça*. Levantar a cabeça e voltar-se para fora do texto não é necessariamente um voltar-se para si mesmo, mas um olhar para aquilo que retiramos, *cortamos, desrespeitosamente*, do texto e associamos a “*outras ideias, outras imagens, outras significações*”²⁸. Ao levantar a cabeça, o leitor cria acréscimos de sentidos que não poderiam ser encontrados *nem* no dicionário *nem* na gramática. Se a composição do texto possui uma *relação regulada*, se a sua escrita canaliza a procura de um sentido que deverá ser encontrada pelo leitor, mesmo *constrangendo-o* à esse sentido, a leitura dispersa, dissemina: “disposição topológica que dá à leitura do texto (...) o seu traçado e a sua liberdade”²⁹. Antoine Compagnon, em seu livro *O trabalho da citação*, irá um pouco mais adiante, não mais separando o ato de escrever do ato de ler. “Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. (...) Ler ou escrever é realizar um ato de citação. A citação representa a primeira prática do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar é repetir o gesto arcaico do recortar-colar, a experiência original do papel, antes que ele seja a superfície de inscrição da letra.”³⁰

27 BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad.: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.26-9.

28 Ibidem, p.28 (grifos no original).

29 Ibidem, p.29.

30 COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad.: Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007, p.41.

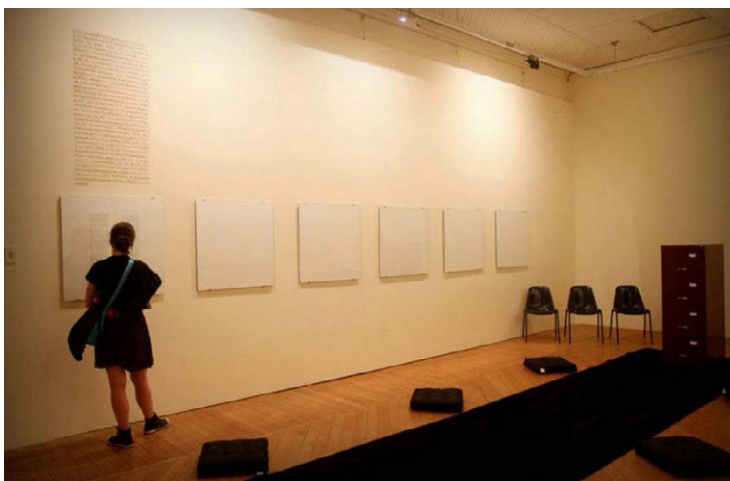
Kenneth Goldsmith, criador do *UbuWeb*³¹, não fala em citação, mas sim em *escrita não criativa*, remetendo mesmo a uma ruptura com a ideia de atribuição de autoria, procurando problematizar a ideia de plágio e **apropriação**^[107]. Em entrevista, afirma que “Ainda que se possa dizer que o modernismo já estava preocupado com a fragmentação e a ruptura da linguagem, o que a escrita conceitual faz é simplesmente apropriar-se de textos preexistentes na sua totalidade e proclamá-los como seus”³². Em 2011 foi apresentado o trabalho *Armazém*³³, no qual reuni um pequeno arquivo de textos referentes a uma multiplicidade termos da arte contemporânea que encontrava durante algumas leituras, como *curadoria, intervenção, apropriação, deriva*^[239], *deslocamento, dobra*^[111], *imagem* entre outros. Para o termo *curadoria*, especificamente, desenvolvi uma escrita operada por meio de colagens e citações de trechos dos textos que se encontravam no arquivo-instalação. Em *Escrever sem escrever*, Leonardo Villa-Forte afirma que “Citar é ressaltar um fragmento, elevá-lo à frente do seu conjunto anterior, dar-lhe destaque e trazê-lo a uma nova situação”³⁴.

31 *UbuWeb* (1996) é uma plataforma educacional baseada na web que disponibiliza materiais das vanguardas históricas e trabalhos contemporâneos, como poesia visual, concreta e sonora, incluindo filmes, oferecendo um acesso aberto a obras esgotadas. Opera por uma *economia de presentes*, em que alguns artistas submetem seus trabalhos ao arquivo, mas também por uma lógica de *apropriação*, materiais incluídos no arquivo por Goldsmith sem que ele tenha necessariamente os direitos de reprodução-veiculação.

32 GOLDSMITH, Kenneth. Copiar é preciso, inventar não é preciso. [Entrevista a] Giselle Beiguelman. Desvirtual [Online]. Disponível em: https://desvirtual.com/text/copiar_eh_preciso.pdf

33 A exposição [Arquivo/Operação. Impermanência] na qual foi apresentado reuniu os artistas Arthur L. do Carmo, Luana Navarro e Patricia Lion. Foram exibidas obras/instalações em salas individuais. Museu da Gravura Cidade de Curitiba / Solar do Barão, dez. de 2011 a fev de 2012. Coordenação museológica: Ana González.

34 VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2019, p.24.



Arthur L. do Carmo. Armazém, 2011-2012. Museu da Gravura Cidade de Curitiba. (Arquivo, tapete, almofadas, cadeiras, mesa, papel e adesivo). Fotografia Patricia Lion.

Georges Bataille foi um dos fundadores e secretário geral da revista *Documents* durante todo o seu período de circulação, entre abril de 1929 e janeiro de 1931. Nas três primeiras edições, *Documents* trazia no subtítulo *Doctrines, Archéologie, Beux-Arts, Ethnografie* e a partir do quarto número (no total foram 15) *Doctrines* é substituído por *Variétés*, reforçando os intercruzamentos e contrapontos entre diversas disciplinas ainda em formação e forjando rompantes entre conceitos da história da filosofia hegemônicos, mitos, costumes ou imagens rituais das chamadas sociedades arcaicas.

Dentre artigos de especialistas que viriam a se tornar reconhecidos etnógrafos e antropólogos, incluindo Claude Lévi-Strauss que assina artigo sob o pseudônimo de Georges Monnet³⁵, *Documents* era entremeada por um *Dicionário crítico*. Os verbetes eram redigidos em sua maioria pelo próprio Bataille, mas também pelo escritor, historiador e anarquista alemão Carl Einstein.

35 HOLLIER, Denis. O valor de uso do impossível. In.: BATAILLE, Georges. *Documents*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018, p.08

O estopim eclético e inconformado do *Dicionário crítico* é atribuído, aliás, a Einstein. “Carl Einstein já tinha tido essa ideia com Carl Sternheim, em Bruxelas, durante a Primeira Guerra Mundial, sob o título de ‘Enzyklopädie zum Abbruch bürgerlicher Ideologie’ (Enciclopédia de demolição da ideologia burguesa), mas que realmente não vingou, e apenas alguns fragmentos foram publicados.”³⁶ Bataille, porém, criava em seus verbetes uma operação de montagem que ausentava deles o seu sentido racional-linear, desarticulando semelhanças óbvias com o mundo que eles poderiam carregar. Dissidentes do surrealismo, as escolhas das imagens que acompanhariam cada vocábulo do *Dicionário crítico* não eram ilustrativas, pelo contrário, se aproximavam do cinema de vanguarda como meio por excelência da *decomposição da figura humana*. Para o pensamento de Bataille, “a forma oprime a matéria”³⁷, e as operações de montagem, desfiguração e mesmo antropomorfismo seriam um caminho para desvelar a obscuridade e as sombras dos idealismos. Em seu verbete *Sol podre*, advém a imagem que

O sol, humanamente falando (isto é, na medida em que confunde com a noção de meio-dia), é a mais *elevada* das concepções. (...) Em contrapartida, se, apesar de tudo, fixamo-lo obstinadamente, isso supõe certa loucura, e a noção muda de sentido porque, na luz, não é mais a produção que aparece, mas o dejetto, isto é, a combustão (...) Da mesma forma que o sol precedente (aquele que não se olha) é perfeitamente belo, aquele que se olha pode ser considerado como horriavelmente feio. Mitologicamente, o sol olhando se identifica com um homem que degola um touro

36 MEFFRE, Liliâne. Carl Einstein e a revista *Documents*. *Arte&Ensaio*. Dossiê. Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n.30, dez. de 2015, p.111.

37 OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. O verbete, o dicionário e o documento: Uma leitura da montagem em Georges Bataille. *Revista Poiésis* (Niterói), n.13, p.145-158, ago. de 2009. p.148.

(Mitra), com um abutre que come o fígado (Prometeu); aquele que olha, com o touro degolado ou com o fígado comido.³⁸

Como não perceber nessa passagem a metáfora do corpo social esgarçado com seu fígado devorado por um abutre ou degolado diante das certezas idealistas, numa clara antecipação do autoritarismo nazista – tal como o *Schwarze Sonne* (Em de. Sol negro), pavorosa sobreposição de três suásticas que formavam um sol central expelindo doze raios?

O caminho inverso do conhecimento hegemônico ganhou território com a publicação do *Glossário incompleto de fontes latino-americanas*, escrito por Paulo Herkenhoff em 1992, para publicação no catálogo da exposição *Cartografias*³⁹, pouco antes da conhecida Bienal da Antropofagia organizada em 1998. Nesse *Glossário incompleto*, Herkenhoff estrutura seus verbetes a partir de relações entre acontecimentos sociais e culturais, revelando operações de artistas no cerne dos “símbolos coletivos e não com apropriações individualistas”⁴⁰. *Fatos artísticos e fatos sociais* tornam-se assim interdependentes nos traçados deixados por problemas e leituras tanto do passado quanto de signos revelados pelo presente⁴¹. Há aqui e em outras produções textuais⁴²

38 BATAILLE, Georges. *Documents*. Trad.: João Camilo Penna; Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018, p.177-8.

39 HERKENHOFF, Paulo. The Incomplete Glossary of Sources of Latin American Art. In.: MESQUITA, Ivo. *Cartographies* (Catálogo). Winnipeg: Winnipeg Art Institute, 1993.

40 “The word here is the alliance with the Other, since artists are seen as individuals operating with collective symbols and not with individualistic appropriations.” (A palavra aqui é a aliança com o Outro, pois os artistas são vistos como indivíduos que operam com símbolos coletivos e não com apropriações individualistas.) HERKENHOFF, Paulo. The Incomplete Glossary of Sources of Latin American Art. In: BUENAVENTURA, Julia (editora residente). *Periódico Permanente*, v.10, n.09 [Online]. São Paulo: Fórum Permanente, 2021.

41 Cf. REIS, Paulo. As exposições de arte e o debate cultural. *Revista Tecnologia e Sociedade* (Curitiba), v. 2, n. 2 (2006).

42 Dentre os textos e curadorias destacadas por Paulo Roberto de Ol-

do curador “grandes mosaicos”:

Aliam-se o rigor formal do conhecimento da arte brasileira (ou internacional) a uma liberdade conceitual que, em suas miríades de entrelaçamentos entre fatos e leituras, mostram a perquirição mais densa do autor. Muitas vezes seus textos assemelham-se a projetos de curadorias ao juntar referências de artistas e obras a questões conceituais mais teóricas da arte e da sociedade.⁴³

O filósofo e musicólogo francês Vladimir Jankélévitch possui como tema privilegiado em seu pensamento o *quase* e o *quase-nada*. Entre suas acepções, a humanidade em sua individualidade (hecceidade, do *lat. haec, haecce* – este, esta, isto; som. a -itas) tem como destino viver no *entre-dois*, apontará e evanescerá tendo roçado no *quase* ou no *quase-nada*. Para Jankélévitch, o quase corresponde a uma experiência concreta. O filósofo desfaz o raciocínio que remete o quase a algo não-realizado, *quase alcançado* ou então, contrariando a razoável lógica etimológica (quase der. do *lat. quasi* – do mesmo modo que, como, como se), “esse quase não tem nada em comum com o ‘quase’ da aproximação probabilística ou do ‘como se’”⁴⁴. Ele reconhece que o quase pode ter um valor desprezível como consequência de algumas situações, como chegar para uma conferência um *pouco* adiantado ou com um *pequeno* atraso. “Em contrapartida, uma aproximação de um decimal (...) pode ter uma importância enorme em astronomia e pôr em questão uma teo-

iveira Reis está o texto de Paulo Herkenhoff intitulado “Tiempo fracturado” (In.: JIMÉNEZ, José; CASTRO, Fernando (org.). *Horizontes del arte latinoamericano*. Madri: Ed. Tecnos, 1999), assim como a exposição “Tempo” (Museu de Arte Moderna de Nova York, 2002).

43 REIS, Paulo. As exposições de arte e o debate cultural. *Revista Tecnologia e Sociedade* (Curitiba), v. 2, n. 2 (2006), p.157.

44 JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Primeiras e últimas páginas*. Trad.: Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1995, p.248.

ria inteira.”⁴⁵ O *quase-nada*, na materialidade que Jankélévitch dá ao conceito, não tem relação com o *quase-ser* ou *quase alguma coisa* como se habitasse algum lugar entre o *ser* e o *não-ser* (o texto de que tratamos aqui é de 1953, posterior portanto ao *L'être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique*, de Jean-Paul Sartre, cuja primeira edição data de 1943). *Quase* ou *quase-nada* não é uma medida de crescimento ou decrescimento, mas sim oposto às gradações e degradações, diferenciando de uma condição probabilística. O *quase* fala de uma condição do presente, o *inominado*, *inominável* que não é “nem o ponto de partida, nem o termo de um crescimento indefinido; ele não está no começo de uma inflação ou no final de uma deflação, no início ou no fim de um crescendo”⁴⁶. O *quase* fala de um *salto qualitativo do acontecimento*. Perto e longe não fazem sentido para o *quase*, porque “em qualquer momento que nos coloquemos, nunca estamos nem mais, nem menos perto da outra ordem, daquele absoluto para o qual o homem tende”⁴⁷. O acontecimento, em sua melhor acepção, para Jankélévitch, seria um *advir*. É relevante para nós que o que se demarca aqui não é a passagem de um *ser* para um *quase ser*, mas sim que o “acontecimento é algo que não é nada, mas que acontece. (...) suspensão instantânea”⁴⁸. O infinitesimal, suspensão-relâmpago, por menor que seja o seu intervalo, nega a posição do tempo e do espaço, na “simples fratura da novidade que lhe impõe o mundo”⁴⁹.

Robert Smithson publica em novembro de 1966 na revista *Arts Magazine* quatro blocos de escritos. Ao redor dos blocos, cada qual no centro de uma página, há uma margem retangular delimitando molduras que os separam do que se espalha à volta: *informação indeterminada* e *reproduções de reproduções*. Enumeradas

45 Ibidem, p.249.

46 Ibidem, p.244.

47 Ibidem, p.248.

48 Ibidem, p.251.

49 Ibidem, p.256.

sem distinção de 1. a 30b., imagens e notas possuem um tamanho similar, sendo solicitadas pela linearidade textual dos blocos centrais e, ao contrário de sua *Spiral Jetty* (1970), são organizadas em sentido horário. Um *obstáculo*: labirinto. Um *abismo*: teatro de anatomia. *Páginas do tempo*: finas como papel, mesmo quando tratam de longínquas pirâmides. *Sinais débeis* que surgem *do vazio*. Poderíamos pensar que o texto *Quasi-Infinities and the Waning of Space*⁵⁰ carrega consigo os elementos centrífugos de conexões internas e externas que levariam a criação de categorias como o *hipertexto*^[315]. Nas suas margens, que Smithson chama de *margens ultramundanas* (formada pelo pref. *ultra*, der. do lat. além de; do outro lado de; no or. em ing. *ultramundane*), as páginas do seu escrito estão repletas de notas e imagens que suprimem qualquer linearidade temporal. Assim como a sequência dos seus argumentos, citações e paráfrases, eles estabelecem uma lógica que irá problematizar a própria noção de temporalidade, central para a sua cosmovisão. Smithson coloca em *crise* a ideia de duração temporal e a projeção de tempo histórico dada por construções como *evolução*, *progresso* e *vanguarda*. Eliminar qualquer estrutura do movimento ou dos movimentos (físicos, biológicos, da história, da arte, do *expressionismo*) como uma estrutura verdadeira, situando todas como *estruturas mentais* do tempo. O seu *Quasi-Infinities* forma uma palavra composta para dar a dimensão exata de um espaço onde o tempo não habita. Um espaço que contraria a lógica aristotélica de tempo dependente do movimento, no qual “começos e fins se projetam no presente como planos nebulosos de ‘atualidade’”⁵¹. Citando o historiador de arte norte-americano George Kubler: “A atualidade é... a pausa *inter-chronico* quando nada acontece. É o vazio entre os eventos.”⁵² Destemporalizados, objetos sólidos passam a conter diferentes

50 SMITHSON, R. (1966). In.: FLAM, J (ed.). *Robert Smithson, the collected writings*. Berkley: University of California Press, 1996, p.34-7.

51 “Beginnings and endings are projected into the present as hazy planes of actuality” (tradução nossa). Ibidem, p.34.

52 “Actuality is... the interchronic pause when nothing is happening. It is the void between events” (tradução nossa. Optamos por manter o uso do lat. em “interchronic”. Essa escolha nos parece mais fiel à percepção de um intervalo no

ideias do tempo, simultâneas, coincidentes. Quase-Infinitos: tempo e distâncias suprimidas e o espaço como *atualidade*.

Hélio Oiticica escreve pelo menos duas cartas para Lygia Clark narrando seu **interesse**^[323] crescente com o cinema, que o levaria às experiências *quasi-cinema*. Em dezembro de 1969, tendo *Londres como situação*, o artista fala de suas experiências recentes e não-lineares de narração.⁵³ Aborrecido com exposições, vislumbra tanto a possibilidade de *ganhar um certo dinheiro* com shows musicais (Roberto Carlos, Gal Costa ou Maria Bethânia, etc.) quanto a de produzir filmes, algo que lhe interessava *mais imediato*. Fragmentos de um todo e o todo em cada fragmento: “é tudo parte de uma ambição maior, mais universal e mais difícil; encerrei minha época de fundar coisas, para entrar nessa bem mais complexa de expandir energias, como uma forma de conhecimento ‘além da arte’”.⁵⁴ O filme *Chelsea Girls* (1966) de Andy Warhol e Paul Morrissey lhe causara forte impressão, uma *desintegração da linguagem* pelo viés norte-americano: “Warhol é muito maior em cinema do que na época das proposições Pop”.⁵⁵ Há uma dialética constante entre o “novo” e o “velho”, ou mesmo *o mais velho que existe*, linguagens do *establishment* que *caem* diante do *underground*, *subterrânea*, tendo como pivô a *não-linearidade*: algo que se fragmenta de tal maneira, com tal força entrópica que nos leva a pensar em Flora Süssekind recentemente *não-nomear* a literatura feita sob esses moldes de *Objetos verbais não identificados*.⁵⁶

Em maio de 1971, após sua participação na exposição *In-*

interior do próprio tempo, *Chronos*.). KUBLER, G. apud SMITHSON, Ibidem.

53 “(...) comecei a escrever coisas que chamo de *contos* numa linguagem inventada, e os *autos*, que seriam uma autobiografia inventada também, isto é, nada de narrações ou textos factuais, etc.” OITICICA, H. (1969) In.: FIGUEIREDO, L. (org.). *Lygia Clark_Hélio Oiticica*: Cartas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, p.128.

54 Ibidem, p.129.

55 Ibidem, p.134.

56 SÜSSEKIND, Flora. *Objetos verbais não identificados: um ensaio de Flora Süssekind*. O Globo, 21 de ago. de 2013.

formation (MoMA, 1970) e com a bolsa da Fundação Guggenheim, Oiticica terminava um curso de cinema na New York University, quando envia outra carta em que narra os percalços de primeiras elaborações fílmicas: “perdi tempo procurando um parque com aves em gaiola, para uma cena de 20 segundos, veja você; com isso andei a cidade feito barata tonta e fui parar perto do aeroporto, para nada, pois o que eu quero está em outro lugar que só descobri depois, tudo isso por 20 segundo de filme, veja que loucura”.⁵⁷ Enquanto a produção de uma pequena cena pensada e produzida individualmente lhe deixa exausto, percebe a força expressiva do cinema *underground* de Jack Smith⁵⁸, “uma espécie de Artaud do cinema”, quando nomeia uma de suas formas de exibição como *quase-cinema*: “(...) um dia você há de ver os filmes dele; são incríveis, fui a uma projeção de *slides* com trilha sonora, uma espécie de quase-cinema, que foi incrível”.⁵⁹

Em seu pequeno opúsculo *Magie. Art et Politique*⁶⁰, o artista belga Marcel Broodthaers organiza duas sequências simétricas de

57 Ibidem, p.199.

58 Jack Smith (1932-1989) é considerado um dos pioneiros da *performance art* nos Estados Unidos e da cultura drag como se conhece atualmente, defendendo a estética que viria a ser conhecida como *camp* e *trash*, potencializando a falta de recursos nas suas produções por meio do *kitsch* de Hollywood e pelo *orientalismo*. O seu filme *Flaming Creatures* (1963) se notabilizou quando, após ter suas cópias confiscadas na estreia acusado de imoralismo, teve suas cenas exibidas durante audiências no Congresso dos EUA. Quando foi banido na Europa e um festival de cinema na Bélgica se recusou a exibi-la, o cineasta e poeta Jonas Mekas acabou fazendo uma exibição privada em um quarto de hotel para personalidades como Jean-Luc Godard, Agnès Varda e Roman Polanski.

59 OITICICA (1971). In.: FIGUEIREDO, 1996, p.204.

60 BROODTHAERS, Marcel. *Magie. Art et Politique*. Paris: Multiplicata, 1973. Trilíngue (Francês, Inglês, Alemão). 400 Fac-símiles assinados pelo autor. 29,7 x 21 cm. No verso da capa: “J’avais primitivement choisi un autre titre pour ‘Magie’. C’était : ‘Fume, c’est du belge’. Cette expression pouvait viser un chauvinisme belge ou français et déranger de chères habitudes. Elle est difficilement traduisible en allemand et en anglais sans une trop longue explication.” (“Originalmente eu havia escolhido um outro título para ‘Magia’. Seria: ‘Fume, é belga’. Esta expressão poderia indicar um chauvinismo belga ou francês e vir a perturbar certos hábitos. Ela é de difícil tradução para o alemão e o inglês [e o português] sem uma longa explicação.” Tradução em: KERN, Keila. Marcel Broodthaers Magia Arte e Política. In.: FRANKOWICZ, Marcos. ¡Sí, tiene en português! Fundação Nacional de Artes – Funarte, 2015.

quatro verbetes, como que espelhados na forma de um breve glossário, correspondendo aos termos *Ser Narciso* e *Ser Artista*. Poderíamos dizer que *Ser Narciso* e *Ser Artista* figuram “no limite de objetos idênticos”⁶¹, expressão anteriormente utilizada por Broodthaers no convite da exposição *Au delà de cette limite vos billets ne sont plus valables* (galeria Yvon Lambert, Paris, 1971), para se referir a diferentes objetos que carregavam consigo inscrições semelhantes (*fig. 1, fig. 2, etc.*). A justaposição das duas listas em sua montagem aparente, material, multiplica os sentidos, entre o mito (Narciso) e o social (Artista). Tal como o artista se refere à sua exposição no museu de arte moderna na cidade alemã de Monchengladbach, em texto escrito na forma de uma entrevista depois de uma conversa com a artista e crítica francesa Irmeline Lebeer, a reunião de objetos como um espelho e um cachimbo, “submetidos a um sistema de numeração idêntico (...) tornam-se elementos intercambiáveis no palco de um teatro. (...) Seu destino está arruinado. Tenho, aqui, um encontro esperado entre diferentes funções”⁶². A escritura de Broodthaers ocorre no espaço ampliado da *objetualidade*, como nos lembra, em outra entrevista fictícia, Fabio Morais:

Se Broodthaers tivesse cabido na literatura teria continuado nela. Ele poderia ter desmascarado o sistema de museus escrevendo textos. Mas sua crítica seria anêmica se fosse texto. A literatura o asfixiava. Seus poemas são apertados e presos. Sua escrita como artista visual, seja o próprio museu, seja as cartas abertas redigidas no contexto do museu, é mais ampla. (...) –Veja essas fotografias de homens descarregando pesadas escultu-

61 BROODTHAERS, 1971 apud KERN, Keila. *Marcel Broodthaers: Museu de Arte Moderna Departamento das Águias agora em português*. 2014. [Tese de] Doutorado em Poéticas Visuais. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, p.485.

62 BROODTHAERS, 1971 apud KERN, 2014, p.460.

ras de águias de dentro do caminhão, para colocá-las no espaço expositivo do museu real que abrigava o museu fictício de Broodthaers. Esse descarregamento tem a mesma fluência de um texto. É ação fictícia escrita no espaço físico, atitude que toma forma, texto materializado. Ao invés de palavras, objetos físicos e ação ortográfica. É uma escrita. Limite entre a ficção e a não-ficção.⁶³

Ao se referir ao uso de objetos, Broodthaers se refere a eles como **palavra zero**^[369]: “Mais que objetos e ideias, eu organizo o encontro de funções diferentes que se referem ao mesmo mundo”.⁶⁴

O *quase* se faz no *continuum* do presente. Sem chegar ao destino, a caminhada se prolonga para que não ocorra o desencanto, e assim o ponto de chegada se torna um desejo *presentificado* que se prolonga. Luiz Tatit, em sua canção *Quase*, ressalta o murmurar e o acenar para um possível futuro que advém de um *quase*, do não-contado. Um desejo que se prolonga e se projeta, alimentado das realidades do quase: “Já cheguei febril/ Murmurando/ Qualquer coisa/ Só que não saiu/ Foi por pouco/ Muito pouco/ (...) Quase que eu digo/ Com toda a emoção/ Quase que ponho pra fora/ Meu coração/ Quase que me expresso/ (...) Quase fiz tudo certo pra ser feliz/ Quase que eu fiz de tudo mas eu não fiz/ Quase alcancei a glória foi por um triz/ Quase!”

Um dos recursos utilizados em nosso *Quase-glossário* é o de *tropos*, procurando uma multiplicidade de elos entre a figuratividade e o literal, pelo qual utilizamos algumas figuras de linguagens, a partir de insetos, por exemplo (**baratas**^[136], **moscas**^[350], **centopeia**^[80], **percevejo**^[169]), para substituímos a acepção determinante de conceitos. Ou então quando suprimimos a imagem literal que funcionavam como plano de fundo de alguma literalidade, como no caso do termo *Curadoria independente* em que trabalhamos com a discurs-

63 MORAIS, Fabio. *SITE ESPECIFIC um romance*. [Dissertação de] Mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais - CEART/Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2013, p.64-5.

64 KERN, 2014, p.459.

sividade contida na instalação de Andrea Fraser *Reporting from São Paulo, I'm from the United States* (Informando de São Paulo, eu sou dos Estados Unidos, 1998).

Trabalho comissionado para a 24ª Bienal de São Paulo em 1998, foi exibido apenas na sua 34ª edição, em 2021. Procuramos o local de sua ausência neste hiato entre o comissionamento e a exibição, através de um procedimento que se realiza no próprio *espaço do papel*. Como numa elaboração *magificada*, apagando os referentes não-textuais e *transcriando* a superfície comum do papel num campo de microfilme deteriorado, ali adentram as marcas que são deixadas em documentos quando em espaços de arquivo brasileiros, tal como documentos depositados no Arquivo Nacional⁶⁵.

Vilém Flusser, em seu ensaio *Arte de retaguarda*, irá dizer que “o pensamento mágico tem competência no campo da própria arte, mas é incompetente no campo da crítica de arte. Isto porque a crítica, que é um ‘falar sobre’, parte de posição necessariamente externa à do criticado (no caso: externa à arte, para a qual o pensamento mágico é competente)”⁶⁶. O nosso esforço se encaminhou para investigarmos um contexto interno para cada um dos verbetes. Mesmo quando não era possível atravessar os limiares de uma realização plástica ou coletiva procuramos localizá-los naquilo que designamos como *em situação*

65 O Arquivo Nacional é um órgão vinculado ao Ministério da Justiça do Governo Federal Brasileiro.

66 FLUSSER, Vilém. A arte de retaguarda. In: *Revista Cavalo Azul*, n. 7, nov. de 1972, p. 81.

Magia

Ser Narciso

- 1 **dormir** – Planícies do sono. Sonhos – etc
- 2 **ler** – Que o livro se ilumine. Que tudo se transforme em espelho ao pé da letra.
- 3 **beber** – Após o vinho azedo, o vinho doce. Depois o mar. Que da fonte do vidro jorrem as águas mais claras, sem sal e repleta de álcool.
- 4 **comer** – Cobras, víboras, serpentes, caninanas...
...mais tarde ficar fascinado por sua imagem como por uma cobra. Mais tarde, nú.

Ser Artista

- 1 **esculpir** – Afogar-se como o filho de um deus! Que glória! ... Melhor fingir. Acessórios: Equipamento de mergulho. Peixes. Flores.
- 2 **pintar** – Testemunhas entram em cena. O marchant e seu amigo, o amador. Juras de fidelidade.
- 3 **desenhar** – A escrita do artista complementa ou substitue suas imagens. Ele assigna.
- 4 **gravar** – Estudo de mercado.

Página do fac-símile *Magie. Art et Politique*, de Marcel Broodthaers. Traduzido por KERN, Keila. Marcel Broodthaers *Magia Arte e Política*. In.: FRANKOWICZ, Marcos. *¡Sí, tiene en portugués!* Fundação Nacional de Artes – Funarte, 2015.

ou múltiplas temporalidades e materialidades correlacionadas. Procurar palavras com o gosto da fisicalidade de outras, como nos sussurra Donna Haraway, estabelecendo certo distanciamento consciente de uma *tiranía da clareza, imaterial*, mesmo que a todo momento ele reivindique o seu sentido e legibilidade. Não são os gestos ou ações mentais que são colocados como produtores, mas sua correlação, tropeços nos espaços, precariedades de recursos, manejo dos excessos, atravessamentos, disputas, confluências. Desvios e tropeços na própria língua, balbuciar ruídos. “Tropo, do grego: *trópos*, ‘direção, giro’, do verbo *trépo*, ‘desviar ou voltar-se’. Toda língua desvia e tropeça; não existem significados diretos, apenas as pessoas dogmáticas pensam que vivemos em um mundo onde a comunicação é livre de tropos.”⁶⁷ O catálogo e o inventário, sendo prolegômenos de um contexto maior, também são formas que estão contidas e operam o *quase-glossário* como uma espécie de ruído da sua própria incompletude. “Tropos são muito mais do que metáforas e metonímias e a estreita lista ortodoxa. O ruído é apenas uma das figuras, dos tropos que me interessa. Tropos têm a ver com gaguejar, tropeçar. Eles têm a ver com desagregações, e é por isso que eles são criativos. É por essa razão que você chega em algum lugar onde não tinha ido antes, porque algo não funcionou.”⁶⁸

Procuramos evitar que os verbetes sejam levados para a esfera de um jogo de palavras vazios (sem lugar e sem história) ou definições que os possam apreender em totalidade (temporalidade universal-linear), que nos seria uma tarefa irrealizável e desarrazoada. Podemos pensar que o *quase* aqui se estabelece como um aviso, um alerta, uma consciência: a esfera totalizante de um *glossário* se desfaz no devir de sua feitura, em movimento contínuo, *working in-progress* de seus eventos. O

67 HARAWAY, Donna. *O manifesto das espécies companheiras* – Cachorros, pessoas e alteridade significativa. Trad.: Pê Moreira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021, p.21-2

68 Ibidem, p.114.

seu *quase* também é, assim, uma desobediência, uma produção em processo que elabora interrupções nas exigências de sistematização lineares; *narrativas-fraturas* que ocorrem por uma operação de montagem em que os planos espaciais e temporais se sobrepõem e se atravessam. A sua operação ocorre com a manipulação da linearidade narrativa do que evocamos como *fraturas institucionais e arte contemporânea em situação*, novamente, uma operação crítica-poética *em rede*. Não há aqui uma operação definitiva ou conclusiva, a nossa estratégia se formula como um *prolegômeno* dos campos ampliados em arte contemporânea, com a consciência sobre a mutabilidade de conceitos que nos é dada por Eduardo Viveiros de Castro:

A jurisdição do conceito é extraterritorial às faculdades cognitivas e aos estados internos dos sujeitos: os conceitos são objetos ou eventos intelectuais, não estados ou atributos mentais. Eles certamente ‘passam pela cabeça’ (ou, como se diria em inglês, ‘cruzam a mente’): mas eles não ficam lá, e sobretudo, não estão lá prontos – eles são inventados.⁶⁹

O gesto do quase-glossário está calcado na *falha*, no *fracasso* e nos *ruídos*, uma operação calcada na intencionalidade de *inter-**versar***^[330] o sistema universal-acadêmico. Uma tentativa de debate e pesquisa entre fronteiras, *quase-pluriversal-tumulto*. O que se propõe aqui é que os verbetes sejam uma ilustração da arte e não o contrário, o que colocaria a produção artística como mero pretexto para elucubrações filosóficas. Neste quase-glossário são os verbetes os meros pretextos. A nossa *intencionalidade* (e pretensão) é através deles chegar a uma produção com alguma aderência no real e fazer

69 VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. *Mana* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – PPGAS-Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, v. 8, n.1, 2002, p.124. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/ZcqxxhghZk9936mxW5GRrhq/?format=pdf&lang=pt>

com que a produção artística retome ao centro do debate. Esta também é a sua falha. O seu quase é um indicativo de que ele não se realizará, sem procurar construir definições estanques, mas sublinhando entrecruzamentos *pluri-tempo-espaciais*.

O trabalho *Dictionary - Pain* fez parte da curadoria de Martí Peran intitulada *Indisposición General. Ensayo sobre la Fatiga* ocorrida em 2015 no Fabra i Coats do Centre d'Art Contemporani de Barcelona.⁷⁰ Seu autor Mladen Stilinović (1947-2016) foi um artista conceitual, editor e embaixador croata que buscava construir em seus trabalhos uma crítica irônica, com a qual procurava reconhecer os limites da arte política. Em *Dictionary - Pain* (2000-2003) todos significados das palavras são apagados e substituídos pelo vocábulo anglôfono PAIN. Sobre esse trabalho, o artista comenta: "Na minha arte mostrei aquele cinismo de poder, convencido de que em comparação com aquele cinismo a arte não era nada, absolutamente nada. Estou convencido de que a arte não é nada. Nada, dor. Uma manifestação de impotência, falta de visão, cegueira, surdez, ... uma dor que dura ..., em zero. Quando eu digo dor, as questões são imediatamente levantadas: que dor, cuja dor, de onde a dor, como se a dor tivesse que ser explicada, analisada. Não há nada a explicar.... a dor está lá".⁷¹

O lugar enciclopédico que o processo de feitura do quase-glossário poderia encontrar sob o signo da fratura, por exemplo, se desloca para um horizonte não-definitivo, espaço quase-febril, do delírio, mas também da *opacidade*. As diferentes disciplinas, cada qual com sua autoridade de conhecimento, que organizam os diferentes sentidos de terrenos conceituais em comum, são

70 No ano anterior Martí esteve no Brasil e deu uma conferência promovida pelo Fórum Permanente e pelo Instituto de Estudos Avançados da USP, intitulada ¿Como Convertir la Fatiga en una Exposición? Set. 2014. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/encontros/fatiga-en-una-exposicion/como-convertir-la-fatiga-en-una-exposicion

71 STILINOVIĆ, Mladen. Catalogo della Biennale di Venezia, 2003 apud MARASCHIN, Jaci. *Correlatio* - Revista do Grupo de Pesquisa Paul Tillich da Faculdade de Humanidades e Direito da UESP (São Paulo), v. 2, n. 4 (2003), p. 190.

colocadas em **atrito**^[131], palavras que não são inventadas, mas que apropriadas entram em disputa; palavras que procuradas nos mais distintos lugares se colocam, elas mesmas, em *crise*.

Há outro *quase*⁷² que nos interessa. Viveiros de Castro procura relacionar a experiência de incerteza e desamparo sentidas quando o sujeito em sua individualidade se depara com as encarnações do Estado e a experiência indígena de confronto solitário com um espírito na mata. "A sensação de se estar completamente sozinho diante de uma transcendência absoluta, completamente alheia, parece-me muito próxima da posição subjetiva do cidadão diante do Estado."⁷³ Ambas experiências de encontro das subjetividades, individualizada ou solitária, com uma esfera impessoal e totalizante ou sobrenatural são caracterizadas pelo antropólogo como *quase-acontecimentos*. Ao se referir às experiências de encontro de uma subjetividade individualizada com a impessoalidade do Estado e do indígena solitário com subjetividades que povoam as florestas, Viveiros de Castro se volta a pensar tais quase-acontecimentos como um *quase-evento*.

O sobrenatural não é o imaginário, não é o que acontece em outro mundo; o sobrenatural é aquilo que quase-acontece em nosso mundo, ou melhor, ao nosso mundo, transformando-o em um quase-outro mundo. Quase-acontecer é um modo específico de acontecer, nem qualidade nem quantidade, mas quasidade.⁷⁴

72 Poderíamos listar também alguns artistas que trabalharam com a palavra e o conceito de *quase* recentemente. Dentre eles destacamos Tunga, com sua exposição "Quase Auroras", realizada na Galeria Millan em 2009, e o artista Diego Crux, que em seu trabalho "esse corpo de ***** que tu vê, é apenas a imagem do que sou" os asteriscos podem sugerir termos como *negro, pardo, quase, macho, sonho, etc.*

73 VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Uma boa política é aquela que multiplica os possíveis". In.: SZTUTMAN, Renato (org.). *Encontros*. Entrevistas com Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007, p.231.

74 _____ . A morte como um quase acontecimento. [Conferência] CPFL SESC, out. de 2009. Disponível em: <https://institutocpfl.org.br/integra-a-morte-como-quase-acontecimento-eduardo-vivei->

Uma multiplicidade de documentos que registravam *eventos e estratégias de ruptura* a partir dos anos 2000 foram reunidos no *Arquivo de emergência*, pela Arquivista⁷⁵. Com a montagem de um arquivo com publicações diversas, *todas sobre arte*, e com um vocabulário *traficado de ciências outras*, Cristina Ribas procura *inflexionar* conceitos através de uma operação re-combinante de *gambiarra e pesquisa militante*. Criando situações de consulta de materiais impressos, o projeto passou a promover encontros públicos sobre arte contemporânea. A produção, recepção e mesmo manutenção da documentação de eventos insurgentes que carregavam consigo *intencionalidades políticas* e funcionam no *Arquivo de emergência* não como uma obra, mas como um *dispositivo artístico* ou ainda como um *contra-dispositivo*, ao operar em contraposição aos demais arquivos de arte, situando “o arquivo em outra trama conceitual, por vezes distinta daquela que domina o campo do saber nas artes”⁷⁶.

Vocabulários políticos para processos estéticos, também-coordenado por Cristina Ribas⁷⁷ com a participação de mais de 30 autores, procura as intersecções do excesso das falas e dos

ros-de-castro/

75 “A Arquivista recorre ao termo ‘comum’ quando esclarece a relação do arquivo como um agenciamento em relação a um campo específico de arte e às demais relações de agenciamento que constituem o mundo.” RIBAS, Cristina Thorstenberg. *ARQUIVO/DESARQUIVO condições, movimento, monotipia*. [Dissertação de] Mestrado. Instituto de Artes – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008, p.15. A Arquivista se refere a ideia de “mundo comum” em Jacques Rancière (“sedimentação de um determinado número de atos entrelaçados (...) distribuição polêmica das maneiras de ser e das ‘ocupações’ num espaço de possíveis”. 2005, p.63) e em Antonio Negri (“que alia os conceitos de ‘subjetividade política’ e ‘comum’” através da propagação de *atividades criativas*. “*relações ou formas associativas diferentes*”).

76 RIBAS, 2008, p.63.

77 RIBAS, Cristina. *Vocabulário político para processos estéticos*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2014. Disponível em: https://midiatatica.desarquivo.org/wp-content/uploads/sites/6/2018/08/Cris-Ribas_Vocabul%C3%A1rio-Pol%C3%ADtico.pdf

acontecimentos, mas também da escuta da repetição e das circunstâncias, em um projeto coletivo. Lançado em janeiro 2015, na ressaça dos ciclos disruptivos das *Jornadas de junho de 2013*⁷⁸, o projeto cria uma profusão de nós pelas suas intersecções dos seus verbetes, oferecendo pontos de apoio que revelam a si mesmos diferentes *espaços de aparição*. “Quando propus que partíssemos da noção de vocabulário, foi no intuito de poder observar a dimensão viva e relacional da linguagem, para que, escutando uns aos outros, pudessemos operar uma espécie de análise das palavras, dos conceitos, dos signos que mobilizamos, criamos, negamos, ressignificamos, entre outros.”⁷⁹ Livro-invenção com cerca de 30 vocábulos manifestados pelas mais diferentes formas narrativas, como o *relato*, *argumentação crítica e teórica*, *ficção*, *diagramas*, *poesia*, *imagens* dentre outras formas expressivas, encontra algumas perguntas centrais na dúvida em relação ao seu próprio processo: “como fazer um vocabulário? (...) o que o vocabulário quer fazer?”⁸⁰ Em contraposição a termos que remetem a algum conteúdo desenvolvido pela pluriver-

78 Também referenciadas como *Levante popular de 2013*, *Primavera do Brasil*, *Ciclos de Junho de 2013*, dentre outras denominações iniciaram-se em definitivo como uma contra-resposta ao desdém de veículos da grande mídia nos primeiros atos públicos do Movimento Passe Livre (MPL) contra o aumento de R\$3,00 para R\$3,20 nas passagens de ônibus em São Paulo (3, 7 e 11 de junho) e uma contra-resposta à violência da Polícia Militar de São Paulo no ato também convocado pelo MPL em 13 de junho de 2013. Alguns autores consideram que elas não foram tão espontâneas como indicavam slogans da época, que ditavam dentre outros “o Brasil despertou”, referenciando manifestações anteriores como a “Revolta do Buzu” (Salvador, 2003), “revoltas da Catraca” (Florianópolis, 2004 e 2005) e outras mobilizações em Vitória (2005), Brasília (2009), São Paulo (2009, 2011), Teresina (2011) e Porto Alegre (abril de 2013) ampliando-se no já existente MPL. Entretanto foram caracterizadas pela ausência de centros decisórios e substituídas por articulações via internet. A transposição da rua para a internet é considerado como um dos fatores para que as manifestações não se repetissem durante a Copa de 2014. Cf. GONDIN, Linda M. P. Movimentos sociais contemporâneos no Brasil: a face invisível das Jornadas de Junho de 2013. In.: *Polis* [online], 44 | 2016, Disponível em: <http://journals.openedition.org/polis/11944>.

79 RIBAS, Cristina. Vocabulários interseccionando: uma transversal no Brasil entre Junhos disruptivos. *Revista Mesa*, n.2 (2015). Disponível em: <http://institutomesa.org/revistamesa/edicoes/2/vocabularios-interseccionando/>

80 Ibidem, s/p.

salidade de seus autores, vocábulos como *beijo coletivo*, *incorporação de automatismos técnico-linguísticos*, *alimentar a produção de conceitos*, *palavra como experiência* e *meu-cu-é-laico* dentre tantos outros possuem uma única aparição, restritos ao *Índice irremissível*, sem qualquer outra correspondência. Mas eles estão lá. Talvez esperando serem desenvolvidos, talvez demarcando o seu sentido pelo contato com os outros, talvez remetendo a si mesmos. Eles estão lá (e também aqui), escritos.

Referências

ALÿS, Francis. *Numa dada situação*: Francis Alÿs. Trad.: Vários tradutores. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ARANTES, Otília. *Política das Artes*. (Textos Escolhidos I). São Paulo: Edusp, 1995.

BARRIO, Artur. Textos, manifestos e um 'texto mais recente'. *Revista Visuais*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes (Campinas), v.2, n.2, Unicamp, 2016.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad.: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASBAUM, Ricardo. Alguns efeitos de plasticidade a partir da crítica em rede. In.: COUTO, Maria de Fátima Morethy; FUREGATTI, Sylvia Helena. (orgs.) *Espaços da arte contemporânea*. São Paulo: Alameda, 2013.

BATAILLE, Georges. *Documents*. Trad.: João Camilo Penna; Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

BIENAL DE SÃO PAULO. *IX Bienal de São Paulo [Catálogo]*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1967.

BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo). In.: BASBAUM, R. (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BROODTHAERS, Marcel. *Magie. Art et Politique*. Paris: Multiplicata, 1973.

BUDEN, Boris. Crítica sin crisis, crisis sin crítica. In.: *Transver-*

sal - Revista online EIPCP, do you remember institutional critique?, jan. 2006. Disponível em: <https://transversal.at/transversal/0106/buden/es>. Acesso em 20 novembro 2021.

BUENAVENTURA, Julia (editora residente). *Periódico Permanente*, v.10, n.09 [Online]. São Paulo: Fórum Permanente, 2021.

CHAGAS, Tamara Silva. *Da crítica à nova crítica: as múltiplas incursões do crítico-criador Frederico Moraes*. [Dissertação de] Mestrado. Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2012.

CHAGAS, Tamara Silva; LOPESS, Almerinda da Silva. A crítica de arte como desdobramento poético. *Revista Poiésis* (Niterói), n.19, jul. 2012

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad.: Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Lech, 1998.

DUARTE, Paulo Sérgio. Não esquecer que em 1980 ninguém poderia imaginar que existiria no Brasil um lugar como Inhotim. [Entrevista concedida a] Ivair Reinaldin. Espaço Arte Brasileira Contemporânea - ABC/Funarte. *Arte & Ensaios*. EBA-UFRJ, n.20, jul., 2010.

FRANKOWICZ, Marcos. *Si, tiene en português!* Fundação Nacional de Artes - Funarte, 2015.

FETTER, Bruna. Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistema(s) da arte. *MODOS: Revista de História da Arte* (Campinas), SP, v. 2, n. 3, p. 102-119, 2018. DOI: 10.24978/mod.v2i3.1077.

FIGUEIREDO, L. (org.). *Lygia Clark_Hélio Oiticica: Cartas*. Rio de

Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

FLUSSER, Vilém. A arte de retaguarda. In: *Revista Cavalo Azul*, n. 7, nov. de 1972, p. 79-89.

GOLDSMITH, Kenneth. Copiar é preciso, inventar não é preciso. [Entrevista a] Giselle Beiguelman. *Desvirtual* [Online]. Disponível em: https://desvirtual.com/text/copiar_eh_preciso.pdf

GONÇALVES, Lisbeth Ruth Rebollo; FABRIS, Annateresa (orgs.). *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: ABCA; Imprensa Oficial do Estado, 2005.

GONDIN, Linda M. P. Movimentos sociais contemporâneos no Brasil: a face invisível das Jornadas de Junho de 2013. In.: *Polis* [online], n.44, 2016, Disponível em: <http://journals.openedition.org/polis/11944>.

HARAWAY, Donna. *O manifesto das espécies companheiras: cachorros, pessoas e alteridade significativa*. Trad.: Pê Moreira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HERKENHOFF, Paulo. The Incomplete Glossary of Sources of Latin American Art. In: BUENAVENTURA, Julia (editora residente). *Periódico Permanente*, v.10, n.09 [Online]. Fórum Permanente, 2021.

JANKÉLEVITCH, Vladimir. *Primeiras e últimas páginas*. Trad.: Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1995

KERN, Keila. *Marcel Broodthaers: Museu de Arte Moderna Departamento das Águias agora em português*. 2014. [Tese de] Doutorado em Poéticas Visuais. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

LAGNADO, Lisette. O curador como autor. *Folha de S. Paulo*, Cader-

noMais!, 10 de dez. de 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1012200009.htm>

LOEB, Angela Varela. Os Bólides do Programa Ambiental de Hélio Oiticica. *Ars* (São Paulo), n.17, ano 9, 2011. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202011000100004>

MAMMÍ, Lorenzo. *O que resta: Arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MEFFRE, Liliane. Carl Einstein e a revista Documents. *Arte&Ensaíos*. Dossiê. Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n.30, dez., 2015.

MORAIS, Fabio. *SITE ESPECIFIC um romance*. [Dissertação de] Mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais - CE-ART/Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.

MESQUITA, Ivo. *Cartographies* (Catálogo). Winnipeg: Winnipeg Art Institute, 1993.

MORAIS, Fabio. *SITE ESPECIFIC um romance*. [Dissertação de] Mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais - CE-ART/Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.

MORAIS, Frederico. PG compra caixas a Cr\$ 500 mil. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 de dez. de 1966a.

MORAIS, Frederico. A institucionalização da Vanguarda Brasileira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 de dez. de 1966b.

MORAIS, Frederico.. A caixificação da vanguarda. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 dez. de 1966c.

MORAIS, Frederico. Frederico Moraes, o crítico-criador. [Entrevista concedida a] AGUILAR, Gonzalo. *Cronópios*, 25 mai. 2008.

OITICICA Hélio. Brasil diarréia. In: GULLAR, Ferreira (org.). *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1973.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. O verbete, o dicionário e o documento: Uma leitura da montagem em Geoges Bataille. *Revista Poiésis* (Niterói), n.13, p.145-158, ago. de 2009

PONTUAL, Roberto. Objeto e objeções. In.: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p.255-7.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad.: Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

REIS, Paulo. As exposições de arte e o debate cultural. *Revista Tecnologia e Sociedade* (Curitiba), v. 2, n. 2 (2006). DOI: 10.3895/rts.v2n2.2469.

RIBAS, Cristina Thorstenberg. *ARQUIVO/DESARQUIVO condições, movimento, monotipia*. [Dissertação de] Mestrado. Instituto de Artes - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.

RIBAS, Cristina. *Vocabulário político para processos estéticos*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2014. Disponível em: <https://vocabpol.cristinaribas.org/>

RIBAS, Cristina. Vocabulários interseccionando: uma transversal no Brasil entre Junhos disruptivos. *Revista Mesa*, n.2 (2015). Disponível em: <http://institutomesa.org/revistamesa/edicoes/2/vocabularios-interseccionando/>

RIBEIRO, M. A. *Neovanguardas*: Belo Horizonte – anos 60. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997.

RUPP, Bettina. *Curadorias na arte contemporânea: precursores, conceitos e relações com o campo artístico*. [Dissertação de] Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.

RUPP, Betina. O curador como autor de exposições. *Revista-Valise*. Porto Alegre, v.1, n.1, jul. de 2011, p.131-143.

SALZSTEIN, Sônia. Transformações na esfera da crítica. *ARS (São Paulo)*, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 83-89, 2003. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202003000100008>.

SMITHSON, R. (1966). In.: FLAM, J (ed.). *Robert Smithson, the collected writings*. Berkley: University of California Press, 1996.

SÜSSEKIND, Flora. Objetos verbais não identificados: um ensaio de Flora Süssekind. *O Globo*, 21 de ago. de 2013.

SZTUTMAN, Renato (org.). *Encontros*. Entrevistas com Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

TEJO, Cristiana Santiago. *A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil*: Aracy Amaral, Frederico Moraes, Walter Zanini. [Tese de] Doutorado. Programa de Pós-graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2017.

VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2019.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. *Mana* - Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - PPGAS-Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, v. 8, n.1, 2002, p.124. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/ZcqxxhqhZk9936mxW5GRrhq/?format=pdf&lang=pt>

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A morte como um quase acontecimento. [Conferência] *CPFL SESC*, out. de 2009. Disponível em: <https://institutocpfl.org.br/integra-a-morte-como-quase-acontecimento-eduardo-viveiros-de-castro/>



QUASE-GLOSSÁRIO

80	- (hífen)	131	atrato
83	acontecimento	132	ato criador
86	agentes legitimadores	134	automatismos tecnolinguísticos
89	aliança estética	136	baratas enredadas
90	alucinação negativa	141	basculante
92	amarelo censura	143	bibliografia
99	anamnese	144	bosques mega-dimensionados
104	Andrades, Malfattis e Bandeiras	157	campo discursivo
105	antítese	158	clichê
107	apropriação	160	colocutor
111	arquivo flexível	163	combine paintings
113	arquivo orgânico	164	comissionamento de textos
116	arte de retaguarda	167	concessões temporárias
119	artefacto antropológico	170	consagradinho afetivo
123	artistas-críticos	173	coni-conivência
130	ateísmo-arte	174	contemporaneidade

178	corretor cultural
179	crítica como propagação poética
180	crítica de apresentação
181	crítica ecoativa
182	crítico-criador
188	crise
193	cruzamentos
194	curadores aventureiros
195	curadoria independente
234	curadoria operária
238	densidade transformadora
239	deriva
240	desdobramento (no espaço)
241	desenvolvimento
243	deserto
244	desnaturalização da arte

245	desnaturalização do olho
246	destruição criativa
249	devir político da arte
251	diálogo cúmplice
252	discursividade contextual
254	dissertação
255	display
256	dispositivo curatorial
257	dispositivos móveis
259	distinção
264	dobra
265	entre-lugar
266	erro
267	escriação
268	espacialização poética
269	espaço de aparição

271	espaço de crítica	316	inframince
273	espaço de experiência	319	instauração
275	espaço público	321	insubordinação criativa
276	estética operocêntrica	322	insurgência
277	evasão	323	interesse
279	fabulação	326	interiorização do arbítrio cultural
290	fadiga	329	interstício
293	fraturas epistêmicas	330	interversar
294	fraturas institucionais	331	lapso
301	gesto curatorial	336	linha orgânica
303	gesto súbito	337	linhas imaginárias
304	gestos insubordinados	338	linhas imaginárias coloniais
308	gramática do objeto	339	lógica peregonal
312	habitus	341	(o) lugar errado
314	happening da crítica	342	mediação
315	hipertexto	343	mediador de (boas) intenções

344	mediatrix
346	meritocracia
347	método negativo
348	momento-arte
349	moldura
350	moscas
351	mundo da vida
352	museus de erros
353	museu-refúgio
354	nova objetividade
355	objecs trouvés
358	objetidade
359	olhar estético
360	olho
361	ordem policial
362	outrismo

363	paisagem
368	palavra coisa
369	palavra zero
370	parangolé social
372	pequeno espaço
373	permitido
374	apresentação
375	precariedade
376	precedente crítico
377	proobjeto
378	projeto crítico
379	público
380	quente-terra-cega
381	rarefação
382	redes
383	redução sociológica

384	RE.VO.LU.CIO.NÁ.RIO
385	ruídos subalternos
388	ressuscitar o mundo
392	solene
393	statemant curatorial
394	sujeito de enunciação
395	surracionalismo
396	táticas contra-institucionais
400	tensa espera
401	testemunha
402	texto de parede
403	vazio
405	vernissage
406	violência institucional

- (HÍFEN)

As centopeias, ou lacraias, são animais carnívoros que se alimentam de minhocas, vermes, grilos, baratas dentre outros. O seu nome der. do lat. *com cem pés* difere do número real de suas patas, que podem variar de 15 a mais de 180 pares por segmento do seu corpo. O conjunto lhe oferece agilidade nos mais diferentes terrenos. O enfileiramento de substantivos enquanto funções de agentes dentro do sistema da arte, que podem ser organizadas pelo *hífen*, revela a necessidade fluída em múltiplos desempenhos que se coloca em economias precarizadas pela lógica do neoliberalismo. Como ressalta Franco Bifo Berardi, são desempenhos que se multiplicam fragmentados no tempo. "O discurso neoliberal é carregado de uma retórica do indivíduo, mas a prática do neoliberalismo acaba por destruir a liberdade individual. (...) Os indivíduos de hoje já não perseguem projetos de vida autônomos. Em vez disso, eles são fragmentos de tempo precarizado, fractais em recombinação incessante, unidades conectivas que devem interagir com perfeição, se quiserem ser eficientes sob o domínio da rentabilidade econômica."¹ O *hífen* procura reconstituir esses fragmentos através de um recurso de linguagem, numa tentativa de organizar a extensão do território de práticas destes agentes. Artista-crítico-curador-pesquisador. *Função-historiador*.²

Pequeno traço no horizonte das palavras, ele se coloca como uma linha de fuga entre um substantivo e outro, entre uma função e outra, numa infinidade de relações e práticas possíveis. Possui sentido e movimento; artista-curador se diferencia de curador-artista, estabelecendo desterritorialização (geralmen-

te o primeiro termo, ponto de partida) e reterritorialização (conceito desejante). Outras configurações abarcam a *errância*, momento de perda entre um e outro território: Territorialização-Desterritorialização-Reterritorialização (TDR).

BERARDI, Franco. *Asfíxia: capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem*. Trad.: Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

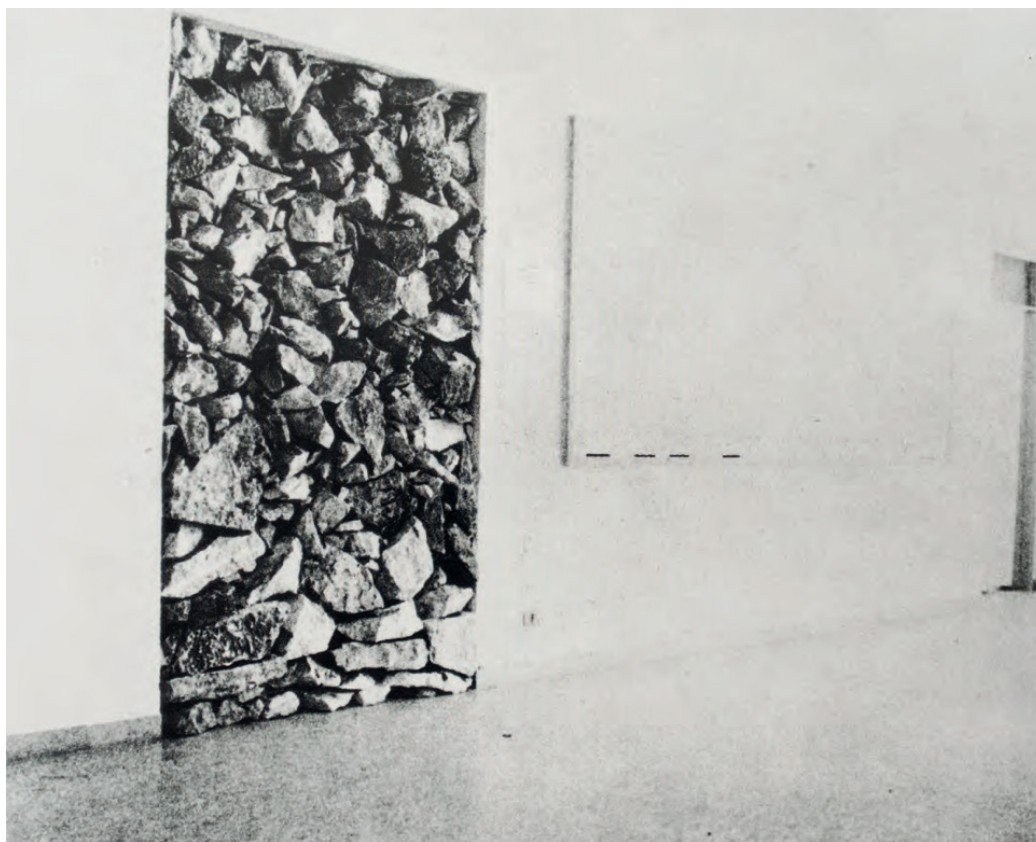
BRAGA DOS SANTOS, Vivian Palma. *Função-historiador: Projeto Grupo Atlas e guerras civis libanesas*. [Tese de] Doutorado em Artes. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. São Paulo: Editora 34, 1997.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

1 BERARDI, 2020, p.193.

2 BRAGA DOS SANTOS, 2018.



Jannis Kounellis. Sem título, 1969. Porta obstruída com pedras. Foto: Paolo Mussat Sartor. Fonte VILELA, Jimson. Um glossário poético da obra de Jannis Kounellis. [Tese de] Doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 2020, p.305.

ACONTECIMENTO

Criar agenciamentos coletivos por sobre os abismos da ausência de sentido. “O acontecimento nos faz ver aquilo que uma época tem de intolerável, mas faz também emergir novas possibilidades de vida.”³ Maurizio Lazzarato propõe invenções sociais coletivas através de acontecimentos. Correr os riscos de uma invenção-provocação que demarca e torna visível as diferenças. Em *ing.*: *happening*.⁴ Jean-Jacques Lebel se refere ao *happening* como uma *tradição situada em oposição à vida cotidiana*: “o *happening* surgiu como um intruso, como a interrupção do controle exercido sobre a arte pelos poderes econômicos”.⁵ O acontecimento é bifurcação, encruzilhadas, contradição dentro de linearidades hegemônicas. O acontecimento ocorre como *aparição na falha das coisas*. Jean Baudrillard em entrevista a François L’Yvonnet pensa a ideia da *aparição* que ocorre na fratura, no fragmento e na divisão. “Passa-se algo na falha das coisas, na brecha, portanto, na aparição. (...) Diante de tal aparição, deixa de haver o distanciamento do juízo; creio que isso é da ordem do devir e da metamorfose. Durante um *lapso*^[331] de tempo bastante breve, tornamo-nos essa coisa, esse objeto ou esse instante, e, em seguida, reinstala-se a dimensão do ser, se posso me exprimir assim, em todo caso, da continuidade.”⁶ O acontecimento se lança em espaços abertos, como a cidade, mas se traduz muitas vezes em espetáculo ao apoiar-se na representação. Poderíamos ainda

3 LAZZARATO, 2006, p.12.

4 “*Happening (acontecimento)* foi um termo criado por Alan Kaprow em 1959 para uma série de ações chamada *18 Happenings in 6 parts* na Galeria Reuben, em Nova York. Diferente da performance individual de um artista, o *happening* cria uma situação na qual o *público*^[379] é incorporado à ação, transgredindo a linha que separa a arte da vida e propondo a integração entre as pessoas, o ambiente onde a ação é desenvolvida, os materiais utilizados e o tempo.” MESQUITA, 2008, p.82.

5 LEBEL, 1969, p.64.

6 BAUDRILLARD, 2003, p.48-9.

pensar que a cidade se mantém como espaço de **mediação**^[342] entre as *mediações, mediatez*, como nos fala Henri Lefebvre?⁷ Lefebvre afirmava que o futuro da arte seria *institucionalmente* urbano, mas seria esse futuro tensionado de *acontecimentos*? “Deixando a representação, o ornamento, a decoração, a arte pode se tornar *práxis e poiesis* em escala social: a arte de viver na cidade como obra de arte. (...) Por outras palavras, o futuro da arte não é artístico, mas urbano. Isto porque o futuro do ‘homem’ não se descobre no cosmo, nem no povo, nem na produção, mas na sociedade urbana.”⁸ Como impossibilitar que experiência se transforme em sua representação sendo que dependemos durante o *acontecimento pandêmico* iniciado em 2019 maciçamente de suportes de transmissão deslocados para a virtualidade, onde *só há representação*?

Singularidade. *Mônada*, der. gr. *monás*, aquilo que é único: “o modo de existência das mônadas é a diferença: existir, para uma mônada, é ser diferente de outra mônada. As mônadas constituem singularidades irreduzíveis, de nomes próprios (Adão, César, eu, você).”⁹ Lazzarato sublinha que as diferenças não existem, entretanto, por si mesmas, mas nas relações que elas estabelecem entre si e nos espaços que são gerados por tais relações. “As relações (sociais, vitais, físicas) remetem à criação de possíveis, não mais às essências.

Acontecimentos, não mais essências: a ruptura é radical.”¹⁰ Fazer do abissal incognoscível um horizonte compartilhado. Promover a subjetividade por outros sentidos, em meio à mediação da cidade e do **espaço público**^[275]: em 2004, o *Fumacê do descarrego*, bloco-intervenção criado pelo coletivo RRadial* queimou mais 100 Kg de defumadores de Umbanda pelas ruas do Rio de Janeiro durante o último dia de Carnaval daquele ano. Uma

7 LEFEBVRE, 2008, p.52.
8 LEFEBVRE, 2008, p.134
9 LAZZARATO, 2006, p.31.
10 Ibidem, p.54

subjetivação promovida por um acontecimento inevitável, atravessado pelo ar e olfato, fundamental à respiração e à vida. Fazer do acontecimento um gesto de potência por entre os poros (portas e janela) das mônadas, pontuado por Lebel: “As primeiras coisas que as revoluções destroem são a tristeza, o tédio e a alienação do corpo”.¹¹

*RRadial é um coletivo baseado no Rio de Janeiro e integrado por Alexandre Vogler, Ronald Duarte, Guga Ferraz, Luis Andrade, Ericson Pires.

BAURDRILLARD, Jean. *De um fragmento ao outro*. Trad.: Guilherme João de Freitas. São Paulo: Zouk, 2003.

DESARQUIVO. *Fumacê do Descarrego*. 23, ago., 2011. Disponível em: <https://desarquivo.org/node/764?page=1&f=l>

LAZZARATO, Maurizio. *As revoluções do capitalismo*. Trad.: Leonora Corsini. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LEBEL, Jean-Jacques. *Happening*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1969.

_____. Anotações sobre a política nas ruas. Trad.: Ana Carolina Ribeiro e Regis Mikail. *Urbânia 2*, ano 2, n.2, abr., 2002.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Trad.: Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

MESQUITA, André. *Insurgências Poéticas*. Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000). [Dissertação de] Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humana. Universidade de São Paulo, 2008.

AGENTES LEGITIMADORES

A existência do sistema da arte está ancorada em seus *agentes legitimadores*. Enquanto que a existência de um *agente* é inseparável das suas ações ou operações. Der. do lat. *ago agere* (ato, ação; agir) somos levados à ideia de uma atuação ou operação. Dois *agentes legitimadores* podem se contrapor, em contradição e em disputa discursiva.

Um curador e uma instituição: o editor, curador e escritor polonês Adam Szymczyk organizou em 2017 durante a *documenta 14* pela qual era responsável uma sala na Neue Galerie, colocando ao lado de uma parede coberta com reproduções de cartazes do Plano Marshall uma pintura abstrata do fundador do própria *documenta*, Arnold Bode. Responsável pela organização da primeira exibição, em 1955, os **gestos curatoriais**^[301] de Bode foram lidos de diversas maneiras no decorrer das edições, a cada 5 anos. Em sua maioria reforçavam o seu caráter *avant la lettre*, responsável por nortear a produção artística nas conexões com o presente histórico.¹² A sala de Szymczyk colocava o seu fundador, entretanto circunscrito ao contexto ideológico da Guerra Fria, e *atuando* a favor da hegemonia norte-americana. Ao mesmo tempo em que delimitava a atuação de Bode, a sala na Neue Galerie reforçava a legitimidade da *documenta* como uma ferramenta de consciência crítica sobre seu próprio passado lançando um comentário crítico do presente histórico. “Contudo, o gesto de Szymczyk não deixa de ser problemático para a instituição. A importância do mito fundador para a legitimação da *documenta* como ‘mais importante exposição de arte contemporânea’ per-

12 ZACARIAS, 2020, p.5.

manece central.”¹³ Uma mostra de 2019, intitulada *about documenta* reconstituiu dentre outras cenografias a sala de Szymczyk apresentada na *documenta 14*, retirando, entretanto, os cartazes do Plano Marshall.

Em 2007, o Congresso da Associação Internacional dos Críticos de Arte (AICA) voltava ao Brasil depois de décadas* com o tema “A Institucionalização da Arte Contemporânea: a crítica de arte, os museus, as bienais, o mercado de arte”. O painel coordenado por Henry Meyric-Hughes (Inglaterra) e Jacques Leenhardt (França), com o tema “O papel do curador nas exposições internacionais de arte contemporânea”, destaca que a curadoria assumiu para si a criação de formas de **mediação**^[342] da arte contemporânea, o que a aproxima da práxis da crítica de arte. Mais do que isso, que as exposições internacionais reivindicam a si mesmas como um lugar para a crítica de arte na sociedade global. Ao olhar para os debates que ali se fizeram, percebemos que os *agentes legitimadores* poderiam se distribuir através de diferentes esferas ou instâncias de legitimação, em **redes**^[382], associações, entidades, públicos, museus, mercado.

Tais agentes não estão restritos às instâncias oficiais, mas também ocorrem *fora do eixo*. A ideia de um circuito oficial, em que predomina um discurso histórico da arte e patrocínios de instâncias estatais e privadas, são atravessadas constantemente pela esfera de *agentes legitimadores* que estão em outros eixos. Clarissa Diniz, ao olhar para o circuito de Olinda e Recife em Pernambuco, cita oito instâncias *fora do eixo* que ocorrem incessantemente: “autolegitimação, legitimação pelos pares, pelos especialistas, pelas instituições, pelo mercado, pela mídia, pelo **público**^[379] e pelo ensino”¹⁴.

13 Ibidem.

14 DINIZ apud BORELA, Paula Martins, 2017, p.63

*O último que ocorrera no país havia sido em 1959, numa iniciativa da delegação brasileira liderada por Mário Pedrosa, em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília (às vésperas de sua inauguração oficial).

AICA. XLI Congresso Associação Internacional dos Críticos de Arte. A institucionalização da Arte Contemporânea: a Crítica de Arte, os Museus, as Bienais, o Mercado de Arte: Painel "O papel do curador nas exposições internacionais de arte contemporânea", 01/10/07, Disponível em: <https://eduplay.rnp.br/portal/video/135407>

BORELA, Paula Martins. *Instâncias de legitimação: uma visão sobre o circuito de arte em Uberlândia*. [Dissertação de] Mestrado em Artes. Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia, 2017.

FIALHO, Ana Letícia. As exposições internacionais de arte brasileira: discursos, práticas e interesses em jogo. *Revista Sociedade e Estado*. v. 20, n. 3. p. 689-713. Brasília, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2015.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ZACARIAS, Gabriel. *documenta: exposição para uma época de crises? Periódico Permanente*, v.9, n.8, nov., 2020, p.2. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/periodico-permanente-no8/sumario-1>

ALIANÇA ESTÉTICA

A ideia de *aliança* é bíblica, der. de *aliar*, *ligação*. O seu desvio, talvez não menos religioso, ocorre quando o artista argelino-francês Philippe Parreno (1964-) insere ao lado do conceito de *aliança* um destino: *estético*. Jens Hoffmann, em seu texto "A exposição como trabalho de arte" cita a percepção do artista diante do que seria o papel das trocas entre arte e curadoria. Apesar de inferir em um primeiro momento a ideia de uma conexão entre a arte e o seu povo (da arte), Hoffman procura negar o que seria um *círculo fechado*, derivado de círculo ou aliança, defendendo que a proposição curatorial é "uma configuração de relacionamentos em constante mudança entre arte e realidade".¹⁵

HOFFMANN, Jens. A exposição como trabalho de arte. *Concinnitas*, Revista do Instituto de Artes da UERJ, ano 5, n. 6, jul. 2004, p.18-29.

ALUCINAÇÃO NEGATIVA

Ocorre quando há uma *falha* em se ver algo que está presente, mas irreconhecível.¹⁶ Presença perturbadora do ininteligível, a esse problema também se dedicou Habermas, quando comenta que “O futuro afigura-se negativamente; no limiar do século XXI desenha-se o panorama aterrador da ameaça mundial aos interesses da vida em geral: a espiral armamentista, a difusão incontrolada de armas nucleares, o empobrecimento estrutural dos países em desenvolvimento, o desemprego e os desequilíbrios sociais crescentes nos países desenvolvidos, problemas com o meio ambiente sobrecarregado, altas tecnologias operadas às raias da catástrofe, dão as palavras-chaves que invadiram a consciência pública através dos meios de comunicação de massa. As respostas dos intelectuais refletem uma perplexidade não menor do que a dos políticos. (...) A situação pode estar objetivamente ininteligível”.¹⁷

A *alucinação negativa* pode ser percebida como um reflexo oculto da *alucinação autorizada* a que nos remete o grupo anarquista anônimo Tiqqun, quando reúnem diversos de seus escritos em “Isto não é um programa” (*Ceci n’est pas un programme*. Rouen/França: Éditions VLCP, 2006). “Os agentes da criação do imaginário deliram na vida real, impedindo-se de comunicá-la; eles fabricam anjos da sedução e pequenos monstros do medo com a finalidade de exibi-los ao **público**^[379] miserável através de **redes**^[382] e circuitos que transmitem a alucinação autorizada.”¹⁸

16 DEUTSCHE, 2009, p.178

17 HABERMAS, 1987, p.104-5.

18 TIQQUN, 2014, p.54.

DEUTSCHE, Rosalyn. A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de guerra. Trad.: Jorge Menna Barreto. *Concinnitas*. Rio de Janeiro, ano 10, v. 2, n. 15, p. 175-183, dez. 2009. DOI: <https://doi.org/10.12957/concinnitas.2009.55557>

HABERMAS, Jürgen. A nova intransparência: a crise do Estado de Bem-Estar Social e o esgotamento das energias utópicas. Trad. Carlos Eduardo Novaes. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, nº 18, set.1987.

TIQQUN. *Isto não é um programa*. Trad.: Daniel Lühmann. Dazibao, 2014. Disponível em: <https://dazibao.cc/wp-content/uploads/2015/11/tiqqun-miolo.pdf>

f o m e

f o m e

f o g o

f o g o

f o m e

f o m e

l a r a n j a

l a r a n j a

f o g o

f o g o

f o m e

f o m e

f o g o

f o g o

AMARELO CENSURA

É uma história curta. E verdadeira. Mas é (também) inédita (e tragicômica).

O poeta (concretista) Cláudio Melo e Souza teve uma ideia para “fazer o concretismo chegar diretamente ao público^[379], sem auxílio do jornal”. A ideia: pregar “poemas concretos” nas paredes e nos tapumes, como cartazes. Foi a uma tipografia e mandou imprimir centenas de cartazes com o seguinte “poema” : “fome - fogo AMARELO - fome - fogo”.

No dia apazado para receber a encomenda, o dono da tipografia - evidentemente ressabiado com os rapazes da DPPS - advertiu:

- Só entrego os cartazes se a polícia consentir.
- Então vou falar com o Coronel Danilo.
- Acho bom.

O poeta foi. Mas o Coronel Danilo Nunes foi intransigente. e deu-se o diálogo:

CORONEL - Êsses cartazes não podem ser pregados. Isto é comunismo.

POETA - É o que, Coronel?

CORONEL - Comunismo! Vocês pensam que me enganam, é? - e sorriu.

POETA - Comunismo, como, Coronel?

CORONEL - Ora, está aqui fome é a fome do Nordeste. Se lançar um cartaz desses, o povo fará o país pegar fogo.

POETA - (tentando um argumento que lhe pareceu decisivo): - Mas, Coronel, se fôsse comunismo, ao invés de AMARELO, teríamos pôsto VERMELHO.

CORONEL - (a inteligência brilhando nos olhos) - Aí é que está a sutileza. Êsse AMARELO quer dizer China Comunista.

POETA - (esfriando) - Bom, nem havia pensado nisso.

CORONEL - (advertindo) Pois é. Se o senhor lançar êsses cartazes eu o ficharei como comunista e talvez o processe.

Não sei como: mas o certo é que o poeta concreto conseguiu retirar o “poema” da tipografia, reunir um grupo de amigos e de anteontem para ontem pregar os cartazes pela cidade.¹⁹

*Amarelo bílis dentre certezas tão seguras de si, a censura advém da figura do censor entre os antigos romanos, que recenseava a população e era um zelador dos bons costumes. Censura que também ocorre entre os pares, sobre aqueles que não seguem uma cartilha. A “Noite de Arte Concreta” organizada pela União Nacional dos Estudantes como parte da programação da I Exposição Nacional de Arte Concreta em 1957 foi palco para um eletrizado debate trazido por uma matéria na revista *Cruzeiro*: “O Rock’n Roll da Poesia”. A fotos que ilustram a reportagem captaram um intenso bate-boca:*

Haroldo de Campos e Ferreira Gullar (estão) em pé, em meio à plateia sentada, em gestos de confrontação: Campos aponta um interlocutor que a foto não mostra e se inclina para a frente, o outro braço seguro pela pessoa sentada atrás dele, que parece impedi-lo de partir para a agressão física; Gullar abre a guarda, estufa o peito e vitupera contra colega, arqueando o tronco e deixando a gravata larga e comprida pender para a frente. A plateia acabara de assistir a uma conferência de Décio Pignatari, incumbido naquela noite de expor a teoria da poesia concreta. A voltagem subiu quando o poeta Oswaldino Marques

perguntou a Décio o que ele entendia por "símbolo". Oliveira Bastos tentou responder em nome de Décio com base em um artigo de Gullar sobre artes plásticas. Marques não se satisfaz com a resposta e foi atacado pelos irmãos Campos, que o chamaram de "poeta medíocre" e "péssimo tradutor", o que o levou a retirar-se da sala. (MOURA, 2011, p.72)

Pouco se fala da poesia neoconcreta, "restrita a uma experiência episódica de vanguarda, sem consequência maior para a literatura brasileira"²⁰ A ruptura entre a poesia concreta e as concepções do que viria a ser a arte neoconcreta ocorre dois anos antes do *manifesto de 1959*. Alguns meses depois do caloroso colóquio, Haroldo de Campos envia para Ferreira Gullar um texto para ser publicado no *Jornal do Brasil*, em junho de 1957, intitulado "Da fenomenologia da composição à matemática da composição", em que defendia o encontro entre a pintura e a poesia por meio de princípios matemáticos em comum na estruturação das formas, que deveria ser planejada com antecedência à realização do trabalho, rejeitando qualquer organicidade. Por telefone, Gullar questiona Haroldo se seria esse mesmo o seu entendimento, pois não iria endossar. Na mesma edição em que o texto é publicado, também é publicada uma resposta direta à tal cartilha, "uma prévia do manifesto neoconcreto", feita por Gullar, Reynaldo Jardim e o próprio Oliveira Bastos, que havia sido o pilar da provocação à Décio Pignatari alguns meses antes, e que também era co-editor com Gullar na seção de arte do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. "O ponto central (da resposta de Gullar et. al.) é a insistência no caráter expressivo do poema: tratava-se de substituir formas poéticas fatigadas, de aderir a um momento de evolução da linguagem, mas nunca em prejuízo da expressão."²¹ A

20 MOURA, 2011, p.74.

21 Ibidem, p.73

fratura entre os grupos concreto e neoconcreto, como aponta Flávio Rosa de Moura, *é gestada na poesia, e não as artes plásticas*:

O neoconcretismo nasce de um descontentamento de Ferreira Gullar com os rumos assumidos pela incipiente teoria da poesia concreta. Nasce como recusa de um poeta que havia sido filiado ao grupo de seguir os passos da cartilha, num momento em que já tinha força suficiente para constituir liderança autônoma e podia prescindir do apoio dos colegas paulistas.²²



O "poema" concreto que a DPPS considera subversivo

Imagem ilustrativa da matéria "Concretismo e comunismo". Reportagem: Aníbal Machado. Imagem: *Jornal do Brasil*, 24 de mar. de 1959.

22 Ibidem, Idem.

Precisamos mencionar, entretanto, que a faísca vital do neoconcretismo ocorre quando Ferreira Gullar percebe que Lygia Clark já havia materializado o que ele procurava teorizar. Com a sua série *Quebra da moldura*, que se inicia em 1954, a artista partia justamente do ponto que seria rejeitado pelos poetas concretos ao se referirem à produção plástica: a **linha orgânica**^[336].

CAMPOS, Haroldo de. "Da fenomenologia da composição à matemática da composição." *Jornal do Brasil*, 23 de jun. de 1957.

GULLAR, F; JARDIM, R.; BASTOS, O. "Poesia concreta: experiência intuitiva". *Jornal do Brasil*, 23 de jun., de 1957.

MACHADO, Aníbal. Concretismo e comunismo. *Jornal do Brasil*. 24 de mar. de 1959.

MOURA, Flávio Rosa de. *Obra em construção: o neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

MANIFESTO neoconcreto. Publicado na edição do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* de 21-22 de março de 1959, por ocasião da "I Exposição de arte neoconcreta". O texto do manifesto foi assinado coletivamente por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis.

ANAMNESE*

Os crematórios e outros edifícios organizados para assassinar centenas de milhares de dissidentes, opositores e qualquer pessoa que não correspondesse aos parâmetros morais do nazismo nos campos de extermínio de Auschwitz-Birkenau (maio de 1940 a janeiro de 1945) foram implodidos dias antes que os primeiros soldados do Exército Vermelho chegassem ao local. Ficaram as cercas de arame farpado, alguns galpões de armazenamento de madeiras, as fundações em cimento retangulares, pilhas de tijolos e bosques de bétulas.

Numa visita a esses antigos campos de concentração, local aonde seus avós foram levados para serem mortos, o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman (1953) arrancou com suas próprias unhas três fragmentos de cascas de árvores. As bétulas (Birken, em alemão) formam pradarias típicas de terras pobres e estéreis como aquelas, e assim deram o nome alemão a essa região polonesa, tal como o pau-brasil deu o nome português às nossas terras indígenas.

Ao regressar para casa dessa sua visita feita em junho de 2011, o historiador colocou esses três pedacinhos de bétulas sobre um papel branco e se pôs a olhar o que havia trazido. "Olhei, olhei, julgando que olhar talvez me ajudasse a ler algo jamais escrito. Olhei as três lascas como as três letras de uma escrita prévia a qualquer alfabeto. Ou, talvez, como o início de uma carta ser escrita, mas para quem?"²³

Ao escolher como memória o que poderia ser visto como insignificante na história do holocausto da Segunda Guerra Mundial, o autor procurou resgatar os testemunhos a que tais cascas sobrevi-

23 Didi-Huberman, *Cascas*, 2013, p. 99-100.

veram. Os bosques que poderiam ser alento e horizonte nos campos de concentração transformados em *paisagem*^[363] sombria, uma promessa impossível sobre a qual a morte avançava implacável. “O que a casca me diz a respeito da árvore. O que a árvore me diz a respeito do bosque. O que o bosque, o bosque de bétulas, me diz a respeito de Birkenau.”²⁴ O seu gesto de arrancar cascas das árvores tenta descortinar algum horizonte possível. “Horizonte mentiroso, no qual a abertura para o distante choca-se com a implacável cerca de arame farpado.”²⁵

Há sempre uma lacuna em toda a construção da história, as zonas cinzentas, resultado de censuras e apagamentos deliberados ou inconscientes. Ao lado de cada documento da cultura estão outros documentos, desaparecidos pela barbárie. “O arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu.”²⁶ Imagens, assim como palavras, se tornam então imagens e palavras sobreviventes. A arqueologia da cultura que Didi-Huberman estabelece como fundamental para que seja possível compreender as imagens do presente leva em conta a história dos apagamentos, pois são eles os pontos de conexão que podem dar sentido e tornar coerentes as observações sobre as imagens sobreviventes. Transpor o aniquilamento, olhar o que foi soterrado, para então olhar de verdade para aquilo que vemos.

Uma paisagem, um fragmento, uma inscrição no tempo, um horizonte impossível. Não são poucos os artistas que trabalham as noções de tempo, desaparecimentos e reaparecimento. Dentre tantos, como referência dessas observações atentas à matéria e àquilo que a circunda, miramos o artista italiano Giuseppe Penone (1947), que ao criar suas esculturas não procura extrair da pedra ou da madeira uma forma que possa ser apreciada por sua aparência externa, pelo contrário, suas mãos se lançam a

24 Idem, p. 131.

25 Idem, p. 114.

26 Didi-Huberman, *Quando as imagens tocam o real*, 2012, p. 111.

resgatar os tempos que estão no seu interior, no tempo que permitiu a existência do material sobre o qual agora se lança a escavar. “Fazer uma escultura? É então, para Penone, fazer uma escavação. É fazer a anamnese do material onde afundou a mão: o que a mão extrai do material não é outra coisa que uma forma presente onde aglutinaram-se, inscritos, todos os tempos do lugar singular que constituem o material, de onde ele extrai seu ‘estado nascente.’”²⁷

As duas pedras que formam a sua escultura intitulado *Es-sere fiume* (*Ser rio*, 1981) são idênticas nas suas aparências externas, nas suas cascas. As duas foram encontradas na natureza, a primeira atravessada por um rio e a segunda em um lugar próximo, numa montanha que estava logo adiante. Penone acelera a temporalidade da pedra esculpida pelos ventos na montanha, de forma a tornar mimeticamente idêntica à que foi esculpida pelo rio.

O artista se torna então rio, suas mãos traquejam os mesmo movimentos da água que deram forma a uma das pedras, mais desgastada pelas águas que lhe atravessaram. Em dois objetos distintos esculpido por dois processos diferentes da natureza, o artista procura reduzir as diferenças, e ao mesmo tempo tornar os dois processos evidentes. “Essa anamnese, que não é memória de si, é uma memória suposta acerca dos processos, lentos e imperceptíveis, de desgaste e outros, que deram forma à pedra. Tem-se, assim, uma anamnese que carece de memória contínua e que, a partir de marcas encontradas, permite supor os processos e ações decorridos.”²⁸ As temporalidades do rio e da montanha são então confrontadas pelo artista, e ele nos lembra que *matéria é memória*. A imagem dialética extraída pelo artista em forma de escultura aponta para as origens de cada material, o que podemos encontrar olhando para as superfícies como quem *consegue ver o olho*^[360] *da terra*.²⁹

27 Didi-Huberman, *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*, 2009, p. 55.

28 Alice Serra. *Meras coisas e artes do espaços: desconstrução em obras*, 2016, p. 121-122.

29 Giuseppe Penone. *Mines*. In: Didi-Huberman, *Ser crânio (...)*, p. 56.

As imagens podem nos orientar diante dos violentos atravessamentos da história e do tempo. Olhar para o presente através dos tempos que se acumularam do passado, seja pelas imagens desaparecidas ou pelas sobreviventes, descobrir cidades soterradas e não se intimidar ao preencher as lacunas dos inevitáveis desaparecimentos. A escultura enquanto hipótese encarnada, tornando visível os traços apagados no decorrer de diversos tempos.

Qual é o passado que abunda no presente? E qual é o passado que no presente está soterrado? Os imaginários se constituem mais pelas imagens que correm velozes pelo ar do que em lacunas soterradas pela história. Ao contrário da própria história, que depende desses apagamentos para seguir o seu curso. No território brasileiro são outras barbáries que nos atravessam, lentas e implacáveis, mas em um período muito mais prolongado de tempo. Quanto de nossa própria história não está soterrada? Quanto de nossa história não está soterrada se a cada alternância de poder ou classe dominante se apaga qualquer vestígio de conquistas anteriores? Os nossos lugares de memória sobrevivem na mesma **precariedade**^[375] de ruínas que tentam preservar. Quanto do Brasil não foi literalmente soterrado nos últimos anos? E nos anos anteriores? Será que estávamos olhando o tempo todo para os lugares errados? Enquanto as superfícies desmoronam sobre restos de outras eras, outros períodos e governos, florestas abatidas, terras arrasadas, tentamos segurar um horizonte sem perceber o arame farpado visível e invisível que nos cerca. Tentamos olhar as cidades, as individualidades, mas quando foi que a terra passou a ficar esquecida? Em que períodos ela não foi arrasada?

Esse processo de revelação dos apagamentos se opõe ao inventário das coisas e dos achados feitos isoladamente, caso a caso, que pode nos levar a lugar algum. Inventariar o tempo e não apenas as coisas, porque é nele que as relações com o presente se desenrolam. “E engana-se e priva-se do melhor quem se limitar a fazer o inventário dos achados, e não for capaz de assinalar, no terreno do presente, o lugar exacto em que guarda

as coisas do passado. Assim, o trabalho da verdadeira recordação (*Erinnerung*) deve ser menos o de um relatório, e mais o da indicação exata do lugar onde o investigador se apoderou dessas recordações.”³⁰

*Trecho do texto *Anamneses ou memórias do dilaceramento*, escrito durante o início do **desenvolvimento**^[241] desta pesquisa de mestrado para a exposição do artista Hugo Mendes, em 2019 e publicado em MENDES, Hugo. *Anamnese*. [Catálogo de exposição]. Museu Municipal de Arte (MuMA). Curitiba, mar. a mai. de 2019.

BENJAMIN, Walter. *Escavar e recordar (1931-33)*. Imagens de pensamento/ Sobre o haxixe e outras drogas. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução de André Telles. Serrote: uma revista de Ensaios, Artes Visuais, Ideias e Literatura. São Paulo, n. 13, p. 99-133, mar. 2013.

_____. *Quando as imagens tocam o real*. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Revista Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, 2012.

_____. *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Tradução de Augustin de Tugny e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

SERRA, Alice. *Meras coisas e artes do espaço: desconstrução em obras*. Trans/Form/Ação: Revista de Filosofia (Unesp), v. 39, 2016.

ANDRADES, MALFATTIS E BANDEIRAS

Ao retomar a sua análise da Semana de Arte Moderna de 1922, Fred Coelho pontua que a questão ou a *instauração*^[319] do mito fundador depende de sua propagação, “uma narrativa em repetição que demarca um espaço-tempo de algo antes e além”. Não por um acaso, o autor relembra que o rapper, cantor, compositor e agitador cultural negro Emicida, ao fazer a gravação de seu show *AmarElo – Ao Vivo* (Direção: Fred Ouro Preto, 93min, 2021) no Teatro Municipal de São Paulo ele o faz como um “ato de desagravo” aos modernistas paulistas, constituídos exclusivamente pela elite econômica e social, retomando *um lugar negado aos seus ancestrais*.

COELHO, F. A semana de cem anos. *ARS (São Paulo)*, [S. l.], v.19, n.41, p. 25-52, 2021, p. 33. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.184567.

ANTÍTESE

Falar de presenças pelas evidências dos seus apagamentos. Suspender o mainstream pelo periférico e insuspeito. Desvio. *Antagonismo*: Santiago Sierra, que já declarou se comportar *como um empresário*, mantendo-se distante da realidade das pessoas que contrata para integrar seus trabalhos, na 49ª Bienal de Veneza (2001) recrutou 133 imigrantes ilegais de diversas origens como senegaleses, bengaleses, chineses e até mesmo italianos do sul que trabalhavam como vendedores ambulantes na própria cidade do evento para que descolorissem seus cabelos, por uma remuneração de U\$\$ 60. O trabalho, intitulado *133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio*, conferia “uma visibilidade ostensiva à presença dos imigrantes ilegais que trabalham no comércio informal da cidade de Veneza – presença incômoda para os venezianos – caminhando na contra mão de seu possível anonimato. Como na leitura silenciosa de um texto, no qual grifamos partes importantes para uma compreensão mais abrangente, o artista sublinha um aspecto da *paisagem*^[363] social veneziana e, nesse sentido, colabora para uma leitura mais complexa da realidade global. O gesto incide sobre o binômio inclusão/exclusão - o qual constiui uma questão reiterada em sua poética - na medida em que tingir os cabelos de loiro consiste num procedimento irônico que só reitera a exclusão destes imigrantes, ao invés de sugerir alguma possível integração ou assimilação”.³¹

SAMINIEGO, Fernando. Al escondi-te com parados. *El País*, 30 out. 2003. Disponível em: https://elpais.com/diario/2003/10/31/ultima/1067554801_850215.html

31 (TASCA, 2011, p.59)

TASCA, Fabíola. *Por um conceito político na arte contemporânea*. [Tese de] Doutorado em Artes. Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2011.

BISHOP, Claire. Antagonismo e Estética relacional. *Revista Tatuí*, n.12, 2011. Disponível em: <http://www.revistatatuí.com.br/colaboradores/claire-bishop/>

KUDIELKA, Robert. Abstração como antítese. *Revista Novos Estudos CEBRAP*, n. 51, jul. 1998.

APROPRIAÇÃO

Desvio de *objetos e situações* prontas. Pode se dar como homenagem, confrontação crítica ou uma âncora daquilo que para si emana sentido ou afronta à própria existência. Alterar a temporalidade, reduzindo-a ou prolongando-a, nunca coincidente com o tempo de origem, e os contextos, acrescentando ou retirando significações. Alterar o destino de objetos móveis ou imóveis. Tomar para si ou destinar para *outro* objetivo ou **interesse**^[323] em comum uma *propriedade*. Passarinhos são furtivos no momento de se *apropriar* de pelos dos cachorros que ficam no quintal. Com eles, constroem seus *ninhos*.

Subject: urgente/estadão

Date: Sunday, March 24, 2002 17:46

From: jotabe medeiros

To: <ricardo@agora.etc.br>

Category: URGENTE

caro ricardo

hoje pela manhã assisti à seguinte cena: uma hora após a abertura da 25.ª bienal, o curador alfons hug em pessoa, mais uma assistente, retirou as bolas de sua instalação 'transatravessamento'.

ele argumentou que o barulho dos visitantes chutando as bolas no paredão incomodava muito quero saber o que pensa disso, de suas bolas terem sido confiscadas tenho certa urgência, é para o nosso fechamento

Página do arquivo *emails (25_bienal_SP2_x2.pdf)*.
Ricardo Basbaum. Periódico Permanente, v. 3, n. 5, 2014.

“Mal abriu suas portas na manhã de hoje, para um **público**^[379] ainda modesto - a chuva afugentou boa parte dos frequentadores do Parque do Ibirapuera-, a Bienal de São Paulo enfrentou sua primeira confusão ‘conceitual’, digamos assim. Uma hora após a abertura, o curador-chefe da mostra, Alfons Hug, confiscou pessoalmente as bolas de futebol da instalação *Transatravessamento*, do artista paulistano Ricardo Basbaum. As bolas ficavam dispostas num cercado de tela de arame, e o público podia chutá-las num muro de latão ao fundo do cercado.”³² *Apropriação furtiva*: antes mesmo do confisco pelo curador geral da 25ª Bienal em decorrência de uma *invasão sonora em obras alheias (v. baratas enredadas*^[36]) e do processo de negociação que restabeleceu esse elemento de ligação do trabalho com o espectador, umas das suas Penalty 5 já havia sido desviada, na ação *Além-transatravessamento*. Essa apropriação originária nos dá o sentido oposto da *interdição* da curadoria. Realizada como um deslocamento contextual e vontade de ampliação das noções de participação pelo grupo *Bete vai à guerra*, ao qual a própria Penalty 5 passou a pertencer, a ação foi registrada na *Urbânia 2* e no *Periódico Permanente 5*.

No mesmo ano de 2002, “Lourival ‘Cuquinha’ Batista e Daniela Brilhante têm seu trabalho *1º Concurso Mundial do Mickey Feio* selecionado para o salão Mostra Rio de Arte Contemporânea no MAM-RJ. No dia da abertura da mostra no museu, estava exposta uma retrospectiva de Helio Oiticica. Na retrospectiva eram expostos uma série de *Parangolés* que se podia usar num espaço restrito. Cuquinha pegou o parangolé *Guevaluta Baby* e deixou o seu casaco no local. Quando pretendia devolver o parangolé, uma funcionária do museu avisou que a exposição estava fechada e que todos deveriam ir para o terraço, onde se realizava o coquetel. ‘Me vi do lado de fora do espaço expositivo com a obra

no corpo, um parangolé desmumificado’ descreve Cuquinha.

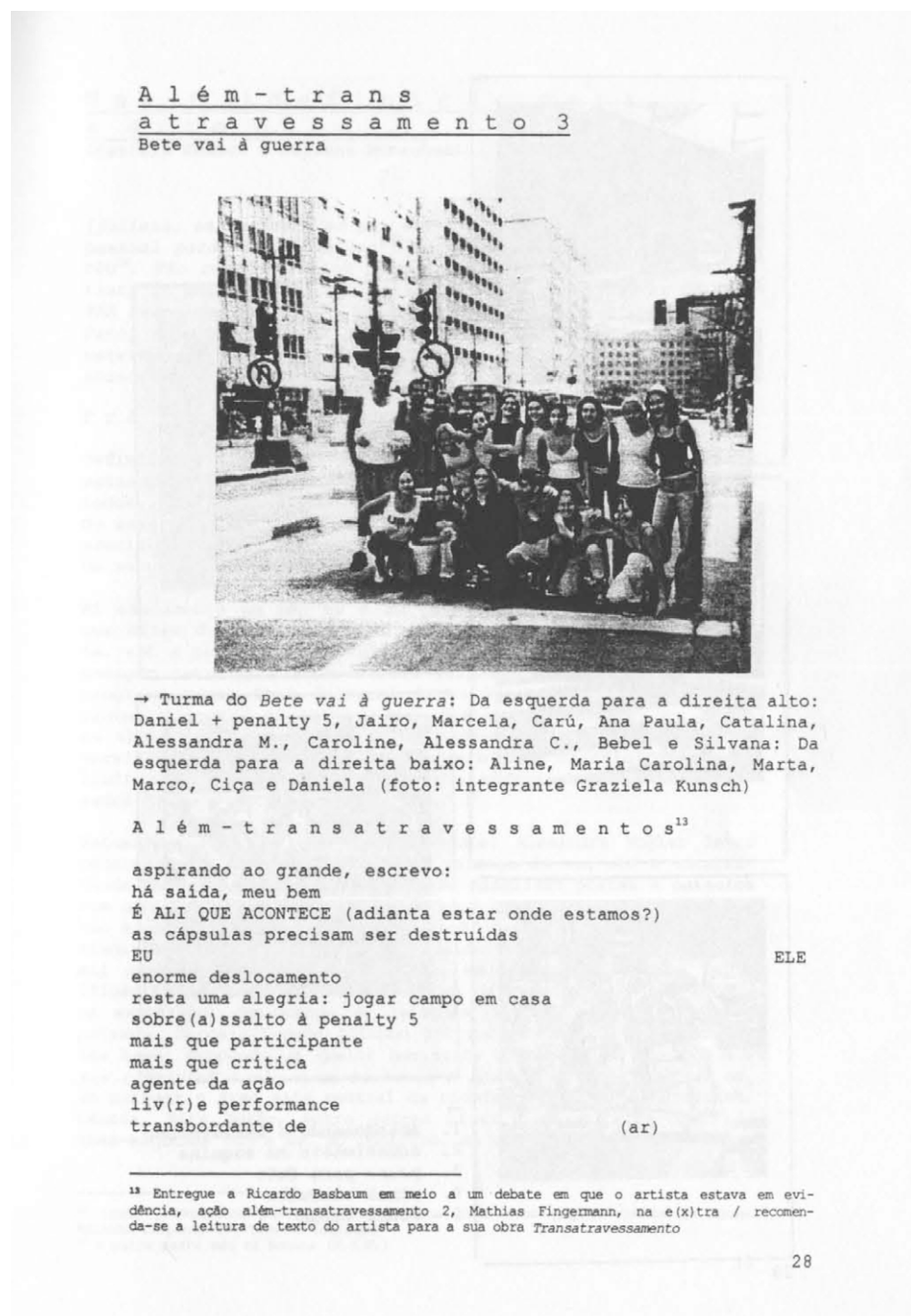
O artista participou da festa filmando a reação dos artistas, curadores e curiosos com o fato do parangolé estar fora da exposição, fora do museu. Depois da festa Cuquinha vai para o bairro da Lapa e finalmente para o local onde estava hospedado. Na manhã seguinte, recebe uma ligação do MAM-RJ solicitando o retorno da obra de arte ou seria acusado de roubo e a polícia chamada. Prontamente retorna ao museu e devolve o parangolé. Toda a ação foi registrada apenas fora do museu.”³³

BASBAUM, Ricardo; KUNSCH, Graziela. e-mails (penalty5_and_after2.pdf). *Periódico Permanente*, v.3, n.5, 2014. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-5/sumario/sumario>

BIENAL abre as portas sob chuva e polêmica. Estado de São Paulo, Caderno 2, 24 de mar. de 2002. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/arquivo/artelazer/2002/not20020324p7243.htm>

HOUAYEK, Hugo. Verbetes iniciais do pequeno glossário sobre o mau pintor. *Concinnitas*, Revista do Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da UERJ, v.20, n.35, set. de 2019. DOI: 10.12957/concinnitas.2019.44879. O vídeo da ação se encontra disponível em: https://youtu.be/X_PUA9sjtPE

SUBTERRÂNEA. *Urbânia 2*. ano 2, n.3, abr. de 2002.



Bete vai à guerra. Além-transatravessamento 3.
Urbânia 2, ano 2, n.2, abr., 2002, p.28.

ARQUIVO FLEXÍVEL

Projetos que promovem agenciamentos demandam alterações estruturais nos espaços que os receberão ou aberturas flexíveis que são promovidas por uma arquitetura ou design próprios. Se olharmos para *flexível*, veremos que este termo nos leva à *flexão* ou *dobro*^[111], no sentido de *flexionar*, e mesmo ao termo *desvio*, como no *ing. deflect*. Ana Paula Cohen produziu e promoveu em diferentes espaços e instituições o seu projeto *Istmo - Arquivo Flexível*, entre os anos de 2004 a 2007. Tendo como referência os projetos *museu-Museu* (2000-) de Mabe Bethonico e *archivo estocástico* (2002) de Erick Beltrán, *Istmo* procura uma forma experimental e maleável de se inventariar trabalhos interdisciplinares relacionados à pesquisa e leitura, muitos projeto-conceituais que requisitam um tempo e estrutura específicas para serem apreendidos.

O arquivo flexível de Cohen procura criar para si um *espaço operacional*.³⁴ A curadora procura reflexos nos procedimentos que Zanini explorava para conseguir fazer do museu um espaço capaz de abrigar a arte conceitual produzida nos anos 1960-70. O artista, para Zanini, produz mirando na ideia de *resistividade ao tempo*. e o museu, não deveria surgir apenas *depois da obra exercendo seu privilégio de triagem e influenciando grandemente a disponibilidade criativa*. "Durante longas décadas, as galerias serviram como instrumento de pressão eficiente e razoavelmente efetivo para a ideologia do progresso e da modernidade, típico modelo de arte paradigmático do século XX. Junto dos museus de 'prestígio', constiuam o sistema de arte oficial, formado do que poderíamos chamar de 'centros de distribuição de arte'."³⁵ Em contraposição, galerias e museus *de artistas*. "Núcleo de energia que permita encontros de artistas e rela-

34 COHEN, 2005, p.34.

35 Ibidem, p. 22.

cionamentos destes com estudiosos e com o **público**^[379] em geral.”³⁶ *Galerias independentes, galerias alternativas, galerias abertas, galerias paralelas, galerias marginais, galerias anti-institucionais, galerias inoficiais, galerias autorais*. Galerias carregam consigo conotações negativas

COHEN, Ana Paula. Espaço operacional: estruturas flexíveis para práticas artísticas contemporâneas. [Dissertação de] Mestrado. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 2005.

_____. Istmo – arquivo flexível. *Fórum Permanente*. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/administ/istmo/proj-istmo?searchterm=istmo+>

_____. Istmo – arquivo flexível. *Desarquivo.org*. Disponível em: <https://desarquivo.org/node/1304>

ZANINI, Walter. O museu e o artista. In. FREIRE, Cristina (org.). *Walter Zanini: Escrituras crítica*. Org.: Cristina Freire. São Paulo: Anablume; MAC USP, 2013.

ARQUIVO ORGÂNICO

Para melhor iluminar o papel do curador, gostaria de me reportar ao modelo dos Levis no povo judeu. Os Levis, que originalmente estavam destinados a ser uma das 12 tribos de Israel, deixaram de ser porque lhes foi interdito o direito de posse da terra e tornaram-se um segmento do povo destinado a ajudar na liturgia do templo. Como sua função passou a ser eminentemente espiritual – de conservar os fundamentos culturais e religiosos do povo – não se poderia correr o risco da territorialização. Os Levis foram constituídos com base na ideia de que é necessário um descolamento do território geográfico para instaurar e preservar o território espiritual. Ao contrário das outras tribos, que deveriam conservar o território, os Levis foram impedidos de se enraizar para não se desviarem de seu objetivo fundamental. (...) Por essa razão, minha ação sempre se caracterizou por um movimento propositivo de repetir o ato de fundação dos museus com os quais trabalhei, para provocar, dessa maneira, a mudança. Foi com este conceito que curei, em 1994, a exposição ‘As potências do orgânico’, embrião do Espaço de Instalações Permanentes do Museu do Açude, inaugurado em 1999, e o Projeto Respiração da Fundação Eva Klabin.”

Em 2011, o curador carioca Marcio Doctors foi convidado por mim e pela artista Luana Navarro a organizar uma sala na exposição *Transamazônica: Imaginários Compartilhados*³⁷ intitulada *Arquivo*

37 Concebido por Arthur L. do Carmo e Luana Navarro, o projeto *Tran-*

orgânico. Doctors reconstrói a proposta inicial que havíamos pensado para esse espaço solicitando que o seu texto “O que é a Amazônia” fosse lido por 10 pessoas, com timbres os mais diferentes possíveis, e disponibilizados em fones de ouvidos que desciam pelo teto do espaço. A cada fone, cadeiras de ferro e espaguete de PVC, abrigavam os visitantes. Nas paredes, duas projeções em diferentes tamanhos de uma das primeiras incursões coloniais modernas na Amazônia, a *Expedição Roosevelt - Rondon* (1913-1914). A escolha de Doctors não nos parece casual. *Informação orgânica* é justamente a informação que nasce ou é produzida nos documentos de uma organização ou de suas *missões*. Pode ser tanto os documentos que são gerados no funcionamento cotidiano-burocrático de uma empresa ou mesmo os documentos que são gerados em missões ou trocas diplomáticas. A *Expedição Roosevelt - Rondon*, batizada assim por conta dos nomes de seus expedicionários, Marechal Cândido Rondon e Theodore Roosevelt, seguir o curso do *rio da Dúvida*, e tinha um objetivo prático: construir uma linha telegráfica.

CARMO, A. L.; NAVARRO, L.; DOCTORS, M (org.). *Imaginários compartilhados*. [Catálogo de exposição] Museu da Fotografia Cidade de Curitiba, set. a out. de 2012.

samazônica: *Imaginários Compartilhados* havia iniciado dois anos antes, em 2009. O projeto se desenvolveu a partir de publicidades veiculadas pela revista Realidade durante a construção da rodovia Transamazônica (BR-230). As menções à grande obra feita durante o governo do general Emílio Garrastazu Médice (1964-1974) como *maior aventura vivida por um povo na face da Terra* ou ainda *a última grande aventura do século* eram frequentes. Enquanto artistas, fizemos o percurso por terra entre Curitiba/PR-Itaituba/PA, passando por grandes trechos da BR-230 entre Marabá e Itaituba, onde permanecemos em residência e promovemos oficinas e pesquisa sobre a contraposição entre o imaginário idealizado pela Ditadura Militar e as suas pulsações febris no presente.

DOCTORS, Marcio. *As Potências do Orgânico*. [Catálogo de exposição] Museu do Açude, Rio de Janeiro, nov. de 1994 a jan. de 1995.

_____. O curador como tonificador do seu tempo. *O Globo*, 03 de jan. de 2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/o-curador-como-tonificador-da-arte-do-seu-tempo-14956196>



Sala da Instalação Arquivo orgânico (Marcio Doctors, 2012). *Imaginários compartilhados*. [exposição] Museu da Fotografia Cidade de Curitiba, set. a out. de 2012. Fotografia Patrícia Lion.

ARTE DE RETAGUARDA

Diante de uma *crise*^[188] de saturação da arte que passa a ser uma *arte de comentário* – produtora de comentários sobre outras produções, Mário Pedrosa em texto publicado no Diário de Notícias em 1978 chama o momento em que retorna de seu exílio ao Brasil de *variações sem tema ou arte de retaguarda*, se contrapondo ao movimento acelerado de rupturas e desejo de estar à frente das próprias vanguardas ou *neovanguardas*.

Maria Angélica Melendi também faz referência ao termo: “Estou propondo o termo *arte de retaguarda* para pensar numa arte que não se projeta para o futuro, mas sim para o passado, mas não para exaltá-lo ou glorificá-lo, se não para encontrar no passado os problemas ou acontecimentos que nos levaram ao estado atual. É voltar para trás para poder pensar pelo menos o presente.”

A expressão utilizada por Melendi não parte de Pedrosa, mas de Peter Halley que havia construído a concepção de *ação de retaguarda* (rear-guard action).

A História foi derrotada pelos determinismos do mercado e dos números, pelos processos de reificação e abstração. Estes formam o grande malabarismo da modernidade que destruiu a História ao absorvê-la, ao transformar cada um dos conceitos independentes da História para servir ao seu próprio propósito. Outro tipo de resposta é então necessária. Ideias que elas mesmas mudam ou se dissipam à medida que são absorvidas, que são formadas com o pressuposto de que estarão sujeitas à reificação. Somente uma ação de retaguarda é possível, de ideias

de guerrilha que podem desaparecer na selva do pensamento e reaparecer em outros disfarces, de ideias fantásticas, excêntricas que parecem inócuas e são tão admitidas, despercebidas pelo mecanismo da mídia, de ideias duvidosas que não são investidas em sua própria verdade e, portanto, não são danificadas quando manipuladas, ou de ideias niilistas que são descartadas por serem demasiado deprimentes. (HALLEY, 1987, tradução nossa)

Vilém Flusser escreve o seu ensaio *Arte de retaguarda* com o objetivo de “contribuir para a desmagicalização dos nossos conceitos de arte”, mesmo que, paradoxalmente, o seu próprio ensaio possa ser “interpretado como manifestação da magia”. Trabalhar o objeto de escrutínio na medida em que ele se modifica e que se é modificado por ele. A ponta do relâmpago: *vanguarda*. A fonte do relâmpago: *retaguarda*.

Assim: que “retaguarda” seja aquele posto, no exército da humanidade, que avança de uma origem esquecida rumo a um futuro ignorado, e que protege o exército contra os perigos traiçoeiros que o ameaçam pelas costas.³⁸

FLUSSER, Vilém. A arte de retaguarda. In: *Revista Cavalo Azul*, n. 7, nov. de 1972.

HALLEY, Peter. Notes on Abstraction. *Arts Magazine*, New York, Vol. 61, June/Summer 1987.

MELENDI, Maria Angélica. 2020 – 1990. Brasil: Uma arte de retaguarda. In.: CAMPBELL, B.; VILELA, B. (org.). *Arte e Política na América Latina*. Belo Horizonte: Brígida Campbell, 2021.

PEDROSA, Mario. Variações sem tema ou a arte de retaguarda. In: *Política das artes*. Mário Pedrosa: textos escolhidos I. Org e apres. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.

ARTEFACTO ANTROPOLOGICO

Antoni Muntadas, durante a conversa pública *About Academia*³⁹ e o debate do STEM & STEAM na universidade, promovido pelo Fórum Permanente, Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo e Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, se refere à sua instalação *About Academia (2011-2021)* como um *artefacto antropológico*. Através da gravação de entrevistas com professores e alunos de diversas instituições de ensino norte-americanas, Muntadas cria uma rede de embates sobre questões diretas que avaliam os diferentes estados da educação superior através de perguntas sobre o ensino público e o privado e as complexas relações que existem entre a produção de conhecimento e os interesses econômicos que influenciam a educação em suas diferentes formas de pedagogia. As diferentes respostas, na instalação criada pelo artista, se sobrepõem umas às outras não apenas com as 6 projeções simultâneas que fazem parte da instalação, mas também em suas ideologias, desejos e práticas. O projeto de Muntadas opera numa dupla estrutura crítica: 1. através de perguntas por vezes incômodas que são colocadas diretamente para os entrevistados 2. através de uma estrutura plástica *em rede* que transforma uma discursividade que poderia ser analisada numa estrutura linear em um campo aberto de sobreposição de vozes e presenças. Aqueles que falam não apenas falam para serem processados numa análise, mas falam de corpo presente (o corte fílmico utilizado por Muntadas pode ser designa-

³⁹ Antoni Muntadas. *About Academia I-II*. Uma interpretação online, 2011-2017 (2021). Cultivador: Martin Grossmann; Produção executiva (Brasil): Diego de Kerchove; Produção executiva (Espanha): Andrea Nacach; Coordenação do projeto digital: Arthur L. do Carmo; Design online: Arthur L. do Carmo e Raul Luna; Programação e Desenvolvimento web: Marcela Mancino.

do como *talking head*, comum em reportagens) *em meio* a outros corpos presentes. Ao olhar para o diagnóstico sofrido pela crítica de arte, *crises da crítica*, Ricardo Basbaum prospecta junto a outros autores, como Deleuze e Latour, que a crítica enquanto *escrita* deveria se atentar à “plasticidade de que é portadora, indicar possibilidades de aproximar-se e articular-se com seus objetos, procurar como se dará o envolvimento com o leitor, perceber-se como produtora de proposições que dizem respeito ao eixo espaço-tempo em suas várias derivações.”⁴⁰

Artefacto pode nos levar a dois caminhos. Caso não façamos a tradução para o português brasileiro nos deparamos com o *artefacto-máquina* da tradução para o português europeu do livro de Edgar Morin – *O Método I – A Natureza da Natureza*.

Edgar Morin, ao pensar no conceito de máquina, o situa como *uma construção intelectual complexa* dependente de um coletivo de forças e ciências. Um conceito com duas entradas – física e intelectual. “O conceito genérico de máquina é, portanto, um tipo ideal construído por mobilização geral de tropas vindas de todas as frentes do saber. Ao operar esta construção, o observador/conceptor tem de enfrentar problemas cruciais. Tem necessariamente de interrogar a sua concepção da sociedade e a sua concepção da ciência.”⁴¹ Das arquiváquinas, máquinas selvagens, máquinas-artefactos às máquinas biológicas e sociais, máquinas copiadoras, dos seres-máquinas existenciais e, finalmente, às megamáquinas antropossociais forma-se uma co-dependência em cascata diante da qual toda tentativa da ciência em isolar os seus componentes *arranca cirurgicamente o objeto de seu meio e aderências*. Morin irá afirmar que ao invés de pensarmos no artefacto como um todo e no todo como uma multiplicidade de artefactos em *redes*^[382] complexas, “as disciplinas se fecharam sobre objetos mutilados. (...) o conhecimento fechado

40 BASBAUM, 2013, p.185.

41 MORIN, 1987, p.164

destruiu ou ocultou em toda a parte as solidariedades, as articulações, a ecologia dos seres e dos actos, a existência”.⁴²

O *artefacto* utilizado pelo artista catalão, quando pensado na sua etimologia, *der. do lat. feito com arte*, pensamento e plasticidade carrega consigo uma camada indeterminada de incognoscível. Um artefato entre a discursividade crítica e discursividade plástica, ou entre cultura e um corpo *haptico, sensível, inevitável*. Em sua tese *Redes curatoriais: procedimentos comunicacionais no sistema da arte contemporânea*, Ananda Carvalho joga luz sobre *exposições como formas de discursos*. A exposição que a autora elege para fazer sua análise tem com *About Academia* a mesma característica de uma articulação *em rede* – a *documenta X*, de 1997, organizada pela francesa Catherine David e a *documenta 11*, organizada pelo curador nigeriano Okwui Enwezor em 2001-2002. “A característica tradicional da Documenta como ‘Museu de 100 dias’ foi reconfigurada para 100 dias de debates. (...) Os curadores passaram a considerar a exposição apenas uma parte das suas responsabilidades, que foram expandidas para publicações, discussões e outros projetos. Essas exposições também introduzem a ideia de multidisciplinaridade, segundo a qual as artes visuais passam a ser conjugadas com outras disciplinas e formatos culturais.”⁴³

BASBAUM, Ricardo. Alguns efeitos de plasticidade a partir da crítica em rede. In.: COUTO, Maria de Fátima Morethy; FUREGATTI, Sylvia Helena. (orgs.) *Espaços da arte contemporânea*. São Paulo: Alameda, 2013, p.181-193.

CARVALHO, Ananda. *Redes curatoriais: procedimentos comunicacionais no sistema da arte contemporânea*. [Tese de] Doutorado em Comunicação e Semiótica. Universidade Católica de São Paulo.

42 Ibidem, p.195.

43 CARVALHO, 2014, p.149.

Orientação Cecília Almeida Salles. São Paulo, 2014.

FÓRUM PERMANENTE; IEA-USP; BIBLIOTECA BRASILIANA GUITA E JOSÉ MINDLIN. About Academia e o debate do STEM & STEAM na universidade. 19 nov. 2021. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/about-academia-i-ii-uma-interpretacao-online-2011-2017-2021/19-11-as-10h-201ca-bout-academia-e-o-debate-do-stem-steam-na-universidade

MORIN, Edgar. *O Método I – A Natureza da Natureza*. Trad.: Maria Gabriela de Bragança. Portugal: Publicações Europa-América, 1987.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? *Outra travessia*. Revista de Literatura. Curso de Pós-graduação em Literatura. n.5, 2º semestre de 2005. (p. 9-16.) Ilha de Santa Catarina, p.9-16.

ARTISTAS-CRÍTICOS

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Fernando Cocchiarella: *amostra* [Catálogo de exposição]. Rio de Janeiro, 1976.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Paulo Herkenhoff: *exposição de arte* [Catálogo de exposição]. Rio de Janeiro, 1975.

AMOSTRA, s.f. Pequena porção de qualquer mercadoria para exame ou prova das suas qualidades; indicio; sinal; modelo; exposição.

Inicialmente, "Amostra" tinha como intenção principal a aferição de sua própria frequência. Para isso pensei em selecionar a partir do espaço do dicionário (no qual venho trabalhando), todos os verbetes que se aproximassem daquilo que as pessoas respondem, quando em um contexto determinado se pergunta: Que é que você é? ou Que é que você faz? Este levantamento visava permitir que o público que fosse à mostra se classificasse, arrancando de um painel organizado em ordem alfabética, o xerox do verbete que pudesse servir de resposta a esta pergunta. As respostas (verbetes xerocados) deveriam ser depositadas em uma urna, o que seria computado diariamente.

Para mim era fundamental o fato de "Amostra" ser um recenseamento dela própria e uma estatística com relação à frequência das mostras de arte. Assim sendo, esta parte do projeto deveria ser precisa para que a informação obtida (frequência) cumprisse seu objetivo. Achava que a seleção dos verbetes deveria ser a mais neutra possível reduzindo meu trabalho ao cumprimento de uma norma.

Durante a execução da proposta comecei a perceber que por trás dessa intenção de objetividade estava a escolha arbitrária do dicionário e da pergunta formulada (pressupostos não necessários para um recenseamento e para uma estatística). Na seleção fui abrindo mão dessa intenção uma vez que o conteúdo de cada verbete exigia uma crescente fragmentação de meus critérios. Ao final do levantamento já não fazia mais sentido unificar meus procedimentos em uma categoria objetiva.

"Amostra", para mim, não é mais a relação das partes de um todo (um solo adequado para um levantamento preciso de sua frequência), mas a disposição em ordem alfabética de **cacos** que podem ou não guardar semelhanças entre si. Mudou seu substrato. A unidade deu lugar à diferença. Sua aparência, contudo, permanece a mesma.

CACO, s.m. Pedaco de louça quebrada, traste

fernando cocchiarale

amostra — 9 de setembro a 10 de outubro de 1976

museu de arte moderna do rio de janeiro

avenida beira-mar caixa postal 44
end. teleg. museuarmo
tel. 231 18 71
rio de janeiro
brasil

Esta exposição é para mim exercício de uma preocupação minha atual quanto à historicidade do ato de comunicar a obra de arte. Assim, considere então o local (Museu de Arte Moderna), a audiência (o público frequentador de um museu de arte) e o momento vivido pela arte). E, para articular as minhas intenções mais amplas envolvidas na minha atividade em arte, tomo a arte mesmo como referencial.

Conforme vai veiculada nesta mostra, a problemática da arte se reporta a uma visão do sistema de arte (um sub-sistema do sistema social). Não pretendo abordar todos os seus elementos e relações. E nem pretendo veicular minha posição de uma forma "sistemática". Também não cabe falar das conotações que conscientemente quis dar às propostas em exposição: outras possibilidades de leitura se reportariam ao próprio meio ambiente (meio social e meio físico) do sistema da arte. Ver (e não perder de vista) um todo através de uma parte. Mais ainda, quis fazer uma abordagem do sistema da arte usando um discurso interno a ele: a própria linguagem da arte. Num sentido, a obra talvez funcionasse então como uma forma de "metalinguagem" — falar da arte através da arte.

Juntei propostas novas e antigas no meu processo. Mostro uma radiagrafiação e álbuns de recortes já vividos e também uma performance de notícia e parte do "estômago embrulhado" (comer notícias e obras de arte) de experiência recente. Apenas procurei no que foi feito, as vértebras de uma espinha ("Exposição da Arte").

Por outro lado, interessou-me o fenômeno da transformação da arte em informação, sobretudo conforme informação comunicada pelo mass-medium "jornal" e detonar seu retorno ao estágio de criação/ produção de arte. A arte enquanto informação nesse instante passa a ser o substrato para minha obra (que ao ser exposta novamente se transformará em "informação via o mass-media, retomando-se o ciclo). O jornal não me interessa como memória, mas como monumento de relações (manchetes, entrelinhas e silêncio) a serem realinhadas e reidas para uma arqueologia do presente.

Esta exposição é para mim exercício de uma preocupação minha atual quanto à historicidade do ato de comunicar a obra de arte. Assim, considere então o local (Museu de Arte Moderna), a audiência (o público frequentador de um museu de arte) e o momento vivido pela arte). E, para articular as minhas intenções mais amplas envolvidas na minha atividade em arte, tomo a arte mesmo como referencial.

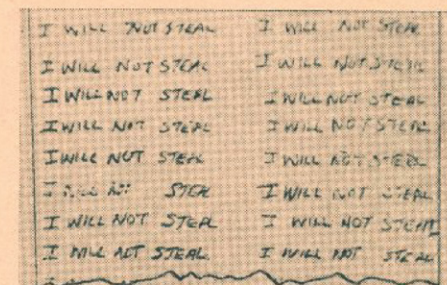
Conforme vai veiculada nesta mostra, a problemática da arte se reporta a uma visão do sistema de arte (um sub-sistema do sistema social). Não pretendo abordar todos os seus elementos e relações. E nem pretendo veicular minha posição de uma forma "sistemática". Também não cabe falar das conotações que conscientemente quis dar às propostas em exposição: outras possibilidades de leitura se reportariam ao próprio meio ambiente (meio social e meio físico) do sistema da arte. Ver (e não perder de vista) um todo através de uma parte. Mais ainda, quis fazer uma abordagem do sistema da arte usando um discurso interno a ele: a própria linguagem da arte. Num sentido, a obra talvez funcionasse então como uma forma de "metalinguagem" — falar da arte através da arte.

Juntei propostas novas e antigas no meu processo. Mostro uma radiagrafiação e álbuns de recortes já vividos e também uma performance de notícia e parte do "estômago embrulhado" (comer notícias e obras de arte) de experiência recente. Apenas procurei no que foi feito, as vértebras de uma espinha ("Exposição da Arte").

Por outro lado, interessou-me o fenômeno da transformação da arte em informação, sobretudo conforme informação comunicada pelo mass-medium "jornal" e detonar seu retorno ao estágio de criação/ produção de arte. A arte enquanto informação nesse instante passa a ser o substrato para minha obra (que ao ser exposta novamente se transformará em "informação via o mass-media, retomando-se o ciclo). O jornal não me interessa como memória, mas como monumento de relações (manchetes, entrelinhas e silêncio) a serem realinhadas e reidas para uma arqueologia do presente.

"Judge meets out a written punishment to offenders":

Performance de notícia
Desempenhar uma parte da notícia "Judge meets out a written punishment to offenders" (The New York Times, 20 de fevereiro de 1975), "cumprindo" a pena recebida por um artista que chegou tarde ao tribunal: copiar 3.000 vezes a sentença "I will appear in court". (Lápis sobre tela).



Part of a penalty levied by Judge Thomas

Thomas has used his unusual appearance, he ended up judicial sentences in a growing number of petty offenses as, he says, "a way to fit the punishment to the crime."

"When someone is writing 'I will not steal,' he knows people know he stole something," the judge said.

One woman lifted a sweater from Macy's. She was sentenced to write "I will not steal from Macy's" 2,000 times. When a young artist showed up late for a court appearance, he ended up writing "I will appear in court" 3,000 times.

Three teen-agers who cooled off illegally in Alpine Lake, a water storage area, paid for their dip by writing "I will not swim in public drinking water" 2,000 times each.

While performing their sentence, the offenders are locked up in jail.

"That way," says Judge Thomas, "they get to see the

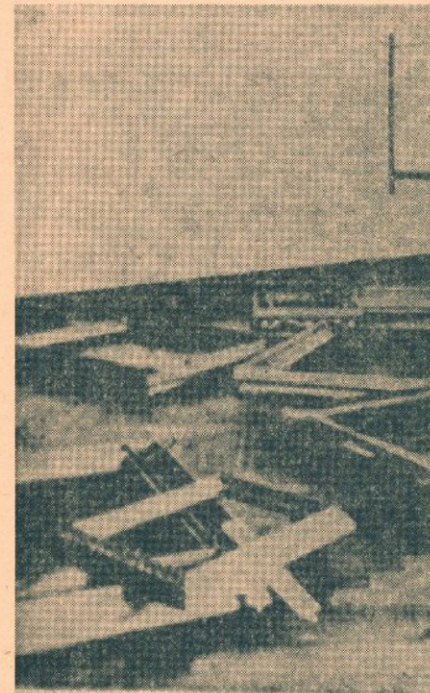
"Operações plásticas (ou artimanhas visuais)"

Album de recortes de jornais
Documentação das transformações, situações,
apropriações, "operações plásticas" (e "artimanhas
visuais") sofridas por obras de arte, imagens,
fotografias, pessoas, etc.



"Museu Ausente"

Obras do Museu Ausente e seu Livro de Ouro de
Doadores



paulo herkenhoff

exposição da arte 20 de novembro a 7 de dezembro de 1975

museu de arte moderna do rio de janeiro

avenida beira-mar caixa postal 44
end. teleg. museuarmo
tel. 231 18 71
rio de janeiro
brasil

ATEÍSMO-ARTE

Os prefixos de negação (a-/in-/im-/des./dis./á-/na-) tem um poder devastador sobre a formação do pensamento ocidental e a formação dos conceitos em geral. Através deles ficamos *desorientados*, inventamos a *anestesia* (ausência de dor) e podemos negar a própria concepção de Deus ou os deuses: ateísmo (a + theos, negação, ausência de Deus). O ateu vive a ausência de Deus, mas não a ausência do *humano*. Se juntarmos Em seu texto “El curador como iconoclasta” na versão em *esp.* ou “Sobre curadoria”, na sua tradução para o *por.*, Boris Groys traça o paralelo entre a arte e a tradição cristã assim como entre a tradição das vanguardas e do próprio modernismo, em seus conflitos e disputas iconoclastas. “A famosa **distinção**^[259] entre arte e não arte geralmente é compreendida com a distinção entre objetos inabitados e animados pela arte e aqueles em que a arte está ausente. (...) praticar o ateísmo arte seria compreender obras de arte não como encarnações, mas como meros documentos, ilustrações ou significantes da arte. Ainda que se refiram à arte, elas, no entanto, não são arte.”⁴⁴

GROYS, Boris. El curador como iconoclasta. Trad.: (do manuscrito em alemão) Orestes Sandoval López. *Critérios, La habana*, n.2, fev. 2011. Disponível em: <https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/CURADOR-ICONOCLASTA-B-GROYS-02.pdf>

GROYS, Boris. *Arte poder*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

44 GROYS, 2015, p.68

ATRITO

Na física, *atrito* é a força de *resistência* ao movimento relativo de superfícies sólidas, camadas de fluido e elementos materiais que deslizam uns contra os outros. Uma força contrária, mesmo que *constrangedora*. Assim, a ideia de *atrito* nos oferece a imagem de disputa entre forças em movimento, um efeito perceptível que ocorre dentro de “máquinas interpretativas complexas”, que é como Jean-Marc Poinot se refere às exposições de arte. “(...) a exposição tornou-se o lugar e a **moldura**^[349] das transformações de nossa maneira de ver e compreender, na mesma medida em que a exposição é um aparato interpretativo complexo, que interage com todos os componentes sociais envolvidos na arte”⁴⁵ Mais do que isso, as avaliações de exposições, a que se refere Poinot, que formam o que poderíamos entender como *crítica de arte* são, desde sua origem, também um “dispositivo de interpretação constrangedor”⁴⁶, como não haver *atrito*? Ou melhor, como tornar o atrito uma dispositivo de revelação de complexidades?

POINOT, Jean-Marc. A exposição como máquina interpretativa. In.: CAVALCANTI, Ana; DIONÍSIO, Emerson; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize (orgs.). *Histórias da Arte em Exposições: modos de ver e exibir no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Books/ FAPESP, 2016, p.11-28.

45 POINOT, 2016, p.12.

46 POINOT, 2016, p.13

ATO CRIADOR

Marcel Duchamp, em 1957, percebe a importância do espectador na existência do trabalho de arte. A sua passagem que define o *ato criador* é conhecida: “O ato criador não é executado pelo artista sozinho; o **público**^[379] estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador.”⁴⁷

Gustavo Motta, nos lembra que também o artista é um espectador de outros artistas, fazendo com que a sua complementaridade diante de trabalhos são geradores de obras absorvidas. Caso de Antonio Dias: “é possível notar que, nas obras de Dias, as estruturas formais da *pop* internacional não são absorvidas, mas, antes, fragmentadas, trituradas, regurgitadas. Em incontáveis ocasiões o artista se referiu a elas como vômitos imagéticos – como se, recebendo uma insípida ração importada, a bulimia aparecesse como única estratégia de sobrevivência”.⁴⁸

Em seu texto “O ato criador” Marcel Duchamp transforma a ideia do público numa entidade central que paira como *destino da arte*: o público seria também a posteridade, uma transformação que com os olhos regressos ao passado sublinham acontecimentos e fazem emergir outras consciências. O artista, nesse sentido, seria um *vidente* e seus procedimentos *pura intuição*, sem objetivar suas decisões. Sem poder dizer o porquê sobre o seu fazer, a sua justificativa residiria numa *clareira* a ser encontrada no *labirinto situado além do tempo e do espaço*. A posteridade,

enquanto público, seria a própria consciência do artista, impossível no momento em que ele produz, mas capaz de determinar seu julgamento e sua própria tradição. Esse fenômeno, descrito como “*osmose estética*”, que o artista depositou sobre a matéria inerte, a arte a partir de suas intenções, então abertas ao público, que julga e estabelece o “*coeficiente artístico*”: diferença, falhas ou lacunas *como que uma relação aritmética* entre a intenção e realização. Não falar sobre o próprio trabalho também é *estratégia*.

DUCHAMP, M. O ato criador. In: BATTCKOCK, G. (org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 71-74.

MOTTA, Gustavo. Vômito de imagens, constrição e diarreia – modos de regulação da ‘Participação do espectador’ na arte brasileira dos anos 60/70. In.: EVARISTO, A. et. al. *Vômito e não: práticas antropológicas na arte e na cultura*. IV Seminário de Pesquisadores do PPGARTES – UERJ. Rio de Janeiro: Azougue, 2012, p.59-65.

47 DUCHAMP, 1986, p.74.

48 MOTTA, 2012, p.62

AUTOMATISMOS TECNO-LINGUÍSTICOS

Os *automatismos tecnolinguísticos* nos fazem habitar o **deserto**^[243] de sentido. “O vazamento de petróleo no Golfo do México não levou à expulsão da British Petroleum, mas, antes, consolidou seu poder, já que ela era a única força capaz de controlá-lo e que, com sorte, conseguiria retomar o controle dos acontecimentos. (...) A produção de sentido e de valor se dá por partenogênese: sinais produzem sinais que já não passam mais pela carne. Valor monetário produz mais valor monetário sem sua prévia concretização por meio da produção material de bens.”⁴⁹

Hoje, dívidas de financiamento de imóveis são despersonalizadas em derivativos, passando de bancos a instituições financeiras, agrupadas em CDB's, regulamentados por sistemas de créditos, compradas novamente por outros operadores, muitas vezes com empréstimos públicos de valores para suas operações a juros baixos, que as executam. “Inadimplência faz disparar retomada de imóveis financiados; ~~saiba como agir~~”, afirma uma série de reportagens do Jornal Zero Hora em agosto de 2018. *Agir*, na sua etimologia significa *colocar-se em movimento, impelir*. Como se colocar em movimento quando o movimento o único movimento possível é restrito e imposto pelo sistema jurídico-financeiro? Como *agir* diante de um banco público como a Caixa Econômica Federal, que colocou à venda ou para leilão 19,4 mil casas entre janeiro e agosto de 2018, época da reportagem, e 28,2 mil casas em todo 2017 desapropriadas, com suas famílias desalojadas pelo

49 BERARDI, 2020, p.16-21.

sistema jurídico-financeiro? Oportunidade cíclica dos negócios: 47 mil unidades aguardavam “novos donos” em realização de leilões. A reportagem fala em retomada. Retomar é tomar de volta *aquilo que sempre foi seu. Convi-conivências*^[173].

Despersonalização que não se restringe ao capital financeirizado, a ideia de *automatismos* também foi utilizada por Pierre Bourdieu, sugerindo a necessidade de percebermos automatismos que fraturam o próprio capital simbólico e cultural. Pierre Bourdieu, ao ser questionado se não haveria “uma contradição em denunciar o monopólio que os cientistas se outorgam e em restaurá-lo no discurso que o denuncia” fala sobre o poder de desvelamento que a substituição de algumas palavras por outras poderiam evidenciar: “Quebrar os automatismos verbais não é criar artificialmente uma diferença distinta que ponha o profano à distância; é romper com a filosofia social que se encontrava inscrita no discurso espontâneo. Pôr uma palavra por outra é muitas vezes operar uma transformação epistemológica decisiva (que corre o risco de passar despercebida)”.⁵⁰

BERARDI, Franco. *Asfixia: capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem*. Trad.: Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Trad.: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2003.

50 BOURDIEU, 2003, p.41-42

BARATAS ENREDADAS

Dentre outros documentos publicados na mesma edição do Diário de Notícias em que o jovem crítico Frederico Morais destaca o regulamento do *Salão das Caixas* da Petite Galerie, que seria realizado no ano seguinte, em 1967, para o debater em seguida, podemos encontrar uma das primeiras declarações⁵¹ do viria a se tornar o projeto nacional-empresário-militar para a Amazônia. A declaração, curiosamente feita por “homens do governo e investidores privados a bordo do navio *Rosa da Fonseca*”, balizava a “conjuração de esforços e recursos” para a “ocupação” dos territórios da Amazônia, “um dos maiores espaços desertos do mundo”, no intuito de se aproveitar desse “espaço vazio”.

proposta de arte: Fazer o levantamento dos locais em que os projetos de nação (nacionalistas-desenvolvimentistas-paternalistas) foram formulados, como a mitigação amazônica que ocorreu num dos quatro Cisnes Brancos, o pacote *Rosa da Fonseca*.

Na mostra *Nova Objetividade Brasileira*, articulada por Hélio Oiticica, Hans Haudenschild, Mauricio Nogueira Lima, Pedro Escosteguy e Rubens Gerchman no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Lygia Pape apresenta dois trabalhos que irão pensar a instrumentalização de trabalhos artísticos por instituições, sem declarar abertamente alguma crítica institucional em específico. *Caixa de formigas* (1967) e *Caixa de baratas* (1967) se contrapunham a qualquer arranjo museológico institucional, incluindo o que havia sido proposto pouco tempo antes no Salão da

51 AMAZÔNIA, 13 de dez. de 1966.

caixa, não se restringindo a um debate formal, mas questionando a capacidade da instituição em coleccionar determinadas propostas.

Apesar da negação veemente como forma representativa da vanguarda brasileira, que ocorrera anteriormente, a caixa estava lá, incorporando sua própria autocrítica. A primeira, *Caixa de formigas*, fugaz, impossível de ser preservada visto que as formigas mesmo eram rebeldes e fugiam para o espaço, velozes e espertas que foram devorar ou trepar a obra vizinha, *O altar (agora dobre os joelhos)* (1967) de Rubens Gerchman. A segunda, *Caixa de baratas*, com sua coleção de insetos monstruosos mortos e postos numa organização simétrica, simulando a cientificidade da entomologia, ironizava o museu como mausoléu.

Ao espectador, para ver o trabalho, restava a mistura do seu olhar com o reflexo de baratas que pairavam mortas sobre seu próprio reflexo. A crítica institucional, nesse sentido, poderia se relacionar diretamente com um contexto bastante específico, mas o evita, e amplia sua posição para um contexto mais amplo. As palavras inseridas junto com os insetos afirmam o caráter abrangente da obra: “a gula ou a luxúria”. Pecados capitais, pecados universais. Paulo Herkenhoff, ao se referir a essas propostas, aproxima-as de outros trabalhos que irão figurar uma resposta institucional crítica:

Em 1967 (Lygia Pape) apresenta suas *Caixas de Humor Negro*, como a *Caixa de Formigas* e a *Caixa de Baratas*, num período em que essas estruturas atraíram muitos artistas no Brasil. Lygia Pape organiza numa caixa de acrílico translúcido - qual tesouro de um entomólogo - uma série de baratas em ordem, como se indicassem um discurso científico, isto é, como se tivessem sido instrumental-

izadas pela razão. (...) O sentido aparentemente anárquico do projeto da *Caixa de Barata* já trazia inclusa uma estratégia política. Em tempos de ditadura os museus, enquanto instituições oficiais, passam a ser pequenos espaços alegóricos e diagramas do próprio sistema de poder, que no Brasil significava então a escalada da repressão da ditadura de 1964. Os artistas montavam *processos traumáticos de desnudamento* das instituições do Estado autoritário, revelando esse braço repressivo ou construtor de opacidade sobre a cultura da consciência crítica. Nessa estratégia, a *Caixa de Baratas* pertence ao ciclo de embate artista/instituição no qual se encontram obras como *O Porco Empalhado*, de Nelson Leirner, ou a performance de Antonio Manuel no Salão Nacional de Arte Moderna de 1970, quando inscreve seu corpo como uma obra e à revelia das autoridades culturais apresenta-se nu no evento. Dilemas e estratégias de resistência numa ditadura. Abjeção e escatologia são armas que ocupam o espaço das promessas utópicas do construtivismo russo ou da Bauhaus, idealizações renovadas no concretismo. (HERKENHOFF, 1995, s/p)

Lygia Pape reuniu as baratas de seu trabalho com a ajuda de meninos da favela ao lado de sua casa, no Rio de Janeiro. “Eles traziam as baratas, eu selecionava as melhores e pagava. Fiquei pagando durante seis meses, porque já tinha baratas de sobra, mas eles não paravam de me vender. Todo dia tocavam a campainha trazendo mais. Eu precisava só de 30, mas assim eu liberei a favela das baratas” (MATTAR apud MACHADO, 2008, p.39). Essa mesma favela, da qual os meninos recolhiam as baratas e na qual seria apresentada sua obra *Divisor* (1968), a Favela da Cabeça, foi

removida nesse mesmo período para um conjunto habitacional no Irajá.

Enquanto artistas da vanguarda, muitas vezes anárquicos, adentravam os espaços periféricos vizinhos a suas casas com suas proposições, havia uma estrutura política que operacionalizava o afastamento generalizado dos barracos, gentrificando a vizinhança das operações artísticas, numa nova forma de habitação.

No ano seguinte, a artista amplia suas *Caixas de humor negro* com a obra *Caixa Brasil* (1968), na qual ela reúne três volumes de cabelos distintos, oriundos de uma indígena, de uma branca e de uma negra, numa caixa de madeira forrada de feltro vermelho, onde, na parte interna, há a inscrição “Brasil” em letras prateadas. A *Caixa caveira q geme* (1968) tinha uma correspondência exata com seu título: um objeto sonoro com a representação gráfica de uma caveira estampada que ao ser chacoalhado pelo espectador-participante produzia o som de um lamento.

Se ainda havia a presença material bem delimitada, ao contrário de outras proposições efêmeras, como happenings e performances, por que artistas negavam ou dificultavam a preservação de suas obras em um sistema de arte que de uma forma ou de outra eram por si mesmos rarefeitos em seus acervos? Para além de instituições que funcionavam plenamente integradas ao capitalismo tardio⁵², como MAM e MASP, e das ainda escassas aquisições através das premiações em Salões, demoraria para que artistas tivessem a pertença de suas obras em coleções como parte necessária da validação de sua própria produção.

AMAZÔNIA na integração pede inspiração à Deus. *Diário de Notícias*.

52 Após a Segunda Guerra, houve a promoção particular da integração entre os grandes capitais industriais e produtos culturais de massa, que funcionava através de um mecenato privado. Em São Paulo, por exemplo, ao contrário de economias predominantemente agrícolas, havia forte “subvenção privada dos chamados ‘capitães da indústria’, como Assis Chateaubriand, criador do MASP e da TV Tupi, e Cicillo Matarazzo, fundador do MAM-SP, da Bienal de São Paulo e da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.” (FREITAS, 2013, p.73)

Rio de Janeiro, 13 de dez. de 1966.

DUARTE, Paulo Sérgio. Não esquecer que em 1980 ninguém poderia imaginar que existiria no Brasil um lugar como Inhotim. [Entrevista concedida a] Ivair Reinaldin. *Espaço Arte Brasileira Contemporânea - ABC/Funarte*. Arte & Ensaios. EBA-UFRJ, n.20, jul., 2010.

FREITAS, Artur. *Arte e contestação: o Salão Paranaense nos anos de chumbo*. Curitiba: Medusa, 2013

HERKENHOFF, Paulo. Lygia Pape: fragmentos. In: PAPE, Lygia. *Lygia Pape*. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1995.

MACHADO, Vanessa Rosa. *Lygia Pape espaços de ruptura*. [Dissertação de] Mestrado. Escola de Engenharia de São Carlos. Universidade de São Paulo, 2008.

MORAIS, Frederico. PG compra caixas a Cr\$ 500 mil. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 13 de dez. de 1966.

MORAIS, Frederico. A institucionalização da Vanguarda Brasileira. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 14 de dez. de 1966.

BASCULANTE

O estado de calamidade pública gerado pela pandemia do Covid-19 deslocou as atividades que eram possíveis para o âmbito doméstico e/ou privado, gerando uma infinidade de práticas online. A corrida para o ambiente virtual à época pode ser percebida como uma corrida bastante restrita às redes sociais, seja porque os museus não criaram políticas digitais sólidas ou porque havia a necessidade de manter um contato mais direto com o **público**^[379]. Se formou uma sequência infindável de *lives* e exposições virtuais, além de feiras e outras iniciativas que se utilizam do *e-commerce* como uma busca por alguma normalidade em suas operações. No início de 2020, enquanto *artista residente* do Fórum Permanente, fui convidado para participar de um escopo de iniciativas institucionais da própria plataforma, que também procuravam na produção de cultura online uma saída para adaptar suas atividades. Uma delas foi a Jornada da Quarentena⁵³, que teve 5 edições organizadas por um corpo editorial/curatorial através do qual se realizaram uma série de curadorias temáticas sobre os conteúdos arquivados no Fórum Permanente.

Ao elaborar a identidade visual, janelas basculantes me pareciam ser uma tradução apropriada para aquele momento de restritas perspectivas. Basculantes integram uma arquitetura tipicamente brasileira e são comumente utilizadas em cozinhas, corredores, lavanderias e banheiros. São janelas de estrutura bastante resistente e que não oferecem uma comunicação ampla entre os ambientes internos e externos, mas têm por objetivo primordial a ventilação.

53 Jornada da Quarentena. Coordenação geral: Martin Grossmann. Corpo editorial/curatorial: Arthur L. do Carmo; Diego de Kerchove; Ulisses M. R. Franco. Identidade visual: Arthur L. do Carmo. Artistas convidadas: Ana Teixeira; Brisa Noronha.

GROSSMANN, M. et al. *Jornada da Quarentena [online]*. 5 Edições. Disponível em http://www.forumpermanente.org/event_pres/jornadas/jornada-da-quarentena



Capa JdQ #4 (Arthur L. do Carmo, 2020). Imagem: "Saturno devorando um filho", 1819-1823, F. de Goya.



Capa JdQ #3 (Arthur L. do Carmo, 2020). "Monumento Contra o Fascismo" citado no texto do Professor Ulpiano Bezerra. Esther Shalev e Jochen Gerz, "Monument Against Fascism", 1986. Permanent installation, Hamburg-Harburg, Germany, Studio Shalev-Gerz.

BIBLIOGRAFIA

MARIOTTI, Gilberto. *Bibliografia*. [Tese de] Doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações de Artes da Universidade de São Paulo, 2016.

BOSQUES MEGA-DIMENSIONADOS

Os modelos narrativos que organizavam a produção e circulação de obras de arte no século XIX passaram a sofrer mutações morais e filosóficas em decorrência das profundas transformações materiais que vinham se desenhando à época, com os novos vínculos estabelecidos entre ciência, política e indústria. A experiência crítica do modernismo inaugurava outros paradigmas estéticos, calcados na ruptura com determinados modelos institucionais. A vertigem diante dos processos acelerados de industrialização que se levantavam no ocidente levou políticos e cidades a buscarem processos desenhados pelas novas ciências e racionalidade, como a química, física, matemática, arquitetura, ótica e urbanismo, marcando a passagem para o moderno. A revolução pictórica, se voltando contra as formas convencionais de representação, iria redirecionar o caminho do olhar sobre a realidade. A ótica do artista, pois o objeto de representação não se encontraria mais em modelos estabelecidos pela Academia, se encontrava em definitivo com a experiência da modernidade, dessacralizada, ambígua e cosmopolita.

Os caminhos da modernidade foram construídos por gestos de ruptura e negação, estabelecendo outras formas e motivos como guias dos discursos artísticos. Jürgen Habermas⁵⁴ pensa a modernidade como um procedimento autoreferenciado, que passa a construir seus próprios axiomas, valores e padrões. A aproximação entre arte e vida que se inicia com a experiência moderna

54 HABERMAS, J. *O discurso filosófico da modernidade*. Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ainda se mantém na produção nomeada contemporânea. Peter Bürger, no seu texto "O declínio da era moderna"⁵⁵ questiona artistas dos anos 1920, como Picasso e Valéry, que "rejeitavam sua própria época para buscar a orientação do modelo clássico"⁵⁶, incluindo o neoclassicismo de alguém como Stravinsky: "não é a reconstrução de uma linguagem musical atraente, mas o jogo soberano de um artista com formas preestabelecidas do passado."⁵⁷

Se a exigência formulada pelos movimentos de vanguarda, no sentido de que se abolisse a separação entre arte e vida, embora tenha fracassado, continua, tal como antes, a definir a situação da arte de hoje em dia, temos um paradoxo no sentido mais estrito da palavra: se a exigência vanguardista de abolir essa separação for factível, isso será o fim da arte. Caso se abandone essa exigência, ou seja, se a separação entre arte e vida for aceita como uma questão de fato, também será o fim da arte.⁵⁸

As certezas que sustentavam as narrativas artísticas nos debates da época tiveram que enfrentar a criação de cenários alheios às disputas internas em questão. Era uma saída. Conforme os salões parisienses

55 BÜRGER, Peter. O declínio da era moderna. *Revista Novos Estudos CE- BRAP*, v. 20, p. 81-95, 1988.

56 Ibidem, p.82.

57 Ibidem, p.83

58 Ibidem, p.95.

ses foram se tornando lugares de disputa e competição extremada, as alternativas de sobrevivência para outras problematizações da arte não se restringiram nos espaços oficiais.

Yves Alan Bois nos apresenta um exemplo anterior e um pouco mais radical que demonstra como os artistas já pensavam no local de inserção de suas obras como parte integrante de suas proposições artísticas. Durante a Exposição Universal de 1855, Gustave Courbet montou um bangalô ao lado do pavilhão das Belas-Artes para expor obras que haviam sido selecionadas, mas que o artista recusou-se a mostrar por julgar que “seus quadros teriam sido dispersos em meio a abundância indiferenciada dos objetos com-paráveis” (Bois. 2012: 122). Ao montar sua própria exposição, Courbet exemplifica o desejo dos artistas por um espaço neutro e um local terminal para suas obras antecipando o nascimento do museu moderno.⁵⁹

O surgimento do *artista-curador* remonta a Gustave Courbet, quando organizou em 1855 o *pavilhão do realismo*, retirando tanto suas obras recusadas pela Exposição Universal de Paris quanto as que haviam sido aceitas e mesmo outras que estavam em seu ateliê, acrescidas de um catálogo.⁶⁰ Entretanto, a figura

59 PINHEIRO, L. P.; CAMARGOS, D.; Do cubo branco aos espaços de intimidade: um estudo sobre o projeto fuga e outras proposições expositivas. I Seminário Internacional de Investigación em Arte y Cultura Visual. Anais. p. 100.

60 Neste catálogo, Courbet teria declarado que “Eu, através da minha afirmação da negação do ideal e de tudo o que brota do ideal, cheguei à emancipação do indivíduo e, finalmente, à democracia (...) O realismo é essencialmente a arte democrática.” (I through my affirmation of the negation of the ideal and all that springs from the ideal I have arrived at the emancipation of the individual and finally at democracy. (...) Realism is essentially the democratic art.)” COURBET, 1855 apud FINEBERG, Jonathan. *Art since 1940: strategies of being*. Londres: Lawrence King Publisher, 1995, p. 16. Al-

do *curador-artista* demoraria a aparecer, advindo não de grupos artísticos, mas de críticos e dirigentes culturais que se tornaram independentes das obrigações do *conservateur*.⁶¹

A crítica institucional, aqui, funcionaria como um gesto expositivo originário, instaurador de uma *crise*^[188]. Ocorre um deslocamento do Salão pela instalação de um bangalô colocado do outro lado da rua do Palais des Beaux-Arts com uma proposta distanciada da que havia sido montada pela Academia de Paris, em 1855 *comme il faut*, repleta de obras baseadas nas mitologias da Antiguidade clássica, na iconografia religiosa, documentos visuais históricos, paisagens naturalistas, retratos, idealizando a hierarquização de tais temas.

Eram *gestos insubordinados*^[304] que fundamentam as rupturas institucionais do XIX e início do XX, mesmo que banhadas pelo neoclassicismo e romantismo iniciais da modernidade. A produção que ocupou o *barracão* montado por Courbet se vincula à concepção de arte que procura se reencontrar com as dimensões da vida, reinventando sua própria relação. A dimensão entre arte e vida passou a ser questionada com o atravessamento da fotografia e os rápidos

guns anos mais tarde, em dezembro de 1861, no Congresso de Anvers, Courbet também afirmava que: “Sustento, em acréscimo a isso, que a pintura é uma arte essencialmente concreta e só pode consistir da representação de coisas reais e existentes. É uma linguagem completamente física, cujas palavras consistem em todos os objetos visíveis; um objeto que é abstrato, não visível, inexistente, não está no âmbito da pintura. A imaginação na arte consiste em conhecer como encontrar a expressão mais completa de uma coisa existente, mas jamais inventando ou criando essa coisa em si”. (I maintain, in addition, that painting is an essentially concrete art and can only consist of the representation of real and existing things. It is a completely physical language, the words of which consist of all visible objects; an object which is abstract, not visible, non-existent, is not within the realm of painting. Imagination in art consists in knowing how to find the most complete expression of an existing thing, but never in inventing or creating that thing itself.), tradução nossa. COURBET, Gustave. *Realist manifesto: An open letter*. Paris, 1861. Disponível em: <https://arthistoryproject.com/artists/gustave-courbet/realist-manifesto-an-open-letter/>

61 RUPP, Bettina. *Curadorias na arte contemporânea: precursores, conceitos e relações com o campo artístico*. [Dissertação de] Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 2010, p.14-15.

avanços da ciência, que ofereciam subsídios epistemológicos que iriam libertar o pensamento de obrigações com a moral e tradição estabelecidas.

Ao contrário do Palácio de Cristal da Exposição Universal de 1851 de Londres e mesmo a de Paris de 1855, o “bangalô” de Courbet não possui registro fotográfico, então resgatamos alguns trechos que *narram* a articulação desse espaço, a começar por Brian O’Doherty, em seu “No Interior do Cubo branco”:

A primeira ocasião recente, suponho, em que um artista radical abriu um recinto próprio e pendurou seus quadros foi A Mostra Individual do Salon de Refusés, de Courbet, ao lado da Exposição de 1855. Como os quadros foram pendurados? Como Courbet determinou sua sequência, a relação de uns com os outros, o intervalo entre eles? Imagino que não tenha feito nada surpreendente; ainda assim foi a primeira vez que um artista moderno (por acaso, o primeiro artista moderno) teve de criar o contexto de sua obra e, portanto, interferir no seu valor. (O’DOHERTY, 2002, p.17)

A primeira exposição individual organizada pelo próprio artista, foi a de Gustave Courbet, em 1855. Ao ter duas de suas obras recusadas no Salão de 1855, o artista retira as onze selecionadas e aceita e, num galpão perto de onde acontecia o Salão, fez sua própria exposição, acompanhada de um catálogo. (REIS, 2005, p.50)

Em 1885, Courbet organizou, sob o título Realismo – em um pavilhão especialmente erguido para esse fim, o que sem dúvida foi a primeira exposição pessoal na qual um artista independente deter-

minou, ele próprio, a disposição do espaço e a montagem das obras. (HEGEWISCH, 2006, p.190)

Uma das características da arte moderna foi a iniciativa de certos artistas em se reunir para montar exposições, pois desde o exemplo precursor de Gustave Courbet (1819-1877) que construiu um galpão temporário expondo algumas de suas pinturas rejeitadas pela Exposition Universelle de Paris, em 1855, seguiram-se outros exemplos de mostras organizadas por artistas que estavam à margem dos salões ou tiveram obras rejeitadas pelas Academias. Em abril de 1874, Claude Monet (1840-1926) coordenou uma exposição de vários artistas (Renoir, Manet, Pissarro, entre outros), posteriormente denominados impressionistas, mostrando apenas 165 quadros. Número bem reduzido se comparado aos dos Salões de Paris, que apresentavam em torno de 5.000 obras no mesmo período. (RUPP, 2010, p. 153)

Assinalam-se brevemente alguns exemplos expositivos protagonizados pelos artistas. Na segunda metade do século XIX, em 1855, Gustave Courbet comissariou a exposição *Réalisme*. Esta é julgada como a primeira exposição na qual um artista decidiu individualmente a posição das suas obras no espaço e a sua montagem. (...) Courbet reuniu quarenta desenhos e pinturas num pavilhão que mandou construir para esse fim. O Pavilhão do Realismo ficou localizado justamente defronte da exposição oficial. Décadas mais tarde, também as exposições organizadas por Marcel Duchamp questionaram o formato expositivo como mecanismo de poder. (ESPECIAL, 2012, p. 37)

Sabemos que com as vanguardas as exposições foram tomadas como estratégia fundamental para a difusão e afirmação de novos valores artísticos, bem como para a independência dos artistas em relação às políticas dos júris e dos salões. Desde então, foram muitos os artistas que passaram a organizar e a se envolver com a realização de suas próprias exposições; seja para apresentar suas obras, seja mobilizando as de outros artistas. Em termos históricos, um antecedente fundamental é Gustave Courbet, quando, em 1855, organizou o Pavilhão do Realismo promovendo uma histórica exposição individual ao apresentar, em uma mostra particular, obras suas recusadas pela Exposição Universal de Paris. (DALCOL, 2019, p.285)

Charles Baudelaire percebe *em seu próprio tempo* que as placas tectônicas do campo artístico haviam se movido e fatalmente fragilizado seus edifícios, entretanto não em decorrência da exposição de Courbet, pois percebia que sua produção estava se isolando em sua própria esfera, *bosques de autonomia*. Ao relatar a experiência de se tomar um café numa esquina parisiense da segunda metade do século XIX, em seu poema “Os olhos dos pobres”⁶², Baudelaire nos revela um recém-inaugurado *boulevard*, que convivia com o “sujo de restos de materiais de construção”, o “gás” que se “espalhava por ali” e “iluminava com todas as suas forças as paredes de brancura ofuscante”, “superfícies faiscantes dos espelhos”, o “ouro das molduras”, construindo o cenário pujante de um abismo e transformação, uma realidade que escapava do *realismo*.

62 BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Trad.: Aurélio Buarque de Holanda. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1977.

Em 1855 o amor de Baudelaire pela nova geração de paisagistas naturalistas começa a arrefecer, na mesma medida em que arrefece sua relação com o Realismo de Courbet. Baudelaire percebe, como Ruskin já havia percebido pelo menos uma década antes, a tendência moderna a transformar o interior dos bosques, na busca de refúgio para a falta de fé urbana, em “sacristias e catedrais”.⁶³

Em que sentido a inovação expositiva de Courbet poderia ter se refletido numa reestruturação institucional? O seu realismo retirava o verniz simbólico e hierárquico que protegia o olhar do pulsar mundano. O que é interessante a ser observado, nesse ponto, talvez, é que a Academia e os Salões continuaram a sua existência, mas foi-se construindo outros sentidos e espaços expositivos, distantes, espalhados por *bosques recém-inventados*, que em breve reivindicariam para si os espaços das *sacristias e catedrais*.

A afirmação da experiência curatorial como substituta das normas e dos processos judicativos sobre a produção artística faz ainda parte de um processo que se iniciou no século XIX, com artistas e críticos que encontravam maneiras de produzir enfrentamentos às instituições normativas, na época a Academia. Hoje a normatização parece ter se alterado para outras formas discursivas, principalmente na relação do museu/obra e públicos.

Uma matéria, intitulada “Impressionismo de Monet chega ao Brasil” de fevereiro de 1997 narra os preparativos para a inauguração da exposição “Monet: O Mestre do Impressionismo”⁶⁴ no MNBA (Museu

63 KERN, Daniela. Introdução: Baudelaire, Ruskin e os dois caminhos da paisagem moderna. In.: BAUDELAIRE, C; J. RUSKIN. *Paisagem moderna: Baudelaire e Ruskin*. Trad.: Daniela Kern. Porto Alegre: Sulina, 2010, p.11.

64 A exposição “Monet: O Mestre do Impressionismo” esteve no MNBA entre 19 de março a 19 de maio e no MASP entre 28 de maio a 28 de julho de 1997. Reuniu 31 telas do acervo do museu Marmottan-Monet, em Paris, sendo que destas 8 eram caricaturas feitas no período em que ele vivia com a família

Nacional de Belas Artes), no Rio de Janeiro, que depois de pouco mais de dois meses de exibição seguiu para o MASP (Museu de Arte de São Paulo). Além das pinturas selecionadas, a descrição da magnitude do orçamento, empresas apoiadoras, coleções de origem das obras, o texto também afirmava que “A exposição, que deverá ser visitada pelo presidente francês Jacques Chirac, servirá como mote para a venda de produtos culturais, uma exposição de reproduções de Monet no Jardim Botânico do Rio e a promoção de festivais gastronômicos da culinária francesa.”⁶⁵

O mote deu resultados expressivos: ao término do período no Rio de Janeiro a exposição havia logrado recorde de **público**^[379] (432 mil pessoas), além da venda de 40 mil exemplares do livro infanto-juvenil “Linéia no Jardim de Monet”⁶⁶, 2 mil bonequinhos Linéia, 4 mil camisetas, 9 mil cartões postais e 3 mil reproduções da obra do pintor impressionista, além de 6 mil catálogos da exposição e cerca de 8 mil exemplares do livro de receitas “À Mesa Com Monet”, que segundo os organizadores trazia receitas preferidas do pintor.⁶⁷ Essas infinidades de materiais que foram absorvidos pelas cidades por onde passou a mostra são produtos culturais, mas também o que poderíamos chamar de resquícios curatoriais de suas instalações nos museus.

Há ainda outros objetos que poderiam ser designados de objetos “não-artísticos”, mas que reforçavam a aura mitológica do pintor. “Na exposição Monet havia uma instalação com projeção

em Le Havre. Todas as outras foram pintadas durante sua residência em Giverny. Além de 9 telas de outros impressionistas como Renoir, Sisley e Morisot (VERIFICAR) e de 6 telas emprestadas do MASP (2 de Claude Monet, 3 de Renoir e uma de Manet, incluiu também três telas do acervo do próprio MNBA: 2 de Eugène Boudin e uma de Alfred Sisley.

⁶⁵ LIMA, Roni. Impressionismo de Monet chega ao Brasil. Folha de S. Paulo. Caderno Ilustrada. 21 de fevereiro de 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/2/21/ilustrada/45.html>

⁶⁶ ANDERSON, Lena; BJÖRK, Cristina. Trad.: Ana Maria Machado (VERIFICAR data, editora e ano)

⁶⁷ Agência Estado. Masp Mostra Monet. 26 de maio de 1997. Disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/masp-mostra-monet-23172.html>

de imagens e textos, mostrando características do impressionismo. (...) Fotos, caricaturas e objetos pessoais do artista também fizeram parte da mostra sobre Monet.”⁶⁸ Mesmo que sejam objetos únicos e não possam ser adquiridos pelo público, esses objetos ambientavam e ampliavam o universo de relíquias que as obras expostas também fazem parte.

A mostra de Claude Monet figura ainda no topo de público alcançado no MNBA, sendo que no MASP o número de visitantes só foi superado em 2019, com “Tarsila Popular” (2019). Em relação à primeira, nas poucas fotografias que podemos acessar online observamos a disposição de faixas amarelas demarcando o limite entre o público e as paredes no MNBA. No MASP, fotografias em alta qualidade incluindo o **texto de apresentação**^[180] que acompanharam a exposição estão disponíveis no site.

Ao organizar uma mostra sobre a obra tardia de Claude Monet, intitulada “Claude Monet: Seasons and Moments” em 1960 o curador do Museum of Modern Art (MoMA), William C. Seitz, destacando a influência que o pintor francês teve sobre a conhecida Escola de Nova York, retirou todas as molduras de suas pinturas e as apresentou numa relação direta com o espectador. Direta se esquecêssemos, obviamente, dos enquadramentos do museu, das salas, das paredes, da *moldura institucional*. A exposição fortalecia a ideia de um ambiente sagrado, mantendo aquilo que fez Baudelaire se afastar de seu amigo realista: a saída do **mundo da vida**^[351] para bosques isolados das cidades, hoje museus mega-dimensionados.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Trad.: Aurélio Buarque de Holanda. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1977.

BISHOP, Claire. O que é um curador? A ascensão (e a queda?) do curador *auteur*. *Concinnitas*, ano 16, v.2, n.27, dez./2015 2015, p. 278.

⁶⁸ SEPÚLVEDA DOS SANTOS, Myrian. As megaexposições no Brasil: democratização ou banalização da arte? *Cadernos de Sociomuseologia*, n.19, p.90.

BÜRGER, Peter. O declínio da era moderna. *Revista Novos Estudos CEBRAP*, v. 20, p. 81-95, 1988.

DALCOL, Francisco. *A curadoria de exposição enquanto espaço de crítica: a constituição de um campo de pensamento em curadoria no Brasil (anos 1960-1980)*. [Tese de] Doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018.

DALCOL, Francisco. Artista enquanto curador: das convergências e dissoluções entre práticas artísticas e curatoriais. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 3, n.1, p.281-299, jan./2019. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4117>

ESPECIAL, Ana Luísa Ferreira Braga. *Os Curadores em Exposição: um grupo profissional no mundo da arte*. [Tese de] Doutorado. Universidade de Lisboa, 2012.

FINEBERG, Jonathan. *Art since 1940: strategies of being*. Londres: Lawrence King Publisher, 1995.

HABERMAS, J. *O discurso filosófico da modernidade*. Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HEGEWISCH, Katharina. Um meio à procura de sua forma – as exposições e suas determinações. *Revista Arte & Ensaios*, v.01, e.13, 2006.

KERN, Daniela. Introdução: Baudelaire, Ruskin e os dois caminhos da paisagem moderna. In.: BAUDELAIRE, C; J. RUSKIN. *Paisagem moderna: Baudelaire e Ruskin*. Trad.: Daniela Kern. Porto Alegre: Sulina, 2010.

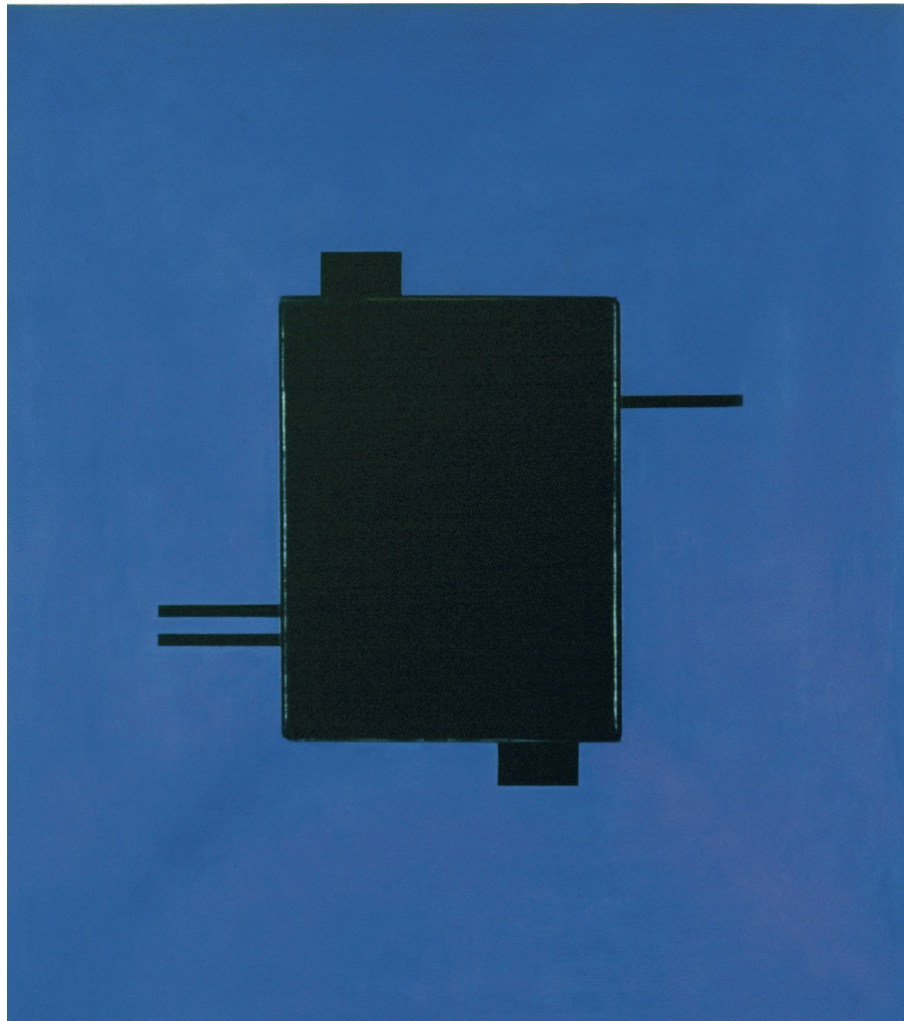
O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PINHEIRO, L. P.; CAMARGOS, D.; Do cubo branco aos espaços de intimidade: um estudo sobre o projeto fuga e outras proposições expositivas. *I Seminario Internacional de Investigación em Arte y Cultura Visual*. Anais. 2016. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/web/up/778/o/CulturaVisual_L1_012.pdf

REIS, Paulo. *Exposições de Arte – Vanguarda e Política entre os anos 1965 e 1970*. [Tese de] Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, 2005.

RUPP, Bettina. *Curadorias na arte contemporânea: precursores, conceitos e relações com o campo artístico*. [Dissertação de] Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.

SEPÚLVEDA DOS SANTOS, Myrian. As megaexposições no Brasil: democratização ou banalização da arte? *Cadernos de Sociomuseologia*, n.19



Quebra da moldura, 1954 (Lygia Clark).
Óleo sobre tela, Óleo sobre madeira
(83,1x75cm). Imagem Associação Cultural
Lygia Clark.

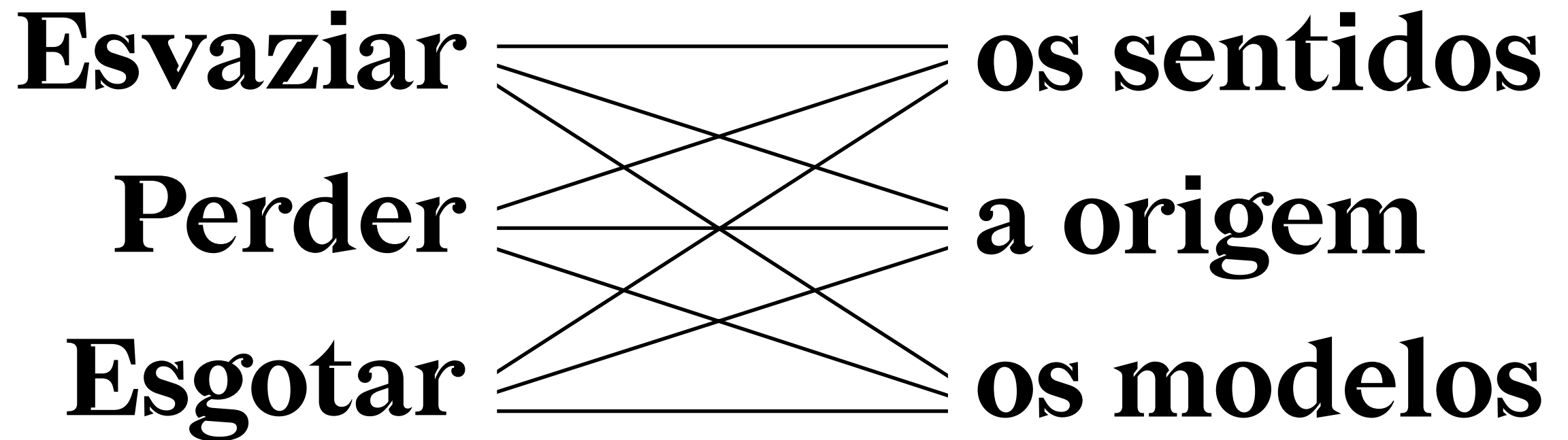
CAMPO DISCURSIVO

Não seria possível falar em campo discursivo sem termos implícito em mente que são *campos de poder discursivos*. “Campos de forças possíveis, que se exercem sobre todos os corpos que nele podem entrar, o campo do poder é também um campo de lutas, e talvez, a esse título, comparado a um jogo: as disposições, ou seja, o conjunto das propriedades incorporadas, inclusive a elegância, a naturalidade ou mesmo a beleza, e o capital sob suas, econômica, cultural, social, constituem trunfos que vão comandar a maneira de jogar e o sucesso no jogo.”⁶⁹

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad.: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

69 BOURDIEU, 1996, p.24.

CLICHÊ



COLOCUTOR

Crítica (ou *ato criador*^[132]) como permanente *acontecimento*^[83]. A crítica é um acontecimento de época, contextos e sociedade determinados. A permanência dos trabalhos de arte no decorrer do tempo se diferencia das críticas (discursos, narrativas) que a eles se sobrepõem (e a eles se referem). São sentidos provisórios emprestados ao coletivo que se modificam ou se multiplicam no devir histórico.⁷⁰ A consciência da crítica como *colocutora* da arte nos oferece múltiplos acessos temporais, uma rede de significações.

Defino ‘significações’ como a construção de uma ponte de ilusões compartilhada por sobre o abismo da ausência de sentido.⁷¹

Quando Krzysztof Wodiczko (Polônia, 1943) exibiu seu trabalho “Hiroshima Projection” (1999) nas ruínas da Cúpula da Bomba Atômica, no Japão, o mundo estava prestes a assistir a uma coalizão militar liderada pelos Estados Unidos dar início à Segunda Guerra do Golfo (2003-2011). Imagens de bombardeios já haviam se alastrado pela mídia na primeira investida contra a região, dando origem à doutrina conhecida como “Shock and awe” (choque e pavor), imobilizando reações.

70 FERREIRA, 2009, p.39.

71 BERARDI, 2020, p.242.

Em Hiroshima, Wodiczko entrevistou uma variedade de habitantes da cidade: sobreviventes do bombardeio e da radiação, descendentes dos sobreviventes, jovens e coreanos, cujos depoimentos gravou. Enquanto falavam, o artista filmava suas mãos, e durante a projeção, autofalantes tocavam gravações dos depoimentos à medida que imagens ampliadas das mãos gesticulantes dos falantes eram projetadas no banco de terra da parte do rio que corre logo abaixo da Abóbada Atômica. Os reflexos das mãos projetadas se materializavam na superfície da água. Quando a bomba explodiu sobre a Abóbada, milhares de habitantes gravemente queimados se atiraram no rio para aliviar a dor, mas a água estava contaminada pela radiação e logo ficou repleta de corpos. A Abóbada, no entanto, sobreviveu e, encarada como testemunha do trauma, tem desde então permanecido em seu estado de ruína, como um memorial. À noite ela é banhada de luz. A obra de Wodiczko, reproduzida três vezes a cada noite, consistia em 15 depoimentos e durava 39 minutos. Uma audiência de mais de 4 mil juntou-se na margem oposta do rio. A projeção antropomorfizou a Abóbada, transformando o prédio em um ‘corpo’ que parecia ser a origem das vozes dos falantes.

Em 2018 o Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, em Washington, voltou a exibir a obra de Krzysztof Wodiczko, intitulada “Hirshhorn Museum, Washington, DC” (1988/2018). Quando o mesmo museu apresentou pela primeira vez em sua fachada, há 30 anos, Wodiczko pretendia que ela fosse uma resposta às políticas sociais da era Reagan e às campanhas presidenciais acaloradas de George H. W. Bush e Michael Dukakis.

Entretanto, na segunda ocasião uma decisão conjunta entre o artista e o curador chefe do museu Stéphane Aquin, re-

tirou a obra da programação após o primeiro dia de exibição. Na madrugada de sua abertura havia ocorrido o massacre na Stoneman Douglas High School, um tiroteio que ocorreu em Parkland, na Flórida, deixando 17 mortes. De acordo com o Gun Violence Archive, era o 30º tiroteio em massa que ocorria nos EUA apenas naquele ano.

Diversos membros da comunidade artística, como o crítico de arte do *Washington Post*, cobraram um posicionamento mais firme do artista, afirmando que a presença dessa sua obra havia se tornado mais importante do que nunca; Entretanto o artista preferiu o silêncio, e exibir o trabalho somente alguns meses depois: “To me, the silence feels most respectful. In this case, not showing the projection shows respect and sensitivity to the people who suffer from this great tragedy.”

BERARDI, Franco. *Asfixia: capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem*. Trad.: Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

DEUTSCHE, Rosalyn. A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de guerra. Trad.: Jorge Menna Barreto. *Concinnitas*. Rio de Janeiro, ano 10, v. 2, n. 15, p. 175-183, dez. 2009. DOI: <https://doi.org/10.12957/concinnitas.2009.55557>

FERREIRA, Glória. Debate Crítico?! *Revista Porto Arte*, v.16, n.27, Porto Alegre: UFRGS, 2009, p.31-41.

COMBINE PAINTINGS

Barroquismo industrial.

PECCININI, Daisy. *O objeto na arte: Brasil Anos 60*. São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 1978. p.17.

COMISSIONAMENTO DE TEXTOS

Em ing.: commissioned writing

O lugar da crítica vem se modificando de acordo com o descompasso entre a aceleração massiva da frequência de exposições, a proliferação de instituições que as promovem e as esferas da produção e reflexão acadêmica, assim como a sua constante ausência em jornais diários. “Ao que parece, o contexto contemporâneo deixou morrer de inanição o programa moderno de um **espaço público**^[275] da arte, substituído pelas demandas cada vez mais tópicas tanto da produção artística como da crítica”⁷² Na conferência *Transformações na esfera da crítica*, Sônia Salztein defende uma separação clara entre os interesses que possam permear ou deslocar a crítica de arte de sua *função* autorreflexiva, lançando-a ao ecletismo e rapidez de uma *aderência epidérmica* ao que seria uma *heterogeneidade de saberes*. A conferência, ainda que tenha sido proferida em 1999 e publicada em 2003, se contrapõe frontalmente ao fluxo entrópico no qual a produção crítico-artística se difundiu nas últimas décadas.

Fluxo entrópico: o grau de liberdade de um sistema está associado ao seu número de configurações possíveis.

No decorrer das mais de duas décadas que nos separam da sua conferência, ainda é acertado pensarmos que a produção crítica, apesar de toda a sua liberdade *formal* conquistada,

72 SALZTEIN, 2003, p.88

tem sido *conduzida* pelo seu meio, para lembrarmos de McLuhan: “É notável, por exemplo, que grande parte dos ensaios produzidos nas últimas duas décadas tenha surgido em catálogos de exposições, subordinados portanto ao calendário das instituições, com seus interesses corporativos, mercadológicos, empresariais, e não ligados a iniciativas acadêmicas ou estritamente editoriais”.⁷³

Não há *atrito interno* em textos comissionados, no sentido de uma “conquista incessante de um espaço público de negociação de conflitos”. Guy Amado sublinha o fator de que *jovens críticos* quando associados a instituições de arte através justamente de programas de formação, estão num lugar que pressupõe um vínculo, ou seja, estariam *a serviço*.⁷⁴

Enquanto Boris Groys⁷⁵ enfatiza que tais textos são carregados de um *tom laudatório*, Amado invoca a sua *natureza laudatória*, em razão de estarem comprometidos com a instituição pagante e com aqueles que exibem a obra e são os seus fiadores. Francisco Dalcol também reflete sobre a natureza de tais textos, e lança algumas perguntas basilares, pelas quais podemos ver a atualidade da questão: “configurar-se-iam esses textos relacionados a exposições e curatorias também como crítica de arte? Ao menos um tipo de crítica de arte? Ou seria mais adequado vê-los como uma modalidade de discurso crítico distinta da obra de arte? Por outro lado, se tivermos em conta a propalada *crise*^[188] da crítica diante do verificado decréscimo de sua presença na imprensa escrita, seriam os textos curatoriais o seu substituto na esfera de *mediação*^[342] entre arte e *público*^{[379]?}”⁷⁶

73 Ibidem, idem.

74 AMADO, 2005, p.244.

75 GROYS, 2015, p.147.

76 DALCOL, 2018, p.94.

Temos formado uma consciência sólida sobre as dificuldades de se fazer crítica institucional quando os contextos institucionais são precários⁷⁷, mas talvez seja por ainda carregarmos a imagem de uma crítica que se contrapõe frontalmente às instituições e aos seus mandatários. Talvez tenhamos nos esquecido de outras possibilidades, sendo que a primeira estaria justamente em dizer (*e fazer ver*) *sobre e com* a própria **precariedade**^[375] das instituições. Documentações arquivadas, obras não-exibidas, obras apagadas, obras perdidas, obras queimadas, inadequação aos cânones metropolitanos, o que fazer com essa memória do ausente, com essa memória de fraturas?

DALCOL, Francisco. *A curadoria de exposição enquanto espaço de crítica: a constituição de um campo de pensamento em curadoria no Brasil (anos 1960-1980)*. [Tese de] Doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018.

PRANDO, Felipe. *A crítica institucional em contextos precários*. In.: *Campo Neutral*. [Tese de] Doutorado. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 2008,

SALZSTEIN, Sônia. Transformações na esfera da crítica. *ARS (São Paulo)*, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 83-89, 2003. DOI: 10.1590/S1678-53202003000100008.

77 PRANDO, 2008, p.70-121.

CONCESSÕES TEMPORÁRIAS

Abertura para acontecimentos estranhos à natureza de um lugar ou de uma prática, restrita temporalmente em decorrência de alguma situação necessária ou conveniente.

No dia 25 de outubro (de 2008), concomitante à abertura da “Bienal do Vazio” – como foi chamada a 28ª Bienal de São Paulo – o Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, abriu suas portas para a realização de um casamento. Nós, eu e Amanda Melo, mesmo sem termos sido convidados e tendo sido barrados na porta do Museu nesta mesma tarde, conseguimos nos infiltrar no casamento – munidos com câmeras fotográficas e filmadoras.

Fomos direto à missa, realizada no auditório do Museu, o antigo salão de dança48, que estava lotado enquanto o padre proferia o matrimônio. Após a missa, deu-se início à festa e ao jantar. Entre as colunas de Niemeyer, uma grande mesa – como essas museológicas, enormes –, ao invés de arquivos, estava repleta de guloseimas.

Embaixo do auditório, o espaço era reservado ao jantar da família dos noivos. O piso abaixo do mezanino (que, alguns poucos dias antes, havia recebido exposição da artista Adriana Varejão) transformou-se na pista de dança, com globos de luz fincados no teto do Museu (O prédio do Museu é tombado e, em exposições, não se pode sequer furar o teto com um pequeno prego para dar suporte a algum trabalho.), aparelhagem de som, luz estroboscópica, garçons apressados ziguezagueando pela pista em meio à fumaça de gelo seco. Nós dançávamos, fotografávamos e filmávamos todos os pormenores da festa.

É comum, não só no Brasil, o procedimento de alugar espaços expositivos para a realização de eventos – feiras, festas, desfiles – como estratégia de atenuar suas limitações orçamentárias. Os gestores dessas instituições são praticamente forçados a dar uma

resposta “agradável” às instituições parceiras, aos “Amigos do Museu”, aos patrocinadores.

Esse, inclusive, foi um dos argumentos da direção do Museu de Arte da Pampulha quando, no dia seguinte, Amanda Melo e eu fomos convocados para uma reunião com a então diretora Priscila Freire e o curador Marconi Drummond, para esclarecermos a nossa entrada como “penetras” na noite anterior. Por motivos de força maior, sobretudo financeiros, o **espaço público**^[275] do Museu tinha de ser locado, algumas vezes ao longo do ano, para eventos desta natureza.

É evidente que alguns gestores tendem a escamotear a crise enfrentada por essas instituições. A complexidade dessas crises reside em diversos aspectos que caminham atrelados: a incompetência dos gestores de algumas instituições, a falta de políticas públicas, o repasse de verba reduzido. O que percebo quanto às críticas institucionais operadas por alguns artistas é a ingenuidade no entendimento de toda essa rede e na maneira de proceder com tais críticas. Entendo que a crítica deve ter, no mínimo, a potência acionadora de discussões sobre toda essa miscelânea, objetivando a sua radical transformação.⁷⁸

A “invasão” de Yuri Firmeza e Amanda Melo resultou em diversos trabalhos: um livro de artista intitulado Álbum de Casamento, um vídeo, uma série fotográfica. Alguns deles foram expostos dentro do próprio Museu de Arte da Pampulha, na exposição *Preparatória*, em 2008.

FIRMEZA, Yuri. *Performance e Tecnologia: o Lugar do Corpo*. [Dissertação de] Mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 2010.



Arthur L. do Carmo. Consagradinho afetivo, 2018. Transcrição a partir da obra da artista Adriana Tabalipa, da sua série Consagradinhos (1998-). Escultura (Rolha, alfinetes, perchejevos e botão).

78 FIRMEZA, Yuri. 2010. p.121-3.

CONSAGRADINHO AFETIVO

Em março 2018 estivávamos eu e minha companheira visitando a abertura da exposição *uni-versos*, da artista Adriana Tabalipa⁷⁹, quando fui desafiado, *como artista*, a reproduzir algo que pudesse *simular* um dos objetos da sua série *Consagradinhos* (2018). Feitos de rolha de vinho e pequenos outros objetos, como alfinetes coloridos, elásticos de cabelo e de papel, pérolas falsas, botões de roupa e outros pequenos adornos do cotidiano montados numa mesa próximos uns dos outros todos remetiam a uma aura do sagrado. A referência direta ao vinho, elemento eucarístico primordial na cultura cristã oferece a eles o sustentáculo transcendente para os seus objetos cotidianos. Há uma inversão: aquilo que nos remete a um dos símbolos centrais para o cristianismo dá o suporte para que a transfiguração de elementos ordinários ocorra na operação de montagem da artista, sem a transcendência gerada pelo rito. Cada uma das peças dessa série revela a obsessão da artista com objetos prosaicos. Esse dado poderia sugerir uma suposta *facilidade* que haveria em reproduzir algum dos trabalhos dessa série. Nada mais enganoso. Quando uma ideia assim ocorre, esquecemos que mesmo que uma cópia possa *se parecer* ela jamais trará consigo o pensamento e mesmo a cosmovisão da autoria que a gerou. Encarei o desafio. Por meses esse trabalho povoou a minha percepção diante de pequenos

79 Adriana Tabalipa (Curitiba, 1972), iniciou sua formação nos cursos livre do Museu da Gravura de Curitiba, no Museu de Arte Contemporânea do Paraná e na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Participou de inúmeras mostras coletivas e individuais, nacionais e internacionais, dentre elas The End Factory Project, Colômbia. O objeto: anos 60/90 cotidiano, arte, Brasil e foi ganhadora do prêmio Gilberto Chateaubriand no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Seus trabalhos revelam objetos e lugares do cotidiano, além de aludirem diretamente à relação entre eles, o corpo humano e o sagrado. A exposição *Uni-versos* ocorreu na Boiler Galeria, em Curitiba.

afazeres. Tampas de canetas, cliques de papel, alfinetes, barbantes variados, grampos, pulseiras, todos tomavam para si uma proporção ampliada e requisitavam a minha atenção. A última *obra* que eu havia feito estava num passado distante, em 2014, o que aumentava minha expectativa diante do desafio.

A filósofa e mística judia Simone Weil carregava consigo métodos pouco ortodoxos para compreender os fenômenos do mundo, principalmente através da *atenção*. Caminhava em direção oposta a qualquer tentativa de interpretação racional que se antecedesse *uma condição do olhar*.

Deus é atenção sem distração

(Caderno de Nova York, 1942)

Olhar para algo, sem procurar compreender, mas até que esse algo *se revele* pela atenção. Não procurava realizar ou executar o desafio que me fora colocado. Mas olhava-o diariamente sob a espessura da atenção. A sua forma e estrutura final foi o resultado de uma atração inexorável entre os seus próprios elementos a partir de uma entrega absoluta aos meus próprios movimentos de atenção. Não era um *similar*. Era *outra coisa*. Fruto da atenção que os trabalhos da série *Consagradinhos* despertaram em mim. Depois de quase 10 meses, estava feito.

BOSI, Ecléa. A atenção em Simone Weil. *Psicologia USP*, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 11-20, 2003. DOI: 10.1590/S0103-65642003000100002.

Um verdadeiro pintor, ao prestar atenção, torna-se aquilo que olha.

Só a atenção me é exigida – aquela atenção que é tão plena que o eu desaparece.

Atenção, levada ao seu mais alto grau, é a mesma coisa que oração.

Devo tentar curar as falhas com a atenção e não com a vontade.

O poeta produz beleza fixando sua atenção em algo real.

O maior êxtase é a atenção na sua plenitude.

(Cadernos de Londres, 1943)

CONVI-CONIVÊNCIA

Política de policiamento das *instituições-culturais* sobre a produção artística. “Hábitos inerentes à sociedade brasileira: cinismo, hipocrisia, ignorância, centram-se nisso a que chamo de *convi-convivência*.”⁸⁰ No texto *Brasil diarreia*, de 1969, Hélio Oiticica decompõe a ilusão da deglutição antropofágica numa desregrada diarreia. “Quem ousará enfrentar o surrealismo brasileiro?”⁸¹ Crítica feroz ao funcionamento paternalista que regra os *salões, bienais...* “o que mais dilui hoje no contexto brasileiro é justamente essa falta de coerência crítica que gera a tal *convi-convivência*”⁸² A presença do que poderíamos ainda hoje localizar como *convi-convivência* não diminui ou ganhou consciência crítica ampla. Pelo contrário, Ana Luisa Lima, em seu ensaio “Por uma curadoria operária” nos fala mesmo das imposições semânticas que hoje são operadas pela lógica do mercado, através de formas facilmente reconhecíveis. “Nas condições atuais, o mercado especializou-se em criar demandas de produções artísticas adjetivadas (arte digital, arte política, arte performática, arte vida etc), de tal maneira que as curatorias/ editais culturais passaram a impor o vocabulário estético a ser usado pelo/a artista.”⁸³ O policiamento das instituições-culturais residiria hoje, assim, na injunção sobre o vocabulário estético utilizado pelos artistas.

LIMA, Ana Luisa. Por uma curadoria operária. *Arteriais*. Revista do Programa de Pós-graduação do Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, n.08, jun. de 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/viewFile/8921/6312>

OITICICA Hélio. Brasil diarreia. In: GULLAR, Ferreira (org.). *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1973. p.147-152.

v. curadoria operária^[234]

80 OITICICA, 1973, p.149

81 Ibidem, p.147

82 Ibidem, p.151.

83 LIMA, 2019, p.104.

CONTEMPORANEIDADE

Dentre tantas contradições (der. do lat. *contradictio* – objeção, réplica) e paradoxos (der. do gr. *parádoksos* – estranho, bizarro, extraordinário, prox. ao fr. *parachute* – ir contra a queda e *paradoxon* – contrário ao senso comum), o termo contemporaneidade sugere usualmente a ideia de que bastaria habitar no mesmo período temporal de alguém para que seja afirmado um lugar de contemporaneidade.

O nosso tempo, o presente, não é, de fato, apenas o mais distante: não pode em nenhum caso nos alcançar. O seu dorso está fraturado, e nós nos mantemos exatamente no ponto da fratura.⁸⁴

Martí Peran, crítico, curador e professor da Universidade de Barcelona, retoma as lições inaugurais de Agamben em seu curso de Filosofia Teorética de 2006-2007 junto à faculdade de Arte e Design da Università luav di Venezia, e nos lembra que *nada poderia ser mais equivocado*. Ser contemporâneo não é coabitar ditosamente com nosso tempo, muito pelo contrário, é reconhecer as *obscuridades que o assombram* e que o levam aos próximos tempos. Contemporâneo é aquele que reconhece onde nos-

84 AGAMBEN, 2009, p.65.

so tempo não é acolhedor, aquele, aquela que concentra sua atenção em perceber onde o tempo se desalinha, em seus desvios que direcionam os futuros possíveis, as feridas dignas da atenção. Contemporâneo, assim, é falar imperativamente sobre o que não pode e nem poderá ser evitado.

O cartaz aqui compartilhado fez parte das mostras organizadas pelo pesquisador alguns meses depois de sua fala, em 2015, na cidade de Barcelona. Pertence ao grupo também espanhol “Espai en Blanc”, como parte de uma série de cartazes que se chama “El presentiment” iniciada em 2012 e que continua até os dias de hoje. Os cartazes podem ser baixados e impressos em alta qualidade gratuitamente.⁸⁵

Uma das maneiras mais aceitas para se definir a contemporaneidade consiste em reconhecer como contemporâneo aquele que concentra sua atenção sobre as feridas nosso tempo. Contemporâneo é reconhecer o *ángel sombrío* do nosso tempo.

Três grandes sombras ou fraturas do nosso tempo:

1. Reabilitar o encontro com a realidade, que nos escapou das mãos, camuflada abaixo da aparência de revolução tecnológica, deslocada em benefício do simulacro. O primeiro imperativo é abordar a ausência de realidade e tentar habilitar ferramentas e mecanismos para voltar a se estar no mundo real. Abordar a ausência de realidade, construir dispositivos para que a palavra retome a realidade frente aos discursos mediáticos.

85 Espai en blanc. El presentiment. [Online]. Coleção de cartazes. Disponível em: <http://elpresentiment.net/?lang=en>

2. Sobretudo no Velho mundo: ausência do futuro e das expectativas do futuro. Vivemos numa ditadura do presente, com o fracasso das utopias e a falta de possibilidade de as substituir por outras. Não há alternativa aos modelos. Qualquer futurologia é distópica.

3. É na vida cotidiana que se produz a exploração, e, em decorrência disso é na vida cotidiana que estão as possibilidades de emancipação. Análise-crítica da vida cotidiana. A cultura contemporânea deve insistir não só em se encontrar com o real e futuros possíveis, mas também em estabelecer uma *crítica da vida cotidiana*.

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros e outros ensaios*. Trad.: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p.55-73.

PERAN, Martí. ¿Como Convertir la Fatiga en una Exposición? [Conferência] *Fórum Permanente*; Instituto de Estudos Avanzados (IEA/USP); Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade (FEA/USP). 8 de set. de 2014. Disponível em: forumpermanente.org/event_pres/encontros/fatiga-en-una-exposicion

v. *fadiga*^[290]

LA MEJOR
LUCHA
ES LA QUE
SE HACE SIN
ESPERANZA

COPIA Y DISTRIBUYE

EL PRESENTIMENT

N. 42
www.elpresentiment.net
03.03.2015

CORRETOR CULTURAL

Aquele que emenda, corrige, endireita. O vocábulo corretor der. do lat. *corrēctor,ōris*, fala daquele que *arruma, remove* ou *corrige* erros ou *falhas*. Para o artista e intelectual nigeriano Olu Oguibe, essa responsabilidade *modesta*, mas intensamente *envolvente* seria o *fardo da curadoria*. Conduzir os processos criativos no *interior* das problemáticas contemporâneas e mobilizar plataformas de visibilidade e viabilidade para seus processos gerou processos de dependência dos artistas e aumento dos espaços de controle pela curadoria.

Taxa de corretagem: cobradas em negociações de ativos financeiros de renda variável. Máquinas de ganhos fracionados.

As barreiras para a independência dos artistas que os modernistas radicais – os dadaístas e grupos subsequentes, tais como Cobra – romperam e a reivindicação de espaço e iniciativa que os conceitualistas obtiveram nos anos 60 e 70, por exemplo, raramente estão em evidência na maioria dos centros práticos de arte contemporânea hoje, a um custo muito grande para os artistas e para a arte. Um grande feito dos modernistas radicais, durante o início e meados do século XX, foi arrancar a arte das garras asfixiantes da máquina cultural, no momento em que os cubistas estavam perdendo sua alma e independência para o culto à celebridade e para a tirania dos marchands.⁸⁶

OGUIBE, Olu. O fardo da curadoria. *Concinnitas*. Revista do Programa de pós-graduação do Instituto de Artes da UERJ, ano 5, n.6, jun. de 2004.

86 OGUIBE, 2004, p.15.

CRÍTICA COMO PROPAGAÇÃO POÉTICA

*Minha crítica procura ser a propagação poética – por intermédio do veículo expressivo do verbo – do conteúdo de verdade daquelas obras; a curadoria seria uma tentativa de **especialização poética**^[268]. Não é o sentido dominante hoje. O curador, mesmo quando independente, tende a atender sobretudo à logística do museu. As obras devem encaixar-se num tema, num assunto, num discurso cultural, do qual o curador, em última instância, é o intérprete, o propositor. Os trabalhos já vêm discursados. Discursos que, em geral, representam contingências extrínsecas ao processo do trabalho e que determinam sua presença nesta ou naquela mostra. Enfim, o curador faz a leitura pública e propicia o aparecimento do artista no mundo. Essa condição demonstraria o fim da autonomia moderna da obra de arte. A substituição de um olhar crítico, avaliativo e expressivo se dá por meio de uma manipulação cultural pública que dissemina sentidos muito mais relativos ao **acontecimento**^[80] da exposição, neste ou naquele lugar, do que sobre a lógica intrínseca do trabalho.⁸⁷*

BRITO, Ronaldo. Há um colapso e um rearranjo entre imagens e relatos, entre o expor e o significar. [Entrevista a] Marisa Flórido. Revista *Arte & Ensaios* – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ, n.27, dez. de 2013.

87 BRITTO, 2013, p.11

CRÍTICA DE APRESENTAÇÃO

Oferece entradas, caminhos, procura mobilizar algum olhar dentro de um limite reduzido de espaço, como as paredes de uma sala ou a orelha de um livro. Poderíamos pensar que é um texto que não se arrisca, no sentido de se formar numa esfera veloz de **mediação**^[342] entre o **público**^[379] passante, seja na porta de uma galeria ou em pé numa livraria. Uma defesa (que é incondicional a esse tipo de texto). Falas/reflexões primeiras. No posfácio da primeira edição do livro *Trapo*, do escritor paranaense Cristovão Tezza, o poeta, tradutor e escritor Paulo Leminski faz duras críticas ao livro que posfaciava.

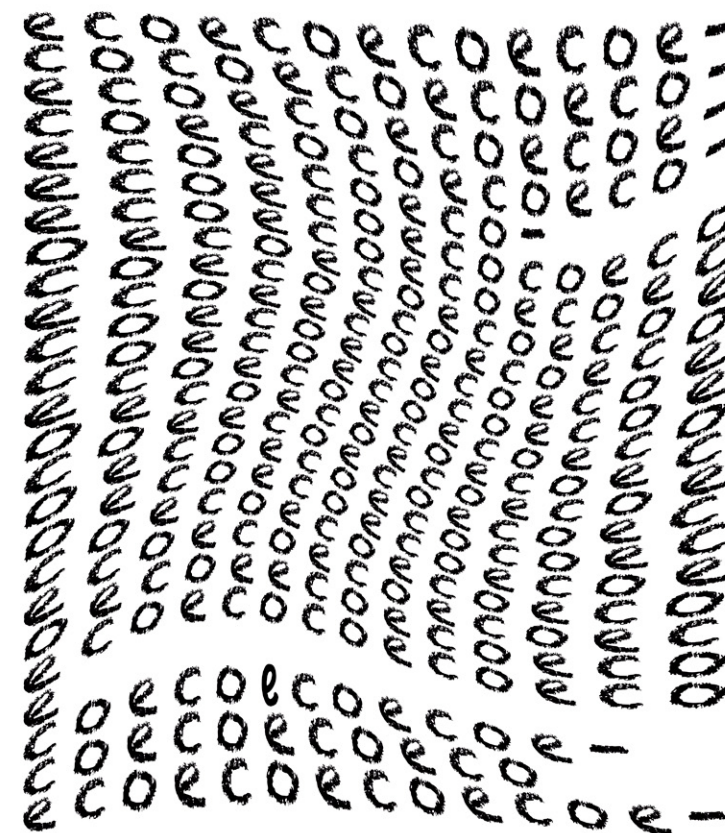
É o único posfácio de um livro que é contra um livro, que fala mal do livro. Na verdade, eu nem fui consultado, foi uma decisão unilateral da editora (Brasiliense). E um fato curioso é que teve uma greve do correio na época, e eu demorei muito para ver o livro. Só tinha visto uma notícia no “Estadão” dizendo que tinha saído o livro com o posfácio do Leminski. Fiquei muito curioso. Corria atrás e não achava o livro, e o que a editora mandou pelo correio não chegava. Só um mês depois fui ver e quando vi me deu um frio na espinha. Pensei: “Poxa, é o primeiro livro que edito nacionalmente, e esse babaca do Leminski fala mal!” [Risos]. Eu não o conhecia muito, não tinha contato com ele. Depois ele disse que se reconheceu no “Trapo”, ele achou que eu estava querendo retratá-lo.⁸⁸

TEZZA, Cristovão. [Entrevista a] Rafael Urban. *Revista Entrelinha*, n.20, abr. de 2006. Disponível em: http://www.cristovaotezza.com.br/entrevistas/p_0406_entrelinha.htm

88 TEZZA, 2006, s/p.

CRÍTICA ECOATIVA

Reverbera numa vibração próxima do artista.



EcoBandeira, 2021 (Arthur L. do Carmo).

CRÍTICO-CRIADOR

“Em 1966, a crítica de Frederico Morais saiu do espaço do jornal e saltou para o espaço expositivo.” (TEJO, 2017, p.152-53) O salto da superfície do papel para o ambiente, comentado por Cristiana Tejo sobre a mostra Vanguarda Brasileira (1966), foi um salto definitivo para o surgimento da figura do curador como autor de exposições no Brasil antes mesmo que Harald Szeemann fosse demitido da Kunsthalle de Berna em 1969, em decorrência da reação hostil à sua mostra *When Attitudes Become Form* (1969), e assim desse início à figura do curador independente.⁸⁹

Ao sair do referido ambiente discursivo dos jornais, a crítica de Frederico Morais passa a ter um caráter espacial, abrindo caminho para que suas perspectivas críticas pudessem encontrar ressonância na prática expositiva. Nesse sentido, procuramos estabelecer algumas perguntas centrais: quais eram as estratégias expositivas de Frederico Morais no reposicionamento do campo institucional ainda rarefeito, mas já impulsionado pelo capitalismo tardio? A sua crítica, que havia iniciado um movimento centrífugo dos espaços dos jornais para pensar o lugar ambiental e objetual de exposições, pode ser percebida como crítica institucional?

Ângelo de Aquino, Antonio Dias, Carlos Vergara, Dileny Campos, Hélio Oiticica, Maria do Carmo Secco, Pedro Escosteguy e Rubens Gerchman, todos nascidos ou radicados no Rio de Janeiro⁹⁰, fizeram parte desta que foi a primeira exposição or-

89 BISHOP, 2015, p.272.

90 Cf.: Fernando Augusto Oliva, apenas dois eram cariocas de nascimento (Oiticica e Gershman), todos os outros “incorporados ao grupo sob o rótulo de “vanguarda carioca” – haviam nascido ou feito sua formação em outras cidades e estados, caso de Antonio Dias (Campina Grande, PB), Carlos Vergara (Santa Maria, RS), Pedro Escosteguy (Santana do Livramento, RS), Maria do Carmo Secco (Ribeirão Preto, SP) e Dileny Campos, Lygia Clark,

ganizada por Morais, através de um convite da coordenadoria de Extensão da UFMG, Celma Alvim, com o apoio do reitor Aluísio Pimenta, nomeado ainda no governo do ex-presidente João Goulart e integrante do antigo PTB⁹¹, dissolvido um ano antes, pelo AI-2.

Morais estabelece nessa mostra um discurso de outra ordem, para além do textual, a partir da ausência de Hélio Oiticica. A mostra contou com um catálogo-cartaz em que publica seu texto “Vanguarda, o que é” (1966). Ali fica evidente o quanto a presença de Oiticica se faria necessária para que o conjunto de trabalhos pudessem ter uma dimensão coesa no **desenvolvimento**^[241] de uma linha temporal e espacial da vanguarda pensada pelo crítico. Hélio era o ponto de ligação, “traço de união – entre as duas gerações”: os concretistas e neoconcretistas da geração de 1950/60 que haviam feito um trabalho social (Weissman, Amílcar, Ligia) e artistas da nova geração, como Gerchman, que pôde “retomar sem qualquer receio a figura, recortá-la diretamente no espaço, e construir prosaicamente, objetos (...)”.

Sem a presença de Oiticica, a formulação do pensamento crítico sobre a vanguarda ficaria sem a âncora histórica que poderia afirmar sua linha de raciocínio. As proposições de Morais no período, assumindo os dilemas críticos das neovanguardas, já procuravam transformar radicalmente a função da crítica de arte, alterando seu sentido único previamente estabelecido, fundamentado no pensamento judicativo e autoritário sobre os trabalhos da época. A ausência de Oiticica, nessa ocasião, foi a oportunidade ideal para isso. Nesse contexto, o crítico passaria a atuar poeticamente, agora não apenas realizando crítica textual, mas também criando trabalhos de

Adriana e Ângelo de Aquino (oriundo de Belo Horizonte). (OLIVA, 2017, p.30)

91 RIBEIRO, M. A. Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997, p.115 e 134.

arte que funcionariam como comentários críticos de proposições de artistas.⁹²

Oiticica descreve o bólido *B36 Bólido-caixa 19 APROPRIAÇÃO 1* (1966) ligado outras experiências vivenciais ordinárias, como os parques, “que servem para passar o tempo, para malandrear, para amar, para cagar etc.”, uma obra em que o seu principal elemento é consumido, “composto de uma cesta cheia de ovos - estes são perecíveis (ovos reais) logo têm de ser consumidos para substituição” acrescentando ainda uma leitura de Mário Pedrosa, de que eles seriam “um escárnio ao chamado comércio da arte criado pelas galerias: aqui, o elemento da obra é vendido a preço de custo, preço este acessível a qualquer pessoa (há ainda a simpática possibilidade de se poder roubar um ou mais ovos às escondidas, o que torna maior o escárnio)”⁹³ Há duas declarações diferentes de Moraes sobre o processo de **apropriação**¹⁰⁷¹ e recriação da obra por ele, Rubens Gerchman e Antonio Dias. Ambas concedidas a Marília Andrés Ribeiro, uma em 1991, em que ele afirma que ali ele pôde vislumbrar a figura do crítico como co-criador da obra e a outra em 2013:

Em 1991:

A exposição da vanguarda na Reitoria da UFMG mexeu muito comigo, porque nós tivemos que executar a proposta do Hélio Oiticica, que participou conceitualmente da exposição, mas não veio a Belo Horizonte. Fomos ao mercado, compramos uma cesta de ovos, arrumamos um carrinho de pedreiro com britas e montamos o trabalho a partir da ideia de apropriação que tínhamos aprendido através da obra de Duchamp. Eu, Gerchman e Antonio

92 CHAGAS; LOPES; 2012, p.110.

93 OITICICA, Hélio. In.: BRETT, Guy. (org.) Galerie Nationale du Jeu de Paume, Projeto Hélio Oiticica, Paris, 1992, p. 104.

Dias estávamos juntos nessa exposição e foi daí que surgiu a ideia do crítico como co-criador da obra. Nesse momento, comecei a vislumbrar uma nova crítica criativa e engajada. (MORAIS, 1991, in.: RIBEIRO, 1997, p.165)

Em 2013:

Para mim, essa exposição, a primeira que organizei, significou um momento de inflexão e de arranque em minha atividade como crítico. Com efeito, na última hora, não podendo Hélio Oiticica comparecer à mostra e tampouco enviar seus trabalhos, eu, Gerchman e Dias decidimos recriar seus Bólides, tendo como referência seu conceito de apropriação. Escolhemos ovos e brita na realização dos trabalhos, matéria-prima que acabou sendo usada em um grande happening na noite do vernissage, no qual muitos presentes viram um ato político – contra o regime militar. Decisão que Oiticica aprovaria, ao referir-se a ela em seu texto de apresentação da mostra Nova Objetividade Brasileira, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1967. (MORAIS, 2013, in.: RIBEIRO, 2013, p.338)

No momento em que a figura do *conservateur* foi colocado diante de obras em processo, descartáveis, feitas com materiais efêmeros e perecíveis, que duravam uma única exposição, ocorreu um dilema, que “alterou profundamente o status das instituições, deixando de ser um espaço de simples apresentação para o de um lugar discursivo. Isto colocou o curador como um cúmplice ou colaborador direto do artista e não mais como aquele que salvaguarda fisicamente ou distribui uma obra de arte nas paredes da galeria”.⁹⁴

As proposições de Moraes no período, assumindo os dilemas

94 TEJO, 2017, p.36.

críticos das neovanguardas⁹⁵, transformaram radicalmente a função da crítica de arte, alterando seu sentido único previamente estabelecido, fundamentado no pensamento judicativo e autoritário sobre trabalhos da época. A alternativa para essa *crise*^[188] tinha “o intuito de atualizar a atividade da crítica e torná-la capaz de dialogar com a produção do seu tempo. Seu fundamento, para tanto, seria a própria criação. Nesse contexto, o crítico passaria a atuar poeticamente, agora não apenas realizando crítica textual, mas também criando trabalhos de arte que funcionariam como comentários críticos de proposições de artistas.”⁹⁶

Em 1970, as mostras *Do Corpo à Terra* (Parque Municipal, Belo Horizonte) e *A Nova Crítica* (Petite Galeria, Rio de Janeiro) consolidaram a sua ruptura com a posição judicativa do crítico de arte, ampliando a vocação experimental da arte brasileira e se propondo a discutir trabalhos de arte com outros trabalhos de arte, e não apenas se utilizando da palavra escrita. O crítico-criador, como ficou conhecido, ao elaborar uma nova crítica se propunha a pensar as vanguardas das décadas de 1960 e 1970 com suas próprias ferramentas e materiais. A reformulação das atividades da crítica se propunha assim a avançar e a superar os evidentes esvaziamentos pelos quais a crítica de arte estava passando no período.⁹⁷ “Foram gestos curatoriais ousados e isolados no seu tempo que encontrariam eco no campo da curadoria apenas nos anos 2000 com a exacerbação da autoria e da imaginação curatorial.”⁹⁸

Nesse período, em nosso contexto brasileiro, não haviam ainda ferramentas críticas ou métodos para que a crítica conseguisse se relacionar com provocações de artistas como Nelson Leirner, em *O Porco* (1966), e Artur Barrio, em *Situação.....Orhhhhh.....* (1969), que questionavam a legitimidade de critérios utilizados pela crítica, principalmente em júris de salões e prêmios.

Após o fim das camisas de forças conceituais⁹⁹ e com o surgimento de novos pressupostos técnicos, como a fotografia e o cinema, a crítica de arte analisada por Walter Benjamin, anterior ainda ao conceito

99 VACCARI, Ulisses. O fim da estética e a nova crítica de arte em Benjamin. Artigo. *Revista Kriterion*, vol. 59, n. 139, Belo Horizonte, Jan./Apr. 2018.

Nouvelle Critique de Barthes, a crítica já se propunha a responder por particularidades da expressão artística individual, não mais ancorada unicamente na sensibilidade divina e universal.

As contribuições de Frederico Morais para a crítica de arte estiveram profundamente vinculadas aos momentos pelos quais passavam a arte no período da década de 1960 e 1970, principalmente com a ênfase dada pelos artistas à arte de guerrilha. Enquanto militante e defensor das vanguardas históricas do período houveram experimentações que se encerram com o declínio desse movimento na década seguinte, principalmente com o retorno da pintura ao qual o crítico aderiu com entusiasmo.¹⁰⁰ No período que se segue, os artistas que insistiam ou começaram a trabalhar com uma arte de resistência, se voltaram para uma dimensão arquivística. Como Maria Angélica Melendi afirma, “a retomada dos conceitualismos, por volta dos anos 1990, trouxe consigo a utilização da coleção, do arquivo e do museu como formas artísticas, que mesmo se usadas nas décadas de 1960 e 1970, voltaram agora com uma nova força e outras configurações.”¹⁰¹

100 CHAGAS, Tamara Silva. *Da crítica à Nova Crítica: as múltiplas incursões do crítico-criador Frederico Morais*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, 2012, p.144.

101 MELENDI, Maria Angélica. Editorial Revista Lindonéia #4. Grupo de Estudos *Estratégias da Arte numa Era de Catástrofes*. Escola de Belas Artes – UFMG. Belo Horizonte, Set.2017.

CRISE

Crise é uma palavra que carrega a dificuldade no próprio dorso de seu conceito. O seu caráter cíclico e permanente nas sociedades capitalistas ocidentais torna sua presença central para uma infinidade de abordagens bastante problemáticas, pois não oferecem uma delimitação precisa. Concorrente às suas imprecisões ou lacunas emerge, entretanto, um conceito em potência e apinhado de urgências. Dentre o arco de autores que tratam de suas origens e de seu caráter cíclico e permanente nas hegemônias ocidentais, Zygmunt Bauman e Carlo Bordoni¹⁰² apontam para a sua etimologia, que traz em si um estado de *disputa, contenda*, e também a própria ideia de crítica, pois, crise, “da palavra grega κρίσις”, também significa *juízo, resultado de um juízo, decisão, habilidade para discernir*.

Dada como justificativa para toda a sorte de decisões em circunstâncias desfavoráveis e de instabilidade, a ideia de *crise* também é ampla, e mesmo obscura. “Qualquer **acontecimento**¹⁰³ adverso, em especial os concernentes ao setor econômico, é ‘culpa da crise’. Trata-se de uma atribuição de responsabilidade absolutamente despersonalizada, a qual liberta os indivíduos de todo e qualquer envolvimento e faz alusão a uma entidade abstrata, o que soa vagamente sinistro.”¹⁰³ A sua quase onipresença nos jornais diários, bancadas políticas e em conferências acadêmicas, climáticas, sanitárias e econômicas além das conversas do dia-a-dia nos convoca à necessidade de olhá-la com mais atenção. Noam Chomsky recentemente sublinhou uma *confluência de crises* que se sobrepõem umas às outras.¹⁰⁴

102 BAUMAN, Zygmunt; BORDONI, Carlo. *Estado de crise*. Trad.: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

103 Ibidem, p.09.

104 O linguista, filósofo, sociólogo e ativista norte-americano Noam Chomsky sublinha com veemência que vivenciamos nesse momento um

Mas quais seriam os encadeamentos entre *crise* e *crítica* nos dias de hoje? A *crise* tem sido usada para designar *perturbação e instabilidade*, e especificamente na economia substituiu outros termos usados no passado, como “depressão” nos anos 1920-30 e “conjuntura”, dos anos 1960-70.¹⁰⁵

Apesar da antiguidade de sua etimologia, a palavra *crise* foi inserida em definitivo no uso corrente do português no século XVIII, em decorrência de sua aplicação no vocabulário da literatura médica, designando o “momento decisivo ou crítico” de uma doença, em que ela evolui ou para a morte ou para a cura. Por esse caminho, a *crise* poderia se desdobrar invariavelmente em outros dois conceitos fundamentais: *colapso*, no caso de uma não-recuperação ou de um ponto de não-retorno, ou *trauma*, consequência ou sequelas para o caso de evolução positiva. Se o colapso seria um ponto de não-retorno, temos à nossa frente, desde o que foi designado como colapso da economia global em 2008 Estados-nações injetando soluções de cura num paciente morto. Vivenciamos um momento traumático que insiste em permanecer vivo.

Crise e crítica estão implicadas. Se o conceito de *crítica* está contido na etimologia de *crise*, e fundamenta tanto um estado (de *indeterminação crítica*) quanto uma necessidade (de *análise crítica*) para a sua efetiva transição, poderíamos então dizer que

“ponto de confluência de diferentes crises muito graves (...) um momento único na história da humanidade, não só em minha vida. Nunca houve um momento em que tenha surgido tal confluência de crises e as decisões devem ser tomadas muito rápido, não podem esperar”. “TEMOS pouco tempo para decidir se a vida humana sobreviverá”, alerta Noam Chomsky. Instituto Humanitas UNISINOS, São Leopoldo, 03/set/20. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/602519-temos-pouco-tempo-para-decidir-se-a-vida-humana-sobrevivera-alerta-noam-chomsky>. V. Estados falidos; Hegemonia ou sobrevivência.

105 BAUMAN, Z.; BORDONI, C. 2009, p.10.

CRISE É CRÍTICA

Nascida dos embates da racionalidade Iluminista em oposição ao Estado absolutista, o que para nós é importante neste contexto é entender como a crítica nunca foi somente uma ferramenta de análise, mas também ela mesma geradora de suas próprias crises a partir das necessidades de criação e transformação da esfera pública burguesa.¹⁰⁶

Em seu artigo “Crítica sin crisis, crisis sin crítica”, Boris Buden¹⁰⁷ também retoma o fio histórico da crítica moderna pontuando justamente que no cerne do seu significado prático e político, caminho preparado pela crítica burguesa diante do Estado absolutista, está a ideia de que “a palavra transformou-se em ação política” não só por “uma vontade de mudança radical”, mas efe-

106 HABERMAS, 1987, 2014; EAGLETON, 1991; KOSELLECK, 1999, 2006.

107 BUDEN, Boris. Crítica sin crisis, crisis sin crítica. In.: Transversal - Revista online EIPCP, do you remember institutional critique?, jan. 2006. Disponível em: <https://transversal.at/transversal/0106/buden/es>. Acesso em 20 novembro 2021.

tivamente de uma “revolução como a forma última de crítica prática e política”. A crítica marxista, que emergira dessa radicalização, procurava operar “na própria base da vida social”, abrangendo nesse momento também as condições de produção e reprodução material, o que passamos a entender como “a esfera da economia”. Constituída assim como uma prática e uma política, Buden propõe que a crítica moderna seja vista também como uma *qualidade da modernidade*. “Durante quase dois séculos, ser moderno significava simplesmente ser crítico: tanto em filosofia como em questões morais, tanto na política e na vida social como na arte. (...) Assim, um ato de crítica implica quase necessariamente a consciência de uma crise, e vice-versa: o diagnóstico de uma crise implica a necessidade de uma crítica.”¹⁰⁸

Nesta toada, há dois fatores fundamentais sobre a crítica da razão Iluminista a ser considerados, pontuados por Buden: o primeiro é o de que a Revolução Francesa, separada por um século de atraso à Revolução Gloriosa inglesa, não irá separar a crítica da revolução, a racionalidade autocrítica revelada em práticas políticas. O segundo é que tanto a racionalidade Iluminista quanto a crítica moderna possuem a crença de que crítica e crise possuem algo em comum, uma interação em que a crítica alimenta o estado permanente e cíclico da crise. Crítica e crise não entraram em cena no mesmo momento histórico, mas foi somente “através deste processo de crítica – a crítica de todas as formas de conhecimento tradicional, crenças religiosas e valores estéticos, a crítica da realidade jurídica e político”. É a crítica, pela consciência autoreflexiva das suas bases de produção que teria as condições de gerar a *fratura de morte* numa sociedade já ultrapassada. “A crítica não é senão o ato de estabelecer o julgamento que ajuda o velho a morrer rapidamente e o novo a nascer mais facilmente.”¹⁰⁹

108 No original: “Durante casi dos siglos ser moderno significó sencillamente ser crítico: tanto en filosofía como en cuestiones morales, tanto en política y en la vida social como en el arte. (...) Por lo tanto, un acto de crítica implica casi necesariamente la conciencia de una crisis y viceversa: el diagnóstico de una crisis implica la necesidad de una crítica.” Idem, s/p.

109 BUDEN, 2006, s/p. Antonio Gramsci escreve nos *Cadernos do Cárcere*

Obviamente Buden não está restringindo a crítica à materialidade de textos críticos, mas sim à toda e abrangente consciência autocrítica, o que inclui o **desenvolvimento**^[241] da arte moderna e as rupturas das vanguardas, “a dialética da crítica e a crise das suas formas”. Sem receio de assumir o legado das vanguardas modernas na **contemporaneidade**^[174], Buden relaciona a consciência autocrítica com a crítica institucional, lembrando-nos que qualquer *forma* depende “das condições de possibilidade de sua arte, o que significa as condições de sua produção”.

(1926–1937): “A crise consiste precisamente no fato de que o velho está morrendo e o novo não pode nascer. Nesse interregno, uma grande variedade de sintomas mórbidos aparecem”. Ver também: FRASER, Nancy. *O velho está morrendo e o novo não pode nascer*. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

CRUZAMENTOS

“Entre os anos de 1946 e 1948, duas cargas importantes (...) cruzaram o atlântico. Uma, a caminho da França, levava as doações de André Breton que consistiam em artefatos de indígenas da costa noroeste da América; a outra, deixando a costa oeste francesa com uma carga de pinturas abstratas modernas reunidas pelo crítico de arte belga Léon Degand, dirigia-se ao Brasil para criar o Museu de Arte Moderna de São Paulo.”

GUILBAUT, Serge. Respingos na parada modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947–1948. *ARS*, Ano 8, n.18, p.150. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/Zk7HgWjGYrChKS8w-qnMLczv/?format=pdf&lang=pt>

CURADORES AVENTUREIROS

CHIARELLI, Tadeu. As funções do curador, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o grupo de estudos em curadoria do MAM. In.: CHIARELLI, T. (org.). *Grupo de Estudos em Curadoria*. Exposições organizadas em 1998. São Paulo: MAM; Itaú Cultural, 2005.

CURADORIA INDEPENDENTE

A designação *curador independente* foi oficializada em 1975, com a criação do Independent Curators International.¹¹⁰ Mas afinal, independente de quem?

DALCOL, Francisco. Atritos e separações entre crítica e curadoria. *Anais do 26º Encontro da ANPAP (Associação Nacional do Pesquisadores em Artes Plásticas) – Memórias e InventAÇÕES*. Campinas, 2017, p.2299

Páginas seguintes: *Independent curatorship (Curadoria independente)*, 2022 (Arthur L. do Carmo). Transcrição de Andrea Fraser. Reporting from São Paulo, I'm from the United States (Informando de São Paulo, eu sou dos Estados Unidos, 1998).

110 DALCOL, 2017, p.2299.

**...a Bienal não levantaria
o dinheiro necessário**

**para atender ao padrão
de credores internacionais**

necessários para conseguir
esses empréstimos.

Claro, é muito complicado.

**Precisamos ter jantares
e almoços nas embaixadas.**

Após a 22ª Bienal, ficou claro

**que o público vem
para ver os grandes nomes.**

**Isso mostra que trazer
artistas importantes**

atrai patrocinadores.

Afinal, arte é um investimento.

**O Ministro da Economia
está em Washington hoje,**

**em reunião com o FMI
no Banco Mundial.**

**O objetivo é mostrar que o Brasil
é diferente da Rússia e da Ásia,**

**e merece o fluxo
de capital internacional.**

**Mas um clima frustrante
dominou a reunião com o FMI,**

**pois nada foi feito ainda
para impedir a saída de capital**

de mercados emergentes.

**Entretanto, há boas notícias
para o Brasil.**

**O diretor do FMI deu luz verde
para as políticas de ajustes fiscais**

**que o governo promete implementar
no fim de outubro.**

**Ele elogiou o Brasil por cortar gastos
e ajustar as finanças**

sem alterar taxas de câmbio,

**dizendo que estas ações
trarão a reação certa**

de investidores internacionais

Após meses de negociação o FMI anunciou um empréstimo de 2 bilhões de dólares para estabilizar a economia do Brasil. A liberação dos fundos depende da privatização de indústrias do país e o decreto de cortes de gastos politicamente dolorosos.

Enquanto os cortes em saúde e educação já são sentidos por milhões de brasileiros pobres, oficiais do governo continuam tendo grandes regalias, como os 47 membros do congresso que receberão pagamento pela sessão especial de corte de gastos.

nestes tempos de crise.

**Estes tapetes persas
e estas peças decorativas de luxo**

**foram adquiridas pela Suprema Corte
para uma nova área de recepção.**

**De acordo com o Presidente
da Suprema Corte,**

os móveis são necessários,

por causa das frequentes visitas
de dignitários para coquetéis.

Entretanto agora ele diz
que só oferecem café,

talvez um copo de suco.

**Bancos dos EUA e outros países
que emprestam grandes somas ao Brasil**

**serão os maiores beneficiários
com a estabilização da economia.**

**Não se sabe o que o Brasil oferecerá
como garantia para esses empréstimos.**

Para muitos, a 24ª Bienal é a melhor instalação já feita. Após um ano e meio de trabalho intenso, os organizadores finalmente vão descansar sem medo de ser feliz.

FIM

CURADORIA OPERÁRIA

*Commodities*¹¹¹ são mercadorias padronizadas com produção e circulação em larga escala e baixa industrialização, que carregam grande importância nos mercados internacionais, podendo ser estocadas sem que haja perda de qualidade, como petróleo, suco de laranja congelado, milho, soja, café, trigo, boi gordo, minério de ferro e ouro. Devido à maciça desindustrialização e larga exploração dos recursos naturais, o Brasil se tornou cada vez mais dependente da produção e exploração desse modelo de mercado, onde a determinação dos preços é feita em decorrência das ofertas e demandas globais, sem controle interno direto. A sua negociação ocorre pelo chamado *mercado futuro*, pois se volta à compra e venda de contratos que ainda não foram realizados, sendo que cada produto possui um código e medidas diferentes, como o boi gordo (código BGI), em que cada contrato representa 330 arrobas na B3 (“Brasil, Bolsa, Balcão”, a Bolsa de Valores brasileira).

Na aquisição de um contrato, o investidor compra apenas o direito sobre as oscilações de seu valor, e jamais a mercadoria em si. A relação da mercadoria-consumidor nesse caso é um campo inexistente. Sendo assim, *commodities* são mercadorias

¹¹¹ Desde meados de 2018 venho procurando alguma visibilidade para a imaterialidade financeira que capturou (Deleuze;Gattari, 1997) o próprio processo de subjetivação que ocorria sob os auspícios do capitalismo tardio (Ernest Mandel, 1972) e as possibilidades de resistência que nele eram traçados. Pensar as *commodities* me parece ser também inevitável para se pensar uma das possíveis atualizações do conceito de operariado, por uma noção de diferença: *commodities* são capital improdutivo, uma lógica que reside na transição e fluxos dos próprios valores, desmaterializados e despersonalizados, ao contrário de qualquer sentido de produção operária. Em 2020 foi elaborado um projeto com o artista Samuel Dickow (Curitiba, 1985) que estava calcado em tais operações, em desenvolvimento.

financeiras e temporárias de alto risco que oferecem a possibilidade de grandes variações de preço e com isso uma alta margem de lucro aos especuladores (ou *traders*). Há outras modalidades de negociação para além dos contratos futuros de *commodities*, como a compra de ações das empresas de *commodities* produtoras de matérias-primas, fundos mútuos e os *Exchange Traded Funds* (fundos mútuos operados individualmente) dentre outros. Como se trata de um mercado futuro, as operações normalmente são feitas com dinheiro emprestado ou projetado. Desse modo, um *trader* pode investir R\$10.000 para controlar contratos de R\$100.000 em petróleo, por exemplo, em uma operação bastante comum conhecida como *alavancagem financeira*.

O encontro entre arte, mercado e especulação também tocou com terreno bastante fértil em território brasileiro. Em 2014, a Receita Federal encontrou obras de Beatriz Milhazes, Daniel Senise e Cildo Meireles escondidas no fundo de um container e, em outro, um trabalho de Sergio Camargo avaliado em R\$2 milhões. Ambos os contêineres foram trazidos por uma empresa de transporte contratada por Dona Iracema, uma manicure brasileira que morava na Flórida há mais de 21 anos, que no fim das contas havia despachado apenas seis caixas de roupas e objetos. Nessa ocasião, em entrevista para uma reportagem, o próprio Cildo Meireles declarou: “Hoje em dia não tem um leilão importante da Sotheby’s, da Christie, da Philips que não tenha como atração obras de brasileiros.”¹¹² Em 2019, diversas obras de outros artistas brasileiros ou naturalizados foram no-

¹¹² OBRAS de arte no valor de R\$10 milhões são achadas em contêineres. Reportagem. 29 de jun. de 2014. G1. Disponível em <http://g1.globo.com/fantastico/noticia/2014/06/obras-de-artistas-no-valor-de-r-10-milhoes-sao-achadas-em-containers.html>

vamente apreendidas por fiscais da Recita no Porto de Navegantes, em Santa Catarina, também escondidas dentro de um contêiner. Ao invés de partes de automóveis, conforme declarado no documento de importação, haviam obras como *Decision* (1991), *Work* (1994) e *Flowers* (1975) de Manabu Mabe, além de outras peças atribuídas a Vik Muniz.¹¹³

Ana Luisa Lima, ao estruturar o conceito de *curadoria operária*, lança algumas bases contextuais: “É sem pudor que o neoliberalismo nos faz vulneráveis ao humor da economia. (...) Massa informe, homogeneizada, ainda que seja por meio de discursos de singularidade, somos parte da grande engrenagem de manutenção do sistema no qual cada desejo mais íntimo é transformado em *commodity* – vide o Facebook.”

Qualidades filosóficas como *política* e *sujeito* são capturadas pela lógica do valor intrínseco e superficial-aparente, não como ferramentas para a formação de um *imaginário simbólico coletivo*. Através de uma preponderância do que Ana Luisa chama de *Formalismo Vulgar*, a produção artística da atualidade se volta às soluções meramente formais, desenvolvidas como respostas políticas a outros contextos, como no caso do neoconcretismo dos anos de 1960-70. “Ao contrário do que se possa imaginar não existe de fato uma ruptura entre aquele momento histórico e o atual. Apenas os modos de criação parecem tomar sentidos inversos do que aqueles, ainda que permaneçam, no fim, numa mesma direção.”¹¹⁴ Curadoria como *instauração*^[319] de um *espaço público*^[275] e consciência sobre as condições de produção no exercício da curadoria. “Ativados por demandas excessivas de

113 OBRAS de arte são apreendidas dentro de contêiner em porto de Santa Catarina. Notícia. 1 de nov. de 2019. G1/Santa Catarina. Disponível em: <https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2019/11/01/quadros-que-podem-ser-obras-de-arte-sao-apreendidos-no-porto-de-navegantes.ghtml>

114 LIMA, 2019, p.106.

exposições, em sua maioria de *interesse*^[323] privado, em nome da necessidade de visibilidade, e subsistência, tanto o/a artista quanto o/a curador/a acabam se submetendo a exercerem multi-funções com remunerações irrisórias, ou, nenhuma. Então, a ideia de que temos atuado dentro de um programa de curadoria operária é fato.”¹¹⁵ A curadoria não feita por profissionais especializados se contrapõe a certas hierarquias nas engrenagens de *mediação*^[342] e visibilidade. “Ao que parece, a produção artística não mais existe sem a mediação institucional-mercadológica que cumpre a dupla função de nomear (legitimar) e demandar. De modo que, dentro dessa lógica, a figura do/a curador/a é menos um agente, mais um/a articulador/a nessa grande engrenagem.”¹¹⁶

LIMA, Ana Luisa. Por uma curadoria operária. *Arteriais*. Revista do Programa de Pós-graduação do Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, n.08, jun. de 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/viewFile/8921/6312>

115 Ibidem, Idem.

116 Ibidem, p.104.

DENSIDADE TRANSFORMADORA

Ao perceber as consequências da infiltração do chumbo por dentro de madeiras, Ronaldo Brito irá se referir ao trabalho de Cildo Meireles como o jogo de combinatórias entre peso e volume, incluindo aí as variáveis do contato físico do observador e também sua percepção auditiva. Brito afirma que isso seria uma operação que desarmaria a trama do real. Que ocorre em *Eureka/Blindhotland*, mas também em trabalhos anteriores, como em *Espaços virtuais – cantos* e *Malhas da liberdade*. “(...) resíduos que não se prestam à construção”¹¹⁷.

BRITO, Ronaldo. Frequência imodulada. In.: *Arte Contemporânea Brasileira*. Coleção ABC. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

117 BRITO, 1981, p.08.

DERIVA

Em fr. dérive

Em ing. drift

Lessons of drift.

One: no text without mud.

Two: no story without a landscape.

Three: no dream without ground.

Spinning dust in spring.

Babel inverted.

Cones devouring the sky.

In soot-torn air, everything leaves a trace.

Lições da deriva.

Primeira: sem barro não há texto.

Segunda: sem paisagem não há conto.

Terceira: sem solo não há sonho.

Remoinho de pó e primavera.

Babel invertida.

Cones devorando o céu.

No ar alvoroçado de fuligem tudo é rastro.

Summer 2010 Translated by Lorna Scott Fox

Verão de 2010 Traduzido por Josely Vianna Baptista

ALÿS, Francis. *Numa dada situação*: Francis Alÿs. Trad.: vários tradutores. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p.144-5.

ção. (...) *Projetos de Não-desenvolvimento, como os projetos para a reprodução da vida e não para a reprodução da morte (como Via Campesina, o Fórum Mundial de Pescadores, Amigos Internacionais da Terra, as Nações de Indígenas do Equador, etc.) estão ganhando terreno.*

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Trad.: Ângela Lopes Nor-te. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, n.34, 2008 (p.287-234), p.292-6.

DESERTO

*A floresta pluvial tropical é ecologicamente um deserto coberto de árvores.*¹¹⁸ Mesmo que tenhamos a imagem de que os desertos são formados por pedras, rochas e um solo pouco fértil, a sua etimologia muda a nossa perspectiva. *Der.* do *lat. desertum* – **onde as pessoas não habitam.**

FEARNSIDE, Philip M. O processo de desertificação e os riscos de sua ocorrência no Brasil. *Acta Amazônica*, n.2, v.9, 1979, p.393-400.

DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta*. David Lapoujade (org.). Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 332.

118 GOODLAND, R.J.A; IRWIN, H. S., 1975 apud FEARNSIDE, 1979, p.393.

DESNATURALIZAÇÃO DA ARTE

Mário Pedrosa

DESNATURALIZAÇÃO DO OLHO

Ronaldo Brito

DESTRUIÇÃO CRIATIVA

Mario Pedrosa escreve em 1970, refugiado em Cabo Frio, pouco antes de seu exílio para o Chile, um longo ensaio que seria publicado apenas em 1973¹¹⁹ intitulado “A bienal de cá para lá”¹²⁰ no qual contextualiza o surgimento da Bienal de São Paulo como parte da importação de modelos acabados oferecidos pelas formas de comércio internacionais, incluídos aí historicamente a pirataria e violência do tráfico marítimo, passando pelo barroco da Contrar-reforma, produtos industrializados ingleses e formas neoclássicas da França, Itália etc., às formas mais avançadas da arquitetura e mesmo as atrevidas (dentro de suas tradições) das artes plásticas.

Pedrosa destaca que essa incorporação não cessou de se estender mesmo no segundo surto de industrialização, ocorrido principalmente em São Paulo na primeira metade do século XX, na qual foram importadas “estruturas tecnológicas inteiras”. A modernização como manobra das classes dirigentes fica evidente quando Raymundo Faoro pontua com precisão que a bolha industrializante nestes primeiros 50 anos do século XX ocorreu à revelia da população, por uma tomada da empresa cientificista. “O progresso era tudo, os direitos do cidadão não existiam (...) O povo, por esse meio, não participava da mudança: ele a padecia. (...) A essa conjunção das classes altas, conciliando-se a uma realidade patrimonialista e burocrática, somou-se a domesticação das classes subalternas no clientelismo.”¹²¹

119 GULLAR, Ferreira (org.). *Arte Brasileira, Hoje*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1973, p. 01-64. Republicado em PEDROSA, Mario. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 249-309.

120 PEDROSA, Mario. A Bienal de cá para lá. In.: ARANTES, Otília. *Política das Artes*. (Textos Escolhidos I). São Paulo: Edusp, 1995, p. 217-284.

121 FAORO, Raymundo. A questão nacional: a modernização. *Estudos avançados*, São Paulo, vol. 6, n. 14, abr. 1992. pp. 12-4.

*A filósofa e economista polaco-alemã Rosa Luxemburgo propunha a visão de que o sistema capitalista se comporta como um parasita. Uma vez não restando mais “terras intocadas”, o parasita estaria ameaçado por falta de hospedeiro. No entanto, com a doutrina neoliberal, o capitalismo parece ter alcançado os últimos confins do mundo e não manifesta qualquer sinal de arrefecimento. Por isso Bauman amplia a compreensão de Luxemburgo. Para ele, “o sistema funciona por um processo contínuo de destruição criativa”.*¹²²

Entretanto, para Pedrosa, à época, foi esse movimento o responsável por retirar o Brasil de seu isolacionismo provinciano, “proporcionando um encontro internacional em nossa terra”.¹²³

Nesse sentido a Bienal seria parte de um mecanismo de sobreposição e substituição por um *modelo combinado* (Trotsky), o que nos situaria numa “modernidade enjambrada”, decorrente do mercantilismo internacional, desencadeando uma operação de contínuos apagamentos. “Certas contribuições arquitetônicas nossas da época colonial, sobretudo do barroco de Minas Gerais, foram imersas ou esquecidas na torrente das importações modernizantes”.¹²⁴

Um **gesto súbito**^[247], adaptado por combinações individuais de atividades pessoais e suas relações com o poder público nacional em “torno de prêmios etc., política de prestígio entre delegações nacionais, política de cambalacho entre indivíduos. A mostra de arte passa a ser feira de arte, e os marchands passam a dominar. As leis do mercado capitalista não perdoam: a arte, uma vez que assume valor

122 RIOS NETO, Antônio Sales. As Complexidades nos salvarão da distopia?. In.: Instituto Humanitas Unissinos [Online]. 12 de nov. de 2020. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/604567-as-complexidades-nos-salvarao-da-distopia>

123 PEDROSA, 1995, p.221.

124 PEDROSA, 1995, p.222.

de troca, torna-se mercadoria como qualquer presunto.”¹²⁵ Aqui vale a pena ressaltar a substituição que ocorre na consciência de que a legitimação de um movimento não ocorria apenas por seus *manifestos*, mas por suas *exposições*. As chamadas “vanguardas cosmopolitas (...) se distinguem com facilidade da primeira floração de futuristas, dadaístas e surrealistas. Seus manifestos são geralmente exposições teóricas com finalidade didática e legitimadora, não panfletos incendiários como os de outrora”¹²⁶.

FAORO, Raymundo. A questão nacional: a modernização. *Estudos avançados*, São Paulo, vol. 6, n. 14, abr. 1992.

GULLAR, Ferreira (org.). *Arte Brasileira, Hoje*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1973, p. 01-64. Republicado em PEDROSA, Mario. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

PEDROSA, Mario. A Bienal de cá para lá. In.: ARANTES. Otilia. *Política das Artes*. (Textos Escolhidos I). São Paulo: Edusp, 1995

SCHUMPETER, J. A. *Capitalismo, socialismo e democracia*. Rio de Janeiro: Zahar. 1984.

125 PEDROSA, 1995, p.224-5

126 DE SOUZA, Leandro Candido. Experimentos do Êxodo: Julio Le Parc e o GRAV. *História Revista*, [S. l.], v. 22, n. 3, p. 151-2, 2018. DOI: 10.5216/hr.v22i3.47578.

DEVIR POLÍTICO DA ARTE

“Dos déspotas provêm, até certo ponto, os pensadores.” A ideia de que a força criativa se acentua em tempos sombrios não é recente. Afirmações como essa acima, de Victor Hugo em “Os miseráveis”, se repetem a cada ciclo de destruição, seja econômico, político, ambiental ou em todos esses âmbitos combinados.

O coletivo norte-americano Critical Art Ensemble promove desde 1987 práticas colaborativas que se propõem inovadoras em campos especializados, como a ecologia, segurança alimentar, recursos hídricos e tecnologia. Eles se utilizam do que intitulam como sistemas amadores para evidenciar processos de trabalho, incertezas e provocar discussões em sistemas em *crise*¹²⁷.

“Pelo status do artista como amador que coletivos como Critical Art Ensemble (CAE) são capazes de apresentar assuntos importantes na esfera social da arte e da cultura, esclarecendo a transformação do conhecimento privatizado por cientistas.” Essa passagem, da artista norte-americana Claire Pentecost trazida por André Mesquita¹²⁷ surge como estratégia interdisciplinar para uma crise da ciência.

Em 2018, o CAE se voltou à presença da necropolítica através do conceito de *triagem*, evidente em hospitais ou na guerra, por exemplo. Em hospitais, trata-se aquele que possui o caso mais grave. Entretanto, na guerra, cuida-se primeiro do ferido que tem mais chances de sobreviver. A decisão sobre estabelecer “parâmetros aceitáveis” para a morte foi direcionada sobre sistemas hídricos. Eles mapearam a situação dos recursos hídricos das cidades de Piemonte

127 MESQUITA, 2009, s/p.

(Itália) e Seoul (Coréia do Sul), e então criaram sistemas artificiais que eram influenciados pelas decisões do próprio **público**^[379].

MESQUISA, André. relato do painel 3: Pesquisa e prática interdisciplinares - estruturas de apoio nacional e internacional. [Relato de conferência]. In.: *Paralelo - Tecnologia e meio-ambiente*, mar. a abr. de 2009. Fórum Permante. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/encontros/paralelo-tecnologia-e-o-meio-ambiente

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

DIÁLOGO CÚMPLICE

1. Criação de conceitos entre crítica e criação, invenção de categorias.
2. Noções de colaboração e interlocução.

Ex.:

A criação da categoria de não-objeto ocorreu através de um *diálogo cúmplice* entre Ferreira Gular, Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Ao olhar para a produção de Waltercio Caldas, o crítico Ronaldo Brito irá estabelecer um diálogo cúmplice e desenvolver as noções do funcionamento e operação pela categoria de *aparelhos*. A **instauração**^[319] que se faz no diálogo entre Tunga e Lisette Lagnado. Uma vocação contemporânea de *gerar juntos*.¹²⁸

MESQUITA, Ivo. Curadoria e projetos independentes. In.: TEJO, Cristiana (org.). *Panorama do pensamento emergente*. Porto Alegre: Zouk, 2011, p.13-22.

FARIAS, Agnaldo. Problemas da crítica e da curadoria no panorama recente da arte brasileira. In.: COUTO, Maria de Fátima Morethy; FUREGATTI, Sylvia Helena. (orgs.) *Espaços da arte contemporânea*. São Paulo: Alameda, 2013, p.171-180.

128 MESQUITA, 2013, p.21.

DISCURSIVIDADE CONTEXTUAL

Não é possível falarmos da discursividade curatorial sem a percepção contextual da interação entre ambientes construídos e seu entorno. Termo fundamental para se pensar a própria localização dos discursos e as suas cargas simbólicas, assim como os sentidos do poder. Considerar também os termos em *esp.* “ubicado”; “sitosituado”; “enclavado”; “emplazado”

O trabalho do cineasta tcheco, radicado na Alemanha, Harun Farocki (1944-2014) surge na imersão das relações de poder que podem ser traduzidas pela imagem e visualidade, emergidas quando essas mesmas relações são operadas. As formas de vigilância, os modos de circulação e produção das imagens, as instituições que as produzem e as fazem circular, o arquivo, o simbólico e a produção de sentido.

Ao olhar para a obra de Farocki destacamos a atenção dada pelo artista-cineasta às imagens de gestos que se repetem ao longo da história do cinema e que revelam diferentes formas de dominação na própria estrutura da imagem produzida, como por exemplo em filmes como *A Saída dos Operários da Fábrica* (FAROCKI, 36min, 1995). Feito a partir da **apropriação**^[107] de imagens dos mais variados arquivos, excluindo os jornalísticos, refaz uma importância obra cinematográfica, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (Irmãos Lumière, 45s, 1895), atualizando o seu plano simbólico e revelando a perpetuação de uma *subalternidade* durante mais de um século.

Entretanto, esse seria realmente o principal sentido de se

refazer um dos primeiros filmes da história do cinema? O plano de captura dos cineastas franceses pioneiros correu por suas lentes durante breves 45 segundos, e o filme voltou como uma evidência irrefutável a Farocki: “el movimiento humano allí visible representa los movimientos ausentes e invisibles de los bienes, el capital y las ideas que circulan en la industria.”¹²⁹ Movimento e ausências que continuam a se repetir quando o artista-cineasta retoma o mesmo plano simbólico, revelando estruturas perenes que ainda atravessam a indústria e principalmente as fábricas do final do século XX.

FAROCKI, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Trad.: Julia Giser. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

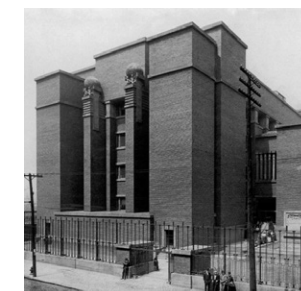
CONTEXTO DA CULTURA



CONTEXTO DO TRABALHO



CONTEXTO DA ARTE



Edifício Larkin, de Frank Lloyd Wright, 1906. Construção 1903-1905. Demolido em 1950. Cidade de Buffalo, Nova York, EUA.

129 FAROCKI, 2013, p.202.

DISSERTAÇÃO

ZACCAGNINI, Carla. *Dissertação*: a obra como lugar do texto, o texto em lugar da obra. [Dissertação de] Mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

DISPLAY

Em *por*, poderíamos falar em *mostrador*. Dispositivo de apresentação de informação, de modo verbal ou tátil.

Painel-Vitrine

Usado para transformar o contexto expositivo em *mise-en-scène*. Os aspectos utilizados por Arnold Bode na primeira documentação em 1955 passaram a ser lidos como *displays* pelo curador Roger Buergel quando estava organizando a *documenta 12*, em 2007.

STANISZEWSKI, Mary Anne. *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge: Massachusetts Institute Of Technology, 2001.

REBENTISCH, Juliane. *Estética de la instalación*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2018.

DISPOSITIVO CURATORIAL

Dispositivo – modelo mental de operação (Jean Louis Baudry).

Dispositivos documentais – o registro de uma ação (documentação), o testemunho de situações reais (documento) e a narrativa documentária (documentário).¹³⁰

ALZUGARAY, Paula van Steen. *O artista como documentarista: estratégias de abordagem da alteridade*. [Dissertação de] Mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 2008.

SOUZA, Cinara Barbosa de. *O dispositivo da curadoria entre seleção, conceito e plataforma*. [Tese de] Doutorado. Programa de Pós-graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade Nacional de Brasília. Brasília, 2013.

DISPOSITIVOS MÓVEIS

Qualquer *modelo* de comunicação depende de um conjunto de *dispositivos receptores*. Os dispositivos portáteis de comunicação são conhecidos também como *dispositivos móveis*. Pequenos computadores de bolso que carregam consigo um grande volume de informações pessoais, rastreáveis ou não. Em 2014, eu vivenciei o deslocamento de uma produção enquanto **artista-crítico**^[123] passando a me encontrar ao campo da *crítica-curadoria*. Havia acabado de apresentar um conjunto de trabalhos no Museu da Gravura Cidade de Curitiba, reunidos numa instalação sob o título de “Dispositivos móveis”. Dentre os trabalhos estavam *Entre-textos* (2012-2014), *Chronicas políticas* (2014) e a própria obra que dava título à instalação, *Dispositivos móveis* (2014). Este último era composto de todo o acervo particular de pinturas do artista Samuel Dickow, embaladas e organizadas de forma modular numa estante de metal, e alocadas por detrás de uma vitrine de acrílico. *Dispositivos móveis* nessa ocasião era exibido em sua segunda versão.¹³¹ O trabalho operava a ideia de exposição enquanto instalação, mesmo que isso não estivesse claro naquele momento. Substituí o texto de apresentação da instalação por um arquivo dos textos que haviam originado a apresentação da primeira versão, criando o trabalho *Entre-textos*. Como não havia qualquer outro texto que descrevesse o processo de elaboração do trabalho no decorrer do tempo, a exposição se tornou de difícil acesso. O **público**^[379] visitante, que pude acompanhar

131 A primeira versão de *Dispositivos móveis* (2013) foi assinada pelo próprio artista Samuel Dickow, na exposição SESI Arte Contemporânea Mostra 2013 (Centro Cultural Sistema Fiep, Curitiba), e teve texto de apresentação assinado por mim, intitulado *Uma vitrine para o acervo*. A curadoria responsável pela Mostra era formada por Keila Kern, Paulo Reis e Dora Longo Bahia. A segunda versão, *Dispositivos móveis* (2014), assinada por mim, integrou a exposição final do 6º Bolsa Produção para Artes Visuais (Fundo Municipal da Cultura, Fundação Cultural de Curitiba).

em diversas permanências na mostra, se encontrava diante de *espaços de bastidores* do museu normalmente restritos a funcionários/as, pesquisadores/as ou convidados/as. O museu como um lugar de entretenimento se encerrava para dar se tornar *opaco*, com suas estruturas internas à mostra, a partir de vitrines de acrílico. O público dentro de um museu se encontrava com materiais operacionais do museu como lugar de trabalho através da revelação de espaços normalmente ocultos para os visitantes de exposições: o *arquivo* e o *acervo*. A simulação de estruturas museológicas ocultas para seus públicos e mesmo a ficcionalização daquelas que são evidentes têm sido um campo de operação integrante de diversas práticas, muitas das quais nomeadas como *críticas institucionais*.



Entre-textos (2012-2014). Pepel jornal e acrílico e Dispositivos móveis (2012-2014). Estante de metal, pinturas e embalagens. Fotografias Henrique Jakobi.

DISTINÇÃO

“Crítica quer dizer distinção.”¹³² Ao abordar a trajetória da crítica como um pathos do mundo burguês do século XVIII, o historiador alemão Reinhart Koselleck passa por diversas elaborações do comportamento da crítica através dos arautos Iluminados no período que antecede o fim dos governos absolutistas, desencadeando a substituição do tirano pela figura do juiz e separando política da moralidade, como posteriormente irá pontuar Buden.¹³³

“Quem avalia o rei deixa de ser um súdito e torna-se representante da nação, órgão da verdade, da virtude e da humanidade.”¹³⁴ O autor, também conhecido pela sua *História dos conceitos*,¹³⁵ retoma a *Enciclopédie* para observar no alvorecer dos tempos modernos o jogo de dualismos estabelecido como estratégia crítica do período. “O crítico (...) é um guia que sabe distinguir a verdade e a opinião, o dever e o **interesse**^[323], a virtude e a fama.” Há ainda outras passagens que contextualizam o significado histórico da crítica, sugerindo que esse foi um conceito apropriado de muitas maneiras. “A crítica é a morte do rei” afirma Koselleck ao observar que ao abandonar as esferas exclusivas da arte e da ciência, a crítica substitui a sátira e a censura moral pela ética e racionalidade.

Como bem observa Vinicius de Figueiredo sobre este livro de Koselleck, publicado originalmente na Alemanha como sua tese de

132 KOSELLECK, 1999, p.105.

133 BUDEN, Boris. Crítica sin crisis, crisis sin crítica. In.: *Transversal* - Revista online EIPCP, do you remember institutional critique?, jan. 2006. Disponível em: <https://transversal.at/transversal/0106/buden/es>. Acesso em 20 novembro 2021, s/p.

134 KOSELLECK, 1999, p.106.

135 Último livro preparado pelo autor, em que a introdução permaneceu inacabada. Reúne ensaios publicados entre 1976 e 2005. KOSELLECK, Reinhart. *História dos Conceitos*. Trad: Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020.

doutorado em 1953, os Iluministas declaravam ser “imoral o que for impolítico”.¹³⁶ O político, entretanto, desde sua gênese moderna, não ocorreria sem disputas: “Da crítica nasce a hipocrisia”.¹³⁷ A hipocrisia a que se refere Koselleck se conecta à criação de espaços discursivos próprios da burguesia europeia, que responderia aos mais distintos apelos do poder e do mercado. A temporalidade cíclica de suas crises se constituem como decorrências críticas tanto pela revolução (no caso da Revolução Francesa) quanto pelos debates no parlamento (no caso da Revolução Gloriosa inglesa). O paradoxo da crítica moderna estaria aí, na relação dual entre *crise*^[188] e crítica, a primeira desencadeada pela efetividade linguística da segunda. “A dialética entre moral e política, aprofundando-se pelo encadeamento de desequilíbrios sucessivos, comandaria o fundo do plano no qual transcorre a moralização da política: toda vez que se realiza politicamente, a crítica se desprende do existente e articula nova crise.”¹³⁸ Conforme também irá sublinhar Terry Eagleton, apesar de se colocar contras as imposições hierárquicas dos regimes absolutistas, o convite da crítica no período é feito para um grupo específico de leitores que participam de “todo um domínio de instituições sociais – clubes, jornais, cafés, periódicos (...) a comunicação com o leitor é parte integrante do sistema”.¹³⁹

Configurando-se como um fórum apartado do Estado e reivindicando uma observância racional e crítica sobre os seus agenciamentos, tanto a imprensa quanto os cafés e salões se proliferavam com o crescimento das cidades e se tornavam um meio de convocar publicamente a legitimidade prática e discursiva do estado. “Se no decorrer do século XVIII, a esfera pública atuava como um espaço de convencimento, as modificações estruturais

136 FIGUEIREDO, Vinicius de. O dualismo da crítica. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, n.15, nov. 2000, p.128.

137 KOSELLECK, 1999, p.104.

138 FIGUEIREDO, 2000, p.128.

139 EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p.3-4.

pelas quais ela passará no século XIX, relacionadas à ampliação do *público*^[379] que exige a consideração de seus interesses, fará com que ela também se transforme em um espaço de pressão.”¹⁴⁰

Encarada por Habermas como a terceira instituição da modernidade capitalista, a esfera pública não se confundiria nem com o Estado nem com o mercado. A gênese desta esfera está associada, segundo Habermas, com o *desenvolvimento*^[241] do capitalismo mercantil na Europa do século XVII, principalmente na França, Alemanha e Inglaterra, que provocou o surgimento de um novo espaço situado entre a esfera privada e o Estado, caracterizado pela discussão livre e racional e no qual as opiniões se legitimariam não mais a partir de fatores sociais externos – como poder, riqueza e prestígio –, mas através de argumentos racionais sustentados em meio ao debate público.¹⁴¹

Jürgen Habermas retoma Koselleck para a partir dele observar que a formação da consciência crítica do final do século XVIII era no fundo a formação de outra consciência do tempo. Um recurso escasso para superar problemas relegados pelas continuidades históricas e encontrar margens de possibilidades onde possa figurar uma projeção utópica. Conflito do novo tempo: “o espírito da época incendia-se na colisão entre o pensamento histórico e o pensamento utópico (...) O pensamento histórico saturado de experiência parece destinado a criticar os projetos utópicos; o pensamento utópico, em sua exuberância, parece ter a função de abrir alternativas de ação e margem de possibilidades que se projetem sobre as continuidades históricas”¹⁴²

As críticas que se estabelecem na segunda metade do século XX transformaram-se rapidamente em reivindicações. Ao contrário do período da crítica fundada no caráter judicativo¹⁴³, o con-

140 PERLATO, Fernando. Habermas, a esfera pública e o Brasil. *Revista Estudos Políticos*, v.3, n.5, 2012, p.78-94. Disponível em: https://periodicos.uff.br/revista_estudos_politicos/article/view/38620 Acesso em: 10/01/2021.

141 PERLATO, 2012, p.78

142 HABERMAS, 1987, p.104, grifos no original

143 KANT, 2008.

ceito de crise na era moderna se estabelece como fundamento da racionalidade crítica. Mesmo quando olhamos para a **instauração**^[319] de institucionalidades artísticas, como os Salões, por exemplo, com suas exposições de coleções e jovens artistas que concorriam por reconhecimento e prestígio, assim como os posicionamentos críticos em periódicos que surgem na formação da Esfera pública, percebemos que elas ocorriam na esteira da racionalidade Iluminista. A sua prática, essencialmente expositiva e conectada à constituição do poder político dos Estados-nações, enfrentava como sua mais acirrada crise o surgimento das vanguardas. A produção das vanguardas, especialmente na pintura, procurava se desvencilhar dos vínculos políticos e ideológicos dados pela representação e modelos hierárquicos oferecidos por seus gêneros, como a pintura histórica, o retrato, a pintura de **paisagem**^[363], etc. A inserção de um pensamento pictórico autônomo das vanguardas rompe com os debates públicos que eram alimentados pelas estéticas vigentes¹⁴⁴ e que, a partir do cubismo, passa a reavaliar a significação de “uma atividade cuja inserção social já não se fazia mais naturalmente”.¹⁴⁵

AVRITZER, L. Teoria crítica e teoria democrática. *Novos Estudos CEBRAP*, v. 53, mar./1999.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

BUDEN, Boris. “Crítica sin crisis, crisis sin crítica”. In.: *Transversal* - Revista online EIPCP, do you remember institutional critique?, jan. 2006. Disponível em: <https://transversal.at/transversal/0106/buden/es>.

144 REIS, 2005, p.47.

145 BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999, p. 14.

EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FIGUEIREDO, Vinicius de. O dualismo da crítica. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, n.15, nov. 2000.

HABERMAS, Jürgen. Prefácio à nova edição (1990). *Mudança estrutural da esfera pública*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

KANT, Immanuel. *Resposta à pergunta: O que é o Esclarecimento?* Trad.: Paulo Rouanet. Brasília: Casa das Musas, 2008.

KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise*. Trad.: Luciana Villas-Boas Castelo-Branco. Rio de Janeiro: UERJ/Contraponto, 1999.

MAIA, Rousiley. C.M. (2007), Política deliberativa e tipologia de esfera pública. *BIB*. Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais, v. 63.

REIS, Paulo. *Exposições de Arte: Vanguarda e Política entre os anos 1965 e 1970*. [Tese de] Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, 2005.

DOBRA

Em *ing.*: *fold*

Escrita da diferença e da **apropriação**^[107]. Do outro. De si.

Apesar de aparecer em todo o trabalho de Deleuze, a “dobra” é particularmente mobilizada nos livros sobre Michel Foucault e Gottfried Wilhelm von Leibniz. Em cada caso, a dobra é desenvolvida em relação a algum outro trabalho. Poderíamos até dizer que estes livros, como outros escritos por Deleuze, envolvem uma dobra - ou duplicação - do próprio pensamento de Deleuze no pensamento de outro. Podemos ir mais longe e dizer que o próprio pensamento, enigmaticamente, é uma espécie de dobra, uma instância do que Deleuze chama de “forças do exterior” que dobra o interior.

O’SULLIVAN, Simon. Fold. In: PARR, Adrian. *The Deleuze Dictionary* (Revised Edition). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. p. 107-108.

ENTRE-LUGAR

Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra.

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza: esses dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz.

(...) Em virtude do fato de que a América Latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de paraíso, de isolamento e de inocência, constata-se com cinismo que, sem essa contribuição, seu produto seria mera cópia - silêncio (...) Sua geografia deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e reação, de falsa obediência.

(...) O artista latino-americano aceita a prisão como forma de comportamento, a transgressão como forma de expressão.

SANTIAGO, Silvano. O entre-lugar no discurso latino-americano. In.: *Uma literatura nos trópicos: Ensaio sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010, p.9-26.

ERRO

o primeiro “r” da palavra “erro” será sempre diferente do segundo “r”.

Desse modo, a representação do erro (a palavra) será, ela mesma, um erro. Trata-se também de um ato de repetição, de insistência, de teimosia, visto que o parágrafo e esta nota de rodapé são desenhados à mão, letra após letra, em todas as cópias (cópias?) da dissertação. (...) E isso, representar de forma errada o erro, é um acerto.

MORESCHI, Bruno. *Art Book*: a construção de uma enciclopédia de artistas. Programa de Pós-graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade de Campinas, 2014, p.44-5.

ESCRITAÇÃO

A aplicação do conceito de *écriture*, de Roland Barthes, às artes plásticas, leva a pensá-la não como uma função da linguagem, mas como uma desfuncionalização, pois explora não as “riquezas infinitas” de um texto, mas seus pontos de resistência, forçando-o a significar o que está além de suas funções. É essa significação do texto “além de suas funções”, que leva a admitir o uso de *écriture* nas artes plásticas.¹⁴⁶

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p.146.

BARTHES, Roland. *Inéditos*, vol. 1: Teoria. Trad. de Ivone Castrilho Benedetti. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Caligrafias e Escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX. *Revista Em Tese*. Belo Horizonte, v.5, dez. de 2002.

ESPACIALIZAÇÃO POÉTICA

Só faço curadoria, quando faço, como uma extensão da crítica. Só curo exposições de artistas dos quais conheço o vir a ser da obra, o processo de linguagem, a poética. Minha crítica procura ser a propagação poética – por intermédio do veículo expressivo do verbo – do conteúdo de verdade daquelas obras; a curadoria seria uma tentativa de espacialização poética .

BRITO, Ronaldo. Há um colapso e um rearranjo entre imagens e relatos, entre o expor e o significar. [Entrevista a] Marisa Flório. Revista *Arte & Ensaios* – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ, n.27, dez. de 2013, p.11.

ESPAÇO DE APARIÇÃO

“Em 1958, Hannah Arendt definiu a esfera pública, ou a comunidade político-democrática, como o *espaço de aparição*, ou o que a fenomenologia chama de *tornar visível*. Ao enfatizar a *aparición*, Arendt conecta a esfera pública – que ela modelou a partir da antiga *polis* grega – à *visão* e assim, sem saber, abre a possibilidade para que as artes visuais possam ter um papel no aprofundamento e expansão da democracia, um papel que alguns artistas contemporâneos, felizmente, estão ansiosos para desempenhar.”¹⁴⁷

Espaço de aparição da liberdade – Antonio Dias

NEGRÃO, Maria Cristina. *Os anos 60: Antonio Dias, uma poética entre o bem e o mal. A história de uma passagem na arte brasileira*. [Dissertação de] Mestrado. Escola de Belas Artes, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998.

RIVETTI, Lara Cristina Casares. *Antonio Dias: 1960/1970*. [Dissertação de] Mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2019.

Fossos de credibilidade – Governos invisíveis

ARENDR, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.8

Arendt irá afirmar que a qualidade do *aparecer* está inextricavelmente associada à natureza fenomênica do mundo e à própria existência dos seres vivos. Mais do que isso, a condição de *aparecimento*, ocorre quando *testemunhada* por outrem. Nesse sentido o *espaço de aparição* formado por gestos e palavras pelo encontro

147 DEUTSCHE, 2009, p.177

precede a qualquer constituição formal da esfera pública e das suas várias formas de governo e organização. Originalmente, na *polis* grega, liberdade e política operam que passa a ter que se *autogovernar* em relação a uma estrutura que lhe é exterior. O desaparecimento, ou morte, é a supressão do espaço de aparição como espaço de liberdade e de condução política.¹⁴⁸

DEUTSCHE, Rosalyn. A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de guerra. Trad.: Jorge Menna Barreto. *Concinnitas*. Rio de Janeiro, ano 10, v. 2, n. 15, p. 175-183, dez. 2009. DOI: <https://doi.org/10.12957/concinnitas.2009.55557>

ARENDT, Hannah. *A vida do espírito*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

148 ARENDT, 2009, p.37.

ESPAÇO DE CRÍTICA

Diferenciação com os *lugares de crítica*.

“Ao **campo discursivo**^[157], relaciono o conceito *espaço de crítica*. Alio-me a Michel de Certeau (1998), partindo de sua teorização sobre o ‘espaço como lugar praticado’, de modo a assumir como lugares de crítica aqueles que já estão dados e colocados; e, ao contrário, propondo como espaços de crítica aqueles que estão por serem feitos, no sentido daquilo que se pratica frente ao já dado e colocado, que renegocia as posições definidas e estáveis, quase sempre intervindo no regime de articulação que elas normalizam. Nas palavras de Certeau, ‘espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais’ (1998, p. 202).

(...) um *espaço de crítica* remete a algo que não obedece simplesmente ao que está dado previamente, mas que escapa à coordenada do consensual, estando assim condicionado às interações entre atores e instâncias, às lógicas de disputa e negociação, às forças hierárquicas e assimétricas que regulam tais dinâmicas. Dependente, portanto, de inserção e posicionamento, de ação e movimento. Depende, portanto, de inserção e posicionamento.

(...) Com essa conceituação teórica quero apontar que os *espaços de crítica* se configuram enquanto [os] lugares de crítica forem praticados. Sugiro com isso um sentido crítico e mesmo político, pois um *espaço de crítica* enquanto lugar praticado remete à ideia de interferência e ruído na ordem ‘consensual e policial’ das coisas, nos termos de Jacques Rancière (2012). Desse modo, um lugar de crítica necessita também de requisitos para alcançar a condição de *espaço*

de crítica. Esse algo mais, quero aqui propor, corresponde a uma noção de potencialidade, no sentido do que pode ou não realizar-se efetivamente.”¹⁴⁹

A inserção depende da criação de espaços para Manifestação. Espaços de vinculação com agentes, entidades e manifestações podem ser consideradas centrais para a inserção da crítica em suportes que se diferenciam da crítica tradicional, “encontrando circulação em livros, catálogos e outros modos de circulação que não o tradicional meio de difusão pública da crítica de arte – a referida imprensa escrita”¹⁵⁰.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

DALCOL, Francisco. *A curadoria de exposição enquanto espaço de crítica: a constituição de um campo de pensamento em curadoria no Brasil (anos 1960-1980)*. [Tese de] Doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018.

RANCIÈRE, Jcques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

149 DALCOL, 2018, p.41-42.

150 Ibidem, p.13.

ESPAÇO DE EXPERIÊNCIA

Estética, memória e constituição do tecido social formam um entrelaçado indissolúvel. A memória coletiva é estimulada, construída e preservada pelas experiências compartilhadas no cotidiano, pelos sabores e os gestos, laços sociais, políticos e afetivos tecidos em longos e lentos processos de relações copresenciais que vão se redefinindo e constituindo o *nós-eu* ontogênico que dá sentidos de existência a uma *comunidade comunicativa* ou grupo social, tornando-se, em tempo, um aspecto vital da ação criativa, de **mediação**^[342] cultural, social e educativa. As sociedades atuais são complexas, multiformes e atravessadas por tensas relações interculturais que as alargam de sentidos. Porém, o inegável processo de globalização do capital traz consigo a globalização de sua subjetividade, que se torna assim hegemônica. Ativar os territórios a partir das experiências vivenciadas nos lugares em processos de mediação cultural e produção estética (mediação cultural como arte/educação e arte como mediação da memória) se torna parte do fortalecimento da nossa diversidade biocultural, isto é, da vida.¹⁵¹

nós-eu

ELIAS, Norbert. *A Sociedade das Indivíduos*. Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

comunidade comunicativa

DUSSEL, Enrique. *Ética da libertação na idade da globalização e da exclusão*. Trad.: Ephraim Ferreira Alves; Jaime A. Clasen; Lucia M. E. Orth. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

151 MANCILLA, 2019, p.100.

MANCILLA, Cláudio Andrés Barría. Geopoética dos sentidos, a/r/tografia e o patrimoniável em chave descolonial: por uma poética do Sul. *Poiésis*, Niterói, v.20, n.34, p.87-108, jul.-dez. de 2019.

MARTÍN-BARBERO. Jesús. *Oficio de cartógrafo*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MIGNOLO, Walter. Aiesthesis Decolonial. In: *Calle 14*. Revista de investigación en el campo del arte. In: vol. 4, n. 4. Colômbia, 2010. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3231040.pdf>

SANTOS, Boaventura de S.; MENESES, Maria Paula (org.). *Epistemologias do Sul*. Rio de Janeiro: Cortez Editora, 2010.

ESPAÇO PÚBLICO

Reino da interação política.

DEUTSCHE, Rosalyn. A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de guerra. Trad.: Jorge Menna Barreto. *Concinnitas*. Rio de Janeiro, ano 10, v. 2, n. 15, p. 175-183, dez. 2009, p.178. DOI: <https://doi.org/10.12957/concinnitas.2009.55557>

ESTÉTICA OPEROCÊNTRICA

Estética liberal que desvincula o objeto artístico de seu caráter de produção. Segundo Canclini, é uma estética presente no vocabulário de filósofos como Juan Luis Guerrero, e evita explicações racionais sobre o seu processo de produção e recepção.

CANCLINI, Néstor García. *A socialização da arte*. São Paulo: Cultrix, 1980, p.8

EVASÃO

No pequeno texto em que apresenta a exposição de Antonio Dias na Galeria Relevo, de Jean Boghici, em 1964 no Rio de Janeiro, o crítico francês Pierre Restany fala de diferentes gerações dos anos de 1940 e 50 que passaram a juventudes dos seus 20 anos tentados à “recusa de um mundo absurdo e todos os processos de evasão – ‘de abstração’ – correspondentes.” O que nos chama a atenção, é equivalência que é dada entre uma ideia de evasão (de uma realidade perturbadora) e a abstração, que seria sua correspondente.

É curioso como esse é um problema constante nas realidades latino-americanas. Ao comentar uma comunicação feita por Marta Traba em 1978, a crítica brasileira Aracy Amaral destaca o que teria sido apresentado como o meio oficial, tomado pela arte cinética na Venezuela, “o aspecto neutro (segundo Traba), da arte cinética consagrada.”¹⁵²

Para onde evadir? Evasão como saída ou como escape? “Ao mesmo tempo não posso compreender porque Marta faz reservas à participação de artistas (como Cruz-Díez e Mateo Manaure) em projetos de comunicação visual urbana. Considero esse tipo de produção uma das ‘saídas’ para o conflito referido do artista, que violenta suas convicções ao precisar sobreviver, produzindo para uma elite endinheirada. (...) trabalhar na comunicação visual de bairros de casas populares em fase de projeto, em planos de área de lazer e paisagismo, no cartazismo para fins educacionais, em planejamentos de comunicação visual em geral e para a televisão (abertura de programas etc.), no desenho de móveis populares (e nunca a serviço de móveis de estilo ou da chamada vanguarda em design, somente acessível também a uma clientela privilegiada).”¹⁵³

AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Editora 34, 2013.

152 AMARAL, 2013, p.500.

153 Ibidem, p.502.

FABULAÇÃO*

Água do Parto
Água do Rio
Água do Poço
Água de Banho
Água da Chuva
Água da Poça
Água de Lava o carro
Água da Piscina
Água da Bananeira
Água do Cachorro
Água da Corsan
Água de Mar
Água Gelada
Água Salgada
Água Doce
Água Amarela
Água Salobra¹⁵⁴
(...)
Rios
Riolito
Rio-são
Rio Negro
Riocentro
Riolândia
Rio Antense
Rio bonense



Levante (Para uma árvore morta). Arthur L. do Carmo, 2020. (Registro de trabalho).

154 Memórias sobre água de Dienefer Pereira Silva (Terra de Arreia/RS)

Rio docense
Riolamalense
Riovence
Rio pireense
Rio pretano
Rio sonense
Rio sulense
Riozinhense
Rio-acimense
Rio-azulense
Rio-campense
Rio-cedrense
Rio-monsense
Rio-mariense
Rio-negrense
Rio-ostrense
Rio-platense
Rio-pombense
Rio-tintense
Rio-verdense
Rio bonitense
Rio grandense
Rio de janeiro
Rio antoniense
Rio branguense
Rio fomosense
Rio Grande do Sul
Rio Grande do Norte
Rio Grande¹⁵⁵
(...)

155 Trecho de memórias da água de José Antônio Silva de Lima (Terra de Areia/RS)

A primeira imagem que pude me deter em Terra de Areia foi um céu opulento, estrelado. Tendo chego à noite, madrugada adentro, numa casa afastada do centro da Cidade, longe de vizinhos, fazia tempo que não via um céu como aquele. Dentro da casa, deitado na cama, outras se acendiam: adesivadas no teto, estrelas fluorescentes brilhavam no escuro, resquícios de infância, uma geração próxima a minha. Essa oposição entre um céu natural tão pujante do lado de fora e as marcas de uma geração crescida no auge das artificialidades do plástico foram as primeiras impressões que iriam voltar algumas vezes durante minha estada nesta Cidade, no bairro da Boa Vista.

Os meus principais interesses, ao optar pela residência em Terra de Areia, eram:

1. As presenças de Galpões gaúchos, que podem ser referidos também como Galpãozinhos, Cozinhas sujas, Estrebarias, Tambos, Confinos, e que ainda representam, segundo meu articulador local Augusto Bobsin, uma espécie de orgulho fabril.
2. O porto antigo, ou porto velho, da cidade de Terra de Areia, localizado no bairro de Cornélios, homônimo ao rio que o ladeia e que corre em direção à lagoa próxima, a Lagoa dos Quadros.

No primeiro contado com meu articulador, solicitei que me enviasse sua dissertação, intitulada “Galpões do Vale do Rio Três Forquilhas (RS): Hibridismo e Paisagem Cultural”¹⁵⁶; primeiros dias de leitura, entremeadas com algumas saídas para observar a **paisagem**^[363] da região: Serra do Mar, com seus altos morros ao fundo, distantes, e diversos cultivos de agricultura familiar, principalmente de Abacaxi e Mandioca. Em conversa com José Antônio, ou Zé, que todos os dias cedo levava seu cavalo Baiú para pastar no

156 BOBSIN, Augusto da Silva. *Galpões do Vale do Rio Três Forquilhas (RS): Hibridismo e Paisagem Cultural*. Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.

quintal da casa, e o buscava no final da tarde, fui tendo algumas noções das plantações, venda e valores, confirmados mais tarde pelo seu Volnei, pai de meu articulador: em cada 1ha de terra plantada é possível colher de 10.000 a 12.000 abacaxis, que são vendidos gradualmente nos mercados vizinhos ou quitandas em levas de 200 a 600 unidades. Sem conseguir me relacionar com essa paisagem apenas em sua forma, cor, volume, estrelas fluorescentes brilhavam, artificiais, e então me chamou a atenção nesse momento os proprietários que emprestavam suas terras para algumas famílias de agricultores, ou as alugavam, num sistema descendente do sistema português de *sesmarias*. Normalmente os valores são divididos em partes iguais ou em terços entre os plantadores e os proprietários. Assunto difícil de se abordar, todas as vezes que procurei algum outro comentário gerava desconforto. Percebi mesmo que a única coisa intocável, *in natura* contraposta à cultura, poderia ser o céu visível, mas ali também há detritos.

Logo fui percebendo o que já havia lido antes da minha ida: apesar dos reflorestamentos de algumas regiões de Mata Atlântica no Litoral Norte do RS, o Pampa segue sendo o bioma mais degradado de todo o País. Poucas árvores nativas resistem, como o Maricá, típica em áreas de restinga, a Figueira, sombreando algumas áreas de pastagens, ou a Taquara, usada como bloqueio de vendavais através da formação de uma malha. As madeiras de demolição ou de casas antigas, assim, são muito valorizadas para serem empregadas em novas construções, pois as disponíveis para compra primária são madeiras de reflorestamento, como o Pinus e o Eucalipto.

Desloquei meu olhar para os arredores, percebi que mesmo nos jardins mais bem organizados sempre haviam alguns montículos de rejeitos, caliça, detritos, entulhos, monturos, nomes que fui procurando coletar com os moradores locais. Esses montículos, em seu conjunto, formavam um espaço invisível nos quintais, mas não completamente esquecidos. Diziam-se estar destinados a algum projeto ou necessidade futura, incluindo a necessidade de lenha.

Dos montículos, interessavam-me duas coisas: *os percursos*, que normalmente terminavam em lenha e *as incertezas*, projetos futuros que se faziam dependentes de muitas outras coisas para acontecer, como um casamento que não veio, um terreno para ser aterrado, a manutenção futura da estrada quando chegam as chuvas, montes de terra para algum outro momento. Um futuro incerto, mas armado de alguma possibilidade. Em Terra de Areia todos sempre estavam fazendo algo: as construções de novas casas abundavam pelo interior do grande bairro de Boa Vista.

Entre tantos afazeres, como roçar e colher plantações de abacaxis, levantar, pavimentar, chapiscar, acabar construções, via-me artista, procurando em quais pontos se sustentam o pulsar dessa cidade que em sua totalidade chega a pouco mais de 10.000 habitantes. No presente, igrejas evangélicas pululam, não me atrevi a fotografá-las, boatos correm solto. A católica, única, imponente, com seu santo São Pedro erguido no alto, fechada. Mas começaram a vir na minha mente alguns gestos contrários às boas práticas cristãs do nosso atual momento: atirar pedras uns aos outros, caluniar, difamar, ameaçar, andar com pedras nas mãos, estar armado. Gestos de um passado bíblico que deveria ter sido desfeito dentro de toda e qualquer comunidade cristã desde a presença do Cristo. Atirar pedras às Igrejas. Devolver o que a elas pertencem: intolerâncias, calcário frágil com o qual são construídas, sem qualquer transcendência, prédios ociosos que ressoam a areia calcinada onde estão erguidas, camadas de prosperidade desejadas, fugazes e velozes sobre a miséria daqueles com os quais deveriam partilhar o pão, verdadeiro corpo de Cristo, a partilha. Tão perto, tão longe.

No quintal da casa da residência também havia um montículo: uma árvore caída e outros pedaços cortados foram tomados por uma vegetação de gramíneas, formando o que se repetia em outros momentos, *uma paisagem ruderal*.¹⁵⁷ Numa necessidade de tam-

157 “Ruderal, do latim ruderis, significa literalmente entulho.” CABALLERO, Daniel. Cerrado Infinito. [2015]. Em conversas com Daniel na residência ele trouxe o conceito de *paisagem ruderal* como paisagem simbiótica que acompanha as ocupações humanas.

bém construir algo, espelhado pela vida local, me propus a retirar essa árvore do seu montículo e remontá-la. Talvez como sinal de outro tempo, talvez numa vontade de sobrepor tempos diferentes de vida, mesmo como uma resposta à minha frustração com os flamboyants. Desenterrar uma árvore, era o que pensava. Pô-la de pé. Novamente. Morta, mas de pé. Brotar. Desenterrar. Levantar. **Levante.**



A cada 100 passos uma pedra (As pedras nunca sorriem. E tu vais dizer que é passado.) Performance. (Arthur L. do Carmo, 2020). Fotografia Kim Costa Nunes.

De todas as histórias que podia perceber que estavam ali entrelaçadas, nenhuma falava tanto de Terra de Areia quanto a chegada da rodovia asfaltada, a BR-101. Implantada a partir de um projeto nacional, iniciado com Juscelino Kubitschek e levado à cabo pelos Militares como estratégia de integração (desmatamento e expropriação), ainda reverbera por todo o interior do País. A rodovia tem uma presença fundamental para a vida da Cidade. Dividiu por muito tempo o lado da rodoviária, embarque-desembarque no qual proliferava o comércio, e o outro lado, o chamado *lado paraguaio*, talvez dito assim num sentido de desqualificar uma margem pouco acessada, esquecida. A margem do Rio Cornélios, no qual a Cidade existiu por primeiro, numa outra dimensão temporal, era citada de forma saudososa, mesmo lírica. “No tempo em que era em Cornélios”, “Quando não tinha a rodovia”, diziam alguns. Um atendente de informática contou do tempo de plantações de mandioca de seu avô. A espera pelo barco à vapor, as carroças.

Duas paisagens que desapareceram da vista, mas são parte fundamental da construção do eu lírico brasileiro: a hidroviária e a ferroviária. Outro tempo. Outros tempos. Tropeços da paisagem em decisões de Estado. Tropeçar. Em pedras que são muitas decisões. Imprecisões. Desfavoráveis a qualquer consulta popular. Pedras em silêncio, carregadas pelos carros, carroças, ainda *estão*, amassadas nas estradas. Nessa residência, estava com minha bike. Difícil pedalar sobre pedras incrustadas na terra. Pedras que não sorriem. Esquecidas, inútil depósito praial. Fabulava: móveis poderiam documentar o vento e as ventanias frequentes desse local, mas tal fluxo passou a ser percebido como um vento “civilizatório”, que encobria a história de tantos outros lugares e paisagens e que nesse sentido deslocou a Cidade para as margens da rodovia, BR-101. Assim surgiu uma ideia de caminhada, com meu corpo a arrastar pedras para o outro lado da Cidade, para um outro tempo. O tempo saudososo de alguns moradores. **A cada 100 passos uma pedra.** No passo 101, recomeçar a contagem.

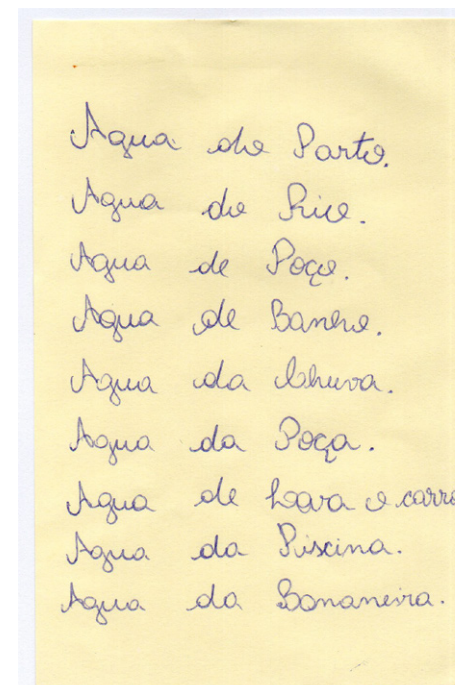
Não gostaria de retirar nada do local, da geografia de Terra de Areia e transportar para qualquer outro lugar que não fosse a própria

Cidade. Mas ainda havia a possibilidade de depositar algo sobre a terra e areia que formariam o caminho de regresso imaginário-temporal da BR-101 ao Rio Cornélios. Retirar pedras, e então depositar palavras. Com o dedo, gesto e corpo escrever palavras ao longo do trajeto da caminhada. Todas as vezes que retirava uma pedra, depositava uma palavra. Fazer da palavra uma pedra. Todavia, as palavras ali depositadas ainda eram minhas, o caminhar também, mas não o caminho, nem as pedras. Da BR ao Rio, para onde levaria as pedras para tomarem banho, serem depositadas em margem saudosa, formarem parte de um outro leito que não o rodoviário, faltava algum outro texto, um texto que eu não poderia inventar ou narrar, algo que não me pertencia, e a mim só restava solicitar.

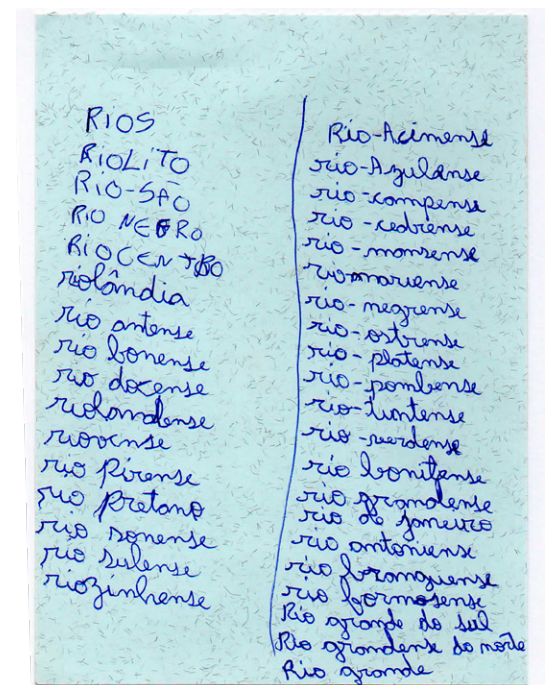
O tempo saudoso dos moradores me vinha no momento de elaboração desse *trabalho de caminhar*. Estando num triângulo seco em relação à bacia hidrográfica da região, entre o Rio Cornélios, a Lagoa dos Quadros e a Lagoa Itapeva, o grande bairro de Boa Vista em Terra de Areia não possui rios ou lagoas, é formado por alguns banhados, restinga e o pampa, além de pequenos açudes, criadouros de peixes. Ainda não havia percebido isso, pude ver a partir de alguns materiais deixados para todos os residentes reunidos pela Vada (Val Bastos, Produção executiva). Com meu interlocutor, voltamos às casas que havíamos visitado antes, quando fotografava seus quintais, para fazer uma proposta: a de que escrevessem suas memórias de água, de rios e outras que pudessem advir disso. Um caminho que poderia misturar lembrança, imaginário, desejo ou ficção. Escrevi meu pedido sobre alguns bloquinhos e fomos descobrir se alguém estaria de fato disposto a escrever. Como seria de imaginar, tivemos diversas negativas. “Aqui o sistema é bruto”; “Isso não é pra mim”; “Não me sinto capaz de fazer isso”; “A gente já não está vencendo de tanto serviço”; “Passo o dia inteiro na roça, para mim fica difícil”... foram algumas das respostas negativas. Tivemos, entretanto, três positivas:

1. Maria Calma da Silva Oliveira, vizinha, 80 anos, pintora, dona de casa aposentada, cuidada por sua filha, recém-vacinada.
2. José Antônio de Lima, Zé, que vinha sempre disposto a conversar e durante a última semana da residência passou a me visitar com mais frequência, na sua hora de almoço.
3. Dienefer PereiraSilva, moradora de Boa Vista, foi a única que eu havia conhecido durante os registros de montículos que topou participar com sua família (mãe, marido e genro), da proposta.

Não me sentia à vontade para colocar minha voz sobre as palavras desses moradores e suas famílias, mas gostaria de fazê-las um dizer para o fundo da caminhada (de seu registro). Sugeri então ao seu Volnei Bobsin, sambista de primeira, que fosse ele quem fizesse a narração. Topado. Palavras escritas, buscadas, muitas deviradas, nos bloquinhos lembranças. Narração feita.



Primeira página de memórias. Dienefer Pereira Silva. (Terra de Areia/RS)



Primeira página de memórias. José Antônio de Lima. (Terra de Areia/RS)



A cada 100 passos uma pedra (As pedras nunca sorriem. E tu vais dizer que é passado.) Performance. (Arthur L. do Carmo, 2020). Fotografia Kim Costa Nunes (nesta página e ao lado).

*Trecho de relato sobre a minha residência no *CASCO – Programa de Integração Arte e Comunidade*. Coordenação Geral: Paola Fabres. Coordenação Executiva e Financeira: Luciano Nascimento. Coordenação de Articulação Social: Maurício Manjabosco. Orientação e Curadoria: Maria Helena Bernardes. Produção Audiovisual e Fotografia: Kim Costa Nunes. Artistas residentes: Arthur L. do Carmo; Carolina Cordeiro; Charlene Bicalho; Daniel Caballero; Daniel Escobar; Dirnei Prates; Fabiana Faleiros; Lilian Maus; Pablo Paniagua; Teresa Siewerdt; Thiago Guedes; Tomaz Klotzel. Litoral Norte/RS – 2021.



FADIGA

Antonin Artaud: “He estado enfermo toda mi vida y no pido más que seguir estándolo, Pues los estados de privación de la vida siempre me han informado mucho mejor acerca la plétora de mi potencia, que las frases pequeño-burguesas como: CON BUENA SALUD ES SUFICIENTE.”¹⁵⁸

Martí Peran, professor e pesquisador da Universidade de Barcelona, afirma na sua conferência ¿Como Convertir la Fatiga en una Exposición?, que a perspectiva de Artaud nos arremessa diante do desafio de sustentar um anomalia como um caminho de consciência do real mais ampla do que estados normalizados.

Peran afirma que a hiperatividade e o empreendedor de si mesmo que permanece eternamente gerando cansaço e fadiga movimentam o capital que gera suas divisas, a mais-valia. Ao contrário da afirmação de Artaud, “por favor não curem os enfermos”, a biopolítica nos quer sãos, se muito cansados então que tirem um *break*, para que estejamos aptos a gerar distintos modos de querer, mas no qual o querer sempre prevalece, nos colocando em movimento frenético. Não apenas uma indústria a nos expropriar do não-desejo e o seu *contra-poder*, mas submetidos a um lógica de que nos exploramos a nós mesmos: “Se ha impuesto la lógica del sujeto de la autoexplotación.”

Aos término de 2014, o pesquisador montou três exposições no Fabra i Coats – Centre d’Art Contemporani de Barcelona. Numa

158 Estive doente toda minha vida e só peço para continuar assim, pois os estados de privação de vida sempre me informaram muito melhor sobre a plétora de minha potência, do que frases pequeno-burguesas como: COM BOA SAÚDE É SUFICIENTE. (Tradução nossa.) *Pletora* (med.) – aumento do volume de sangue no organismo, provocando inchaço vascular; (bot.) produção anormal e excessiva de seiva que provoca produção anormal e excessiva de folhas.

delas estava o trabalho de Julia Montilla, em que a artista constrói uma maquete de cidade com diferentes fármacos. Como afirmava Martí no seu texto de apresentação dessa mostra: “Si el capitalismo industrial producía mercancía con valor de cambio y el capitalismo postfordista se desplazó hacia la producción de subjetividad, hoy la plusvalía se concentra en la autoproducción de identidad.”

A cada momento nos encontramos sob a obrigação de tomar infinitas pequenas decisões em todas as áreas (trabalhistas, emocionais, sociais, ...) que se tornaram a nova força de trabalho: eles não fecham nada e garantem o benefício gerado pela ação constante da inquietação. O sujeito foi confundido com o movimento incessante de sua própria alienação.

“Como o sujeito individual – e não o universal – é o novo imperativo da ação, é essencial restabelecer também a semântica do lugar, do lugar concreto onde o homem deve desenvolver sua experiência de vida. Em termos arquitectónicos, devemos passar de modelos modulares mecanizados para um repertório mais inconstante de formas e tipologias, capaz de basear o princípio da qualidade de vida na possibilidade de estar com as coisas.”

Ao pensar a obra de Domènec intitulada “24 de iluminação artificial”, Peran procura observar quais seriam as possibilidades de experiência que podemos traduzir de nosso passado recente. Na **contemporaneidade**^[174] “a vida hiperativa é o paradigma da pobreza da experiência, pois implica um déficit excedente: temos muitas experiências, mas quase todas são banais. A consequência disso tem sido reconhecida sob diferentes afirmações: vida nua (G. Agamben), vida danificada (S. López Petit), sociedade do cansaço (Byung-Chul Han), corrosão de caráter (R. Sennett), fábrica da infelicidade (F. Bifo Berardi), sociedade depressiva (A. Ehrenberg), ... a fadiga, dor causada pela auto-exploração, torna-se assim inevitável.”

Em seu trabalho presente na mostra ocorrida em 2015 no Fabra i Coats do Centre d’Art Contemporani de Barcelona, Domènec recria em tamanho real uma sala do hospital antituberculose de Paimio, na Finlândia – projetada por Alvar Aalto nos anos trintano qual os mobiliários e arquitetura foram adaptados para que os pacientes pudessem ter me-

lhor relação com sua posição natural de convalescença: a horizontal. Entretanto, ao contrário dos quartos de recuperação humanísticos de Aalto, a instalação de Domènec nega qualquer possibilidade de luz natural ou conforto.

Peran frisa a necessidade que a arte nos coloca de reabilitar o encontro com a realidade, de “tornar real o real”, como um imperativo. O imperativo de abordar a ausência de realidade e tentar habilitar ferramentas e mecanismos para voltar a se estar no mundo real. “A fadiga não é como a melancolia, não é essa passividade contemplativa, mas um exercício constante de se manter consciência daquilo que nos mantém fatigados. E esse ato nos informa não sobre o que temos que fazer, mas o que temos que deixar de fazer. Manter-se na fadiga é uma decisão política, manter-se na resistência.”

A ideia da arte que intervém no próprio corpo a provocar deslocamentos que não seriam possíveis sem ela é parte central das pesquisas de Joana Cera (Barcelona, 1965). A procura por si, recurso utilizado também por diversas outras artistas, refletem um método que intenta não apenas definir a si mesma, mas também suas próprias sombras. O pesquisador Martí Peran comenta que nessa série da artista Joana Cera “al amputarse la visión por voluntad propia el artista señala un camino hacia un mundo interior.”

Joana Cera: “Se não tivesse tido este recurso (da arte), não sei se teria passado por um certo período da minha vida em segurança. É uma grande ferramenta que funciona como um espelho e responde a perguntas. Também é capaz de acalmar um espectador, parece-me um grande remédio, muitos criadores se tornaram artistas por causa disso e em seu primeiro estágio criativo o que eles fazem é basicamente curar a si mesmos, limpar seu canal.”

PERAN, Martí. ¿Como Convertir la Fatiga en una Exposición? [Conferência] *Fórum Permanente*; Instituto de Estudos Avançados (IEA/USP); Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade (FEA/USP). 8 de set. de 2014. Disponível em: forumpermanente.org/event_pres/encontros/fatiga-en-una-exposicion

FRATURAS EPISTÊMICAS

Néstor García Canclini, ao pensar as transformações do período de 1960-70, pontua a necessidade de uma nova estética e, por consequência, de uma nova crítica, assim como outra relação da arte com a sociedade, afinal, “uma arte de libertação necessita de uma estética que não a contradiga”.¹⁵⁹

*Fraturas epistêmicas estão acontecendo pelo mundo e não entre as comunidades indígenas das Américas, Austrália ou Nova Zelândia. Está acontecendo também entre os intelectuais afroandinos e afro-caribenhos. E está certamente acontecendo, embora moldado por histórias locais diferentes, entre os intelectuais progressistas e os ativistas islâmicos. E ao que toca à quebra epistêmica, a consequência é o recolhimento do “nacionalismo”, ou seja, o idealismo do Estado da burguesia que conseguiu identificar o Estado com uma etnia, e, portanto, foi capaz de ser bem sucedido na fetichização do poder: se o Estado se identifica com uma nação, então não há diferença entre o poder do povo e o poder nas mãos das pessoas da mesma nação nas mãos daqueles que representam o Estado.*¹⁶⁰

CANCLINI, Nestor García. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. Trad. Maria Helena Ribeiro da Cunha; Maria Cecília Queiroz Moraes Pinto. São Paulo: Cultrix, 1980.

MIGNOLO, Walter. *Desobediência Epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em Política*. In: *Cadernos de Letras da UFF* – Dossiê: literatura, língua e Identidade, n. 34, 2008.

159 CANCLINI, 1980.

160 MIGNOLO, 2008, 315.

FRATURAS INSTITUCIONAIS

habitar a fratura

A imagem de uma existência que habita a fratura se lança aqui como uma estratégia para olharmos as respostas que eventos e instituições têm procurado não apenas para responder às crises externas ao seu funcionamento, mas também às suas crises internas.¹⁶¹ Algo que nos remete à Didi-Huberman (**v. *anamnese***^[99]) ao lançar seu olhar para as cascas das bétulas nos campos de concentração de Auschwitz-Birkenau. Dentre os eventos que irão ter relação constante com um estado de **crise**^[188], seja procurando uma reflexão externa ou vivenciando e lutando pela própria sobrevivência diante de suas fissuras internas destacamos a documenta de Kassel (1955-) e a Bienal de São Paulo (1951-). Ambas surgidas no seio do espírito moderno e das ideias de progresso e pós-humanismo possuem, entretanto, diferenças basilares, como a periodicidade e suas consequências na pesquisa e produção de cada uma de suas edições, além de terem sido motivadas por intencionalidades distintas nas suas origens. “Acredito que a documenta de Kassel, hoje comumente referida como a mais importante exposição de arte contemporânea no mundo, conseguiu assegurar sua preeminência no cenário artís-

161 Vinícius Spricigo, ao falar do *permanente estado de crise* da Bienal de São Paulo retoma conferência de Miguel Chaia para situar um movimento autoreflexivo fundamental: “um dos principais destaques da Bienal de São Paulo é sua condição de crise. Um estado de crise que poderia ser, em teoria, a vocação fundamental da Bienal.” CHAIA, Miguel, 2008 apud SPRICIGO, Vinícius. *Modos de representação da Bienal de São Paulo: a passagem do internacionalismo artístico à globalização cultural*. São Paulo: Hidra (Coleção Fórum Permanente), 2011, p.142.

tico das mega-exposições globais justamente por ter moldado uma identidade vinculada à percepção do presente como uma época de crise.”¹⁶²

O termo *moldado* utilizado por Zacarias nos fala de uma forma que é comumente constituída pela contraparte negativa de uma matriz, carregando todas as marcas de suas fissuras. Habitar uma fratura é dar a forma de seu próprio **vazio**^[403]. Habitar as múltiplas crises do presente teria se tornado assim uma estratégia de legitimação necessária para mega-exposições como a documenta de Kassel. Carolyn Christov-Barkargiev, diretora da dOCUMENTA(13) fez um movimento que se apoiava na releitura sobre as origens do evento, pelos seus fundadores Arnold Bode e Werner Haftmann. Surgida sob o slogan “Museu de 100 dias”, em 1955, a origem da documenta foi “uma iniciativa com uma missão redentora da identidade alemã: resgatar a arte moderna banida durante o regime nazista”.¹⁶³ A leitura que Christov-Barkargiev faz do momento inaugural da documenta é a de que “teria sido uma exposição criada para curar os traumas da guerra – aí residiria sua verdadeira função”.¹⁶⁴ Ao destacar a potência regenerativa que o evento teria, a diretora e historiadora da arte ítalo-americana deslocou parte do evento para o Afeganistão, então território ocupado pelas forças militares norte-americanas. Na cidade de Cabul promoveu seminários e incentivou a produção de artistas locais com a criação de ateliês, além de uma exposição. O

162 ZACARIAS, Gabriel. documenta: exposição para uma época de crises? *Periódico Permanente*, v.9, n.8, nov., 2020, p.2. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/periodico-permanente-no8/sumario-1>

163 LAGNADO, Lisette. Em conversa com Carolyn Christov-Barkargiev. *Periódico Permanente*, v.9, n.8, nov., 2020, p.4. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/revista/periodico-permanente-no8/sumario-1>

164 ZACARIAS, 2020, p.4.

Queen's Palace foi então ocupado por parte da documenta através de uma exposição curada por Andrea Viliani e Aman Mojadidi, na qual incluíram trabalhos de Giuseppe Penone e Francis Alÿs dentre outros que também tinham obras em Kassel. A regeneração dos pressupostos pós-humanistas das primeiras documentas organizadas por Arnold Bode são novamente destacadas na edição seguinte, curada pelo crítico e editor polonês Adam Szymczyk.

A 28ª Bienal de São Paulo surgiu com as marcas de uma profunda fratura. O que não era algo inédito. Mabe Bethônico, durante a sua conferência na mostra¹⁶⁵ fez sua pesquisa no arquivo e levantou uma série cíclica de reportagens que relatavam as situações de *crise* do evento. Em 2008, a crise específica de gestão que havia se iniciado alguns anos antes, se agravou. Entretanto, os seus dirigentes ainda mantinham posição de destaque. Na última sessão do *Jornal 28B*¹⁶⁶, que fechava um ciclo de 9 publicações semanais, intitulada *Percurso*, aparecem sobre um fundo vermelho vivo três dados bastante pontuais sobre todas as suas edições passadas: 1. Presidência (nomes), 2. Curadoria (nomes), 3. Artistas (quantidade, países). O informativo, editado por Marcelo Rezende¹⁶⁷ e publicado em associação ao *Jornal Metro*¹⁶⁸ fechava

165 28 Bienal - História como matéria Flexível: Práticas artísticas e novos Sistemas de Leitura (Re-Leituras e Arquivos, 14 de nov. de 2008.

166 JORNAL SEMANAL DA 28ª BIENAL DE SÃO PAULO. São Paulo. 19/12/2008. Percurso, p. 23. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/2078> Último acesso 24/05/2021

167 Perfil em <http://www.iea.usp.br/pessoas/pasta-pessoam/marcelo-rezende>

168 Com o objetivo de "levar a Bienal de São Paulo para um público novo, fora do circuito da grande imprensa", nesta edição ocorreu a publicação semanal de um informativo em associação com o *Jornal Metro* com distribuição gratuita na cidade de São Paulo. A proposta era que esse informativo viesse a se tornar "um catálogo, um registro, do processo da 28BSP". O *Jornal 28B* foi veiculado sempre nas edições de sábado do *Jornal Metro* de São Paulo entre 24/10/2008 a 19/12/2008. COHEN, A.P.; MESQUITA, I. Relatório da curadoria da 28ª Bienal de São Paulo. Abil/2009. Disponível em: [assim seu ciclo com um brevíssimo panorama sobre o percurso institucional da Bienal de São Paulo, dando destaque ao que seriam as três esferas chaves para a realização do evento, com uma ênfase nominal às suas presidências e curadorias ou direções artísticas. Entretanto, ficaram de fora, ou mesmo que apenas numéricos como a presença de artistas e países, os dados sobre outro fator fundamental para o **acontecimento**¹⁶⁹: os visitantes.](http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/28a-bienal/re-</p></div><div data-bbox=)

Ao olhar para essa síntese e encerramento, não poderíamos deixar de pensar nas placas de alumínio fundido ou aço inox escovado de edifícios (também institucionais, diga-se de passagem, como escolas e departamentos de Estado) que acompanham uma história desde sua inauguração. Permanecem como um símbolo concreto de uma execução finalizada.

Na primeira página da primeira edição do mesmo jornal, o Editorial escrito por Rezende pontuava, entretanto, a dimensão de crise. Entre a primeira seção do primeiro jornal e o seu último conteúdo, temos uma trajetória que sai de *crise* para a evidência do vazio de uma *fratura*. Rezende afirma que a gênese de qualquer crise ocorre primeiro com as ideias. "Quando a palavra 'crise se repete de modo insistente, servindo para explicar o funcionamento ou o desajuste do mundo, é porque a primeira crise que se observa é de idéias."¹⁶⁹

Um dos primeiros textos a debater a proposta da edição de Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen, foi publicado na revista *Frieze*, depois de duas semanas do anúncio oficial do nome de seu curador geral.¹⁷⁰ Performances e vídeos no térreo e primeiro andar, um andar completamente vazio no segundo, e no terceiro, uma biblioteca e um arquivo. O recorte de opiniões trazidas por Cypriano, em sua maioria, era bastante crítico não apenas à situação turbulenta pela qual passava a Fundação Bienal, mas também ao projeto. Cauê Alves, mesmo ironizava: "a Bienal já não tem uma biblioteca e um arquivo aberto ao

latorio. Último acesso em 15/05/2021.

169 REZENDE, Editorial, 28jb 2008, p.03. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/2078>

170 CYPRIANO, Fabio. A void in São Paulo. *Frieze*, 20 de nov. de 2007. Disponível em: <https://www.frieze.com/article/void-s%C3%A3o-paulo>

público¹⁷¹? Eu preferiria ver obras de arte lidando com a idéia de um vazio do que encontrar um edifício literalmente vazio”¹⁷¹

Os posicionamentos de Mesquita, principalmente em relação à importância da memória e do documento como patrimônio de instituições que sobrevivem sem a formação de acervo, como é o caso da Fundação Bienal, contribuiu para a aceitação ampla do seu projeto. Mesquita, numa entrevista à revista Número¹⁷² dez anos antes já se perguntava: “o que é patrimônio para uma instituição que não tem acervo?” Sua memória, sua história, como ele mesmo comenta, está ali, e não em obras. “Com relação à Bienal, a história da arte que se escreve sobre ela é sempre reiterativa...”, refletindo influências históricas, tal como Oteiza [prêmio de escultura na 4ª Bienal] influenciou Amílcar de Castro, Franz Weissmann, assim como Richard Serra. O seu espaço deve ser pensado também para refletir sobre comportamentos da arte no Brasil: “vieram cinquenta e quatro Pollocks, a sete mil dólares os mais caros e ninguém comprou. O viés tem que ser esse.” Viés: pensar a formação da memória de uma instituição, nas suas lacunas, falhas acontecimentos.

A 28ª Bienal de S. Paulo, enquanto transformadora de uma **situação de crise** numa **situação de crítica**, voltou-se aos questionamentos sobre modelos globais de Bienal, incorporando assim uma pausa institucional internacional e não específica como uma pausa autorreflexiva e crítica sobre a sua presença que supostamente vinha se tornando redundante no contexto local. A crise central apontada era uma *crise de especificidade e pertinência* no mar global de Bienais que passaram a pipocar pelo mundo. A tese era a de que

171 Idem. (Entretanto) “doesn’t the Bienal already have a library and an archive open to the public? I would rather see works of art dealing with idea of a void then to find a literally empty building.” (Tradução nossa) Alves apontava anteriormente que tendo em vista a situação institucional, o projeto de Ivo estava adequado.

172 MESQUITA, Ivo. Entrevista com Ivo Mesquita. [Entrevista concedida a] revista Número. Número, n.7, jan.2006. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-numero7/entrevlvoM> (último acesso 30/12/2020)

Talvez as Bienais, apesar do fluxo incessante de imagens, representações, e diversidade das práticas artísticas, e da voracidade da economia que alimenta o circuito, pudessem recuperar posições válidas se elas estivessem fundadas nas singularidades dos seus lugares de origem, localizadas nas demandas imediatas das regiões em que se inscrevem.¹⁷³

Essa era a intencionalidade primordial de seus curadores, Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen: estabelecer uma conexão que fosse da praça à biblioteca e na biblioteca a reflexão crítica de um ideário global. Como uma flecha, a ser disparada de dentro do Pavilhão das Indústrias para fora, haveria por último um website, além de publicações tradicionais. Um pouco mais de 10 anos depois de sua realização, o website já não existe mais. A estratégia da curadoria não se voltou aos problemas e questionamentos que a própria Fundação Bienal de São Paulo, principalmente em decorrência da figura de seu presidente eleito pela terceira vez Manoel Pires da Costa, estava enfrentando, mas, pelo contrário, abrangeu uma “perspectiva local inserida no circuito global em que as Bienais operam, (numa tentativa de alertar sobre) o risco de se tornarem provedoras de um exotismo para o consumo de uma diversidade cultural, racial, e econômica, assim como álibis políticos e sociais do capitalismo transnacional.”¹⁷⁴

Sendo assim temos uma Bienal que procurou como estratégia transfigurar sua crise específica numa situação crítica geral, colocando em debate não somente a si mesma enquanto entidade singular, mas, sim, a sua existência enquanto pertencente e mantenedora de um *modelo*. Isso nos faz perguntar: o que afinal estava em crise naquele momento? A resposta, que nos caberia responder seria ambígua, pois Bienal de São Paulo e modelo expositivo Bienal, evi-

173 MESQUITA, Ivo; COHEN, Ana Paula. Premissa. Revista Arte Capital. Abr./2008. Disponível em: <https://www.artecapital.net/perspetiva-71-ivo-mesquita-28%C2%AA-bienal-de-sao-paulo>

174 Ibidem.

tando que nos concentremos apenas no evento promovido pela Fundação Bienal de São Paulo, que ainda hoje, e mesmo com suas crises, se configura como um dos mais importantes eventos do calendário global de exposições.

A fratura institucional, nesse sentido, coloca uma crise particular como um elemento a mais de um *background* muito maior: a crise de um modelo “incapaz de apresentar uma perspectiva crítica da era globalizada na qual está inserida.” A tentativa de converter uma dificuldade financeira em potência reflexiva, expôs não somente um vazio, como afirma o texto coletivo feito em dezembro de 2018, mas as próprias “fragilidades bem mais profundas da Fundação e dos rumos que vem tomando a própria Bienal”.¹⁷⁵

175 André Mesquita, Artur Matuck, Cristiane Arenas, Euler Sandeville, Flavia Vivacqua, Gavin Adams, George Sander, Henrique Parra. Caso Caroline Pivetta da Mota na 28ª Bienal de São Paulo (texto enviado por e-mail em 18 de dezembro de 2008). Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/imprensa/a-recepcao-da-28a-bienal-de-sao-paulo/caso-caroline-pivetta-da-mota-na-28a-bienal-de-sao-paulo>

GESTO CURATORIAL

O'DOHERTY, Brian. The gallery as gesture. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy. (ed.) *Thinking about exhibitions*. Londres, Nova York: Routledge, 1996, p. 227-240.

Se pensarmos na definição de *escrita* dada por Vilém Flusser, percebemos que a ideia de *gestos* se relaciona com a ideia de *inscrição* ou *incisão* que *adentram* superfícies:

Escribir no significa aplicar un material sobre una superficie, sino rascar, arañar una superficie; y así lo indica el verbo griego *graphein*. La apariencia engañã en este caso. Hace algunos miles de años se empezó por grabar con varillas aguzadas las superficies de ladrillos mesopotámicos; lo que, según la tradición, constituyó el origen de la escritura. Se trataba, por tanto, de hacer unas incisiones, de penetrar la superficie; y de eso es de lo que trata todavía. Escribir continúa significando hacer 'in-scrip-ciones'. No se trata, por tanto, de un gesto constructivo, sino de un gesto irruptor y penetrante.¹⁷⁶

HEINICH, Nathalie; POLLAK, Michael. From museum curator to exhibition auteur: inventing a singular position. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy (ed.). *Thinking about exhibitions*. Londres, Nova York: Routledge, 1996, p. 231-50.

176 FLUSSER, V. *Los gestos*. Fenomenología y comunicación. Barcelona: Editorial Herder, 1994, p.31.

HUCHET, Stéphane. Partilhas no ambiente da crítica. *Porto Arte*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, v.16, n.27. Porto Alegre: nov./2009, p.75-87.

LAFUENTE, Pablo. A história das 'histórias das exposições'. [Entrevista a] Fabio Cypriano e Mirtes Marins de Oliveira. In: CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes Marins (orgs.). *História das exposições – casos exemplares*. São Paulo: Educ, 2016, p. 13-38.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. Curadoria e potencialidade crítica na arte pós-autônoma. *Anais do XXXIII Colóquio CBHA – Arte e suas instituições*. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA, 2014[set./2013], p.257-272.

FLUSSER, Vilém. *Los gestos. Fenomenologia y comunicación*. Barcelona: Editorial Herder, 1994,

FLUSSER, Vilém. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014.

GESTO SÚBITO

A imagem de um gesto, como o lançamento de “uma semente de sapoti no terreiro da casa para ver se pega”, ou um “gesto súbito”, é utilizado nas mais variadas formas por Mario Pedrosa para narrar o surgimento da Bienal de São Paulo inicialmente abrigada no MAM, por Matarazzo Sobrinho, chamado a presidir as comemorações do IV Centenário da Fundação de São Paulo, em 1953.

O gesto, uma espécie de “iniciativa do momento”, e que “não obrigava necessariamente a seguimentos”, se fortaleceu diante do momento oportuno. Pedrosa curiosamente inverte as noções de superestrutura e infraestrutura de Marx ao narrar esse gesto súbito, que colocaram trabalhadores da cultura, como o intelectual e professor Lourival Gomes Machado à frente do evento cultural em particular. “Sob um aspecto fortuito, sob uma aparência aventureira, o gesto súbito no alto da estrutura respondia, entretanto, cá embaixo na infraestrutura a um dinamismo novo que movia as energias produtivas de São Paulo.”

PEDROSA, Mario. A Bienal de cá para lá. In.: ARANTES, Otília. *Política das Artes*. (Textos Escolhidos I). São Paulo: Edusp, 1995, p.219-20.

GESTOS INSUBORDINADOS

Os modelos narrativos que organizavam a produção e circulação de obras de arte no século XIX passaram a sofrer mutações morais e filosóficas em decorrência das profundas transformações materiais que vinham se desenhando à época, com os novos vínculos estabelecidos entre ciência, política e indústria. A experiência crítica do modernismo inaugurava outros paradigmas estéticos, calcados na ruptura com determinados modelos institucionais. A vertigem diante dos processos acelerados de industrialização que se levantavam no ocidente levou políticos e cidades a buscarem processos desenhados pelas novas ciências e racionalidade, como a química, física, matemática, arquitetura, ótica e urbanismo, marcando a passagem para o moderno.

A revolução pictórica se voltava contra as formas convencionais de representação, e iria redirecionar o caminho do olhar sobre a realidade. A ótica do artista, pois o objeto de representação não se encontraria mais em modelos estabelecidos pela Academia, se encontrava em definitivo com a experiência da modernidade, dessacralizada, ambígua e cosmopolita. Traçaremos aqui as noções de *gestos*, *ruptura* e *instalação* em exposições organizadas por artistas, com o intuito de perceber e sublinhar múltiplos *atravessamentos* na configuração dos espaços da arte e curadoria.

Os caminhos da modernidade foram construídos por gestos de ruptura e negação de idealismos, estabelecendo outras formas e motivos como guias dos discursos artísticos. Habermas dentre outros¹⁷⁷ pensam a modernidade como um procedimento autorreferenciado, que passa a construir seus próprios axiomas,

177 HABERMAS, J. *O discurso filosófico da modernidade*. Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

valores e padrões. As tentativas de aproximação entre arte e *as práticas vivas dos indivíduos* que se inicia com a experiência moderna ainda se mantêm na produção nomeada contemporânea com idas e vindas. Peter Bürger, no seu texto “O declínio da era moderna”¹⁷⁸ questiona artistas canônicos dos anos 1920, como Picasso e Valéry¹⁷⁹, que “rejeitavam sua própria época para buscar a orientação do modelo clássico”,¹⁸⁰ incluindo o neoclassicismo de alguém como Stravinsky: “não é a reconstrução de uma linguagem musical atraente, mas o jogo soberano de um artista com formas preestabelecidas do passado”¹⁸¹.

A utilização dos repertórios do passado inseriu o problema, entretanto, de um repertório de *possibilidades criativas ilimitadas*. “É só quando a livre disponibilidade de diversos repertórios de materiais é recebida não simplesmente como uma fartura gratuita, mas vai refletir-se na própria obra, que o produtor pode esperar fugir à ilusão de que conta com possibilidades ilimitadas.”¹⁸² Paralelo aos encontros com tais formas e anterioridades, abre-se um campo de encontro com a materialidade do presente. As montagens surrealistas, nesse sentido, eram feitas não apenas com essas referências do passado, mas também com “resíduos do cotidiano”. O teórico da cul-

178 BÜRGER, Peter. O declínio da era moderna. *Revista Novos Estudos CEBRAP*, v. 20, 1988, p. 81-95.

179 “Já em 1917 Picasso interrompia abruptamente sua fase cubista com o retrato que fez de sua mulher (*Olga na Espreguiçadeira*), com um certo sabor de Ingres. Nos anos subsequentes, pintou alternadamente quadros cubistas e ‘realistas’. Em 1919, Stravinsky, que apenas dois anos antes escrevera uma obra de vanguarda, a *Histoire du Soldat*, voltava à música do século XVIII com o balé *Pulcinella*. E em 1922 Paul Valéry, com sua coletânea de poemas *Charmes*, tentava restabelecer o ideal de um classicismo rígido e formal.”

180 Ibidem, p.82.

181 Idem, p.83

182 Idem, p.86.

tura alemão coloca os conceitos de “arte pós-moderna” ou “arte contemporânea” em questão:

Se a exigência formulada pelos movimentos de vanguarda, no sentido de que se abolisse a separação entre arte e vida, embora tenha fracassado, continua, tal como antes, a definir a situação da arte de hoje em dia, temos um paradoxo no sentido mais estrito da palavra: se a exigência vanguardista de abolir essa separação for factível, isso será o fim da arte. Caso se abandone essa exigência, ou seja, se a separação entre arte e vida for aceita como uma questão de fato, também será o fim da arte.¹⁸³

Os gestos insubordinados enquanto rupturas históricas do final do século XIX e início do XX, mesmo banhadas pelo neoclassicismo e neorromantismo iniciais da modernidade, se vinculam à produção que procura se reencontrar com as dimensões da vida. A dimensão entre arte e vida passou a ser questionada com o atravessamento da fotografia e os rápidos avanços da ciência, que ofereciam subsídios epistemológicos que iriam libertar o pensamento de obrigações com a moral e tradição estabelecidas. Dentre as maneiras que os artistas nesse período de grandes transições encontram para se desfazer das esferas tradicionais estava a criação de seus próprios espaços de exibição e debates. Na esteira das declarações surgiam os manifestos.¹⁸⁴ Para lhes dar sentido e realidade, artistas organizavam suas próprias exposições.

183 Idem, p.95.

184 Cf. HOBBSAWN, Eric. *Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX*. Trad.: Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad.: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

JORDÃO, Fabricia Cabral de Lira. Pequenos Gestos, memórias disruptivas: revolver o passado, reescrever o presente, transformar o futuro. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, v.25, n.43. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, jan-jun, 2020.

MIGNOLO, Walter D. A Colonialidade está longe de ter sido superada logo, a decolonialidade deve prosseguir. *Afterall journal*, Londres, n. 43, primeira-verão, p. 38-45, 2017.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Exposições de Arte – Vanguarda e Política entre os anos 1965 e 1970*. [Tese de] Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, 2005.

GRAMÁTICA DO OBJETO

Para ser curvada com os olhos (Cildo Meireles, 1970) foi um objeto criado para ser testado. Para isso, deveria ser exposto à exaustão. A *força física do olhar* que poderia curvar uma barra de ferro e realizar o trabalho dependia de uma participação não apenas no **público**^[379], mas do próprio sistema institucional de exposições. Cildo estava determinado a inserir o objeto em todas as exposições coletivas de que fosse convidado a participar.¹⁸⁵ A cada vez que esse objeto fosse exibido ele carregaria consigo a apreensão de realizar-se ou não. Um **acontecimento**^[80] contínuo que se alimenta da sua própria promessa.

Qual elemento poderia melhor distinguir um desenho de uma escultura? As duas linguagens parecem se diferenciar pelas suas superfícies de representação, uma bidimensional e a outra tridimensional. Para revelar a diferença entre um suporte e outro, entre uma linguagem e outra, Cildo se utiliza de um gramática que é fornecida pela materialidade das coisas, através de seu próprio conjunto de regras, como peso, densidade, volume, textura e outras informações que neles estão contidos, como sua significação simbólica. Infiltrar volumes de chumbo dentro de pequenas peças de madeira idênticas, trapaceando a Eureka de Arquimedes, a que Ronaldo Brito chama de **densidade transformadora**^[238], desarma a *trama do Real*.

Desde 1968 “Já não trabalhávamos com metáforas (representações) de situações. Estava-se trabalhando com a situa-

185 MEIRELES. Cildo. *A diferença entre o círculo e a bola é o peso* (1976). In.: MEIRELES, Cildo. *Arte Contemporânea Brasileira*. Coleção ABC. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981, p.06

ção mesmo, real”. Além disso, o objeto como uma obra autônoma era reavaliado pela necessidade de que as coisas existissem “em função do que poderiam provocar no corpo social”.¹⁸⁶

Como fazer o cálculo preciso sobre a realidade, de modo que possamos percebê-la sem a representação que altera o contato experiencial e direto? O trabalho intitulado *A diferença entre o círculo e a bola é o peso* (1976) de Cildo Meireles procura resolver essa equação. O trabalho consiste em dois papéis. No primeiro, desenhar ou inscrever um texto e amassar sua folha até formar uma bolinha de papel. No segundo desenhar o volume formado pelo primeiro, e também amassá-lo. Chega-se assim ao resultado do trabalho. O resultado não nos daria um objeto artístico, do qual apesar de ser possível narrar a sua própria operação não se *dissolve em oralidade*. Ele inventa para si um conceito que depende de uma âncora no real, posto que a revela. A noção de *peso do real* ou simplesmente *peso*, numa outra significação para um conceito conhecido:

REALIDADE MENOS REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE IGUAL A PESO¹⁸⁷

187 MEIRELES. Cildo. *A diferença entre o círculo e a bola é o peso* (1976). In.: Idem. *Arte Contemporânea Brasileira*. Coleção ABC. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981, p.42.

O que se cria com esse trabalho em específico de Cildo é uma nova ferramenta de experimentação do real. Ou a revelação do que Breton (Bachelard) chamaria de *real oculto*. “Não há como impedir que pastilhas de gesso substituam fichas de telefone. Não há como cortar inscrições no dinheiro (...)”¹⁸⁸ É na percepção da passagem de um estado a outro, do desenho (reconhecendo mesmo que o texto pode ser percebido como desenho no primeiro momento) à escultura (bolinha de papel), para o desenho (da bolinha de papel) para finalmente um objeto que condense todas as suas etapas, que encontramos a gramática simbólica que tais objetos carregam consigo. Cildo avalia que a percepção da arte não poderia ocorrer apenas como “a percepção de objetos artísticos mas como um fenômeno do pensamento.”¹⁸⁹

Uma reavaliação feita também em outras situações, como quando Hélio Oiticica não distingue mais um objeto da ideia de sua existência.

A sintaxe da sua gramática ocorre pela percepção de circuito. “O trabalho é contra os Sólidos, a física dos sólidos, a política dos sólidos. Tudo o que retém a energia, a comunicação, o que retém o fluxo das *densidades transformadoras*.”¹⁹⁰ Nas distâncias simbólicas e reais entre as linguagens e os objetos que elas operacionalizam (o valor que é veiculado, diferenciado, por exemplo, o valor de culto – um objeto/imagem existe, mesmo que distante, mas o que importa é o saber da sua existência, a ideologia que ele sustenta –, do valor de exposição – um objeto/imagem ganha presença nas suas infinitas reproduções) temos a inclusão de outro *valor*: um objeto/imagem circula e carrega consigo a ideologia do seu produtor, nas palavras de Cildo, “esses circuitos veiculam evidentemente a ideologia do produtor”¹⁹¹.

188 BRITO, Ronaldo. *Idem*, p.09

189 MEIRELES, Cildo. Inserções em circuitos ideológicos. In.: *Idem*, p.22.

190 BRITO, Ronaldo. Frequência imodulada. In.: op. cit., p.08.

191 *Idem*, p.24

MEIRELES, Cildo. A diferença entre o círculo e a bola é o peso (1976). In.: _____. *Arte Contemporânea Brasileira*. Coleção ABC. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

MEIRELES, Cildo. Inserções em circuitos ideológicos. In: ARATANHA, Mário. *Revista Malasartes n.1*. Rio de Janeiro: 1975, p.15.

HABITUS

“O habitus é, com efeito, responsável pelas práticas objetivamente classificáveis, sem, contudo, deixar de ser um sistema de classificação. O mundo social, por seu intermédio, é representado nos espaços ou nas posições ocupadas pelos agentes e é ele que estrutura os estilos de vida do campo simbólico. No habitus encontrasse inserida toda a estrutura do sistema de condições ou disposições possíveis, fundamentando as estruturas das diferenças. O habitus é o que faz um agente ser detentor de um gosto, porque as preferências estão associadas às condições objetivas de existência.

Os agentes apreendem os objetos ofertados simbolicamente através dos esquemas de percepção e de apreciação de seus habitus. (...) Pierre confere sentidos e significados distintos a suas práticas. Praticar a mesma atividade física ou consumir os mesmos estilos de filmes não denota, jamais, que o habitus seja gerador de tendências irredutíveis. Bourdieu se defende de uma possível visão determinista contida em sua obra, afirmando que as práticas das diferentes classes ou frações de classes, distribuem-se ao longo de um campo infinito de possibilidades, de tal modo que o número de espaços de preferências será tão grande quanto o universo de possibilidades objetivas.

(...)

As distinções críticas das preferências manifestadas pelos agentes – portanto, as formas de classificação e desclassificação de valores e práticas culturais – são aplicadas em todo e qualquer ponto da distribuição e reprodução dos habitus. As experiências incorporadas do mundo social – a doxa – adesão às

relações de ordem aceitas como evidentes, definem os limites, as posições e os legados daquilo que será objetivamente pensado nas estruturas das classes sociais.”¹⁹²

ALVES, Emiliano Rivello. Bourdieu: a distinção de um legado de práticas e valores culturais. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 23, n. 1, p. 179-184. jan./abr. 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/6P4kKbPHYgjJpHYtDYPfnfy/?format=pdf&lang=pt>

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

192 ALVES, 2008, p.181-184.

HAPPENING DA CRÍTICA

Posicionamento exemplar no enfrentamento à crítica de Salões. O *happening da crítica*, como ficou conhecida a interpelação pública de Nelson Leirner ao júri do Salão de Arte Moderna do Distrito Federal de 1967, sobre os critérios que levaram à aceitação de sua obra Porco (um porco empalhado dentro de um engradado e atado a um presunto que logo foi roubado pelo **público**^[379]).

O júri do IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal era composto por Mário Pedrosa, Walter Zanini, Clarival do Prado Valadares, Mário Barata e Frederico Moraes. (...) Polêmica instaurada, três dos críticos responderam publicamente à pergunta desafiadora feita pelo artista: Mário Barata, Frederico Moraes e Mário Pedrosa. Walter Zanini se ofereceu em carta para responder publicamente à questão posta por Leirner depois do posicionamento do júri, de forma que, segundo o parecer de Moraes (2010), “saiu pela tangente”. Clarival do Prado Valadares não se pronunciou.¹⁹³

LOPES, Almerinda da Silva; CHAGAS, Tamara Silve. Considerações sobre o happening da crítica, de Nelson Leirner. *VIS Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UnB* V. 19, n. 1/ janeiro-junho de 2020.

CHIARELLI, Tadeu. *Nelson Leirner: arte e não arte*. São Paulo: Takano, 2002.

LEIRNER, N. Qual o critério? *Jornal da Tarde*, 27 de dez. de 1967.

FERREIRA, Glória. Debate Crítico?! *Revista Porto Arte*, v.16, n.27, Porto Alegre: UFRGS, 2009, p.31-41.

193 LOPES; CHAGAS, 2020, p.298.

HIPERTEXTO

Escritos babilônicos.

Em Hélio Oiticica: *Newyorkaises/Conglomerado*.

Nos dias de hoje, podemos visualizar em alguns de seus escritos o princípio dos hipertextos, dada a quantidade de links, aberturas e conexões inusitadas. Ele podia iniciar a anotação de um comentário crítico sobre uma música de rock e terminar em considerações sobre o corpo e suas funções na cultura ocidental. Seus textos sintetizavam diferentes níveis de conhecimento e fruição, produzindo sínteses a partir de associações criativas entre músicos, poetas, teóricos e suas obras como, por exemplo, Hendrix _ Malevitch _ Mallarmé; Haroldo de Campos _ Ezra Pound _ Hagoromo _ Parangolés; ou Rolling Stones _ Quentin Fiore _ Abbie Hofman _ Barracão. Em um jogo que pressupõe o rodízio intertextual, esse escritor-leitor-ouvinte utiliza as brechas de cada linguagem e as possíveis conexões que cada texto – musical, pictórico, visual, teórico ou literário – lhe fornece. Atuando nessas brechas, esgarçando suas possibilidades de conexão, Oiticica escavava uma forma pessoal e intransferível de escrita.¹⁹⁴

COELHO, Frederico Oliveira. *Livro ou Livrome: Os Escritos Babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)*. [Tese de] Doutorado. Programa de Pós-graduação em Letras do Departamento de Letras do Centro de Tecnologia e Ciências Humanas PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2008.

194 COELHO, 2008, p.24

INFRAMINCE

O menor intervalo possível. Atravessamento. Conceito utilizado para tornar visíveis os intervalos mínimos entre duas diferentes situações ou objetos. Marcel Duchamp, em sua *Boîte de 1914*, reúne papéis esparsos em recortes fragmentados que somam 46 definições do que seria o *inframince*, ou *infracino*. Dele, não era possível mais do que se obter *exemplos*.

Em fr.: *inframince*

Em ing.: *infrathin*

18. A diferença (dimensional) entre 2 objetos feitos em série [do mesmo molde] é um *inframince* quando a máxima (?) precisão é obtida.

46. Inframince

Reflexos de luz em diferentes superfícies que são mais ou menos polidas.

Reflexos não polidos que dão um efeito de reflexão - espelho com profundidade - poderiam servir como uma ilustração ótica da ideia do *inframince* como "condutor" da 2º à 3º dimensão

Iridescência como um caso particular de reflexão.

-O espelho e a reflexão no espelho é o máximo desta passagem da 2º para a 3º dimensão - (a propósito/ por que os olhos "se acomodam" em um espelho?)

Quando Gabriel Orozco coloca uma laranja na banca de um mercado brasileiro **vazio**^[403] (*Crazy Tourist*, 1991) ou instala uma rede no jardim do Museu de Arte Moderna de Nova York (*Hamoc em el MoMA*, 1993), ele está operando no centro do *infracino social*, esse minúsculo espaço de gestos cotidianos determinado pela superestrutura constituída pelas 'grandes' trocas. Sem legendas, as fotografias de Orozco documentam ínfimas revoluções no cotidiano urbano ou semi-urbano (um saco de dormir em cima da grama, uma caixa de sapatos vazia etc.): elas mostram essa vida silenciosa (*still life*, natureza morta) hoje formada pelas relações com o outro.¹⁹⁵

O termo francês não consta de nenhum dicionário, ocorrendo definições para os dois termos em separado. *Infra* tem o sentido de "menor que" ou "abaixo", enquanto *mince* seria "fino", "estrito" ou "insignificante". Antje von Graevenitz nota que poderia se tratar do elemento "infinitesimal" que o cientista francês Henry Poincaré (1854-1912) já teria mencionado em seus textos muito antes de Duchamp propor o termo, e ainda sugere a interpretação de Jean Claire (1940), historiador da arte francês, de que seria "uma noção chave na transição para o infinitamente possível". No entanto, destaca a interpretação do crítico de arte japonês Yoshiaky Tono (1930-2005), que após a publicação do conjunto de notas de Duchamp por Paul Matisse, escreve artigo sugerindo que "Para Duchamp, que via eroticismo como uma quarta dimensão, o *infra-mince* poderia ter significado a extremamente fina camada entre a terceira dimensão - a vida diária - e a quarta (o invisível)"¹⁹⁶.

195 BOURRIAUD, 2009, p.24.

196 BAKOS, 2019, p.213.

BAKOS, Fernando. [infra]ÇÕES (extra)ORDINÁRIAS. [Tese de] Doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – Instituto de Artes Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2019.

BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FRANCA-HUCHET, Patrícia. L'infra-mince, zona de sombra e o tempo do entre-dois. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 9, n. 16, p. 19-26, maio 1998. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27748>

_____. Infra-mince ou como nomear o imperceptível. Anais 23º Encontro da ANPAP – Ecossistemas artísticos. Belo Horizonte, 15 a 19 de set. de 2014, p-1268-1280.

_____. INFRA-MINCE ou o murmúrio secreto. *Art Research Journal*, v.2, n.2, p.40-59, jul. / dez. de 2015. revista de Pesquisa em Arte ABRACE, ANPAP e ANPPOM em parceria com a UFRN.

LOEWEN, Rebecca. Inframince project. [Online] 2015. Disponível em: <http://rebeccaloewen.com/inframince>

MANING, Erin. Por uma pragmática da inutilidade, ou o valor do inframince. *Galáxia* (São Paulo, Online) n.31, p. 22-40, abri. de 2016. DOI: . <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016126498>

MASUKO, Wallace Vieira. Marcel Duchamp – Notas da Caixa de 1914. *Ars*, ano 15, n.29, jan. / abr. 2017. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.131650>

INSTAURAÇÃO

Segundo Lagnado, foi o próprio Tunga quem deu vida ao termo com suas *Xipófagas Capilares* (1981), obra em que duas adolescentes se movimentavam unidas por seus cabelos. O conceito foi cunhado como alternativa à performance e à instalação e um híbrido dessas duas categorias, pois elas guardam dois momentos: um dinâmico e outro estático.

Instauração não é representação, mas apresentação. Nela, o artista renuncia ao caráter intimista da performance ao abrir mão da exposição de seu próprio corpo. Ao optar pelo corpo do outro, retira a atenção do espectador em relação às experiências pessoais do artista. O termo nega também a característica efêmera da performance, já que deixa resíduos. Esses funcionam como memória de uma ação, mas não como ambiente, o que lhes tira o caráter de instalação.¹⁹⁷

Essa minha noção de *instauração* talvez seja herdeira desse procedimento [*intervenções*], dessa urgência. Então, você fazer existir é mais importante que qualquer outra coisa, do que fazer exposição, uma vez que a coisa é o que é, jamais vai deixar de ser. Lendo um pouco a filosofia grega, a gente se lembra disso. Acho que essa atitude em relação à produção artística é uma herança a ser investigada nesse momento. Acho coincidente, apesar de certa diferença, por exemplo, com o Dadaísmo, onde existe uma atitude política, uma *intervenção* social frente a uma burguesia que é extremamente presente.¹⁹⁸

197 FIORAVANTE, 1997, s/p.

198 TUNGA apud TELLES;TORRES, 2017, p.184.

TELLES, Martha; TORRES, Fernanda. A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970. *ARS* (São Paulo) ano 15, n.29, abr. / jan. 2017. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.128890>

FIORAVANTE, Celso. Instaurações ganha corpo e espaço em eventos da cidade. Folha de S. Paulo, Ilustrada, 8 de dez. de 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq081226.htm>

INSUBORDINAÇÃO CRIATIVA

Na *med.*: Quebrar regras a favor de um paciente.

Comportamento desviante nas estruturas sociais burocráticas, a *insubordinação criativa* é legitimada por centrar-se em práticas profissionais alicerçadas em bases éticas.¹⁹⁹

Suponhamos que um determinado professor não acredite que o currículo preconizado pela Base Nacional Comum Curricular (BNCC) seja eficaz para os seus alunos e, por isso, opte por alterar ou mesmo ignorar as regras que lhe são impostas para apoiar os seus alunos a aprenderem de forma mais significativa. A essa ação onde o profissional tenta entender o contexto dos outros, honrar seu compromisso e mobilizar conhecimentos diferentes para proteger a integridade de outro é chamada de *insubordinação criativa*.²⁰⁰

D'AMBROSIO, Beatriz Silva; LOPES, Celi Espasandin. Insubordinação Criativa: um convite à reinvenção do educador matemático. *Bolema*, Rio Claro (SP), v. 29, n. 51, p. 1-17, abr. 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1980-4415v29n51a01>

SILVEIRA, Tiago Cardoso; LOPES, Celi Espasandin. Os caminhos da Insubordinação Criativa: um breve debate teórico. *Research, Society and Development*, v. 10, n. 16, 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.33448/rsd-v10i16.23908>

199 D'AMBROSIO; LOPES, 2015, p.3

200 SILVEIRA; LOPES, 2021, p.2.

INSURGÊNCIA

emergência

INTERESSE

“Por que o diálogo entre economistas e sociólogos implica tantos mal-entendidos? Certamente porque o encontro entre duas disciplinas é o encontro entre duas histórias diferentes, logo, entre duas culturas diferentes: cada um decifra o que o outro diz a partir de seu próprio código, de sua própria cultura.

(...) Em primeiro lugar, a noção de interesse. Recorri a essa palavra de preferência a outras mais ou menos equivalentes, como ‘investimento’, ‘illusio’, para assinalar a ruptura com a tradição ingenuamente idealista que estava presente na ciência social e em seu léxico mais comum (motivações, aspirações, etc.). Banal em economia, a palavra produzia em sociologia um efeito de ruptura. Dito isto, não lhe dei o sentido que comumente lhe é atribuído pelos economistas. Longe de ser uma espécie de dado antropológico, natural, o interesse, em sua especificação histórica, é uma instituição arbitrária.”²⁰¹

A disposição dos interesses, para Bourdieu, são as condições basilares para o próprio funcionamento de um campo, sendo que “há tantos interesses quanto campos”. São investimentos não apenas econômicos como também psicológicos formando um *habitus*^[312] que estimula os seus agentes a *concorrer, rivalizar, lutar*. O interesse, ou interesses tanto quanto determinados em crenças de valores, como, por exemplo, “a crença no valor da própria atividade de produção, isto é (...), o interesse maior pelo *negotium* do que pelo *otium*”, está na base de *estratégias*, “produto de uma deliberação coletiva em que podem estar refletidas as relações de força entre as partes interessadas e, através deles, entre os grupos de confronto”.

Interesses não coincidentes, uma entrevista de Marcel Duchamp a Ben Vautier, em 1975:

201 BOURDIEU, 2004, p.126.

- Para voltar aos seus ready-made, eu acreditava que R. Mutt, a assinatura da Fountain, era o nome do fabricante. Mas, em um artigo de Rosalind Krauss, li: R. Mutt, a pun on the German, Armut, or poverty.* Pobreza, isso mudaria inteiramente o sentido da Fountain.

- Rosalind Krauss? A moça ruiva? Não é isso absolutamente. Pode desmentir. Mutt vem de Mott Works, o nome de uma grande empresa de instrumentos de higiene. Mas Mott era muito próximo, então transformei-o em Mutt, pois havia histórias em quadrinhos diárias publicadas então, Mutt and Jeff, que todo mundo conhecia. Havia portanto, de saída, uma ressonância. Mutt, um gordinho engraçado, Jeff, um magro alto ... Eu queria um nome diferente. E acrescentei Richard ... Richard, fica bem para um mictório! Veja, o contrario de pobreza... Mas nem mesmo isso, apenas R.: R. Mutt.

- Qual a interpretação possível da Roda de bicicleta? Pode-se ver nela a integração do movimento na obra de arte? Ou um ponto de partida fundamental, como os chineses que inventaram a roda?

- Essa máquina não tem intenção, a não ser de me livrar da aparência da obra de arte. Era uma fantasia. Eu não a chamava de uma "obra de arte". Queria acabar com a vontade de criar obras de arte.

- E o livro de geometria exposto às intempéries? Pode-se dizer que é a ideia de integrar o tempo no espaço? Jogando com a palavra "geometria no espaço" e o "tempo", chuva ou sol, que viria transformar o livro?

- Não. Como também não a ideia de integrar o movimento na escultura. É apenas humor. Abertamente humor, humor. Para deneigrir a seriedade de um livro de princípios.

*R. Mutt, um trocadilho com o alemão Armut, ou pobreza. (N. T.)

Apreende-se aí, diretamente revelada, o sentido e o valor operado pelo comentário, ele próprio inscrito em um campo, e pelo comentário do comentário – “para a qual contribuirá por sua vez o desvelamento, ao mesmo tempo ingênuo e libertino, da falsidade do comentário. A ideologia da obra de arte inesgotável, ou da *leitura* como re-criação, dissimula, pelo quase desvelamento que muitas vezes se observa nas coisas da fé, que a obra é bem feita não duas vezes, mas cem, mil vezes, por todos aqueles que se interessam por isso e encontram um benefício material ou simbólico em lê-la, classificá-la, decifrá-la, comentá-la, reproduzi-la, criticá-la, combatê-la, conhecê-la, possuí-la”²⁰² e que se observa com frequência nas coisas da fé, que a obra é feita não duas vezes, mas cem vezes, mil vezes, por todos aqueles que se interessam por ela, que tem um **interesse**^[323] material ou simbólico em a ler, classificar, decifrar, comentar, reproduzir, criticar, combater, conhecer, possuir.

BOURDIEU, Pierre. “O modelo econômico nas ciências sociais”. [Conferência] In.:_____. *Coisas Ditas*. Trad.: Cássia R. da Silveira; Denise Moreno Pegorin. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. *A produção da crença*. Contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Trad.: Guilherme João de Freitas Teixeira. Porto Alegre: Zouk, 2006.

INTERIORIZAÇÃO DO ARBÍTRIO CULTURAL

Ao criticar o vocabulário de filósofos como o argentino Juan Luis Guerrero, com sua *estética operatória*, Néstor García Canclini nos relembra como a ideologia liberal atuou em tais autores latino-americanos, fazendo com que o objeto da arte se desvinculasse de qualquer explicação racional a respeito dos seus processos de produção e recepção. O equívoco de tais estéticas estava já na pergunta que formulavam em suas bases, na busca por uma essencialidade universalizante: que é a arte?

“Essa universalidade abstrata nunca existiu na realidade e só alcançou certa vigência, nos últimos séculos, pela imposição dos padrões estéticos europeus e norte-americanos”²⁰³ Função e forma, entre objetos instrumentais e os artísticos, deveria ser uma discussão que nos interessa mais do que outras, como figura e fundo, abstrato e figurativo, que canalizaram boa parte da energia dos debates estéticos da primeira metade do século XX. Essa *distinção*^[259] carrega consigo a posição do objeto e a do observador dentro de um sistema de convenções que se diferencia a cada sujeito por meio da distribuição de suas funções sociais, que se altera a cada cultura e a cada período, mas que modificam a percepção sobre “os atributos de instrumentalidade e os estéticos”²⁰⁴.

O estético não poderia ser considerado como algo essencial ou uma disposição estável, a forma predominante sobre a função, mas dependeria da posição do observador e do seu contexto do sistema produtivo e receptivo. Nesse sentido, Canclini deixa claro que “a distinção entre as obras de arte e os demais objetos, e a especifi-

203 CANCLINI, 1980, p.8.

204 Ibidem, p.11.

cação da atitude estética adequada para captar ‘o artístico’ são o resultado de convenções relativamente arbitrárias, cuja única ‘legitimidade’ é dada pelas necessidades do sistema de produção e pela reprodução das atitudes consagradas como estéticas pela educação”²⁰⁵, o que, ao citar Pierre Bourdieu, chama de *interiorização do arbítrio cultural*^[326].

Particularmente, como artista, a aproximação com a crítica e a poética de Frederico Moraes ocorre por este operar uma reaproximação da arte canônica europeia com o contexto operário do cotidiano, em outras formalizações culturais e mesmo industriais. Caixas de correio, amontoado de britas, cercas, resíduos da construção civil, e tantos outros eram o ponto de chegada, o local de encontro no qual promovia a sua *apropriação*^[107] e *tradução (redução sociológica)*^[383].

Problema que está na origem de todas as polêmicas, mais do que necessário ainda nos dias de hoje: “o das relações da prática artística com a base econômica”. Canclini, seguindo a metodologia marxista de análise das relações sociais de produção, em vista de uma estrutura que se desdobra em superestrutura, alerta que o exame da arte não pode se restringir à esfera superestrutural, como se não houvesse participação “das relações materiais de produção”. E continua: “separar, no processo artístico, o material do ‘espiritual’ e ignorar o papel das condições econômicas de produção na constituição do fato estético” gera “os malabarismos intelectuais e as intermináveis polêmicas para tratar de determinar, sempre insatisfatoriamente, em que medida o econômico influi sobre a arte e em que medida esta conserva certa autonomia”²⁰⁶.

*Como nota Rosalyn Deutsche*²⁰⁷, a investigação produzida por

205 Ibidem, p. 12.

206 Ibidem, p. 22.

207 DEUTSCHE, Rosalyn. “Alternative space”, in WALLIS, Brian (ed.). If You Lived Here. The City in Art, Theory and Social Activism. A project by Martha Rosler. Seattle: Bay Press, 1991. p. 53.

alguns artistas conceituais mais politizados constatou que a arte não está fora das situações sociais que a cerca e seu **público**^[379] não é universal e autônomo, mas formado por sujeitos privilegiados de classe e de raça. Além disso, ressalta Deutsche, os museus não são espaços que preservam alguma “verdade estética”, pois abrigam privilégios e conflitos políticos.²⁰⁸ Isso parece ficar claro nas intervenções de Daniel Buren, que negam os interesses formais e simbólicos da obra de arte, nas instalações de Martha Rosler, focadas em análises sobre a economia e o consumo, no Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias (1968-1972), de Marcel Broodthaers, que parodia o espaço expositivo com a criação de um museu fictício em seu apartamento, e no uso do corpo na ocupação dos contornos das ruas de Viena para a produção subjetiva de um novo espaço urbano por Valie Export, na Maintenance Art (Arte de Manutenção), de Mierle Laderman Ukeles, que realiza tarefas domésticas desvalorizadas por relações hierárquicas de trabalho e divisões sociais e de gênero (como lavar o chão e as escadas de um museu para tornar clara a força de trabalho).

CANCLINI, Nestor García. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. Trad. Maria Helena Ribeiro da Cunha; Maria Cecília Queiroz Moraes Pinto. São Paulo, Cultrix, 1980.

SAFATLE, Wladimir. Lebensform: ascensão e ascensão da plasticidade mercantil do corpo. In. _____. O círculo dos afetos. SP: Cosac, 2015, p.187-226.

MESQUITA, André. *Insurgências Poéticas*. Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000). [Dissertação de] Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humana. Universidade de São Paulo, 2008.

HABERMAS, Jürgen. Soberania popular como procedimento. *Novos Estudos CEBRAP*, n.26, março, 1990, p.100-113.

208 MESQUITA, 2008, p.99.

INTERSTÍCIO

Antes de passarmos para exemplos concretos, é importante reconsiderar o lugar das obras no sistema global da economia, simbólica ou material, que rege a sociedade contemporânea: para nós, a obra de arte representa um *interstício* social. O termo *interstício* foi usado por Karl Marx para designar comunidades de troca que escapavam ao quadro da economia capitalista, pois não obedeciam à lei do lucro: escambo, vendas com prejuízo, produções autárquicas, etc. O interstício é um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema.²⁰⁹

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

209 BORRIAUD, 2009, p.22-24.

INTERVERSAR

3Nós3 - Hudinilson Jr. (1957-2013), Mario Ramiro (1957) e Rafael França (1957-1991).

“O termo que utilizavam para descrever suas ações era *interversões*, pois, para eles, eram ações que invertiam a percepção da **paisagem**^[363] urbana, mais do que simplesmente intervir nela. Segundo Hudinilson Jr., a ideia do 3Nós3, durante os anos de existência do grupo, ‘era jamais agredir, destruir, ofender o espaço, mas interferir - por isso o grupo chamava suas ações de interversões.’

(...) Esse grupo, seguindo pensamentos anarquistas da época, se preocupava mais em realizar a *interversão*, isso é, em inverter os códigos da cidade e do sistema capitalista, do que documentá-la para posterior exibição ou estudo. Assim, nem todas as ações tem registros documentais, o que dificulta uma história mais detalhada das ações do grupo. No trabalho aqui exposto, registramos interversões em três mídias: o meio urbano, a imprensa e a galeria.”²¹⁰

NICHELLE, Aracéli Cecília. *O que está dentro fica o que está fora se expande*. [Dissertação de] Mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do CEART/UEDESC. Florianópolis, 2010.

210 NICHELLE, 2010, p.100.

LAPSO*

Diante de uma *sala de espelhos*, dessas construídas como atração em alguns circos, colocadas ao lado do atirador de facas e das lonas que abrigam seu picadeiro, poderíamos pensar em por que nos submeter a situações que poderiam provocar *desnorteamento* ou a angústia de um *labirinto*. A ideia de se guiar para a saída, pela própria intuição e descoberta, com os sentidos oculares afetados por reflexos distorcidos, pode parecer atrativo enquanto *simulação*. Alguma névoa e instabilidade poderia assim equilibrar os sentidos de uma percepção burocratizada. Quanto maior a sala e mais espelhos, maiores as dificuldades em atravessá-la. Entretanto, maior também a vibração de desafio para o **público**^[379] e mais sucesso para o circo. Ao entrar numa sala de espelhos, podemos perguntar ao guichê o grau de dificuldade, mas somente teremos a *experiência* ao adentrá-la. Uma vez com os pés para dentro, aceitamos participar de um jogo no qual sabemos que seremos enganados.

O mesmo não ocorre ao entrarmos no museu. Não se espera do ambiente museológico a experiência de uma simulação, mas sim que ali estejam preservadas históricas ou avançadas conquistas humanas, originais, reais e autênticas. As suas salas, os seus corredores e as suas paredes foram historicamente adaptadas e criadas para que pudessem receber o reflexo de beleza e do senso de hierarquia, ideais que costurariam o tecido social em sua perfeita ordem. O museu, não fosse pelos artistas, seria um mausoléu. Por que, ao entrarmos no museu, carregamos o *silêncio penitente* das catedrais e não as *vibrações contagiantes* do circo?

O circo moderno carrega consigo a proximidade de seu nascimento com o museu, mas, ao contrário das peças intocáveis, foi onde habitaram por primeiro as artes livres do corpo. Sob essas ten-

das, diversos pintores se encontraram com artistas circenses e exploraram as potências da imagem como um artifício da visão. Ali estava o corpo como *interesse*^[323] central, gerador de artimanhas que adentravam diretamente os olhos do espectador. Não seria esse o principal motivo de tantos pintores da época, como Renoir, Toulouse-Lautrec, Cézanne, Tissot e Seurat; e mesmo pintores modernos brasileiros, como Portinari e Di Cavalcanti, terem se voltado aos efeitos desse fascínio? Não mais o herói distante, não mais generais de guerra, exploradores de campos longínquos. Não por um acaso, os soldados modernos, ao retornarem da Primeira Guerra (1914-1918), *pobres de experiência*²¹¹, se voltaram então às *arenas*, período em que esportes, como o futebol, iniciavam sua popularização em massa, ressignificando o poder e a autoridade do espectador sobre suas próprias narrativas, permitindo que fossem capazes de adentrar os campos em comando, aos berros.

As disputas sobre os possíveis caminhos desse território são centrais por quem não aceita com tanta facilidade, *como verdade*, as representações que nos *enganam o olho*^[360], confundem imagem e realidade. Quando tudo o que elas promovem afinal, não seriam portas e janelas para espaços e perspectivas impossíveis, imaginadas ou imaginárias?

O museu, mesmo silencioso, traz consigo as evidências do tempo social no qual foi construído, e tais evidências não estão imunes aos conflitos surgidos de outros tempos. Quando brotam outras sensibilidades, tecnologias, territórios e urgências, toda a imunidade que poderia ter um guardião do tempo entra em questão. Não poderia ser diferente. O museu traz consigo não apenas o passado, mas também o *desejo* pelo presente e o *vislumbramen-*

211 BENJAMIN, W. Experiência e pobreza (1933) In.: Obras Escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-119.

to do futuro possível, assim como o anseio revelador pelas *sombras do passado*. Não é possível insistirmos em contar histórias apenas por aquilo que foi preservado, que os passeios de escola fiquem lustrando uniformes que foram escudos de tantas bravatas. É preciso que nossos olhos se atentem às *zonas cinzentas*²¹²: dos arquivos, dos acervos, das memórias sabotadas, dos eventos traumáticos.

Os museus, ao contrário do desejo de muitos, não podem se manter apenas como um *almoxarifado do patrimônio burguês*²¹³. Como afirmava o escritor moçambicano Mia Couto, na 23ª conferência do ICOM, em 2013:

Não importa a arquitetura do edifício, não importa o acervo ou a coleção. A verdadeira matéria do museu é sempre a narrativa do tempo. [...] Vamos a um museu não exatamente para ver os artefatos, mas para nos vermos a nós próprios como inventores do tempo.

Truques de perspectiva, ilusões de ótica, duas dimensões que aparentam ter três, narrativas inventadas que ainda permanecem: pintura e arquitetura se encontraram definitivamente no Renascimento pelo *trompe-l'oeil* e construíram um imaginário do qual é difícil se libertar. Deus ganhou um rosto e um corpo, determinantes para todo o Ocidente. Não foi à toa que o pintor surrealista francês René Magritte (1898-1967) escolheu um cachimbo para negá-lo, em sua famosa pintura *La Trahison des Images* (A Traição das Imagens, 1928-1929).

Nessa tela, a perfeita figuração de um cachimbo aparece acima da inscrição *Ceci n'est pas une pipe* (Isto não é um cachimbo). Ora, o que mais poderia ser? Diante do quadro, a resposta não poderia ser mais óbvia: uma pintura. Em francês, a expressão *nom d'une*

212 LEVI, P. Os Afogados e os Sobreviventes. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

213 MENESES, Ulpiano T. B. de. (1994). Do Teatro da Memória ao Laboratório da História: a Exposição Museológica e o Conhecimento Histórico. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, 2(1), p. 9-42.

pipe (nome de um cachimbo) é um eufemismo que substitui *nom de Dieu* (nome de Deus, considerado uma blasfêmia)²¹⁴. *Nom d'upipe* assim se tornou largamente utilizada, tal como dizemos, eufemisticamente, um "poxa vida". É como se o jogo estabelecido por Magritte nos colocasse contra a parede: por que vocês ainda acreditam nessa ilusão? Isto não é um cachimbo, mas a sua representação. Poderia parecer pouco, mas não se lembramos da nossa dificuldade, ou de quem quer que se atreva a subverter a catequese católica, de imaginar Deus com outra face que não seja a do Renascimento.

René Magritte iria insistir nisso, nesse alerta, até o final da sua vida. Ao olhar para sua obra, talvez devêssemos nos lembrar da figura do guichê que nos alerta antes de adentrar a sala dos espelhos. Um ano antes de morrer, ele refaz a versão de *La Trahison des Images* e a intitula *Les Deux Mystères* (Os Dois Mistérios, 1966). Nessa gravura, vemos o mesmo contorno de cachimbo, bem delineado, entretanto são dois: um permanece dentro da **moldura**^[349] de um quadro, assentado sobre um cavalete que se apoia num assoalho, onde vemos novamente a inscrição *Ceci n'est pas une pipe*. O outro permanece ao fundo, flutuando no espaço, numa "mobilidade inacessível de balão". Talvez Magritte, nascido nos primórdios do Impressionismo, não tenha visto a obra de Joseph Kosuth *One and Three Chairs* (Uma e Três Cadeiras, 1965), feito com uma fotografia de uma cadeira, a definição de dicionário do termo *cadeira*, e uma cadeira real de madeira. Provavelmente também não tenha visto o trabalho *Hang Up* (1966), de Eva Hesse, mas certamente Magritte os influenciou.

São trabalhos que, antes de buscarem alguma representação, mesmo se pensarmos nas representações de energias e tensões em Paul Klee ou Kandinsky, são eles mesmos um espelho labiríntico de si e de suas posições. Eva Hesse, ao criar uma estru-

tura que nos remete a uma moldura, entretanto vazia, e o seu cabo, suporte de sua conexão com a parede e com o museu, alargada e solta pelo espaço da sala de exibição, cria um espelho de si mesma, nos lembrando de olhar para tudo aquilo que está além da janela de uma moldura. Como se houvesse um lapso de uma artista que se esqueceu de pintar, ela cria um espaço virtual, uma deformação na percepção do espaço e do tempo.

*Trecho do texto *Por incrível que pareça, um lapso* [CARMO, A. L., 2021] feito para a exposição *Isto não é um Nísio*. Tony Camargo. Museu Paranaense, set. de 2021 a set. de 2022.

214 Cf. tradução de Jorge Coli em FOUCAULT, M. *Isto Não É um Cachimbo*. Trad.: Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LINHA ORGÂNICA

Ao reunir duas superfícies planas e da mesma cor Lygia Clark percebe que a linha surgida nesse **interstício**^[329] se diferenciava das linhas que resultavam quando eram aproximadas duas superfícies de cores diferentes, dando início à sua série *Quebra da moldura* (1954).

Passei dois anos sem trabalhar, sem saber o que fazer com essa descoberta.

Lygia procura nesse período que essa linha pudesse fazer parte da composição do quadro. Uma linha negativa, que é a marcação e revelação de uma descontinuidade no espaço, entre um plano e outro. A **moldura**^[349], suprimida por meio da composição, não se formava mais como um obstáculo entre o trabalho e o espectador.

CLARK, Lygia. A descoberta da linha orgânica. In.: *O mundo de Lygia Clark*. Disponível em: https://issuu.com/lygiaclark/docs/1954-descoberta-da-linha-organica_p

LINHAS IMAGINÁRIAS

**tanta coisa depende de quantos
passos você consegue dar
depois de cruzar
linhas imaginárias**

MALLMANN, Francisco. *Haverá festa com o que restar*. Bragança Paulista: Editora Urutau, 2018, p.99 (VII. dramaturgia do mundo).

LINHAS IMAGINÁRIAS COLONIAIS

66° 33'N

23° 27'N

0°

23°27'S

66°33'S

LÓGICA PARERGONAL

Jacques Derrida mostrou numa reflexão crítica sobre a Crítica do Juízo de Kant que o problema da fronteira ou do enquadramento pode valer como um dos problemas mais importantes da estética tradicional. Pois essa se colocou cada vez de novo a questão o que pertence essencialmente ao objeto estético, à obra de arte, e o que lhe está apenas externo. Conforme Derrida, e nesse ponto estou de acordo com ele, deve se compreender exatamente a impossibilidade de uma resposta a essa questão como elemento estrutural do estético. Toda experiência estética é caracterizada pela necessidade de manter aberta, de maneira constitutiva, a questão o que pertence à obra de arte e o que está sendo projetado sobre ela ou inscrito nela como algo externo.

Portanto, a lógica especificamente estética de que o detalhe insignificante no objeto, como por exemplo o enquadramento ornamental ou o ambiente espacial, subitamente pode dobrar-se para estar no centro da significância estética, apenas para voltar a ser no próximo momento nada mais que uma coisa secundária, uma janela na galeria, uma ondulação no chão, uma árvore, o ar..., essa lógica, que podemos denominar com Derrida como 'parergonal', atravessa toda a arte. Percebemos isso de uma maneira quase tátil na arte da instalação minimalista e pós-minimalista que integra em si mais ou menos explicitamente seu ambiente concreto. Assim, ela torna explícito no médium da arte o que vale já de modo latente para as formas artísticas tradicionais, a escultura e a pintura: sua tendência de abrir suas fronteiras não só em termos de conteúdo em direção a seus contextos culturais, mas também aos contextos literalistas espaciais. Em relação à pintura, por exemplo, podemos pensar nos arranjos quase sintáticos das telas em exposições. É bem sabido que influenciam o significado das pinturas individuais.²¹⁵

215 REBENTISCH2017, p.107-8. .

REBENTISCH, Juliana. Autonomia? Autonomia! Experiência estética nos dias de hoje. Trad.: Stephan Baumgärtel. *Urdimento*, v.3, n30, p.101-11, dez. de 2017.

(O) LUGAR ERRADO

Lógica nômade -, isto é, as pessoas tornam-se relevantes e seus trabalhos são validados à medida que circulam pelo globo.

“Como damos conta, por exemplo, da excitação crescente e do temor ansioso gerados, de um lado, pela nova fluidez e continuidade do espaço-tempo e, por outro, pelas desconexões e rupturas do espaço-tempo? E o que essa duplicidade de experiência significa? em nossas vidas? No nosso trabalho? Em nós?”

Eu gostaria de lembrar as lições de duas cenas – ou ‘lugares errados’ – nesse contexto. Uma é o agora famoso relato de Frederic Jameson da experiência intrigante e delirante do espaço do Westin Bonaventure hotel no centro de Los Angeles. É uma experiência sem precedentes históricos do hiper-espaço que, para Jameson, serve como uma instância emblemática da ‘originalidade do espaço pós-moderno’. A segunda cena é a descrita pelo novelista Don DeLillo em sua recente peça de dois atos *Valparaíso* (1999), na qual o protagonista, Michael Majeski, um homem de negócios comum (supostamente branco), em uma viagem de negócios rotineira a Valparaíso, Indiana, acaba em uma outra parte do mundo, em Valparaíso, Chile, supostamente por engano, para então ter que confrontar-se com o fato de ter se tornado uma celebridade de pequeno porte quando volta para casa. Os descaminhos extra-ordinários de Majeski, acabando no lugar errado (o que não quer dizer que ele se perdeu), é o ponto de partida para a crítica ficcional da condição pós-moderna.”²¹⁶

KWON, Miwon. O lugar errado. Trad.: Jorge Menna Barreto. In.: KUNSCH, Graziela (ed.). *Urbânia 4*. São Paulo: Editora Pressa, 2008, p.147-158

216 KWON, 2008, p.150-1.

MEDIAÇÃO

O campo da mediação alude à própria fragmentação sociocultural em que ela é convocada a intervir. (...) Nesse contexto, a mediação tem sido invariavelmente convocada a suturar as fraturas socioculturais, por meio de conciliações e inclusões. Porém, nem sempre os conflitos aí deflagrados são conciliáveis e, muitas vezes, conciliá-los corresponde à alternativa de encobrir as desigualdades e assimetrias que eles expõem.

In: MORAIS, Diogo de; HONORATO, Cayo. Editorial. *Periódico Permanente*, v. 4, n. 6, fev. 2006. Disponível em: <http://www.forum-permanente.org/revista/revista/numero-4>

MEDIADOR DE (BOAS) INTENÇÕES

Harald Szeeman

MEDIATRIX

“A Mediatrix estabelece uma relação de libertação através da autoridade. Uma figura dominante que pode ser desafiada ou não, mas invariavelmente coloca o **público**^[379] em um *subspace*, onde despido de seu livre-arbítrio, encontra um espaço também livre de responsabilidades. Como um paciente que espera um tratamento, ou uma criança que é guiada por um professor, um pouco da consequência sobre seu próprio corpo fica com a figura de quem comanda as situações.” (Brutas Coletivo.²¹⁷ *Transáveis*.²¹⁸ Texto de projeto, disponibilizado pelas artistas ao autor.)

Na mostra *Transáveis*, havia a presença da *Mediatrix*, um híbrido de mediadora com atriz, que habitava a equipe de **mediação**^[342] formada pela própria curadora da mostra, Margit Leisner, e pela artista-educadora Cali Ossani.

Todas as obras ficavam por detrás de uma grande vitrine que podia ser vista da rua do centro cultural, mas só poderiam ser acessados depois de algum tempo permanecendo na *Sala de Espera*. Essa primeira instalação, em que se poderia ver a publicação da mostra “Eu resolvi esperar”, era ao mesmo tempo um motor de motivação e/ou angústia/ansiedade para o espectador, provocando impressões que então seriam trabalhadas pelas mediatrixes, desde que o espectador resolvesse ao fim esperar.

217 Brutas é um coletivo de 5 artistas residentes em Curitiba: Erica Storer (1992), Estelle Flores (1988), Gio Soifer (1991), Jéssica Luz (1992) e Pac Calory (1991), que desde 2015 possuem uma prática artística em comum com a produção de obra e exposições assinadas pelo grupo. As ações do coletivo trabalham conceitos como rede, troca, abrigo, trilha e ainda, intrinsecamente, **paisagem**^[363] e território. As pesquisas realizadas se desdobram em instalações, fotografias, desenhos, vídeos e em publicações..

218 Exposição. Centro Cultural Teatro Guaíra, em Curitiba/PR, entre dezembro e janeiro de 2019.

Como estabelecer uma *experiência* na mediação de artes em museus? São muitas possibilidades que vêm sendo desenvolvidas no decorrer das últimas décadas, mas nesse verbete fica sublinhada a experiência das *Transações*, uma aproximação entre mediação, escuta e performance, desenvolvida pela Brutas Coletivo.



Vitrine do espaço expositivo (Centro Cultural Teatro Guaíra, Curitiba): as artistas plotaram na vitrine a frase “Eu estou aqui por sua causa”. Fotografia Braian Boguszewski.



“Sala de espera” da mostra *Transáveis* (Brutas Coletivo). A mediatrix Margit Leisner conversa com espectador enquanto aguarda. Fotografia Braian Boguszewski

MERITOCRACIA

“O que deu errado com a civilização burguesa? Ainda que fosse baseada num modo de produção que a tudo destruía e transformava, suas operações, suas instituições e seus sistemas políticos e de valores eram projetados por uma minoria e a ela destinados, embora essa minoria pudesse se ampliar como de fato se ampliou. Era (e continua sendo) meritocrática, ou seja, nem igualitária nem democrática. Até o fim do século XIX, ‘burguesia’, ou classe média alta, ainda significava grupos muito pequenos. Em 1875, mesmo na bem instruída Alemanha, apenas 100 mil crianças frequentavam o ginásio humanista (ensino médio) e pouquíssimas chegavam ao exame final, o Abitur. Não mais que 16 mil estudavam nas universidades. Até a véspera da Segunda Guerra Mundial, a Alemanha, a França e a Grã-Bretanha, três dos países maiores, mais desenvolvidos e instruídos, com uma população total de 150 milhões, não tinham mais de 150 mil estudantes universitários, ou um décimo de 1% de sua população conjunta. A espetacular expansão da educação secundária e universitária depois de 1945 multiplicou o número dos instruídos, ou seja, dos treinados basicamente nas culturas do século XIX ensinadas nas escolas, mas não necessariamente o número dos que se sentiam à vontade nessas culturas.”

HOBBSAWM, Eric. *Tempos Fraturados*. São Paulo. Companhia das Letras, 2012. p.10.

MÉTODO NEGATIVO

Inacontecimento.

MENNA BARRETO, Jorge. *Lugares moles*. [Dissertação de] Mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

MOMENTO-ARTE

GROSSMANN, Martin. Do ponto de vista à dimensionalidade. *Item: revista de arte*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 29-37, 1996.

MOLDURA

De acordo com Jean-Marc Poinot, as exposições tornaram-se “a moldura das transformações da nossa maneira de ver e compreender, na mesma medida em que é um aparato interpretativo complexo, que interage com todos os componentes sociais envolvidos na arte”²¹⁹

POINOT, J-M. A exposição como máquina interpretativa. In: CAVALCANTI, Ana; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize; OLIVEIRA, Emerson Dionisio de; (orgs.). *Histórias da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil*. Rio de Janeiro: FAPESP, 2016, p. 9-26.

MOSCAS

Em 2001, uma mosca agigantada pousava na fachada do Pavilhão das Indústrias do Parque Ibirapuera sobre os logos dos patrocinadores da mostra em comemoração aos 50 anos da Bienal de São Paulo. Peter Tjabbes, um dos coordenadores da exposição *Rede de Tensão: Bienal 50 anos*, ressaltava categoricamente, mesmo antes do projeto *Transit*²²⁰ de Regina Silveira ser apresentado, que a *mosca* “não irá carregar simbolicamente a exposição”.²²¹

220 Regina Silveira. *Transit* (2001). Intervenção urbana, projeção fotográfica em movimento e projeção gráfica computadorizada. Imagens: Claudio Opazzo e Felipe Hellmeister

221 CYPRIANO, Fabio. Mosca gigante entra para a festa dos 50 anos da Bienal de SP. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. 20 de março de 2001.

MUNDO DA VIDA

Dimensão interativa no interior do qual os indivíduos formam as suas identidades. “O mundo da vida habermasiano não se limita apenas à ideia de um pano de fundo cultural. Ele possui também, como pano de fundo, normas e experiências subjetivas, assim como práticas e habilidades individuais. Desse modo, para Habermas, o mundo da vida se constitui em uma esfera de reflexivização da cultura, das normas e das práticas institucionais”²²²

AVRITZER, Leonardo. *A moralidade da democracia: ensaios em teoria habermasiana e teoria democrática*. São Paulo, Perspectiva; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

_____. Entre o diálogo e a reflexividade: a modernidade tardia e a mídia. In: AVRITZER, Leonardo; DOMINGUES, José Maurício (orgs). *Teoria social e Modernidade no Brasil*. Belo Horizonte, UFMG, 2000.

222 AVRITZER, 1996, p.45.

MUSEU DE ERROS

Após a morte de Comte, seus discípulos positivistas passaram a criticar a história das ciências, argumentando que ela não passava de um museu de erros do passado e que, portanto, não teria como contribuir nem com a pedagogia, nem com o **desenvolvimento**^[241] do pensamento científico. Com Bachelard, sob uma perspectiva racionalista, o **erro**^[266] passa a ter função positiva na história das ciências, pois quando ele é ultrapassado (por resolução ou abandono) pela ciência que foi chamada a enfrentá-lo, é o próprio espírito científico que se retifica e reafirma a condição radicalmente histórica do seu presente e do seu futuro.

ALMEIDA, Tiago Santos. Erguendo barreiras contra o irracionalismo: História das Ciências e diagnóstico da atualidade em Gaston Bachelard. Dossiê História como diagnóstico. *Tempo*. Niterói v.25, n.3, Set-Dez. de 2019. DOI: <https://doi.org/10.1590/TEM-1980-542X2019v250310>

MUSEU-REFÚGIO

(...) se um trabalho se abriga no Museu-refúgio, o faz porque encontra ali seu conforto e enquadramento; um enquadramento que é considerado natural enquanto é meramente histórico.

BUREN, Daniel. Function of the museum (1979). In: IHERTZ, Richard. *Theories of Contemporary art*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1985, p.189-192. Disponível em: http://www.veramaurinapress.org/pdfs/buren_function-of-museum.pdf.

NOVA OBJETIVIDADE

Mário Schenberg - Um Novo Realismo (1966).

Hélio Oiticica - Situação da vanguarda no Brasil (1966):

(...) "Ao artista cabe acentuar este ou aquele lado dessas ordens objetivas. Não interessa se Gerchman, p. ex., usa figura pregada em caixas, ou se Ligia Clark usa caixas de fósforos ou plásticos com água, o que interessa é a proposição que faz Gerchman ao dar marmitas-objetos para que o indivíduo carregue ou a proposição de Clark quando pede que apalpem suas bolsas plásticas. Poder-se-ia chamar a isto de "novo realismo" (no sentido em que o emprega Mario Schenberg, p.ex., e não no de Resnais), mas prefiro o de "nova objetividade", pois muito mais se dirigem estas experiências à descoberta de objetos pré-fabricados (nas minhas "apropriações", p.ex., ou nas experiências popcretas de Cordeiro)"

(...) "O que há de realmente pioneiro na nossa vanguarda é essa nova "'fundação do objeto" advinda da descrença nos valores esteticistas do quadro de cavalete e da escultura, para a procura de uma "arte ambiental" (que para mim se identifica, por fim, com o conceito de 'antiarte')."

PISMEL, Ana Paula Cattai. *Schenberg*: em busca de um Novo Humanismo. [Dissertação de] Mestrado. Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, 2013.

OBJETS TROUVÉS

Em por.: como *objetos encontrados*.

A concreção do imaginário inconsciente dos surrealistas encontrava suporte pelos *objects trouvés*, que podem ser tanto "objetos encontrados, já desgastados, fragmentados e justapostos em 'assemblages'", como afirma Daisy Objeto na Arte Anos 60, p.17

Os *objects trouvés* deram amplitude estética aos **gestos insubordinados**^[304] de **apropriação**^[107] dos dadaístas e surrealistas. André Breton, em seu texto "A crise do objeto" de 1936, pouco tempo antes da Exposição Internacional Surrealista de 1938, ressaltava a importância de uma produção que se contrapusesse à indústria de massa.

A convulsão política, social e econômica europeia em meio ao qual esse texto foi lançado nos remete também ao momento em que tais ideias iriam aportar em terras brasileiras, ao final da década de 1950, também um período de mudanças e instabilidades políticas e sociais que culminaria na ditadura empresário-militar de 1964.

Com a intenção de inventar uma barreira humanista à produção em massa de objetos pela indústria, que pudesse preservar o espírito inventivo de uma época, André Breton em 1936 publica o texto *Crise de l'objet*.²²³ Ele já havia declarado numa conferência em Bruxelas em junho de 1934 o que viria a ser a "*crise fondamentale de l'objet*", percebida, dentre outras motivações, pelo encontro com o trabalho do suíço Alberto Giacometti: "a fabricação de objetos com funções simbólicas, que em 1931 surgiu da emoção muito especial e nova causada pelo objeto de Giacometti *A Hora dos Traços*, que

223 Idem.

entre muitas outras obras surrealistas ainda se podem ver na exposição no Palais des Beaux-Arts”.²²⁴

O mundo como um lugar dado como certo seria submerso cada vez mais pelo despejamento de uma infinidade de objetos inusitados e de suas mais diferentes combinações, *campos de forças* nada convencionais que haviam encontrado caminho e passagem do sonho para a realidade pelo menos desde a década anterior, de 1920, com os dadaístas. Em 1937 o poeta e filósofo francês Paul Valéry²²⁵ faz a aula inaugural da cátedra intitulada *Poética*, no Collège de France, um conceito do qual ele mesmo havia redirecionado os sentidos. O poeta afirma que a sua intenção era legitimar que uma produção artística pudesse se concentrar na “ação que faz”, diferenciando-se das exigências e regras estabelecidas pelos cânons do próprio decorrer da História de um lado e de outro os julgamentos e classificações da Crítica, seja de textos ou das próprias obras. A noção de poética enquanto *fazer* – poiein – permitiria que o artista deslocasse as regras de sua criação para a *consciência* da ação do fazer, e então estivesse “empregando para esse fim todos os meios físicos que possam lhe servir” (VALÉRY, 1999, p.181). A ideia é que a obra, no seu ato de feitura, seria indefinível, apesar de estar materialmente localizada em um objeto. Constituição bastante misteriosa entre o ritmo e a sintaxe, “entre um som e um sentido”.

Para Valéry, as obras de arte prontas não se distinguiriam

224 “la fabrication d’objets à fonctionnement symbolique issus en 1931 de l’émotion toute particulière et toute nouvelle causée par l’object de Giacometti L ‘Heure des traces qu’entre beaucoup d’autres ouvres surréalistes vous pouvez voir encore à l’exposition du palais des Beaux-Arts” ----- . Qu’est-ce que le Surrealisme? 1934. Conferência. Bruxelas. Publicado em: Na tradução optamos por traduzir também o título da obra de Giacometti, de 1930, cuja sequência, *Mãos sustentando o Vazio* (1934) será importante quando formos abordar a 28ª Bienal de S. Paulo.

225 VALÉRY, Paul. Primeira aula do curso de poética. In.: BARBOSA, João Alexandre. (Org.) *Variedades*. Trad.: Maiza Martins de Siqueira São Paulo: Iluminuras.

dos demais objetos, marcados pela “ausência de qualquer produção de valor”, dependentes do fazer do produtor e a percepção da singularidade desse objeto por parte do *consumidor*, nome de referência econômica que o poeta faz questão de frisar. A singularidade de uma obra, a que ele chama de *obra do espírito*, seria dada por *padrões de valor* atribuídas através de comparações, o que o leva à uma ideia de originalidade ou raridade. Por outro lado, é interessante notar que para atribuir valor à arte, para além do cânone e da análise crítica, Valéry afirma que “a obra do espírito só existe como ato. Fora desse ato, o que permanece é apenas um objeto que não oferece qualquer relação particular com o espírito. Transportem a estátua que vocês admiram para o país de um povo suficientemente diferente do nosso: ela não passa de uma pedra insignificante”.²²⁶

PECCININI, Daisy. *O objeto na arte*: Brasil Anos 60. São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 1978.

VALÉRY, Paul. Primeira aula do curso de poética. In.: BARBOSA, João Alexandre (Org.). *Variedades*. Trad.: Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

226 Idem, p.185.

OBJETIDADE

Objecthood em inglês ou Dinghaftigkeit em alemão. Foi traduzido para o espanhol como objectualidade e para o português na já mencionada tradução como objetividade. A intenção do neologismo é frisar a dimensão material de um objeto de arte, em detrimento de sua dimensão espiritual, ou talvez melhor, intencional. Dessa maneira, a obra vira, sobretudo, materialidade formada, sendo que a forma esconde sua função de carregar uma intenção; ou melhor, a intenção da forma é subsumida quase inteiramente ao ressaltar do estar-aí de uma materialidade. Cria-se, assim, efeitos de presença que aparentemente não passam pela presença de significados inscritos na obra, ou seja, intenções formuladas por meio de sua composição.

OLHAR ESTÉTICO

Quando se pressupõe que os viventes do século XVIII já haviam incorporado as noções kantianas de “olhar desinteressado”, podemos chamar a formação de um olhar do classicismo, no fundo apenas secularizante, de “olhar estético”.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. Construção do Olhar pelas Exposições. *Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais - Art&Sensorium*, [S.l.], v. 1, n. 01, p. 43-48, mai. 2014, p.46. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/197>.

OLHO



Um grupo de manifestantes reage à brutalidade do Estado segurando cartazes com a figura de olho durante um protesto contra o governo chileno em Santiago do Chile. Foto: Pablo Sanhueza/Reuters. 2019.



Marca-olho (1984-2010). Ricardo Basbaum. Exposição Galeria Expandida (Curadoria de Christine Mello). Galeria Luciana Brito, São Paulo, 6 a 20 de abril, 2010.



Campaña de ojos y dientes de migrantes de Tijuana - Santiago Sierra, 2021
Calle General Francisco Ramirez. Ciudad de Mexico, Mexico Abril 2021. Fotografía de Luz Massot.

ORDEM POLICIAL

Tudo que é descrito normativamente como política, como as eleições parlamentares, processos legislativos etc., para Rancière não é política, é ordem policial. É importante entender a política da estética nesse sentido, pois se torna difícil desenvolver um argumento de que arte é política a menos que crie uma ruptura. Isso teria por consequência a visão de que para uma obra ser política teria que trazer uma ruptura com a representação ou ser produzida por alguém que não é representado (quase em termos de identidade política). E mesmo Rancière reconheceu que isso seria muito limitado.

SHEIKH, Simon. Política da estética - Entrevista com Simon Sheikh sobre a 29a Bienal. [Entrevista a] Ana Leticia Fialho e Graziela Kunsch. *Trópico*, 03/11/2010. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/impressao/29a-bienal/politica-da-estetica-entrevista-com-simon-sheikh-sobre-a-29a-bienal>

OUTRISMO

Robert Filliou, um gênio sem talento.

MORAIS, Fabio. *SITE ESPECIFIC um romance*. [Dissertação de] Mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais - CEART/ Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2013, p.49.

PAISAGEM

Paisagens quando nomeadas perdem a sua imanência inominável. As nomeações de lugares fazendo referência a alguns elementos que ali se encontrava foi e ainda é uma prática comum nas invasões e demarcações territoriais. *Mapa para não ver a paisagem*, 2012 (Arthur L. do Carmo em coautoria com Luana Navarro) é uma obra que resgata os nomes de cidades de todo o Brasil que fazem referência às paisagens que talvez foram encontradas algum dia, mas que foram constrangidas por uma sobreposição política.

A paisagem se perde no processo civilizatório, assim como os nomes indicativos delas perdem uma ideia de natureza e passam a fazer parte de uma referência política.



Mapa para não ver a paisagem, 2012. Arthur L. do Carmo em coautoria com Luana Navarro. Instalação. Vidro, adesivo e luz (2012)

Prainha
Ilhas Grandes
Porto Grande
Pinheiro
Morros
Barreirinhas
Ilha Providência
Monte Alegre
Cachoeira Grande
Ilha do Inferno
Terra Alta
Bonito
Vargem Grande
Fonte Boa
Ilha Terra Preta
Bravas
Ponta de Pedras
Mãe do Rio
Bom Jardim
Lago Verde
Lagoa Alegre
Areia Branca Grossos
Pedra Grande
Rio Branco
Ilha Comprida
Ilha Areal
Pau D`Arco
Rio Vermelho
Rio Tem-medo
Floresta do Piauí
Exu
Milagres
Água Branca
Água Branca
Pedra Branca
Amparo Bom Jardim
Rio Crespo
Alta Floresta
Rio Sono
Campo Lindos
Várzea Branca
Floresta Águas Belas
Belo Jardim
Água Preta
Mata Grande
Água Grande
Poço Redondo
Pedra Mole
Mata Bonita
Areia Branca
Alto Paraíso
Ministro Andreazza
Presidente Médici
Monte Negro
Serra Azul
Flor da Serra
Novo Paraíso
Riozinho
Rio do Sangue
Sorriso
Natividade
Talismã
Rio Quente
Novo Horizonte Campos Belos
Barro Alto
Bonito
Serra Preta
Terra Nova
Surpresa
Boa Esperança
Pedras Negras
Salto do Céu
Rio Branco
Campo Verde
Tesouro
Várzea Grande
Pedra Preta
Rio Verde
Cristalina
Lagoa Formosa
Cascalho Rico
Serra da Saudades
Cordisburgo
Belo Horizonte
Rio Doce
Pedra Bonita
Rio Negro
Costa Rica
Cachoeira Dourada
Lagoa Formosa
Ferro
Vargem Alegre
Resplendor
Rio Brilhante
Ilha Comprida
Paraiso Vista Alegre do Alto
Matão
Ouro Fino
Liberdade
Rio Preto
Varre-Sai
Bela Vista
Terra Rica
Barra Bonita
Rio Claro
Bom Repouso
Rio Preto
Barra Mansa
Bom Jardim
Eldorado
Terra Boa
Fertura
Serra Negra
Rio Claro
Barra Mansa
Bom Jardim
Terra Roxa
Jardim Alegre
Mato Rico
Turvo
Cerro Azul
Eldorado

PALAVRA COISA

Neoconcreta.

MOURA, Flávio Rosa de. *Obra em construção: o neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PALAVRA ZERO

**Para você os objetos funcionam como palavras?
Eu utilizo o objeto como uma palavra zero.**

KERN, Keila. *Marcel Broodthaers Museu de Arte Moderna Departamento de Águias Agora em Português*. [Tese de] Doutorado. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 2014, p.458

PARANGOLÉ SOCIAL

Para "O Globo"

14 de agosto de 1966

PARANGOLÉ POÉTICO E PARANGOLÉ SOCIAL

Com o Parangolé poético senti pela primeira vez a necessidade de colaboração direta com outro artista na idéia da obra ; aliás não só colaboração mas realização apropriada idéia. Dessa concepção veio-me a do Parangolé social ou de protesto, no qual faço uso de palavra , não só no sentido poético como no polêmico discursivo, etc. Realizei os primeiros com Rubens Gerchman, artista com quem mais sinto afinidades dos novos da nossa vanguarda, e os resultados são mais fecundos do que imaginava. A idéia se realiza procurando utilizar todos os meios de comunicação disponíveis no sentido plástico e verbal, por cores, palavras, e o próprio ato de vestir essa capa. Isto está intimamente ligado à minha idéia de "apropriação", que domina hoje a minha obra ; é a procura de criação de obras coletivas, na qual colaborem várias individualidades - essa experiência ainda é o início, é claro . Nessas capas não sabemos ao terminar quem gerou esta ou aquela idéia plástica ou verbal, tal a unidade de intenções na criação das mesmas - o ideal seria mesmo, a meu ver, que cada obra , de agora em diante, possua uma interferência de uma segunda pessoa, no mínimo - p.ex., em nossa experiência, tanto eu como Gerchman nos alimentamos de novas idéias , renovadas por uma espécie de participação na criação da obra - estou muito mais apto ao meu trabalho "apropriativo" (ao qual me dedico agora) assim como Gerchman ao seu de como que "reconhecimento do mundo ambiente" (na sua nova fase da Rua da Alfândega e da Caixa do Mau Gosto) ; Essas capas podem ser utilizadas como queiram ; em São Paulo faremos naturalmente, de maneira simples, o primeiro contacto com o público : a parte de dança que será introduzida será devida à capa que fiz em homenagem ao passista-mirim Mosquito da Mangueira, a primeira em que introduzi a palavra - ; As homenagens são parte importante aqui, e quis logo começar com essa : a Mangueira no que possui de mais autêntico : o seu samba , na pessoa deste extraordinário passista a quem considero verdadeiro gênio da dança. O Parangolé social é isso : homenagem aos nossos mitos populares, aos nossos heróis (que muitas vezes consideram banidos), e sobretudo protesto , grito de revolta. O poético fica reservado para as vivências de ordem subjetiva, mais individuais. Há a capa da Liberdade, pex., na qual

2

Gerchman parte da idéia fundamental de Mário Pedrosa, de que a arte de hoje seria um exercício experimental de liberdade - daí aproveita ele para ramificar o conceito teórico em todas as suas implicações. Já a capa Cuidado com o Tigre é mais direta : compõe-se de fotos de multidão e na parte interna uma esteira na qual está pintado um tigre : ao abri-la no corpo o espectador depara com o tigre, seguindo-se os dizeres.

O Parangolé, com essas novas obras, começa a meu ver a tomar sua feição mais característica : tudo aqui contribui para a idéia : a homenagem, o protesto, as cores, a estrutura de cada capa, a dança, o mito. Importante também a possibilidade que surge de participação de outra pessoa numa obra individual, e talvez, quem sabe, futuramente de toda uma coletividade.

HÉLIO OITICICA

Legenda para foto de Mosquito com acapa

O extraordinário passista ^{-mirim} Mosquito, da Mangueira, vestindo a capa Parangolé criada em sua homenagem por Hélio Oiticica.

Informação

A capa em homenagem a Mosquito foi começada em fins de 65 e só agora retomada e terminada. Quis com ~~isso~~ isso fazer uma dupla homenagem : ao passista e à Mangueira, minha terra, onde me encontrei definitivamente. Elegi nela Mosquito como mascote do Parangolé, e mesmo no futuro quando Mosquito deixar a infância seu nome permanecerá como símbolo que é da criança criadora. Aliás sempre disse que no morro não há cursos de pintura, ou disse e aquilo, mas no samba aproveita-se o que de espontâneo e criador possui cada criança, da maneira mais livre possível (isto sim é o verdadeiro exercício experimental de liberdade ao qual fala Mario Pedrosa!). Mosquito é o símbolo da criança criadora, verdadeiro gênio da dança, e quis desse modo homenagear essa sua grande infância , esse seu talento inato. E ainda com a capa anará o próprio passista por aí , isso é que é bom !

PEQUENO ESPAÇO

GOTO, Newton. Contos Descartógrafos. In.: WASHINGTON, Claudia; ARAÚJO, Lúcio de; GOTO, Newton. *[Catálogo] projeto Recartógrafos*. Curitiba: Rede Nacional de Artes Visuais - Funarte; E/Ou, 2010, p. 6-19.

PERMITIDO

Quando o artista Vitor Cesar inicia a produção do seu cartaz Permitido (2002-), era o primeiro ano do Governo Lula. Mesmo diante dos fracassos que se seguiriam, muitas possibilidades estavam na mesa, em pauta. Esse trabalho procura assinalar uma mudança de paradigma do início de outro governo, onde todas as cartas vão sendo retiradas da mesa, numa sequência infundável de interdições.



Proibido. (cartaz para Vitor Cesar). Arthur L. do Carmo. Impressão em papel. 70x40cm (2019).

PRESENTAÇÃO

A ideia de apresentação ocorre no momento em que a transmutação do quadro pictórico pelo objeto de arte procura eliminar o seu espaço fictício, fazendo com que ele saísse de um estado de representação para o de apresentação.

GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993, p.23.

PRECARIEDADE

(borramento de papéis e funções?)

Configura o sistema artístico no Brasil, formando uma estrutura institucional que demanda ao pesquisador também ser professor e que demanda ao crítico também ser curador. DALCOL (2018 p.17), se questiona: “não será justamente essa precariedade o que nos distingue e particulariza? (...) ‘Da adversidade vivemos!’”, citando o manifesto da exposição “Nova Objetividade Brasileira” (MAM-RJ, abril 1967), intitulado “Esquema geral da nova objetividade”.

Fronteiras e distinções borradas ao invés de trajetórias unívocas.

DALCOL, Francisco. *A curadoria de exposição enquanto espaço de crítica: a constituição de um campo de pensamento em curadoria no Brasil (anos 1960-1980)*. [Tese de] Doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018.

PRANDO, Felipe. A crítica institucional em contextos artísticos precários. In.: BULHÕES, Maria Amélia; FETTER, Bruna Fetter; ROSA, Nei Vargas da. *Arte além da arte: Anais do 1º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

PRANDO, Felipe. *MACBA-LAS AGENCIAS (2001): a crítica institucional como prática de intervenções em contextos de crises*. Anais 27º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP. Práticas e Confrontações. São Paulo, 2018, p.3039-3052.

PRECEDENTE CRÍTICO

(espaço de exposição)

Tensionamento entre a obra de arte e o seu local de apresentação. “Trata-se de um debate que ganha corpo e se difunde mais amplamente ainda no âmbito dos happenings, do minimalismo, dos conceitualismos, da land art, dos Earth works, da arte ambiental, da performance e das instalações, uma vez que as questões decorrentes da problematização do lugar, da espacialização e da recepção das proposições artísticas evidencia a complexidade das modalidades de apresentação e do estatuto da exposição.” (DALCOL, 2018, p. 21)

DALCOL, Francisco. *A curadoria de exposição enquanto espaço de crítica: a constituição de um campo de pensamento em curadoria no Brasil (anos 1960-1980)*. [Tese de] Doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018.

PROBJETO

É a junção do prefixo com o termo *pro* + *objeto*. Refere-se às manifestações ou proposições “em aberto”, que englobaria “as probabilidades infinitas contidas nas mais diversas proposições da criação humana: a mágica do fluir das ideias, no instante, no ato, no comportamento.” O objeto, nesse caso, também como substituto de “obra”, seria apenas um instrumento de vivência, “o que interessa não é o objeto como obra mas como instrumento para as vivências que se têm no seu interior; (...) trata-se da poética do instante.” Na existência do Probjeto, importam também as “circunstâncias”, pois estão nelas as “probabilidades gerais dos comportamentos.” É um termo soprado por Rogério Duarte a Hélio Oiticica, que o apresenta sem seu texto “O objeto”, para a Revista GAM, em agosto de 1968.

PHO (Programa Hélio Oiticica – Itaú Cultural N. Tombo 0152/68 .

PROJETO CRÍTICO

Curadoria como extensão do projeto crítico do curador.

Nesse sentido, DALCOL (2018, p. 39) apresenta duas edições da Bienal de São Paulo, a de 1985 (VXIII) e a de 1987 (XIX), para afirmar a consolidação do posicionamento autoral da curadoria: “As duas mostras se caracterizam pela maneira com que Sheila Leirner, então na condição de uma crítica-curadora, estabelece um partido curatorial que explora a expografia a partir de um discurso crítico”.

DALCOL, Francisco. *A curadoria de exposição enquanto espaço de crítica: a constituição de um campo de pensamento em curadoria no Brasil (anos 1960-1980)*. [Tese de] Doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018.

PÚBLICO

Em termos ideais, uma exposição ou evento bem-sucedido seria aquele em que o indivíduo entra enquanto “público” e sai “espectador”, transformado pela experiência, tocado pela obra de arte - e tocando-a.

BASBAUM, Ricardo. O artista como curador (2001). In.: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de Arte no Brasil*. Temáticas Contemporâneas. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, p. 237.

QUENTE-TERRA-CEGA

BRITO, Ronaldo. In.: MEIRELES. Cildo. *Arte Contemporânea Brasileira*. Coleção ABC. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981, p.7.

RAREFAÇÃO

1. situação que ocorre sobre os espaços discursivos da Crítica de arte, na promoção de uma Esfera pública da crítica, principalmente em jornais, revistas e outros periódicos, passam a ser revertidos em benefício dos Discursos críticos ocorridos em espaços institucionais e projetos expositivos.

2. A rarefação que ocorre contra a promoção de uma Esfera pública nas mídias tradicionais é consequência de um deslocamento, considerando que o fluxo expositivo não parece sofrer a mesma espécie de rarefação ou diminuição dos Espaços expositivos. Pelo contrário, o Deslocamento que ocorre, opera como numa dragagem do curso de um rio, saindo do seu leito já estabelecido pela imprensa para outros mecanismos de promoção e apresentação expositiva. O propósito, ou deságue, também é alterado, ao ser alterada também a percepção da necessidade crítica pelos seus próprios Agentes, considerando a necessidade de uma Ruptura com um discurso crítico judicativo, ocorrido no confronto com linguagem tradicionais e reconhecidas como autônomas a partir dos anos 1950.

3. Ocorrência a partir do início do jornalismo cultural e da proliferação de reissues em substituição da resenha ou do relato crítico. A gradual retirada de seu meio mais tradicional de manifestação e circulação pública ao menos desde o século XVIII, sobretudo os jornais e a imprensa escrita, tem sido atribuída ao que seria o seu enfraquecimento, neutralização, emudecimento, esfacelamento e até mesmo desimportância e desinteresse na esfera pública (BERGER, 1998; EAGLETON, 1991; ELKINS, 2003; ELKINS, NEWMAN, 2008; FOSTER, 1996, 2013; McDONALD, 2007; RUBINSTEIN, 2003, 2006).

REDES

Ela se configura justamente como a arena por meio da qual a vontade coletiva é processada e por onde se justificam as decisões políticas, transformando-se, por conseguinte, em uma instituição constitutiva do mundo moderno. Ela pode ser percebida como uma “rede” de circulação de conteúdos e de tomadas de posição, guiadas pela “racionalidade comunicativa”, as quais são filtradas e sintetizadas, de sorte a constituírem “opiniões públicas” topicamente definidas. A esfera pública não se refere mais, portanto, a uma topografia social específica, mas diz respeito a um contexto de relações difuso no qual se condensam trocas comunicativas geradas nos diversos espaços da vida social. Em sua obra *Direito e Democracia*, por exemplo, ele aponta para a possibilidade de qualquer encontro que não se limite a “contatos de observação mútua”, mas que se alimente da “liberdade comunicativa que uns concedem aos outros”, movimentando-se em um **espaço público**^[275], “constituído através da linguagem”, poder se considerado como esfera pública.²²⁷

Habermas. *Direito e democracia: entre faticidade e validade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

227 HABERMAS, 1997, p.92-3.

REDUÇÃO SOCIOLOGICA

No contexto brasileiro dos anos de 1960-70 em que a crítica de arte procurava se encontrar com pressupostos locais das práticas artísticas, um gesto que se atravessa por uma determinação crítica dentro do seu próprio contexto, Alberto Guerreiro Ramos trabalhava em seu conceito de *redução sociológica*. Os embates estéticos e filosóficos internacionais nesse período foram adaptando-se às realidades institucionais locais, e essa seria uma das grandes diferenças em relação ao período do Movimento Antropofágico de 1922: a **mediação**^[342] da crítica estava voltada para a relação possível entre vanguardas artísticas e institucionalidades tradicionais, assim como aos diálogos participativos com os seus públicos.²²⁸

Alberto Guerreiro Ramos nos lembra que “A personalidade histórica de um povo se constitui quando, graças a estímulos concretos, é levado à percepção de fatores que o determinam, o que equivale à aquisição da consciência crítica”.²²⁹ Este segundo tópico do primeiro capítulo aponta para uma *fratura* que envolve a transição do quadro pictórico para uma situação ambiental como consequência da participação do espectador na produção do objeto artístico, através da Teoria da Gestalt trazida por Mário Pedrosa do seu exílio em 1945.²³⁰ A crítica nesse momento assume um papel de mediação dessa nova produção também com as esferas institucionais, se posicionando a favor dos artistas nas estruturas institucionais de espaços tradicionais da arte, como Salões, Bienais e galerias, alterando regulamentos e reformulando os critérios de avaliação estética.

228 v. SANTOS, Boaventura de Sousa. *Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social*. Trad.: Mouzar Benedito. São Paulo Boitempo, 2007, p.25-6.

229 GUERREIRO RAMOS, Alberto. *A redução sociológica*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, p. 48.

230 SANT'ANNA, Sabrina Parracho. Musealização, crítica de arte e o exercício experimental da liberdade em Mario Pedrosa. *Est. Hist.*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 48, p. 385-404, jul./dez. 2011, p. 385-404.

RE.VO.LU.CIO.NÁ.RIO

subst. masc.

A palavra revolucionário se tornou um slogan publicitário.

CASTORIADIS, Cornelius, 1994 apud MOTTA, Gustavo. *O Museu Hélio Oiticica. Um mausoléu admirável. Dazibao #1*. Disponível em: <https://dazibao.cc/textos/o-museu-helio-oiticica-um-mausoleu-admiravel-1/>

RUÍDOS SUBALTERNOS

Contraponto social. São pequenos gestos sociais de levantar e manifestação que ocorriam em paralelo e em muitos casos justapostos aos debates entre obra, crítica, instituições e sociedade. Como afirma Nestor García Canclini, "Para que o estudo da arte a partir dos estudos sociais tenha sentido, é necessário que exista uma correlação entre as formas artísticas e as estruturas sociais. De que caráter é essa correlação? Tem o aspecto de uma interação ou de uma dependência? Relativa ou absoluta? E, se relativa, em que sentido a arte está determinando e em que sentido é autônoma?"²³¹

Só nas últimas décadas começaram a aparecer trabalhos que vinculam o desenvolvimento artístico ao contexto. entre as causas que promoveram esse interesse, devemos destacar pelo menos duas: o agravamento dos conflitos sociais com a consequente tomada de consciência de artistas e intelectuais acerca das implicações extra-artísticas de seu trabalho e, por outro lado, a expansão da sociologia no continente e sua influência sobre o estudo da arte (CANCLINI, 1980, p.20)

Ao lançar um olhar retrospectivo sobre a dimensão social da arte dos anos de 1920 e 1930, Mario Pedrosa narra o fechamento do Clube de Arte Moderna (CAM) pela polícia, acusado sob o "velho pretexto de subversidade e orgias". Organizado e animado por Flávio de Carvalho, ele havia sido tribuna de importantes debates, incluindo

231 CANCLINI, *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. Trad. Maria Helena Ribeiro da Cunha; Maria Cecília Queiroz Moraes Pinto. São Paulo: Cultrix, 1980, p.16.

a conferência depois publicada “As tendências sociais da arte” e palco para a exibição de trabalhos da gravadora comunista alemã Kaethe Kollwitz, bastante próxima de Rosa Luxemburgo. Deste período, Pedrosa destaca os envolvimento iniciais, mesmo que apenas temático, de artistas que lançavam-se à produção de “uma mensagem social consciente”.

De Osvaldo Goeldi a Lívio Abramo, “primeiro artista, ao que se saiba, a transpor para a xilo o tema da luta de classes: o operário na fábrica, o operário coletivamente em protesto, a velha fábrica de tecidos com o seu perfil recortado, grades e chaminés eretas como uma infantaria em face do inimigo e em volta, pela acidentada topografia adjacente, o casario operário, trepados pelas elevações como troços emboscados de assaltantes (guerrilheiros?)” (PEDROSA, 1995, p.247) Essa fase social do plano pictórico de diversos artistas não os fizeram entretanto escapar incólumes. Tarsila do Amaral, que havia feito há pouco *Operários* e *Segunda Classe*, por tais simpatias foi recolhida à prisão, assim como Di Cavalcanti e outros, durante o levante paulista de 1932.

“O ambiente de alta tensão social e de crise institucional não permitia mais as explosões puramente estéticas ou culturais da Semana.” (PEDROSA, 1995, p.247) O fervilhante cenário político mundial, com o nazismo autodeclarado vitorioso e a ascensão fascista, estimulava a ocupação das ruas por milícias militarizadas em todo o Brasil, que se punham a espancar homens declarados da esquerda por onde encontrassem. Em 1934, a tática nazista de se *conquistar as ruas* antes de se *conquistar o poder* levou “milhares de homens até cerimônia de juramento à bandeira no Largo da Sé, em face do edifício Santa Helena, onde tinha sede a Federação Brasileira dos Sindicatos Trabalhadores, recém-criada.”²³²O governo, flagrantemente sem esboçar qualquer rea-

232 PEDROSA, 1995, p.247.

ção sob alegação de neutralidade, levou à criação de uma “frente única de todas as esquerdas”. e em “7 de outubro de 1934, com efeito, o povo em massa dos bairros proletários acorreu ao Largo da Sé armado de qualquer coisa (pau, faca, foice, espingarda, pistola) e dissolveu no peito (centenas de feridos, uma dezena de mortos de um lado e de outro, muitíssimas prisões) a parada dos galinhas-verdes, que nunca mais desfilaram pelas ruas de São Paulo.”²³³

233 PEDROSA, 1995, p.248.

RESSUSCITAR O MUNDO

Mário Pedrosa, em “Crônica das artes plásticas”²³⁴, de 1949, ressaltava que “os artistas modernos são homens que pela primeira vez têm consciência de que a arte é um mundo em si”. A arte moderna é um **desenvolvimento**^[241] cultural que se estabeleceu pela autonomização da linguagem plástica frente a correlações exteriores, ou seja, problemas extrínsecos a si mesma. Colocar essa autonomia como sua principal característica é estabelecer novamente outro problema dentro de sua crítica, pois a comunicabilidade social torna-se, então, mais escassa e seria necessário criar estratégias para aproximar o **público**^[379] não-especializado desses objetos que não têm função referencial clara ou objetiva.

Para justificar, entre tantas razões, a derrocada do naturalismo, Pedrosa, em 1957, modifica a sua estratégia de análise e passa a discutir a impossibilidade de um realismo em arte, ou seja, o equívoco da concepção de autonomia na arte, e não apenas a perda de sua validade histórica na arte do século XX. Nesse artigo a que nos referimos, intitulado “Em ordem do dia – a terminologia da crítica”²³⁵ veiculado às vésperas do VI Congresso Internacional dos Críticos de Arte (AICA) que seria realizado nas cidades italianas de Nápoles e Palermo em 1957, Mário Pedrosa enumera os principais temas que agitaram os debates da Assembleia Geral no ano anterior, em Dubrovnik, na antiga Iugoslávia hoje localizada na Croácia. Há destaque também para os seus relatores: “a esco-

234 PEDROSA, M. Crônica das artes plásticas. In: *Arte Necessidade Vital*. Rio de Janeiro: CEB, 1949, p. 212.

235 PEDROSA, Mário. Em ordem do dia – a terminologia da crítica. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11/07/1957. Edição 00158 (Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional), p.08. Grifos no original

Iha final dos temas e o estabelecimento da ordem do dia do congresso, deixados ao critério da delegação italiana, foram assim estabelecidos 1) *Método e terminologia da Crítica de Arte*, principal relator, Lionello Venturi; II-1) *Vida cotidiana e valor das formas* (clássico), principal relator, Pierre Francastel; 2) *Vida cotidiana e valor das formas* (vanguarda), principal relator Herbert Read”.

Na sequência, o artigo de Pedrosa afirma a necessidade de se pautar um debate internacional sobre a terminologia da crítica de arte em decorrência da “complexidade que o fenômeno artístico tomou em nossa época”. Era preciso que o *arsenal da crítica* ampliasse ainda mais a consciência sobre seus limites, que já haviam sido enriquecidos desde a revolução impressionista, com a necessidade de atender a “certos problemas pictóricos”. Fica evidenciado nesse artigo que o vocabulário crítico, além de ter que se repensar em decorrência da produção artística, não poderia mais ficar restrito a uma terminologia que não considerasse “o cubismo e o expressionismo, a descoberta das artes dos povos primitivos e da realidade psíquica da criança, do insano e do primitivo; a revolução que se verificou no campo da psicologia (...); as novas técnicas de construir e os novos materiais da produção industrial moderna, sem falar na utilização prática experimental crescente na física e nas outras ciências naturais (...); geometrias não-euclidianas (...); estética e técnica que pedem urgente coordenação, disciplina e precisão”.

Pedrosa relembra o que ouvira do crítico francês Jacques Lassaigue alguns anos antes que “a crítica moderna se vai tornando cada vez enciclopédica; hoje, exige-se do crítico conhecimento em quase todos os domínios, da filosofia à matemática, da estética à psicologia, da sociologia e antropologia às ciências físicas”. Uma

lembança que viria advertir que “é a crítica uma atividade total” (grifo meu). Também nos chama a atenção neste artigo, especialmente no sentido da crítica que irá se perceber com noções espaciais, assunto central desta **dissertação**^[254], a mudança de direção que estava sendo tomada numa certa metodologia crítica. “Antes, o pesquisador partia das bibliotecas, das fontes escritas, do meio, de época, do ‘zeitgeist’ para a pessoa do artista e, desta, secundariamente, para a obra. (...) Agora parte-se desta, analisada desde a sua constituição física, material, até os últimos vestígios da mão do artista sobre ela para passar-se então à sua significação formal, plástica e depois (...) ressuscitar o mundo, a época em que o artista viveu e de onde a obra foi extraída.”

A questão era “urgência urgentíssima”, pois as ferramentas de análise que ofereciam a significação plástica de uma obra obliteravam *ressuscitar o mundo*, numa clara contraposição à ideia de arte autônoma. Alguns meses antes, o crítico já havia posto na ordem do dia dois artigos em que se contrapunha à *autonomia* da arte. No artigo “Equívocos do realismo em arte”²³⁶, ele se utiliza do conhecido desvendamento dado pela série fotográfica *The Horse in Motion* do inglês Eadweard Muybridge (1830-1904), encomendadas em 1877 pelo industrial norte-americano fundador da Universidade de Stanford, Leland Stanford (1824-1893). Já em “Realismo não é realidade”²³⁷, há uma distinção entre o realismo das lentes mecânicas e o realismo pictórico ou escultórico, e mesmo que ambas fossem invariavelmente “instrumento de idealização da realidade”. Essas linguagens tradicionais da produção artística teriam predisposição em se distanciar do real, e se aproximar do idealismo. Assim como as lentes fotográficas, que precisariam ser consideradas em seus idealismos escamoteados.

236 PEDROSA, Mário. Equívocos do realismo em arte. *Jornal do Brasil*. 03/05/1957, (Edição 00101 Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional), p.08.

237 Idem. Realismo não é realidade. *Jornal do Brasil*. 11/05/1957, (Edição 00108 Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional), p.08.

O realismo, que solicitava para si uma “tradução visual, direta e naturalista” não seria mais do que uma “expressão de rotina”, designando uma arte tão carregada de funções históricas na sua relação com a observação de objetos quanto qualquer “contemplação direta ideativa”. O encontro com a posição dos Novos Realistas diante do objeto, tanto por Pedrosa quanto por Ferreira Gullar ganharia contornos mais nítidos em 1961, quando o crítico Pierre Restany perceberia no Brasil um campo fértil para consolidar sua teoria.²³⁸ Artistas como Mimmo Rotella e Yves Klein realizavam obras que não se preocupam mais com a representação da realidade, mas com a **apropriação**^[107] direta de seus fragmentos, rejeitos e objetos.²³⁹

A influência dos Novos Realistas fez-se presente no Brasil especialmente a partir da 7ª Bienal de São Paulo em 1963. Neste momento o artista brasileiro Waldemar Cordeiro tomou contato com o movimento e no mesmo ano conheceu pessoalmente Pierre Restany. Este contato influencia profundamente a obra de Cordeiro e o movimento Concretista que se desenvolveu em São Paulo na década de 1960.²⁴⁰

238 MELO FILHO, Cláudio de. *Piery Restany: para além do real. Um estudo sobre o Novo Realismo e sua conexão com a X Bienal de São Paulo (1969)*. Universidade Federal de Juiz de Fora. (Dissertação). 2019, p.56.

239 CAMPOMIZZI, Clarissa Spigiorin. *Do Corpo à Terra: Arte e “Guerrilha” em Belo Horizonte em 1970*. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas (Dissertação de mestrado), p.15.

240 Idem, p.16.

SOLENE

Postura hierárquica que estabelece territórios de autoridade em decorrência do cumprimento e obediência às forças de poder que atravessam algum espaço, indivíduo ou sua própria subversão: “Desrespeitou solenemente”.

STATEMANT CURATORIAL

Utilizo nesta tese o termo “statement curatorial” para me referir ao texto escrito por um curador – normalmente publicado no catálogo da mostra e reproduzido parcialmente em materiais de divulgação ou na parede de entrada da exposição –, em contraste com a expressão “écriture curatorial”, detalhada no segundo capítulo, em que a disposição das obras num determinado espaço expositivo é comparada a um “fluxo textual” (a dimensão “narrativa” ou “ensaística” da arquitetura expositiva, na qual a sequência das obras no espaço cria um “discurso” ou uma espécie de “texto espacial” que complementa ou se sobrepõe às obras de arte individuais).

Para a contextualização histórica da denominação “statement curatorial”, ver Ananda CARVALHO, Redes Curatoriais: procedimentos comunicacionais no sistema da arte contemporânea, tese de doutorado, orient. Profa. Dra. Cecilia Almeida Salles (São Paulo, Comunicação e Semiótica-PUC-SP, 2014), p. 59-60. MOTTA, p.29

SUJEITO DE ENUNCIÇÃO

“É importante ressaltar que para Foucault o discurso não corresponde somente a textos, mas a um âmbito mais amplo onde se manifestam os sujeitos de enunciação, ao mesmo tempo que se constituem nesse processo, sendo também onde se pode recuperar as relações entre esses sujeitos, os seus discursos e os contextos que os permitem serem produzidos e enunciados.”²⁴¹

241 DALCOL, 2018, p.41.

SURRACIONALISMO

Na filosofia da ciência de Gaston Bachelard, a surracionalidade, palavra cunhada em seu texto *Le surrationalisme* (1936), lançado como editorial da revista surrealista *Inquisitions*, editada por Louis Aragon, Tristan Tzara, Roger Caillois e Jules Monnerot. Enquanto o surrealismo opera o campo poético, o *surrationalisme* busca a superação da linguagem pela imaginação científica.

“As palavras são obstáculos à ciência contemporânea. E são obstáculos a este tipo de arte; as palavras, quando usadas, visam somente à introdução do experimentador em uma outra espécie de realidade (daí o nome surrealismo), do mesmo modo como a ciência conduz, pela negação da linguagem sobre a racionalidade, a uma surracionalidade - palavra cunhada por Bachelard, que certamente notou que ambas as idéias (surrealismo e surracionalismo) devem se remeter não primeiramente à questão epistemológica, mas primordialmente à ontológica.”²⁴²

BERTOCHÉ, Gustavo. *A objetividade da ciência na filosofia de Bachelard*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2006.

Poética do não-evidante; que considera como real somente aquilo que não é evidente. Produzida pelo ser desverbalizado.

242 BERTOCHÉ, 2006, p. 61

TÁTICAS CONTRA-INSTITUCIONAIS

Walter Zanini, no seu artigo intitulado “Problemas museológicos”²⁴³, debate diferentes concepções de museu, procurando delinear qual seria o objeto e a singularidade do museu do século XX. Enquanto o museu de arte antiga olharia para a arte do presente com uma perspectiva aberta para o passado, o olhar do museu moderno direciona a sua perspectiva da arte do presente para o futuro, um “museu que deve seguir o curso da vida atual. (...) (testemunha de uma) civilização no ato de se fazer (Cassou)”.

Pondo em debate a sua ideia de museu como *laboratório experimental*, o museu de arte contemporânea se diferenciaria de outros modelos de museus por ter menos o objetivo de conservar e classificar, e mais por ser “presidido pelo ‘espírito de vida’, pelo ‘estilo de presença e de presente’”. Destacando que este artigo é um relato dos debates que ocorreram no Comité Internacional para Museus e Coleções de Arte Moderna (CIMAM)²⁴⁴, duas coisas o incomodam: os “limites desse laboratório experimental” e a necessidade de que toda a produção da época (da produção de vanguarda) se submetesse a uma “qualificação precária”. Esses limites seriam testados, assim como a criação de um acervo de arte conceitual, principalmente na

243 ZANINI, Walter. Problemas museológicos. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 4 jan. 1964. Suplemento literário, p.40.

244 Realizado em Paris, entre 3 e 9 de outubro, sobre o tema “Problemas nos Museus de Arte Moderna” Estiveram presentes outros diretores de museus e críticos de arte, como Pierre Gaudibert (curador do Museu de Arte Moderna de Paris), Jean Cassou (fundador e curador do Museu Nacional de Arte Moderna em Paris) e René d’Harnoncourt (curador do MoMA de Nova Iorque). cf.: LOUZADA, Heloisa Olivi. O museu como laboratório: Análise da exposição VI Jovem Arte Contemporânea. *MIDAS* [Online], n.7, 2016. DOI: <https://doi.org/10.4000/midas.1130>

série de exposições *Jovem Arte Contemporânea* (1972. MAC/USP), que havia incorporado o Salão de Arte Jovem (1963-66) do museu, em que eram protagonizadas as artes gráficas e a gravura em anos alternados, denominados *Jovem Desenho Nacional* (JDN) e *Jovem Gravura Nacional* (JAC)²⁴⁵.

Devido ao exponencial valor de mercado de obras “em termos de 1925-30”, seguindo o artigo publicado em 1964, Zanini segue o seu raciocínio de que mesmo o museu que objetivasse formar uma coleção histórica estaria fadado a lacunas e a uma coleção de poucas obras, talvez somente como “documento de época”. Nesse relato o crítico e diretor propõe uma tática bastante interessante diante de adversidades financeiras dos museus. Pontus Hultén, então um jovem curador do Museu de Arte Moderna de Estocolmo, havia lhe narrado a procura por algum grupo de capitalistas que lhe garantisse a soma de US\$ 40 mil, destinados a compra de uma “cabeça” de Brancusi, a que Zanini teria lhe respondido: “diante de tais obstáculos não é normal ou quase normal a ideia de constituir um museu a partir do zero em 1963, somente com a produção de hoje? Seria um museu cuja parte histórica começaria a definir-se dentro de 15 a 20 anos.”

A tática contra-institucional de Zanini, no sentido de se opor ao caminho tradicional de formação de coleções representativas ou consagradas da história da arte pode ser vista como uma tática contra-hegemônica, e decorreria não apenas de dificuldades orçamentárias, ou melhor, da especulação massiva sobre alguns nomes a que museus já não conseguiam mais alcançar, mas também por uma questão geográfica, procurando se libertar das referências hegemônicas globais ou, como escreveu à época, “atenuando os objetivos normativos de um museu-piloto internacional”.

Zanini nos revela nesse momento plena consciência das con-

245 SULZBACHER, Tatiana. *Laboratório no museu: práticas colaborativas dentro de instituições de arte*. [Dissertação de] Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. CEART/UEDESC. Florianópolis, 2010, p.51. V. também: JAREMTCHUK, Dária Gorete. *Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP*. [Dissertação de] Mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes. ECA/USP. São Paulo, 1999.

sequências de se eleger um artista do zero para integrar um representativo museu de arte contemporânea, e o que poderia gerar no próprio sistema da arte, reverberando na sua valoração de mercado. Abrigar uma produção artística que ganharia seu valor em 10-15 anos poderia gerar uma intervenção direta na precificação das obras, e recriar um problema que ele acabara de debater com Hultén, para o qual justamente essa teria sido a sua solução. Não seria por esse motivo que quando ele organiza a sexta edição do Jovem Artista Contemporâneo no MAC-USP, ele elege seus participantes a partir de sorteios? As negociações de lotes entre os artistas não seria algo muito similar à uma operação de *lotear o museu*²⁴⁶, entretanto sem as moedas do capital financeirizado da arte? O regulamento do IV Jovem Arte Contemporânea expressava tacitamente o “objetivo fundamental (de) deslocar a ênfase do objeto produzido para os processos de produção artística e provocar uma tomada de consciência das significações desses processos”.²⁴⁷

O problema que uma proposta como a do Zanini naturalmente enfrentaria, pode ser vista refletida no pano de fundo das disputas pelos prêmios de aquisição de Salões da Arte da época. A virada crítica empunhada por Frederico Morais, por exemplo, em seu texto “Revisão do método crítico”,²⁴⁸ com o qual procuraria dar início a um embasamento estético e ético que pudesse abordar e, consequentemente, legitimar a arte produzida por seus contemporâneos (e contemporâneos, caso de Marília Gianetti [1925-2010] destacada neste texto), gerava calorosos embates a respeito dos critérios críticos²⁴⁹.

246 v. GOMES, Karina Sérgio. *Walter Zanini: lotear o museu*. [Trabalho de Conclusão de Curso em] Especialização em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos. CELACC/ECA-USP, 2013. <http://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/681-1896-1-PB.pdf>

247 CATÁLOGO VI JAC, 1972, s/p. Apud SULZBACHER, Tatiana. *Laboratório no museu: práticas colaborativas dentro de instituições de arte*. [Dissertação de] Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. CEART/UDESC. Florianópolis, 2010, p.59

248 MORAIS, Frederico. Revisão do método crítico. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 25 de out. de 1962. ICAA RECORD ID 1110473

249 Podemos perceber isso claramente em contextos mais precários, como era o caso do Paraná à época. Em contextos afastados de centros

As interdições institucionais, que limitavam a produção dentro das linguagens ainda modernas nos critérios de seleção levaram a dois caminhos: alteração nas regras dos Salões de arte para que esses pudessem receber a produção de vanguarda e a elaboração de exposições independentes, pela qual artistas então poderiam costurar suas poéticas que advinham não da tradição artística moderna, mas de uma “contra-arte” ou “arte de guerrilha” (FREITAS, 2007, p.12).

Os críticos e diretores de museus da época tinham essa preocupação como um dos pontos centrais de suas análises e administrações, como foi destacado na IX Conferência Geral do ICOM, de 1968²⁵⁰, em que Jean Cassou “defendia que a arte numa sociedade capitalista fatalmente perderia o seu poder de negatividade e o seu potencial questionador, tornando-se apenas objetos voltados para o consumo, passíveis de absorção pelo mercado. Para o autor, o ato da criação artística continha sempre uma rejeição ao presente, e a criação artística entendida, em vários momentos, como subversiva.” (LOUZADA, 2016)

Em 1972, Wesley publicou um protesto contra as galerias e o mercado de arte no jornal O Estado de São Paulo: “Wesley Duke Lee, artista pintor, discordando do sistema atual de especulação irreal com obras de arte; com a irresponsabilidade, leviandade e irreverência de galerias, leilões, vendedores, etc; percebendo que os comerciantes de arte estimulam a confusão e o amadorismo com fins meramente comerciais, decide que de ora pra frente expor somente em Museus ou Salas Públicas, atenderá, mostrará e venderá seus trabalhos diretamente aos interessados em seu atelier. Marcar hora com Dona Ana pelo telefone 269-4859, em Santo Amaro, na Avenida João Dias, 480”.²⁵¹

culturais que foram subsidiados com subvenções privadas de grandes industriais, como Assis Chateaubriand e Cicilio Matarazzo, o “mecenato privado foi substituído pelo amparo público de fundo estatal que aliás predomina até os dias atuais. (...) Vivendo num ambiente praticamente ausente de mercado de arte, os artistas paranaenses dos anos 1950 e 1960 dependiam diretamente da consagração e, sobretudo, dos prêmios em dinheiro dos Salões Paranaenses.” FREITAS, Artur. *Arte e contestação: o Salão paranaense nos anos de chumbo*. Curitiba, Medusa, 2013, p.73 e 96.

250 Realizado em Munique e Colônia, na Alemanha, em agosto de 1968.

251 Anúncio em O Estado de São Paulo, 21.12.1972

TENSA ESPERA

se trataba de una acción que veníamos desarrollando luego de la crisis del 2001 en espacios que llamamos de “tensa espera” como colas de bancos, colas para cobrar subsidios, marchas, etc. donde repartíamos tarjetas de sobre intervenidas con serigrafías y poemas especialmente escritos para esta ocasión.²⁵²

MUNTADAS, Antoni. Artist: Anfíbio, grupo de arte, formado por los poetas M. Bustelo, S. Franzetti, X. May, G. Reches y la artista plástica F. Fernandez Frank. *The file room*.²⁵³ [Online, 1994].

252 “Esta era uma ação que tínhamos desenvolvido após a crise de 2001 em espaços que chamávamos de “espera tensa”, tais como filas de bancos, filas para recolher subsídios, marchas, etc., onde entregávamos cartões do metrô nos quais intervíamos com impressões em silkscreen e poemas escritos especialmente para esta ocasião.” (Tradução nossa.)

253 A Sala de Arquivos (The file room) é uma instalação física temporária e um banco de dados online aberto que contém registros de casos passados de censura em todo o mundo. Sua missão - reintroduzir material apagado e suprimido de volta ao registro público - nunca poderia ser completada, e assim os visitantes foram convidados a acrescentar suas próprias instâncias de censura artística e cultural a um arquivo aberto, restaurado recentemente. Descrição traduzida de: <https://anthology.rhizome.org/the-file-room>

TESTEMUNHA

DUVE, T. *Du nom au nous*. Paris: Dis Voir, 1995. DUVE, T.; FERREIRA, G.; CARON, M. Reinterpretar a modernidade. Entrevista de Thierry De Duve a Glória Ferreira e Muriel Caron. *Arte&Ensaio*, n.5, dez. de 1998.

TEXTO DE PAREDE



Marcel Broodthaers. Etude d'un mur (Estudo de uma parede) 1966.



C.L. Salvaro. Texto de parede (2021).

VAZIO

O futuro da escrita é o gerenciamento do vazio.²⁵⁴

Vazio incorporado na escultura a partir de Naum Gabo.

Vazio incorporado na pintura a partir de Lygia Clark.

Vazio incorporado no desenho a partir de Mira Schendel.

Silêncio incorporado na música a partir de John Cage.

Ant.:

Horror vacui. Der. do lat.: "horror (ao) vazio", descreve na arte o desejo de preencher todas as superfícies vazias, especialmente na pintura e em relevo, com representações ou ornamentos

BIELSCHOWSKY, Pedro Henrique Carvalho. *O silêncio na música: uma investigação formal e de performance em obras para violoncelo e piano dos períodos Clássico e Romântico*. [Tese de] Doutorado. Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2019.

FERRARI, Anna. *A resignificação do espaço na arte contemporânea*. Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, FAU/Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

LAMBERT, Patrícia Moreira. *Mira Schendel. A rede da obra*. [Tese de] Doutorado. Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura, Departamento de História da PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2017.

254 GOLDSMITH apud MACHADO, 2017, p.124.

MACHADO, Bárbara Tavares Schiavon. *Dobra²*. [Dissertação de] Mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

ROLNIK, Suely. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. In.: *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/en/archive/8916/molda-se-uma-alma-contemporanea-o-vazio-pleno-de-lygia-clark>

VERNISSAGE

“O termo ‘vernissage’ veio da operação de passar uma última camada de verniz na pintura um dia antes da abertura de sua exposição.”²⁵⁵ Interessante observar que o momento da vernissage, era o momento em que seria aplicado o verniz crítico, tanto pelo **público**^[379] quanto pela crítica. Esse processo foi se alterando no momento em que a crítica se aproxima da produção artística, passando ao diálogo com os artistas em seus ateliês, e muitas vezes produzindo uma crítica anterior à realização das mostras de arte, quando textos ganham espaço ao lado das obras no próprio momento da abertura, ou vernissage, de exposições.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Exposições de Arte – Vanguarda e Política entre os anos 1965 e 1970*. [Tese de] Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, 2005.

255 REIS, 2005, p.43.

VIOLÊNCIA INSTITUCIONAL

- (hífen)

acontecimento

agentes legitimadores

aliança estética

alucinação negativa

amarelo censura

anamnese

Andrades, Malfattis e Bandeiras

antítese

apropriação

arquivo flexível

arquivo orgânico

arte de retaguarda

artefacto antropológico

artistas-críticos

ateísmo-arte

atrimento

ato criador

automatismos tecnolinguísticos

baratas enredadas

basculante

bibliografia

bosques mega-dimensionados

campo discursivo

clichê

colocutor

combine paintings

comissionamento de textos

concessões temporárias

consagrado afetivo

conivência

contemporaneidade

corretor cultural

crítica como propagação poética

crítica de apresentação

crítica ecoativa

crítico-criador

crise

cruzamentos

curadores aventureiros

curadoria independente

curadoria operária

densidade transformadora

deriva

desdobramento (no espaço)

desenvolvimento

deserto

desnaturalização da arte

desnaturalização do olho

destruição criativa

devir político da arte

diálogo cúmplice

discursividade contextual

dissertação

display

dispositivo curatorial

dispositivos móveis

distinção

dobra

entre-lugar

erro

escriação

especialização poética

espaço de aparição
espaço de crítica
espaço de experiência
espaço público
estética operocêntrica
evasão
fabulação
fadiga
fraturas epistêmicas
fraturas institucionais
gesto curatorial
gesto súbito
gestos insubordinados
gramática do objeto
habitus
happening da crítica
hipertexto
inframince
instauração
insubordinação criativa
insurgência
interesse
interiorização do arbítrio cultural
interstício
interversar
lapso
linha orgânica
linhas imaginárias
linhas imaginárias coloniais
lógica peregonal
(o) lugar errado
mediação
mediador de (boas) intenções
mediatrix

meritocracia
método negativo
momento-arte
moldura
moscas
mundo da vida
museus de erros
museu-refúgio
nova objetividade
objecs trouvés
objetidade
olhar estético
olho
ordem policial
outrismo
paisagem
palavra coisa
palavra zero
parangolé social
pequeno espaço
permitido
apresentação
precariedade
precedente crítico
proobjeto
projeto crítico
público
quente-terra-cega
rarefação
redes
redução sociológica
RE.VO.LUC.IO.NÁ.RIO
ruídos subalternos
ressuscitar o mundo

solene
statement curatorial
sujeito de enunciação
surracionalismo
táticas contra-institucionais
tensa espera
testemunha
texto de parede
vazio
vernissage
violência institucional

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros e outros ensaios*. Trad.: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? *Outra travessia*. Revista de Literatura. Curso de Pós-graduação em Literatura. n.5, 2º semestre de 2005. (p. 9-16.) Ilha de Santa Catarina, p.9-16.

ALMEIDA, Tiago Santos. Erguendo barreiras contra o irracionalismo: História das Ciências e diagnóstico da atualidade em Gaston Bachelard. Dossiê História como diagnóstico. *Tempo. Niterói* v.25, n.3, Set-Dez. de 2019. DOI: <https://doi.org/10.1590/TEM-1980-542X2019v250310>

ALÿS, Francis. *Numa dada situação*: Francis Alÿs. Trad.: vários tradutores. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ALVES, Emiliano Rivello. Bourdieu: a distinção de um legado de práticas e valores culturais. *Revista Sociedade e Estado, Brasília*, v. 23, n. 1, p. 179-184. jan./abr. 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/6P4kKbPHYgjJpHYtDYPfnfy/?format=pdf&lang=pt>

ALZUGARAY, Paula van Steen. *O artista como documentarista: estratégias de abordagem da alteridade*. [Dissertação de] Mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 2008.

AMARAL, Aracy. *Arte para quê? : a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.

AMARAL, Aracy. *Textos do trópico de capricórnio*: artigos e ensaios (1980-2005). São Paulo: Editora 34, 2006.

AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Editora 34, 2013.

ARANTES, Otília. *Mário Pedrosa: textos escolhidos I*. São Paulo: Edusp, 1995.

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ARENDT, Hannah. *A vida do espírito*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

AVRITZER, Leonardo. *A moralidade da democracia: ensaios em teoria habermasiana e teoria democrática*. São Paulo, Perspectiva; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

AVRITZER, Leonardo. Teoria crítica e teoria democrática. *Novos Estudos CEBRAP*, v. 53, mar./1999, pp. 167- 188.

AVRITZER, Leonardo; DOMINGUES, José Maurício (orgs). *Teoria social e Modernidade no Brasil*. Belo Horizonte, UFMG, 2000.

BAKOS, Fernando. [infra]ÇÕES (extra)ORDINÁRIAS. [Tese de] Doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – Instituto de Artes Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2019.

BARTHES, Roland. *Inéditos, vol. 1: Teoria*. Trad. de Ivone Castrilho Benedetti. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fron-

teira, 1990.

BATTCKOCK, G. (org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Trad.: Aurélio Buarque de Holanda. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1977.

BAUMAN, Zygmunt; BORDONI, Carlo. *Estado de crise*. Trad.: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

BAURDRILLARD, Jean. *De um fragmento ao outro*. Trad.: Guilherme João de Freitas. São Paulo: Zouk, 2003.

BASBAUM, Ricardo. Alguns efeitos de plasticidade a partir da crítica em rede. In.: COUTO, Maria de Fátima Morethy; FUREGATTI, Sílvia Helena. (orgs.) *Espaços da arte contemporânea*. São Paulo: Alameda, 2013, p.181-193.

BASBAUM, Ricardo; KUNSCH, Graziela. e-mails (penalty5_and_after2.pdf). *Periódico Permanente*, v.3, n.5, 2014. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-5/sumario/sumario>.

BENJAMIN, Walter. Escavar e recordar (1931-33). *Imagens de pensamento/ Sobre o haxixe e outras drogas*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

BERARDI, Franco. *Asfixia: capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem*. Trad.: Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

BERTOCHÉ, Gustavo. A objetividade da ciência na filosofia de Bachelard. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2006.

BISHOP, Claire. Antagonismo e Estética relacional. *Revista Tatuí*, n.12, 2011. Disponível em: <http://www.revistatatuí.com.br/colaboradores/>

[claire-bishop/](#)

BISHOP, Claire. O que é um curador? A ascensão (e a queda?) do curador *auteur*. *Concinnitas*, ano 16, v.2, n.27, dez./2015.

BOBSIN, Augusto da Silva. *Galpões do Vale do Rio Três Forquilhas (RS): Hibridismo e Paisagem Cultural*. Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.

BORELA, Paula Martins. *Instâncias de legitimação: uma visão sobre o circuito de arte em Uberlândia*. [Dissertação de] Mestrado em Artes. Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia, 2017.

BOSI, Ecléa. A atenção em Simone Weil. *Psicologia USP*, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 11-20, 2003. DOI: 10.1590/S0103-65642003000100002.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad.: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Trad.: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2003.

BOURDIEU, Pierre. O modelo econômico nas ciências sociais [Conferência]. In.: *Coisas Ditas*. Trad.: Cássia R. da Silveira; Denise Moreno Pegorin. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BOURDIEU, Pierre. A produção da crença. Contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Trad.: Guilherme João de Freitas Teixeira. Porto Alegre: Zouk, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2015.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRAGA DOS SANTOS, Vivian Palma. *Função-historiador: Projeto Grupo Atlas e guerras civis libanesas*. [Tese de] Doutorado em Artes. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

BRITO, Ronado. Frequência imodulada. In.: *Arte Contemporânea Brasileira*. Coleção ABC. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

BRITO, Ronaldo. Há um colapso e um rearranjo entre imagens e relatos, entre o expor e o significar. [Entrevista a] Marisa Flórido. *Revista Arte & Ensaios* – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ, n.27, dez. de 2013.

BUDEN, Boris. "Crítica sin crisis, crisis sin crítica". In.: *Transversal* - Revista online EIPCP, do you remember institutional critique?, jan. 2006. Disponível em: <https://transversal.at/transversal/0106/buden/es>.

BUREN, Daniel. Function of the museum (1979). In: IHERTZ, Richard. *Theories of Contemporary art*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1985, p.189-192. Disponível em: http://www.veramaurinapress.org/pdfs/buren_function-of-museum.pdf

BÜRGER, Peter. O declínio da era moderna. *Revista Novos Estudos CEBRAP*, v. 20, p. 81-95, 1988.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad.: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. Da fenomenologia da composição à matemática da composição. *Jornal do Brasil*, 23 de jun. de 1957.

CANCLINI, Nestor García. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. Trad. Maria Helena Ribeiro da Cunha; Maria Cecília Queiroz Moraes Pinto. São Paulo: Cultrix, 1980.

CARMO, A. L.; NAVARRO, L.; DOCTORS, M. *Imaginários compartilhados*. [Catálogo de exposição] Museu da Fotografia Cidade de Curitiba, set. a out. de 2012.

CARVALHO, Ananda. *Redes curatoriais: procedimentos comunicacionais no sistema da arte contemporânea*. [Tese de] Doutorado em Comunicação e Semiótica. Universidade Católica de São Paulo. Orientação Cecília Almeida Salles. São Paulo, 2014.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. "Curadoria e potencialidade crítica na arte pós-autônoma". *Anais do XXXIII Colóquio CBHA – Arte e suas instituições*. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA, 2014[set./2013], p.257-272.

CAVALCANTI, Ana; DIONÍSIO, Emerson; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize (orgs.). *Histórias da Arte em Exposições: modos de ver e exibir no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Books/FAPESP, 2016.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CHAGAS, Tamara Silva. *Da crítica à Nova Crítica: as múltiplas incursões do crítico-criador Frederico Moraes*. Dissertação (Mes-

trado em Artes). Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, 2012

CHAGAS, Tamara Silva. LOPES, Almerinda da Silva. A crítica de arte como desdobramento poético. *Revista Poiésis*, n.19, Jul./2012.

CHIARELLI, Tadeu. As funções do curador, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o grupo de estudos em curadoria do MAM. In.: CHIARELLI, T. (org.). Grupo de Estudos em Curadoria. Exposições organizadas em 1998. São Paulo: MAM; Itaú Cultural, 2005.

CHIARELLI, Tadeu. *Nelson Leirner: arte e não arte*. São Paulo: Takano, 2002.

CLARK, Lygia. A descoberta da linha orgânica. In.: *O mundo de Lygia Clark*. Disponível em: https://issuu.com/lygiaclark/docs/1954-descoberta-da-linha-organica_p

CYPRIANO, Fabio. A void in São Paulo. *Frieze*, 20 de nov. de 2007. Disponível em: <https://www.frieze.com/article/void-s%C3%A3o-paulo>

COELHO, Frederico Oliveira. A semana de cem anos. *ARS (São Paulo)*, [S. l.], v.19, n.41, p. 25-52, 2021, p. 33. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.184567.

COELHO, Frederico Oliveira. *Livro ou Livrome: Os Escritos Babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)*. [Tese de] Doutorado. Programa de Pós-graduação em Letras do Departamento de Letras do Centro de Tecnologia e Ciências Humanas PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2008.

COHEN, Ana Paula. Espaço operacional: estruturas flexíveis para práticas artísticas contemporâneas. [Dissertação de] Mestrado. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 2005.

COHEN, Ana Paula. Istmo – arquivo flexível. *Fórum Permanente*. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/administ/istmo/proj-istmo?searchterm=istmo>

COHEN, Ana Paula. Istmo – arquivo flexível. *Desarquivo.org*. Disponível em: <https://desarquivo.org/node/1304>

COUTO, Maria de Fátima Morethy; FUREGATTI, Sylvia Helena. (orgs.) *Espaços da arte contemporânea*. São Paulo: Alameda, 2013.

DALCOL, Francisco. *A curadoria de exposição enquanto espaço de crítica: a constituição de um campo de pensamento em curadoria no Brasil (anos 1960-1980)*. [Tese de] Doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018.

DALCOL, Francisco. Artista enquanto curador: das convergências e dissoluções entre práticas artísticas e curatoriais. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 3, n.1, p.281-299, jan./2019. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4117>

DALCOL, Francisco. Atritos e separações entre crítica e curadoria. Anais do 26º Encontro da ANPAP (Associação Nacional do Pesquisadores em Artes Plásticas) – Memórias e Inventações. Campinas, 2017, p.2299

DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta*. David Lapoujade (org.), trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. São Paulo: Editora 34, 1997.

DEUTSCHE, Rosalyn. *A arte de ser testemunha na esfera pública*

dos tempos de guerra. Trad.: Jorge Menna Barreto. *Concinnitas*. Rio de Janeiro, ano 10, v. 2, n. 15, p. 175-183, dez. 2009, p.178.. DOI: <https://doi.org/10.12957/concinnitas.2009.55557>

DESARQUIVO. Fumacê do Descarrego. 23, ago., 2011. Disponível em: <https://desarquivo.org/node/764?page=1&f=l>

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução de André Telles. Serrote: uma revista de Ensaios, Artes Visuais, Ideias e Literatura. São Paulo, n. 13, p. 99-133, mar. 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. *Revista Pós: Belo Horizonte*, v. 2, n. 4, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Tradução de Augustin de Tugny e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

DOCTORS, Marcio. *As Potências do Orgânico*. [Catálogo de exposição] Museu do Açude, Rio de Janeiro, nov. de 1994 a jan. de 1995.

DOCTORS, Marcio. O curador como tonificador do seu tempo. *O Globo*, 03 de jan. de 2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/o-curador-como-tonificador-da-arte-do-seu-tempo-14956196>

DUARTE, Paulo Sérgio. Não esquecer que em 1980 ninguém poderia imaginar que existiria no Brasil um lugar como Inhotim. [Entrevista concedida a] Ivair Reinaldin. *Espaço Arte Brasileira Contemporânea - ABC/Funarte*. Arte & Ensaios. EBA-UFRJ, n.20, jul., 2010, p.113-139.

DUCHAMP, M. O ato criador. In: BATTCKOCK, G. (org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 71-74.

DUSSEL, Enrique. Ética da libertação na idade da globalização e da *exclusão*. Trad.: Ephraim Ferreira Alves; Jaime A. Clasen; Lucia M. E. Orth. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIAS, Norbert. *A Sociedade das Indivíduos*. Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ESPECIAL, Ana Luísa Ferreira Braga. *Os Curadores em Exposição: um grupo profissional no mundo da arte*. [Tese de] Doutorado. Universidade de Lisboa, 2012.

EVARISTO, A. et. al. Vômito e não: práticas antropológicas na arte e na cultura. IV Seminário de Pesquisadores do PPGARTES – UERJ. Rio de Janeiro: Azougue, 2012.

FABRIS, Annateresa (orgs.). *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: ABCA; Imprensa Oficial do Estado, 2005.

FAORO, Raymundo. A questão nacional: a modernização. *Estudos avançados*, São Paulo, vol. 6, n. 14, abr. 1992.

FARIAS, Agnaldo. Problemas da crítica e da curadoria no panorama recente da arte brasileira. In.: COUTO, Maria de Fátima Morethy; FUREGATTI, Sílvia Helena. (orgs.) *Espaços da arte contemporânea*. São Paulo: Alameda, 2013.

FAROCKI, H. *Desconfiar de las imágenes*. Trad.: Julia Giser. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

FEARNSIDE, Philip M. O processo de desertificação e os riscos de sua ocorrência no Brasil. *Acta Amazônica*, n.2, v.9, 1979, p.393-400.

FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.

FERREIRA, Glória. Debate Crítico?! *Revista Porto Arte*, v.16, n.27, Porto Alegre: UFRGS, 2009, p.31-41.

FIALHO, Ana Letícia. As exposições internacionais de arte brasileira: discursos, práticas e interesses em jogo. *Revista Sociedade e Estado*. v. 20, n. 3. p. 689-713. Brasília, 2005.

FIGUEIREDO, Vinicius de. O dualismo da crítica. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, n.15, nov. 2000, p.128.

FINEBERG, Jonathan. *Art since 1940: strategies of being*. Londres: Lawrence King Publisher, 1995.

FIRMEZA, Yuri. *Performance e Tecnologia: o Lugar do Corpo*. [Dissertação de] Mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 2010.

FLUSSER, Vilém. A arte de retaguarda. In: *Revista Cavalo Azul*, n. 7, nov. de 1972, p. 79-89.

FLUSSER, Vilém. *Los gestos: Fenomenologia y comunicación*. Barcelona: Editorial Herder, 1994.

FLUSSER, Vilém. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014.

FÓRUM PERMANENTE; IEA-USP; BIBLIOTECA BRASILIANA GUITA E JOSÉ MINDLIN. About Academia e o debate do STEM & STEAM na universidade. 19 nov. 2021. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/about-academia-i-ii-uma-interpretacao-online-2011-2017-2021/19-11-as-10h-201cabout-academia-e-o-debate-do-stem-steam-na-universidade

FRANCA-HUCHET, Patrícia. L'infra-mince, zona de sombra e o tempo do entre-dois. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 9, n. 16, p. 19-26, maio 1998. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27748>

FRANCA-HUCHET, Patrícia. Infra-mince ou como nomear o imperceptível. *Anais 23º Encontro da ANPAP – Ecossistemas artísticos*. Belo Horizonte, 15 a 19 de set. de 2014, p-1268-1280.

INFRA-MINCE ou o murmúrio secreto. *Art Research Journal*, v.2, n.2, p.40-59, jul. / dez. de 2015. revista de Pesquisa em Arte AB-RACE, ANPAP e ANPPOM em parceria com a UFRN.

FREITAS, Artur. *Arte e contestação: o Salão Paranaense nos anos de chumbo*. Curitiba: Medusa, 2013.

GOLDSMITH, Kenneth. Copiar é preciso, inventar não é preciso. [Entrevista a] Giselle Beiguelman. *Desvirtual [Online]*. Disponível em: https://desvirtual.com/text/copiar_eh_preciso.pdf

GOTO, Newton. Contos Descartógrafos. In.: WASHINGTON, Cláudia; ARAÚJO, Lúcio de; GOTO, Newton. [Catálogo] projeto Recartógrafos. Curitiba: Rede Nacional de Artes Visuais - Funarte; E/Ou, 2010.

GROSSMANN, Martin. Do ponto de vista à dimensionalidade. *Item: revista de arte*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 29-37, 1996.

GROSSMANN, M. et al. Jornada da Quarentena [online]. 5 Edições. Disponível em http://www.forumpermanente.org/event_pres/jornadas/jornada-da-quarentena

GROYS, Boris. El curador como iconoclasta. Trad.: (do manuscrito em alemão) Orestes Sandoval López. *Critérios, La habana*, n.2, fev. 2011. Disponível em: <https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/>

[wp-content/uploads/2014/02/CURADOR-ICONOCLASTA-BGROYS-02.pdf](#)

GROYS, Boris. *Arte poder*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

GULLAR, Ferreira (org.). *Arte Brasileira, Hoje*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1973.

GULLAR, Ferreira. Argumentação contra a morte da arte. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

GULLAR, F; JARDIM, R.; BASTOS, O. Poesia concreta: experiência intuitiva. *Jornal do Brasil*, 23 de jun., de 1957.

HABERMAS, Jürgen. A nova intransparência: a crise do Estado de Bem-Estar Social e o esgotamento das energias utópicas. Trad. Carlos Eduardo Novaes. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, nº 18, set.1987, p. 103-114.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HALLEY, Peter. Notes on Abstraction. *Arts Magazine*, New York, Vol. 61, June/Summer 1987.

HERKENHOFF, Paulo. Lygia Pape: fragmentos. In: PAPE, Lygia. *Lygia Pape*. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1995.

HEGEWISCH, Katharina. Um meio à procura de sua forma – as exposições e suas determinações. *Revista Arte & Ensaios*, v.01, e.13, 2006.

HEINICH, Nathalie; POLLAK, Michael. From museum curator to exhibition auteur: inventing a singular position. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy (ed.). *Thinking about exhibitions*.

Londres, Nova York: Routledge, 1996, p. 231-50.

HOFFMANN, Jens. A exposição como trabalho de arte. *Concinnitas*, Revista do Instituto de Artes da UERJ, ano 5, n. 6, jul. 2004, p.18-29.

HOUAYEK, Hugo. Verbetes iniciais do pequeno glossário sobre o mau pintor. *Concinnitas*, Revista do Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da UERJ, v.20, n.35, set. de 2019. DOI: 10.12957/concinnitas.2019.44879. O vídeo da ação se encontra disponível em: https://youtu.be/X_PUA9sjtPE

HUCHET, Stéphane. Partilhas no ambiente da crítica. *Porto Arte*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, v.16, n.27. Porto Alegre: nov./2009.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

JAREMTCHUK, Dária Gorete. Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP. [Dissertação de] Mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes. ECA/USP. São Paulo, 1999

JORDÃO, Fabricia Cabral de Lira. Pequenos Gestos, memórias disruptivas: revolver o passado, reescrever o presente, transformar o futuro. *Porto Arte*: Revista de Artes Visuais. v.25; n.43. Porto Alegre: PPGAVUFRGS, jan-jun, 2020.

KERN, Daniela. Introdução: Baudelaire, Ruskin e os dois caminhos da paisagem moderna. In.: BAUDELAIRE, C; J. RUSKIN. *Paisagem moderna: Baudelaire e Ruskin*. Trad.: Daniela Kern. Porto Alegre: Sulina, 2010.

KERN, Keila. *Marcel Broodthaers* Museu de Arte Moderna Depar-

tamento de Águias Agora em Português. [Tese de] Doutorado. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 2014.

KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise*. Trad.: Luciana Villas-Boas Castelo-Branco. Rio de Janeiro: UERJ/Contraponto, 1999.

KUDIELKA, Robert. Abstração como antítese. *Revista Novos Estudos CEBRAP*, n. 51, jul. 1998.

KWON, Miwon. O lugar errado. Trad.: Jorge Menna Barreto. In.: KUNSCHE, Graziela (ed.). *Urbânia 4*. São Paulo: Editora Pressa, 2008.

LAFUENTE, Pablo. A história das 'histórias das exposições'. [Entrevista a] Fabio Cypriano e Mirtes Marins de Oliveira. In: CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes Marins (orgs.). *História das exposições: casos exemplares*. São Paulo: Educ, 2016

LAGNADO, Lisette. Em conversa com Carolyn Christov-Bakargiev. *Periódico Permanente*, v.9, n.8, nov., 2020, p.4. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/revista/periodico-permanente-no8/sumario-1>

LAZZARATO, Maurizio. *As revoluções do capitalismo*. Trad.: Leonora Corsini. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LEBEL, Jean-Jacques. *Happening*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1969.

LEBEL, Jean-Jacques. Anotações sobre a política nas ruas. Trad.: Ana Carolina Ribeiro e Regis Mikail. *Urbânia 2*, ano 2, n.2, abr., 2002.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Trad.: Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

LIMA, Ana Luisa. Por uma curadoria operária. *Arteriais*. Revista do

Programa de Pós-graduação do Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, n.08, jun. de 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/viewFile/8921/6312>

LOEB, Angela Varela. Os Bóides do Programa Ambiental de Hélio Oiticica. *Ars (São Paulo)*, n.17, ano 9, 2011.

MACHADO, Aníbal. Concretismo e comunismo. *Jornal do Brasil*. 24 de mar. de 1959.

MACHADO, Bárbara Tavares Schiavon. *Dobra*². [Dissertação de] Mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

MACHADO, Vanessa Rosa. *Lygia Pape espaços de ruptura*. [Dissertação de] Mestrado. Escola de Engenharia de São Carlos. Universidade de São Paulo, 2008.

MAIA, Rousiley. C.M. (2007), "Política deliberativa e tipologia de esfera pública". BIB. Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais, v. 63, p. 91- 116.

MAMMÍ, Lorenzo. *O que resta: Arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MANCILLA, Cláudio Andrés Barría. Geopoética dos sentidos, a/r/tografia e o patrimoniável em chave descolonial: por uma poética do Sul. *Poiésis*, Niterói, v.20, n.34, p.87-108, jul.-dez. de 2019.

MANING, Erin. Por uma pragmática da inutilidade, ou o valor do inframince. *Galáxia* (São Paulo, Online) n.31, p. 22-40, abri. de 2016. DOI: . <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016126498>

MANIFESTO neoconcreto. Publicado na edição do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* de 21-22 de março de 1959, por ocasião da "I Exposição de arte neoconcreta". O texto do manifesto foi assinado coletivamente por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis.

MARIOTTI, Gilberto. *Bibliografia*. [Tese de] Doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações de Artes da Universidade de São Paulo, 2016.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício de cartógrafo*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MASUKO, Wallace Vieira. Marcel Duchamp – Notas da Caixa de 1914. *Ars* (São Paulo), ano 15, n.29, jan. / abr. 2017. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.131650>

MEIRELES. *Cildo Arte Contemporânea Brasileira*. Coleção ABC. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

MELENDI, Maria Angélica. *Editorial Revista Lindonéia #4*. Grupo de Estudos *Estratégias da Arte numa Era de Catástrofes*. Escola de Belas Artes – UFMG. Belo Horizonte, Set. 2017.

MENNA BARRETO, Jorge. *Lugares moles*. [Dissertação de] Mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

MESQUITA, André. *Insurgências Poéticas*. Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000). [Dissertação de] Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2008.

MESQUITA, Ivo. Curadoria e projetos independentes. In.: TEJO, Cristiana (org.). *Panorama do pensamento emergente*. Porto Alegre:

Zouk, 2011.

MESQUITA, Ivo; COHEN, Ana Paula. Premissa. Revista Arte Capital. Abr./2008. Disponível em: <https://www.artecapital.net/perspetiva-71-ivo-mesquita-28%C2%AA-bienal-de-sao-paulo>

MESQUITA, Ivo. Entrevista com Ivo Mesquita. [Entrevista concedida a] revista Número. Número, n.7, jan.2006. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-numero7/entrevIvoM>

MIGNOLO, Walter. Aiesthesis Decolonial. In: *Calle 14*. Revista de investigación en el campo del arte. In: vol. 4, n. 4. Colômbia, 2010. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3231040.pdf>

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Trad.: Ângela Lopes Norte. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, n.34, 2008 (p.287-234).

MIGNOLO, Walter D. A Colonialidade está longe de ter sido superada logo, a decolonialidade deve prosseguir. *Afterall journal*, Londres, n.43, primeira-verão, p. 38-45, 2017.

MORAIS, Diogo de; HONORATO, Cayo. Editorial. Periódico Permanente, v. 4, n. 6, fev. 2006. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/revista/numero-4>

MORAIS, Fabio. *SITE ESPECIFIC um romance*. [Dissertação de] Mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais - CEART/ Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.

MORAIS, Frederico. Revisão do método crítico. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 25 de out. de 1962.

MORAIS, Frederico. PG compra caixas a Cr\$ 500 mil. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 13 de dez. de 1966.

MORAIS, Frederico. A institucionalização da Vanguarda Brasileira. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 14 de dez. de 1966.

MORAIS, Frederico. Do corpo à terra: um marco radical na arte brasileira (2001). In.: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.

MORIN, Edgar. *O Método I – A Natureza da Natureza*. Trad.: Maria Gabriela de Bragança. Portugal: Publicações Europa-América, 1987.

MOTTA, Gustavo. Vômito de imagens, constrição e diarreia – modos de regulação da 'Participação do espectador' na arte brasileira dos anos 60/70. In.: EVARISTO, A. et. al. *Vômito e não: práticas antropológicas na arte e na cultura*. IV Seminário de Pesquisadores do PPGARTES – UERJ. Rio de Janeiro: Azougue, 2012, p.59-65.

MOURA, Flávio Rosa de. *Obra em construção: o neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

NICHELE, Aracéli Cecilia. O que está dentro fica o que está *for a se expande*. [Dissertação de] Mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do CEART/UEDESC. Florianópolis, 2010.

OITICICA, Hélio. In.: BRETT, Guy. (org.) Galerie Nationale du Jeu de Paume, Projeto Hélio Oiticica, Paris, 1992

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

O'DOHERTY, Brian. "The gallery as gesture". In: GREENBERG, Reesa;

FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy. (ed.) *Thinking about exhibitions*. Londres, Nova York: Routledge, 1996, p. 227-240.

OLIVA, Fernando Augusto. *Um crítico em mutação: Frederico Morais e a arte brasileira em três momentos (1966-1973; 1974-1984; 1985-2012)*. [Tese de] Doutorado em Artes Visuais. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

O'SULLIVAN, Simon. Fold. In: PARR, Adrian. *The Deleuze Dictionary Revised Edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

PEDROSA, Mário. *Arte Necessidade Vital*. Rio de Janeiro: CEB, 1949.

PEDROSA, Mario. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

PEDROSA, Mario. A Bienal de cá para lá. In.: ARANTES, Otília. *Política das Artes*. (Textos Escolhidos I). São Paulo: Edusp, 1995.

PEDROSA, Mario. Variações sem tema ou a arte de retaguarda. In: *Política das artes*. Mário Pedrosa: textos escolhidos I. ARANTES, Otília (Org.). São Paulo: Edusp, 1995.

PECCININI, Daisy. *O objeto na arte – Brasil Anos 60*. São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 1978.

PERAN, Martí. ¿Como Convertir la Fatiga en una Exposición? [Conferência] *Fórum Permanente*; Instituto de Estudos Avançados (IEA/USP); Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade (FEA/USP). 8 de set. de 2014. Disponível em: forumpermanente.org/event_pres/encontros/fatiga-en-una-exposicion

PERLATTO, Fernando. Habermas, a esfera pública e o Brasil. *Revista Estudos Políticos*, v.3, n.5, 2012, p.78-94. Disponível em:

https://periodicos.uff.br/revista_estudos_politicos/article/view/38620

PINHEIRO, L. P.; CAMARGOS, D.; Do cubo branco aos espaços de intimidade: um estudo sobre o projeto fuga e outras proposições expositivas. *I Seminario Internacional de Investigación en Arte y Cultura Visual*. Anais. 2016. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/CulturaVisual_L1_012.pdf

PRANDO, Felipe. *Campo Neutral*. [Tese de] Doutorado. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 2008.

PRANDO, Felipe. A crítica institucional em contextos artísticos precários. In.: BULHÕES, Maria Amélia; FETTER, Bruna Fetter; ROSA, Nei Vargas da. *Arte além da arte: Anais do 1º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018a.

PRANDO, Felipe. *MACBA-LAS AGENCIAS (2001): a crítica institucional como prática de intervenções em contextos de crises*. Anais 27º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP. Práticas e Confrontações. São Paulo, 2018b, p.3039-3052.

RANCIÈRE, Jcques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

REBENTISCH, Juliana. Autonomia? Autonomia! Experiência estética nos dias de hoje. Trad.: Stephan Baumgärtel. *Urdimento*, v.3, n30, p.101-11, dez. de 2017.

REBENTISCH, Juliane. *Estética de la instalación*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2018.

REIS, Paulo. *Exposições de Arte – Vanguarda e Política entre os anos*

1965 e 1970. [Tese de] Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, 2005.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. Construção do Olhar pelas Exposições. Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais – *Art & Sensorium*, [S.l.], v. 1, n. 01, p. 43-48, mai. 2014, p.46. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/197>.

RIBAS, Cristina. Vocabulário político para processos estéticos. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2014. Disponível em: <https://vocabpol.cristinaribas.org/>

RIBEIRO, M. A. *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997.

RIOS NETO, Antônio Sales. As Complexidades nos salvarão da distopia?. In.: *Instituto Humanitas Unissinos* [Online]. 12 de nov. de 2020. Disponível em: <https://www.ihu.unissinos.br/78-noticias/604567-as-complexidades-nos-salvarao-da-distopia>

RIVETTI, Lara Cristina Casares. Antonio Dias: 1960/1970. [Dissertação de] Mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2019.

RUPP, Bettina. *Curadorias na arte contemporânea: precursores, conceitos e relações com o campo artístico*. [Dissertação de] Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.

SAMINIEGO, Fernando. Al escondi-te com parados. *El País*, 30 out. 2003. Disponível em: https://elpais.com/diario/2003/10/31/ultima/1067554801_850215.html

SANTIAGO, Silvano. “O entre-lugar no discurso latino-americano”. In.: *Uma literatura nos trópicos: Ensaio sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010

SANTOS, Boaventura de S.; MENESES, Maria Paula (org.). *Epistemologias do Sul*. Rio de Janeiro: Cortez Editora, 2010.

SALZSTEIN, Sônia. Transformações na esfera da crítica. *ARS (São Paulo)*, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 83-89, 2003. DOI: 10.1590/S1678-53202003000100008.

SEFFRIN, Silvana (Org.). *Frederico Morais*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

SEPÚLVEDA DOS SANTOS, Myrian. As megaexposições no Brasil: democratização ou banalização da arte? *Cadernos de Sociomuseologia*, n.19.

SERRA, Alice. *Meras coisas e artes do espaço: desconstrução em obras*. Trans/Form/Ação: Revista de Filosofia (Unesp), v. 39, 2016.

SHEIKH, Simon. Política da estética - Entrevista com Simon Sheikh sobre a 29a Bienal. [Entrevista a] Ana Leticia Fialho e Graziela Kunsch. *Trópico*, 03/11/2010. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/imprensa/29a-bienal/politica-da-estetica-entrevista-com-simon-sheikh-sobre-a-29a-bienal>

SILVEIRA, Tiago Cardoso; LOPES, Celi Espasandin. Os caminhos da Insubordinação Criativa: um breve debate teórico. *Research, Society and Development*, v. 10, n. 16, 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.33448/rsd-v10i16.23908>

SOUZA, Cinara Barbosa de. *O dispositivo da curadoria entre seleção, conceito e plataforma*. [Tese de] Doutorado. Programa de Pós-graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade Nacional de

Brasília. Brasília, 2013.

STANISZEWSKI, Mary Anne. *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge: Massachusetts Institute Of Technology, 2001.

SUBTERRÂNEA. *Urbânia 2*. ano 2, n.3, abr. de 2002.

SULZBACHER, Tatiana. Laboratório no museu: práticas colaborativas dentro de instituições de arte. [Dissertação de] Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. CEART/UEDESC. Florianópolis, 2010.

TASCA, Fabíola. *Por um conceito político na arte contemporânea*. [Tese de] Doutorado em Artes. Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2011.

TEJO, Cristiana Santiago. A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Moraes, Walter Zanini. [Tese de] Doutorado. Programa de Pós-graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2017.

TELLES, Martha; TORRES, Fernanda. A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970. *ARS* (São Paulo) ano 15, n.29, abr. / jan. 2017. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.128890>

TEZZA, Cristovão. [Entrevista a] Rafael Urban. *Revista Entrelinha*, n.20, abr. de 2006. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/CristovaoTezza.htm>

TIQQUN. *Isto não é um programa*. Trad.: Daniel Lühmann. Dazibao, 2014, p.54. Disponível em: <https://dazibao.cc/wp-content/uploads/2015/11/tiqqun-miolo.pdf>

VACCARI, Ulisses. O fim da estética e a nova crítica de arte em Benjamin. *Revista Kriterion*, vol. 59, n. 139, Belo Horizonte, Jan./Apr. 2018.

VALÉRY, Paul. Primeira aula do curso de poética. In.: BARBOSA, João Alexandre (Org.). *Variedades*. Trad.: Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Caligrafias e Escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX. *Revista Em Tese*. Belo Horizonte, v.5, dez. de 2002.

ZACARIAS, Gabriel. documenta: exposição para uma época de crises? *Periódico Permanente*, v.9, n.8, nov., 2020, p.2. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/periodico-permanente-no8/sumario-1>

ZANINI, Walter. Problemas museológicos. O Estado de S. Paulo. São Paulo, 4 jan. 1964.

ZANINI, Walter. O museu e o artista. In. FREIRE, Cristina (org.). *Walter Zanini: Escrituras crítica*. Org.: Cristina Freire. São Paulo: Annablume; MAC USP, 2013.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

