



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS
Doutorado em Museologia e Patrimônio

Museus de artistas:

A relação entre arte e museu na arte contemporânea no Brasil

Flávia Klausing Gervásio

UNIRIO / MAST - RJ, novembro de 2016



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

**Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS)
Doutorado em Museologia e Patrimônio**

Museus de artistas:
***A relação entre arte e museu na
arte contemporânea no Brasil***

***Tese de Doutorado apresentada à Coordenação do Programa de
Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS,
UNIRIO/MAST***

LINHA DE PESQUISA Museu e Museologia

Professor Orientador – Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá

Aluna – Flávia Klausing Gervásio

Rio de Janeiro, Novembro - 2016

FOLHA DE APROVAÇÃO

Flávia Klausing Gervásio

**Museus de artistas: a relação entre arte e museu
na arte contemporânea no Brasil**

Tese de Doutorado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCTI, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por

Prof. Dr. _____
Ivan Coelho de Sá – Orientador – PPGMUS/UNIRIO

Prof. Dr. _____
Mário Chagas – PPGMUS/UNIRIO

Prof. Dra. _____
Diana Farjalla Correa Lima – PPGMUS/UNIRIO

Prof. Dr. _____
Marcelo Campos – PPGARTES/UERJ

Prof. Dra. _____
Tatiana Martins – EBA/UFRJ

Rio de Janeiro, _____

G286 Gervásio, Flávia Klausing
Museus de artistas: a relação entre arte e museu na arte contemporânea
no Brasil / Flávia Klausing Gervásio. — Rio de Janeiro, 2016.
262f . : il.

Orientador: Professor Doutor Ivan Coelho de Sá
Referência: f. 250-262

Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio) – Universidade
Federal do Estado do Rio de Janeiro ; Museu de Astronomia e Ciências
Afins, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Rio de
Janeiro, 2016.

1. Museologia. 2. Museu de arte. 3. Museu de artista. I. Sá, Ivan Coelho de.
II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-
Graduação em Museologia e Patrimônio. III. Museu de Astronomia e Ciências
Afins. IV. Título.

CDU: 069.02:73

Para Eduardo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao prof. Dr. Ivan Coelho de Sá, por aceitar me orientar, pela leitura atenta e pelo auxílio nas decisões. À profa. Sônia Gomes Pereira e à profa. Diana Farjalla Correia Lima, pelas orientações anteriores. Agradeço também à Coordenação e aos demais professores do PPGPMUS.

Às instituições nas quais realizei pesquisa e a seus funcionários, sempre prestativos: Museu Mineiro, Fundação Bienal de São Paulo, Centro de Cultura de São Paulo, Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, e Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Ao Ícaro Lira, por enviar imagens do seu acervo pessoal, e ao Paulo Nazareth, pelas conversas informais sobre sua obra.

À turma querida do doutorado, vulgo Samambaia, Lílian, Aline, Eurípedes e Hugo, acrescida pela figura encantadora de Chris. Compartilhamos matérias, discussões, eventos, alegrias, cafés no centro e ansiedades. Aos amigos que auxiliaram na escrita e construção da tese: Breno Marques Ribeiro de Faria, parceiro constante, mesmo distante, companheiro antigo de pesquisas e de vida, e suporte essencial para a finalização do documento; Anna Thereza Bezerra de Menezes, doce encontro no Rio de Janeiro, com quem dividi exposições, livros, conversas e artigos — unidas pela paixão pelo tema e pela afinidade na vida —; Márcia Almada, amiga e pessoa admirável, pelas leituras, discussões e parcerias.

Aos locais onde trabalhei durante a tese, pelo apoio. Aos colegas do Iphan de Sergipe, que agora são a minha família. Aos colegas da Estilo Nacional, com quem passei vários anos, e aos colegas da Superintendência de Museus, onde comecei o amor pelo labor na Museologia.

A minha família, pelo suporte e apoio incondicional. Ao meu irmão John, pela ajuda essencial no Rio de Janeiro, agora acompanhado por Fran; aos meus pais e ao Pedro, pelo apoio e torcida.

Aos meus amigos, sempre fundamentais na minha vida, que me acompanharam nos câmbios e momentos de alegria e tristeza. Em BH, Dandan, Rachel, Maira do Rosário e Marcio Guerra, Isabela e seus meninos, Gui, JP, Fê, Ju, Mari, Guto, Luiz, Café, Carol, que, mesmo distantes, estão sempre presentes. No Rio, Lilian, Anna, Karen, Lu, Alea e Wagner, e Cellita, companheiros da cidade maravilhosa. Em Aracaju, Tiene, Beija, Tom, Vê, Fran, Tamy, Ademir e Marina, que me acolheram e me ensinaram a gostar da terra do caranguejo. A Marina, que atravessou BH, Rio e agora é minha vizinha de Nordeste. Assim como Grecinha, amiga antiga e agora vizinha de cima. A Maíra Almeida, ser especial de luz, e comadre-amiga. Ao Rubens, que neste ano de escrita foi meu parceiro, me acompanhou e tratou das minhas ansiedades. Ao Eduardo, meu companheiro maior, meu tudo, por entender e esperar.

A arte de perder não é nenhum mistério;
Tantas coisas contêm em si o acidente
de perdê-las, que perder não é nada sério.
Perca um pouquinho a cada dia.

Elizabeth Bishop

RESUMO

GERVÁSIO, Flávia Klausing. **Museus de artistas**: a relação entre arte e museu na arte contemporânea no Brasil

Orientador: Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá. UNIRIO/MAST. 2016. Tese.

Esta tese pretende analisar seis propostas artísticas realizadas no contexto brasileiro contemporâneo, que têm como foco de investigação o museu e suas diversas funções, além de sua relação com o sistema de arte, a saber: o *Museu do Homem do Nordeste*, de Jonathas de Andrade, na ocasião em que foi exibida no Museu de Arte do Rio, em 2015; o *Museu do Estrangeiro*, de Ícaro Lira, exposta na Oficina Cultural Oswald de Andrade em 2015; o *Mercado de Bananas*, de Paulo Nazareth, apresentada no Centro Cultural São Paulo em 2009; *A Coleção Duda Miranda*, de Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta, exibida no Museu Mineiro em 2006; *O Projeto museumuseum*, de Mabe Bethônico, exposta em 2002 no *Museu de Arte da Pampulha*, em Belo Horizonte, e na Bienal de São Paulo, em 2006; e a *Introdução ao terceiro mundo*, da Marilá Dardot, exibida no Centro Cultural do Banco do Brasil em 2011. O objetivo é analisar as estratégias poéticas desses artistas em problematizar tanto as práticas museológicas como o sistema artístico, trazendo assim elementos para repensar o papel do museu na atualidade. A arte contemporânea, plural e diversa, choca-se com as instituições tradicionais de arte e seu método compartimentalizado, suas narrativas históricas e seu fetiche pelo objeto. Em virtude disso, é preciso repensar o papel do museu, e se ele responde às questões conceituais propostas pela arte hoje. Partindo de uma revisão das tipologias de museus de arte no mundo e de um levantamento do diversificado universo de “museus de artistas”, esta tese pretende, portanto, analisar estas problemáticas a partir da visão crítica dos seis artistas plásticos selecionados.

Palavras-chave: Museu, Museu de Arte, Museologia, Arte Contemporânea, Exposições de Arte.

ABSTRACT

Gervásio, Flavia Klausing. **The artist's museum:** the connection between art and museum in contemporary art in Brazil

Advisor: Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá. UNIRIO/MAST. 2016. Thesis.

This thesis aims to analyze six artistic proposals made in the contemporary Brazilian context and whose research focuses on the Museum and its various functions and your connection with the art system, namely: the *Museu do Homem do Nordeste* of Jonathas de Andrade, displayed at the Museu de Arte do Rio in 2015; *Museu do Estrangeiro* of Icarus Lira, exposed in the Oficina Cultural Oswald de Andrade in 2015; *Mercado de Bananas*, Paulo Nazareth, presented at the Centro Cultural São Paulo in 2009; *A Coleção Duda Miranda*, of Marilá Dardot and Matheus Rocha Pitta, displayed in the Museu Mineiro in 2006; *O Projeto museum* of Mabe Bethônico, exposed in 2002 in the *Museu de Arte da Pampulha* in Belo Horizonte and São Paulo Bienal in 2006; and *Introdução ao terceiro mundo*, the Marilá Dardot, displayed at the Centro Cultural do Banco do Brasil in 2011. The goal is to analyze the poetic strategies of these artists in questioning both museological practices as artistic system, thus bringing elements to rethink the role of the museum today. Contemporary art, plural and diverse, clashes with the traditional institutions of art and its compartmentalized method, their historical narratives and their fetish for the object. So it is necessary to rethink the role of the museum, and if he responds to conceptual questions posed by art today. From a review of art museums typologies in the world and a survey of the diverse universe of "museums of artists", this thesis therefore aims to analyze these issues from the critical view of the six selected artists.

Keywords: Museum, Art Museum, Museology, Contemporary Art, Art Exhibition.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
PARTE 1	19
CAPÍTULO 1 — MUSEUS DE ARTE: TRANSFORMAÇÕES E REFLEXÕES	19
1.1 Museus de arte no contexto internacional	20
1.2 Museus de arte no contexto do Brasil	52
1.3 Algumas reflexões sobre o museu de arte	63
1.4 O despontar de uma teoria	70
CAPÍTULO 2 — MUSEU DE ARTISTAS: PEQUENA GENEALOGIA DE EXPOSIÇÕES E ESCRITOS	78
2.1 A década de 1970 e as primeiras exposições dedicadas ao tema	79
2.2 A perspectiva colecionista	94
2.3 Entre a crítica e a apologia	108
2.4 A centralidade do arquivo	123
PARTE 2	131
CAPÍTULO 3 — (DES)CONSTRUINDO IDENTIDADES	131
3.1 O outro estrangeiro	132
3.2 O outro eu	149
3.3 <i>Banana is my bussiness</i>	171
3.4 Encontros e desencontros	187
CAPÍTULO 4 — FICÇÕES E UTOPIAS	192
4.1 Domesticando a arte	193
4.2 Um projeto eufêmico	211
4.3 O lugar da poesia	226
4.4 (Des)semelhanças	241
CONSIDERAÇÕES FINAIS	244
REFERÊNCIAS	248

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Partindo da instigante relação entre museu e arte na contemporaneidade, esta tese objetiva analisar algumas propostas de artistas plásticos brasileiros que têm como foco de investigação o museu e suas diversas funções, por meio de dispositivos ficcionais que podem ser chamados de *museus de artistas*. A ideia é analisar as estratégias poéticas¹ desses artistas em problematizar tanto as práticas museológicas como o sistema artístico, trazendo assim elementos para repensar o papel do museu na atualidade.

Seja para recriar espaços museológicos ficcionais ou repensar instituições já existentes, investigar o papel do colecionismo ou refletir sobre os conceitos e categorias presentes nos museus, são muitos os artistas que atuam nesta linha de investigação no Brasil, e que remetem desde ao período de experimentação estética dos anos 1960 e 1970 até a mais recente contemporaneidade. Como exemplo, podemos citar Hélio Oiticica e suas aproximações entre arte e vida; Cildo Meirelles, com seus circuitos ideológicos; Nelson Leirner e seus oratórios; o Inventário de Emil Forman; as memórias fotográficas de Rosângela Rennó; o trabalho com o descarte do museu realizado por Jac Leirner; a reflexão sobre o curador, com Pablo Lobato e Yuri Firmeza; as investigações sobre a ficção e a ciência de Walmor Correia; Renata Lucas e seu Museu do Homem Diagonal; Rochelle Costi e suas inserções em um arquivo de imagens; Laura Erber e suas cartas ao curador; além dos artistas analisados neste trabalho — Jonathas de Andrade, Ícaro Lira, Paulo Nazareth, Marilá Dardot, Matheus Rocha Pitta e Mabe Bethônico.

Ao mesmo tempo em que eles remetem a movimentos internacionais, como a Institucional Critique², e a artistas como Marcel Broodthaers, Andrea Fraser, Claes Oldenburg e Joseph Cornell, as propostas realizadas no Brasil trazem à tona reflexões específicas locais, como a problematização da identidade brasileira no contexto contemporâneo. Ademais, elas trazem à luz questões de urgência, como o *status* da obra de arte, o papel de quem trabalha nos museus, a missão das instituições museológicas, e

¹ A estratégia poética pode ser pensada como a reflexão sobre os elementos de elaboração e criação artística. Nesse sentido, podemos pensar que o museu possui uma estrutura discursiva e narrativa muitas vezes utilizada como estratégia poética para uma proposição de arte.

² *Institutional Critique*, ou a Crítica Institucional, pode ser entendida como a abertura da arte a discussões dos campos políticos e econômicos, tendo como foco o olhar crítico para a atuação dos agentes da arte dentro da instituição que criam e agenciam. CAMPOS, C. R. O social para uma crítica institucional: sistemas simbólicos, arte e instituição. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 19., 2010, Cachoeira. *Anais...* Cachoeira: ANPAP; EDUFBA, 2010. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/camilla_rocha_campos.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2013. Ver também: STIMSON, B. What was institutional critique? In: ALBERRO, A.; STIMSON, B. (Org.). *Institutional Critique: an anthology of artists' writings*. Cambridge; Oxford: MIT Press, 2009. p. 20-42.

questionam de modo crítico os atos de coletar, colecionar e expor. Assim, este trabalho pretende trazer à discussão esses elementos, de forma a renovar o debate sobre museus de arte no Brasil.

Elisa Noronha Nascimento, em artigo para o I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, realizado em Portugal, destaca que os estudos de obras artísticas que têm o museu como poética seriam um dos pressupostos para pensar de forma crítica a atuação dos museus de arte contemporânea. Em seu texto, ela aponta para o histórico caso de amor e ódio entre o museu e o artista contemporâneo:

Há, desde o século XIX, uma dupla tendência de teorização sobre os museus, uma a favor e outra contra, em que toda uma espécie de propedêutica particular sobre a ciência e o objeto museístico começa a ser construída também por artistas. [...] Entretanto, durante também quase duzentos anos, esse caso de amor e ódio vem assumindo características distintas: críticas mais direcionadas ao que estava dentro do museu do que propriamente ao museu; contestação de seu papel legitimador e mediador; potencialização da dimensão reflexiva da instituição museológica.³

Dentro do campo disciplinar da Museologia, destaca-se também o estudo de François Mairesse editado no ISS⁴ número 26, que, por sua vez, teve como tema a relação entre a Museologia e a Arte. No seu artigo, Mairesse aponta para o que ele chama de um fenômeno particular: a criação de um museu concebido como obra de arte, ou seja, de “museus de artistas”⁵. Ele destaca um grupo datado do fim da década de 1960⁶, que trabalha com uma noção diferente do conceito tradicional de museu e que se inscreve no contexto do que ele chama de última “revolução museal”, que teria como catalisadores a invenção dos eco-museus e a criação do Centro Pompidou, em Paris. Após analisar alguns exemplos de museus de artistas divididos em três direções: a crítica à instituição, a formação de novas redes e a coleção de novos objetos, ideias e sentimentos, Mairesse propõe que:

O papel do artista no museu não deveria estar limitado a somente a exposição de suas obras ou ao papel de conservador convidado. [...] E

³ NASCIMENTO, E. Museus de arte contemporânea: uma proposta de abordagem. In: SEMEDO, A.; NASCIMENTO, A. (Org.). SEMINÁRIO DE INVESTIGAÇÃO EM MUSEOLOGIA DOS PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA E ESPANHOLA, 1., 2010, Porto. *Actas...* Porto: Universidade do Porto, 2010. p. 123. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8035.pdf>>. Acesso em: 11 ago. 2013.

⁴ O ISS, ou International Studies Series, é uma publicação do ICOFOM, Comitê Internacional para a Museologia, departamento do ICOM que tem como objetivo realizar um trabalho de investigação e reflexão sobre o campo da Museologia. As publicações do Comitê estão disponíveis na internet através do *site*: <<http://www.icofom.com.ar/publications.htm>>. Acesso em: 10 ago. 2013.

⁵ Termo que, por sua vez, foi usado pela primeira vez por Harald Szeeman, em 1972, para definir a Sessão 13 da Documenta V de Kassel, cuja direção estava em seu cargo.

⁶ Em seu artigo Mairesse analisou obras de Herbert Distel [Museum of Drawers]; Marcel Broodthaers [Musée d'art moderne - département des aigles]; Robert Filliou [Galerie Legitime]; RACA; Christian Boltanski, Annette Messager, Jean Marie Bertholin, Thomas Kovachevich e Joel Fisher [Cinq Musees personnels]; Claes Oldenburg [Mouse Museum]; Ben Vautier [Armoire].

corresponde então ao museu escutar o artista, não somente em relação com a apresentação de suas obras, mas também com todas outras funções do museu incluindo sua organização e sua política de aquisição.⁷

Apesar da forte presença dos processos museológicos nas obras da contemporaneidade, desde a criação dos primeiros locais de exibição artística e da consolidação das práticas colecionistas na Europa da Idade Moderna, vemos surgir diversas obras que retratam, documentam ou mesmo refazem atividades museológicas. Mas é em um contexto de modificação do sistema da arte, em que a crescente profissionalização do setor se alia ao fortalecimento do mercado e a um processo de internacionalização do campo artístico, que a problematização sobre o museu se torna frequente, tornando fundamental refletir sobre a função e atuação das instituições já existentes. Assim, essa discussão sobre a relação entre a **arte e o museu** tem na contemporaneidade um espaço aberto para reflexões que seguem sobre diferentes caminhos: ora analisando a relação da arquitetura com espaço urbano⁸, ora discutindo os museus e suas políticas e práticas expositivas⁹, ora refletindo sobre a preservação e conservação do patrimônio artístico¹⁰.

Esta tese se insere, porém, em uma linha que discute o museu a partir de sua relação com a arte. Segundo Elisa Noronha Nascimento, esta vertente analisa a estratégia poética que muitos artistas encontraram de problematizar as transformações desempenhadas pelos museus ou de buscar uma mudança, seja pela apropriação da linguagem museológica, seja pelo desvelamento das estruturas discursivas desse mesmo universo¹¹. Ainda segundo a autora, existiria uma:

[...] dependência recíproca entre a invenção da Arte e a invenção do Museu de Arte e, conseqüentemente, a relação entre as transformações sofridas por esses museus, no último século, e as transformações sofridas pela arte: a diluição das fronteiras entre as linguagens, o processo em detrimento da obra acabada, a desmaterialização do objeto, a utilização das tecnologias digitais são algumas das transformações artísticas que podem ser associadas às atualizações das

⁷ MAIRESSE, F. Los museos de artistas. In: SCHEINER, T. (Org.). *Symposium Museology & Art (Basic Papers)*. Rio de Janeiro: Tacnet cultural, 1996. p. 224. Disponível em: <<http://www.icofofom.com.ar/publications.htm>>. Acesso em: 10 ago. 2013.

⁸ Como a obra *Civilizin Rituals: Inside Public Art Museums* de Carol Duncan, que discute as relações entre arquitetura, espaço urbano e os rituais de experiência estética, o livro *História da arte como história da cidade*, de Giulio Argan, e no contexto brasileiro, o livro *Cenários de Arquitetura de Arte*, de Sônia Salcedo, e a dissertação de Ana Paula Nascimento, *MAM: museus para a metrópole*, defendida na USP.

⁹ Como a obra *Exhibiting Contradiction: Essays on the Art Museum in the United States*, de Allan Wallach; a obra de Katharina Hegewisch e Bernd Klüser, *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, e o livro *Algumas Exposições Exemplares*, de Rejane Cintrão.

¹⁰ Como a tese de Magali Sehn, *A Preservação de instalações de arte com ênfase no contexto brasileiro*, defendida na USP, e a dissertação de Geisa Alchorne de Souza, *Um olhar sobre a conservação de arte contemporânea brasileira do Museu Nacional de Belas Artes*, defendida na UNIRIO.

¹¹ NASCIMENTO, 2010, p. 116-125.

formas de documentar, catalogar, preservar e expor as obras de arte e à urgência do envolvimento do artista em todas essas práticas.¹²

Na contemporaneidade, são muitas as poéticas, os questionamentos e os suportes dos artistas que tratam do Museu. Esta variedade, por sua vez, conjuga com a miscelânea dos padrões artísticos da atualidade, também dita como pós-moderna. Assim sintetiza Anne Cauquelin:

O que encontramos atualmente no domínio da arte seria muito mais uma mistura de diversos elementos, os valores da arte moderna e os da arte que nós chamamos de contemporânea, sem estarem em conflito aberto, estão lado a lado, trocam suas fórmulas, constituindo assim dispositivos complexos, instáveis, maleáveis, sempre em transformação.¹³

A arte, plural e diversa, choca-se com as instituições tradicionais de arte e seu método compartimentalizado, suas narrativas históricas e seu fetiche pelo objeto. Os museus de arte na contemporaneidade vivem um paradoxo — crescem as instituições, mas, ao mesmo tempo, a arte contemporânea nunca esteve tão afastada do público. Sobre esta contradição, Cauquelin questiona: “O público estaria utilizando critérios válidos para as obras do passado para a arte contemporânea? Seria uma adesão a uma ideia convencionada do que seria arte, o artista, o mercado?”¹⁴. Além disso, é hora de refletir se o museu responde às questões conceituais propostas pela arte hoje, se ele é capaz de gerar reflexão sobre o processo artístico e como o museu de arte pode atuar na sociedade contemporânea. Esta tese objetiva, portanto, analisar essas problemáticas a partir da visão crítica de seis artistas plásticos selecionados. O objetivo é trazer elementos para repensar o papel do museu, de modo a repensar as críticas e questionamentos presentes na contemporaneidade e ter elementos para refletir sobre o papel e a função do museu de arte hoje.

Apesar da existência de instituições museológicas desde a Idade Moderna e de a ideia de colecionismo permear a história da humanidade há vários séculos¹⁵, a teorização sobre este campo se deu de forma expressiva a partir da primeira metade do século XX, tecendo o que Francisca Hernández denominou de “discurso museológico”, em seu livro *Planteamientos teóricos de la Museología*¹⁶. Mais do que uma disciplina aplicada, com técnicas e métodos para as ações de exposição, difusão, conservação e pesquisa, a Museologia começou nesta época a ser entendida como um campo independente relacionado com as mudanças da contemporaneidade.

¹² NASCIMENTO, 2010, p. 123.

¹³ CAUQUELIN, A. *Arte contemporânea – uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 126.

¹⁴ CAUQUELIN, 2005, p. 126.

¹⁵ Um exemplo de como a ideia de museu e coleções remete até a Antiguidade é a existência do Mouseion, criado na Alexandria no século III AC. Sobre o tema, ver a dissertação: LARA FILHO, D. *Museu de espelho do mundo a espaço relacional*. Mestrado em Ciência da Informação. São Paulo, USP: 2006.

¹⁶ HERNANDEZ HERNANDEZ, F. *Planteamientos teóricos de la museología*. España: Ediciones Trea, 2006.

Diversos autores contribuíram para esta reflexão, que inclui várias linhas de pensamento — como a que define que o museu não pode ser percebido como um fim em si mesmo, mas como um meio que possibilita a relação entre o homem e a realidade¹⁷; a Nova Museologia, com o seu foco no desenvolvimento das populações e a ênfase no papel social dos museus construídos na interação com a comunidade¹⁸; e os autores que se detêm na relação entre Museologia e Arte¹⁹, sobretudo a Museologia Crítica, que acentua o caráter processual das práticas museológicas, ajustadas às diversas realidades.

Ao mesmo tempo, a partir da década de 1970 e 1980, diversos teóricos da História da Arte formularam questões que visavam questionar a tradicional metodologia desta disciplina, dentre os quais podemos citar Arthur Danto, com o livro *Após o fim da Arte: a arte contemporânea e os limites da história* e Hans Belting, com *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*.

A Museologia tem como característica a multidisciplinaridade, uma vez que é por meio de ferramentas de análise de outras disciplinas, como a História, a Antropologia, a Sociologia, a Arquitetura e o Urbanismo e a História da Arte, que podemos nos munir para refletir sobre o complexo equipamento urbano que é um museu. Essas abordagens e contributos são, por sua vez, reelaborados e enquadrados teoricamente para o esclarecimento do objeto sob o ponto de vista museológico.

Esta tese surgiu da motivação de unir a área à qual dediquei meus estudos durante a graduação e o mestrado, a História da Cultura e da Arte²⁰, à área à qual escolhi me dedicar profissionalmente desde o ano da minha formatura — a Museologia e o Patrimônio²¹. A ideia era problematizar a relação entre a produção artística contemporânea e o choque com as estruturas tradicionais de museu. Porém, mais do que me deter em um estudo de caso, tentei abordar esta relação complexa através de produções artísticas que refletem, filosófica e poeticamente, esta mesma problematização.

¹⁷ Anna Gregorová, Tomislav Sola e Tereza Scheiner.

¹⁸ Goerge Henri-Riviere.

¹⁹ Jesus Pedro Lorente-Lorente, Mathilde Belaigne, François Mairesse, Elisa Noronha Nascimento.

²⁰ Realizei a graduação em História na UFMG, tendo me formado Bacharel com ênfase em Estética e História da Arte. Na ocasião, participei de diversos grupos de estudo e pesquisas sobre a História da Arte Brasileira, com a orientação da profa. Dra. Adalgisa Arantes Campos. O mestrado foi concluído na mesma instituição, na linha de História Social da Cultura, com a orientação da profa. Adalgisa Arantes Campos, com o tema da estrutura simbólica das festividades oitocentistas no Brasil.

²¹ No campo profissional, atuei na Superintendência de Museu de Minas Gerais, onde tive a oportunidade de acompanhar a produção de uma das obras estudadas na tese, a Coleção Duda Miranda; atuei também na pesquisa para a implantação de museus no estado de Minas Gerais, com o Grupo de Pesquisa LEME — Laboratório de Estudos de Museu e Escola, da FAE/UFMG, capitaneado pela profa. Silvania Nascimento; atuei na pesquisa para exposições e como historiadora em diversos projetos de Patrimônio Cultural, estando desde 2014 na Superintendência do IPHAN em Sergipe.

Para a realização desta tese, além do arcabouço teórico da Museologia, transitamos entre as áreas da História da Museologia e das Exposições, História e Teoria da Arte, além da Antropologia e Sociologia. Após a leitura e fichamento da bibliografia, foi realizado um levantamento sobre o tema: primeiramente buscamos sistematizar obras que, desde a abertura das primeiras galerias e coleções de arte, retratavam, documentavam ou problematizavam o museu ou as práticas colecionistas e expositivas. Diante da reunião de um grande material com propostas e enfoques diferenciados, foi necessário realizar um recorte temporal. Tendo em vista que a produção artística contemporânea problematiza de modo específico as questões institucionais, foi delimitada esta temporalidade como objeto de estudo. Porém, como havia alguns estudos sobre os *museus de artistas* no cenário internacional que, no contexto brasileiro, ainda não haviam sido sistematizados, delimitaram-se também como recorte espacial as proposições realizadas no Brasil.

Como apontado no início desta **Introdução**, diversos artistas brasileiros têm como objeto de investigação tanto as práticas museológicas como o sistema artístico. Em uma tentativa hercúlea de sistematizar essas proposições, cujo número cresce exponencialmente e cujas abordagens se mostraram plurais e diversificadas, foi verificada a necessidade de reunir um número delimitado de obras, que se uniriam por uma aproximação temática e formal.

Assim, as obras discutidas nesta tese são ligadas por uma preocupação em refletir sobre as práticas museológicas e também por tocar em temas como a identidade, a história, a arte e a utopia. Esta seleção também de alguma forma se relaciona com minha trajetória pessoal, uma vez que a produção de algumas das proposições acompanhei como funcionária da Superintendência de Museus²², outras como espectadora²³, outras ainda faziam parte de um cotidiano artístico²⁴, quando ainda residia no estado de Minas Gerais. Posteriormente, minha mudança para o Rio de Janeiro me oportunizou entrar em contato mais estrito com uma série de exposições produzidas pela diversificada vida cultural carioca, algumas das quais figuram nesta tese²⁵. Por fim, o

²² A Coleção Duda Miranda, de Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta, e o Museu do Sabão, de Mabe Bethônico, que foram expostas no Museu Mineiro em 2006. Neste ponto, destaco a atuação do diretor Francisco Magalhães, artista plástico que trouxe uma diversidade de ações e projetos ligados à arte contemporânea, como o projeto *Território* e o *Sobremesa de Queijos*, para dinamizar uma instituição de estrutura tradicional.

²³ O projeto *museumuseu* de Mabe Bethônico, exposto na Bienal de São Paulo de 2006.

²⁴ As ações de Paulo Nazareth, que acompanho desde o período da graduação da UFMG, faculdade onde ele se formou no mesmo período e onde ele realizava performances, seja individualmente ou seja em coletivos, como o *Kasa Vazia*.

²⁵ A exposição *Introdução ao Terceiro Mundo*, de Marilá Dardot, e a exposição *Museu do Homem do Nordeste*, de Jonathas de Andrade.

Nordeste, que há dois anos se tornou meu lar, colocou-me em contato com um rico manancial tantas vezes negligenciado por quem é do “Sul”²⁶.

Finalizada a seleção de proposições a serem analisadas na tese, foi realizada a pesquisa documental nas seguintes instituições: Superintendência de Museus de Minas Gerais, Museu de Arte da Pampulha de Belo Horizonte, Fundação Bienal de São Paulo [Arquivo Wanda Svevo], Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a Oficina Cultural Oswald de Andrade. Além disso, a pesquisa na internet trouxe diversas documentações, principalmente no caso de proposições que mantêm um *site* como referência, como o projeto *museumuseum*, de Mabe Bethônico, e as ações de Paulo Nazareth e Jonathas de Andrade. Após a reunião do material, partimos para a análise das obras selecionadas e, posteriormente, uma análise comparativa das obras nos temas caros à Museologia, como o colecionismo, a documentação, a comunicação e a curadoria.

Estruturalmente, a presente tese *Museus de artistas: A relação entre arte e museu na arte contemporânea no Brasil* está dividida em duas Partes, que se subdividem cada qual em dois Capítulos.

A **Primeira Parte** se propõe como uma contextualização geral sobre o tema realizado a partir da revisão teórica e de um mapeamento de propostas artísticas afins. O **primeiro capítulo**, *Museus de arte: transformações e reflexões*, visa introduzir o leitor à relação entre a Museologia e a Arte, tendo como ênfase o século XX. Para tanto, partimos de autores como Sônia Salcedo de Castilho, Brian O’Doherty e Douglas Crimp, para apresentar as transformações no espaço expositivo e nas tipologias de museu de arte, desde a fundação do Louvre até a contemporaneidade. Ao mesmo tempo, essas transformações foram revistas ao lado das mudanças na produção artística, a partir da reflexão de autores como Anne Cauquelin, Arthur Danto e Hans Belting. O cenário do sistema artístico no Brasil ganhou um item à parte, com a apresentação de pesquisas de Maria Cecília Lourenço, Ricardo Basbaum, Maria Morethy Couto e Aracay Amaral. Por fim, apresentamos algumas reflexões sobre essas transformações do museu de arte, seja por autores fora do campo da Museologia, como Theodor Adorno, André Malraux e Alain Resnais, como também dentro deste campo disciplinar, como Francisca Hernández, Mathilde Bellaigue, François Mairesse e Jesus Pedro Lorente-Lorente. A narrativa produzida, porém, não se objetiva totalizadora, e se formou por escolhas e, consequentemente, por lacunas.

O **segundo capítulo**, *Museus de artistas: pequena genealogia de exposições e escritos*, por sua vez, visa introduzir o leitor ao conceito de *museu de artista*, apresentado

²⁶ Neste ponto, destaco a realização da Bienal da Bahia em 2015, em que tive o primeiro contato com a obra de Ícaro Lira, artista de Fortaleza/CE.

primeiramente por Harald Szeemann na quinta edição da *Documenta*, em 1972. Assim, partimos da década de 1970 e das primeiras exposições dedicadas ao tema, passando pelas demais mostras consideradas paradigmáticas — realizadas ora com uma perspectiva colecionista, ora com uma postura de apologia, ou ainda com ênfase na estrutura de arquivo das proposições. Nesse ponto, destaco a exposição *Museum as Muse*, que, realizada em 1999 no MoMA de Nova York, reuniu centenas de proposições, apresentando um rico panorama que se estende do século XIX até a contemporaneidade. Permeando essas mostras, foram apresentadas algumas reflexões de autores como Anne Bennichou e James Putnam, que problematizaram os museus fictícios criados por artistas; assim como a aproximação destas propostas com disciplinas como a Antropologia, como destaca Hal Foster, e a História e o Arquivo, apontada por Anna María Guasch.

A **Segunda Parte** se refere especificamente às seis poéticas brasileiras contemporâneas que têm o museu como linha de investigação e que foram selecionadas para esta tese, sendo estas divididas em dois capítulos a partir de suas aproximações formais. O **terceiro capítulo**, *(Des)construindo identidades*, apresenta os seguintes projetos: o *Museu do Homem do Nordeste*, de Jonathas de Andrade, exibida no Museu de Arte do Rio em 2015; o *Museu do Estrangeiro*, de Ícaro Lira, exposta na Oficina Cultural Oswald de Andrade em 2015; e o *Mercado de Bananas*, de Paulo Nazareth, apresentada no Centro Cultural São Paulo em 2009. No caso, esses artistas desenvolvem trabalhos a partir de uma reflexão acerca da construção de uma identidade, seja ela regional, nacional ou mesmo internacional ou “globalizada”.

No **quarto capítulo**, *Ficções e Utopias*, foram reunidos para análise os seguintes projetos: *A Coleção Duda Miranda*, de Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta, exibida no Museu Mineiro em 2006; *O Projeto museumuseum*, de Mabe Bethônico, exposta em 2002 no Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, e na Bienal de São Paulo, em 2006; e *Introdução ao terceiro mundo*, da Marilá Dardot, exibida no Centro Cultural do Banco do Brasil em 2011. Esses trabalhos possuem como marca tanto a busca de um caráter ficcional para pensar o real, como também a reflexão sobre a prática colecionista.

O fechamento da tese, as **Considerações finais**, deu-se com a junção das reflexões expostas nas obras analisadas e sua sistematização, buscando, assim, uma contribuição dos autores para a reflexão sobre o museu na contemporaneidade. Reunindo as conexões entre as obras apresentadas com o discurso sobre os museus na atualidade, apresentamos uma proposta — a tentativa de pensar o real para além de uma visão estigmatizada e conciliadora.

PARTE 1

CAPÍTULO 1

MUSEUS DE ARTE: TRANSFORMAÇÕES E REFLEXÕES

Capítulo 1 – Museus de arte: transformações e reflexões

“[...] a história da museologia foi a história das diversas tentativas de negar a heterogeneidade do museu, de reduzi-lo a um sistema ou a uma sequência homogêneos.”²⁷

O museu hoje é um espaço de conhecimento, preservação e divulgação, que funciona também como dispositivo ficcional²⁸. As diferentes narrativas sobre este lócus foram construídas ao longo do tempo, e ora se mantêm de forma sobreposta, ora são desconstruídas. Neste capítulo reuniremos alguns desses discursos realizados sobre o **museu de arte** ao longo do século XX, partindo de suas diferentes tipologias e funções, tanto no exterior como no Brasil.

O aspecto fragmentário dessa narrativa é latente: diversas instituições e autores não foram incluídos nesta exposição. Porém, o que se busca neste texto não é a completude, senão alguns apontamentos para problematizar os espaços de salvaguarda da arte na atualidade.

1.1 Museus de arte no contexto internacional

O museu de arte foi criado na Idade Moderna e não é, portanto, uma instituição muito antiga, conforme Arthur Danto já sublinhou²⁹. A princípio, as primeiras instituições dedicadas à arte implantadas na Europa no século XVIII herdaram pressupostos dos museus de história natural e das coleções reais e religiosas, acolhendo o sentido triunfalista, os valores de raridade e notoriedade. Atuando muitas vezes com as Academias de ensino de arte, exaltavam as normas, a virtuosidade técnica e a capacidade de reproduzir o real³⁰.

As coleções de objetos artísticos das monarquias europeias tinham o objetivo de passar a ideia de poder, e se constituíam de imagens e obras de riqueza para dimensionar a grandiosidade dos Estados Nacionais. Nesse contexto, diversas coleções anteriormente privadas foram abertas ao público, como no Vaticano, que em meados do

²⁷ CRIMP, D. *Sobre as ruínas do Museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 50.

²⁸ Segundo Miguel Leal, o museu funcionaria como um dispositivo ficcional na sua tentativa de representar um universo coerente através da fragmentação do seu conjunto de objetos. Cf.: LEAL, M. A verdade da mentira. *Revista de Comunicação e Linguagens*, n. 32, Lisboa, jul. 2003. Disponível em: <http://ml.virose.pt/textos/v_m_completo.html>. Acesso em: 10 jan. 2016.

²⁹ DANTO, A. *Após o fim da arte: arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: EDUSP, 2006. p. 162.

³⁰ LOURENÇO, M. C. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: EDUSP, 1999. p. 87.

século XVIII passou a expor as obras patrocinadas pela Igreja Católica, e o *British Museum*, aberto em 1753³¹.

Porém, mais emblemático nessa origem da relação entre arte e museu foi a abertura do *Louvre* em 1791, no contexto da Revolução Francesa. O prédio já havia sido utilizado como fortaleza, sede da residência e do governo monárquico francês e, desde 1692, abrigava a Academia Real Francesa de Pintura e Escultura. Nessa mesma década, tiveram início nesse edifício os salões de exibição da produção dos alunos, que ocorriam anualmente até 1737, quando adquiriram o formato bienal (Figura 1). A institucionalização das mostras temporárias conferiu visibilidade às produções e favoreceu a criação de publicações especializadas³², nas quais os literatos de então escreviam comentários sobre a produção artística apresentada, criando, assim, uma espécie de mediação com o público destes eventos e balizando cânones para o mercado artístico nascente. Sobre isso, conta-nos Mônica Zielinski:

Nos longínquos tempos de Diderot, quando a crítica de arte surgia em pleno século XVIII, os visitantes dos salões buscavam nela um amparo para suas seleções. Já existia nessa época uma clientela determinada para o consumo artístico e o crítico de arte era o profissional capacitado para defender ou recusar as obras de arte e os artistas. Os estudiosos da academia tendiam a discorrer em nível teórico, em ensaios de cunho estritamente abstrato. O público solicitava, portanto, um guia eficaz para as suas escolhas e aquisições, uma vez que o mercado de arte já se instaurava de forma cada vez mais crescente.³³



Figura 1: Langrois – França – Salón, 1699

Fonte: <http://www.louvre.fr/en/history-louvre>

Depois da experiência de sucesso na exibição da Coleção Real no Palácio Luxemburgo, em 1750, a ideia de transformar o Louvre em um espaço de exposição

³¹ LOURENÇO, 1999, p. 68.

³² LOURENÇO, 1999, p. 70.

³³ ZIELINSKY, M. A arte e sua mediação na cultura contemporânea. In: FERREIRA, G. (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006. p. 221.

permanente já existia, mas foi em 1791 que ela se tornou lei. Inicialmente, em 1793, o então Museu Central das Artes passou a exhibir na Grande Galeria e no Salão Carré as obras confiscadas pela Revolução Francesa, anteriormente pertencentes às Coleções Reais. Na época, os estudantes de arte tinham acesso livre aos espaços expositivos durante a semana, enquanto o público em geral acessava as coleções apenas nos fins de semana³⁴. No Período Imperial, novas mudanças ocorreram em princípios do século XIX, quando passou a se chamar *Musée Napoleon* e tinha por intenção “expor as obras que Napoleão trouxera de volta como troféus de suas conquistas”³⁵.

Ao longo do século XIX, diversos museus de arte baseados no modelo expositivo de narração histórica do Louvre foram inaugurados na Europa, como o *Museo del Prado*, fundado em 1819, na Espanha, o *Alte Pinakothek*, fundado em Munique, em 1836, e o *Kunsthistorisches Museum*, fundado em 1891, em Viena. Nos Estados Unidos, a coleção do *Metropolitan Museum of Art* foi aberta em 1820 para o público³⁶. Ao mesmo tempo, surgiam também instituições focadas na produção contemporânea, como o *Musée des Artistes Vivants*, aberto em 1818, no Palácio de Luxembourg, em Paris³⁷. Nesse momento, a arte, vista como uma preciosidade nacional e um distintivo de superioridade sobre outros povos, passa também a exercer um papel de instrução pública³⁸.

O período é de mudanças, e o fim dos Oitocentos traz também o recuo da hegemonia da Academia. Em um contexto conturbado de desenvolvimento industrial e de enriquecimento da classe burguesa, começam as reivindicações dos artistas a favor de um sistema artístico menos autoritário e centralizador³⁹. Apesar do crescimento gradual das obras expostas nos Salões⁴⁰, a Academia não soube desenvolver os diversos mercados potenciais e exibiu uma contradição entre o julgamento oficial da instituição e o do público. Como resposta a essa celeuma, tem início um movimento de descentralização dos salões e abertura de um mercado independente, baseado no sistema do *marchand* e do crítico de arte.⁴¹ Nesse contexto, as exposições passam a ocorrer também à margem dos locais oficiais. No ano de 1867, por exemplo, Courbet

³⁴ POULOT, D. L'invention du musée en France et ses justifications dans la littérature artistique. In: POMMIER, E. (Org.). *Les musées en l'Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*. Paris: Louvre; Klincksiek, 1995.

³⁵ DANTO, 2006, p. 162.

³⁶ LOURENÇO, 1999, p. 70.

³⁷ LORENTE, J. P. *Cathedrals of modernity*. Londres: Ashgate, 1998.

³⁸ Um exemplo é a organização de um boletim informativo das atividades do *Metropolitan Museum of Art*, que incluía exposições e conferências, e a edição de uma revista voltada ao ensino escolar (LOURENÇO, 1999, p. 71).

³⁹ O sistema artístico de Paris oferecia então, apenas uma opção de ensino (a Academia de Belas Artes) e um único salão — o de Paris, que oferecia um único júri, alguns prêmios, medalhas e reconhecimentos. O Hotel Drouot, por sua vez, era único recurso que permitia vender as obras de arte aos indivíduos. Cf.: CAUQUELIN, A. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 34.

⁴⁰ Como exemplo, em 1847 são expostas 2536 obras no Salão de Paris, e no ano de 1848, este número cresce para 5180 (CAUQUELIN, 2005, p. 34).

⁴¹ CAUQUELIN, 2005, p. 34.

(1819–1877) e Manet (1832–1883) apresentam um pavilhão particular na Exposição Universal de 1867. Mais tarde, na década de 1870, os impressionistas se reúnem nas casas de Nadar, de Durand-Ruel e em um local da *Rua Le Peletier*, em um direcionamento das exposições aos empreendimentos privados, às sociedades de artistas e às galerias⁴².

Sônia Salcedo afirmou que essa independência dos artistas alavancada no Impressionismo foi o gatilho para o movimento de autonomia da Arte e, ao mesmo tempo, inaugurou um novo padrão a respeito dos conceitos de espaços e montagens expositivas⁴³. Nesse sentido, novas soluções eram utilizadas de modo a atrair o público, como a inserção de *bric bracs* nos espaços entre as obras nas exposições impressionistas ou o uso da decoração como meio de atração e de valorização das obras. A questão espacial transformou também o modo de produção artística e, aos poucos, até mesmo a moldura, que apresentava a obra como fragmento do mundo, vai sendo posta de lado a favor de uma concepção que deixa de lado a representação e concebe a tela como objeto⁴⁴.

A transformação dos espaços expositivos fica patente, porém, com o início das *Secessões* no fim do século XIX em Viena, que propunham uma exposição como um acontecimento, em “um sentido de homogeneidade absoluta entre artista, obra, espaço e montagem, objetivando, como resultado, uma obra de arte total”⁴⁵. Contribuía para a originalidade do evento o espaço destinado a ele, um pavilhão de 990 metros de espaço expositivo que já trazia o embrião do *cubo branco*⁴⁶ — paradigma das exposições de Arte Moderna.

Nesse contexto de modificação do sistema da arte, os museus e locais de exibição passam a se ligar a uma rede de influências que podemos denominar, a partir de Bourdieu, de “campo artístico”. O sociólogo francês escreveu da constituição do campo artístico como:

[...] o lugar em que se produz e se reproduz incessantemente a crença no valor da arte e no poder da criação do valor que é próprio do artista. O que leva à arrolar não só os índices de autonomia do artista [...] mas também os índices de autonomia do campo tais como a emergência do conjunto das instituições específicas que condicionam o funcionamento dos bens culturais.⁴⁷

No campo artístico estariam interligados os espaços expositivos, os artistas, os críticos e teóricos da arte, os galeristas, os comerciantes e o público, ligados pelo

⁴² CAUQUELIN, 2005, p. 37.

⁴³ SALCEDO, S. *Cenários da arquitetura da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 27.

⁴⁴ SALCEDO, 2008, p. 40-41.

⁴⁵ SALCEDO, 2008, p. 43.

⁴⁶ SALCEDO, 2008, p. 44.

⁴⁷ BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998. p. 289.

processo de valoração. Dentro dessa rede, cada vez mais complexa, o museu ainda vai ter uma responsabilidade direta sobre o modo como a arte é apresentada à sociedade.

É em um contexto de transformação do campo artístico que se desenvolve, portanto, a arte moderna, conceito que define certa produção de meados do século XIX até a emergência da arte contemporânea, reunida pelo gosto da novidade e pela recusa do passado acadêmico⁴⁸. É uma arte característica da Era Industrial, marcada pelo engajamento progressivo no circuito do consumo de massas e pelo desvelar do *status* da obra como produto⁴⁹.

Para Arthur Danto, o conceito de moderno não se refere a um recorte temporal, que designaria o mais recente, e sim denota um estilo. O filósofo, junto com Greenberg, afirmou que o período do Modernismo na arte configurou-se como o deslocamento da representação do mundo para uma época em que as próprias condições de representação tornaram-se centrais, culminando com o fato de a arte se tornar seu próprio assunto. Nessa passagem, ocorreu a transformação das características miméticas para as não miméticas, deixando as questões representativas, antes centrais, para o segundo plano⁵⁰.

Além disso, a chegada das vanguardas históricas dá início a um processo de união entre arte e vida, e também a um movimento de autocrítica do próprio sistema artístico, conforme apontou Bürger na sua *Teoria da Vanguarda*⁵¹. Às mudanças no *status* da obra de arte se somam também as alterações no pensamento expositivo, uma vez que a relação entre obra exposta e espaço é cada vez mais consciente e que há uma busca de provocação do público através da exposição. Nesse contexto, torna-se uma prática comum o fato de os próprios artistas elaborarem suas montagens e conceberem os espaços expositivos⁵².

Situações de inovações expositivas se espalhavam pela Europa. Em 1915, ocorreu a última exposição futurista em Petrogrado. Denominada *0,10*, contava com a presença de Malevitch (Figura 2), que expôs seus trabalhos de forma sobreposta em uma desordem geométrica⁵³. Buscando também a experimentação estética, os dadaístas transformavam a exposição em um acontecimento (Figura 3). Em uma mostra em Berlim, de 1920, eles apresentaram um embrião da instalação com “manequins e objetos

⁴⁸ CAUQUELIN, 2005, p. 37.

⁴⁹ CAUQUELIN, 2005, p. 37.

⁵⁰ DANTO, 2006, p. 9-12.

⁵¹ BÜRGER, P. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo, Cosac Naify: 2008. p. 52.

⁵² SALCEDO, 2008, p. 55.

⁵³ SALCEDO, 2008, p. 56.

distribuídos na exposição, misturados aos visitantes, perfazendo, assim, uma estranha composição ou uma experiência quase alucinante para o público”⁵⁴.

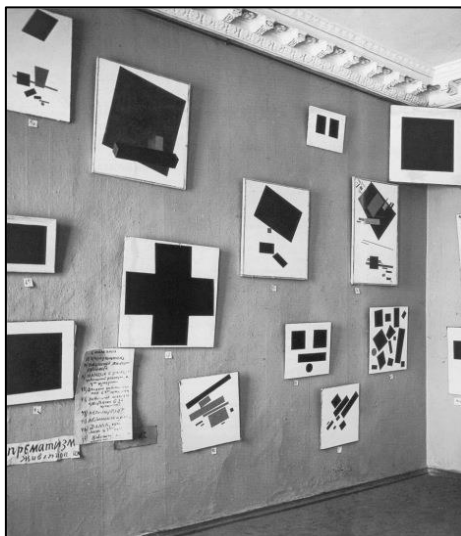


Figura 2: Última exposição futurista. Obras de Malevitch

Fonte: tate.org.uk



Figura 3: Mostra Dadaísta, Berlim – 1920

Fonte: <http://aartedaperformance.weebly.com/dadaiacutesmo.html>

As exposições de El Lissitzky e do grupo De Stijl também são paradigmáticas dessa mudança do padrão expositivo. No ano de 1917, o grupo apresentou uma mostra na Escola de Artes da Alemanha com conceitos hoje recorrentes: “quadros tangentes à parede a partir de um perfil metálico pendente do teto, e mantendo, conforme as novas

⁵⁴ SALCEDO, 2008, p. 56.

teorias visuais, ritmo contínuo de separação à altura do eixo visual do espectador”⁵⁵. Já Lissitzky, que declarou não buscar um espaço como o de um caixão pintado⁵⁶, em suas mostras integrava arquitetura, escultura e pintura, em uma ideia de obra de arte total que visava formar um conjunto espacial de experimentação perceptiva ao espectador. Buscando sublinhar a autonomia da arte, seu projeto, segundo Salcedo, aproxima-se mais de uma arquitetura expositiva do que de uma exposição propriamente dita (Figura 4). Nessas duas experiências, “surge a ideia da parede branca como suporte expositivo ideal para evitar conflitos entre obra e espaço”⁵⁷. Assim, a busca de um espaço neutro como pano de fundo para a obra cada vez mais se impõe.

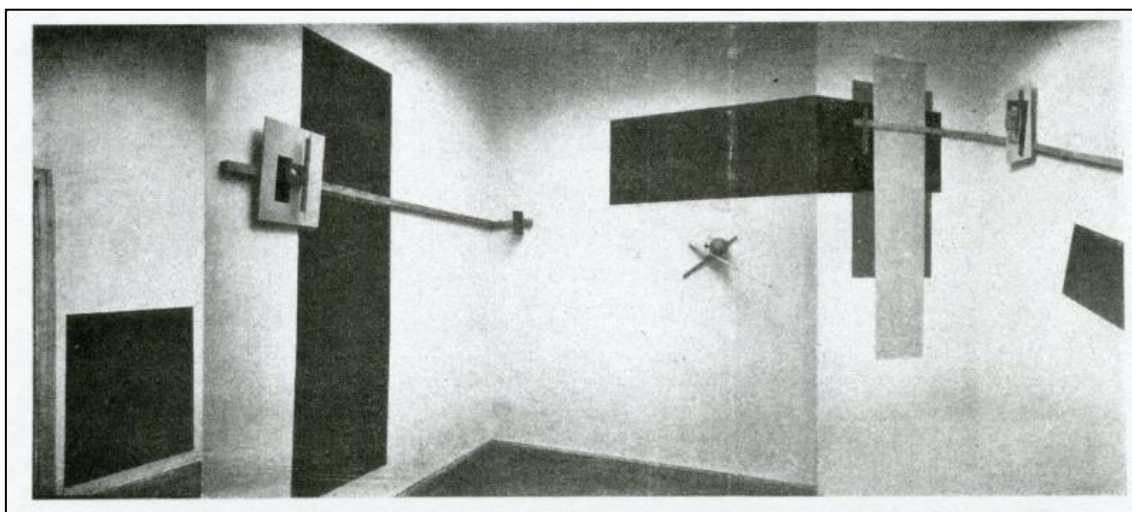


Figura 4: Mostra de El Lissitzky em 1917, na Alemanha

Fonte: http://monoskop.org/El_Lissitzky

Nos Estados Unidos, a Associação Americana de Pintores e Escultores propôs uma exposição independente dos eventos realizados por ela, e que tinha como objetivo ser uma grande mostra coletiva internacional que levaria a produção modernista a um público mais amplo. Essa exposição ocorreu em 1913 e ganhou o nome de *Armory Show*, destacando-se por ter preconizado a figura do curador. Na ocasião, Arthur Davies e Walt Kuhn reuniram uma série de artistas de movimentos modernistas diversos, conhecidos e desconhecidos, que foram montados sem hierarquia, no mesmo plano⁵⁸.

No início do século XX, junto com as vanguardas artísticas e o pensamento crítico da Modernidade, surge uma nova tipologia de museu: **o museu de arte moderna**, que incorpora conceitos como o arrojo e a ousadia, e busca atuar como uma instituição viva e

⁵⁵ SALCEDO, 2008, p. 57.

⁵⁶ SALCEDO, 2008, p. 87.

⁵⁷ SALCEDO, 2008, p. 58.

⁵⁸ SALCEDO, 2008, p. 78.

múltipla⁵⁹. Nos Estados Unidos, a criação do *Museum of Modern Art* (MoMA) em 1929, que passou a ser uma referência em escala mundial, sugeriu uma mudança de orientação no sistema das artes, até então centrado na Europa⁶⁰.

Na época, um grupo de mulheres ligadas às famílias da elite americana (Rockefeller, Bliss e Sullivan) e que possuíam importantes coleções de arte moderna, reuniram-se para criar uma nova instituição — privada, sem fins lucrativos, baseada na tradição de filantropia americana⁶¹. Sabrina Sant’Anna, em sua tese de doutorado, trouxe à baila alguns textos institucionais que refletem sobre o conceito fundador do museu novaiorquino. Neles, há uma crítica aos critérios então operantes de criação de acervo artístico — sempre voltados ao passado, e com a suposição de que o papel do museu seria trazer para o público a arte do presente:

Por muitos anos houve uma constante e recorrente crítica às grandes galerias e museus de todo o mundo — eles concentram excessiva atenção na arte de ontem e muito pouca na de hoje. Esta crítica, na maioria dos casos, é baseada na apreensão equivocada das funções dos museus de arte existentes. A experiência mostrou que a melhor forma de dar à arte moderna uma justa apresentação é estabelecer uma galeria francamente devotada aos trabalhos de artistas que mais verdadeiramente refletem o gosto, o sentimento e as tendências do dia.⁶²

Assim, o MoMA foi criado com um propósito didático e com um caráter enciclopédico, uma vez que em sua coleção estariam reunidos os principais movimentos da arte do século XX, em uma seleção da arte do presente. Ele estaria voltado para uma comunidade até então pouco receptiva à arte em geral, para quem reformularia a ideia da produção artística de então e criaria um gosto para a arte do momento⁶³. Se, conforme Danto apontou, a “história da arte moderna foi uma história de raiva e ressentimento”⁶⁴, uma vez que os artistas tiveram que lidar com recusas e zombarias por parte dos críticos e do público, esse projeto era perfeitamente necessário. A função didática do museu é confirmada no seguinte texto institucional, que afirmava que o MoMA teria o “propósito de encorajar e desenvolver o estudo das artes modernas e a aplicação de tais artes na manufatura e na vida prática, e de fornecer instrução pública sob o nome corporativo de Museu de Arte Moderna”⁶⁵.

A primeira exposição do MoMA, denominada *Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh*, foi aberta em Novembro de 1929 e já iniciou com grande sucesso de público:

⁵⁹ LOURENÇO, 1999, p. 15.

⁶⁰ LOURENÇO, 1999, p. 15.

⁶¹ SANT’ANNA, S. M. *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do RJ*. Rio de Janeiro: FGV, 2011. p. 117.

⁶² THE MUSEUM of modern art: a new institution for NY: Nova York, MoMA, 1929 apud SANT’ANNA, 2011, p. 118.

⁶³ GONCALVES, L. R. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: EDUSP; FAPESP, 2004. p. 51.

⁶⁴ DANTO, A. *Andy Warhol*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 56.

⁶⁵ PROVISIONAL Charter of the Museum of Modern Art. Nova York, 1929. apud SANT’ANNA, 2011. p. 117.

47.293 pessoas visitaram a mostra, locada então na sua primeira sede: um prédio comercial de 24 andares localizado na Quinta Avenida⁶⁶ (Figura 5). Na época, Nova York já era símbolo de modernidade com seus pioneiros arranha-céus, e o edifício do MoMA coadunava com o espírito de arrojo da cidade. Em 1939, o Museu de Arte de Nova York ganhou uma sede permanente, especialmente projetada por Phillip Lippincott Goodwin e Edward Durell Stone, e que acabou por se tornar um manifesto da modernidade (Figura 6):

O prédio do MoMA (1939) é um dos edifícios paradigmáticos desta época. [...] Em seu interior, observa-se um pátio posterior transformado em jardim de esculturas, de onde partiriam futuras ampliações, sobretudo, nos anos 1980. Esse pátio, entretanto, não é percebido externamente, como aliás, todo o corpo interno do museu, permanecendo protegido por uma fachada neutra, sem entrada de prestígio, cuja tipologia se assemelha à de qualquer outro objeto arquitetônico público. Essa tendência à padronização tornar-se-ia uma espécie de marca do novo estilo. Pretendia-se, desse modo, inserir a arquitetura e as artes visuais num diálogo produtivo com a sociedade técnico industrial.⁶⁷



Figura 5: Primeira sede do Moma na Quinta Avenida

Fonte: www.moma.org



Figura 6: Maquete do projeto do MoMA, de Phillip Lippincott Goodwin e Edward Durell Stone, datado de 1939

Fonte: www.moma.org

⁶⁶ Informações disponíveis no site: <www.moma.org.com>. Acesso em: 27 jul. 2015.

⁶⁷ SALCEDO, 2008. p. 63.

O projeto do MoMA se tornou paradigmático em virtude de sua funcionalidade, flexibilidade e amplitude⁶⁸. Sua arquitetura neutra e livre de interferências decorativas, de caráter racionalista e formatado sob a égide modernista era a solidificação do conceito de cubo branco, que “requer do espectador uma atitude passiva, contida, contemplativa, quase ritualística, que privilegia uma experimentação perceptiva museográfica subordinada à linearidade histórica”⁶⁹.

Detentor de um rico acervo de Arte Moderna e setores afins, como *design* e arquitetura e cinema, promovendo exposições itinerantes ao redor do mundo, e com um amplo programa de publicações, o MoMA reformulou a ideia de museu tradicional e ampliou as possibilidades do consumo cultural⁷⁰, exercendo importante papel na institucionalização da arte norte-americana. Com forte caráter oficial, trazendo para o público um discurso hegemônico e um entendimento formalista do modernismo, segundo Douglas Crimp: “existe uma outra instituição similar de confinamento à espera de uma análise arqueológica — o museu — e uma outra disciplina — a história da arte. Elas são a pré-condição do discurso que conhecemos como arte moderna”⁷¹.

Durante décadas, o Museu de Arte Moderna de Nova York esteve no centro da cena de desenvolvimento das artes visuais americana. Fundado na ideia de disseminar a arte moderna a uma ampla faixa de público, ele havia cumprido seu papel de difusão, inclusive também com a expansão do número de artistas na cidade. Porém, alguns aspectos da instituição incomodavam os artistas, como a exibição das artes como uma evolução estilística que podia ser traçada e mapeada — compatível, portanto, com o caráter educativo do local⁷².

Assim como o paradigmático projeto do MoMA em Nova York, diversos setores do movimento modernista na arquitetura traziam contribuições para se pensar os museus e espaços expositivos, a partir de valores como a racionalidade do espaço, flexibilidade e crescimento. A Escola Bauhaus na Alemanha, por exemplo, e suas pesquisas sobre a

⁶⁸ SALCEDO, 2008, p. 119.

⁶⁹ SALCEDO, 2008, p. 118.

⁷⁰ Sobre o conceito de consumo cultural, ver a entrevista de Nestor Canclini, onde o teórico fala que o consumo “[...] de qualquer produto, e também o de bens culturais, é o momento final do ciclo econômico, que inclui a produção e a circulação. No campo da cultura falamos de consumo, mas também de apropriação, para nos referirmos ao caráter ativo e a possíveis reapropriações e modificações que o consumidor pode fazer ao receber um programa de televisão, ler um romance, ou relacionar-se com uma mensagem na Internet. Nesse ciclo, sabemos que a maior parte dos bens culturais funciona como mercadoria, portanto são objetos de operações de venda, compra e trocas mercantis. O consumo costuma referir-se às necessidades dos consumidores, mas igualmente aos desejos, outros tipos de disposições dos sujeitos que não são simplesmente necessidades”. Cf.: ENTREVISTA com Nestor García Canclini. Disponível em: <http://www.edusp.com.br/cadleitura/cadleitura_0802_8.asp>. Acesso em: 24 abril 2015.

⁷¹ CRIMP, 2005, p. 45.

⁷² PERL, J. *New Art City*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 430.

racionalidade, a estrutura formal e a percepção, trouxe a sistematização da espacialização dos objetos, integrando o indivíduo à lógica projetiva⁷³.

Em 1930, Le Corbusier realizou o Projeto do Museu do Crescimento Ilimitado, que, embora nunca fosse concretizado, foi de extrema importância para o campo. Ele foi apresentado em um Congresso em Madrid em 1934, realizado pelo *Office International des Musées*, que tinha como objetivo discutir o papel do museu na sociedade e a necessidade de aprimoramento das técnicas museológicas, tocando em temas como a necessidade do pragmatismo racionalista nos projetos e o conceito de um espaço expositivo ideal, que seria flexível e neutro⁷⁴.

O projeto de Le Corbusier apresentava um plano horizontal em formato espiral elevado do solo, e mesclava espaços sequenciais de concreto com espaços flexíveis e livres para a contemplação (Figura 7). Além da flexibilidade estrutural, esse projeto ainda trazia em seu bojo a ideia da expansão conforme a necessidade, indicando assim uma solução para um problema recorrente na maioria das instituições atuais: a falta de espaço⁷⁵.

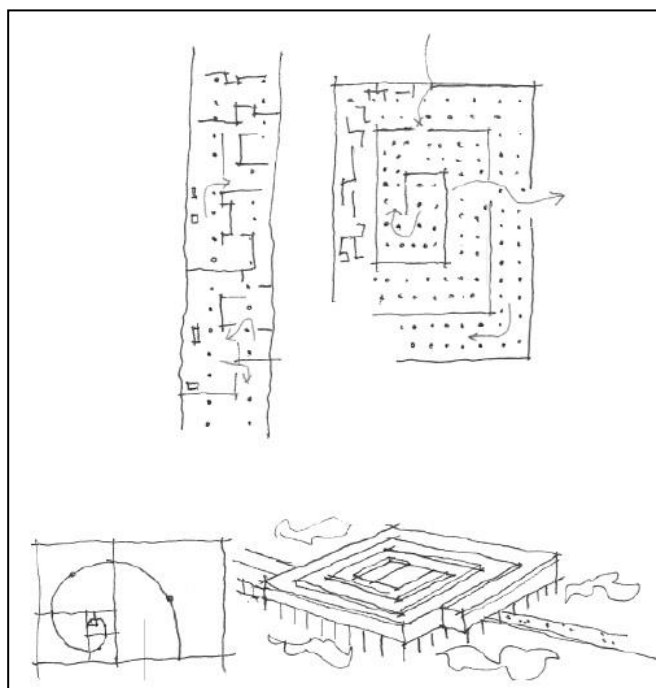


Figura 7: Croqui do Museu do Crescimento Ilimitado, de Le Corbusier

Fonte: NEIVA; PERRONE, 2013.

⁷³ SALCEDO, 2008, p. 74.

⁷⁴ SALCEDO, 2008, p. 61

⁷⁵ NEIVA, S.; PERRONE, R. A Forma e o Programa dos Grandes Museus Internacionais. *Pós*, v. 20, n. 34, p. 82-109, 2013. p. 97. Disponível em: <www.revistas.usp.br/posfau/article/download/81046/84695>. Acesso em: 20 out. 2015.

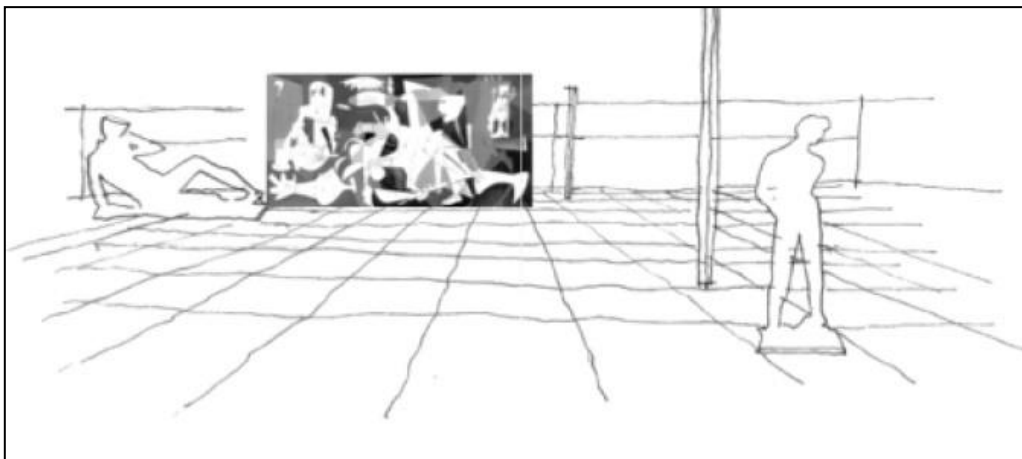


Figura 8: Croqui do museu para uma pequena cidade imaginária, de Mies van der Rohe

Fonte: NEIVA; PERRONE, 2013.

Mies van der Rohe, por sua vez, criou espaços de pureza estética e versatilidade projetual a partir da utilização de elementos permanentes. Em 1942, ele idealizou um museu para uma pequena cidade imaginária (Figura 8). Compacto e concebido como um espaço aberto e flexível e de interação com o exterior, esse projeto priorizava a adaptação a diversos tipos de obras expostas⁷⁶.

O projeto moderno de museu de arte se diferenciava sobremaneira do padrão expositivo do século anterior, centrado em salões luxuosos de arquitetura neoclássica ou eclética. Ao se basear em um padrão neutro, asséptico, homogêneo e atemporal, ele contribuía para uma análise formalista das obras, conforme descreve Maria de Fátima Morethy Couto: “o ambiente, elegante e sóbrio, sem cortinas pesadas ou revestimentos de cores fortes, parecia planejado de modo a não interferir nas características formais dos trabalhos expostos e a facilitar uma análise distanciada, objetiva, por parte do espectador”⁷⁷.

Na década de 1970, este modelo foi analisado pelo artista Brian O'Doherty em quatro artigos, inicialmente publicados na Revista *ArtForum* e posteriormente recompilados no livro *No interior do Cubo Branco*. O'Doherty, como Danto, afirma que o século XX possui uma vocação para investigar as coisas em seu contexto, e na arte isso não foi diferente, de modo que o contexto se apoderou do objeto artístico a tal ponto que se tornou o próprio objeto artístico. Ele sustenta que à medida que o modernismo

⁷⁶ NEIVA; PERRONE, 2013, p. 98.

⁷⁷ COUTO, M. F. M. Museus e Crítica institucional. In: OLIVEIRA, E. D. G.; COUTO, M. F. M. Instituições de arte. Porto Alegre, Zouk: 2012. p. 11.

envelhecia, o contexto tornava-se conteúdo, sendo a história do modernismo assim enquadrada pelo espaço da galeria:

[...] a história da arte moderna pode ser correlacionada com as mudanças nesse espaço e na maneira como o vemos. Chegamos a um ponto em que primeiro vemos não a arte, mas o espaço em si. Vem à mente a imagem de um espaço branco ideal que, mais do que qualquer quadro isolado, pode constituir o arquétipo da arte do século XX; ele se clarifica por meio de um processo de inevitabilidade histórica comumente vinculado à arte que contém⁷⁸.

O espaço normativo da galeria de arte seguiria, segundo o autor, preceitos rígidos: possui uma aparência extemporânea ou atemporal, de modo que a obra se apresenta como já pertencente à posteridade e as coisas da contemporaneidade da vida são afastadas. Segundo O'Doherty, outros espaços em momentos diversos da História também tiveram princípios semelhantes, como as câmaras mortuárias da Antiguidade e as cavernas paleolíticas: em ambos, vemos também lugares apartados do mundo que continham esculturas e pinturas como resíduos rituais. Ademais, esses espaços eram também recintos reclusos que objetivavam um restabelecimento simbólico com um umbigo ancestral, a partir da tentativa de anulação com a matriz circundante do espaço-tempo. Esse caráter extemporâneo legava a esses locais uma aparência de imutabilidade dos valores.

No século XX, esses mesmos princípios presentes nas cavernas e câmaras mortuárias se encontram no museu de arte moderna, espaço em que se busca a imutabilidade dos valores artísticos — no caso, a imortalidade do movimento moderno. Nesse contexto, glorifica-se a obra-prima como uma beleza imortal, dando-lhe um sentido de realidade única ou legitimidade eterna, quando, porém, trata-se de uma sensibilidade específica.

A obra na galeria é isolada das interferências externas, retirada de sua secularidade, com o objetivo de tolher tudo que possa prejudicar sua apreciação. Assim como em uma igreja medieval, as janelas são lacradas, as paredes pintadas de branco, a única fonte de luz provém do teto, o chão é polido para não provocar ruído. Nesse espaço branco, limpo e artificial ocorre uma transposição da percepção: da vida para os valores formais.

O sentido definitivo de *cubo branco* seria, portanto, essa ambição transcendental que elimina a vida e ao mesmo tempo lhe confere uma condição de limbo: é preciso já ter morrido para estar lá. Para O'Doherty, porém, é necessária a defesa da vida concreta e do passar do tempo contra o processo de esterilização que ocorre no cubo branco.

⁷⁸ O'DOHERTY, B. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes: 2002. p. 3.

A transformação dos espaços museológicos no século XX deve levar em conta, no entanto, não apenas o pensamento crítico de autores como O'Doherthy, mas também um crescimento do aspecto comercial das artes plásticas, uma vez que “a afirmação do circuito artístico moderno se vincule a esse processo de consumo cultural”⁷⁹.

Nesse contexto, a partir da influência das políticas socioeconômicas nos limites institucionais da arte como, por exemplo, a prosperidade capitalista norte-americana no pós-guerra, o polo artístico, anteriormente em Paris, deslocou-se para Nova York. Enquanto nos Estados Unidos o cenário era de prosperidade e pragmatismo, na Europa, a guerra devastara os territórios e a economia, criando uma crise nos princípios que nortearam as vanguardas artísticas no início do século XX. Nesse contexto, diversos artistas se deslocam para a América, terra das oportunidades, e ao mesmo tempo, sem o peso da história e da tradição, “possibilitando assim um fazer artístico mais desimpedido”⁸⁰. Este caráter cosmopolita americano, centralizado em Nova York, é também descrito no livro *New Art City*, de Jed Perl:

Nova York era, em si mesma, inacreditável, “parecia uma cidade bizantina” na opinião de De Kooning, que pensava num lugar cheio de contrastes e de contradições, cidade que juntava pessoas vindas de todas as partes do mundo. [...] A cidade bizantina era uma cidade comercial, um lugar de trocas, de fecundações cruzadas.⁸¹

Neste local misto de culturas e proveniências, efervescência e avidez, é inaugurado em 1959 na Quinta Avenida após vinte anos de obras, um novo “templo da cultura” nova-iorquino, o Museu Guggenheim, patrocinado por Solomon Guggenheim⁸² e projetado por Frank Lloyd Wright. O edifício era revelador de uma arquitetura baseada, ao mesmo tempo, na criação humana e na concepção da arte como um gesto, e se compunha de um espiral gigante que contrabalanceava em suas formas leveza e peso, e que adaptava a espiral do projeto de Le Corbusier, de formato horizontal, ao espaço vertical (Figura 9):

Talvez em sua forma pudéssemos imaginar uma metáfora da cultura norte-americana, girando em torno de sua dispersão, assim como forças contrárias não só ao rigoroso alinhamento da planimetria urbana nova-iorquina, mas especialmente a uma cidade “afligida pelo fetichismo das mercadorias”.⁸³

Apesar de o Museu Guggenheim ser uma espécie de “museu como obra de arte”, quando se encontrava em seu estágio de finalização, começou a gerar protestos por

⁷⁹ SALCEDO, 2008, p. 99.

⁸⁰ SALCEDO, 2008, p. 100.

⁸¹ PERL, 2008, p. 13.

⁸² A família Guggenheim foi responsável por outros empreendimentos artísticos na cidade de Nova York, que, desde fins da década de 1930, auxiliaram na afirmação do circuito moderno: a Galeria *Art of this Century*, de Peggy Guggenheim, que realizou diversas exposições vanguardistas em um movimento de crescimento da arte norte-americana e do mercado da arte moderna; e o Museu da Pintura Não Objetiva, fundado por Solomon Guggenheim como embrião do Museu Guggenheim (SALCEDO, 2008, p. 103-107).

⁸³ SALCEDO, 2008, p. 102.

parte dos artistas, que criticavam a impropriedade do projeto para os padrões expositivos de então: “O conceito básico de uma rampa curvilínea para a apresentação de pinturas e esculturas indica um descaso insensível para com a moldura de referência retilínea fundamental, necessária para a contemplação adequada das obras de arte”⁸⁴.



Figura 9: O interior do Museu Guggenheim, em foto de Gene L

Fonte: <http://www.redesignrevolution.com/archtober-21-building-of-the-day-guggenheim-museum/>

No momento de sua inauguração, mais críticas se somaram ao projeto, provenientes de nomes de peso no cenário artístico, como Hess, editor da *Art News*, que caracterizava o prédio como gigantesco e inumano; e Munford, da *New Yorker*, que considerava o edifício *elefantino* e um fracasso audacioso⁸⁵.

O padrão do cubo branco, de um cenário frio e asséptico, era então confrontado com um espaço de “energia poética dinâmica”⁸⁶. Em resposta aos artistas que criticavam o projeto, Wright se defendeu afirmando que os museus deveriam, ao invés de ostentar uma forma convencional e estática, buscar a natureza livre dos seus projetos, se alinhando assim com a liberdade da própria arte moderna⁸⁷. Além disso, seus planos ascendentes e descendentes que privilegiavam o movimento suscitariam uma nova postura do espectador — de experimentação física, e uma nova forma de narrativa expográfica, sem o comprometimento histórico e linear⁸⁸.

⁸⁴ Carta de 1957, assinada por artistas como De Kooning, Guston Kline, Motherwell e Milton Avery, e dirigida ao diretor do museu, James Johnson Sweeney (PERL, 2008, p. 418).

⁸⁵ PERL, 2008, p. 419.

⁸⁶ PERL, 2008, p. 418.

⁸⁷ PERL, 2008, p. 419.

⁸⁸ SALCEDO, 2008, p. 115.

Assim, embora o impacto do museu na cidade tenha sido inegável, graças ao estrondoso sucesso de público, o edifício do Guggenheim se revelou muitas vezes problemático devido à dificuldade de exibição de certas obras, como as pinturas expressionistas abstratas de grande dimensão, e também na falta de funcionalidade e na escassez de espaço para os setores administrativos e de guarda do acervo⁸⁹.

Outra questão que envolve o Museu Guggenheim é o seu forte caráter mercadológico — ele pode ser classificado em uma das categorias museológicas de Francisca Hernandez em seu Manual de Museologia, denominada **museu mercado**. Este se caracterizaria pelo investimento de grandes grupos corporativos com interesse na “cultura das exposições” e pela ascensão das exposições temporárias e itinerantes, de forte apelo público e recursos espetaculares — como ricas ambientações, cenografias e forte veiculação na mídia:

Segundo algumas orientações atuais, o museu está destinado, cada vez menos, a conservar e expor os objetos. A obra de arte está se convertendo em instrumentos financeiros. Se fala, inclusive, do negócio do museu no sentido de que alguns diretores e administradores tratam as coleções como um capital ativo.⁹⁰

Além da diversidade de exposições e do forte apelo público, o Guggenheim se caracterizaria pelo aspecto empresarial. Foi Thomas Kren, economista que dirigia a Fundação Guggenheim, quem realizou uma série de franquias que se espalharam pelo mundo, vendendo a imagem da instituição. Esta imagem se constituiria não só nas exposições, mas também em todo o complexo que envolve o museu, que incluía lojas de vendas de *souvenirs* e reproduções, publicações, restaurantes e cafés. É dentro deste contexto de transformação que surge também a ideia de um novo espaço na década de 1960: os centros culturais⁹¹.



Figura 10: Jackson Pollock, Convergence – 1952

Fonte: <http://www.jackson-pollock.org/convergence.jsp#prettyPhoto>

⁸⁹ PERL, 2008, p. 420.

⁹⁰ HERNANDEZ HERNANDEZ, F. *Manual de Museologia*. Madrid: Síntesis, 1994. p. 78.

⁹¹ SALCEDO, 2008, p. 115.

Nesta mesma época, nos Estados Unidos, iniciava-se um movimento artístico de forte projeção internacional, o Expressionismo Abstrato. Reunindo artistas como Jackson Pollock (Figura 10), Willem de Kooning, Clyfford Still, Mark Rothko e Barnett Newman, que realizavam a “pintura à americana”, este movimento era sustentado em sua teoria por Harold Rosenberg, que inclusive cunhou o nome *Expressionismo Abstrato* em 1952, e por Clement Greenberg.

Greenberg começou seus escritos na década de 1930, realizando uma recapitulação do Movimento Modernista e seu contexto de produção, de modo a rever seu “fracasso” diante da tentativa de mudança da sociedade⁹². Para Greenberg, a arte se distinguia por conter valores intrínsecos, não encontrados alhures, e ela não deveria ser analisada a partir de conceitos como propósito, valor ou eficácia, e sim a partir do aspecto formal e sua “experiência puramente ótica”⁹³.

Para Greenberg, a abstração seria o resultado do desenvolvimento da tradição modernista somada ao processo de autonomia do campo artístico em relação à sociedade: “as artes, portanto, foram tangidas de volta a seus meios, e neles foram isoladas, concentradas e definidas. É em virtude de seu meio que cada arte é única e estritamente ela mesma”⁹⁴.

A arte do Modernismo, destituída de suas características miméticas, volta para si mesma a fim de investigar sua própria natureza, e o que é único nos seus próprios meios — no caso da pintura, os seus aspectos pictóricos: a tinta, o suporte da tela, o aspecto plano, a cor — perseguindo, assim, uma espécie de pureza. Esse processo de autonomização e autorreferenciação da arte rumo à abstração seria, segundo Greenberg, inexorável:

Na verdade, boa parte dos artistas — senão a maioria — que deu contribuições importantes para o desenvolvimento da pintura moderna chegou a ela com o desejo de explorar a ruptura com o realismo inativo em busca de uma expressividade mais forte, mas a lógica do desenvolvimento foi tão inexorável que, no final das contas, sua obra não passou de um degrau a mais rumo à arte abstrata, e a uma maior esterilização dos fatores expressivos.⁹⁵

Greenberg desempenhava seu papel de crítico ao mesmo tempo em que fazia um papel de prescrição⁹⁶ — para além de realizar um comentário crítico da obra dos artistas da Escola de Nova York, ele estimulava jovens artistas, entrevistava no cenário das galerias e

⁹² HARRISON, C. *Modernismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p. 54.

⁹³ GREENBERG, C. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 104.

⁹⁴ GREENBERG, 1997, p. 54.

⁹⁵ GREENBERG, 2001, p. 58.

⁹⁶ Neste sentido, Greenberg se adequa a definição de Cauquelin de crítico vanguardista, uma vez que “está lá para cimentar os grupos, teorizar seus conflitos e convencer o público. É um trabalho de promoção cujo argumento de venda se baseia na profecia auto-realizadora” (CAUQUELIN, 2005, p. 44).

exposições exercendo uma “forte influência para lançar e inserir a arte norte-americana no circuito artístico mundial”.⁹⁷ Conforme Danto afirmou, Greenberg foi o grande narrador do Modernismo⁹⁸. Na visão do filósofo, o crítico possuía uma visão progressista, em que a maturidade da arte seria a pureza estética, encontrada no Movimento Moderno.

O crítico faz parte, portanto, de um esquema linear da sociedade de consumo, em que a produção de bens simbólicos e materiais são realizados tanto por artistas como por intelectuais para depois serem distribuídos e consumidos.⁹⁹ Para manter o equilíbrio do sistema, porém, é necessário que o consumo de bens absorva a produção realizada e, posteriormente, devolva-a. Desse modo, “consome-se produto sob a forma de espetáculo, consomem-se os signos espetaculares como se fossem produtos e os produtos como signo do consumo de produtos”¹⁰⁰.

Segundo Cauquelin, o crítico, nesta nova configuração do campo artístico, tem o papel fundamental de informar o público — uma vez que agora não é apenas o Estado quem absorve as encomendas artísticas: o público também compra. Nesse sentido, além de realizar um comentário sobre as obras, ele passa a ser o elo fundamental para a circulação das obras, atestando/promovendo ou negando certas produções. Assim, “ele fabrica a opinião e contribui para a construção de uma imagem da arte, do artista, da obra em geral”¹⁰¹.

O conteúdo da crítica artística, anteriormente voltada para uma transposição das obras e para as avaliações normativas ligadas ao tratamento iconográfico da obra, dá lugar a uma análise plástica crítica, na qual se encerram os critérios próprios da *pictorialidade*, como fazia Clement Greenberg. Assim, segundo Salcedo, tanto Greenberg como também Rosenberg, desempenharam um importante papel na cena artística norte-americana, “estimulando jovens artistas, intervindo no circuito de galerias e exposições, e assim instituindo um tipo de atuação crítica que [...] constrói tendências”¹⁰².

Ao mesmo tempo em que os Estados Unidos se configuram como o centro da atividade artística no período de pós-guerra, a Europa devastada pelos anos de conflito tentava se reerguer e reinstaurar seu espaço no sistema das artes. É nesse contexto que

⁹⁷ SALCEDO, 2008, p. 108.

⁹⁸ DANTO, 2006, p. 10.

⁹⁹ A sociedade do consumo começa a se configurar em meados dos novecentos, com crescimento da burguesia e a consolidação de uma classe média, que lentamente estabiliza seus gostos, comportamentos, opiniões (CAUQUELIN, 2005, p. 29).

¹⁰⁰ CAUQUELIN, 2005, p. 29.

¹⁰¹ CAUQUELIN, 2005, p. 37.

¹⁰² SALCEDO, 2008, p. 108.

ocorre, no ano de 1955, a primeira *Documenta*, em Kassel, tendo Arnold Bode como idealizador e Werner Haftmann na curadoria¹⁰³.

O objetivo era retomar as vanguardas, cuja produção suspendeu ou se deslocou nos anos bélicos, e utilizar os espaços degradados a partir da inserção de recursos cenográficos efêmeros. A ideia era trazer uma nova leitura da arte moderna — denegrida na Alemanha de Hitler em mostras como *A arte Degenerada* —, a partir da reformulação dos programas de exposição. Havia uma ênfase na busca da nova visualidade, tanto nas obras apresentadas como na forma de apresentação¹⁰⁴.

Na primeira mostra da *Documenta*, destaca-se o papel central da documentação, com o uso de reproduções fotográficas — dos artistas e de obras — de modo a agregar informação ao público visitante (Figura 12), o uso de técnicas expositivas inovadoras (Figura 11) e o exercício da curadoria como pesquisa e articulação da produção artística, mediação entre arte e o discurso cultural¹⁰⁵. Hoje em dia, a *Documenta* continua a ser realizada de cinco em cinco anos, e ainda possui um papel central no sistema artístico mundial¹⁰⁶.



Figuras 11 e 12: Espaços da Primeira *Documenta*, de 1955

Fonte: <http://grupaok.tumblr.com/page/51?route=%2Fpage%2F%3Apage>

A década de 1960 foi um período surpreendente de ebulição e grandes transformações no cenário cultural, segundo o testemunho de Arthur Danto: “Ninguém poderia saber então que com a virada da década, de 1950 a 1960, toda a cultura ocidental entraria num período de convulsiva transformação”¹⁰⁷. Foi nesse contexto de

¹⁰³ SALCEDO, 2008. p 143.

¹⁰⁴ SALCEDO, 2008. p 140-147.

¹⁰⁵ SALCEDO, 2008, p 140-147.

¹⁰⁶ Parte da Edição número 5 da *Documenta* do ano de 1972 vai ser tratada no capítulo 2 desta tese.

¹⁰⁷ DANTO, 2012, p. 27.

transformação que teria ocorrido o propalado fim do Modernismo e o começo de uma era totalmente nova, com movimentos diversos na arte, entre os quais a Arte Pop¹⁰⁸.

A expressão *Arte Pop* surgiu em 1958, com o crítico Lawrence Alloway, relacionada à cultura de massa dos EUA, mais especificamente aos filmes de Hollywood. Só mais tarde o termo passou a designar pinturas e esculturas de objetos ligados à cultura comercial. A princípio, vários artistas de Nova York e arredores, cada um à sua maneira, começaram a fazer arte usando imagens corriqueiras da cultura popular e trabalhando com reproduções e ícones da cultura de massa¹⁰⁹. Ainda na década de 1950, em 1956, ocorreu a exposição *This is Tomorrow*, na White Chapel, de Londres (Figura 13), que reunia trabalhos com interesse na imagem e na produção popular nas obras de Richard Hamilton (Figura 14), John Mhale e John Voecker. Além disso, a montagem dessa exposição já inseria a atividade expositiva na esfera do projeto artístico, visando realizar a obra de arte total¹¹⁰.



Figura 13: Cartaz da mostra *This is Tomorrow* – White Chapel, 1956

Fonte: <https://comunicacaoeartes20122.files.wordpress.com/>



Figura 14: *O que faz com que nossos lares sejam hoje tão diferentes, tão encantadores?*, de Richard Hamilton, exibido na mesma exposição

Fonte: <https://comunicacaoeartes20122.files.wordpress.com/>

¹⁰⁸ DANTO, 2012, p. 65.

¹⁰⁹ DANTO, 2012, p. 48.

¹¹⁰ SALCEDO, 2008, p. 150.

Os expressionistas abstratos e os artistas pop tinham concepções radicalmente opostas sobre o que os artistas faziam — o artista pop buscava uma relação mais próxima com o espectador e tinha uma repulsa ao movimento do Expressionismo como ortodoxia¹¹¹.

Os novos artistas gravitavam em torno da Galeria Castelli, em Nova York¹¹². Figura emblemática do mercado, Leo Castelli se apoiava em diversos princípios para a garantia do sucesso do seu empreendimento: a busca contínua de informações sobre o campo — tanto de novas produções quanto também de novos compradores; a busca de um entendimento entre os entes do sistema artístico para a validação das obras; a internacionalização e o uso das redes midiáticas para a promoção dos artistas que representava: “[...] seu desejo de ocupar um espaço na arte contemporânea, promovendo seus artistas [...] não teria sido atendido muito mais pela utilização de um sistema de comunicação bastante eficiente do que por um gosto e um julgamento estético infalível”¹¹³.

Jasper Johns utilizava em suas pinturas formas corriqueiras cotidianas, cujos temas todos reconheciam (Figura 15). Roy Lichtenstein pintava ícones dos quadrinhos e de anúncios publicitários em ampliações do tamanho de quadros do Expressionismo Abstrato (Figura 16). Já Rauschenberg (Figura 17) utilizava a técnica de *combine painting*, na qual os objetos eram colocados sob uma superfície posteriormente pintada, tendo a tinta como elemento de transformação de objetos cotidianos em arte: “A pintura se relaciona ao mesmo tempo com a arte e com a vida. Procuro situar-me no espaço entre ambas. Não existem temas insignificantes. Um par de meias não é menos apropriado para a pintura do que a madeira, pregos, terebintina, óleo e tecido”¹¹⁴.



Figura 15: Flag, de Jasper Johns
Fonte: <http://www.jasper-johns.org/flag.jsp>

¹¹¹ DANTO, 2012, p.51.

¹¹² CAUQUELIN, 2005, p. 125.

¹¹³ CAUQUELIN, 2005, p. 125.

¹¹⁴ RAUSCHENBERG apud DANTO, 2012, p. 55.



Figura 16: Gloria, de Roy Lichtenstein. Ambas exibidas na Leo Castelli, New Works (1957)
 Fonte: <http://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/gloria>



Figura 17: Robert Rauschenberg, Collection
 Fonte: http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/262/research_materials/document/

Andy Warhol, que acabou por se tornar o ícone da Arte Pop, seguiu a ideia de pintar o que somos: um tipo de gente que almeja a felicidade prometida pela publicidade, fácil e barata. Dessa forma, em suas obras, as fraquezas e esperanças do homem

americano eram retratadas¹¹⁵. Ele não foi o primeiro a levantar a questão da arte de forma radical, porém, ele redefiniu a formulação da questão, de o que é arte, para qual a diferença entre o objeto comum e o artístico¹¹⁶.

Em 1961, ocorreu uma exposição de Warhol nas vitrines da loja de departamentos Bonwit Teller, na 57th street. As obras expostas eram *Anúncio*, uma montagem de propagandas; *Antes e depois*, uma publicidade da transformação de um nariz; e a pintura de ídolos cujas virtudes estão além das nossas: *Super Homem*, *O reizinho* e *Popeye*.¹¹⁷ No mesmo ano, Claes Oldenburg transformou uma loja do *East Side* em um ponto de vendas de suas esculturas de gesso, telas de arame e tecido, pintadas com tinta esmalte sintética, com as quais criava representações do mundo cotidiano¹¹⁸. A exposição *The Store* mais parecia um depósito de mercadorias em que todos os objetos eram expostos em vitrines (Figura 18). A visão do museu como um oratório — como em Ad Reinhardt em 1958 — é substituída pela crítica institucional do ambiente de preciosismo dos espaços expositivos¹¹⁹.



Figura 18: *The Store*, de Claes Oldenburg, 1961

Fonte: <https://plazalondon.wordpress.com/2011/01/19/claes-oldenburgs-store-1961/>

¹¹⁵ DANTO, 2012, p. 39.

¹¹⁶ DANTO, 2012, p. 39.

¹¹⁷ DANTO, 2012, p. 40.

¹¹⁸ DANTO, 2012, p. 56.

¹¹⁹ BELTING, H. O fim da história da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2006b.



Figura 19: Andy Warhol e sua *Brilho Box*, na Stable Galery, 1962

Fonte: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/aug/21/warhol-brillo-boxes-scandal-fraud>

Pouco depois, em 1962, Andy Warhol realizou sua primeira grande exposição na Stable Gallery (Figura 19), reunindo 18 obras bastante heterogêneas, que incluíam três trabalhos seriados com latas de sopa, *Cem garrafas de coca cola*, *Cem notas de dólar*, um painel com 36 cabeças de Elvis denominado *Elvis vermelho*, duas pinturas seriadas de Marilyn Monroe, uma pintura em serigrafia de um jogador de beisebol, obras interativas como um diagrama de dança e *Faça você mesmo* (pintura com áreas numeradas para colorir) e a obra *129 morrem*, da série *Catástrofes*. A partir dessa reunião de obras, Andy discorria sobre a tragédia do lugar comum: o mundo transfigurado em arte¹²⁰.

Anne Cauquelin afirma que Warhol, assim como Marcel Duchamp, é um personagem embreante, precursor da Arte Contemporânea¹²¹. Além de utilizar os recursos da repetição em série, da saturação da imagem e do paradoxo de uma despersonalização hiperpersonalizada, Andy abandona a última marca da Arte Moderna, que é um local próprio da exposição, estabelecendo-se assim no campo da comunicação. É a partir do seu conhecimento da publicidade e dos seus mecanismos que Warhol constrói sua própria imagem pública¹²².

¹²⁰ DANTO, 2012, p. 71.

¹²¹ CAUQUELIN, 2005, p. 110.

¹²² CAUQUELIN, 2005, p. 110.

Em sua proposta artística, são explorados os conceitos de rede e repetição, uma vez que sua obra utiliza dos mecanismos de reprodução, e não é mais única e original, mudando assim o *status* do artista, que não mais se ocupa em fazer, mas em escolher uma imagem. O conceito de redundância é exibido na repetição incessante de imagens de modo a criar um maior impacto sobre o espectador, e a saturação se dá pela circulação de signos dentro da rede, sem autor nem receptor definido.¹²³

Com conceitos diversos de uma arte baseada em valores estéticos, Andy se define como um artista de negócios, pronto para se tornar célebre, e sua produção artística se dava em uma empresa: a *Factory* (Figura 20). Nesse contexto, o conceito de artista é definido por aquele que leva adiante o processo da propagação das obras e cujo negócio é garantido por seu nome¹²⁴.



Figura 20: *Factory*, de Andy Warhol

Fonte: <https://deardearchicago.wordpress.com/2009/12/16/the-films-of-andy-warhol-a-retrospective/>

Este novo padrão se torna factível não apenas com a Arte Pop, mas também com diversos movimentos que se seguem no campo artístico a partir da década de 1960, definindo, assim, a Arte Contemporânea — que, fora da subjetividade e da expressividade, se qualifica, segundo Cauquelin, como um sistema de signos circulando dentro das redes¹²⁵.

¹²³ CAUQUELIN, 2005, p. 112.

¹²⁴ CAUQUELIN, 2005, p. 119.

¹²⁵ CAUQUELIN, 2005, p. 120.

A partir da conversão dos produtos do despersonalizante sistema capitalista de consumo de massa em fazer artístico, criava-se uma crônica do cotidiano realizada a partir do anonimato dos produtos industriais, que refletia sobre a perda da identidade não só do objeto, como também a do próprio sujeito¹²⁶. Desse modo, a Arte Pop,

[...] buscando inserir-se no mercado institucional que o expressionismo abstrato criara, tratava de criticar toda forma de glamour social, reinventando o *american way of life* sob a forma de ironia e banalização artística. Para isso, explorava e vivia do desejo de consumo do público burguês, incorporando à sua produção os objetos industrializados oferecidos e consumidos cotidianamente pela massa burguesa.¹²⁷

Ao mesmo tempo em que a Arte Pop ascendia e ganhava reconhecimento entre o público e principalmente entre os jovens, o Expressionismo Abstrato perdia força no cenário artístico¹²⁸. Buscando resgatar o *glamour* do formalismo ante a ironia e a banalização da produção artística pop, Clement Greenberg organizou, em 1962, o “canto do cisne” da abstração pictórica: a exposição *Post Painterly Abstraction*, no *Los Angeles Count Museum*¹²⁹.

O Expressionismo, que para seus defensores parecia eterno, esgotou-se em duas décadas, mas ressurgiu posteriormente em movimentos renovadores como o Neo-expressionismo. Porém, ante a pureza estética do Modernismo, surgiram diversos estilos que se sucediam em vertiginosa proporção: Pop, Minimal, Conceitual, Abstração Hard-Edge, Arte Povera etc. Este paroxismo de estilos que configurou a década de 1960 denotou um período de grande produtividade experimental. Em geral, para os artistas, não havia uma forma especial para a aparência das obras de arte em contraste com os objetos comuns — nesse sentido, para descobrir o que era arte, era preciso voltar-se da experiência para o sentido de pensamento¹³⁰.

Esse deslocamento do olhar acerca da obra de arte é confluyente à atitude de análise filosófica da natureza geral da arte dos artistas da época, como Joseph Kosuth, pioneiro na Arte Conceitual (Figura 21). Segundo Danto, “somente quando ficou claro que tudo poderia ser uma obra de arte foi que se pode pensar a arte filosoficamente”¹³¹.

Assim, a apropriação seria a principal contribuição da década de 1970: “como qualquer imagem pode ser apropriada, segue-se imediatamente que não poderia haver uniformidade estilística perceptual entre as imagens”¹³². Nesse sentido, não há nenhuma limitação de como as artes devem parecer. A rejeição do conteúdo psicológico da obra de

¹²⁶ SALCEDO, 2008, p. 113.

¹²⁷ SALCEDO, 2008, p. 111.

¹²⁸ SALCEDO, 2008, p. 111.

¹²⁹ SALCEDO, 2008, p. 110.

¹³⁰ DANTO, 2006, p. 16.

¹³¹ DANTO, 2006, p. 17.

¹³² DANTO, 2006, p. 19.

arte chega ao ponto do *Minimalismo*, em que as obras falam do contexto em que se inserem e são preparadas para ocupar um certo lugar.



Figura 21: Joseph Kosuth, One and three chairs

Fonte: <https://www.studyblue.com/notes/note/n/art-after-1950-part-i/deck/11175467>

Com a pergunta *Por que eu sou uma obra de arte?*, Danto afirma que deu por encerrada a história do Modernismo. Definido pela pureza formal e pela busca da essência, o modernismo de Greenberg objetivava tornar global um estilo que na verdade se mostrou local. Para dar conta da verdade filosófica da arte, a produção artística teve que, através da diversidade, romper as barreiras externas, chegando assim a se tornar paroxística. Libertos do peso da história, os artistas podiam fazer a arte como desejassem.

Essa diversidade de elementos da arte produzida após o Modernismo, dita contemporânea, traduz-se em movimentos variados e de propostas múltiplas. Na Arte Conceitual, o ato de designação de um objeto é o que o torna arte — e este ato se desdobra ora em um questionamento sobre a nomenclatura, ora sobre os locais de intervenção, uma vez que o espaço da obra é um componente essencial dela. Esse pensamento sobre o espaço desemboca, por vezes, em uma crítica anti-institucional ou socioeconômica. A linguagem se torna assim o meio pelo qual o artista se coloca, convidando o espectador a realizar uma interrogação a respeito das relações da obra com sua interpretação.

No Minimalismo, por sua vez, a importância da linguagem recua para um movimento que tem o espaço e o tempo como a principal substância do trabalho: “trata-se de um jogo de espaço”¹³³, segundo Cauquelin. Através do uso das regras de percepção e da dependência com o contexto em que se cerca, os artistas *minimal* possuem uma preocupação premente em questionar as condições de produção-exposição da obra: “Os objetos minimalistas [...] não falam apenas sobre a rejeição de um conteúdo psicológico, mas sobretudo acerca do contexto em que se inseriam. E nesse sentido [...] preparados para ocupar e corresponder a um determinado local”¹³⁴.



Figura 22: Frank Stella na Galeria Leo Castelli, 1964

Fonte: <http://www.castelligallery.com/history/4e77.html>

Uma das exposições *minimal* mais emblemática e pioneira foi a exibição de Frank Stella, em 1964, na Galeria Leo Castelli de Nova York (Figura 22). Nela, as telas negras, sem bordas, em formato geométrico e vazadas no centro ocupavam toda a extensão da parede da galeria:

Superfície plana, beiradas, formato e parede travavam um diálogo sem precedentes [...]. Ao serem apresentadas, as obras pairavam entre o efeito conjunto e a independência. [...] O abandono do retângulo confirmou formalmente a autonomia da parede, modificando para sempre o conceito de espaço na galeria.¹³⁵

Essas novas experiências estéticas que conformavam espaço–forma–sujeito fruidor e entrelaçavam continente–conteúdo modificaram também o espaço tradicional de fruição. Ao repensar a forma de expor e também de perceber o objeto artístico, abriu caminho para o que Rosalind Krauss, na década de 1970, denominou de campo

¹³³ CAUQUELIN, 2005, p. 139.

¹³⁴ SALCEDO, 2008, p. 154.

¹³⁵ O' DOHERTY, 2002, p. 28.

ampliado da escultura¹³⁶. Na obra *minimal*, a relação obra-sujeito é enfatizada e os espaços de exposição são ampliados: estes já não mais se restringem a museus e galerias, mas estendem-se a ruas, praças, terrenos e prédios da cidade, em um processo de flexibilização e estandardização dos espaços de exposição.¹³⁷

A preocupação com o espaço se torna central também na *Land Art*, cujas obras se configuram como marcas na paisagem natural, com a qual se confunde, e se deixa apagar com o tempo. Buscando tirar do espaço sua neutralidade, a *Land Art* se insere no campo institucional através de ações de documentação e registro das obras — em fotos, vídeos, projetos e diários —, configurados como partes residuais do todo das obras¹³⁸.

Outros movimentos, por sua vez, vão privilegiar a prática, a emoção e a espontaneidade do fazer artístico. Porém, mesmo se aproximando da atividade estética, alguns elementos são incorporados, como o fator aleatório, o instante, a simultaneidade, distinguindo assim do fazer artístico moderno. Na *Figuração Livre*, por exemplo, busca-se a espontaneidade e a expressão individual. Um dos fundadores do movimento, Ben Vautier, retoma o legado dadaísta da ironia, do instinto e do anti-intelectualismo. No caso, a figuração é retomada a partir de signos primitivos e de imagens da cultura de massa, e é recorrente a utilização do meio da instalação — um espaço de representação em que o ambiente da atividade artística está sendo comunicado¹³⁹.

Já em movimentos diversos como a *Action Painting*, *Bad Painting*, *Body Art* e o *Grafite*, a originalidade e a individualidade são a regra, além da referência ao gesto, ao corpo e à reação ao ambiente direto. Neles, o artista reivindica um direito ao corpo no espaço da cidade, e se afirma a partir da efemeridade de uma ação. Segundo Cauquelin, “Estes movimentos que parecem distantes, mantêm uma coerência pelo fato de estarem manifestamente ligados à comunicação generalizada, e são marcados por uma convivência acentuada com os modos de transmissão midiáticos de informação”¹⁴⁰.

Com o advento da *internet*, e suas múltiplas possibilidades, e a configuração de novos sistemas e redes, cresce também o campo para a arte tecnológica. A arte postal, por exemplo, se utiliza da matéria prima da comunicação e da constituição de redes. Já a *Copy Art* se utiliza de sistemas sofisticados de composição de imagem e de transmissão, de modo a provocar um choque no sistema tradicional de exposição — que pode passar a ser a internet, por exemplo. Na Arte Sociológica, o foco está na transmissão e no

¹³⁶ KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. *Gávea: Revista Semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil*, n. 1, 1984.

¹³⁷ SALCEDO, 2008, p. 163.

¹³⁸ CAUQUELIN, 2005, p. 141.

¹³⁹ CAUQUELIN, 2005, p. 144.

¹⁴⁰ CAUQUELIN, 2005, p. 144.

desvelamento da invisibilidade do sistema de redes, enquanto que a Videoarte se prende na ligação observador/observado. Nesse contexto, as tecnoimagens também se impulsionam no circuito artístico: elas se definem pela falta de um receptor, pela capacidade de multiplicação e modificação e por uma técnica complexa de produção que requer conhecimento específico — muitas vezes de uma equipe — para sua execução¹⁴¹.

Esse conjunto de práticas e a heterogeneidade da Arte Contemporânea são pautadas por certa indiferença em relação à marcha linear da história, uma vez que o tempo dos grandes relatos acabou. Com a recusa de conceitos, antes “sagrados”, como a de autenticidade, intencionalidade e autor, os teóricos da arte se desdobram a partir de novos padrões de investigação e de análise do campo artístico atual. A partir dessa mudança de paradigma no campo artístico, surgiu na década de 1980, no campo da Filosofia, uma discussão acerca do fim da arte — com os pensadores Hans Belting e Arthur Danto. A morte, já anunciada anteriormente por Hegel, neste caso se traduz na perda de uma narrativa unificadora, sistêmica e progressista do campo artístico. Conforme Danto, a expressão seria um:

[...] meio dramático de declarar que as narrativas mestras que primeiro definiram a arte tradicional, e após a arte modernista, não só chegaram a um fim, mas que a arte contemporânea não mais se permite ser representada por narrativas mestras de modo algum. Não há mais limites da história — momento de profundo pluralismo e total tolerância.¹⁴²

Essa mudança da contemporaneidade se equipararia com a transformação advinda com o Renascimento, período de descontinuidade devido ao aparecimento do conceito de artista e a inserção de considerações estéticas nas definições sobre as imagens devotas¹⁴³.

Na década de 1980, ao mesmo tempo em que se anunciava a morte da pintura, eclodida a partir dos sinais de esgotamento da pintura moderna, proclamava-se também o fim da era da arte, mas não no sentido do fim da prática artística, que nunca esteve tão diversificada e ampla, mas de uma forma de narrativa. É este “sentimento de não mais pertencer a uma grande narrativa, que marca a sensibilidade histórica do presente e que ajuda a definir a diferença marcante entre arte moderna e a contemporânea”¹⁴⁴.

As manifestações da Arte Contemporânea colocam em questão a pretensão do museu de representar a arte de maneira coerente. A nova lógica pictórica após o Modernismo necessita de novos critérios de crítica, e também de exibição e salvaguarda.

¹⁴¹ CAUQUELIN, 2005, p. 151.

¹⁴² DANTO, 2006, p. XVI.

¹⁴³ DANTO, 2006, p. 5.

¹⁴⁴ DANTO, 2006, p. 6.

Neste contexto de dissolução de narrativas, o padrão dos espaços de salvaguarda é também destituído da sua ficção sustentadora, como bem explicou Douglas Crimp:

[...] o conjunto de objetos dispostos no Museu somente se sustenta pela ficção de que ele se constitui, de algum modo, um universo representacional coerente. [...] esta ficção é resultado da crença acrítica na noção de que o fato de pôr em ordem e classificar, ou seja, justapor os fragmentos no espaço, pode produzir uma compreensão representacional do mundo. Se a ficção desaparece, o que resta do museu é o bri-brac, um punhado de fragmentos sem sentido e sem valor incapazes de substituir a si próprios, quer metonimicamente, no lugar dos objetos originais, quer metaforicamente, no lugar de suas representações.¹⁴⁵

Danto relatou que “o museu é causa, efeito e materialização das atitudes e práticas que definem o momento pós-histórico da arte”¹⁴⁶ e argumentou que, apesar de ter ocorrido uma mudança histórica nas condições de produção das artes visuais, as instituições do campo artístico — como os museus, galerias e curadorias — permaneceram estáveis, sem grandes modificações¹⁴⁷.

Ocorre, porém, que o próprio artista modifica sua relação com essa instituição, uma vez que as práticas artísticas atuais não consideram os museus como repletos de arte morta, mas com opções artísticas vivas: um campo disponível para constantes reorganizações, existindo inclusive alguns artistas que utilizam o museu como repositório de materiais para colagem de objetos ou como espaço de reflexão para a prática artística¹⁴⁸.

São necessários, porém, esta reflexão e o pensamento sobre uma nova instituição que abrigue e compartilhe os anseios dos artistas na contemporaneidade, uma vez que este novo padrão artístico destruiu uma instituição central do mundo da arte — o museu de belas artes. Após passarmos por três gerações de museus, a primeira, em que encontramos os acervos como grandes tesouros de beleza visual e em que se buscava a verdade espiritual do belo, a segunda, do museu de arte moderna, que define a obra de arte em termos formalistas e a exhibe de forma progressiva e linear, chegamos por fim, segundo Danto, na maturidade da arte — em que a arte não precisa ser contemplada:

A arte contemporânea é por demais pluralista em intenção e realização para se permitir ser apreendida em uma única dimensão, e pode-se mesmo argumentar que boa parte dela é incompatível com as restrições de um museu e que exige uma outra geração de curadores, completamente diferente, uma que contorne as estruturas do museu como um todo, com o intuito de comprometer a arte diretamente com as vidas de pessoas que não veem razão em usar o museu nem como a arca do tesouro da beleza nem como santuário da forma espiritual. Para um museu se comprometer com esse tipo de arte, ele tem de renunciar boa parte da estrutura e da teoria que definem o museu segundo estas duas modalidades.¹⁴⁹

¹⁴⁵ CRIMP, 2005, p. 50.

¹⁴⁶ DANTO, 2006, p. 7.

¹⁴⁷ DANTO, 2006, p. 4.

¹⁴⁸ DANTO, 2006, p. 7.

¹⁴⁹ DANTO, 2006, p. 21.

O conceito de um museu de arte que exibiria a produção contemporânea em contraposição àqueles que reúnem estratos de diversos tempos não é novo, e segundo Lorente, estando presente primeiramente no *Musée des Artistes Vivants* de Paris em 1818, nos museus de arte moderna e atualmente, nas instituições dedicadas a Arte Contemporânea. Esta instituição de quase duzentos anos, porém, gerou diversas críticas a reflexões ao longo do tempo, conforme aponta Elisa Noronha:

Como consequente à subdivisão do museu de arte e complementar ao museu de arte antiga, o museu de arte contemporânea carrega em seu DNA, ao mesmo tempo, o fardo do *passado* e o comprometimento com o presente em constante transformação. E é precisamente o seu modo de manejar o embate entre esses dois tempos, passado e presente (o futuro, uma consequência?) que provocará tantas reações desde os primeiros anos de sua história¹⁵⁰.

É um comprometimento com o tempo presente que marca a definição do museu de arte contemporânea e que também caracteriza seu aspecto de constante renovação: o tempo que nunca para, demanda sempre atualizações e novidades em um fluxo contínuo e ininterrupto.

Ao mesmo tempo, as críticas e debates não impediram a proliferação dos museus de arte contemporânea na atualidade. Na mesma época que se pensava o fim da arte, uma série de instituições foram abertas ou revitalizadas nas grandes metrópoles e médias cidades do mundo, a partir de projetos de arquitetos de projeção. Um exemplo é o Centro Pompidou, construído em 1977, em Paris, pelos arquitetos Renzo Piano e Richard Rogers e que propunha um espaço de arquitetura industrial, de grande flexibilidade e com o uso de vãos livres, de modo a garantir estratégias expositivas para as diversas proposições da arte contemporânea (Figura 23).



Figura 23: Center Pompidou

Fonte: <http://www.moustachemagazine.com/2015/05/pompidou-snapshot-what-is-photography/>

¹⁵⁰ NASCIMENTO, 2010, p. 116-125.

Em um contexto de globalização, cresce também o aspecto da espetacularização da cultura, uma vez que cada vez mais o capital das grandes corporações encontra um sentido simbólico nas atividades culturais. Tendo como exemplo o Museu Guggenheim e a Tate Gallery, Ricardo Basbaum fala do impacto da globalização nessas megainstituições, que se utilizam do poder de sedução da arte e se aproximam de uma Disneyworld de encantamento ao se tornarem um “protótipo do lugar onde acontecem as experiências simulacionais pós-modernas”¹⁵¹. Muitos museus se equiparam, portanto, da lógica do espetáculo e do entretenimento, a partir de um marketing agressivo e na aposta da cultura do consumo:

Durante muito tempo, os museus de arte pareciam ter nascido com uma identidade segura, guardada pela sua designação de exibir arte e até de provê-la com o ritual necessário de visibilidade. No entanto, agora, à medida que entramos na era global, parecem enfrentar um novo desafio. Resta saber se o museu de arte, enquanto instituição, com uma história de pelo menos duzentos anos no ocidente, está preparado para a era da globalização. Não existe uma noção comum da arte que necessariamente possa ser aplicada a todas as sociedades no mundo inteiro. A Arte Contemporânea [...] levanta questões novas e difíceis. Por um lado, a produção de arte enquanto prática contemporânea está se expandindo no mundo inteiro. Por outro, precisamente, esta recente explosão parece ameaçar a sobrevivência de qualquer noção segura de arte, se é que ainda existe alguma, mesmo no ocidente. Os novos museus de arte vêm se estabelecendo em muitas partes do mundo, porém, será que a instituição sobreviverá a esta expansão?¹⁵²

Na mesma linha de pensamento, Andreas Huyssen nos fala da transformação do museu na passagem para a Pós-Modernidade. Ao invés da crítica ao aspecto mortuário das instituições museológicas, na contemporaneidade elas ganharam um novo *status*, transformando-se “de bode expiatório à menina dos olhos das instituições culturais”¹⁵³.

No contexto de uma obsessão pelo passado simultâneo a uma disseminação da amnésia, ocorre esta mudança operativa, em que a instituição outrora elitista se torna um *locus* espetacular e da cultura de massa, situando-se assim “em algum lugar entre a diversão pública e uma loja de departamentos”¹⁵⁴.

1.2 Museus de arte no contexto do Brasil

Foi somente no século XX que o Brasil começou a abrir as suas primeiras instituições museológicas voltadas especificamente para as artes plásticas. Contando a princípio com espaços precários de exibição artística, como hotéis, lojas e

¹⁵¹ BASBAUM, R. Perspectivas para o museu no século XXI. *Revista Permanente*, v. 1, n. 1, 2012. p. 39.

¹⁵² BELTING, H. Arte Contemporânea e o Museu na Era Global. *Jornal Fórum Permanente*. 2006a. Transcrição da Palestra de Hans Belting proferida durante a conferência “L’Idea del Museo: Identità, Ruoli, Prospettive” entre os dias 13 e 15 de dezembro de 2006, organizado pelo Musei Vaticani. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/en/journal/articles/contemporary-art-and-the-museum-in-the-global-age>>. Acesso em: 15 mar. 2015.

¹⁵³ HUYSEN, A. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ: 1996. p. 222.

¹⁵⁴ HUYSEN, 1996, p. 224.

restaurantes¹⁵⁵, é na primeira década dos novecentos que as instituições oficiais dedicadas à salvaguarda e exibição de artes plásticas são criadas, como a Galeria de Pintura do Estado de São Paulo (atual Pinacoteca), aberta em 1905 junto ao Liceu de Artes e Ofícios; a Pinacoteca do Estado da Bahia (atual Museu de Arte da Bahia), aberta em 1918 junto com o Museu do Estado; e o Museu do Estado de Pernambuco, aberto em 1928, associado ao Liceu de Artes e Ofícios local¹⁵⁶.

Na época, o Rio de Janeiro centralizava o circuito artístico oficial com a presença da Escola Nacional de Belas Artes, que desde 1840 organizava as Exposições Gerais de Belas Artes como mostras anuais abertas a todos os interessados¹⁵⁷. Os artistas modernistas, porém, a exemplo do que ocorria na Europa e nos Estados Unidos, uniam-se na realização de mostras independentes em diversas cidades, como a exposição individual de Anita Malfatti em 1917, a Semana de Arte Moderna de 1922 e os Salões de Maio na década de 1930, todos ocorridos em São Paulo e à margem das instituições oficiais, causando grande alvoroço no público e na crítica¹⁵⁸.

No mesmo prédio em que funcionava desde 1908 a sede da Escola Nacional de Belas Artes, na Avenida Rio Branco, Rio de Janeiro¹⁵⁹, foi inaugurado em 1938 o Museu Nacional de Belas Artes. Desde sua criação, ao lado das inúmeras exposições temporárias, foram destinadas salas dedicadas à arte brasileira — e exibidas de modo permanente. Nota-se de antemão que a instituição era estatal e foi criada em um contexto de fortalecimento da ideia de “nação brasileira”. O objetivo era fundamentar a invenção de um patrimônio coletivo que, inspirado nos padrões europeus, englobava também uma produção artística que denotava certo grau de “civilidade” ao país¹⁶⁰.

Nesse contexto de criação do Museu Nacional de Belas Artes ocorreu também uma modificação na estrutura das Exposições Gerais, coincidente com a entrada de Lúcio Costa na direção da Escola. Em 1933, elas passam a se chamar Salão Nacional de

¹⁵⁵ Como a Mappin Store e a Livraria Moderna, em São Paulo, e o Palace Hotel, no Rio de Janeiro. Ver: CINTRÃO, R. *Algumas exposições exemplares: as salas de exposições na São Paulo de 1905 a 1930*. Porto Alegre: Zouk, 2011.

¹⁵⁶ LOURENÇO, 1999, p. 87-102.

¹⁵⁷ Nestas exposições, as obras eram escolhidas por um júri que concedia premiações — como bolsas e prêmios de viagens — e decidia sobre a aquisição de obras para a Pinacoteca da academia — que mais tarde veio a constituir o acervo do Museu Nacional de Belas Artes e do Museu Dom João VI, ambos no Rio de Janeiro. A partir de 1864, uma edição independente começou a registrar as mostras e, em 1884, foi publicado pela primeira vez um catálogo ilustrado delas. A respeito dos salões, ver: LUZ, Â. A. *Uma breve história dos Salões de arte*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

¹⁵⁸ SALCEDO, 2008, p. 41.

¹⁵⁹ O projeto do prédio foi de autoria do arquiteto espanhol Adolfo Morales de los Rios, e sofreu alterações de Rodolfo Bernardelli, então diretor da escola, e Archimedes Memória. A inspiração para o projeto foi o Museu do Louvre, em Paris. Desde a abertura do prédio, consta que o acervo da pinacoteca foi instalado no terceiro pavimento. Ver: SOUZA, A. (Ed.). *O Museu Nacional de Belas Artes*. Série Museus Brasileiros. São Paulo: Banco Safra, 1985.

¹⁶⁰ LOURENÇO, 1999, p. 88.

Artes Plásticas e, em 1940, é criado um setor especial, a Divisão Moderna¹⁶¹. Segundo Salcedo¹⁶², de modo geral as vanguardas artísticas brasileiras, diferente da Europa e dos Estados Unidos, caracterizaram-se pela associação com as instituições governamentais, buscando a renovação delas e trazendo benefícios para os dois campos, conforme também apontou Carlos Zílio:

[...] para a arte moderna essa convivência oficial possibilitou sua afirmação definitiva e uma divulgação mais ampla, para o governo, a recompensa, além do prestígio oriundo da magnanimidade do mecenato, foi a conquista de uma imagem dinâmica e modernizadora.¹⁶³

A centralidade do Rio de Janeiro aos poucos começa a se dissipar com a abertura de diversas instituições em outros estados. São Paulo, que congregava uma elite mercantil cada vez mais influente e diversos grupos artísticos atuantes, como o Santa Helena, começa a se lançar como uma cidade cosmopolita e moderna. Assim, em 1947, é inaugurado o Museu de Arte de São Paulo, idealizado a partir de uma política clara de acervo — que incluía principalmente a aquisição de obras célebres de artistas do passado, e com a atuação aberta para novas manifestações, apesar da pouca representatividade dos artistas modernos e da produção brasileira nas suas coleções. Esta instituição apresentou diversas novidades no cenário museológico brasileiro, como a sistematização de publicações próprias, a abertura de mostras de artes aplicadas (em consonância com o modelo do MoMA novaiorquino) e a realização de atividades voltadas ao público não especializado¹⁶⁴.

O caráter pedagógico e de difusão de conhecimento sobre as artes plásticas fica claro nas duas mostras inaugurais realizadas pelo Masp, quando foi aberto ainda em um edifício no centro de São Paulo: as “Exposições Didáticas de História da Arte” e “Vitrine das Formas”. As “Exposições Didáticas” se compunham de painéis de vidro com reproduções de arte da Antiguidade aos dias atuais, seguidos por textos explicativos (Figura 24). Enquanto que a “Vitrine das Formas” se compunha de uma grande vitrine com foco nos objetos e a mudança do design ao longo do tempo¹⁶⁵ (Figura 25).

¹⁶¹ SALCEDO, 2008, p. 94.

¹⁶² SALCEDO, 2008, p. 94.

¹⁶³ ZÍLIO, C. *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. p. 58.

¹⁶⁴ LOURENÇO, 1999, p. 100.

¹⁶⁵ POLITANO, S. *Exposição didática e vitrine das formas: a didática do Museu de Arte de São Paulo*. 2012. 276 f. Dissertação (Mestrado em história) — UNICAMP, Campinas, 2010. p. 17.



Figura 24: Exposições didáticas de História da Arte. MASP, 1947. Detalhe da vegetação como cenografia
Fonte: POLITANO, 2010, p. 26.



Figura 25: Vitrine das Formas. MASP, 1947
Fonte: POLITANO, 2010, p. 118.

Em meados do século XX, em um contexto de fortalecimento do sistema artístico brasileiro e em consonância com um projeto de modernização do país, começam a surgir os primeiros museus de arte moderna no Brasil: o MAM-SP abre em 1949, com a mostra “Do figurativismo ao abstracionismo”; o MAM-RJ abre oficialmente em 1949, com a

exposição “Pintura Europeia Contemporânea”, no mesmo ano que o MAM-Florianópolis; e em 1959 é criado o MAM-BA¹⁶⁶. As novas instituições abriam para a produção modernista brasileira, que apresentavam obras de caráter social e se alinhavam pela busca de uma identidade e de uma consciência do próprio movimento artístico¹⁶⁷.

A abertura do MAM-SP cria uma espécie de clima de emulação em São Paulo, com o também recém-criado MASP. Porém, se em seu primeiro ano, o Museu de Arte Moderna de São Paulo se deteve em exposições individuais de artistas internacionais, a partir do segundo ano passa a denotar maior atenção à arte brasileira e se coloca em um papel de registro, documentação e interpretação do Movimento Moderno no Brasil. A exemplo disso, estão as numerosas exposições realizadas pela instituição, com obras de Tarsila Amaral, Maria Martins, Lívio Abramo, Carybé, Flávio de Carvalho e Grupo Ruptura¹⁶⁸. Além das exposições, o MAM-SP se destacou na elaboração de atividades que ampliassem seu raio de atuação: em seus primeiros anos de funcionamento, criou comissões de arquitetura, cinema, folclore, música, além de pintura, escultura e fotografia¹⁶⁹.

Como nota Maria Cecília Fonseca Lourenço, o objetivo era, através das obras de vanguarda, efetuar uma intermediação entre um país “arcaico” e outro capaz de se equiparar às potências de então. Era uma busca da transformação da sociedade pela arte, uma vez que “as instituições consagram a arte moderna no âmbito local, legitimam tendências, obras e artistas, projetam-na internacionalmente e associam-na às ideias de avanço e arrojo dos países”¹⁷⁰.

Em um cenário no qual a maioria das instituições museológicas no Brasil estava ainda sob a égide do conservadorismo, este novo modelo tinha como referência o MoMA de Nova York e propunha ideias como a de um museu vivo, que parte da abertura da multiplicidade artística, e a de um museu escola, voltado a sistematizar e difundir os valores¹⁷¹. É emblemático, nesse sentido, a realização das primeiras Bienais de São Paulo pelo MAM-SP na década de 1950, em uma resposta ao crescimento do movimento moderno no Brasil (Figuras 26 e 27). O evento trouxe movimentação à classe artística e uma normatização da produção, oficializando as criações abstracionistas.

Foi um ano depois da Bienal que, em uma exposição do MAM-SP, surgiu o Grupo Ruptura (Figura 28), cujo manifesto atentava para o esgotamento da representação

¹⁶⁶ LOURENÇO, 1999, p. 188-191.

¹⁶⁷ LOURENÇO, 1999, p. 188-191.

¹⁶⁸ LOURENÇO, 1999, p. 188-191.

¹⁶⁹ SALCEDO, 2006, p. 126.

¹⁷⁰ LOURENÇO, 1999, p.106.

¹⁷¹ LOURENÇO, 1999, p. 188-191.

bidimensional e centrava na afirmação do “novo” e na afirmação da intuição artística baseada em princípios claros e racionais da percepção visual: “a arte do passado foi grande, quando foi inteligente. Contudo, a nossa inteligência não pode ser a de Leonardo. A história deu um salto qualitativo. Não há mais continuidade!”¹⁷². Na mesma época, no Rio de Janeiro, um movimento também começa a chamar a atenção do campo artístico pelo desejo do novo conjugado com um potencial social: o Grupo Frente (Figura 29). Era o início das vanguardas construtivas no país.

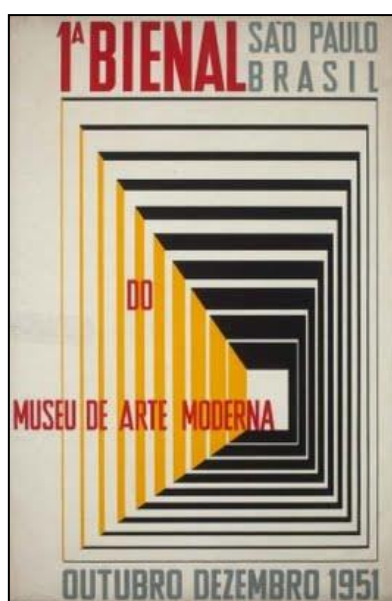


Figura 26: Cartaz da primeira Bienal realizada em São Paulo
Fonte: <http://www.concretosparalelos.com.br/?p=98>



Figura 27: Imagem da fachada da mostra pioneira
Fonte: <http://www.concretosparalelos.com.br/?p=98>

¹⁷²



Figura 28: Exposição Ruptura, em 1952 no MAM-SP

Fonte: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/ruptura/ruptura.html>



Figura 29: Lygia Pape, que iniciou sua formação artística com o Grupo Frente do Rio de Janeiro, em 1956

Fonte: <http://www.concretosparalelos.com.br/?p=165>

A década de 1960 trouxe para o Brasil a diversificação da atividade artística contemporânea. Na mesma época em que a ditadura se instituía de modo mais veemente no país, a arte retomava um caráter utópico e experimental: “é neste momento que as performances, instáveis no tempo, e as instalações, transitórias nos espaços, tornam-se significativas”¹⁷³.

O Neoconcretismo, com artistas como Hélio Oiticica (Figura 30), Lygia Pape (Figura 31), Lygia Clark (Figura 32), Amilcar de Castro e Franz Weizmann, rompia com o racionalismo exacerbado do concretismo, em proposições que reintroduziam a expressividade, subjetividade e convidavam o espectador a redefinir a obra. Estas novas propostas exigem novas ideias sobre os espaços de arte, conforme aponta o texto de Hélio Oiticica, datado de 1969:

A insuficiência das estruturas de museus e galerias de arte, por mais avançados que sejam, é hoje em dia flagrante e traem, em muitos casos, o sentido profundo, a intenção renovadora do artista. [...] E, a cada dia, estas se tornam mais complexas e irreduzíveis, donde se vê que os que devem mudar são eles, ou esse conceito acadêmico de cultura, ambivalente já na origem, mas perfeitamente aberto à condução que se lhe queira imprimir.¹⁷⁴

¹⁷³ FREIRE, C. *Poéticas do Processo*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 10.

¹⁷⁴ OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco: 1986. p. 118-119.



Figura 30: Hélio Oiticica - P07 Parangolé

Fonte: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/helio-oiticica/helio-oiticica-exhibition-guide/helio-oiticica-5>



Figura 31: Lygia Pape Division, 1968

Fonte: <http://www.concretosparalelos.com.br/?p=165>

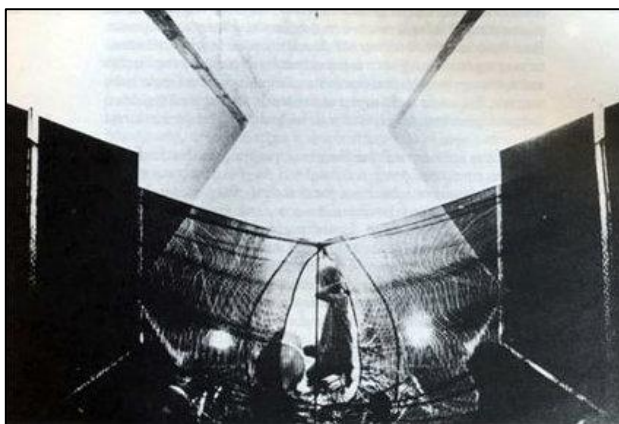


Figura 32: Lygia Clark. "A Casa é o Corpo: Labirinto", 1968. Instalação realizada no MAM-RJ e na Bienal de Veneza, em 1968

Fonte: <http://sibila.com.br/novos-e-criticos/a-projecao-do-corpo/2269>

Ferreira Gullar, como contribuição a Segunda Exposição Neoconcreta no Rio de Janeiro de 1960, escreveu um pouco sobre os anseios desta geração de artista, que começavam as suas proposições a partir da negação das categorias tradicionais da arte e a ideia do não objeto:

A expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência.¹⁷⁵

A produção crítica também se acentuava e buscava caminhos diversos do comentário artístico, com autores como Mário Pedrosa e Frederico de Moraes, além do já citado Ferreira Gullar, e periódicos como a revista *Malasartes*, do Rio de Janeiro. Neste novo contexto, o papel da crítica se alia à produção artística, dando lugar ao chamado crítico criador, de Moraes: “Ora, se a crítica não é julgamento (condenar a criação), ela é criação (que exclui julgamento). Pode-se aceitar isso? [...] Quanto menos judicativa e parcial, mais criadora é a crítica de arte”¹⁷⁶.

Ao mesmo tempo, os museus de arte moderna se definiam como polos de criação e divulgação desta nova produção experimental. Exemplos disso foram o Bloco Escola no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1960, e a realização dos Domingos da Criação na década de 1970, que reunia público e artistas em *happenings* no mesmo museu. Destaca-se também, no MAM-RJ, a criação da Unidade Experimental, que visava dar espaço a proposições de jovens artistas.

Daria Jaremtchuck cita como espaços culturais o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o Museu de Arte Contemporânea da USP e a Pinacoteca de São Paulo se transformaram, durante o regime militar, em espaços de resistência e de demonstração de políticas culturais diferenciadas, a partir da realização do apoio à experimentação dos artistas, e formando uma “pequena rede de espaços expositivos caracterizada por oposição às dimensões simbólicas das instituições oficiais da arte e às suas estratégias homogeneizadoras”¹⁷⁷. São exemplos dessa forma de atuação as exposições *Opinião 65*, *Opinião 66* e *Nova Objetividade Brasileira* (MAM-RJ) em 1967, e as mostras de *Jovem Arte Contemporânea*, produzidas no MAC a partir de 1967, sob a direção de Walter Zaninni¹⁷⁸.

¹⁷⁵ GULLAR, F. *Teoria do não objeto*. 1960. Disponível em: <<https://poars1982.wordpress.com/2008/02/28/teoria-do-nao-objeto-ferreira-gullar/>>. Acesso em: 12 jan. 2015.

¹⁷⁶ MORAIS, F. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975. p. 48.

¹⁷⁷ JAREMTCHUK, D. Espaços de resistência: MAM do Rio de Janeiro, MAC/USP e Pinacoteca do Estado de São Paulo. *Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP*, v. 8, p. 91-98, 2006. p. 93.

¹⁷⁸ JAREMTCHUK, 2006.

A produção artística dialoga com o museu e seu entorno, mas também rompe com os espaços institucionais para ganhar a cidade. A busca de circuitos extraoficiais se efetiva em proposições como a arte postal, de Paulo Bruscky, e na *Inserções nos circuitos ideológicos*, de Cildo Meireles. Um outro exemplo é a mostra *Corpo à Terra*, realizada em Belo Horizonte. O crítico-artista Frederico Moraes fala de sua participação nela (Figura 33):

[...] a exposição Do Corpo a Terra que se fez no Palácio das Artes e no Parque Municipal. [...] Eu fiz (ou curei, segundo a terminologia atual) duas exposições: uma no Palácio das Artes, que eram esculturas que necessitavam desse espaço e a outra, no parque, onde os artistas faziam obras e performances. Convidei muitos artistas do Rio, incluindo Hélio. Não tínhamos muito dinheiro, não era como agora: os artistas tinham passagem de ônibus, um hotel duas estrelas e a comida. O evento coincidia com um evento patriótico de Minas que é a data de Tiradentes e era bancado economicamente por empresas de economia mista. Os artistas tinham uma liberdade absoluta em plena ditadura. Em Do Corpo a Terra eu mesmo me apresentei como artista pela primeira vez: expus em diferentes locais do parque quinze fotografias com um texto legenda que era uma referência a arte, como se eu fizesse uma leitura da arte a partir da natureza.¹⁷⁹



Figura 33: Quinze lições de História da Arte, de Frederico Moraes

O mesmo Frederico Moraes, que defendia e reunia em suas curadorias obras que criticavam o sistema de arte e que marcavam pelo aspecto experimental, uma vez que deveriam ser vividas e não contempladas, falou também sobre a necessidade de reformulação da instituição museu de arte: “ou o museu de arte leva à rua suas atividades museológicas, integrando-se ao cotidiano e fazendo da cidade [...] sua

¹⁷⁹ MORAIS. *Corpo a Terra*. 2008. Disponível em: <<http://cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=3279>>. Acesso em: 23 mar. 2016.

extensão natural, ou ele será um quisto. [...] Mais que acervo, mais que prédio, o Museu de arte pós-moderna é ação criadora”¹⁸⁰.

Mais tarde, com o processo de redemocratização do país, a produção artística da dita Geração 80, hoje revista como mais debochada e despreocupada em comparação à produção dos anos de chumbo, pregavam o retorno a suportes tradicionais, como a pintura, e a recorrência a temas individualizados e narcísicos¹⁸¹. Nesse contexto, Maria Morethy Couto questiona se a rápida aproximação e inserção dos jovens artistas da década de 1980 nos espaços institucionais, ao invés de uma posição de questionamento, seria o resultado do fim dos grandes embates que marcaram as vanguardas¹⁸².

Os anos 1980 trouxeram a liberdade política e, ao mesmo tempo, o crescimento do mercado artístico brasileiro, com a abertura de diversas galerias e feiras de arte e a internacionalização da produção local. Esse processo, no entanto, é validado pelos grandes centros que padronizam e legitimam a arte do mundo, universalizando-a, como bem apontou Gerardo Mosquera:

A legitimação exclusivista e teleológica da "linguagem internacional" atua como um mecanismo de exclusão para outras linguagens e seus discursos. Nos museus, galerias e publicações centrais [...] prevalecem preconceitos baseados numa espécie de monismo axiológico. A abertura pós-moderna e a pressão do multiculturalismo têm predisposto a uma maior pluralidade. Porém, [...] essa pluralidade tem respondido menos a uma nova consciência do que a uma tolerância paternalista e politicamente correta.¹⁸³

Em um movimento de profissionalização do setor, as instituições ligadas à arte não cessam de abrir (e por vezes fechar) as portas. Ao lado dos museus dedicados a coleções artísticas históricas, dos inúmeros museus locais, surgem também as instituições dedicadas à produção contemporânea, como o precursor Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, aberto em 1963, o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, aberto em 1996 com projeto festejado de Oscar Niemeyer, e o Instituto Inhotim, em Brumadinho, Minas Gerais, que reúne uma expressiva coleção particular abrigada em galerias e em um grande parque concebido para tal.

Em um cenário mundial de espetacularização da cultura, como já visto no início deste capítulo, foram abertos também muitos centros culturais nas grandes cidades, responsáveis pela produção de megaexposições que sempre contam com grande público. Segundo levantamentos da Revista The Art Newspaper, nos últimos anos o Brasil sempre figura na lista das exposições mais vistas do mundo, com números que

¹⁸⁰ MORAIS, F. Manifesto do corpo à terra. In: ANDRÉS, M. *Neovanguardas*: Belo Horizonte, anos 60. Belo Horizonte: C/arte, 1997. p. 60.

¹⁸¹ BASBAUM, R. Pintura dos anos 80: algumas observações críticas. In: BASBAUM, R. *Arte contemporânea brasileira*: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 313.

¹⁸² COUTO, 2012, p 24.

¹⁸³ MOSQUERA, G. Linguagem internacional? *Revista Arte & Ensaios*, n. 10, 2003. p. 83.

chegam a quase um milhão de visitantes¹⁸⁴. Essa invasão do mundo dos espetáculos e do desejo de entretenimento do público nas instituições museológicas¹⁸⁵ auxiliou a retomada do prestígio das instituições brasileiras, porém, não legou alterações profundas no formato delas nem uma reflexão sobre seu papel hoje.

Assim, apesar do crescimento do setor museológico no país e de ações experimentais e de vanguarda propostas por estas instituições, muitos problemas ainda ocorrem. A exemplo disso, em artigo do ano de 2006, Aracy Amaral aponta para a precariedade das instituições museológicas brasileiras, a falta de profissionalização do setor devido a descontinuidade das políticas e à falta de investimentos regulares, de modo a ocorrer, por parte dos artistas, a defesa de uma estrutura mais sólida e qualificada do sistema artístico brasileiro para abarcar a produção contemporânea.¹⁸⁶

Nota-se, portanto, a necessidade premente de se repensar estas instituições a partir da investigação sobre o papel do museu na atualidade, sem deixar de lado, porém, as especificidades do contexto brasileiro. Nesse sentido, uma das vias de reflexão sobre este tema na contemporaneidade provém de artistas que, em suas proposições, dialogam sobre o espaço museológico e trazem contribuições para pensar esta instituição hoje e sua relação com a arte.

1.3 Algumas reflexões sobre o museu de arte

Ao mesmo tempo em que surge grande parte dos atuais museus de arte no século XX e com as transformações nas artes plásticas e na sociedade moderna, iniciam-se também os questionamentos a respeito do conceito de museu provenientes dos artistas e pensadores. Desde o *Manifesto Futurista*, que em 1909 comparava estas instituições a cemitérios e dormitórios públicos, aquele espaço tradicional, de senso acumulador e formato narrativo, é criticado por diversos autores, como no ensaio de Theodor Adorno:

A palavra alemã museal traz à mente lembranças desagradáveis. Ela descreve objetos com os quais o observador já não mantém um relacionamento vital e que se encontram no processo de morte; devem sua preservação mais ao respeito histórico que às necessidades do presente. Há mais do que uma ligação fonética entre museu e mausoléu. Os museus são como sepulcros de obras de arte, testemunham a neutralização da cultura.¹⁸⁷

¹⁸⁴ <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/04/TheArtNewspaper_Ranking2014.pdf>.

¹⁸⁵ COUTO, 2012, p. 25.

¹⁸⁶ AMARAL, A. Do MAM ao MAC. In: AMARAL, A. *Textos do Trópico de Capricórnio*. São Paulo: Editora 34, 2006. v. 2. p. 236.

¹⁸⁷ ADORNO, T. W. Museu Valery Proust. In: ADORNO, T. W. *Prismas, Crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998. p. 173.

No texto, Adorno parte de duas posições contrárias perante o museu de arte: uma de Paul Valéry, crítica, a outra de Marcel Proust, idealista. Valéry, em “O problema dos museus” declara não gostar muito dos museus e critica o excesso de obras presente em instituições como o Louvre: “Haveria muitas obras admiráveis, mas poucas delícias”¹⁸⁸. O autoritarismo e o excesso de regras de conduta também incomodam o escritor, assim como a postura de “horror sagrado” dos visitantes. Ele não vê de forma clara a função do museu e acredita que a desordem organizada presente na instituição mais atrapalha a contemplação do que auxilia, levando à superficialidade.

Já Marcel Proust insere sua reflexão no romance *Em Busca do Tempo Perdido*¹⁸⁹. Primeiro compara a estação de trem ao museu: ambos estariam afastados da cidade e do contexto da atividade prática e portam, devido a esta distância, certo simbolismo de morte. Mas seria o museu o espaço próprio para ter a “alegria inebriante” de uma obra de arte: “a morte das obras no museu, segundo Proust, desperta-as para a vida. Somente através da perda da ordem do vivente, na qual estavam inseridas, pode-se libertar a sua verdadeira espontaneidade”¹⁹⁰.

Após conciliar e contrastar as duas posições, Adorno reflete que o combate aos museus tem algo de quixotesco, uma vez que o processo que delega a esta instituição a responsabilidade sobre as obras de arte é irreversível. Assim também como não há modo de fugir do processo de consumação da obra de arte, uma vez que este é inerente a ela mesma. Para se ater à felicidade inebriante das obras a que Proust se referia, resta-nos o museu, mas para isso é necessário certo esforço por parte do espectador: “a única relação concebível com a arte, em nossa realidade catastrófica, seria a que considerasse as obras de arte com a mesma seriedade mortal que tem caracterizado o mundo de hoje”¹⁹¹.

André Malraux, por sua vez, no fim da década de 1940, refletiu sobre a relação entre a obra de arte e os museus, especificamente após o aperfeiçoamento das técnicas de reprodução da imagem, como a fotografia. Segundo o autor francês, o papel do museu como intermediário das obras de arte é tão importante que, de alguma forma, ele foi naturalizado na nossa sociedade. Isso porque esta instituição impõe uma relação própria com a obra de arte, contribuindo, assim, para o processo de autonomia da Arte Moderna ao definir um espaço específico para estes objetos que, *a priori*, são destituídos de função prática.

¹⁸⁸ VALÉRY apud ADORNO, 1998, p. 174.

¹⁸⁹ Romance publicado entre os anos de 1913 e 1927.

¹⁹⁰ ADORNO, 1998, p. 181.

¹⁹¹ ADORNO, 1988, p. 185.

A seleção realizada nas exposições revela um mundo de representações e levaria ao questionamento da razão desta reunião: seria apenas pelo prazer da fruição ou uma busca incessante de recriação daquilo que já foi criado? Essa seleção ao mesmo tempo está sempre fadada à incompletude, deixando latente a impossibilidade de apelar para todo o possível. Tal falta é remediada pelos artistas através da circulação de cópias, seja por meio de gravuras, as quais conservam o desenho, seja por meio de fotografias, que reproduzem a cores as obras magistrais, de forma que “hoje dispomos de mais obras significativas do que um grande museu é capaz de conter”¹⁹². André Malraux chamou esse repertório infindável de referências artísticas que busca remediar a incompletude dos museus através de uma imprensa das artes plásticas de *Museu Imaginário*.

O autor analisa as mudanças ocorridas na arte desde o século XVI, quando os artistas mantinham mais uma expressão de um mundo idealizado em suas obras do que uma busca de uma representação “fiel” da realidade. Esta expressão do mundo criada pelo prazer da imaginação subsidiaria a tecitura de uma ficção que conecta e dá sentido às obras individuais. Com o advento do Romantismo, ganha força a ideia de gênio. Assim, em um cenário de autonomia da arte, é criado um mundo particular com um panteão próprio de heróis em que a ideia de obras magistrais era continuada. A Arte Moderna, no entanto, traz, por sua vez, um novo cenário no museu, onde reinam os seus criadores: “é nas exposições realizadas que eclode o conflito que marca a origem da pintura moderna, com a proclamação dos seus valores, até então clandestinos”¹⁹³. Nesse contexto, a ausência de narrativas nas representações, substituídas pelas criações especificamente picturais, aponta para a supressão da arte da ficção.

A seleção de obras de um museu tradicional de arte privilegia sobremaneira as pinturas a óleo, “obras-primas” com aspectos acabados. A Arte Moderna trouxe, porém, novos questionamentos para o museu, com a perda da fronteira entre o esboço e o quadro e a transformação das coisas em um universo pictural autônomo, coerente e particular. Ao invés de exprimir a valor supremo da civilização, os pintores modernos buscam um valor supremo: a própria pintura. Assim, a arte torna-se um domínio em que a vida não é mais a matéria-prima, e sim um mundo próprio de formas e cores: “Libertas de sua arquitetura e isoladas dos seus deuses, estas formas sugeriam que a obra de arte pode ir buscar o seu gênio e que a arte podia submeter as formas da vida ao artista, ao invés de submeter o artista às formas de vida”¹⁹⁴.

¹⁹² MALRAUX, A. *O museu imaginário e as metamorfoses de Apolo*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1965. p. 14.

¹⁹³ MALRAUX, 1965, p. 42.

¹⁹⁴ MALRAUX, 1965, p. 68.

É a era da reprodutibilidade técnica, que conforme Walter Benjamin¹⁹⁵ apontou, trazia uma nova relação entre a obra de arte e as massas. Nesse sentido, o uso da fotografia como um meio de difusão das obras artísticas gera uma mudança de atitude em relação ao conceito de obra prima. Até o século XIX, a obra-prima, caracterizada pela busca dos padrões gregos de beleza e representação, existia em si mesma e formava, junto com outras obras-primas, uma linha atemporal e de subordinação mútua: “quando no Louvre da Revolução, e depois de Napoleão, as escolas se confrontaram, enfim, através das obras primas, a estética tradicional continuava a ser poderosa”¹⁹⁶.

Seria de modo adverso a esta ideia de reunião de grandes obras-primas baseada na hierarquia e na tradição, que Malraux propõe a criação do seu Museu Imaginário, tendo como elemento-chave a técnica de reprodução pela fotografia. A reprodução oportuniza a reunião de uma massa de obras, fornecendo um estilo em bloco, permitindo a visualização em detalhes, em ângulos privilegiados, e a comparação de objetos de diferentes escalas e proveniências. Permitiria o acesso às artes consideradas menores, decorativas, que podem ser colocadas lado a lado em um álbum com uma pintura de grandes dimensões, e também o acesso a obras então desconhecidas, provenientes de outros centros que não o europeu. Além disso, permitiria também a difusão a um público muito mais amplo, que, de outra forma, não teria acesso a esse conteúdo. E, acima de tudo, a reprodução contida na impressão não rivaliza com a obra presente, física: ela a evoca e sugere.

Desse modo, “surge, à margem do museu, o mais vasto domínio artístico que o homem conheceu”¹⁹⁷. E enquanto a instituição do museu seria uma afirmação, o Museu Imaginário, através do seu poder de acumulação, ampliação e comparação, seria uma interrogação, acentuando uma postura de indefinição e reflexão ao invés de uma narrativa totalizadora e com *status* de verdade.

Longe das molduras, que desempenham um papel mediador entre o espaço e o espectador e balizam a condição artística dos objetos expostos, a reprodução das obras é ladeada pelas margens, semelhantes às paredes brancas do museu moderno:

O que desapareceu no livro de arte foi não só a moldura, mas também o mundo cristão onde mergulhava o quadro e para o qual fora criado. O nosso Museu Imaginário se baseia na metamorfose da pertença das obras que contém. É a ignorância desta metamorfose que tantas vezes conduz a classificar os museus de necrópoles.¹⁹⁸

¹⁹⁵ BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.

¹⁹⁶ MALRAUX, 1965, p. 78.

¹⁹⁷ MALRAUX, 1965, p. 140.

¹⁹⁸ MALRAUX, 1965, p. 215.

O museu físico associa-se também à ideia de santuário, que reuniria as obras originais, testemunhas do mais vasto domínio de imagem que a humanidade conheceu. É a aspiração de todo artista estar no museu e ser, de certa forma, imortalizado pela narrativa histórica que o domina. A proposição do Museu Imaginário traria novas reflexões sobre o papel do museu de arte em nossa sociedade. Para além da preservação do objeto e a canonização das obras-primas, o verdadeiro museu deveria trazer a presença da vida: “amar a pintura é saber que um quadro não é objeto, mas uma voz que pertence não ao conhecimento, mas a vida”¹⁹⁹. Num mundo feito de esquecimento, o Museu Imaginário propõe a libertação do tempo.

Uma possível variação do Museu Imaginário de Malraux é o filme ensaio *As Estátuas também morrem*, de Alain Resnais e Chris Marker, produzido em 1953²⁰⁰. Este, porém, em vez de reunir reproduções fotográficas, como na proposta de Malraux, exhibe longas cadências de imagens em movimento sobrepostas a um discurso manifesto — o cinema como pensamento. O tema do filme de 30 minutos é a apropriação da arte africana pelos europeus e suas instituições, que desembocaria na morte simbólica desses objetos. É a relação entre morte/vida/eternidade que está presente no discurso narrado em todo o filme. Ao dever da memória imposto pelos órgãos de preservação se sobreporia o arruinamento inerente a todos os objetos. A ruína e, conseqüentemente, a morte deles após a destituição de suas funções trariam ao objeto um novo contexto de enunciação, o museu:

Quando os homens morrem, eles entram na história. Quando as estátuas morrem, elas entram na arte. Essa botânica da morte é o que nós chamamos a cultura. É que a sociedade das estátuas é mortal. Um dia, seus rostos de pedra se decompõem por sua vez. Uma civilização deixa atrás de si esses traços mutilados como as pedras do Pequeno Polegar. Mas a história comeu tudo. Um objeto está morto quando o olhar vivo que se colocava sobre ele desapareceu. E quando nós desaparecemos, nossos objetos irão para lá, onde enviamos os objetos, para o museu.²⁰¹

Os objetos da “arte africana”, destituídos de seu lugar de origem, são expostos em museus ocidentais em razão do seu efeito estético e do seu caráter exótico. Porém, esse deslocamento inibe ao mesmo tempo o seu modo de produção e todas as questões envolvidas em sua fabricação e uso original: “A arte negra: nós a olhamos como se tivesse sua razão de ser no prazer que nos dá. As intenções do negro que a cria, as emoções do negro que a olha, isso nos escapa”²⁰².

¹⁹⁹ MALRAUX, 1965, p. 218.

²⁰⁰ AS ESTÁTUAS também morrem. Direção: Alain Resnais e Chris Marker. Paris: Présence Africaine, 1953. 30'. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uXLOGK-xzBE>>. Acesso em: abr. 2015.

²⁰¹ AS ESTÁTUAS..., 1953.

²⁰² AS ESTÁTUAS..., 1953.



Figuras 34, 35 e 36: Imagens do filme *As estátuas também morrem*

Fonte: www.vimeo.com

A eloquência das narrativas históricas europeias se sobrepõe à falta de entendimento sobre as sociedades africanas, cujos “grandes impérios são reinos mortos da história”²⁰³. Não obstante este silêncio, os rastros e indícios destes grupos são resguardados e recondicionados de modo a produzir um sentido formal, uma vez que eles se identificam com objetos artísticos da Antiguidade ou até mesmo com a Arte Moderna. Porém, “essa fraternidade na morte não nos é suficiente”²⁰⁴, uma vez que o conhecimento formal destes objetos não nos fornece as pistas para o entendimento da sua produção e significação:

²⁰³ AS ESTÁTUAS..., 1953.

²⁰⁴ AS ESTÁTUAS..., 1953.

Um cálice não é um objeto de arte, é um objeto de culto. Esta taça de madeira é um cálice. Tudo aqui é culto. Culto do mundo. Quando faz repousar a cadeira sobre pés de homem, o negro cria uma natureza à sua imagem. Portanto, todo objeto é sagrado, porque toda criação é sagrada. Ela lembra a criação do mundo e a continua. [...] Esse transbordamento de criação, que deposita seus signos como conchas sobre a parede lisa da estátua, é um transbordamento de imaginação, é a liberdade, giro do sol, nó da flor, curva da água, forçado das árvores, uma após a outra, as técnicas se misturam, a madeira imita sutilmente o tecido, o tecido toma seus motivos da terra.²⁰⁵

Assim, os objetos retirados do cotidiano e colocados de modo fragmentário no museu são, de forma metafórica, mortos quando alocados de modo expositivo. Ironicamente, em seus contextos de origem, esses mesmos objetos servem na luta contra a morte e na perda da memória dos seus grupos:

Essas máscaras lutam contra a morte. Elas desvelam o que a morte quer esconder. Pois a familiaridade dos mortos leva a domesticar a morte, a governá-la por meio de feitiços, a transmiti-la, a encantá-la pela magia das conchas. E o feiticeiro captura em seu espelho as imagens desse país da morte, onde se vai perdendo a memória. [...] E em seguida eles morrem, por sua vez. Classificados, etiquetados, conservados no gelo de vitrines e de coleções eles entram na história da arte, paraíso das formas onde se estabelecem os mais misteriosos parentescos.²⁰⁶

Para além da morte essencial desses objetos, interligam-se a eles, agora, outras exigências: a comercial. Ao ser inserido em um novo meio, baseado no modo capitalista de demanda e oferta, novas exigências de produção são também impostas a esses objetos na sociedade contemporânea — a arte africana e toda a sua simbologia se esvazia, e se torna um feitiço mecânico e seriado: “No país em que todas as formas significavam, onde a graça de uma curva era uma declaração de amor ao mundo, aclimata-se uma arte de bazar”²⁰⁷.

E quem impõe toda esta mudança de perspectiva na sociedade africana? A figura do europeu “civilizado” que, à maneira de “marcianos”, desembarca no território alheio com seu modo de ver característico, trazendo novos ideais de civilização e organização que envolvem a moradia, os modos de ir e vir, os jeitos de cuidar e de crer, os sistemas de trabalho. E como reação a esse movimento, ouvem-se apenas o grito surdo, o consentimento e, somente por vezes, a revolta, sendo esta a atitude essencial do artista, do artista de combate.

Eis que, longe das aparências da arte negra, arte de comunhão, arte de invenção, cativo e comandado nesse mundo da solidão e da máquina, o homem que imprimiu sua marca sobre as coisas realiza agora gestos vazios. Pois é do fundo dessa solidão que vai se criar uma nova comunidade. A arte negra era o instrumento de uma vontade de apreender o mundo. É a mesma vontade que tenta dar a ele outras formas. Olhem bem essa técnica, que liberta o homem da magia. Ela apresenta por vezes com a magia um estranho parentesco de gestos. É sempre contra a morte que se luta. [...] Para além de suas formas mortas, nós reconhecemos essa promessa comum a todas as grandes culturas de um

²⁰⁵ AS ESTÁTUAS..., 1953.

²⁰⁶ AS ESTÁTUAS..., 1953

²⁰⁷ AS ESTÁTUAS..., 1953.

homem vitorioso do mundo. E branco ou negro, nosso porvir é feito dessa promessa.²⁰⁸

A produção artística havia mudado. Os mecanismos de reprodução e difusão das obras também. E ademais, o mundo era outro, inclusive a relação entre as nações também. A necessidade de se repensar as instituições de guarda era premente

1.4 O despontar de uma teoria

Apesar da existência de instituições museológica desde a Idade Moderna e da ideia de colecionismo permear a história da humanidade há vários séculos²⁰⁹, a teorização sobre este campo se deu de forma expressiva a partir da primeira metade do século XX, tecendo o que Francisca Hernández denominou de “discurso museológico”, em seu livro *Planteamientos teóricos de la Museología*²¹⁰.

Até o início do século XX, havia uma tendência em explicar a Museologia de forma “espontânea”, produzindo, assim, uma bibliografia que partia dos interesses práticos do museu, deixando de lado os seus aspectos teóricos. Este cenário, porém, começou a mudar em meados do século XX com a criação de órgãos internacionais, a promoção de espaços de discussão e a publicação de estudos sobre o tema. Foi em 1926 que ocorreu a criação do *International Office for Museums* (OIM), responsável pela publicação da revista *Museion* e também pela organização da Conferência Internacional de Madri em 1934²¹¹, com a reunião de profissionais que refletiram sobre a prática e a técnica nos museus. Nota-se, portanto, que havia uma preocupação em analisar a atuação nos museus desde o início do século XX, apesar deste processo ter sido abortado com a Segunda Guerra Mundial²¹².

Com o fim da guerra, a discussão retoma seu curso e, em 1946, surge o ICOM, *International Concil of Museums*, que, em seu início, representou a busca pela modernização dos museus, tanto do ponto de vista conceitual quanto do formal. A proposta desse organismo incluía o fornecimento de uma definição de museu a ser reatualizada com o tempo²¹³ e também a publicação da revista *Museum* e de monografias

²⁰⁸ AS ESTÁTUAS..., 1953.

²⁰⁹ Um exemplo de como a ideia de museu e coleções remete até a Antiguidade é a existência do Mouseion, criado na Alexandria no século III a.C. Sobre o tema, ver a dissertação: LARA FILHO, D. *Museu: de espelho do mundo a espaço relacional*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

²¹⁰ HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. *Planteamientos teóricos de la museología*. España: Ediciones Trea, 2006.

²¹¹ Sobre o Congresso, ver o site do ICOM: <http://icom-portugal.org/noticias_arquivo.aspx?nid=564&op=detalhes&menu=158&id=158>. Acesso em: 14 mar. 2016.

²¹² HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 2006, p. 30.

²¹³ A definição de museu em evidência atualmente no site do ICOM é “O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio

sob o título de *Museums and Monuments*, além da realização das Conferências Gerais, pensadas como espaços de discussão da prática museológica²¹⁴.

Cabe enfatizar que a produção de discursos sobre o museu não se encontra apenas nos organismos governamentais internacionais, mas se estende também às universidades e institutos de pesquisas, em departamentos variados que passam por vezes pela própria Museologia, como também na Ciência da Informação, Artes Visuais, História, Pedagogia²¹⁵ etc.

Outro marco na constituição do campo da Museologia é a publicação, em 1955, do texto *Osnovy Sovjetskogo Muzejevedenija*²¹⁶, em que a Museologia é reivindicada como uma ciência do trabalho no museu. Na ocasião, os objetos do museu se convertem no centro de interesse deste campo, sendo pensados como constituintes da “essência” do museu. Já em 1958, o Seminário Regional Internacional para Educação dos Museus²¹⁷, realizado no Rio de Janeiro, ofereceu definições básicas para a diferenciação entre a Museologia — ciência que tem como objeto estudar a missão e organização dos museus — e a Museografia — figura prática ou aplicada da Museologia — que serviram de ponto de referência para as reflexões futuras.

Foi, porém, a partir dos anos 1960 que se tornaram mais visíveis os esforços para definir a Museologia como uma ciência²¹⁸. Também nessa época ocorreram grandes conquistas acadêmicas para o campo, com a disciplina sendo ensinada nas universidades de forma cada vez mais frequente²¹⁹.

Tal interesse teórico acompanha também uma espécie de revolução no trabalho do museu, mais atento ao aspecto social e educativo do mesmo, como ocorrido nos programas das instituições de Arte Moderna. São marcos desse período a criação do Centro de Documentação do ICOM, tendo como objetivo a compilação documental e bibliográfica para o estudo da Museologia, e a realização da VII Conferência Geral do

envolvente com fins de educação, estudo e deleite”. Cf.: <http://icom-portugal.org/documentos_def,129,161,lista.aspx>.

²¹⁴ Toda esta produção está disponível no site do ICOM: <<http://icom-portugal.org/pagina,129,129.aspx>>.

²¹⁵ No caso do Brasil, especificamente, conta-se com o curso de Museologia desde 1932, com a implantação do Curso de Museus do Museu Histórico Nacional. Atualmente, existem 16 cursos de graduação na área e quatro pós-graduações (segundo dados contidos no site <<http://www.museus.gov.br/tag/museologia/>>). Enfatizamos, porém, as pesquisas realizadas sobre as instituições e o contexto museológico em outros departamentos, com exemplos apontados na Introdução da tese.

²¹⁶ Os fundamentos da Museologia Soviética. Ver: HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 2006, p. 45.

²¹⁷ O documento final deste seminário está disponível em: ARAUJO, M. et al. *A memória do pensamento museológico contemporâneo*. São Paulo: Comitê do ICOM, 1995. p 11-16.

²¹⁸ Pensando a ciência como a busca da unidade de um discurso (irrealizável, dada a dispersão dos seus elementos), ou um conjunto de enunciados que se apoiem na mesma formação discursiva formada pela relação dos signos com o poder, hierarquias e uma história de inclusões e exclusões. Ver: FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense, 2007.

²¹⁹ Não são todos os países que possuem a graduação de Museologia, sendo a disciplina muitas vezes ofertada em cursos técnicos ou de pós-graduação, como na École du Louvre, em Paris.

ICOM, em 1965, onde se reconheceu a necessidade do estudo da Museologia teórica pelos profissionais de museu²²⁰.

Em 1974, a Assembleia Geral do ICOM, realizada em Copenhague, atenta para a nova realidade da sociedade moderna e para a necessidade de pensar um novo conceito de Museologia. Mais do que uma disciplina aplicada, ela passará a ser entendida como um campo independente relacionado com as mudanças da contemporaneidade:

[...] depois de 25 anos aprofundando o estudo das funções tradicionais do museu — colecionar, conservar, restaurar, investigar e comunicar — [O ICOM] trata de analisar o papel que os museus são chamados a desempenhar na sociedade, tanto no âmbito educativo como cultural, e afirma que além das funções tradicionais, o museu deve estar fundamentalmente a serviço da sociedade, que se encontra em constante mudança.²²¹

Foi neste cenário que, em 1977, fundou-se o ICOFOM²²², *Comitê Internacional para a Museologia*, com o objetivo de realizar um trabalho de investigação e diálogo sobre o campo. Jan Jelinek, primeiro presidente do Comitê, afirma que o órgão seria uma espécie de “consciência” do ICOM.

Hernandez, ao discorrer sobre a trajetória do ICOFOM, divide o mesmo em alguns momentos paradigmáticos²²³. No primeiro, datado entre 1977 e 1982, o espaço tinha como pontos centrais de discussão a concepção da Museologia como disciplina científica, o desenvolvimento dos museus e seus profissionais analisando seu papel na sociedade e a análise crítica das principais tendências da Museologia. Em seus programas trienais foram abordados temas como a identidade, a multidisciplinaridade no trabalho dos museus, os sistemas e sistemáticas da Museologia, a seleção de objetos, a formação das coleções, a relação com o público.

Entre os anos de 1983 e 1989, o ICOFOM teria seu segundo presidente, Vinos Sofka, que apresentou um programa de longo prazo para a instituição. No fim desse período, o ICOFOM adquiriu força como plataforma internacional de discussão teórica, ao mesmo tempo em que a Museologia passou a ser mais reconhecida e aceita como uma disciplina acadêmica.

A partir de 1990, o órgão foi presidido por Peter van Mensch, que tratou de temas como a Museologia e o meio ambiente e a Linguagem das Exposições como meio de comunicação com o público. Em 1993, Martin Scharer assumiu e tiveram lugar as questões de objeto ou documento, museu e comunidade, Museologia e Arte, Museologia e Memória, Museologia e Globalização. Entre 1999 e 2004, na presidência de Tereza

²²⁰ HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 2006, p. 50.

²²¹ HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 2006, p. 54.

²²² <<http://network.icom.museum/icofofom>>.

²²³ HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 2006, p.70.

Scheiner, surgiram temas relacionados às necessidades do momento presente (desenvolvimento econômico, globalização) e também foi abordada a relação entre a Museologia e a Filosofia, com a investigação da base ontológica do campo e seus pressupostos, como a realidade, o tempo, o espaço e a verdade. Nos anos seguintes, ocorreu um aprofundamento do tema da Museologia como campo de conhecimento.

Para documentar e divulgar as reflexões realizadas no ICOFOM, foram produzidas diversas publicações, como o *Muwop — Museologic Works of Papers* —, fórum aberto dos temas fundamentais da Museologia que teve dois números de publicação, a Revista *Museological News*, hoje anual e que informa sobre matérias administrativas e trata dos temas dos encontros, e o ISS, *International Studies Series*, publicado desde 1983²²⁴. Hernández Hernández afirma que, apesar da importância destas publicações como fórum de discussão, há poucos estudos de síntese sobre elas²²⁵.

Com a proposta de divisão conceitual entre a Museologia e a Museografia mais consolidada e bem definida, o problema de discussão passou a ser se a Museologia constitui uma ciência independente ou aplicada e de qual era o objeto da Museologia. Nesse sentido, Peter van Mensch assinalou um “esboço” das principais orientações do campo:

[...] uma análise da discussão museológica dentro e fora do ICOFOM nos dá a seguinte diversidade de opiniões:

A - a Museologia como o estudo da finalidade e organização dos museus;

B - A Museologia como o estudo da implementação e integração de um certo conjunto de atividades, visando à preservação e uso da herança cultural e natural:

1. Dentro do contexto da instituição museu

2. Independente de qualquer instituição

C - A Museologia como estudo:

Dos objetos museológicos

Da musealidade como uma qualidade distintiva dos objetos do museu

D - A Museologia como o estudo de uma relação entre o homem e a realidade.²²⁶

Diversos autores contribuíram e contribuem para esta reflexão. Para Maroevic, a Museologia é uma disciplina científica que estuda a Musealidade através da “museália”, ou seja, por meio da quantidade variável de informações e mensagens provenientes de uma realidade específica, a museológica. É uma percepção muito influenciada pela área da Ciência da Informação, que valoriza os objetos do museu a partir da informação que

²²⁴ Todas estas publicações se encontram disponíveis no site do ICOFOM: <<http://network.icom.museum/icofom/publications/our-publications/>>.

²²⁵ HERNANDEZ, 2006, p. 89.

²²⁶ MENSCH, P. van. *O objeto de estudo da museologia*. Rio de Janeiro: UNIRIO-UGF, 1994. p. 3.

eles detêm e que valoriza o aspecto comunicacional dos museus²²⁷. Em uma linha de pensamento mais global, o museu não pode ser percebido como um fim em si mesmo, mas como um meio que possibilita a relação entre o homem e a realidade. Uma autora que seguiu esta abordagem, Anna Gregorová, considerava a Museologia uma disciplina científica em vias de formação, cujo objeto de estudo seria a relação específica do homem com a realidade²²⁸. Já segundo Tomislav Sola, o denominador comum das novas proposições sobre a teoria museológica é o fenômeno do patrimônio, não somente o cultural, mas também o natural. O autor propõe a expressão *patrimoniologia* e, nesse sentido, ganha-se um alargamento do conceito de Museologia, que agora não é mais ligado ao de museu como instituição, mas lida com nossa atitude em relação à nossa herança como um todo²²⁹.

Alguns teóricos da Museologia se detêm sobre o campo artístico. No ano de 1972, foi publicado na revista *Museum* um artigo denominado *Problemas do museu de arte contemporânea no Ocidente*, cujos autores eram figuras proeminentes no cenário artístico de então: o curador Harald Szeemann, o museólogo do Museu Moderno de Estocolmo, Pontus Hulten, e o diretor do Stedelijk Museu de Amsterdam, Eduard de Wilde. No texto, resultado de uma troca de ideias entre alguns profissionais do ramo durante reuniões ocorridas entre 1969 e 1970, diversos aspectos do museu de arte foram avaliados no contexto do início da década de 70, principalmente sob o ponto de vista prático²³⁰. Estava premente entre o grupo a necessidade de uma reavaliação funcional e estrutural na instituição do museu, em um contexto tanto de aceleração de trocas de informação e democratização, como também de expansão do objeto de arte e de intensa troca com os artistas.

O texto foi dividido em tópicos, iniciando pela função, em que o caráter elitista da instituição museológica foi assinalado. Segundo os autores, naquela época a estrutura novecentista e tradicional nos museus ainda permanecia de modo evidente. Porém, para além da mensagem artística, haveria também um substrato social a ser transmitido no museu: “Não podemos continuar a considerar o museu apenas como um instrumento para a oferta de arte para o público. O museu tem que se tornar mais crítico tanto da arte, quanto de si mesmo, porque ele se tornou ciente de sua função fora da vida diária”²³¹.

²²⁷ ISS 01. Cf.: PUBLICAÇÕES do ICOFOM. Disponíveis em: <<http://network.icom.museum/icofom/publications/our-publications/>>. Acesso em: 13 set. 2015.

²²⁸ GREGOROVÁ apud HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 2006.

²²⁹ MENSCH, 1994.

²³⁰ GAUDIBERT, P. et al. Problems of the museum of contemporary art in the West. *Revista Museum*, v. 24, n. 1, 1972. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001273/127368eo.pdf#2576>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

²³¹ GAUDIBERT et al., 1972, p. 6, tradução nossa.

Algumas contradições inerentes ao museu também foram colocadas: o espaço da liberdade da arte *versus* a falta de liberdade no museu; o papel de questionamento do sistema *versus* a sua inserção no próprio sistema. Porém, para além deste caráter conflituoso, que torna ainda mais difícil a definição da função do museu, é assinalada a importância desta instituição se manter fora das restrições e censuras da sociedade.

Segundo os autores, o museu deveria funcionar como um “**laboratório da imaginação**”²³² e cumprir um papel social que é o de trazer para a população um espaço de utopia prefigurado através da arte, um vislumbre de um modo de vida diverso, um futuro possível, um real esperado. O texto traz, portanto, a questão da democratização não só do acesso, mas das experiências: ao romper com o discurso social existente, o museu recupera a liberdade e a espontaneidade da experiência pessoal.

Nesse sentido, é fundamental evitar a cultura autoritária, mesmo dentro da instituição — por exemplo, a administração por um homem pode e deve ser substituída por uma equipe dinâmica e interligada, que atende e percebe também as demandas do público. Assim, um museu dinâmico e atuante deve se basear em uma relação bem ajustada entre artistas, intermediários e público.

O ano de 1968 marcou o questionamento de uma imagem do museu por artistas, público e intermediários. Esta década demonstrou uma riqueza de produção artística que desembocou em uma rápida sucessão de movimentos que inovaram e questionaram radicalmente os métodos tradicionais: a arte tendia à grande escala, ampliou a gama da escultura, adotou novos materiais e novos reinos de realidade, além de galgar novas relações com o tempo e o espaço. De modo que toda a estrutura expositiva precisou ser repensada, por exemplo, com a utilização de pisos e tetos, em vez de somente paredes e vitrines. A experimentação na arte e nos modos expositivos chega ao ápice da utilização do próprio museu como o objeto artístico, cujos exemplos apresentados no artigo foram Christo, Barry, Hans-Rucker e Dibbets²³³.

O contexto também sugeria uma nova relação entre museu e artistas — em vez de um templo, eles buscavam um estúdio, um espaço de experimentação. Ao mesmo tempo, a presença do artista nas montagens e concepções expositivas acabou por se tornar imprescindível, uma vez que as produções realizadas e exibidas nos museus apresentavam cada vez mais um caráter mais pessoal. Nesse contexto de cooperação com os artistas, os museus, de certa forma, contribuíram para a mudança nos padrões

²³² GAUDIBERT et al., 1972, p. 7, tradução nossa.

²³³ GAUDIBERT et al., 1972, p. 10, tradução nossa.

artísticos ao promover, assimilar e difundir obras que praticamente se recusavam a ser consideradas como tal.

Além disso, na contemporaneidade, tanto os artistas como os museus possuem uma necessidade de agir localmente e pensar a sociedade. Daí a importância de o museu alargar sua atuação para além dos muros. Além disso, também cresce a atuação dos museus locais, em que os artistas podem apresentar as suas ideias em melhor posição, uma vez que conhecem as condições locais, e sem a concorrência de instituições prestigiosas:

Quando consideramos o desenvolvimento da arte contemporânea, vemos que a importância anteriormente dada a objetos já foi transferida para gestos, atitudes, eventos. Conservação tornou-se menos importante. Esta situação, em que a presença de artista é essencial e a menos importância colocada sobre a obra de arte como um produto ou pelo seu valor intrínseco, deve se manter o maior tempo possível, pois é uma característica da cena de arte contemporânea. Hoje estamos em contato permanente com artistas. Os artistas são nossa matéria-prima, nossos fornecedores, e também o nosso público mais interessado. Isto significa uma colaboração contínua com base na confiança mútua entre o pessoal do museu e artistas.²³⁴

No artigo foi destrinchada a ideia de como seria o museu do futuro, pensado como um grande centro de informação que teria como pré-requisito a preservação dos objetos de hoje para amanhã, e a reflexão sobre o que se realiza hoje. Nesta instituição utópica, a coleção não é a única razão do museu, e sim um estímulo entre outros; e este local é aberto à sensibilidade e às intenções do artista, estando propenso inclusive às propostas que não se objetivam de forma material.

O formato idealizado deste museu é dividido em seções: na primeira seria exibida a informação primária — antes que seja processada por televisão, rádio e imprensa —; em uma segunda seção, estariam os estúdios e instalações técnicas para o processamento de informações para o público e artistas; no terceiro módulo, estaria a informação processada, disponível na forma de exposições, concertos, peças de teatro e filmes; e, por fim, no centro estaria a Coleção como um banco de memórias.

Desse modo, o museu se tornaria um vasto laboratório experimental, que poderia estimular e testar todos os tipos de informações-situação, ou seja, seria um centro de transmissão em vez de um repositório de material consagrado:

O papel da arte sempre foi, não só para desenvolver a sensibilidade do indivíduo e dar rédea a sua experiência pessoal, mas também para imbuí-lo com a sensação de ser um homem em uma determinada sociedade. A consciência é dificultada porque a informação está constantemente distorcida.²³⁵

²³⁴ GAUDIBERT et al., 1972, p. 16, tradução nossa.

²³⁵ GAUDIBERT et al., 1972, p. 18, tradução nossa.

Sobre a relação entre Museologia e Arte, foi realizado um simpósio promovido pelo ICOFOM no Rio de Janeiro, em 1996²³⁶. No texto de Mathilde Bellaigue, a autora relata a importância de refletir sobre determinadas questões. Segundo ela, o museu não pode mais ser pensado como um espaço intramuros. Além disso, ela sublinhou a proeminência do público nestas instituições — já que é a partir do espectador que a obra completa seu sentido. Uma vez que a arte implica uma relação sensorial e sensível, engendrando uma comunicação específica, é preciso pensar, segundo Mathilde Bellaigue, como o museu pode favorecer esta comunicação. Ao mesmo tempo em que é importante pensar em uma relação do museu com a arte que não prejudique a tensão da ambiguidade das obras.

Também no contexto de refletir sobre a Museologia e a arte, destacam-se autores que se autointitulam como parte da Museologia Crítica. Mesmo carecendo de uma doutrina unitária, têm como pontos de reflexão a aproximação com outras disciplinas, como a História e a Teoria da Arte. No texto *Nuevas tendencias en teoria museológica: a vueltas con la museologia crítica*²³⁷, de Jesus-Pedro Lorente Lorente, o autor aponta para o largo uso da terminologia “crítico” na atualidade, parecendo ser este um lema de nosso tempo. Segundo Lorente, muitas disciplinas científicas também têm seus respectivos revisionistas que se autodenominam críticos para se distinguirem de uma geração anterior, que se chamavam novos. Isso seria um desdobramento da teoria pós-moderna — e sua conseguinte ruptura com a tradição do novo —, cujo impacto recai também sobre a teoria e sobre a prática dos museus. O objetivo seria, por fim, valorar a boa práxis e encaminhar os museus de hoje a ensaios menos autocomplacentes.

Segundo Elisa Noronha Nascimento, a Museologia Crítica se caracterizaria por uma análise crítica formada por “uma postura interdisciplinar, circunstancial, política, reflexiva e emancipadora”²³⁸, de modo que busca “construir um entendimento sobre os museus de Arte Contemporânea centrado nos movimentos de atualização, adesão, ruptura, afirmação, reorientação de discursos e práticas institucionais”²³⁹. Seria, portanto, a partir de uma visão crítica da instituição e do contexto em que se insere, que se daria a reflexão das proposições artísticas sobre o museu, objetivando assim um processo discursivo e reflexivo sobre ele.

²³⁶ SCHEINER, T. (Org.). *Symposium Museology & Art (Basic Papers)*. Rio de Janeiro: Tacnet Cultural, 1996.

²³⁷ LORENTE, J. P. *Nuevas tendencias en teoria museológica: a vueltas con la Museología crítica. Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, n. 2, p. 24-33, 2006. Disponível em: <http://www.mcu.es/museos/docs/MC/MES/Rev02/Rev02_Jesus-Pedro_Lorente.pdf>. Acesso em: 10 set. 2013.

²³⁸ NASCIMENTO, E. A musealização da arte contemporânea como um processo discursivo e reflexivo de reinvenção do museu. *MIDAS*, n. 3, jun. 2014. Disponível em: <<http://midas.revues.org/563>>. Acesso em: 28 jan. 2016.

²³⁹ NASCIMENTO, 2014.

CAPÍTULO 2

MUSEU DE ARTISTAS: PEQUENA GENEALOGIA DE EXPOSIÇÕES E ESCRITOS

CAPÍTULO 2 – MUSEUS DE ARTISTAS: PEQUENA GENEALOGIA DE EXPOSIÇÕES E ESCRITOS

Museus de artistas, museu como meio, museus fictícios, museus pessoais, museu como poética: são muitos os termos usados para designar as obras artísticas que têm o museu como principal objeto de investigação. Seja para recriar espaços expositivos ficcionais, para investigar o papel da preservação, do arquivo ou do colecionismo, para retratar a função do profissional do museu, ou mesmo para repensar o acervo de instituições museológicas, são muitos os exemplos de artistas que atuam nessa linha de investigação na contemporaneidade.

A diversidade de abordagens impede uma conceituação dessas obras como um gênero artístico específico, uma vez que elas não podem ser vistas de modo independente do contexto da Arte Contemporânea, que trouxe a recusa do formalismo modernista e uma recorrência por práticas de apropriação²⁴⁰.

Desde a criação dos primeiros locais de exibição artística e da consolidação das práticas colecionistas na Europa da Idade Moderna, vemos surgir diversas obras que retratam, documentam ou mesmo refazem atividades museológicas. Ao longo do tempo, no entanto, com a mudança dos critérios artísticos ocorrida principalmente após o Modernismo, o sistema artístico e o papel legitimador de suas instituições se tornaram um tópico central.

O objetivo deste capítulo é trazer à baila algumas das obras que inserem o museu em sua investigação, produzidas desde a segunda metade do século XX, através da retomada de algumas exposições que se tornaram por vezes até emblemáticas, reflexões de estudiosos sobre o tema e os conceitos que permeiam estas narrativas. O ponto de chegada é a contemporaneidade e suas especificidades.

2.1 A década de 1970 e as primeiras exposições dedicadas ao tema

O ano era 1972. Na cidade de Kassel, na Alemanha, a quinta edição da mostra quinquenal de arte Documenta²⁴¹ teria como um dos responsáveis Harald Szeemann, curador suíço independente que conjugava ao mesmo tempo as funções de “arquivista,

²⁴⁰ BENICHOU, A. *Un imaginaire institutionnel: Musées, collections et archives d'artistes*. Paris: L'Harmattan, 2013. p. 13.

²⁴¹ SITE oficial da mostra Documenta V: <<http://documentaarchiv.stadt-kassel.de/miniwebs/documentaarchiv/02265/index.html>>. Acesso em: 22 mar. 2015.

conservador, negociador de arte, assessor de imprensa, contador, mas acima de tudo, um cúmplice dos artistas”²⁴².

Há pouco, em 1969, Szeemann havia organizado uma exposição então revolucionária²⁴³, denominada *When attitudes become form*, no Kunsthalle, na cidade suíça de Berna (Figuras 37 e 38). Contando com o apoio de importantes empresas para o custeio do transporte e produção, como *Philip Morris* e *Rudder and Finn*, a ideia era realizar uma mostra em que, literalmente, comportamentos, gestos e atitudes fossem vistos como obras. Deste modo, foram reunidos 69 artistas que faziam do espaço expositivo um laboratório preparado para se tornar um caos estruturado:

Robert Barry iluminou o telhado; Richard Long fez uma caminhada pelas montanhas; Merz construiu seus primeiros iglus; Michael Heizer abriu a calçada; Walter de Maria produziu sua primeira obra com o telefone; Richard Serra exibiu suas esculturas de chumbo — a obra com o cinto e a obra com o respingo; Weiner retirou um metro quadrado da parede; Beuys fez uma grande escultura.²⁴⁴



Figura 37 e 38: *When attitudes become form* (1969)

Fonte: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/may/31/prada-venice-biennale-2013>

O contexto era o de emergência de uma nova forma de arte que se chocava com os enquadramentos sociais e estéticos do Modernismo, em voga até então. Szeemann era um dos principais difusores deste novo modo de pensar a arte e, em 1972, foi convidado a organizar a quinta edição da Documenta, juntamente com Jean-Christophe Ammann e Arnold Bode. Porém, tanto o programa que envolvia a participação de artistas

²⁴² OBRIST, H. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI, 2010. p. 103.

²⁴³ No livro de entrevistas realizadas por Hans Ulrich Obrist, *Uma breve história da curadoria*, Harald Szeemann afirma que a mostra provocou um escândalo na cidade de Berna, que acabou envolvendo o Governo local, que além de não concordar com o conceito de obra de arte do curador, achava que suas atividades eram destrutivas para a humanidade (OBRIST, 2010, p.114).

²⁴⁴ OBRIST, 2010, p. 103.

presentes em suas mostras anteriores²⁴⁵ quanto a confecção do catálogo em formato de dossiê²⁴⁶ são atribuídos a Szeemann.

A Documenta V foi organizada sob a forma de um “evento de cem dias” a partir do tema: *Inquérito sobre a realidade – imagens de hoje*, e destacava-se pela soma de imagens “artísticas” e “não artísticas” (Figuras 39, 40 e 41). Segundo Szeemann, ele pretendia refletir sobre questões contraditórias e complexas como a relação da representação com a dita realidade, o que seria cópia ou se consideraria autenticidade ou qual é a necessidade de a arte representar ou fugir do real:

[...] traçar a trajetória da mímeses, tomando de empréstimo a discussão de Hegel sobre a realidade da cópia em oposição à realidade do copiado. [...] a estrutura subjacente [...] implicava ir da “realidade à cópia” — como a propaganda política — para a “realidade copiada” — como as obras do realismo socialista ou fotorrealismo, para a “identidade ou não-identidade da imagem e do copiado” — a arte conceitual, de modo geral.²⁴⁷

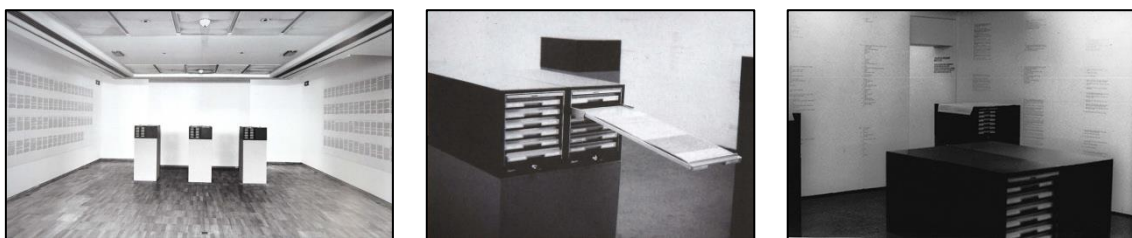


Figura 39, 40 e 41: imagens da Documenta V (1972) – Art & Language

Fonte: <http://www.geifco.org/actionart/actionart03/secciones/1marca/artistas/MarcaDeLosMovimientos>

A temática, extensa e ambiciosa, foi dividida em seções como: “Realismo”, “Mundo de imagens e Piedade”, “Dois Exemplos de Iconografia Sociais”, “Publicidade, Propaganda Política, ficção científica — hoje do ponto de vista de ontem” e “Utopia — Amanhã do ponto de vista de hoje”, que reuniam um ambiente de artefatos em um sistema de signos do cotidiano até chegar às performances e instalações grandiosas de artistas como Richard Serra²⁴⁸. Fugindo das categorias históricas da arte, como Dadaísmo e Minimalismo, Szeemann criou o conceito de *mitologias individuais*,

²⁴⁵ Dentre elas se destaca, além da citada *Quando atitudes tomam forma*, a exposição *Happening and Fluxus*, ocorrida em 1970 na cidade de Colônia, e que pretendia trazer uma amostra de *performances* e do coletivo Fluxus.

²⁴⁶ As exposições produzidas por Szeemann se acompanhavam normalmente de um grande corpus documental, que incluía a prospecção e a montagem das obras e os estudos de integração no espaço expositivo.

²⁴⁷ OBRIST, 2010, p. 117.

²⁴⁸ ALLOWAY, L. *Reality: Ideology at D5*. out. 1972. p. 31. Disponível em: <<https://artforum.com/inprint/issue=197208>>. Acesso em: 23 abril 2016.

privilegiando assim o caráter processual das obras apresentadas e demarcando a existência de sistemas de signo próprios de cada artista. Para ele, a arte era “uma questão de atitude, não de estilo”²⁴⁹.

Dentro desse conceito transformador da Documenta V, estava também a seção que ora pretendemos abordar. Denominada *Museus de Artistas*, ela conjugava proposições de diferentes épocas que tinham como fio condutor a fusão entre o trabalho artístico e as funções de um profissional de museus, como coletar, documentar, colecionar e expor:

O que contava era a intensidade da intenção. É justamente o fruto da revolução de fins dos anos 1960, quando os artistas se ocupavam cada vez mais com a forma de apresentação, até chegar a inventar seu próprio museu. Eu queria mostrar o problema com alguns exemplos, começando com Duchamp.²⁵⁰

A Seção trazia, além de *Boîte en valise* de Marcel Duchamp, as obras *L'armoire d'Arman* de Ben Vautier, o *Museum of Drawers* de Herbert Distel, *The Mouse Museum* de Claes Oldenburg e *Musée d'Art Moderne* de Marcel Broodthaers. Esta seleção tinha a função de “expor a natureza arbitrária dos atos de ordenação e de desmascarar a ideologia da classificação”²⁵¹ (Figura 42).

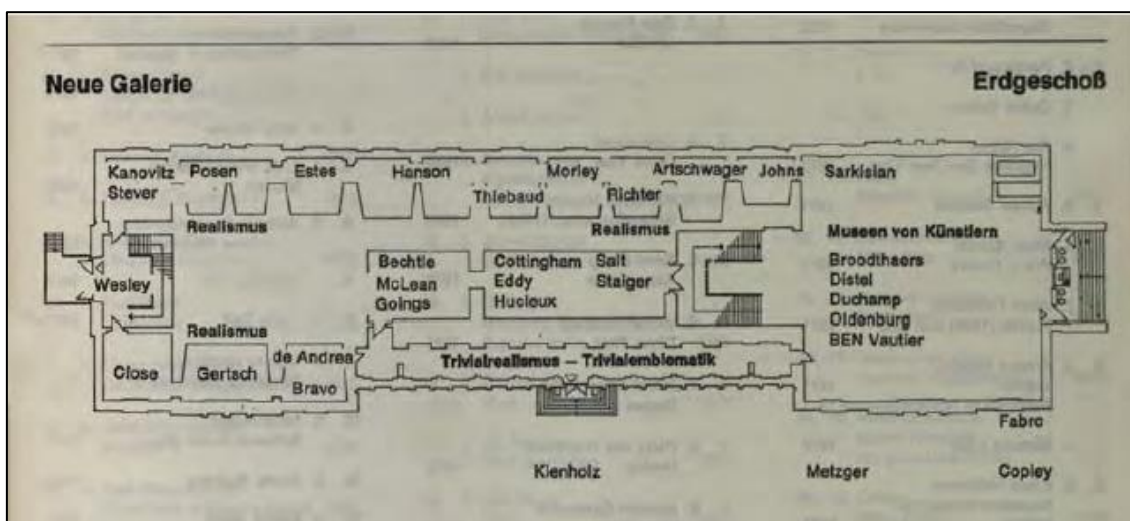


Figura 42: Planta da Documenta V na Neue Galerie, com a seção Museus de Artistas à direita

Fonte: KERN, 2014, p. 369.

Iniciamos com a obra ***Boîte-en-valise***, de **Marcel Duchamp**, cujas séries foram produzidas entre os anos de 1935 e 1968 (Figura 43). Ela consiste em uma caixa de madeira com diversos compartimentos que abrigam reproduções de suas obras datadas

²⁴⁹ OBRIST, 2010, p. 118.

²⁵⁰ SZEEMANN apud MAIRESSE, 1996, p. 217, tradução nossa.

²⁵¹ ALLOWAY, 1972, p. 32, tradução nossa.

até o ano de 1935, incluindo algumas cópias de seus *ready-mades*. Representava, assim, uma espécie de museu pessoal, além de sugerir reflexões a respeito de questões como a autenticidade e cópia. Sobre a obra, Duchamp escreveu:

Ao invés de pintar qualquer coisa, se tratava de reproduzir esses quadros que eu tanto amava, em miniatura e em quantidade reduzida. Não sabia como fazê-lo. Pensava em um livro, mas não gostava da ideia. Foi então quando vislumbrei a caixa onde todas as minhas obras se encontrariam agrupadas como em um museu reduzido, um museu portátil e é por isso que eu o instalei em uma mala.²⁵²



Figura 43: Boîte-en-valise, de Marcel Duchamp

Fonte: http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Duchamp_en/ENS-duchamp_en.html

Duchamp talvez tenha se inspirado em sua contemporânea Gertrude Stein, que relatou em um ensaio sobre a natureza humana que “gosta-se naturalmente das coisas em miniatura, [pois] é simples, tem-se tudo de uma vez”²⁵³. Assim, no seu museu pessoal em miniatura, ele faz o papel de próprio curador e, de forma lúdica, brinca com as inter-relações entre suas obras que, ao mesmo tempo, podem ser cambiadas ao sabor do espectador.

Em outras proposições, Duchamp já havia se questionado sobre o papel da arte e das instituições artísticas, principalmente nos diversos *ready-mades* produzidos ao longo

²⁵² DUCHAMP apud MAIRESSE, 1996, p. 216, tradução nossa.

²⁵³ STEIN apud MINK, J. *Marcel Duchamp: 1887-1968*. São Paulo: Paisagem, 2006. p. 84.

de sua trajetória, dentre os quais se destaca a *Fontaine*. No caso, o urinol esmaltado comprado em uma loja de construção foi “assinado” como “R. Mutt”, nome da fábrica que produziu o objeto, e enviado para um concurso de arte nos EUA, sendo prontamente rejeitada pelo júri, conforme relata o próprio artista:

Quais foram os motivos da recusa da fonte do Sr. Mutt? Alguns alegaram que era imoral, vulgar. Outros, que era plágio, um simples pedaço de encanamento. [...] Se Sr. Mutt fez com as próprias mãos a fonte ou não, não tem nenhuma importância. **Ele escolheu.** Ele tomou um artigo comum da vida, colocou-o de forma que seu significado útil desapareceu sob o novo título e ponto de vista, criou um novo pensamento para esse objeto.²⁵⁴

Estava em jogo, nesse momento, uma reflexão que acompanhou o Movimento Dadaísta, do qual Duchamp fazia parte: uma crítica ao próprio conceito de arte e de artista. Em tempos da reprodutibilidade técnica, o valor da arte não estava relacionado à sua “unicidade” e por isso era importante relativizar a importância da obra em si, como fez em *Boîte-en-valise*.

Ben Vautier, por sua vez, apresentou *L’armoire d’Arman* (Figura 44), considerado por Szeemann como um “museu gestual”²⁵⁵. Em seu site²⁵⁶, este artista francês conta que Arman, um pintor de grande espírito crítico, foi o primeiro a lhe explicar como trabalhar na Arte Contemporânea, seguindo as influências de Marcel Duchamp e Yves Klein. Em 1967, em um jantar com Arman, Ben sugeriu realizar a troca de uma máquina *offset* (que segundo ele, nunca funcionou muito bem) por uma centena de obras suas. Estas se apresentariam mais tarde como um “armário de ideias em curso” repleto de objetos e gravuras etiquetados e dispostos nas prateleiras, enquanto nas gavetas se encontravam projetos e realizações: a ideia como arte. Segundo Ben, esta obra se constitui como um museu que teria o “conteúdo de toda a história da arte moderna”, em forma de potência.

²⁵⁴ DUCHAMP apud HARRISON, C.; WOOD, P. (Org): HARRISON, C.; WOOD, P. *Art in theory - 1900 - 1990*. Cambridge: Blackwell, 1992. p. 248. Tradução nossa, grifo nosso.

²⁵⁵ SZEEMANN apud MAIRESSE, 1996, p. 217, tradução nossa.

²⁵⁶ Ben de A a Z. Fonte: <<http://www.ben-vautier.com/divers/a-z.php>>.

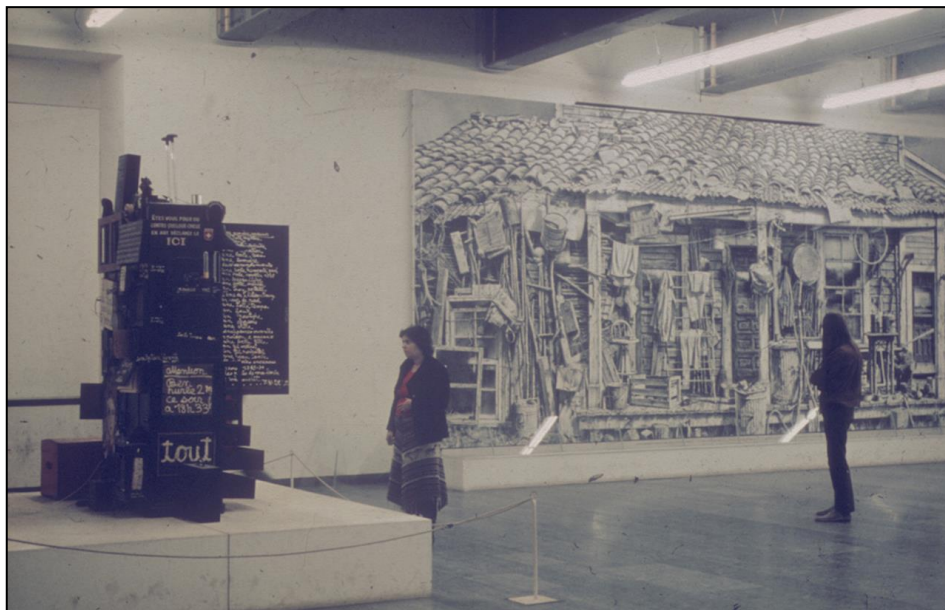


Figura 44: À esquerda, L'armoire de Ben Vautier

Fonte: http://grupaok.tumblr.com/post/98306497799/harald-szeemann-documenta-5-kassel-1971#_=_

Ben Vautier participava de um coletivo denominado *Fluxus* que, tendo se iniciado com George Maciunas na década de 1960, reuniu pessoas de diversas áreas em torno do “nihilismo da arte” e dos ideais coletivistas. Retomando conceitos como o caráter livre e experimental do Dadaísmo, eles rejeitavam os valores então operantes no sistema artístico e propunham a antiarte, a licença artística e a indistinção entre arte e vida: “não há diferença entre arte e vida cotidiana, eu pego uma cadeira e simplesmente a coloco numa galeria. A diferença entre uma cadeira do Duchamp e uma das minhas cadeiras é que a de Duchamp está num pedestal enquanto a minha ainda pode ser usada”²⁵⁷. De modo geral, os trabalhos *Fluxus* tinham um caráter simples, reproduzível e lúdico e buscavam se inserir no fluxo da vida, ao invés da criticada “petrificação” em um museu. Dentre as propostas do coletivo, muitas vezes nos deparamos com trabalhos de coleta e organização de objetos em móveis ou caixas. Reuniam-se itens simples da vida cotidiana que, esvaziados do seu contexto e inseridos numa nova ideia de inutilidade, eram realocados de forma heterogênea e arbitrária, tal em *L'Armoire*.

O *Mouse Museum* de Claes Oldenburg, segundo Szeemann, seria “o caminho do objeto encontrado na obra autônoma”²⁵⁸. Claes Oldenburg é um artista colecionador e acumulador de objetos que, recolhidos em suas viagens e perambulações, são depois recodificados em novos sistemas, formando outras significações. A obra citada também

²⁵⁷ BRECHT apud HENDRIX, J. *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Rio de Janeiro: CCBB, 2002. p. 27.

²⁵⁸ SZEEMANN apud MAIRESSE, 1996, p. 217, tradução nossa.

parte desta prática de coleta, armazenamento e exibição, recorrente nos seus processos artísticos.

Para o *Mouse Museum*, Oldenburg selecionou uma infinidade de objetos, já fabricados ou criados pelo próprio artista, que incluía pinturas de paisagem, esculturas com formas humanas ou partes do corpo, esculturas de animais, peças que imitam comidas, roupas e cosméticos, ferramentas, representações de edifícios, artigos para cigarros, lembranças e souvenirs, além de peças do seu próprio estúdio. Esta reunião de obras e bugigangas das mais diversas, que de certa maneira ressaltavam o caráter acumulativo e descartável da vida moderna, Oldenburg chamou de “museu de arte popular, nyc”.

Em 1972, Oldenburg formalizou este projeto e o tornou público na *Documenta V*. Na ocasião, a obra possuía 385 objetos selecionados a partir de sua coleção de mais de mil itens, dispostos em uma estrutura que formava um “rato geométrico”, tema recorrente em seus desenhos, gravuras e esculturas (Figura 45). O plano arquitetônico desta estrutura (Figura 46 e 47) que abarcava as centenas de objetos ligados ao cotidiano, traz à obra um caráter cômico, de paródia, ao: “preencher este espaço arquitetural, as coleções figurativamente se tornam o cérebro de Mickeys”²⁵⁹.



Figura 45: Parte dos objetos expostos no “rato geométrico”

Fonte: <https://artarchives.wordpress.com/2010/08/15/2-problems-of-artpresentation/>

²⁵⁹ McSHINE, K. (Org.). *The Museum as Muse: Artists Reflect*. New York: The Museum of Modern Art, 1999. p. 13.

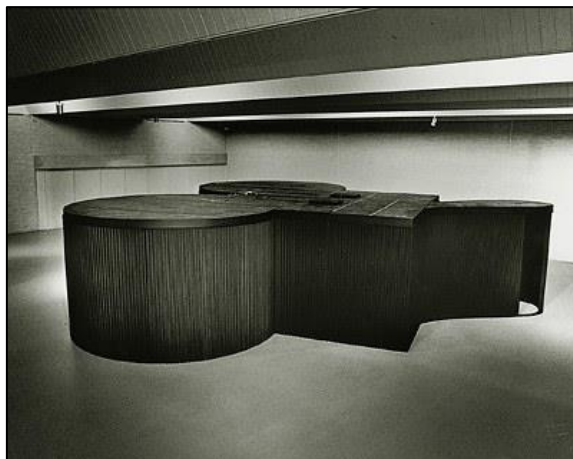


Figura 46: Estrutura da obra Mouse Museum vista de fora.

Fonte: MoMA. Disponível: www.moma.org.

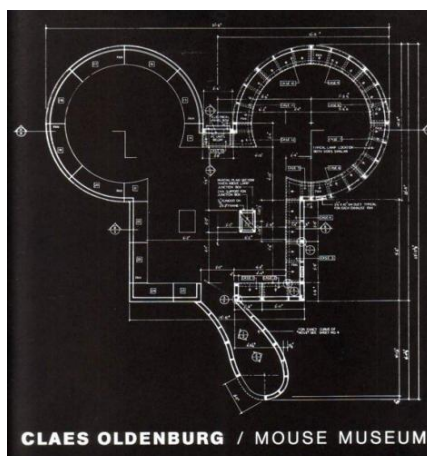


Figura 47: Estudo para a estrutura arquitetônica do Mouse Museum.

Disponível em: www.amazon.com

O **Museum of Drawers**, de **Herbert Distel**, foi classificado por Szeemann como um “museu tradicional”²⁶⁰. Dialogando com a ideia de miniatura de Duchamp, Distel reuniu obras de artistas convidados das décadas de 1960 e 1970 em um móvel retangular de marcenaria, contendo 20 gavetas com 25 compartimentos cada uma. Os quinhentos compartimentos, porém, só foram completados mais tarde, em 1977, uma vez que, de imediato, alguns artistas se negaram ao projeto. O artista belga Marcel Broodthaers, por exemplo, escreveu uma carta em que explicou porque se recusou a participar: ele acreditava que a proposta de Distel, ao invés de criticar, balizava o modelo tradicional de museu, quando em suas proposições ele buscava exatamente o contrário, como explica a seguir na sua proposição de museu fictício:

²⁶⁰ SZEEMANN apud MAIRESSE, 1996, p. 217, tradução nossa.

No que me diz respeito, isso é uma questão, em poucas palavras, de esvaziar a noção de museu e [...] do símbolo (como a águia) que tanto serviu para estabelecê-lo. De maneira geral, eu rejeito o valor artístico como um valor exaustivamente baseado numa linguagem "diferente", quando, de fato, a definição de atividade artística ocorre, antes de tudo, no campo da distribuição.²⁶¹



Figura 48: Noite da inauguração do Musée d'Art Moderne, de Marcel Broodthaers (que fala, ao centro), em sua residência em Bruxelas

Fonte: <http://www.museumofmuseum.com/>

Szeemann já havia afirmado o caráter político do **Musée d'Art Moderne** de **Marcel Broodthaers**, que, segundo ele, visava “colocar em dúvida e questionamento o museu”²⁶². No caso, a proposição apresentada na *Documenta V* fazia parte de uma série de instalações, que foram divididas por sessões que simulavam um museu real. O contexto de surgimento do *Musée d'Art Moderne* de Broodthaers foi as plenárias e discussões a respeito da cultura que ocorreram na Europa em maio de 1968²⁶³. Neste mesmo ano, e partindo de uma vontade de analisar as relações entre a arte e a sociedade, ele inaugurou em sua casa em Bruxelas a Seção do Século XIX (Figura 48):

²⁶¹ BROODTHAERS apud KERN, K. *Marcel Broodthaers: Museu de Arte Moderna Departamento das Águias* agora em português. 2014. Tese (Doutorado) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. p. 348.

²⁶² SZEEMANN apud MAIRESSE, 1996, p. 217, tradução nossa.

²⁶³ “Em maio de 1968, o Palácio de Belas Artes em Bruxelas foi ocupado durante três meses por artistas e produtores culturais autodenominados como FreeAssociation, que questionavam a falta de participação popular nas instituições culturais e o tratamento dado a cultura como uma forma de consumo capitalista” (KERN, 2014, p. 52).

O museu [...] foi definido por ele como "uma invenção, uma mistura de nada", consistindo em, além das caixas, uma coleção de cartões postais fixados com fitas adesivas semi-transparentes diretamente na parede. Uma escada. Câmeras filmadoras e spots de luz espalhados, números sobre algumas portas que pareciam indicar as salas de uma galeria e as inscrições: "MUSÉE/MUSEUM" [Museu] que podiam ser lidas por dentro, ficando invertidas para quem estava fora, "SECTION XIX^{ÈME} SIECLE" [Seção Século XIX], na porta que dava para o jardim, e "DEPARTMENT DES AIGLES". [Departamento das Águias] no muro deste jardim, ao ar livre.²⁶⁴

Diversas outras instalações se seguiram, como a *Seção do Século XVII*, que apresentava reproduções de obras setecentistas; a *Seção Documental* de 1969, que ocorreu numa praia da Bélgica onde Broodthaers usou chapéus com a palavra "museu" e desenhou na areia a estrutura de um prédio com a placa: "É absolutamente proibido tocar nos objetos"; a *Seção de Figuras*, que exibiu mais de 300 imagens de águias acompanhados da legenda "Isto não é uma obra de arte" (Figuras 49 e 50); a *Seção Financeira*, que anunciou a venda do museu por motivo de falência; e a *Seção Cinema*, que exibia filmes e objetos da história do cinema. A *Seção do Século XX*, a *Seção de Arte Moderna* e a *Seção Publicitária* faziam parte da Documenta V, sendo que esta última estava disposta nos *Museus de Artistas*.



Figura 49 e 50: Seção de Figuras do Museu de Arte Moderna, de Marcel Broodthaers

Fonte: <http://faculty.etsu.edu/koterbay/contemporaryart3.html>

A *Seção Publicidade*, a derradeira, configurava-se como um arquivo/catálogo das demais seções do *Museu de Arte Moderna* reunindo cartazes, folhetos, fotos, registros e avisos das demais mostras. Alocados em uma estrutura quadrangular pintada de preto, os documentos se apresentavam em forma de quadros, *slides*, placas e fotomontagens pregados nas paredes ou distribuídos em vitrines (Figura 51).

²⁶⁴ KERN, 2014, p. 53.



Figura 51: A Seção Publicitária do Museu de Arte Moderna

Fonte: <http://www.sculpture.org/documents/scmag97/belgium/sm-belgm.shtml>

Em um folheto que acompanhava a exposição na *Documenta*, Broodthaers explicava o caráter político da sua instalação e a crítica à própria instituição que o acolhia, realizada através de um dispositivo ficcional, mecanismo desvelador da realidade:

Este museu é um museu fictício. Ele tem, de um lado, o papel de uma paródia política de manifestações artísticas e, de outro, de paródia artística de eventos políticos. É o que fazem aliás os museus oficiais e os órgãos como a *Documenta*. Com, entretanto, a diferença de que **uma ficção permite apreender a realidade e ao mesmo tempo aquilo que ela esconde**. Fundado em 1968 em Bruxelas, sob a pressão das visões políticas daquele tempo, este museu fecha suas portas com a *Documenta*.²⁶⁵

O artista fala também da nomeação da seção como *Publicitária*, remetendo em sua explicação ao fato de colocar o texto sobre o seu museu na parte dedicada aos anúncios comerciais do Catálogo da *Documenta* V²⁶⁶. Neste ponto se torna nítida, portanto, sua atitude irônica ao caráter mercadológico, massificador e autoritário com o qual é tratada a cultura nos órgãos oficiais e nas mídias. Ao citar Duchamp, cuja obra se avizinha aos *Museus dos Artistas*, ele critica o papel regulador do sistema artístico, preocupado com a formação de cânones na história da arte, e conclama os espectadores a abrir o olhar para manifestações espontâneas que estão ao nosso redor, sem, contudo, conter apelo midiático:

²⁶⁵ BROODTHAERS apud KERN, 2014, p. 370, grifo nosso.

²⁶⁶ KERN, 2014, p. 371.

É um pouco cedo para descrever as intenções que me guiaram na realização da *Seção Publicidade*. Como a imagem desta coincide com aquela que apareceu na parte publicitária do catálogo da Documenta, ela me dispensará de longos discursos. Quando nos ocupamos com arte, passamos sempre de um catálogo a outro. Nessas condições, a cultura ainda é importante? A meu ver, sim, tanto mais quando ela incorpora o pensamento em um quadro de referência que ajudará a nos defendermos contra as imagens e os textos veiculados pelas mídias e pela publicidade, que determinam nossas regras de comportamento e nossa ideologia. Este museu fictício toma como ponto de partida a identidade da arte e da água. É natural estampar no Urinol de Duchamp (1917) o signo da água, mais exatamente a foto do objeto santificado pela história da arte, mostrada aqui com muitos outros documentos. **Publicidade para a arte e para a arte da publicidade.** Mas quem presta atenção à mágica exercida por artistas anônimos (graças ao símbolo da autoridade), no serviço da difusão de produtos da indústria? Aqueles que vivem no mundo da arte e que, assim consideram a arte pela arte. E aqueles para quem o contexto social dessas produções tem alguma grande importância. Mas o que vê o público, o grande público e todos aqueles que assistem a partidas de futebol?²⁶⁷

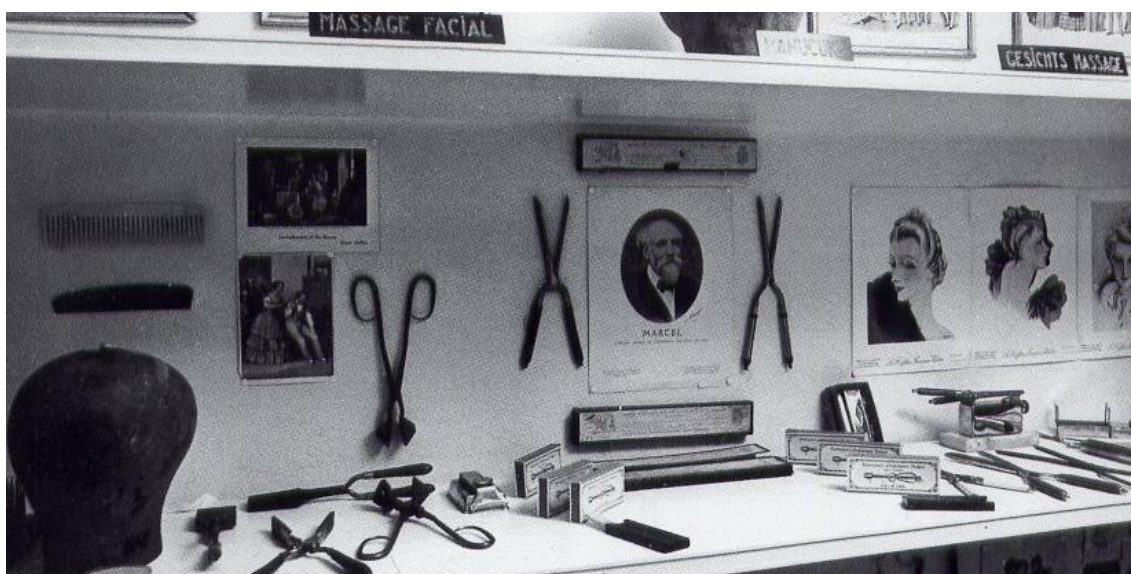


Figura 52: A instalação pessoal de Szeemann, denominada Grandfather

Fonte: <http://www.grupaok.com/jsz-writing/>

Complementando a *Seção Museu de Artistas* e corroborando com o clamor feito por Broodthaers a respeito dos artistas anônimos, Harald Szeemann realizou um contraponto à *Documenta* em um apartamento — realizando ele próprio um museu pessoal denominado *Grandfather* (Figura 52). Neste, a mitologia individual presente na figura ordinária de um não artista, um cabeleireiro, é retratada a partir da junção e organização dos seus apetrechos cotidianos de trabalho e objetos pessoais. Instrumentos sem significação em si que, juntos, transformam-se no pano de fundo de uma ficção pessoal. Sobre esta exposição, Szeemann relata:

A *Documenta* foi uma exposição brutal: com 225 mil visitantes, as peças frágeis seriam facilmente danificadas, se você não tomasse cuidado. Eu reagi àquilo,

²⁶⁷ BROODTHAERS apud KERN, 2014, p. 370.

organizando uma exposição muito íntima num apartamento, intitulada *Grandfather* [Avô], que consistia em objetos pessoais e instrumentos de trabalho de meu avô; ele era um cabeleireiro, um artista. Eu organizei essas coisas de modo a criar um ambiente que refletisse minha interpretação do que ele era. Acho importante tentar estas novas abordagens.²⁶⁸

Um ano depois da *Documenta V* foi a vez da abertura da exposição *Cinq Musées Personnels* no Museu Grenoble em 1973, que reuniu obras de Christian Boltanski, Annette Messenger, Jean Marie Bertholin, Thomas Kovachevich e Joel Fisher sob a curadoria de Gilbert Lascault, e que enfatizou o caráter de acumulação dos trabalhos e a recorrente preocupação destes artistas com o modo de apresentar. Sobre os artistas reunidos, Lascault enfatizou que

[...] eles produzem museus, põem museus dentro do museu. Não cessam de multiplicar as caixas que encerram, protegem, dissimulam obras que as vezes estão constituídas por este repetido encaixotamento. A colocação em caixas, o embalsamento, a acumulação e conservação aparecem assim em cena.²⁶⁹

Gilbert Lascault, em textos produzidos entre os anos de 1970 e 1980, distinguia dois tipos de “museus de artistas”: um que tinha como intento produzir uma crítica a respeito do museu e do sistema artístico, enquanto os demais possuíam um escopo epistemológico, no sentido de realizar uma reflexão acerca do conceito.²⁷⁰ Seguindo a categoria de *Mitologias individuais* de Harald Szeemann, Lascault destacou a importância das investigações particulares dos artistas, em processos que se desdobram ora sobre seus próprios corpos, ora sob o contexto, e que trazem para o espaço expositivo objetos anteriormente renegados pelo museu, mas que agora fazem parte de uma ficção elaborada pelo artista²⁷¹.

Nesta exposição, **Christian Boltanski** seguiu o caráter autoreferencial do início do seu trabalho²⁷² ao apoiar na sua infância, morte e referências da sua vida, utilizando-se, para tanto, de instrumentos museológicos de catalogação e exibição. A reunião de objetos da sua infância tinha como objetivo “impedir que esta parte de minha vida desapareça para sempre”²⁷³. **Annette Messenger**, tal como uma cientista, fabricou pássaros mecanizados e, como se eles fossem reais, trabalhou na sua conservação e na observação do seu suposto comportamento, gerando anotações em cadernos de campo “cuidadosamente editados”²⁷⁴. **Jean Marie Bertholin** recolheu objetos desconhecidos e aleatórios de procedências das mais diversas, enquanto **Thomas Kovachevich** exibiu

²⁶⁸ SZEEMANN apud OBRIST, 2010, p. 119.

²⁶⁹ LASCAULT apud MAIRESSE, 1996, p. 219, tradução nossa.

²⁷⁰ BENNICHO, 2013, p. 16.

²⁷¹ MAIRESSE, 1996, p. 219.

²⁷² Sobre a fase inicial da carreira artística de Christian Boltanski, ver a dissertação: LOBINHO, J. *Memento: Christian Boltanski e o memorial*. 2011. Dissertação (Mestrado em Pintura) — Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011.

²⁷³ BOLTANSKI apud MAIRESSE, 1996, p. 219.

²⁷⁴ MAIRESSE, 1996, p. 219.

apenas os invólucros de caixas misteriosas. Por fim, **Joel Fisher** trabalhou com misteriosos objetos pessoais — como um fio de seu cabelo e uma folha produzida de suas roupas²⁷⁵. Assim, as proposições apresentadas refletiam sobre questões como o papel de construção da memória e a política do esquecimento, a construção da identidade individual e coletiva, a apropriação de objetos, e a preservação, de modo que, segundo Mairesse:

[...] surgem novos questionamentos sobre os objetos que constituem o nosso patrimônio comum, sobre a necessidade ou não de salvarmos do esquecimento (Boltanski), sobre as múltiplas funções que estes objetos podem ocultar e sobre seu novo uso (Fisher), sobre a sua nova identidade quando são fechados e conservados em um lugar privilegiado (Kovachevich), sobre sua conservação (Messenger), sua concepção e sua gênese (Bertholin).²⁷⁶

O contexto dessas duas mostras citadas coincide com a emergência de uma postura avaliadora na produção e no pensamento artístico: a Crítica Institucional. Apesar de alguns aspectos dessa crítica estarem presentes nos movimentos de vanguarda da primeira metade do século XX, segundo Maria de Fátima Couto, apenas nos anos 1960/1970 ocorrerá uma sistematização das instituições artísticas em proposições que hoje possuem destaque nos museus de arte, mas que então:

[...] visavam questionar a validade das convenções e instituições vigentes e propor novas formas e novos campos de atuação e de percepção para o artista e para o público. Logravam abalar nossa confiança em narrativas lineares [...], abriram espaço para releituras da arte do passado e também do presente, bem como para a gradativa incorporação de experiências e técnicas antes consideradas menores e/ou periféricas no discurso oficial da história da arte.²⁷⁷

De modo geral, podemos classificar a Crítica Institucional como um processo de investigação artística sobre o funcionamento da instituição de arte, o desvelamento da sua função social e ideológica e a análise da natureza social da produção e recepção artística. Buscava-se, através de uma aproximação com as Ciências Sociais, tornar visível os limites históricos e sociais dessas instituições, refletir sobre a formação do gosto e de uma sensibilidade institucional e desvelar os limites entre o público e o privado²⁷⁸.

A Arte Conceitual, juntamente com as novas práticas como a *performance* e o *happening*, trouxe à baila o caráter imaterial da arte e colocou em discussão questões como autoria e gênio artístico. Ao mesmo tempo, essas novas práticas criaram um choque com as estruturas tradicionais de salvaguarda e exibição da arte: daí a

²⁷⁵ MAIRESSE, 1996, p. 219.

²⁷⁶ MAIRESSE, 1996, p. 220.

²⁷⁷ COUTO, 2012, p. 16.

²⁷⁸ Uma obra referencial da Crítica Institucional foi a compilação de artigos denominada *Museum by artists*, editada por Peggy Gale, e disponível em: <<http://www.artpool.hu/Fluxusbibliography/Bronson.html>>.

necessidade de repensar o museu e suas estratégias de circulação e apresentação²⁷⁹. Quando se pergunta se existe vida após a “morte do autor”, o crítico norte-americano Craig Owens²⁸⁰ ressalta que surgiu na arte desta época um interesse pela rede de práticas institucionais que acolhem a obra de arte e pela investigação dos limites do trabalho do artista, sejam institucionais ou referentes às ligações do sistema artístico.

Já François Mairesse²⁸¹ aponta que o surgimento dessas proposições artísticas coadunam com uma dita “revolução museal”, que teve como catalisadores a ideia dos ecomuseus, em que a instituição se insere de forma mais consciente na comunidade, e a criação de centros de arte contemporânea, como o Pompidou, na França.

Assim, tanto as novas experiências museológicas quanto as proposições artísticas que refletem sobre o museu tratam de meios comuns: a coleção de novos objetos, a busca da informação antes do tratamento dado pelos meios, e a redefinição do papel do museu no seio da sociedade. Pensando nesta proximidade do processo artístico contemporâneo com as práticas do museu, Mairesse afirma que o papel do artista não deveria estar limitado a somente à exposição de suas obras ou à curadoria, mas poderia se alargar para demais funções como sua organização e política de aquisição, e até mesmo para reflexão sobre sua função e conceito²⁸².

Como reação a essa produção artística, os museus ora continuam interessados em manter o estatuto de arte enquanto mercadoria ou como um espetáculo de consumo cultural²⁸³, ora realizam práticas revisionistas, quando, por exemplo, voltam-se para as reservas técnicas e para as obras até então renegadas nas exposições²⁸⁴. A questão é que, de modo definitivo, a pretensão do museu de representar a arte de maneira coerente e a narrativa unificadora modernista é posta em xeque pelas manifestações da Arte Contemporânea.

2.2 A perspectiva colecionista

Nos idos das décadas de 1970 e 1980, o termo *obra-coleção*²⁸⁵ começou também a ser usado nas práticas artísticas que retomavam os atos de coleta e exibição. Segundo

²⁷⁹ COUTO, 2012, p. 16.

²⁸⁰ OWENS, C. The death of the author? In: OWENS, C. *Beyond recognition: representation, power, and culture*. University of California: 1994. p. 122-140.

²⁸¹ MAIRESSE, 1996, p. 216-225.

²⁸² MAIRESSE, 1996, p. 224.

²⁸³ COUTO, 2012, p. 16.

²⁸⁴ CRIMP, 2005, p. 114.

²⁸⁵ Sobre o conceito de coleção na arte contemporânea, ver os autores: L'OUVRE-COLLECTION. De la taxonomie du visible à l'utopie. *Revue Parachute*, n. 54, p. 47-51, 1989; MOEGLIN-DELCROIZ, A. Collection, recollection. In: MOEGLIN-DELCROIZ, A. *Livres d'artistes, l'invention d'un genre, 1960-1980*.

Pomian, uma coleção seria uma reunião de objetos "mantidos temporariamente ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num lugar fechado preparado para este fim"²⁸⁶. É necessário, no entanto, sublinhar que este conjunto aparentemente deliberado de objetos, ao ser reconfigurado e deslocado a um espaço-tempo específico, denota um novo conceito a cada peça, tendo a coleção o poder de transformar a prosa cotidiana dos objetos em poesia²⁸⁷.

Quais são as funções sociais da coleção? Por que criar uma coleção? A coleção traz a identidade do seu autor? Que objetos são recolhidos e por quê? Foram esses alguns dos questionamentos que guiaram o curador-chefe do Museu de Artes Decorativas de Paris, em 1974, para realizar a exposição *Ils Collectionnent*. A partir da reunião de coleções particulares, François Mathey objetivava, tal como em um estudo da Sociologia da Arte, destacar as mudanças de gosto nas construções das coleções, os padrões eletivos, as motivações e paixões cotidianas dos colecionadores.

Na mostra, Mathey convidou colecionadores das mais diferentes origens, com gostos e especialidades diversas. De modo geral, mesmo quando se tratava de mecenas tradicionais, as coleções retratadas traziam objetos banais e cotidianos, ao invés de peças renomadas e valiosas que normalmente constavam nos acervos dos museus. Que impulso levava essas pessoas a reunir objetos sem nenhum valor de mercado, e que permaneciam recolhidos em recintos privados distantes do olhar do público?

A exposição contava com **Adrien Maeght**, que demonstrou sua paixão por motores a vapor; o escritor **Jean-Marie Lhote**, que expôs seus objetos referentes ao imaginário popular da Primeira Guerra Mundial; o pintor **Félix Labisse**, que trouxe peças relacionados à magia negra; enquanto o jornalista e escritor **Honoré Bostel** mostrou seus objetos relacionados a Mickey Mouse. Ao convidar **Guy e Françoise Selz** a levar sua coleção de arte popular formada de trinta mil peças, François Mathey falou sobre esta reunião de paixões diversas:

Eu vou realizar um velho sonho, que para você já é uma maravilhosa e diária realidade, que é revelar ao público as coleções secretas, não ditas, que são o resultado de um consistente e longo caso de amor, uma pesquisa paciente e à margem das reputações, correntes de especulação e convenções de moda e gostos. [pretendo]Demonstrar que não há hierarquia de gêneros, **a arte está em toda parte, frágil, e que se esconde onde você menos espera.**²⁸⁸

Paris, BNF: 1994; GRASSKAMP, W. Rewieng the museum – or: the complexity of things. *Nordisk Museologie*, n. 1, p. 65-74, 1994.

²⁸⁶ POMIAN, K. *Coleção*. Enciclopédia Einaudi. Porto: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984. p. 53.

²⁸⁷ BAUDRILLARD, J. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva: 2004. p. 95.

²⁸⁸ GILARDET, B. *François Mathey et les collectionneurs: Une exposition emblématique, "Ils collectionnent"* au musée des Arts décoratifs. Paris, 2014, p. 9. Tradução nossa, grifo nosso.

Seria esta a exposição visitada por Ítalo Calvino no artigo denominado *A Coleção de Areia*? No texto, o escritor italiano demonstra sua surpresa diante de uma infinidade de estranhas coleções, dentre as quais a menos chamativa era o que mais teria a dizer: a reunião de areias de diversas procedências. Olhando com atenção, poderia-se enxergar as diferenças mínimas entre cada exemplar e também remeter às inúmeras paisagens pelas quais o colecionador passou. Assim, a coleção seria também um diário, e seu fascínio “está naquele tanto que revela e naquele outro que esconde os impulsos secretos que lhe direcionaram a criação”²⁸⁹.

François Mathey pensava que o espírito colecionista estaria presente em cada pessoa, mesmo que de forma inconsciente. O fato de os colecionadores serem taxados por vezes de loucos e obsessivos traria uma tendência a essas reuniões de objetos ficarem reservados ao espaço íntimo. Porém, é bom lembrar que o próprio sistema em que vivemos estimula a prática da acumulação.

A coleção seria uma tentativa de fuga da efemeridade presente nas coisas materiais do mundo, um meio de salvar algo da inexorabilidade do fim e, ao mesmo tempo, de transformá-la em um testemunho da curiosidade, engenhosidade e imaginação de um sujeito: “mais do que outros, provavelmente [os colecionadores] sentem nostalgia de um mundo que está ruindo e a necessidade, desse modo, de salvar os discursos e objetos para serem um testemunho”²⁹⁰.

No Brasil, dentro desta mesma perspectiva colecionista, destaca-se a exposição *Apropriações/Coleções* que, realizada em 2002 no Santander Cultural em Porto Alegre, tinha a curadoria de Tadeu Chiarelli. Dentre as propostas apresentadas nesta mostra, estavam obras de artistas como **Walmor Correa** e suas inserções sobre a biologia e o mundo fantástico, **Farnese de Andrade**, e suas práticas coletoras, **Rosângela Rennó**, e sua busca pela memória da fotografia²⁹¹.

Nota-se que, atualmente, a prática colecionista tem um papel central no sistema artístico, porém, ela teve início antes mesmo da abertura das primeiras instituições. Merece destaque nesta narrativa os *Gabinetes de Curiosidade*, que eclodiram na Europa na Idade Moderna, em um contexto de profundas mudanças sociais: as grandes navegações, as descobertas arqueológicas da Antiguidade e a formação de uma mentalidade cientificista, fatores que contribuíram para este fenômeno da busca do conhecimento do mundo através dos seus objetos.

²⁸⁹ CALVINO, Í. *A coleção de areia*. Disponível em: <<http://cargocollective.com/museudoestrangeiro/JE-EST-UN-AUTRE>>.

²⁹⁰ MATHEY apud GILARDET, 2014, p. 14, tradução nossa.

²⁹¹ <<https://aloisiomagalhaesbr.wordpress.com/historia-da-arte/coletivas/postumas/apropriacoes-colecoes/>>.

Segundo Maria Cecília Lourenço, a coleção de um Gabinete de Curiosidades “identifica-se ao excêntrico, ao raro e ao incomum, enfim revelador de um mundo acessível a poucos, montado de forma teatralizada, utilizando-se invólucros especiais para salientar minúcias, como estantes, armários e arcas”²⁹². Um dos primeiros exemplos deste tipo de coleção foi retratado em uma gravura editada pela primeira vez em 1655: a coleção do naturalista dinamarquês **Ole Worn**, composta por mais de 1.500 itens, e denominada *Museu Wormianum — Historia rerum rariorum, tam naturalium, qual artificialium, tam domesticarum quam exoticarum*.

Na Figura 53, vemos um cômodo com inúmeros objetos que rodeiam uma placa com a denominação da coleção: *Museu Worninani Historia*. Dentre espécimes biológicos, objetos, animais empalhados, potes, caixas e peças de vestuário que se empilhavam pelas paredes, teto ou divididos nas prateleiras de uma estante, nota-se uma busca pelo desconhecido, pelo curioso. Os objetos são variados e, como o título da gravura sugere, eram classificados de acordo com a origem — se da natureza (*naturalium*), se fabricados pela mão humana (*artificialium*), ou de acordo com a procedência, uma vez que os bens de terras distantes e difícil aquisição (*exoticarum*) e mesmo os objetos do cotidiano (*domesticarum*) também têm espaço nesta coleção. Porém, eles não parecem seguir um rigor preciso na sua divisão no espaço, criando assim “a microcosm of earth’s wondrous variety”²⁹³.

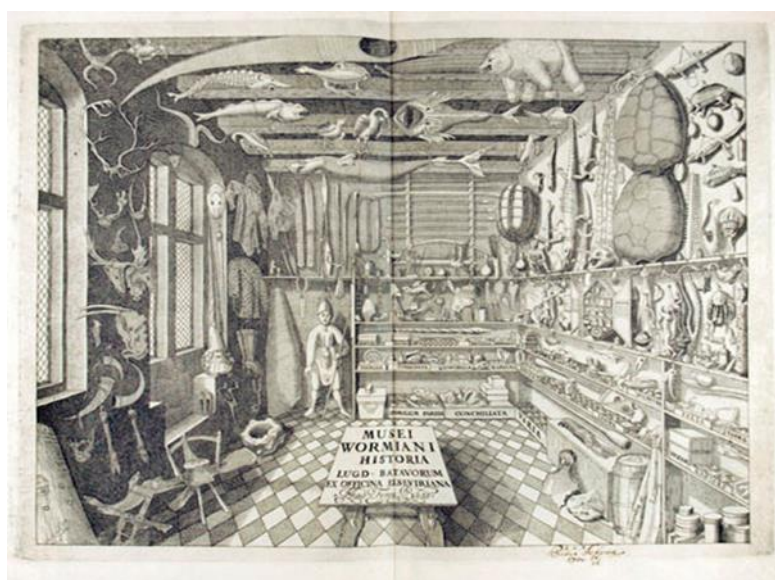


Figura 53: Gabinete de Ole Worn (1655), gravura fotografada por Jamie Carstairs

Fonte: <http://www.bristol.ac.uk/centenary/look/cabinet/ole-worm.html>

²⁹² LOURENÇO, 1999, p. 68.

²⁹³ Um microcosmo da maravilhosa variedade da Terra. Disponível em: <http://www.bristol.ac.uk/centenary/look/cabinet/ole-worm.html>



Figura 54: Rosamunde Purcell

Fonte: <http://www.atlasobscura.com/articles/ole-worm-cabinet>

Este caráter universalizante e pré-científico dos Gabinetes de Curiosidade motivou diversos artistas a partir do final dos anos 1980 a produzirem propostas recriando o modelo destas antigas câmaras de maravilhas, seduzidos pelo misto de erudição, magia e fábula contidas nestes antigos colecionadores²⁹⁴. Um exemplo é a instalação de **Rosamond Purcell**, que recria fisicamente a coleção emblemática de Worn Ole (Figura 54). Fascinada com a diversidade de objetos desta câmara de maravilhas, Purcell partiu da gravura realizada em 1655 para refazer este ambiente na contemporaneidade, de modo a ver as coisas por si mesma e refletir sobre o modo como o deslocamento das peças poderia impactar seu significado.

Sobre a instalação, Purcell sublinhou que o termo *Gabinetes de Curiosidades* é uma conceituação posterior e que, no momento em que foram criados, teriam motivações diversas da contemporânea: “Eu acho que você poderia dizer que Ole Worm teve uma *wunderkammer*²⁹⁵, mas ele certamente não teria pensado assim, ele colocou essas coisas juntos para mostrar como eram os artefatos do mundo natural e artificial e também como eles se cruzavam”²⁹⁶.

A instalação de Purcell se encontra hoje no Museu de História Natural da Dinamarca²⁹⁷, em Copenhague, onde está montada de modo permanente desde 2011. Nota-se que cerca de 40 itens originais do Gabinete do dinamarquês, como a mandíbula

²⁹⁴ BENNICHOU, 2013, p. 19.

²⁹⁵ Câmara de maravilhas.

²⁹⁶ PURCELL, R. Disponível em: <<http://www.atlasobscura.com/articles/ole-worm-cabinet>>.

²⁹⁷ Disponível em: <<http://snm.ku.dk/english/>>. Acesso em: 4 jan. 2015.

de um cavalo crescido em torno de uma raiz, ainda existem e fazem parte do acervo da mesma instituição.

Mark Dion também criou um *Gabinete de Curiosidades* para o *Wexner Center for the Arts* na Ohio State University²⁹⁸ em 1997, questionando o legado dos esquemas classificatórios que ainda rondam os museus de história natural e também a maneira como os objetos são expostos, influenciando assim nossa percepção. Na instalação, ele reorganiza os objetos provenientes de diferentes seções do museu universitário em nove novas coleções: o submundo, o mar, o ar, a terra, os humanos, conhecimento, tempo, visão e História. O objetivo é destacar o caráter arbitrário e subjetivo das escolhas feitas pelos curadores ao preparar suas exposições.

As múltiplas origens dos itens reunidos em cada uma das nove coleções também apontam para as barreiras existentes entre os diferentes departamentos de um mesmo museu, que dificultam o diálogo transdisciplinar. Além disso, os objetos colocados em categorias e documentados tendem a não deixar espaço para a ambiguidade e o questionamento. Seria esse realmente um espaço produtor de conhecimentos?

Mark Dion, ao longo de sua trajetória artística, refletiu sobre a investigação de disciplinas como a Arqueologia, a Restauração e a Biologia, e em temas como a representação da natureza, muitas vezes retomando acervos institucionais, como no caso da citada instalação no *Wexner Center for the Arts*. Outro exemplo de sua prática é o filme *ArtFul History*, de 1988 que, em conjunto com Jason Simon, explorou o destino de uma obra de arte em um estúdio de restauração comercial e as pressões mercadológicas e institucionais presentes no ato da preservação. Dentro dessa linha de investigação, Dion também criou outros *Wunderkammer*, fascinado pelo mundo variado que continham e pelos diferentes ramos do conhecimento que abarcavam (Figuras 55 e 56).

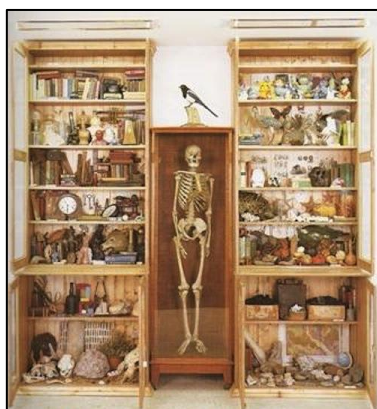


Figura 55: Mark Dion — *Theatrum Mundi: Armarium*, 2001
Fonte: <https://neatlyart.wordpress.com/2013/06/29/mark-dion/>

²⁹⁸ WEXNER Center for the Arts, Ohio State University. Disponível em: <<http://wexarts.org/about/bill-horrigan-bio>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

ditas “duras” para tratar do homem e a sociedade, a Sociologia, a História e a Antropologia se autonomizaram como áreas das Ciências Humanas.

Dissertando sobre a especificidade desta área, Michel Foucault apresenta a condição humana e seus elementos, como seu aspecto vivo e de interlocução com a natureza; sua condição relacional de vida em sociedade; e a existência da linguagem como possibilidade de criação de um universo simbólico; como os objetos das Humanidades:

As Ciências Humanas, com efeito, endereçam-se ao homem, na medida em que ele vive, em que fala, em que produz. É como ser vivo que ele cresce, que tem funções e necessidades, que vê abrir-se um espaço em cujas coordenadas móveis ele articula em si mesmo; de um modo geral, sua existência corporal fá-lo entrecruzar-se, de parte a parte, com o ser vivo; produzindo objetos e utensílios, trocando aquilo de que tem necessidade, organizando toda uma rede de circulação ao longo da qual perpassa o que ele pode consumir e em que ele próprio se acha definido como elemento de troca, aparece ele em sua existência imediatamente imbricado com os outros; enfim, porque tem uma linguagem, pode constituir para si todo um universo simbólico, em cujo interior se relaciona com seu passado, com coisas, com outrem, a partir do qual pode imediatamente construir alguma coisa com um saber.³⁰³

Primeiramente dedicada ao estudo de sociedades não complexas e de tradição oral, a Antropologia se firmou também como o campo dedicado ao estudo da cultura material, de modo que os objetos e peças ligados a estas sociedades se transformavam em resquícios para o entendimento de suas culturas. As coleções etnográficas, provenientes de pesquisas de campo nos mais diversos espaços do globo, deram origem a museus etnográficos, situados primeiramente na Europa e nos Estados Unidos. Seguindo os exemplos do *Museum of Natural History* de Nova Iorque³⁰⁴, do *Musée de l'Homme* em Paris³⁰⁵, e do Museu de Antropologia da Universidade de Berkeley³⁰⁶, Jean-Yve Durand falou sobre a preocupação dos primeiros museus etnográficos em desenvolver pesquisas e investigações, porém, sublinhou o caráter colonialista deste tipo de investigação que: “[que seria] motivada sobretudo pelas consequências da colonização do continente norte-americano, [e] destinava-se a registrar os testemunhos de ‘culturas’ concebidas como realidades objetivas, cristalizadas em boa parte [...] nas suas manifestações materiais”³⁰⁷.

³⁰³ FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 486.

³⁰⁴ MUSEU de História Natural de Nova Iorque. Disponível em: <<http://www.amnh.org/>>.

³⁰⁵ MUSÉE de l'Homme em Paris. Disponível em: <<http://www.museedelhomme.fr/>>.

³⁰⁶ MUSEU de Antropologia da Universidade de Berkeley. Disponível em: <<http://bnhm.berkeley.edu/>>.

³⁰⁷ DURAND, J-Y. Este obscuro objecto do desejo etnográfico: o museu. *Etnográfica*, v. 11, n. 2, 2007. p. 374.

A exposição *Collections Passion*, que ocorreu no Museu de Etnografia Neuchatel em 1982³⁰⁸, reflete especificamente sobre o contexto colecionista etnográfico. Dividida em quatro seções, ela iniciava com exemplos de práticas coletoras que estão além da sociedade humana, como os pássaros da Oceania que decoram suas casas com fragmentos diversos ou a acumulação de alimentos dos hamsters. De antemão, já propunha uma série de questões: seria a atividade colecionadora uma exclusividade do homem? O que dizem esses objetos da hierarquia de poder de uma sociedade?

Para questionar sobre o que é colecionável, a segunda seção da exposição trazia um misto de objetos “valiosos” com peças banais e comuns. Em uma terceira seção, foram mostradas coleções particulares que serviriam para uma reflexão geral sobre os elementos presentes no ato colecionista: acumulação, classificação, sistematização, obsessão, dominação e poder. A última seção, por fim, abria espaço para os artistas contemporâneos refletirem sobre o papel do museu e, portanto, também das coleções institucionais³⁰⁹.

Junto ao movimento de horizontalização da Arte Contemporânea que, como trata Hal Foster, refere-se menos a um eixo vertical ou à dimensão histórica da arte e mais a um eixo horizontal ou à dimensão social da arte³¹⁰, as práticas artísticas tomam de empréstimo conceitos e dinâmicas das Ciências Humanas, ao ponto de esse estudioso falar da criação de um novo paradigma: *o artista como etnógrafo*.

Em artigo de mesmo nome, Foster fala da existência de uma arte *quasi* antropológica, ocorrida a partir do alargamento dos conceitos de arte e artista, e influenciada pela explosão dos movimentos sociais e dos desenvolvimentos teóricos. Esta virada etnográfica na arte seria motivada pelos desdobramentos minimalistas ocorridos a partir da década de 1960 e que incluem a investigação dos materiais constituintes do meio artístico, as condições espaciais de sua percepção e as bases corpóreas dessa percepção. De modo que a instituição de arte não é mais descrita apenas em termos espaciais, mas como uma rede discursiva de diferentes práticas, e o observador de arte não pode ser visto apenas em termos fenomenológicos, mas também como um sujeito social.

Foster afirma que essa entrada da Antropologia no campo artístico não é novidade. Porém, ele cita que a percepção do outro ao longo do século XX, em movimentos como o Surrealismo e a Arte Bruta, ocorreu na maioria das vezes de modo

³⁰⁸ COLLECTION passion. Catálogo. Disponível em: <http://www.men.ch/fr/no_cache/expositions/anciennes-expositions/black-box-depuis-1981/collections-passion/?sword_list%5B0%5D=collection&sword_list%5B1%5D=passion>. Acesso em 19 fev. 2015.

³⁰⁹ COLLECTION..., 2015.

³¹⁰ FOSTER, H. *O retorno no real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 9.

primitivista. O que então distinguiria esta virada atual seria a existência de uma relativa autoconsciência do método etnográfico.

A arte *quasi* antropológica ocorre devido a uma paridade de discursos entre a Arte e a Antropologia. Com o fim do Modernismo, alguns críticos da Antropologia desenvolveram uma espécie de “inveja” ou mesmo uma autoidealização dos artistas, como produtores de uma reflexividade formal e leitores consciente da cultura compreendida como texto. Essa visão vai de encontro com as propostas de uma nova Antropologia, presentes em autores como James Clifford, que também entende a cultura como texto e formula as suas interpretações de maneira esteticista. Este novo modelo desafia a autoridade etnográfica na Antropologia por meio de paradigmas discursivos de diálogo e polifonia. A nova Antropologia é hoje também a língua do discurso crítico que toma a cultura como objeto. O método da etnografia é realizado de modo contextual e arbitra o interdisciplinar e a autocrítica, na medida em que promete uma reflexividade do etnógrafo no centro. Essas características demandam à Antropologia um *status* de vanguarda que atrai os artistas.

Diante dessa pareidade de discursos, ocorre que muitos artistas também estão consumidos por uma “inveja” do etnógrafo, e aspiram a um trabalho de campo em que teoria e prática pareçam conciliadas: “em geral, [os artistas] recorrem indiretamente aos princípios básicos do observador-participante, entre os quais Clifford nota um foco crítico numa instituição específica e num tempo narrativo que favorece o ‘presente etnográfico’”³¹¹.

Assim, a arte passou para o campo ampliado da cultura — domínio da Antropologia, e esse movimento gerou os desvios na localização da arte, que hoje vai do espaço ao discurso, chegando a atingir espaços remotos. A produção da Arte Contemporânea tende, então, tanto para o antropológico quanto para o sociológico, disciplina presente em diversas proposições da Arte Conceitual, como *26 gasoline stations* de **Ed Ruscha** (Figura 57) e *Homes for America* de **Dan Graham** (Figura 58) , e também na Crítica Institucional, gerando assim uma reflexividade sobre o próprio meio.

³¹¹ FOSTER, 2014, p. 170.



Figura 57: Ed Ruscha “26 gasoline stations”

Fonte: <http://0black0acrylic.blogspot.com.br/2013/10/ed-ruscha-twentysix-gasoline-stations.html>



Figura 58: Dan Graham – Homes for America

Fonte: <http://www.walkerart.org/collections/artworks/homes-for-america-1>

Outro autor que comenta a relação atual entre Arte e Ciências Sociais foi o Nestor Garcia Canclini, para quem os “artistas não cessam de duvidar sobre sua existência e seu lugar na sociedade”³¹². No livro *Sociedade sem relato*, o autor fala da aproximação do discurso artístico com as Ciências, mas também aponta para uma especificidade deste discurso, uma vez que:

[...] a literatura e arte dão ressonância a vozes que procedem de diversos lugares da sociedade e as escutam de modos diferentes de outros. [...] Talvez sua especificidade resida nesse modo de dizer que não chega a se pronunciar plenamente, nessa iminência de uma revelação.³¹³

A proximidade Arte–Sociologia resultou também em um livro³¹⁴, fruto de um diálogo entre o artista Hans Haacke e o sociólogo Pierre Bourdieu, no qual ambos falam com melancolia sobre as decepções do mundo contemporâneo, onde a decomposição do

³¹² CANCLINI, N. *Sociedade sem relato*. São Paulo: EDUSP, 2012. p. 35.

³¹³ CANCLINI, 2012, p. 35-36.

³¹⁴ HAACKE, H.; BOURDIEU, P. *Livre-troca: diálogos entre ciência e arte*. São Paulo: Bertrand Brasil, 1995.

moderno é premente e insustentável. Analisando as políticas culturais atuais — em que o capital privado não age conforme interesses públicos e o Estados não conseguem lidar com a demanda do setor —, eles afirmam a necessidade de uma remodelação no sistema artístico e dos padrões de produção, circulação e recepção de arte. Diante da ineficiência dos intelectuais no papel de transformação do mundo, ambos citam os artistas como agentes transformadores da sociedade, a partir de sua capacidade para espantar, surpreender e desconcertar³¹⁵.



Figura 59: Hans Haacke – Seurat – Les poseuses

Fonte: http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/haacke.html



Figura 60: Fred Wilson, em Mining the museum

Fonte: <http://www.phaidon.com/agenda/art/picture-galleries/2011/october/21/contemporary-art-a-primer/?idx=13>

Foi com um apelo sociológico que **Hans Haacke** se imbuíu na obra *Seurat — les poseuses* (Figura 59), em que traça a proveniência da pintura *Les Poseuses*, de autoria

³¹⁵ CANCLINI, 2012, p. 41.

de Seurat, começando com o próprio pintor e concluindo com o último dono conhecido, Heinz Berggruen, que adquiriu a pintura em 1971. Nesse caso, a obra contextualizada traz outros significados, e questiona a relação entre o mercado e o status da pintura³¹⁶.

Em *Aren't they lovely?*, **Andrea Fraser** realiza uma “arqueologia” dos arquivos do *Universit Art Museum*, da Califórnia³¹⁷, e cria uma instalação com objetos da coleção permanente da instituição — tendo como foco o modo que o museu legitima os objetos. Já **Fred Wilson**, na exposição *Mining the museum* (Figura 60), em 1992, objetivava abordar o discurso excludente e colonialista dos museus, a partir da releitura da coleção da instituição Maryland Historical Society e dos cânones históricos representados no acervo.

Ainda segundo Hal Foster, o risco da arte antropológica, porém, provém de uma tendência do observador a abstrair a cultura em observação e confirmar, ao invés de contestar, a autoridade do mapeador — o que reduziria a troca desejada de trabalhos de campo dialógicos. Outro problema é que os mapeamentos etnográficos são, em geral, encomendados, resultando por vezes em espetáculos midiáticos em que o próprio museu importa a crítica. Foster não vê de maneira negativa toda a apropriação deste discurso crítico pelo museu, uma vez que afirma que, “do mesmo modo que a arte da apropriação para engajar o espetáculo da mídia, tinha de participar dele, as novas obras *site-specific*, para remapear o museu ou reconfigurar sua audiência, têm de operar dentro dele”³¹⁸.

Outros perigos da arte *quasi*-antropológica seriam a não observância dos princípios do observador participante e a limitação do envolvimento da comunidade, podendo levar a um descentramento do artista como autoridade cultural. Em obras *site-specific*, o local e a rotina de uma comunidade podem ser revividos como simulacros ou também podem ser engolidos pelo consumo de massa — tornando-se espetáculo. Ao mesmo tempo, porém, muitos artistas aproveitam a oportunidade para colaborar com as comunidades de modo inovador, como, por exemplo, o coletivo americano **Repo History**, que desenvolve ações com a classe trabalhadora e minorias nos Estados Unidos³¹⁹. De modo que “o papel *quasi*-antropológico imbuído ao artista pode promover uma presunção tanto quanto um questionamento da autoridade etnográfica, uma evasão quanto uma extensão da Crítica Institucional”³²⁰.

³¹⁶ Sobre a influência da sociologia na arte contemporânea, ver também: FREIRE, C. *Arte sociológica e conexões*. São Paulo: MAC-USP, 2012.

³¹⁷ <<http://web.csulb.edu/org/uam/>>.

³¹⁸ FOSTER, 2014, p. 178.

³¹⁹ Algumas informações sobre as ações do coletivo Repo History estão em: <http://www.gregorysholette.com/?page_id=7>.

³²⁰ FOSTER, 2014, p. 180.

Outro problema seria quando o artista está na identidade de uma comunidade localizada e é solicitado a assumir o lugar dessa identidade, de modo primitivizado e antropologizado. Muitos artistas, porém, estão conscientes dessas dificuldades, e chegam até mesmo a acentuá-las. Como **Jimmie Durham**, que em suas obras costuma trabalhar sobre os estereótipos de uma cultura, de modo crítico. No Brasil, o artista apresentou o *Centro de Pesquisa sobre a Normalidade Brasileira*, na 29ª Bienal de Arte de São Paulo (Figura 61), em que objetos e recortes de jornal se somavam para caracterizar uma sociedade segregada e violenta.



Figura 61: Detalhe da instalação Centro da Normalidade Brasileira, de Jimmie Duhan, na 29 Bienal de São Paulo, 2010

Fonte: <http://www.bienal.org.br/post.php?i=2003>

Segundo Foster, a Arte Contemporânea trabalha horizontalmente, em um movimento da prática específica de um meio para a prática específica de um discurso. Porém, essa expansão horizontal da expressão artística e do valor cultural pode ser aprofundada criticamente ou não pelos artistas e teóricos, tanto na arte *quasi* antropológica quanto nos Estudos Culturais. Esse modo horizontal de investigação carece de uma familiarização com a cultura e História para poder narrá-la e demanda tanto uma amplitude discursiva quanto o entendimento da profundidade histórica de suas representações. A coordenação desses dois eixos é uma carga enorme, e o artista corre o perigo de tornar a prática artística essencialmente política³²¹.

Foster finaliza seu artigo falando dos riscos da demasiada pouca ou muita distância em relação ao outro, e defendendo a obra paraláctica — que procura enquadrar

³²¹ FOSTER, 2014, p. 185.

o enquadrador enquanto este enquandra o outro. A distância crítica ainda é possível? Talvez não, mas a superidentificação redutora do outro também não é desejável. Assim, este movimento dialético de reenquadramento reduziria o risco do reducionismo e primitivismo por parte dos artistas.

Essa aproximação com as Ciências Sociais, iniciada na Crítica Institucional e atuante até a contemporaneidade, é latente em diversas proposições artísticas brasileiras, que tomam de empréstimo metodologias, como a pesquisa de campo, a entrevista, a observação participante. Ao mesmo tempo, a busca do outro se dá de forma conflituosa, em um contexto de descentramento do sujeito e de multiplicidade das identidades.

2.3 Entre a crítica e a apologia

Segundo Bennichou, no fim dos anos 1980, com a crescente profissionalização do museu e a institucionalização do mundo da arte, vemos que a relação entre o artista e o museu se dá cada vez mais em termos de convêniência e cumplicidade³²². Nesse contexto, as instituições apresentam um interesse crescente pelas práticas artísticas de coleta e arquivamento, realizando grandes exposições com essa temática.

Exemplo disso é a exposição *The Desire of the museum*, ocorrida no *Whitney Museum of American Art* em 1989. Os curadores Catsou Roberts e Timothy Landers afirmam no catálogo³²³ que a mostra partiria do desvelamento de um caráter inconsciente do museu, no qual os seus desejos mais perturbadores e contraditórios, as suas crenças e necessidades diversas entrariam em jogo. Em um movimento de antropomorfia do museu e de psicanálise das suas funções, seria possível pensar quais seriam os próprios interesses e desejos dessa instituição?

A sublimação, canalização dos impulsos sexuais em atividades socialmente valorizadas, segundo Sigmund Freud, é a base para a existência da civilização e ocorre em todos os segmentos da vida social, mas particularmente na criação estética e na contemplação. Assim, “o museu de arte, na medida em que postula como ideal uma mente não sexual, puramente contemplativa na comunhão devota com arte, é um importante local de sublimação”³²⁴.

³²² BENNICHOU, 2013, p. 16.

³²³ THE DESIRE of the Museum. Disponível em: <<https://archive.org/stream/desireofmuseum00whit#page/4/mode/2up>>. Acesso em: 15 mar. 2015.

³²⁴ LANDERS, T. *The desire of the museum*. New York: Whitney Museum of American Art, Downtown at Federal Reserve Plaza, 1989. p. 3. Tradução nossa.

O uso da Psicanálise como um meio de pautar a Crítica Institucional foi amplamente explorado nesta exposição pelos artistas de diversos modos, dentre os quais podemos citar a ênfase no caráter subjetivo dos curadores, a questão do espectador e sua percepção, a segurança e o caráter normativo da instituição. De forma que *The Desire of Museum* assinalou a diversidade de interesses e desejos de operar no processo de organização da exposição:

O museu é uma instituição de normalização: ele determina o que é culturalmente digno e o que não é; ele permite que formas particulares de conhecimento, tipos específicos de prazeres, e não permite outros; ele produz "verdade", "realidade" e "valor" através das suas funções primárias do visor, coleta e preservação de obras de arte. Paradoxalmente, essas funções normativas dependem de um desejo que foi recanalizado, reconfigurado e é expresso através do que Freud chamou de "perversões": exibicionismo, voyeurismo e fetichismo. No museu, essas funções, essas manifestações de desejo, compreendem uma metodologia de olhar que por sua vez constitui uma maneira de saber.³²⁵

Alguns exemplos dessa abordagem psicanalítica do museu que foram apresentados nessa exposição são o conjunto de *Caixas de Aimée Rankin*. A série *Renascença*, produzida entre os anos de 1983 e 1984, apresenta reproduções de pinturas renascentistas resguardadas em caixas cobertas de grade, juntamente com miniaturas de aparelhos científicos. Semelhante a um *Gabinete de Curiosidades* e seu microcosmo de elementos — científicos e artísticos —, estimula o espectador a exercitar o olhar e buscar a imagem escondida em meio a tantos outros elementos (Figura 62).

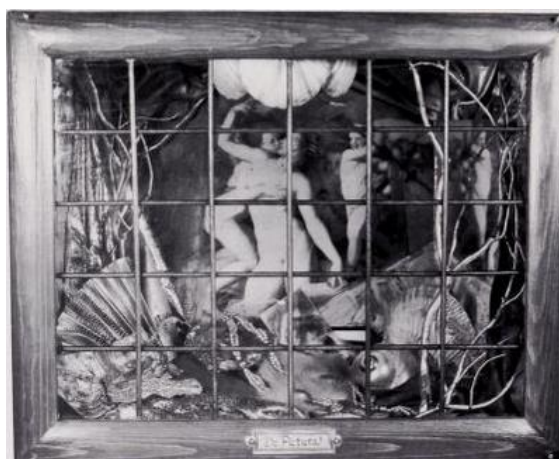


Figura 62: Aimee Rankin – *Renascença* (1983/4). Catalogo

Já a instalação de **Júlia Scher** com oito câmeras de vídeo colocadas ao longo da galeria e reproduzidas em dez monitores, denominada *Security by Julia V*, brinca com o desejo de policiamento e monitoramento do museu e desloca o olhar do espectador da obra para o fluxo de visitação.

³²⁵ LANDERS, 1989, p. 5, tradução nossa.

Também por meio audiovisual, o vídeo *The Public Life of art: The museum*, realizado entre 1988 e 1989 por **Andrea Fraser** e **Louise Lawer**, simula uma visita educativa em um museu — sendo filmado no *Metropolitan Museum of Art* e no *The Museum of Modern Art*. A visita, que começa de modo padrão, aos poucos apresenta situações incomuns e nexos de linguagem, remetendo à inviabilidade da normatização do museu.

O coletivo **Guerrilla Girls**, ao mesmo tempo, desvela padrões culturais que o museu quer ocultar em cartazes com comentários sobre situações restritivas e informações sobre o mundo da arte — como a discriminação de gênero e as artimanhas da política cultural: “O que está na moda, de prestígio, e dedutíveis nos impostos?” “Discriminação contra as mulheres e os artistas negros” (Figura 63).

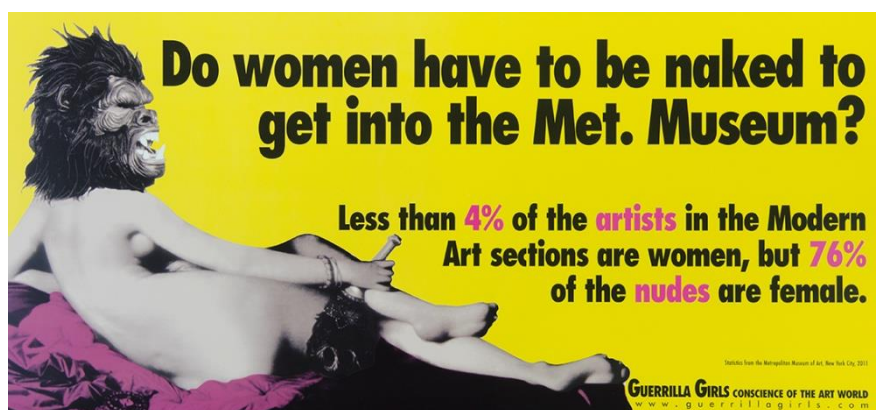


Figura 63: Guerrilha Girls

Fonte: <http://www.pomona.edu/museum/exhibitions/2015/guerrilla%20girls/>

Já o aspecto mercadológico em ascensão nos museus contemporâneos e o feitiçismo da mercadoria é tratado por **Barbara Kruger** em *Untitled (Buy me – I'll change your life)*, de 1984 (Figura 64). A artista trabalha a partir de imagens publicitárias e midiáticas que, transformadas e aumentadas, geram um novo sentido, como aponta o catálogo:

O olhar maníaco do boneco fotografado transmite uma desespero lúgubre que, combinado com o texto, aponta para uma contradição na ideologia do museu: por um lado, ele se apegava ao ideal humanista da arte como transcendental, capaz de "mudar o seu vida "; por outro lado, ele reconhece a arte como uma mercadoria material a ser comprado e vendido no mercado local, como um brinquedo.³²⁶

³²⁶ LANDERS, 1989, p. 6, tradução nossa.



Figura 64: Barbara Krueger, Untitled (Buy me – I'll change your life)
 Fonte: http://www.skarstedt.com/exhibitions/2003-11-10_barbara-krueger/#/images/3/

Essas abordagens críticas variadas sobre os contextos institucionais de arte desmentem a noção do museu como um espaço altruísta e apenas preocupado com os desejos do espectador, uma vez que as obras expõem muitos determinantes que desvelam estruturas e interesses outros presentes nesta instituição. Nesse contexto, os próprios profissionais dos museus afirmam a necessidade de colocar em questão a instituição museológica, delegando a responsabilidade do discurso crítico aos artistas, que recebem convites para repensarem os acervos e a coleção permanente, em um movimento de autocrítica.

No início dos anos 1990, surgem os primeiros esforços de sistematizar as diversas práticas artísticas influenciadas pelo meio museológico, como o livro de James Putnam, *Le musée a l'oeuvre — le musée comme medium dans l'art contemporaine*. Segundo o autor, existe historicamente uma influência mútua entre a arte e o museu: certas cenografias de exposições possuem qualidades estéticas comparáveis à prática artística e, ao mesmo tempo, são numerosos os artistas que se interessam pelos métodos implementados pelos museus para apresentar um panorama cultural ou uma narrativa. Em seu livro, ele parte então dessa dupla premissa para chegar à atual tendência museográfica na arte e na utilização do museu tradicional como espaço de intervenções dos artistas.

Segundo o autor, a reunião de numerosos exemplos desta temática sugeriria a existência de um gênero específico na Arte Contemporânea, apesar da ausência de uma obra teórica que descreva esta relação entre museu e Arte Contemporânea de modo mais patente. Putnam divide a sua extensa pesquisa de proposições artísticas a partir dos seguintes temas: primeiramente, em *O efeito museal*, ele reuniu as obras que

adotam os princípios classificatórios de organização e exposição do museu, com destaque para a utilização de móveis expográficos, como as vitrines. Alguns dos exemplos que Putnam utiliza para este segmento é a obra de Christian Boltanski, *Inventário do homem de Barcelona* (Figura 65), e *The museum of ashes*, de Siglinde Kallbach.



Figura 65: Christian Boltanski, e sua Vitrine de reference (1971)
 Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cKxLx8K/r5eR7ag>

Em *Arte ou artefato*, Putnam apresenta obras de artistas colecionadores, que se caracterizariam pelo foco acumulativo. As obras-coleções, sejam elas de objetos banais, artísticos ou cópias, normalmente são apresentadas em forma de instalação. Exemplos dessa tipologia seria o *Museum of man*, de Cláudio Costa (Figura 66); Peter Blake e o *Museum for myself*; e Karsten Bott e *Trouser pocket collection*.



Figura 66: Claudio Costa, The Museum of man (1974)
 Fonte: <http://shaneppapp.tumblr.com/post/39760847860/claudio-costa-museum-of-man>

Já em *A enquete pública*, Putnam destaca os artistas que refletem sobre o papel e o funcionamento das instituições culturais — seja criticando seu sistema hierárquico ou abordando questões como propriedade, censura ou privilégios; convidando assim o espectador a questionar os dados apresentados como “naturais” no museu. Exemplos dessa prática seriam o vídeo *Museum Highlights*, de Andrea Fraser (Figura 67 e 68), e a série de vídeos *Between the Frames*, de Antoni Muntadas (Figura 69).



Figura 67 e 68: Frames de Andrea Fraser em *Museum Highlights*: a gallery talk
 Fonte: <http://artblart.com/tag/andrea-fraser/>

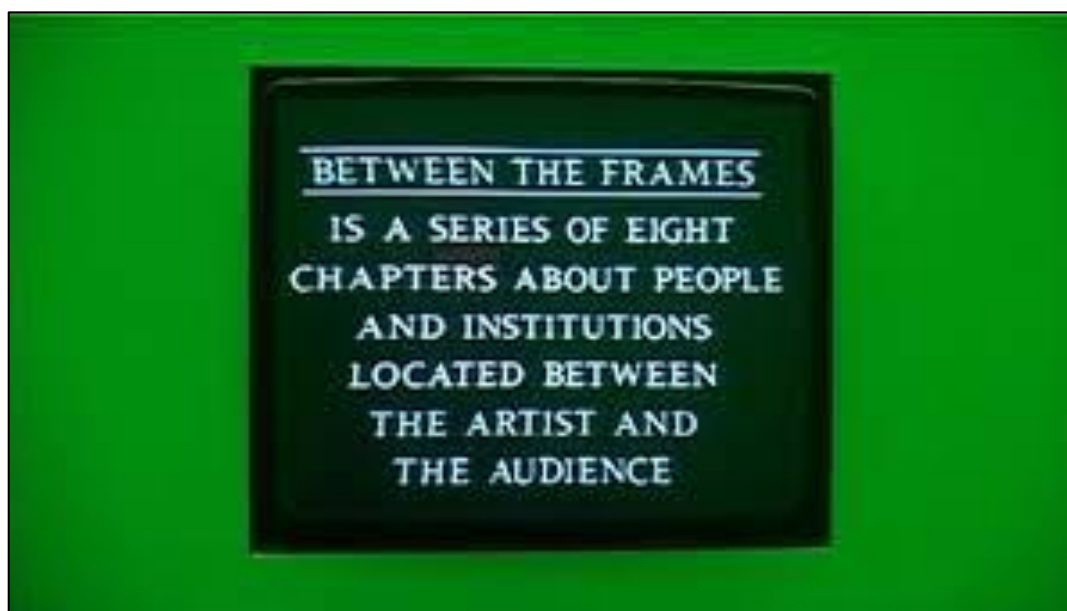


Figura 69: Frame de *Between the frames*, de Antoni Muntadas
 Fonte: <https://vimeo.com/32053945>

Em *Parte da estrutura*, são retratados os artistas que fazem uso da fotografia na observação dos espaços museais, como **Cândida Hofer**, **Thomas Struth** e **Louise Lawer**, e que assim apresentam desde obras documentais até imagens críticas ou poéticas das instituições.



Figura 70: *Rolywholyover a circus for museum*, de John Cage
 Fonte: <http://mousse magazine.it/taac1-b1/>

Já em *Curador/Criador* são listadas as obras em que os artistas são convidados a interagir com as coleções permanentes das instituições, como a composição denominada *Rolywholyover a circus for museum*, de **John Cage**, apresentada no *Philadelphia Museum of Art* em 1991 (Figura 70), a exposição *Some organizing principles*, de **Peter Greenaway**, apresentada na *Glynn Vivian Art Gallery* em 1993; e a exposição *Viewing Matters*, de **Hans Haacke**, apresentada no *Museu de Rotterdam Boijmans Van Beuningen*, em 1996.

E, finalmente, em *O interior*, são apresentadas algumas intervenções ou obras *site-specific*, realizadas pelos artistas nos museus. Essas instalações refletem tanto sobre o espaço específico da instituição como sobre o modo de observar as obras expostas, tendo como exemplos os artistas **Daniel Buren** (Figura 71) e **Antony Gormley** (Figura 72).



Figura 71: Daniel Buren
Fonte: www.guggenheim.org

Figura 72: Antony Gormley
Fonte: <http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2012/nov/27/antony-gormley-model-of-hype>

O mérito do livro de Putnam, mais do que a criação de um padrão explicativo sobre o tema, é o rico levantamento de proposições realizado. Além disso, o autor realizou uma tentativa de organização dessas obras, que apresentam estruturas distintas entre si. O estudo recebeu algumas críticas, como de Christian Besson, que não concordou com a classificação dos museus de artistas como um novo gênero artístico, uma vez que para o autor, não se trata de um gênero, mas de um tipo de hipertexto, o pastiche³²⁷. Nota-se que essa aproximação com a literatura é válida, uma vez que a metáfora e a sátira estão presentes de modo claro na maioria das obras de Crítica Institucional. Assim como também acredito ser válida a recusa à classificação dessas obras como gênero, dada a diversidade das proposições.

A postura revisionista caminha para uma “verdadeira apologia ao museu”³²⁸ na exposição *The Museum as Muse*, realizada no ano de 1999 no MoMA de Nova York, sob a direção de Kynaston McShine. Assim como o livro de Putnam, é evidente o esforço sistematizador de proposições artísticas na exposição, que possuía centenas de obras, inclusive proposições de artistas brasileiros, como Jac Leirner e Vik Muniz.

No catálogo da mostra, Kynaston disserta sobre a origem do museu contemporâneo, assinalando a presença de várias concepções e conceitos ao longo da história — ora afirmando seu aspecto educacional, ora sua imagem de templo, ora sua

³²⁷ BESSON apud BENNICHOU, 2013, p. 17.

³²⁸ BENNICHOU, 2013, p. 17.

função pública. Seria com o intuito de refletir sobre essas concepções, propor novos papéis ou simular suas funções, que os artistas agrupados nessa mostra se detêm:

Os artistas no *Museum as Muse: Artists Reflect* estudaram quase todos os aspectos dos museus — a partir de suas políticas curatoriais e administrativas, suas estratégias e prioridades de exposições, suas práticas de angariação de fundos — usando uma variedade de meios, incluindo pintura, escultura, fotografia, instalação, vídeo, áudio, e performance, para enquadrar as suas críticas. Muitos se apropriaram de aspectos da prática do museu como uma estratégia conceitual ou formal, e alguns até mesmo construíram seus próprios museus pessoais.³²⁹

Segundo Kynaston, a abordagem do museu na prática artística atravessa o século XIX até a Contemporaneidade nas mais variadas formas e em grande número, afinal, o museu possui um papel central na vida do artista: seja como espectador, como local de referência e estudo, como parte do acervo, ou até mesmo como local de trabalho.

Foi no século XX, segundo Kynaston, que as transformações sociais e artísticas impeliram ao uso do museu como um assunto para a arte. Citando a Arte Russa após a Revolução e sua busca pela integração entre arte e vida, surgiram projetos como a criação de um museu administrado pelos artistas, a inserção da arte nas vias públicas e na vida cotidiana. Ao mesmo tempo também surgiam grandes críticas ao modelo tradicional e autoritário de museu por parte das vanguardas artísticas europeias: faltava uma compreensão desta instituição acerca das mudanças realizadas na arte daquele tempo. A atitude irônica e zombeteira dos dadaístas sobre a construção da história que o museu daquela época apresentava é um exemplo neste sentido. Kynaston também aponta que, neste contexto, a crítica aos museus realizada por Marcel Duchamp não o impedia, porém, de ser um *habitué* em diversas coleções museológicas.

A abertura de instituições voltadas para a Arte Moderna em meados do século XX deu um novo padrão para a relação entre artistas e museu. Esta situação, porém, foi alterada com as crises no mundo pós-colonial, a exemplo da Guerra do Vietnã, que trouxe à baila uma série de desconfiças e críticas em relação à sociedade e suas instituições. Ao mesmo tempo, as práticas artísticas passavam a incorporar aspectos conceituais, cênicos e performáticos, que se chocavam com as categorias tradicionais de objetos artísticos e traziam novas questões para a exposição, de como expor, conservar e preservar. O mundo da arte se tornava cada vez mais conectado e global, e, nesse contexto, os artistas se sentiam livres e independentes com relação ao museu, de tal forma que passaram a questionar a instituição a partir dos mais diversos meios:

A partir da década de 1970, de fato, uma boa dose de arte levou o museu como o seu interesse central, para a gama de idéias sobre e atitudes para com a

³²⁹ McSHINE, K. *Introduction*. *Museum as muse: the artists reflect*. Disponível em: <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/introduction.html>>. Acesso em: 13 set. 2013.

instituição cresceu e se aprofundou. Uma variedade de técnicas entrou em jogo; quase qualquer método e meio poderia ser utilizado para render o tema, desde a instalação, vídeo e mídias mais cerebrais a fotografia tradicional e até mesmo, na década de 1980, a pintura tradicional em óleo sobre tela.³³⁰

O cenário do mundo artístico nos anos 1980 muda novamente com a consolidação do mercado artístico, o crescimento do investimento privado e das galerias comerciais — de modo que a centralidade do museu no campo artístico fica cada vez mais rarefeita, assim como seu papel de imortalização das obras dos artistas, que de certa forma recusam uma postura mais paternalista por parte destas instituições. A tensão entre artistas e museus fica evidente em diversas obras desta exposição, que afirmam uma independência das estruturas de patronagem do mundo da arte e desenvolvem críticas intrincadas de práticas museológicas, fazendo obras que, devido a seu tamanho, material ou localização, propositalmente não são colecionáveis.

Em virtude do grande número de artistas e propostas apresentadas na exposição *Museum as muse*, sendo algumas realizadas especificamente para a mostra, vamos dividir as obras por tipos de proposição, exemplificando cada um a seguir.

a) os fotógrafos que documentam as pessoas, as artes, os espaços e eventos dentro do museu, como Cartier – Bresson, Eve Arnold, Garry Winogrand, Elliot Erwitt e Thomas Struth.

A prática de fotografia do museu tem início 15 anos depois da invenção do processo fotográfico, em 1839. Na ocasião, fotógrafos como **Charles Thurston Thompson**, com a obra *Exhibition of the Photographic Society of London and the Société française de photographie at the South Kensington Museum*, datada de 1858, **Roger Fenton**, com a obra *The Third Graeco-Roman Saloon on Artists' Day*, datada de 1857 (Figura 73), e **Jean Baptiste Gustave Le Gray**, com a obra *The Salon of 1852*, datada de 1852 (Figura 74), realizavam um trabalho analítico e documental, registrando os espaços e objetos específicos, e mostrando uma fascinação pelas possibilidades do museu, com suas curiosidades e maravilhas.

Por vezes também, além de espaços e objetos, o foco muda para os visitantes e profissionais, como **Eve Arnold**, com a obra *Silvana Morgado at Museum of Modern Art*, datada de 1956 (Figura 75), e **Henri Cartier Bresson**, com a obra *Musée du Louvre*, datada de 1954. Ao longo do tempo, este caráter documental dá lugar a reflexões poéticas e críticas sobre o museu. **Candida Hofer**, por exemplo, fotografou lobbies

³³⁰ McSHINE, 1999, p. 12.

vazios dos museus, destacando seu caráter impessoal e uma política de gosto institucional, revelada nas escolhas decorativas e arquitetônicas do ambiente.



Figura 73: Roger Fenton

Fonte: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/>

Figura 74: Gustav Le Gray

Fonte: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/>



Figura 75: "Silvana Morgado at Museum of Modern Art", 1956.

Fonte: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/>

b) Os artistas que criaram museus pessoais e Gabinetes de Curiosidade, como Charles Wilson Peale, Marcel Duchamp, Joseph Cornell, Fluxus, Claes Oldenburg e Mark Dion.

Um dos pioneiros na representação de uma coleção juntamente com seu autorretrato, ainda no século XIX, foi **Charles Wilson Peale**. Em 1822, este artista e naturalista representou a si mesmo e seu museu pessoal, com a postura de um

cavalheiro que acumulou um tesouro do maravilhoso e que, orgulhosamente, nos mostra sua coleção de objetos de história natureza (Figura 76).



Figura 76: Charles Peale – The artist in her museum
Fonte: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/>

Já na primeira metade do século XX situa-se **Joseph Cornell**, um artista “romântico” que fez assemblages, dossiês e composições em caixas que formam coleções sobre as mulheres que admirava: dentre elas, bailarinas, heroínas dos romances e estrelas de cinema. Ao longo de vários anos, ele acumulou fotografias, recortes e outros artefatos abandonados que ele dispunha em caixas expostas em vitrines e arquivos. Em seus trabalhos, mescla-se uma nostalgia a uma obsessão sentimental, formando pequenos museus de lembranças pessoais (Figura 77).



Figura 77: Joseph Cornell

Fonte: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/>

c) Os artistas que realizaram imagens fantásticas de destruição e transformação do museu, trabalhando com os conceitos de utopia e o vir a ser, como Hubert Robert, Edward Ruscha, Komar e Melamid e Christo.

Neste grupo, destaca-se primeiramente um pintor oitocentista, **Hubert Robert**, que trabalhou no Louvre e, entre pinturas documentais de seus Salões, produziu igualmente imagens inspiradas em cenas românticas de ruínas da instituição de arte francesa.

Em um contexto bem diferente, **Christo** e **Jean Claude** realizaram uma série de intervenções — seja em projetos ou na realidade — na arquitetura de museus e galerias ao redor do mundo. Dentre eles, o Museu de Arte Moderna de Nova York (Figura 78).



Figura 78: Christo

Fonte: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/>

d) Aqueles que examinaram as práticas do Museu de História Natural e do Museu Etnográfico, como Lothar Baumgarten, Susan Hiller, Hiroshi Sugimoto e Christopher Williams.

A partir de um estudo sistemático de museus etnográficos europeus, **Lothar Baumgarten** investigou o modo de percepção dos espectadores a partir do modo de exibição dos objetos (Figura 79). As peças dos acervos antropológicos, removidas de seu contexto e função original, desordenados nas expografias e acorrentados a rótulos descritivos, convidam a uma estética renovadora.



Figura 79: Lottar Baugamter

Fonte: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/>

e) Os artistas que tratam das dinâmicas sociais e políticas do museu, como Sophie Calle, Allan McCollum, Jac Lernier, Hans Haacke, Michael Asher e Jeff Wall, dentre outros.

O já citado **Daniel Buren** se tornou um dos artistas mais associados à Crítica Institucional e, além de produzir diversas instalações, escreveu de forma extensiva sobre teoria museológica e artística. Em uma de suas intervenções mais conhecidas, ele trabalhou a partir de papéis impressos nas suas características pinturas de tecidos listrados em verde e branco, que foram coladas nas ruas de Paris, apropriando-se de diversos elementos urbanos da cidade, de modo que ele eliminou a representação em uma obra que se constitui no suporte e no contexto, valorizando assim as características espaciais da prática artística. Segundo Buren,

[...] o hábito centenário de expor obras ou fabricá-las, conscientemente ou não, para o espaço do museu e seu público, induziu tradição, reflexos, investimentos em um contexto muito particular, criando ao mesmo tempo uma história da arte

inteiramente exclusiva — em particular a dos primeiros três quartos do século XX —, e seria vão acreditar que ela pudesse se perpetuar no espaço urbano, na rua, sem uma séria reformulação. Trabalhar para a rua significa questionar mais de cem anos de produção artística dirigida ao museu. Para o artista, significa também descer de seu pedestal, ousar o risco e aceitar a humanidade.³³¹

Na exposição *Museum as Muse*, Buren se apropriou do papel de curador, adicionando à sua lista de obras quatro pinturas de **De Chirico** pertencentes à coleção permanente do Museu de Arte Moderna, que sofreram a intervenção de suas listras, trazendo uma nova leitura das obras já expostas na exibição permanente do museu.

No vídeo *Museum Highlights: a gallery talk*, de 1989, **Andrea Fraser** convida o espectador a uma visita ao Museu de Filadélfia, nos Estados Unidos. A artista se comporta como uma típica guia de turismo, porém, seu discurso é subvertido ao longo dos 29 minutos da obra. Já **Janet Cardiff** em *Chiaroscuro*, de 1997, realiza um áudio-guia que narra uma caminhada no museu mesclando lembranças e sensações pessoais.

Sophie Calle (Figura 80), por sua vez, aponta para a fragilidade das memórias em seu *Last Seen...* Na ocasião, uma variedade de funcionários de um museu de Boston — curadores, guardas e outros — são convidados a descrever algumas pinturas roubadas da coleção da instituição. Essas descrições, diferindo não só no seu grau de pormenor, mas também nos detalhes, são incorporadas como texto na série de Calle.



Figura 80: Sophie Calle
Fonte: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/>

³³¹ BUREN, D. *Textos e entrevistas escolhidos*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001. p. 186.

A exposição *Museum as Muse* foi concebida como um levantamento notável de proposições artísticas sobre o museu, mas, apesar de extensa, ela não teve a pretensão de esgotar o campo. Reconhecendo a variedade de motivos e interesses que os artistas trouxeram para o assunto, ela ilumina as abordagens adotadas e discute os aspectos da vida do museu que eles optaram por resolver.

É evidente, portanto, a diversidade de proposições dentro das investigações artísticas sobre o museu. Posições mais políticas se somam a atitudes coletoras ou documentais, investigativas de acervos, ou propostas poéticas e sentimentais. Essa abrangência, que também é própria da Arte Contemporânea, dificulta uma análise sistematizadora e concludente, mas ao mesmo tempo garante possibilidades diversas de abordagens sobre a instituição museológica.

2.4 A centralidade do arquivo

No fim dos anos 1990, a noção de arquivo se torna central para pensar as práticas artísticas que procedem a coleção e o arquivamento. Nesse contexto, os teóricos e curadores também privilegiam os problemas ligados à Memória e à História, na defesa de abordagens interdisciplinares. Segundo Benjamin Buchloh, haveria um paradigma do arquivo na Arte Contemporânea que implica a “criação artística baseada em uma sequência mecânica, uma repetição sem fim da reprodução que desembocaria em uma coerência estrutural de uma “estética de organização legal-administrativa”³³².

No livro *Arte y Archivo*, Anna Maria Guasch dissecou este paradigma do arquivo, por meio de uma genealogia de suas referências teóricas e artísticas. Segundo ela, o paradigma “se refere ao trânsito que vai do objeto ao suporte da informação, e da lógica do museu-mausoléu para a lógica do arquivo”³³³. Através dessa nova lógica, os artistas agrupam, identificam, classificam, a fim de compor um *corpus* de um sistema e de realizar uma união entre a memória e a escritura. Nesse sentido, as propostas artísticas atuam como um sistema discursivo ativo que estabelece novas relações de temporalidade entre passado, presente e futuro, distantes da narrativa linear, mas com ênfase no papel do presente nas interpretações temporais.

Diversas referências são apontadas no livro de Guasch para consolidar o paradigma do arquivo, dentre elas o projeto inacabado de Walter Benjamin, *Passagens*, em sua estrutura ensaística e de caráter documental da vida burguesa francesa, e o *Atlas*

³³² BUCHLOH, Atlas/Arquivo. In: COLES, A. *The optic of Walter Benjamin*. v. 3. Londres: Black Dog, 1999. p. 32.

³³³ GUASCH, A. M. *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: AKAL, 2013. p. 10.

Mnemoise de Aby Warburg, que reunia símbolos, textos e imagens a fim de criar um arquivo icônico.

Essa nova perspectiva retoma também referências pós-estruturalistas, especificamente a reflexão sobre arquivo do livro *Arqueologia do Saber*, de Michel Foucault, publicado inicialmente em 1969. Neste, o termo “arquivo” não se refere a uma instituição física com um conjunto de documentos, registros ou dados que serve como testemunho de uma cultura ou uma dada sociedade. O arquivo, para Foucault, é o que permite estabelecer o que pode ser dito, efetivando-se como um sistema que ordena os enunciados ou o conjunto de regras de uma prática discursiva. Sua função seria, assim, analisar os discursos em sua existência múltipla³³⁴.

Outra referência central deste novo paradigma é o filósofo Jacques Derrida, e seu livro *Mal do Arquivo, uma impressão freudiana*, de 1995, fruto de uma palestra e baseado em discussões realizadas entre o autor, Michael Foucault e Jacques Lacan. Segundo Derrida, o arquivo representa o “agora” de qualquer poder exercido em outros lugares ou em outras épocas, sendo o espaço que coordena os princípios físicos, ontológicos e históricos do homem. Ele possui uma condição material, sendo que está depositado em algum espaço, e está ligado a um lugar da autoridade e a uma técnica de consignação. E possui também um aspecto imaterial, uma vez que congrega uma pluralidade de signos.

De modo geral, as obras em forma de coleção e arquivos articulam uma reflexão sobre as modalidades de construção de narrativas históricas, tanto a história ordinária, com signos banais e imaginários, quanto também a história dita oficial e suas instituições reguladoras, como o museu³³⁵. Essa perspectiva se coaduna também com as mudanças ocorridas dentro da prática historiográfica, que, a partir da crise dos paradigmas na década de 1980, ganhou uma nova vertente de reflexão, denominada *Nova História Cultural*. Nesta, são deliberadas uma ampliação do conceito de política e poder, uma busca de documentos não oficiais, a interpretação dos documentos como ações simbólicas e a vontade de dar voz ao “outro lado” da História, ou seja, às vozes esquecidas e renegadas anteriormente nas narrativas. Segundo Lynn Hunt, a Nova História Cultural se interessa pelas práticas simbólicas e entende as relações econômicas e sociais como campos de produções culturais.

Nesta mesma época, toma corpo também dentro da Historiografia, a discussão da influência da literatura na escrita da história. Partindo da ineficiência desta narrativa em revelar a “realidade de outrora”, seja devido ao caráter subjetivo e sua proximidade ao

³³⁴ GUASCH, 2013, p. 49.

³³⁵ BENNICHO, 2013, p. 20.

campo literário, à complexidade do real e também devido à uma crítica ao discurso cientificista. Sobre esta mudança, fala-nos Hans Ulrich Gumbrecht:

Nos anos 60, Michel Foucault começou a usar o conceito de 'genealogia' de Nietzsche para sublinhar a tese de que as suas próprias reconstruções de sistemas discursivos do passado e suas transformações não pressupunham a existência de leis que governassem esta mudança e, portanto, não pretendiam ter qualquer função de prognóstico [...]. Quando Hayden White e outros começaram a problematizar a distinção tradicional entre os textos ficcionais (especialmente os romances) e a historiografia, eles o fizeram com base na observação de que a escrita dos historiadores era orientada não somente (e, talvez, não principalmente) por estruturas do mundo real, mas, numa larga medida, por problemas intrínsecos da organização e da composição discursivas, estilísticas e poéticas.³³⁶

Hayden White, em *Metahistória*, também estudou a imaginação histórica novecentista através do entendimento das urdiduras de enredo presentes nas obras de autores como Michelet, Tocqueville e Burckhardt, e em artigos posteriores analisou a influência da narrativa na escrita da História. Como no ensaio *O texto histórico como artefato literário*, em que diz que as narrativas históricas são “ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes na ciência”³³⁷. Ainda segundo o autor, o que diferenciaria a História da Ficção seria o fato de que “conteúdo dos relatos históricos são acontecimentos reais, coisas que realmente ocorreram, e não acontecimentos imaginários, inventados pelo narrador”³³⁸.

Assim, tanto o caráter ficcional da História destacado na historiografia contemporânea quanto as mudanças defendidas pela Nova História Cultural aproximam-se das reflexões trazidas pelos artistas sobre os modos de ver o passado. Ora trazendo memórias subjetivas ou dando voz a esquecidos, ora destacando o caráter subjetivo das narrativas ou os micropoderes e lacunas presentes nelas, as proposições artísticas contemporâneas se alinham também à prática revisionista da História. Destaca-se, nesse sentido, que aos artistas é dada a prerrogativa da Utopia — de imaginar o que poderia ser, mais do que buscar o que foi.

Neste contexto de aproximação entre Arte, História e arquivo, a mostra *Deep Storage* inaugurou uma longa genealogia de exposições, colóquios e publicações sobre o tema. Ela foi realizada na *P.S.1 Contemporary Art Center*, de Nova York, em 1998, e na *Henry Art Gallery* de Seattle, no ano seguinte. Nesta estavam presentes artistas e também estudiosos de três gerações que, em comum, possuíam trabalhos em torno da

³³⁶ GUMBRECHT, H. Depois de aprender com a História. In: GUMBRECHT, H. *Em 1926: vivendo no limite*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 462-463.

³³⁷ WHITE, H. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 1994. p. 98

³³⁸ WHITE, H. A questão da narrativa na teoria contemporânea da história. *Revista de História*, n. 2/3, 1991. p. 49.

reflexão sobre memória, história, acumulação e arquivamento, como **Aby Warburg**, **On Kawara**, **Nam June Paik** e **Ed Ruscha**. No livro produzido com a mostra é destacada a importância dos atos de recolha, embalagem, armazenamento e arquivamento como uma estratégia artística contemporânea:

Toda a gente recolhe alguma coisa, em algum momento. Muitos artistas descobriram que os atos de recolher e guardar como um meio de expressão artística e fizeram do armazenamento de objetos e informações de assunto de seu trabalho. O material que é armazenado varia de memória digital a linhas e pilhas de materiais para prateleiras, instalados de forma sistemática ou em estado de caos absoluto.³³⁹

Outra mostra recente ocorreu no Museu de Arte Moderna da Vila de Paris no ano 2000, e propôs justamente a reflexão sobre o tema do *Arquivo na arte*, no momento de passagem de um milênio ao outro. Ela foi composta de um grande número de obras que inventariam os traços irrisórios e banais do cotidiano, e buscou articular a memória arquivística oficial com a memória viva do dia a dia, feita de pequenas memórias que, por sua vez, estão sempre em reconfiguração³⁴⁰.

Um exemplo de artista que trabalha nesta linha de investigação é o francês **Christian Boltanski** (Figura 82), que já foi citado em itens anteriores. Na obra *Les archives*, de 1987, formado por um conjunto de racks que sugerem um espaço de reserva técnica e por fotografias de 355 indivíduos anônimos, há uma tentativa de acessar o registro de inúmeras crianças anônimas e, ao mesmo tempo, há um impasse do acesso a estes dados graças à estrutura limitadora de um arquivo. Há uma certa melancolia em ver rostos sobrepostos, que nada dizem sobre seu destino, e incapazes de serem nomeados.



Figura 82: *Les archives*, de Christian Boltanski, 1987

Fonte: http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Boltanski_en/popup08.html

³³⁹ DEEP Storage. Disponível em: <<http://www.aaa.org.hk/Collection/Search?peopleID=70870>>.

³⁴⁰ BENNICHO, 2013, p. 20.

Montserrat Soto, na exposição *Archivos de archivos* (Figura 83), concebeu um grande arquivo privado, transmissor de códigos e composto por fotografias, vídeos e vestígios, que são reinterpetados neste novo espaço em busca de uma reflexão sobre “memória através da arte: memória como um ato criativo, memória e criação”³⁴¹.



Figura 83: Archivo de archivos, De Montserrat Soto
Fonte: <http://www.montserratsoto.com/>

A obra foi concebida em duas partes, sendo a primeira uma fase investigativa realizada em cooperação com um historiador, e a segunda, um trabalho de interpretação das “fontes” recolhidas através de produtos como vídeos e imagens. Como Todorov, a ideia da artista era trabalhar com fatos históricos a partir da imaginação criadora como aparato de reflexão e interpretação do real: “É importante notar que, mais uma vez, a oposição não é entre memória e esquecimento, mas entre memória e um outro candidato para o lugar de honra: a criação ou originalidade”³⁴².

Os objetos e imagens recolhidos foram classificados em sete tipos diferentes de memória, que correspondem às sete seções da exposição: Memória objetual, Obituário memória, Fontes documentais memória, Memória oral, Memória biológica, Memória do universo e Bit Memória/Visual. Segundo a artista:

[...] nós criamos um arquivo, baseado em objetos, e nós registramos um arquivo oral como a guerra civil. Nós trouxemos memórias vívidas, como o universo, e a memória genética e temos misturado com memórias mortas como arquivos de fontes documentais. Nós comparamos fontes e memórias no processo criativo com arquivos de memória criativas em suas interpretações. Os resultados ainda são imagens, imagens em movimento e som que marcam a paisagem da memória contemporânea. Os ficheiros de arquivo cria um espaço onde nós pensamos sussurros sobre algo que não sabemos, nós não entendemos o alerta

³⁴¹ MONTSERRAT Soto. Disponível em: http://www.montserratsoto.com/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=9&id=23&Itemid=25
³⁴² MONTSERRAT Soto. Disponível em: http://www.montserratsoto.com/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=9&id=23&Itemid=25.

e, especialmente, ameaça-nos assim que nós estamos construindo atualmente. Todas essas imagens foram criadas sob a égide da intuição.³⁴³

The Atlas Group é um projeto de **Walid Raad** (Figura 84), que se intitula uma Fundação com o objetivo de pesquisar, documentar, estudar e produzir artefatos de áudio, imagens e textos que lançam luz sobre a história contemporânea do Líbano. Em suas mostras, as convenções de um arquivo típico estão presentes nas exposições deste projeto: paredes cinza-escuro, textos em branco nítido e iluminação suave nos conduzem através das galerias. Nestas, exibem-se fotografias, gravuras e imagens dos arquivos do *Centro de Investigação An-Nahar* e do *Centro de Documentação Árabe*, que, reapropriadas, documentam cenas de violência, guerra e sofrimento de habitantes do Líbano. Ele parte do real para causar o espanto: "Raad é a favor de uma arte que, como 'o espelho em filmes de vampiros', sugere o deslocamento — uma forma de olhar que fornece o espectador com um novo senso de agência"³⁴⁴.



Figura 84: My neck is thinner than a hair: Engines - Walid Raad

Fonte: http://www.moma.org/learn/moma_learning/walid-raad-my-neck-is-thinner-than-a-hair-engines-1996-2004

Já **Thomas Hirschhorn**, em o *Museu Precário Albinet*, construído em 2004 em um subúrbio de Paris denominado *Aubervilliers*, reuniu obras originais de exemplares canônicos do século XX — como Duchamp, Malevitch, Mondrian e Warhol — que figuram no acervo do *Museu de Arte Pompidou*, e as deslocou para um espaço singular e precário: defronte a um conjunto habitacional, onde a maioria dos habitantes são imigrantes (Figura 85). A ideia era que esta comunidade participasse de todo o processo

³⁴³

MONTSERRAT

Soto.

Disponível

em:

<http://www.montserratsoto.com/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=9&id=23&Itemid=25>.

³⁴⁴ <http://www.frieze.com/issue/review/walid_raad_the_atlas_group/>.

de organização do “museu”, que era acompanhado de uma biblioteca com informações sobre os artistas. Segundo o artista:

Não importa se esses artistas são célebres e bem conhecidos hoje, o importante é que esses artistas mudaram a vida, o mundo ou trouxeram essa afirmação para seus trabalhos. É por isso que proponho que, no Museu Precário, obras originais sejam expostas. Isso será o ponto de partida do meu projeto. É preciso que durante alguns dias essas obras ganhem vida. Elas devem dar conta de uma missão não de patrimônio, mas uma missão de transformação, talvez sua missão inicial. É por isso que é indispensável que essas obras sejam deslocadas do contexto do museu para um museu precário debaixo da HLM (conjunto habitacional) da rua Albinet. Elas se confrontam assim com a realidade do tempo que hoje outra vez desaparece. Isso pode ser uma reatualização, a obra deve e vai, estou certo disso, afirmar sua força transformadora em um contexto não-museológico-patrimonial. Porque o Museu Precário Albinet é um Museu-Ativo de Afirmação e de Transformação³⁴⁵.



Figura 85: Detalhe da Biblioteca do Museu Precário de Albinet, de Thomas Hirschhorn
Fonte: <http://lalulula.tv/cine/no-ficcion/museo-precario-albinet>

No Brasil, diversas exposições foram realizadas reunindo proposições artísticas influenciadas pela estrutura do arquivo e que investigam relações entre tempo-memória e História. Como exemplo, podemos citar a recente mostra Arquivo Vivo, realizada no Paço das Artes em 2013, sob a curadoria de Priscila Arantes.

³⁴⁵ HIRSCHHORN apud FERRAN, M. Thomas Hirschhorn e o Museu Precário Albinet: postura etnográfica e crítica urbana. *Revista Fórum Permanente*. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/simposio/documentacao/comunicacoes-i/thomas-hirschhorn-e-o-museu-precario-albinet-postura-etnografica-e-critica-urbana. Acesso em 4 set. 2015.

Na exposição, estavam reunidas proposições divididas em três “vetores”: *Arquivo e apropriação de documentos e obras da história e da história da arte*, que trazia a temática da apropriação, a discussão sobre a autoria e a multiplicidade de interpretações das imagens a partir da mudança do seu contexto; *Arquivo no corpo e corpo como arquivo*, com propostas que pensam o corpo como escritura e arquivo, em um processo de constante construção de sentido; e *Arquivos de artista, arquivo institucional e banco de dados*, com obras contendo sistemas classificatórios e bancos de dados, que questionavam os sistemas de arquivamento³⁴⁶. Fazia parte da exposição artistas como Berna Reale, Christian Boltanski, Cristina Lucas, Lucas Bambozzi, Pablo Lobato, Rosângela Rennó, como também Mabe Bethônico e Marilá Dardot, cujas proposições foram analisadas na Parte 2 desta tese.

Destaca-se também a produção da Terceira Bienal da Bahia³⁴⁷, no ano de 2014, em Salvador. Depois de décadas de intertício, após a censura da segunda edição do evento durante a Ditadura Militar no Brasil, a Bienal baiana foi retomada propondo um evento fora do eixo tradicional das artes no país, com a pergunta: *É Tudo Nordeste?*

Na mostra, que durou cem dias e envolveu exposições no Museu de Arte Moderna da Bahia, em universidades e espaços diversos de Salvador, refletiu-se sobre questões como o arquivamento na arte através da ficção (*Arquivo e Ficção*), a investigação sobre os museus (nas seções de museus imaginários), e a desconstrução do tempo narrativo e da História. Segundo entrevista da curadora Ana Pato, “A gente não está trabalhando com a ideia de resgate, nosso trabalho é de atualização pensando no contemporâneo³⁴⁸”. Dois artistas presentes nesta Bienal, serão investigados a seguir: Ícaro Lira e Paulo Nazareth.

³⁴⁶ ARANTES, 2013.

³⁴⁷ TERCEIRA Bienal da Bahia, 2014.

³⁴⁸ FREIRE; MOTTA; OLIVEIRA, 2014.

PARTE 2

CAPÍTULO 3

(DES)CONSTRUINDO IDENTIDADES

CAPÍTULO 3 – (DES)CONSTRUINDO IDENTIDADES

Neste capítulo estão reunidos três jovens artistas da cena contemporânea brasileira, Ícaro Lira, Jonathas de Andrade e Paulo Nazareth, que desenvolvem trabalhos a partir de uma reflexão acerca da construção de uma identidade, seja ela regional, nacional ou mesmo internacional ou “globalizada”. Com Hal Foster, é no contexto de uma virada etnográfica da arte que estes artistas atuam, em que a partir do alargamento dos conceitos de arte e artista, a instituição e o sistema de arte são descritos como uma rede discursiva e de diferentes práticas, e o observador de arte é visto como um sujeito social.

A arte atua no campo ampliado da cultura e toma de empréstimo algumas ferramentas da Antropologia — como a prática da pesquisa de campo e da imersão, a coleta de objetos e o pensamento da cultura de modo contextual — para, deste modo, refletir sobre as categorias e conceitos já enraizados no nosso cotidiano.

Diferentemente da Antropologia acadêmica, os artistas não têm um compromisso rígido com métodos, amostragens ou referências teóricas. A partir da busca de *um outro* que tem muito de nós, eles trazem um olhar particular sobre um tema, a partir da reunião de uma miscelânea de objetos, vídeos, notícias, referências literárias e releituras de propostas artísticas.

Esse rico amálgama (que formaria um acervo?) se reúne nas três exposições estudadas (Museu do Estrangeiro e Museu do Homem do Nordeste e Mercado de Bananas), ora no formato de um museu fictício, ora, no caso de Paulo Nazareth, na forma de uma feira, que pouco se distancia de algumas instituições artísticas que atuam hoje com o foco atrelado ao mercado.

3.1 O outro estrangeiro

E eu, menos estrangeiro no lugar que no momento

*Sigo mais sozinho caminhando contra o vento*³⁴⁹

A Oficina Cultural Oswald de Andrade, em São Paulo, é um centro cultural pertencente ao governo estadual, situado na região do Bom Retiro, na capital paulistana. Antigo reduto de indústrias de confecção e tecelagem, o bairro é tradicionalmente conhecido por acolher moradores de origens mais diversas, e foi escolhido para abrigar a exposição *Museu do Estrangeiro*, de Ícaro Lira.

³⁴⁹ Caetano Veloso, *O Estrangeiro* (1989).

Ícaro Lira é um jovem artista de Fortaleza que traz em seu nome um mito de busca de liberdade associado à inspiração. Vivendo atualmente em São Paulo, a “Pauliceia Desvairada” também tem lhe fornecido elementos para pensar temas caros em suas produções anteriores, como memória, identidade e instituição³⁵⁰.

Para o *Museu do Estrangeiro*, foi reservada uma sala aos fundos da Oficina Cultural, distante da área usualmente utilizada como galeria na instituição, da qual é separada por um amplo jardim (Figura 86). Foi então em um cômodo sem iluminação especial, sem mobiliário apropriado e com aspecto aconchegante de casa, que Ícaro instalou seu museu para falar do estrangeiro, ou do outro.



Figura 86: Espaço exterior da exposição na oficina Cultural Oswald de Andrade
Foto: Isadora Brant (2015).

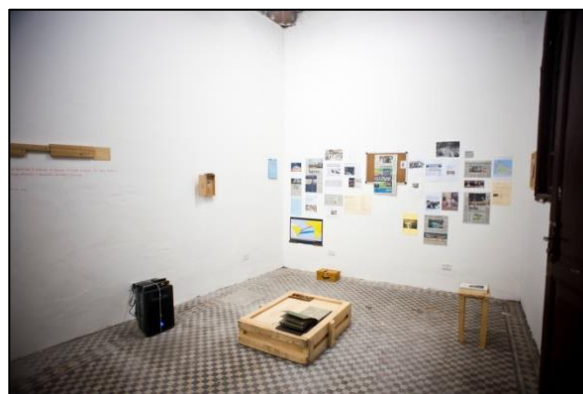


Figura 87: Vista geral
Foto: Isadora Brant (2015).

O estrangeiro no dicionário é aquele que provém de outro lugar, um forasteiro, que é considerado ou não se considera como sendo pertencente de um meio. Denotam pessoas em exílio, em fuga, em trânsito, em busca de algo melhor. Etimologicamente, a palavra já traz o conceito do de fora. Mas e o estrangeiro de dentro? Aquele que nasceu no país, mas nunca foi visto nem percebido, ou nem mesmo se encaixa nos padrões identitários da nação. Será preciso nascer fora para não se sentir acolhido?

O sociólogo alemão do início do século XX, Georg Simmel, definiu em sua obra o conceito do estrangeiro na Modernidade³⁵¹, associada à noção de mobilidade, e articulando proximidade e distância:

³⁵⁰ Exemplos de outras proposições do artista são Campo Geral, exposta na Central Galeria de Arte em 2015: <<http://icarolira.com/Campo-Geral>>, Antropologia do Cangaceiro, exibida na 3ª Bienal da Bahia em 2014: <<http://icarolira.com/Antropologia-do-Cangaceiro>>, e Cidade Partida, exposta no Paço das Artes em 2014: <<http://icarolira.com/Cidade-Partida>>.

³⁵¹ SIMMEL, G. O Estrangeiro. *RBSE*, v. 4, n. 12, dez. 2005. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/grem/SIMMEL.O%20estrangeiro.Trad.Koury.rbsedez05.pdf>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

Se o mover for o contraste conceitual do fixar-se, com a liberdade em relação a cada ponto dado do espaço, então, a forma sociológica do “estrangeiro” representa, não obstante, e até certo ponto, a unidade de ambas as disposições. [...] Fixo dentro de um determinado raio espacial, onde a sua firmeza transfronteiriça poderia ser considerada análoga ao espaço, a sua posição neste é determinada largamente pelo fato de não pertencer imediatamente a ele, e suas qualidades não podem originar-se e vir dele, nem nele adentrar-se. A unidade de proximidade e de distância que contém cada relação entre os seres humanos, então, pode ser o mais resumidamente possível assim formulada: a distância nas relações significa que o próximo está remoto, e o ser estrangeiro ou o estranho, contudo, seria aquele que se encontra mais perto do distante.³⁵²

O estrangeiro se desloca do seu local de origem mas, por outro lado, finca seu passo em um local específico, gerando assim uma cultura singular que conjuga o meio em que se encontra.³⁵³ Para Simmel, a figura do estrangeiro é permeada por contrastes: a diferença nas relações o torna distante, mesmo que espacialmente próximo; ele é um elemento do grupo, ao mesmo tempo em que é considerado distinto; se sente por vezes à margem, por vezes acolhido onde está instalado, em um movimento de repulsa e integração; e vive na fronteira entre o antigo e o novo, em que suas raízes e vínculos são constantemente redefinidas. Devido a todas estas características, as fronteiras para se pensar o estrangeiro não seriam físicas e sim, simbólicas e sociais³⁵⁴.

Simmel falou da figura estrangeiro no início do século XX, mas é este conceito é ainda mais desafiador quando pensamos no contexto de mundialização e de crise de identidade constante na atualidade, conforme nos conta o sociólogo Stuart Hall:

[...] as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada "crise de identidade" é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social.³⁵⁵

Ainda segundo Hall, esta transformação das identidades, agora deslocadas, e a perda do sentido de si, com os indivíduos descentrados do seu lugar no mundo social e cultural, geraria esta crise do sujeito moderno. Construído ao longo de séculos, o conceito de sujeito moderno deve sua formação a inúmeros fatores, como a biologização do indivíduo com a teoria darwiniana, e o surgimento das novas Ciências Sociais — que localizaram o sujeito em processos e normas coletivas³⁵⁶.

³⁵² SIMMEL, 2005.

³⁵³ SILVANO, F. *Antropologia do Espaço*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. Disponível em: <<https://oslugaresocupados.wordpress.com/2012/08/31/georg-simmel-o-estrangeiro-e-a-cidade-a-mobilidade-enquanto-factor-de-organizacao-da-cultura-e-do-espaco-da-cidade/>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

³⁵⁴ TEDESCO, J. C. Georg Simmel e as ambiguidades da Modernidade. *Revista Ciências Sociais Unisinos*, v. 43, n. 1, p. 57-67, jan./abril 2007.

³⁵⁵ HALL, S. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. p. 7.

³⁵⁶ HALL, 2006, p. 23.

Já a desconstrução deste conceito ocorre também a partir de um processo em que entram em jogo novas ideias e pensamentos, demarcados por Stuart Hall em cinco etapas de *descentramentos*³⁵⁷. Primeiramente, o Marxismo e suas interpretações, segundo os quais os indivíduos agem com base nas condições históricas criadas por outros e sob as quais eles nasceram³⁵⁸. A desconstrução teve continuidade com a Psicanálise de Freud, que apresentou a formação da identidade por meio de processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, não sendo, portanto, um dado inato do indivíduo³⁵⁹. O terceiro descentramento, conforme Hall, estaria ligado ao desenvolvimento da Linguística e do pensamento estrutural, segundo o qual a língua é um sistema social que preexiste a nós e que fornece uma gama de significados que, embora não sejam fixos, relacionam-se com os objetos e o contexto³⁶⁰. Michel Foucault também opera neste processo, a partir da sua genealogia do homem moderno e do papel de destaque do poder disciplinar em seus estudos — com foco na vigilância e na regulação dos indivíduos e dos corpos³⁶¹. Por fim, o quinto descentramento que Hall cita seria o impacto do Feminismo, em seu papel tanto de crítica teórica quanto de mobilização social³⁶².

Hall aponta também para o fato de que as culturas nacionais não são inatas ou imutáveis, e sim um sistema de representação cultural que constrói sentidos e identidades, dentro de um discurso constantemente recriado — que pode ser chamado de *narrativas da nação*³⁶³. Estas se cristalizam em histórias, imagens, cenários, rituais e monumentos que simbolizam as experiências partilhadas e que dão sentido à nação, e se constroem a partir da ênfase na origem, no mito fundacional e na invenção da tradição, ou seja, na construção de práticas que, através da repetição, introduzem certos valores e comportamentos e garantem a continuidade de certo passado histórico:

O discurso da cultura nacional não é, assim, tão moderno como aparenta ser. Ele constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro. Ele se equilibra entre a tentação por retornar a glórias passadas e o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade. [...] Devemos ter em mente esses três conceitos, ressonantes daquilo que constitui uma cultura nacional como uma "comunidade imaginada": as memórias do passado; o desejo por viver em conjunto; a perpetuação da herança.³⁶⁴

Nessas narrativas, a diversidade tende a ser homogeneizada em prol da tentativa de unificação da identidade nacional. Neste processo, porém, as diferenças e divisões

³⁵⁷ HALL, 2006, p. 34.

³⁵⁸ HALL, 2006, p. 34.

³⁵⁹ HALL, 2006, p. 36.

³⁶⁰ HALL, 2006, p. 40.

³⁶¹ HALL, 2006, p. 41.

³⁶² HALL, 2006, p. 43.

³⁶³ HALL, 2006, p. 52.

³⁶⁴ HALL, 2006, p. 56.

não são solapadas, segundo Hall, apenas unificadas por meio do exercício de diferentes formas de poder³⁶⁵.

O deslocamento das identidades culturais nacionais se intensificou no fim do século XX, a partir da instauração de uma nova ordem social e econômica que costumamos chamar de *Globalização* e que se refere “àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado”³⁶⁶.

Esse processo mundial traria, segundo Hall, três possíveis consequências à formação das identidades nacionais: a desintegração das narrativas a partir do crescimento do processo de homogeneização global, o reforço das identidades locais como resistência e o declínio de identidades nacionais unificadoras — com a posterior criação de identidades híbridas³⁶⁷.

Esse novo jogo de forças entre *local* e *global* se dá, por sua vez, em um processo desigual no qual a direção do fluxo não é homogeneizante, e sim diversificada, tendo as nações economicamente mais fortes relações privilegiadas. É o efeito da *geometria do poder*, conceito da geógrafa Doreen Massey, para quem o espaço não é físico e sim produto de ações, relações e práticas sociais. Logo, o espaço estaria também aberto à política e aos demais poderes, que se manifestam de forma geográfica³⁶⁸.

A migração nesta era pós-colonial é, segundo Stuart Hall, um fenômeno de destaque³⁶⁹. Com a queda do imperialismo colonial após a Segunda Guerra Mundial, as antigas colônias foram “libertadas” com uma herança de pobreza, seca, fome, subdesenvolvimento econômico, conflitos sociais e políticos. A Globalização, no entanto, age sobre esta dinâmica de dois modos: tanto gerando nestes locais uma nova colonização cultural, que importa o estilo ocidental e as identidades consumistas, como também propiciando o deslocamento “não planejado” de enormes contingentes populacionais das periferias para o centro:

Tem havido migrações contínuas e de grande escala, legais e “ilegais”, para os Estados Unidos, a partir de muitos países pobres da América Latina e da Bacia Caribenha (Cuba, Haiti, Porto Rico, República Dominicana, ilhas do Caribe Britânico), bem como grande número de “migrantes econômicos” e de refugiados

³⁶⁵ HALL, 2006, p. 62.

³⁶⁶ HALL, 2006, p. 67.

³⁶⁷ HALL, 2006, p. 69. No Brasil, vemos este processo de transformação da identidade nacional a partir, por exemplo, da Constituição de 1988, que reconhece como formador da sociedade, os diversos grupos da mesma (Art. 216).

³⁶⁸ MASSEY, D. *Geometrias del poder y la conceptualización del espacio*. Conferência. Disponível em: <http://iner.udea.edu.co/grupos/GET/Seminario_Geografia_Perla_Zusman/7-Massey.pdf>. Acesso em: 4 out. 2015.

³⁶⁹ HALL, 2006, p. 81.

políticos do Sudeste da Ásia e do Extremo Oriente — chineses, coreanos, vietnamitas, cambojanos, indianos, paquistaneses, japoneses. Esta formação de "enclaves" étnicos minoritários no interior dos estados-nação do Ocidente levou a uma "pluralização" de culturas nacionais e de identidades nacionais.³⁷⁰

Stuart Hall conclui seu livro destacando o caráter contraditório da Globalização: ao mesmo tempo em que este processo tem o efeito pluralizante sobre as identidades, ele fomenta também o fortalecimento das identidades locais. Esta dialética da identidade atuaria de duas maneiras — ao redor do conceito de **Tradição**, em busca da pureza anterior, ou em torno no conceito de **Tradução**, quando pensadas no plano da história, da representação e da diferença:

Este conceito [Tradução] descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias "casas" (e não a uma "casa" particular). As pessoas pertencentes a essas culturas híbridas têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural "perdida" ou de absolutismo étnico. Elas estão irrevogavelmente traduzidas.³⁷¹

Dentro deste contexto de Globalização e de crise das identidades está também o conceito de estrangeiro: aberto e flutuante, *desterritorializado*, nas palavras de Marta Mestre³⁷², ele é o norte para a obra de Ícaro, em que se somam recortes de jornal, livros, imagens, móveis improvisados, sons — recortes de um conceito, de uma visão deste outro.

O convite para a mostra traz a imagem em miniatura de uma pintura acadêmica de grandes proporções pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes: *A Redenção de Cam*, de Modesto Brocos y Gomez, finalizada em 1895 (Figura 88). O artista espanhol, ele próprio um estrangeiro que se transferiu para o Brasil, onde atuou na Escola Nacional de Belas Artes, foi premiado na Exposição Geral do mesmo ano em que a obra foi finalizada³⁷³. Desde então, a tela serviu de ilustração para inúmeras teses de branqueamento da sociedade brasileira — então em voga nos círculos intelectuais, que defendiam a mestiçagem como solução para a busca da pureza da população no país:

³⁷⁰ HALL, 2006, p. 82.

³⁷¹ HALL, 2006, p. 88.

³⁷² MESTRE, M. *Um museu no Bom Retiro*. Disponível em: <http://icarolira.com/>

³⁷³ LOTIERZO, T. Racismo e pintura no Brasil: notas para uma discussão sobre cor, a partir da tela *A redenção de Cam*. 19&20, Rio de Janeiro, v. IX, n. 2, jul./dez. 2014. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/tl_redencao_cam.htm. Acesso em: 20 fev. 2016.

O quadro de Brocos y Gómez sintetiza a tese de branqueamento desenvolvida por João Baptista de Lacerda que foi apresentada em Londres com o título “Sobre os mestiços no Brasil”. Nela, há uma reprodução da pintura acompanhada da seguinte legenda: “o negro passando ao branco, na terceira geração, por efeito do cruzamento de raças”. Dessa forma, a obra de arte demonstra um fato científico que, na verdade, expressa um ideal de formação nacional. Para Lacerda, brancos e negros não eram espécies distintas, e sim raças cuja miscigenação produzia uma prole fecunda. Ele ressaltava que o vigor dos mestiços podia ser atestado por mulatos que ocupavam altos cargos públicos. Ainda segundo a tese do médico, a imigração e a ausência de preconceito racial cooperariam para extinguir os mestiços, pois em um século a população brasileira seria majoritariamente branca, e os negros e índios provavelmente desapareceriam.³⁷⁴

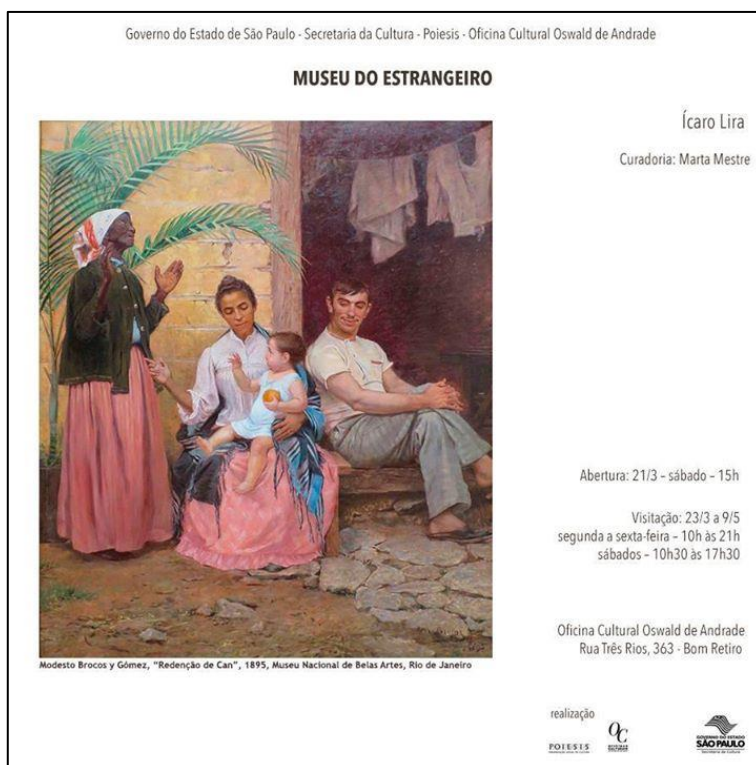


Figura 88: Convite da exposição

Fonte: <http://icarolira.com/>

O título da obra, *A Redenção de Cam*, refere-se a uma passagem do capítulo 9 do livro *Gênesis* da Bíblia, que trata dos filhos de Noé — Sem, Cam e Jafé —, segundo o texto sagrado, responsáveis por povoar a terra após a saída da Arca. Noé, que era cultivador, embriagou-se do vinho feito com suas uvas e se despiu em sua tenda, sendo logo após visto por Cam. Este foi logo contar aos seus irmãos o episódio, mas, diferente de Cam, eles não olharam a nudez do pai, e sim o enrolaram em uma manta. No dia

³⁷⁴ SEYFERTH, G. O futuro era branco. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, v. 69, jun. 2011. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/perspectiva/o-futuro-era-branco>>. Acesso em: 20 fev. 2016

seguinte, Noé soube do ocorrido e lançou a maldição ao filho de Cam, Canaã: “Maldito seja Canaã! Escravo de escravos será para seus irmãos”³⁷⁵

Alfredo Bosi, em sua *Dialética da colonização*, relata que este trecho da Bíblia serviu de base para a teoria de que os negros da África seriam descendentes de Cam, e assim, a escravidão dos africanos no Brasil durante o Período Colonial, seria justificada por esta maldição bíblica³⁷⁶.

De maldição à redenção, na tela, três gerações são retratadas tendo ao fundo uma casa simples de paredes descascadas: sob o chão de terra batida, uma senhora negra em pé faz um sinal de agradecimento, tendo ao seu lado uma mulher mulata que, sentada, segura um bebê de tez branca, o qual vigia atentamente. Um homem branco, sentado na entrada da casa, olha de soslaio a criança com um sorriso nos lábios. A imagem reproduzida na mostra já indica, portanto, o conceito de estrangeiro sobre o qual Ícaro quer refletir: o hibridismo da sociedade brasileira.

Segundo dados divulgados na internet em março de 2015³⁷⁷, tendo como fonte o Sistema Nacional de Cadastramento e Registro de Estrangeiros da Polícia Federal, o Brasil possuiria então em situação regular 1 milhão e 800 imigrantes — o que incluiria estrangeiros residentes, temporários, fronteiriços, provisórios e asilados. Desse contingente, os principais países de origem dos estrangeiros no Brasil são: Portugal, Japão, Itália e Espanha, com destaque também para os países do Mercosul Ampliado, beneficiados pelo Acordo de Residência e Livre Trânsito, no qual se incluem principalmente a Bolívia e a Argentina³⁷⁸.

Historicamente, a formação do Brasil se deu com a contribuição ativa de pessoas advindas dos locais mais distantes: no momento da colonização, houve as grandes hordas de portugueses destinados a ocupar a terra recém-conquistada e os africanos que, durante séculos foram enviados à força para garantir a mão de obra no Período Colonial. Após a Independência, este movimento não cessou, e durante o século XIX foi crescente o número de europeus para a lida no trabalho agrário. Nos séculos XX e XXI, as origens se diversificaram, e o número de imigrantes não para de crescer. Porém, apesar do grande número e de uma suposta hospitalidade do brasileiro, é evidente os casos de hostilidade e agressão aos que vêm de fora³⁷⁹.

O que é ser estrangeiro no Brasil? Um país com a cultura multifacetada, em que diversos grupos contribuíram para sua formação, mas que ao mesmo tempo construiu um

³⁷⁵ BÍBLIA online. Disponível em: <<http://bibliaportugues.com/genesis/9-24.htm>>. Acesso em: 19 ago. 2015.

³⁷⁶ BOSI, A. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 257-258.

³⁷⁷ TADEU, 2015.

³⁷⁸ LIMA, 2013.

³⁷⁹ PUFF, 2015.

discurso que nem sempre articulou esta variedade de influências — pelo contrário, o tom das narrativas históricas sempre pendeu para uma tradição europeia, civilizadora e progressista. E quando ampliamos o quadro cultural para o social e econômico, o tom excludente se mantém — moradores da periferia, negros, índios e mulheres ainda se veem na busca da concretização dos seus direitos básicos de cidadania.

E o que seria ser um estrangeiro em São Paulo? Metrópole pulsante, que apresenta a maior economia do país, com a população das mais variadas origens — seja de fora do país, com outras culturas e formações, seja de outras regiões brasileiras, cujo número de moradores hoje chega a quase 12 milhões, segundo a estimativa do IBGE.³⁸⁰ Destes, mais de 300 mil³⁸¹ seriam estrangeiros regularizados, tornando a capital paulista o primeiro local em índices de imigração no país.

A cidade de São Paulo se formou com a vinda de portugueses, que ainda hoje formam o maior contingente de imigrantes no município. Somam-se a eles os africanos, o grande número de italianos que no *novecentos* chegavam para o trabalho nas lavouras de café, os orientais, que formam grandes colônias na cidade, e os imigrantes provenientes dos países vizinhos, sendo que hoje os bolivianos são o segundo maior grupo de imigrantes na cidade de São Paulo.

Muitos desses imigrantes vivem em estado de ilegalidade, em péssimas condições de moradia e trabalho, sendo denunciadas situações de maltrato e a existência de condições análogas à escravidão³⁸². Uma parede da exposição, repleta de recortes de jornais e gravuras, exibia em um papel de fundo amarelo a imagem de um dormitório improvisado (Figura 89). Quantos desses imigrantes não moram em condições ainda mais desfavoráveis?

Como uma colagem de informações e imagens afixadas de modo informal, essa mesma parede seguia com novos elementos — logo ao centro, um quadro de avisos de destacava. Nele, à esquerda, uma reportagem também denunciava a situação precária de imigrantes no Brasil: *Invasão estrangeira – com medo de perder vaga em abrigo, africanos entram em um programa de moradia e passam o dia em hotel abandonado no centro de São Paulo*. Mas ainda há espaço para a fé, como aponta um santinho à direita da *Madre de lós imigrantes*, cuja invocação sustenta um templo em Buenos Aires.

³⁸⁰ IBGE Cidades. Disponível em: <<http://www.cidades.ibge.gov.br/xtras/home.php>>. Acesso em: 18 set. 2015.

³⁸¹ LIMA, R. Exclusivo: os números exatos e atualizados de estrangeiros no Brasil. *O estrangeiro*, 22 maio 2013. Disponível em: <<http://oestrangeiro.org/2013/05/22/exclusivo-os-numeros-exatos-e-atualizados-de-estrangeiros-no-brasil-2/>>.

³⁸² Como na matéria jornalística apresentada no canal de notícias da BBC: http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/01/150127_boliviana_escravizada_ms



Figura 89: Parede de recortes do Museu de Estrangeiro
Foto: Isadora Brant.

O Haiti é aqui? Os versos cantados por Caetano e Gil³⁸³ comparavam o cenário social de discriminação racial e pobreza do Brasil com a situação do pequeno país do América Central. No extenso mural de referências de Ícaro, diversas notícias do Haiti se mesclavam a imagens e textos diversos: *Haiti cancela o carnaval após 16 mortes em trio elétrico na capital*; *Juiz dos EUA suspende medidas pró-imigrantes*; *Organizações pedem fim da ocupação militar no Haiti*; *Brasil fecha fronteiras para conter “invasão” de haitianos*; *Tião Viana do PT, critica governo federal após invasão dos haitianos*; *Empresário de Ronaldo afirma que verba de jogo com Zidane deve ir para o Haiti*; *Invasão de seis mil haitianos de forma irregular preocupa governo do Acre*. Uma rápida busca na internet e vemos um misto de caos e conflitos neste país da América Central — desastres naturais, conflitos políticos, invasões das Nações Unidas, eleições tumultuadas. Esse cenário é o impulso para a fuga de milhares de pessoas em busca de uma vida melhor. Atravessam oceanos em barcos improvisados, sem saber aonde chegar e o que esperar, e muitas vezes se somam a um cenário de desigualdade e desproteção no país a que se destinam.

Mais uma notícia dá conta das tragédias da imigração no mundo: *Cemitério de Barcos* denunciava um cemitério de embarcações naufragadas na ilha de Lampedusa, a maioria de refugiados da Líbia rumo a “dias melhores” na Europa. A travessia para a

³⁸³ Caetano Veloso; Gilberto Gil. *Haiti* (2001).

utopia nem sempre tem final feliz. Caos onde estamos, caos para onde vamos — coisas em que nem a fé nem a denúncia jornalística podem ajudar. Somos bombardeados a todo o momento com as reportagens de mortes, fome, desabrigo, que nem chegam a sensibilizar mais os leitores. As notícias vêm de longe, mas falam de um contexto também nosso, de misérias que convivemos no dia a dia. Se a fé e a denúncia social não causam tanto efeito, tem espaço também neste mural um pequeno folheto conclamando a uma marcha contra a violência aos imigrantes. As imagens se somam também às notícias e, tal como no *Atlas Mnemosyne warbugiano*³⁸⁴, aposta que essas, “agrupadas de certa maneira, ofereceriam a possibilidade — ou melhor, o recurso inesgotável — de uma releitura do mundo”³⁸⁵.



Figura 90: Reprodução da gravura de Rugendas
Foto: Isadora Brant.

Uma das paredes da exposição exibia um caderno em forma de bloco pendente com dois fixadores de papel e prego, com a reprodução da gravura *Desembarque*, produzida em 1835 por Rugendas (Figura 90). Artista alemão que chegou ao Brasil em 1821 com a *Expedição Langsdorff*, no papel de desenhista-documentarista³⁸⁶, Rugendas trouxe um olhar estrangeiro, ao mesmo tempo idealizado e perspicaz (uma vez que vem de fora), a um espaço com fortes permanências de suas estruturas coloniais. Na imagem

³⁸⁴ “O Atlas Warbugiano forma um quadro, sobretudo no sentido combinatório [...] pois cria um conjunto de imagens, os quais, em seguida, se relacionam entre si. [...] A unidade cromática do conjunto”. In: DIDI-HUBERMAN. *A imagem sobrevivente*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010. p. 385.

³⁸⁵ DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 19.

³⁸⁶ RUGENDAS. *Enciclopédia das artes visuais – Itaú Cultural*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa707/rugendas>

em questão, vemos o desembarque dos escravos no antigo Cais do Valongo, realizada em pequenas embarcações. No lado esquerdo, vemos parte de uma varanda com uma mesa, em que há uma reunião de homens brancos bem vestidos — sentados em torno de uma mesa e ladeados por negros.

Há estimativas de que, durante a legalidade do tráfico negreiro no Brasil, mais de 4 milhões de escravos desembarcaram no país³⁸⁷, grande parte deles para o Rio de Janeiro. Na então capital da Colônia, o espaço destinado para o desembarque daqueles que chegavam dos navios de formas mais miseráveis já havia sido na região central, mas se estabilizou no local hoje conhecido como região portuária. Na época, o cais se coadunava com uma enorme estrutura que incluía também um “cemitério de pretos”, encontrado em pesquisas arqueológicas no ano de 2011. Hoje esta área passa por um processo de grandes transformações a partir da implantação de medidas de revitalização por parte do governo. Uma área antes esquecida e que, na contemporaneidade, ganha o título de *Circuito da celebração da herança africana*³⁸⁸. Mas estamos celebrando o quê, uma vez que a mesma segregação sentida pelos escravos retratados na gravura subsiste em grande parte da população negra atual, inclusive nos imigrantes de hoje? Os espaços também contam histórias e dizem do múltiplo.

Outras imagens se relacionam com os textos e objetos da sala, abrindo pontos de convergência para múltiplas temporalidades — um exótico guarda-chuva de palha, cenas de batalha, ocupações, conflitos, a multidão de agregados à frente de uma imponente varanda da casa grande, a reprodução do quadro de *Modesto Brocos y Gomez* que também aparecia no convite, um mapa apontando os grandes fluxos de população — este diz de rotas que, no mundo conectado de hoje são muito mais fáceis de serem percorridas, mas ao mesmo tempo não garantem o fim do conflito. Registros de diversas épocas, locais e suportes que, juntos, travam um diálogo de modo rizomático³⁸⁹. É uma história de longa duração de ocupações, tentativas de imposição que se repetem ao infinito e que, no cotidiano, desvelam-se em situações de segregação quase que invisíveis.

A referência a Warburg se torna ainda mais clara com a presença do livro *Ecorces*, de Georges Didi-Huberman (Figura 91), estudioso da obra do historiador da arte

³⁸⁷ Ver: KLEIN, H. A demografia do tráfico atlântico de escravos para o Brasil. *Revista Estudos Econômicos*, São Paulo, v. 17, n. 2, 1987. Disponível em: <<http://people.ufpr.br/~lgeraldo/klein1987.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

³⁸⁸ Ver conteúdo publicitário do governo local: <<http://www.portomaravilha.com.br/circuito>>.

³⁸⁹ Segundo Guatarri e Deleuze, o Rizoma seria o “entre as coisas [que] não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio”. DELEUZE, G; GUATARRI, F. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 38.

alemão, e ele próprio um entusiasta da “íconologia do intervalo”, que propõe a montagem sincrônica tal como no Atlas e a compreensão da arte como uma zona de não fixação — em que o agora e o antes estão em contínua conexão³⁹⁰.

No livro aberto pousado em uma banqueta de madeira se desprende a frase: “Sob as árvores de Auschwitz — Birkenau, o olhar arqueológico torna evidente o horror pulsante que o museu institucionaliza como história”. Ao lado, as imagens das cascas de árvores encontradas pelo filósofo no antigo campo de concentração — os restos da cultura material que, desprezados pelo senso comum, tornam-se uma matéria significativa para os arqueólogos contemporâneos. Na língua alemã, *Birken* designa tanto a área em que as árvores foram retiradas como também se aproxima de uma exclamação de dor. A árvore está ali hoje, mas remete a um passado de sofrimento e horror, e é o ponto de partida para a reflexão de Huberman no livro.



Figura 91: Livro *Ecorces*, de Didi-Huberman

Foto: Isadora Brant.

É também através de traços da cultura material que Ícaro faz sua arqueologia do estrangeiro, em seu sentido mais amplo. Composições de blocos de madeira, pedras que

³⁹⁰ LINS, J. O enigma da imagem: a contribuição de Warburg à História da Arte. O enigma da imagem. Revista de Investigação em Artes, volume 2, número 3, Agosto/2008 – Julho/2009. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/numero1/plasticas/oenigmadaimagem.pdf

se pendem por um fino fio — a potência do que estar por acontecer. Esses resquícios que falam de outro tempo dizem também das andanças do artista, do seu fluxo de conhecer interiores e realidades outras: “Mas é a observação atenta de pequenos cacos, fiapos, pequenas lascas e pequenos restos que torna possível reconstituir, nos milênios, a História das Civilizações”³⁹¹.

Esta história realizada a partir da cultura material decifrada pelos artistas contemporâneos, tal como relatou Hal Foster em *O artista como etnógrafo*³⁹², traz a dimensão da utopia, da pluralidade, das múltiplas relações e das permanências entre os tempos — cabe ao espectador tirar suas próprias conclusões a partir de um diverso e heterogêneo material coletado.

Um dos elementos de sua pesquisa foram os áudios gravados com imigrantes que, a partir de uma caixa de som, trazem para o espaço expositivo relatos de experiências pessoais e afetivas de estrangeiros que conviveram com o artista (Figura 92). E tal como Marta Mestre demonstrou, estes não se configuram como uma amostra significativa ou científica, e sim como uma aposta aleatória e subjetiva do artista³⁹³.

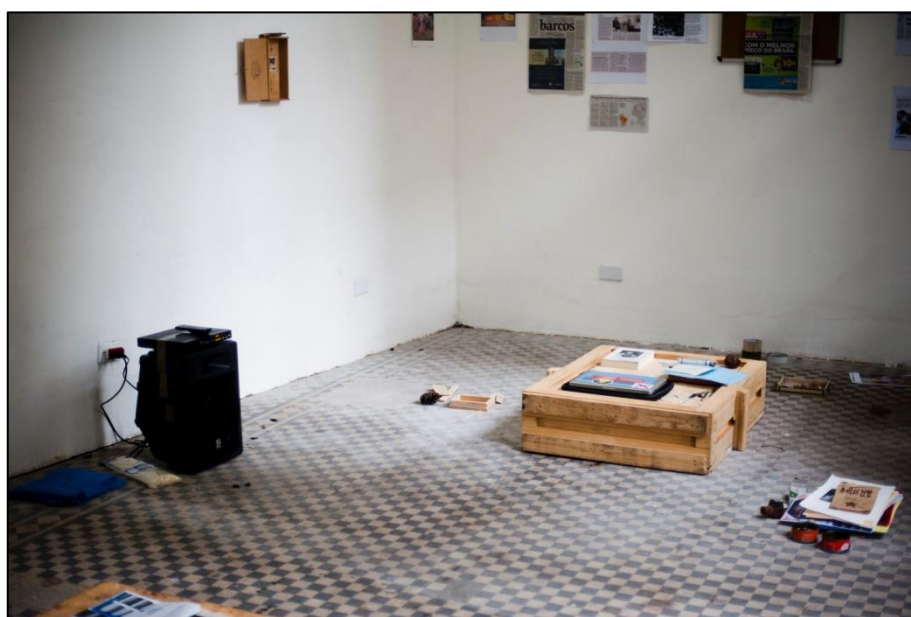


Figura 92: Visão geral com a caixa de som à esquerda
Foto: Isadora Brant.

Um segundo livro de referência do artista também está presente na mostra: *Elogiemos os homens ilustres*, do jornalista James Agee e do fotógrafo Walker Evans,

³⁹¹ BO BARDI, L. Por que o Nordeste? In: BO BARDI, L. Tempos de grossura: o design no impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994. p. 20-24. Texto presente também na exposição de Ícaro Lira na 3ª Bienal da Bahia (2014).

³⁹² FOSTER, 2014, p. 159-186.

³⁹³ Marta Mestre. Um museu no Bom Retiro. In: <http://icarolira.com/>

que retrata uma viagem ao sul dos Estados Unidos no ano de 1936³⁹⁴ (Figura 93). Na época, o objetivo de ambos era realizar uma reportagem investigativa sobre os efeitos da Depressão Econômica que assolava o país após o ano de 1929. De modo semelhante a uma pesquisa de campo, eles viveram a realidade dessas pessoas por quatro semanas, realizando uma imersão na realidade de miséria e pobreza de um *outro* desconhecido para as demais regiões americanas. A pesquisa de campo realizada de modo imersivo resultou em um produto ao mesmo tempo poético e pessoal, de modo que o formato livro acabou se sobrepujando ao contexto do jornal. Esse mesmo caráter investigativo que une poesia e subjetividade pode ter inspirado Ícaro a realizar sua obra, assim como o desejo de falar de um outro — diferente em suas condições —, mas próximo em sua territorialidade.



Figura 93: Livro *Elogiemos os homens ilustres*

Foto Isadora Brant.

A norma também está presente com a exibição da Lei n. 6.815, de 1980, que diz sobre a jurisdição do estrangeiro no Brasil. Essa aparece em sua totalidade disponibilizada em papel (Figura 94) e também em partes cravada na parede em letras vermelhas (Figura 95). É como uma metáfora da potência da lei que, primeiramente produzida na escritura, tem efeitos que se inscrevem nos corpos e nas coisas do mundo.

³⁹⁴ SOUZA, Leticia. Pelo olhar de James Agee. UFRGS, TCC em Jornalismo, 2014. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/111786/000953013.pdf?sequence=1>

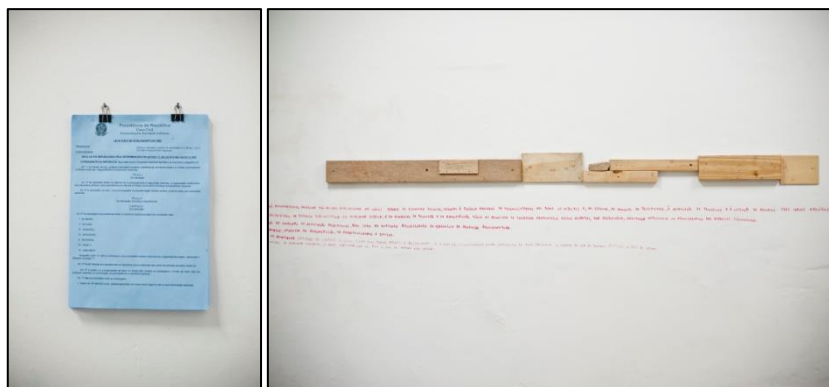


Figura 94 e Figura 95: A lei impressa e a lei grafada na parede

Foto: Isadora Brant.

Confirmando o caráter heterogêneo das peças da exposição, Ícaro reuniu uma série de objetos, como caixas reaproveitadas que, ao modo de relicários, carregam plantas, fotos, recordações de um espaço indefinido (Figura 96). A foto em preto e branco de uma mulher com o rosto apagado foi instalada em uma caixa de charutos cubanos, e em cima dela, uma rocha. O apagamento remete tanto ao esquecimento, inerente à memória, como também à identidade, pois se inscreve na parte crucial da identificação pessoal. O apagamento tem continuidade em um álbum exibido em uma estrutura de madeira, sob um chão de ladrilho hidráulico: sem fotos, fornecia ao visitante apenas legendas. Resta ao espectador visualizar o que poderiam ser estas imagens em sua própria imaginação (Figura 97). Em contraponto, havia uma pequena caixa que carregava delicados ramos em um fundo de veludo vermelho, remetendo talvez ao afeto.



Figura 96: Série de objetos, ao modo de relicários

Fotos: Isadora Brant.



Figura 97: Album sem fotos
Foto: Isadora Brant

Completando a exposição havia uma segunda estrutura improvisada formada por *pallets* de madeira, que abrigou jornais de diversos locais e movimentos — periódicos dos sem-terra, do bairro Bom Retiro *La puerta Del sol*, *Voz nuestra*, *Nosotros inmigrantes*, *Cosmópolis*: “revistas “illegíveis” de coreanos, chineses e japoneses”³⁹⁵ (Figura 98).



Figura 98: *Pallets* com recortes de jornais
Foto: Isadora Brant

A obra se estrutura como um museu, mas difere por trazer a não objetivação do real, a fuga de uma narrativa única e o apontamento de recortes e caminhos para múltiplos entendimentos. Partindo da heterogeneidade de objetos, depoimentos, notícias, imagens, vemos não um arranjo científico, mas uma recolha pessoal e afetiva do artista,

³⁹⁵ MESTRE, M. Um museu no Bom Retiro. Disponível em: <<http://icarolira.com/>>. Acesso em: 14 out. 2015.

ele próprio um estrangeiro em São Paulo, e traz ao espectador uma possibilidade de abertura e de desvelamento das estruturas invisíveis que nos cercam.

3.2 O outro eu

*E no fluxo rio das ideias
Nós vão indo, afeitos, refeitos, rarefeitos...
E lá vão eles juntos. Afoitos se completam...
Eles nós. Cheios de nós.
Reinventam-se a cada dique: açudes.
E rompem Sobre nós, sob nós, sobre nós.³⁹⁶*

Foi a partir do pensamento do sociólogo pernambucano Gilberto Freyre sobre o Brasil e seu patrimônio, que foi fundado o Museu do Homem do Nordeste em Recife³⁹⁷, hoje ligado à Fundação Joaquim Nabuco. Autor do *Manifesto Regionalista*, divulgado em 1926, Freyre sustentava que o Brasil devia ser pensado a partir de suas regiões. E de todas as regiões brasileiras, o Nordeste se diferenciaria pela diversidade e riqueza de tradições, muitas das quais teriam sido impostas e levadas aos outros cantos do país, pela miscigenação e pela imigração:

Pois de regiões é que o Brasil, sociologicamente, é feito, desde os seus primeiros dias. [...] Regionalmente deve ser estudada, sem sacrifício do sentido de sua unidade, a cultura brasileira, do mesmo modo que a natureza; o homem da mesma forma que a paisagem. Regionalmente devem ser considerados os problemas de economia nacional e os de trabalho. [...] Pois o Brasil é isto: combinação, fusão, mistura. E o Nordeste, talvez a principal bacia em que se vêm processando essas combinações, essa fusão, essa mistura de sangue e valores que ainda fervem: portugueses, indígenas, espanhóis, franceses, africanos, holandeses, judeus, ingleses, alemães, italianos.³⁹⁸

Dentro desta tentativa de pensar o país em regiões e o Nordeste como um espaço diferenciado de tradições e cultura, começou a ser esboçada também a ideia de museu de Gilberto Freyre. Um local que reuniria objetos do cotidiano da população sertaneja, e não apenas as relíquias e a grande narrativa política do Nordeste:

Querer museus com painéis de barro, facas de ponta, cachimbo de matutos, sandálias de sertanejos, miniaturas de almanjarras, figuras de cerâmica, bonecas de pano, carros de boi, e não apenas com relíquias de heróis de guerras e mártires de revoluções gloriosas.³⁹⁹

³⁹⁶ Hilton Lacerda, em *A febre do rato* (2011).

³⁹⁷ MUSEU do Homem do Nordeste. Disponível em:

<http://www.fundaj.gov.br/index.php?option=com_content&id=250&Itemid=238>. Acesso em: 1 mar. 2015.

³⁹⁸ FREYRE, G. *Manifesto regionalista*. Recife: FUNDAJ; Massangana, 1996. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/freyre/freyre.pdf>>. Acesso em: 18 out. 2015.

³⁹⁹ FREYRE, 1996.

Mais tarde, na década de 1940, o pensamento freyriano começa a ser colocado em prática na ocasião do seu mandato como deputado federal da UDN. Foi nesse contexto, como legislador, que Freyre elaborou em 1948 o projeto de criação de um Centro de Pesquisas Sociais regional, o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, sobre o qual mais tarde explanou:

Como analista social e Deputado, eu sentia muita falta de centros brasileiros dedicados à pesquisa sobre o próprio país. [...] Meu projeto, aprovado pelo Legislativo, previa que a ação da nova instituição abrangeria não só o Nordeste, mas também o Norte do país, e que seu funcionamento seria desvinculado do sistema universitário para evitar o mal deste sistema: a burocratização.⁴⁰⁰

O projeto do Instituto, que de fato abriu as portas em 1949, previa também a criação de um Museu de Antropologia:

[...] é claro que tal Instituto deverá ter o seu Museu de Etnografia matuta e sertaneja, de arte popular, de indústria caseira. [...] Será obra de maior interesse científico e prático a de reunir-se, com critério científico o material mais relacionado com a vida e com o trabalho das nossas populações regionais.⁴⁰¹

A inspiração para a criação deste museu estava no contato com o antropólogo Franz Boas⁴⁰², na Universidade de Columbia, e nas inúmeras andanças do pesquisador pelo mundo, que sempre incluíam visitas a instituições, como o Museu do Homem em Paris⁴⁰³, do qual apesar de se diferenciar na territorialidade, teria tomado de empréstimo a retórica universalizante, conservadora e cristalizadora das relações⁴⁰⁴.

Segundo Mário Chagas, a “imaginação museal” freyriana que começou a ser elaborada ainda na década de 1920⁴⁰⁵, valorizaria o regional, o cotidiano, produzindo um caráter espontâneo e afetivo — e teria também uma dimensão pedagógica. Ao trazer os elementos da vida, da economia, dos modos de fazer do nordestino – de todos os tempos — ele criaria um “mapa museal da região”⁴⁰⁶.

O Instituto Joaquim Nabuco, além do desenvolvimento de pesquisas sociais, realizava práticas de documentação, preservação e difusão cultural desde a sua fundação, de modo que já havia um suporte para a abertura, em 1964, de um Museu de

⁴⁰⁰ FREYRE apud CHAGAS, M. *A imaginação museal*. Rio de Janeiro, IBRAM: 2009. p. 135.

⁴⁰¹ FREYRE apud CHAGAS, 2009, p. 135.

⁴⁰² “Paris e agora Berlim – nos seus museus etnológicos ou etnográficos – como aqui se diz – ou do Homem, isto é, antropológicos, tenho cumprido o meu programa de estudos [...] segundo sugestões do europeu Boas. [...] Boas, como antropólogo, é um entusiasta dos museus desse gênero. Pensa que neles se pode aprender mais do que em simples conferencias abstratas em puras salas de aula.” – FREYRE apud CHAGAS, 2009, p. 122.

⁴⁰³ MUSÉE de l’Homme em Paris. Disponível em: <<http://www.museedelhomme.fr/>>.

⁴⁰⁴ CHAGAS, 2009, p. 137.

⁴⁰⁵ Em textos como o *Manifesto Regionalista*, discursos e mais tarde, no livro *Sugestões em torno do Museu de Antropologia do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas sociais*, datado de 1960 e republicado em 1980. (FREYRE, G. *Sugestões em torno do Museu de Antropologia do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais*. Recife: Universidade do Recife, 1960)

⁴⁰⁶ CHAGAS, 2009, p. 136.

Antropologia na instituição, como previsto desde o início por Freyre. No fim da década de 1960, foi também incorporado ao Instituto o Museu de Arte Popular, aberto em 1953. Em 1977, é a vez da incorporação do Museu do Açúcar, criado pelo Instituto do Açúcar e do Alcool em 1961. Em 1979, esses três museus, que até então funcionavam de modo autônomo, fundiram-se sob a denominação de Museu do Homem do Nordeste⁴⁰⁷.

Nesta instituição, que teve a herança do pensamento de Freyre em sua concepção e a direção por muitos anos de Aécio de Oliveira, sobrinho do pensador, buscou-se efetivar a ideia de um museu vivo, com ligação com o mundo atual, em vez de formatar um paradigma evolucionista e classificatório. Assim, o Museu do Homem do Nordeste buscava ser um laboratório de experiências de um cotidiano significativo que, ao mesmo tempo, documentasse o passado, a vida e a cultura de uma região, com ênfase no regional e nos processos de miscigenação⁴⁰⁸.

Se a instituição realmente cumpriu este papel vivo e afetivo, não se pode dizer neste estudo, mas é possível afirmar que o órgão atuou como um polo de difusão e consultoria museológica, tanto no estado de Pernambuco como nas regiões Nordeste e Norte do país. Esse papel de referência da instituição traria à baila a alcunha *museologia morena* — que, segundo Mário Chagas, denotaria práticas museológicas alinhadas com a tradição regional⁴⁰⁹.

O pensamento regionalista de Freyre foi mais tarde repensado por Durval Muniz de Albuquerque Júnior como um dos principais contributos para a dita *Invenção do Nordeste*, ou seja, a construção de discurso unívoco e reificador sobre a região, “um estoque de ‘verdades’, uma visibilidade e uma dizibilidade do Nordeste, que direcionam comportamento e atitudes em relação ao nordestino”⁴¹⁰.

Nessa narrativa regional, o Nordeste como “espaço de poder” seria caracterizado pelo aspecto rural e conservador e por um discurso que privilegia a herança açucareira e suas condições de seca e miséria, o que, afinal, garantiria a manutenção da ordem elitista no local. Este discurso construído ao longo de décadas, teria no pensamento de Freyre um dos seus pilares, conforme também Lucia Lippi resumiu:

O Nordeste como espaço territorial tem data de nascimento. Foi durante o Estado Novo que o IBGE criou a primeira Divisão Regional do Brasil, dividindo o território nacional em cinco regiões: Norte, Nordeste, Leste, Sul e Centro-Oeste. [...] O Nordeste como espaço de identidade recebeu a contribuição do

⁴⁰⁷ Esta incorporação de instituições destoantes — um acervo mais elitista, outro voltado para o popular, e o terceiro antropológico seria, segundo Durval Albuquerque Jr. (1994), um problema para a definição de um conceito unificador da instituição. Ver também: CHAGAS, 2009, p. 139-140.

⁴⁰⁸ CHAGAS, 2009, p. 142-143.

⁴⁰⁹ CHAGAS, 2009, p. 143.

⁴¹⁰ ALBUQUERQUE Jr., D. *O engenho anti-moderno: a invenção do Nordeste e outras artes*. 1994. Tese (Doutorado em História) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

movimento regionalista de 1926, com Gilberto Freire à frente, e da geração de romancistas — José Lins do Rego, Raquel de Queirós, Graciliano Ramos entre outros — que nos anos 1930 passou a descrever em tom realista as condições de vida e os impasses da sociedade da cana-de-açúcar no litoral e da seca no sertão.⁴¹¹

Teria o Museu do Homem do Nordeste incorporado um pensamento reducionista sobre a cultura que busca representar? Se pensarmos que toda narrativa é resultado de conflitos de discursos e que abarcar a multiplicidade do real é impossível, a objetificação de uma teoria sempre se dá a partir de apagamentos e escolhas.

A crítica a um discurso reificador do homem e da cultura nordestina segue adiante nos dias atuais e, por vezes, provém também da própria instituição idealizada por Gilberto Freyre. Em 2011, foi lançado na internet o *Manifesto alter regionalista*, que, parodiando o texto do sociólogo pernambucano, trazia a questão do conflito na identidade deste nordestino, da inserção da cultura globalizada, da convivência de tempos e da necessidade de reinvenção das tradições:

O Museu do Homem do Nordeste condena a transformação do patrimônio em relíquia e declara que, no Nordeste, **a missão histórica da memória no momento é, principalmente esquecer**. A cana. O vira-mundo. Os barões. A seca. O fanatismo. O banditismo. Os meninos brincando com caveirinhas. E os intelectuais “regiônicos” que encolhem gente para caber nas medidas sempre apertadas dos estereótipos.⁴¹²

A obra homônima à instituição, de autoria de Jonathan de Andrade, parte desta mesma crítica a uma narrativa reificadora e universal, ao mesmo tempo em que mescla objetos, acervos, e documentos do Museu do Homem do Nordeste “original” e também de outras instituições, como a Fundação Gilberto Freyre, o Instituto Joaquim Nabuco e a SUDENE. Parte destes, mas os recria. Sugere novas práticas e ações sobre o tema, novas leituras, ao lançar uma nova instituição inscrita na esfera do ficcional.

Na montagem exibida entre os anos de 2014 e 2015 no Museu de Arte do Rio⁴¹³, foram reunidos alguns projetos anteriores do artista, muitos dos quais realizados em cooperação com outros artistas e com personagens encontrados ao acaso nas ruas de

⁴¹¹ LIPPI, L. *O Brasil de JK: a invenção do Nordeste*. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Economia/Nordeste>>. Acesso em: 1 out. 2015.

⁴¹² O Manifesto Alter Regionalista foi analisado por Gleyce Kelly Heitor na sua dissertação: HEITOR, G. *O museu a seu modo: o museu como dispositivo de validação da teoria social de Gilberto Freyre*. Rio de Janeiro: PPGMUS/UNIRIO-MAST, 2013. Ele também está disponível na íntegra no site: <<http://www.coletivocafecomgelo.com/2011/12/manifesto-alter-regionalista.html>>. Grifo nosso.

⁴¹³ A obra foi exibida também na Galeria Vermelho em São Paulo e alguns de seus projetos foram exibidos em demais espaços. Jonathan informa, no evento chamado *Conversa de Galeria*, que a exibição no MAR foi um passo ambicioso — seria a institucionalização de um duplo antes, clandestino. Na ocasião, Jonathan teve a oportunidade de conhecer a fundo a própria instituição do MHN em Recife, e de visitar os acervos da FJN, da Fundação Gilberto Freyre, e do próprio MHN. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=_KCWNySwC4E>.

Recife⁴¹⁴. Já ao descer as escadas, destinando-se ao pavimento da exposição de Jonathas, deparávamo-nos com uma placa de letras de diferentes formatos em madeira⁴¹⁵: *Museu do Homem* (Figura 99, à esquerda) e que nos remete à precursora instituição parisiense⁴¹⁶. Ao fundo, na parede de cimento queimado uma placa também de cimento trazia os dizeres que brincava sobre o pertencimento: *Sou um homem do Nordeste, o museu é meu*, ladeado a um cartaz proveniente da instituição pernambucana: *Conheça o Homem do Nordeste no seu museu*, no qual figurava uma escultura representando uma dupla de repentistas⁴¹⁷ (Figura 100). Somente ao adentrar a sala expositiva chegávamos ao complemento do título — *do Nordeste* (Figura 99, à direita). Já se iniciavam os questionamentos: seria um museu dentro de outro museu? Seria uma exposição oficial da instituição lotada em Recife dentro de um museu no Rio de Janeiro? Ou seria uma paródia? De quem seriam aquelas obras e, afinal, quem seria este homem do nordeste?⁴¹⁸



Figura 99: Visão da Placa com o nome da exposição
Foto: Eduardo Ortega.



Figura 100: O cartaz proveniente do acervo do Museu do Homem do Nordeste ladeia a placa feita pelo seu duplo
Foto: Eduardo Ortega.

⁴¹⁴ Algumas das concepções do artista para a obra podem ser vistas no vídeo *Conversa de Galeria*, disponibilizado pelo MAR no youtube. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=_KCWNySwC4E>.

⁴¹⁵ Segundo depoimento do artista no vídeo *Conversa de galeria*, esta placa foi encomendada a um artesão de rua de Recife. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=_KCWNySwC4E>.

⁴¹⁶ Museu do Homem em Paris, fundado em 1878.

⁴¹⁷ Segundo Carolina Ruosso, no evento *Conversa entre Museus*, esta dupla de repentista faria referência ao desafio da construção das narrativas do patrimônio. Disponível no vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=3j8PM_Q7iNc>

⁴¹⁸ Conforme depoimento do artista, foi uma decisão conjunta do mesmo e da equipe curatorial, não colocar o nome do artista na exposição. Deste modo, as etiquetas exibem as siglas MHN e MAR – e no caso de empréstimo, exibem também o nome da instituição, como Fundação Joaquim Nabuco e outras.

Seguindo o trajeto do título de madeira, entramos na primeira sala expositiva, onde estava a museografia proposta para a exposição, composta de um mobiliário formado por painéis de madeira apresentando nos seus limites uma faixa amarela: “É um museu dentro do outro. Tudo acontece dentro de um retângulo, não se toca nas paredes do MAR”, diz Jonathas, em um evento promovido pelo museu chamado de *Conversa de Galeria*⁴¹⁹.

Num canto, deparamo-nos com um canteiro de obras estabelecido em uma plataforma de madeira: diversos sacos de cimento empilhados, pá, mesas, formas de letras, placas de metal, um carrinho de mão e um armário simples de portas de compensado rústico, que dentro guardava sacolas e fora trazia inscrições (“DEUS”) e uma folha de papel que, segurada por um prego, exibia o título: *Posicionamentos monumentos* (Figura 101). Nesta, estavam listadas nove regras para a utilização do canteiro: como circular, a periodicidade da produção das placas, o formato a ser seguido, o modo de produção, o conteúdo indefinido. Esta pequena — e por vezes despercebida — folha de papel carregava toda uma carga de normatividade através da qual a instituição museu tradicionalmente se mostra ao público.

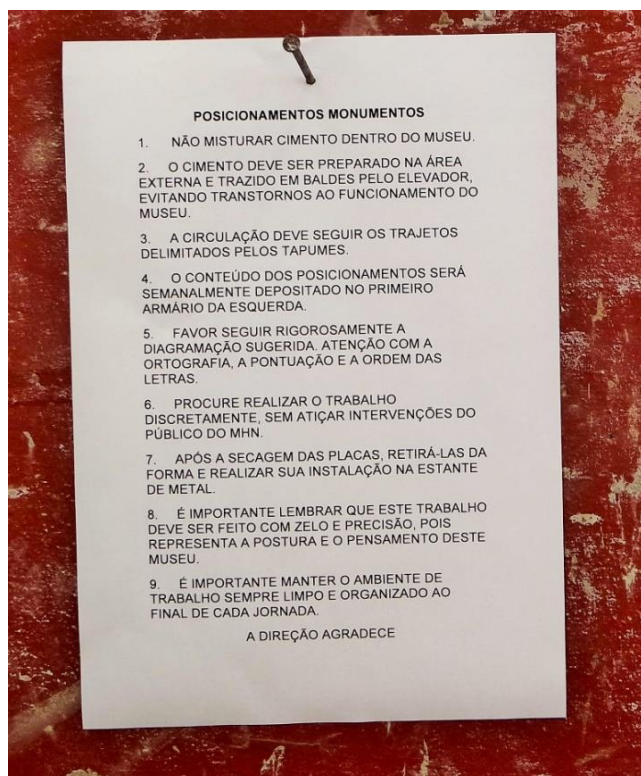


Figura 101: Posicionamentos monumentos

Foto: Flávia Gervásio

⁴¹⁹ Conversa de Galeria. Disponível em: Ver: https://www.youtube.com/watch?v=_KCWNySwC4E

Essa postura normativa, no entanto, é colocada em xeque quando nos deparamos com algumas destas placas concluídas e exibidas no painel de metal (a exemplo placa citada apresentada na entrada): *Quem bate ponto e quem não bate?/ Este museu é a favor da desmilitarização das polícias/ Um tempo aonde ainda se matam índios por terra*. Elas diziam de uma postura provocativa, e não normativa. Como o Museu do Homem do Nordeste estava na ocasião em exibição no Rio de Janeiro, as placas tinham também uma função de comentar o seu redor, o seu novo contexto. Assim, elas tratam de temas políticos atuais e se definiam por um trabalho contínuo da curadoria de inserção periódica no local. Seria o eu do artista — ativista — aparecendo dentro de uma roupagem tradicional de museu? (Figura 102).



Figura 102: Visão geral da instalação Posicionamentos Monumentos
Foto: Eduardo Ortega.

Ao fundo desta sala, em um painel, estava o livro *Casa Grande e Senzala*, obra de maior repercussão do idealizador do Museu do Homem do Nordeste de Recife. Aberta em quatro laudas, via-se a ilustração de Cícero Dias que acompanhava a obra, onde é representada a casa grande e seus inúmeros cômodos, trabalhadores, extensões, junto a um esquema com legenda identificadora. Ao lado, um pequeno quadro exibia em papel *kraft* o croqui feito por Gilberto Freyre, contendo as indicações para a realização da imagem, também acervo da Fundação Gilberto Freyre (Figura 103).

Não por acaso, no grande painel à frente nos deparamos com a série *40 nego bom*, que parte da receita de um doce de banana popular no nordeste, cujo *slogan* de venda ouvido na rua — *40 nego bom é um real* — chamou a atenção do artista para um outro entendimento: o negro como mão de obra barata, cujo cunho de desvalorização remete ao nosso passado escravista, que, embora finalizado há mais de um século, persiste em rastros na atualidade. A instalação em questão se divide em duas partes: na primeira, uma fábrica ficcional de doce *nego bom* com 40 trabalhadores negros (conforme a leitura ao pé da letra do *slogan*), apresentava o passo a passo da receita através de

imagens serigrafadas feitas a partir de fotografias⁴²⁰, e legendas com linguagem imperativa, como: *Cuidado! Atenção com o ponto!*



Figura 103: O croqui e a ilustração da Casa Grande Senzala
Foto: Eduardo Ortega.



Figura 104: Fábrica 40 Nego bom
Foto: Flávia Gervásio.

A segunda parte do trabalho apresenta as relações trabalhistas da fábrica fictícia de Jonathas. No centro desta montagem estava um quadro que, aos moldes da ilustração presente no livro *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, apresentava um quadro da colheita e produção da *Fábrica de nego bom* — semelhante pelo fundo claro, pela presença do título em um quadro e pela representação de homens trabalhando no espaço (Figura 104). Na imagem produzida por Jonathas, no entanto, estes homens são numerados e nos remetem a pequenos quadros que continham uma espécie de ficha de trabalho dos personagens — sem nomes —, contendo suas características, anedotas, o

⁴²⁰ Esta instalação foi feita em colaboração com Silvan Kallin.

preço pelo qual eram pagos, por vezes acompanhados de uma observação sobre a relação de trabalho. Estas “fichas” foram criadas a partir de histórias reais, coletadas em ambientes de trabalho, e os textos finais foram produzidos em colaboração com Esdras Ribeiro de Andrade. Tomemos como exemplo, o quadro 37:

Apesar de excelente trabalhador, carrega uma espécie de culpa existencial — prefere viver pobre do que dar medida ao próprio valor. Aceita ganhar pouco ou nada, e trabalha muito, mas só no que quer. Geralmente se aproveitam desse jeito de ser, mas como é cheio de dom e de personalidade, só quem chega muito perto é que percebe. \$320 por mês, local para morada, alimentação. Bom trabalhador é aquele que consegue viver com pouco dinheiro.

De modo geral, o tom senhoril permanece — elogiando a lógica do trabalhador braçal que aceita sem intransigências o serviço; o pagamento com favores, a mistura de afeição com relações de poder. As histórias reafirmam, portanto, mais uma vez a persistência do nosso passado escravista, o misto de poder e afeto das relações servis, apontada também por Freyre em *Casa Grande e Senzala*. É curioso notar, no entanto, que mesmo com a presença dessa carga afetiva nas falas, os personagens permanecem sem identificação, sendo tratados como números.

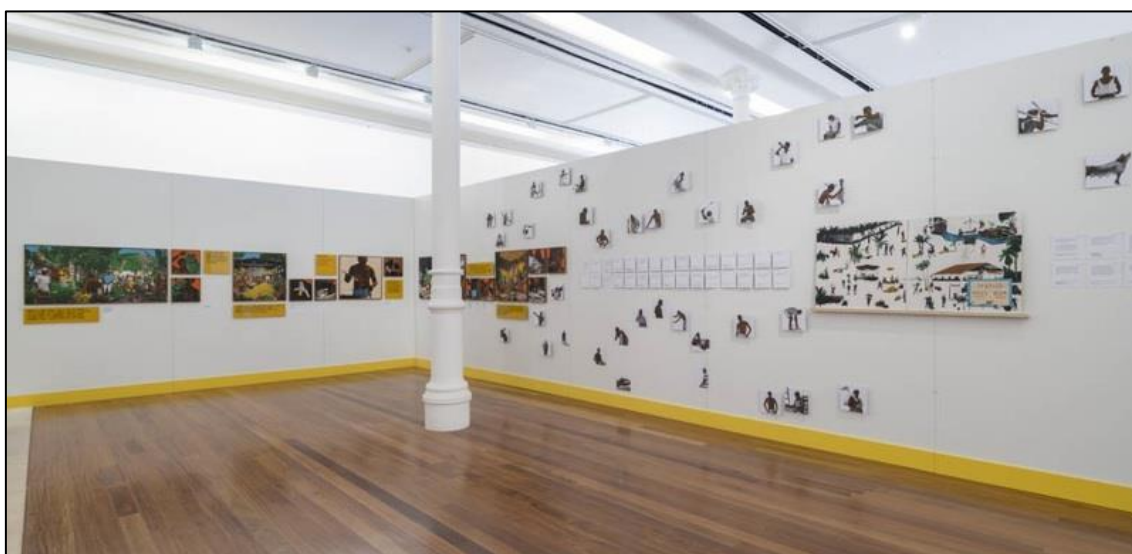


Figura 105: Visão geral do trabalho *Nego bom é um real*
Foto: Eduardo Ortega.

Os inúmeros rostos e corpos de homens exibidos nos cartazes que se desvelam ao longo das salas se contrapõem a uma fileira de camisas sem rosto — exibidos em manequins. Assim, mescla-se a série *Cartazes para Museu do Homem do Nordeste*, que retrata homens recrutados na cidade de Recife através de anúncios de jornais⁴²¹ (Figura

⁴²¹ Jonathan afirmou, no evento *Conversa de galeria*, que o embrião do Museu do Homem do Nordeste é formado pelo filme *O Levante*, pela série *Nego bom é um real* e pela série *Cartazes do MHN*.

106), com a série *Suar a camisa*, que também se formou a partir de 140 encontros com trabalhadores, aos quais era solicitada a camisa suada da labuta diária (Figura 107).

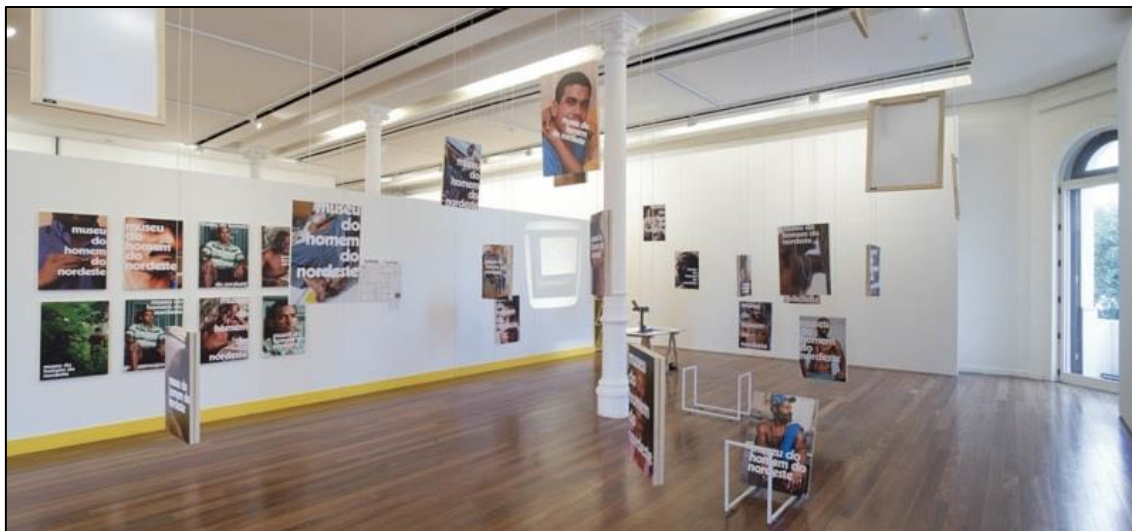


Figura 106: Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste
Foto: Eduardo Ortega.



Figura 107: Suar a camisa
Fotografia: Flávia Gervásio.

A série de cartazes que, segundo o artista, foram criados para serem manipulados pelo público no espaço expositivo, é formada também por anúncios de um jornal de 2013,

exibidos emoldurados em um quadro e lotados na seção *Diversos*, e nos quais se solicitavam características curiosas: *Procuro moreno de mãos fortes/ boa índole / Busco trabalhador com mais de 30 anos / feio ou bonito / que trabalhe com cultura popular / descendente de escravos* (Figura 108). Assim, essa busca por uma imagem para o homem nordestino se dá por meio da mescla de um anúncio ao mesmo tempo pessoal e institucional.

Estes chamamentos dúbios e enigmáticos que aguçavam a curiosidade do leitor se ancoravam por vezes em estereótipos, mas ao mesmo tempo se abriam a uma certa diversidade e poesia. Jonathas relatou que esse recrutamento via anúncios garantiu uma imensa procura de “modelos”, mas que, por falta de verba para pagamento de um cachê, acabou optando por realizar os encontros ao acaso. A documentação desses encontros — que incluía a data, as características do selecionado, e como ocorreu — foi projetada em *slides* nas paredes do seu museu fictício e nos dá pistas para o conhecimento deste homem para além da sua imagem estampada no cartaz. A busca do outro, nesse caso, é a busca do eu, uma vez que Jonathas também se caracteriza como um homem do Nordeste — nascido em Alagoas e vivendo em Recife, onde realizou grande parte de suas ações.



Figura 108: Classificados para a Série Cartazes para o MHN.
Foto: Eduardo Ortega.

Dentro do mesmo espaço delimitado do museu fictício de Jonathas se encontravam os restos da representação de uma cena de conflito: a *batalha do Tejucupapo* (Figura 109). Este episódio da história, pouco conhecido fora do Nordeste, teria ocorrido no ano de 1646, na época da ocupação holandesa, em um vilarejo que hoje é um distrito do município de Goiânia, em Pernambuco. Conta-se que os holandeses já haviam perdido parte do seu domínio e se encontravam recuados em uma localidade próxima, sem acesso a mantimentos. Trataram então de armar um saque em Tejucupapo em um dia de domingo, garantindo assim que os homens estivessem fora, uma vez que era dia de vender os produtos em uma feira próxima. Porém, as mulheres que se encontravam no local, juntamente com os poucos homens, armaram-se de água quente, banha, pimenta, facas e pedras e investiram contra a ocupação, matando cerca de 300 holandeses. O fato foi contado em livro, filme e todo ano, desde 1993, é representado na cidade de Goiânia, em um espetáculo ao ar livre⁴²².



Figura 109: Vista geral com a Batalha do Tejucopapo à frente

Foto: Eduardo Ortega.

A cenografia da batalha se delineia em um canteiro de areia onde se sobrepõem os objetos diversos que, segundo a narrativa, teriam sido improvisados como armas: sombreros de palha, garrafas, facas, cacos, roupas, panelas, pedras, vasilhames — boa parte se apresentava em cacos, espalhados, e se somavam ao que parecia sangue. Na cena, os objetos contam a estória, criando um aspecto dramático de um conflito que acabara de ocorrer.

Formada por objetos do *Museu do Homem do Nordeste* emprestados para a exposição e por peças de origens variadas, a ideia, segundo o próprio artista, era se

⁴²² A saber os filmes *Tejucupapo* e *Epopéia da Heroínas de Tejucupapo*; o livro *Epopéia de Tejucupapo*, do jornalista Mário Melo, e o espetáculo *Epopéia das Heroínas de Tejucupapo*, em Goiania-PE. Informações disponíveis em: <<http://www.luizbeto.com/cronicas-do-padre-quincas/o-sabor-de-pernambuco-vii>>.

aproximar das primeiras ambientações que a instituição homônima de Pernambuco criava — com museografias teatrais e apelo aos sentidos — e que foram sendo deixadas de lado pouco a pouco a favor de uma museografia mais sintética. Assim, ao em vez da segurança das vitrines, o recurso a ser utilizado nesta instalação remete à cenografia teatral — em que os objetos perdem a segurança, mas ganham em dramaticidade. Para o artista, mais importante que trazer objetos autênticos do período histórico ou do território da batalha⁴²³, era trazer objetos comuns, que podem ser encontrados nas casas das pessoas.⁴²⁴ No caso, afirma-se a ambiguidade do banal (dos objetos) a partir de um tema heroico e desafiador (o evento retratado). Nota-se, assim, que neste museu, que tanto remete ao masculino, as mulheres estão representadas pela ausência dos seus corpos, mas em relação a um conceito de bravura e heroísmo geralmente associado aos homens⁴²⁵.

Passamos por um corredor, e a fila de camisas sujas e suadas, permeada por mais cartazes, conduz-nos à próxima sala. Logo se sobressai uma parede com diversos folhetos amarelos colados do chão à parede, nos quais se lia a convocação: 1ª *corrida de cavalos do centro do Recife*, com a data, horário do evento, telefone dos organizadores, e logo abaixo os prêmios que seriam distribuídos: bode, porco, acessórios de montaria, ração; juntamente com a finalidade: a realização do filme *O Levante* (Figura 111).



Figura 110: Vista geral da segunda sala da exposição, com a série *Suar a Camisa* à frente

Foto: Eduardo Ortega.

⁴²³ O local foi espaço de pesquisas arqueológicas, mas não necessariamente o material recolhido é o utilizado por Jonathas na instalação. A autenticidade não é um conceito base da mesma.

⁴²⁴ Ver *Conversa de galeria*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_KCWNySwC4E>.

⁴²⁵ A cenografia remete também a uma instalação de Yuri Firmeza, também apresentada no MAR em 2013 — *Turvações estratigráficas*, que também parte da cultura material — recolhida por sua vez do resgate do material arqueológico presente no espaço anterior ao museu, e refletia sobre as continuidades históricas, a simbologia deste material etc. Disponível em: <<http://museudeartedorio.org.br/pt-br/node/423>>.

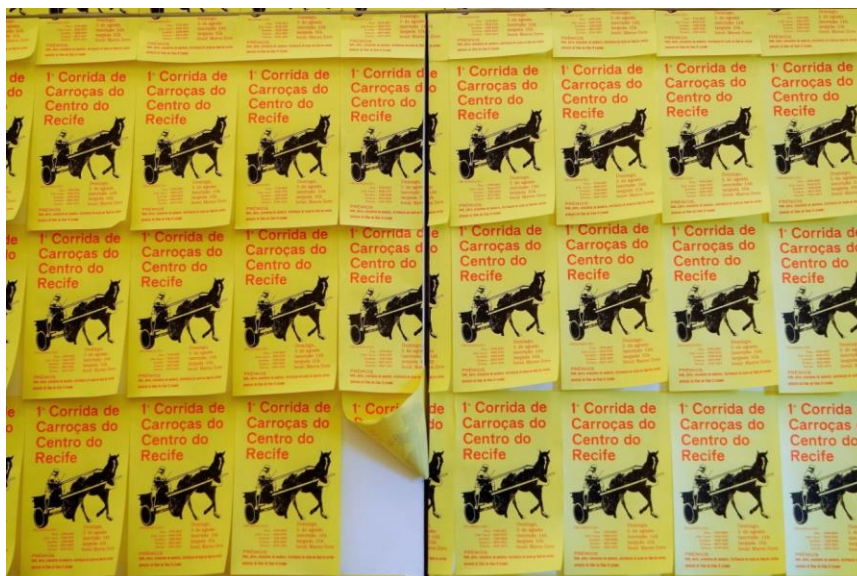


Figura 111: Detalhe dos Folhetos para a ação Levante

Foto: Flávia Gervásio

Assim como diversos outros projetos do artista, o vídeo foi feito junto com um grupo de colaboradores. No ano de 2012, surgiu uma proposta de lei em Recife que proibia a circulação de carroças na cidade, apresentando como justificativa um discurso de defesa dos animais e contra os seus maltratos. Reconhecendo este discurso como cínico, uma vez que a intenção encoberta da legislação em questão seria favorecer a livre circulação de automóveis e retirar os rastros de ruralidade da cidade, o artista resolveu criar uma verdadeira *performance* urbana documentada em vídeo, artigos e textos correlatos. A ideia era trazer os carroceiros para a rua, uma vez que eles também teriam direito a permanecer na paisagem urbana da cidade⁴²⁶.

Para tanto, Jonathas realizou uma negociação com a Prefeitura e a polícia, buscando a permissão para filmar uma cena de corrida de carroças. Ao mesmo tempo procurou os carroceiros, distribuindo os folhetos acima descritos, e convocando para uma corrida real, na qual receberiam prêmios. A descrição do dia do evento foi feita pelo próprio artista em uma declaração para o jornal:

A cavalgada começou no caminho previsto, depois virou um galope, uma gritaria, uma anarquia. Quando chegou à reta da Avenida Guararapes, ganhou um desembesto que foi rasgando o Centro numa festa, furando o percurso original e saindo do controle de uma maneira maravilhosa, autônoma. Ali, o projeto era pretexto de gasto de vida e tomada da cidade num golpe e galope. [...] O levante

⁴²⁶ CONVERSA de Galeria – MAR/Museu do Homem do Nordeste. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_KCWNySwC4E>. Acesso em: 16 out 2015.

passou a ser mais do atravessamento sensorial e corpóreo que da formulação política.⁴²⁷



Figura 112: Ação O Levante, realizada no centro do Recife

Foto: Josivan Rodrigues/ Ricardo Moura

Neste evento compareceram cerca de 50 carroceiros cadastrados por Jonathas e seus colaboradores. Havia um clima de ansiedade no ar, a pressão pelo início, o trânsito fechado com segurança expedida para a realização da filmagem. A corrida seguiu com a tomada das ruas pelos carroceiros, que seguiam festivamente, brincando, dançando e ocupando um espaço não mais reservado a eles — era a festa como transgressão do cotidiano.

A edição do vídeo, assim como seu próprio título, passa a ideia do acontecimento de uma verdadeira revolução dos carroceiros que, de modo atrevido, tomariam conta do centro da cidade. Em uma fala no MAR, porém, Jonathas explicou que não foi isso que ocorreu na prática, mas que não há como negar a existência de um certo grau de resistência destes carroceiros em enfrentar a lei, embora esta ocorra mais no dia a dia, no ato de continuar suas ações, do que em uma efetiva insurreição.

O vídeo mescla imagens do evento com, primeiramente, a fala de um carroceiro. Esta fala se desfaz então em um canto que diz de uma luta pela vida, dos desejos, dos conflitos, da vontade de brigar: *“é com pau e pedra e força e essa faca aqui na mão, corto*

⁴²⁷ ANDRADE, J. *O levante*. <Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/jonathas-de-andrade-registra-corrida-de-carrocas-em-recife-em-sua-nova-obra-levante-6151043>>.

*parede e prego e o sangue fica no chão, pois a luta continua diante dos meus irmão, [...] toco fogo na porteira e queimo tudo na hora, vou incendiar o tempo, que a luta começa agora*⁴²⁸. Logo após, Jonathas inicia sua reflexão sobre os usos da cidade, do espaço público, dos poderes que se sobrepõem aos direitos, do outro que se torna invisível aos olhos da lei, do processo de gentrificação e homogeneização das urbes, que incluía uma discussão sobre as temporalidades múltiplas deste espaço e desembocava em um clamor poético da revolução pessoal:

Não é surpresa, que a cidade não é de quem a vive. Não é surpresa que os homens que fazem a cidade, que comem, que habitam, que andam, que vivem, não são os mesmos que regem a cidade, que fazem as leis, que decidem o futuro desta cidade. Esta é uma cidade que passa por cima do seu passado, que tratora as suas vocações, que esmaga a sua tradição, que criam leis que invisibilizam os seus habitantes, que estão por toda parte, e que fazem a alma desta cidade. Foi preciso fazer uma corrida pra reunir um grupo de 50 carroceiros, fazendo a presença deles ser indiscutivelmente existente. Foi preciso fazer uma corrida pra entender que a ferradura derrapa no asfalto, que cavalo tropeça na curva, que uma roda bate na outra e aí a carroça vira pra ver égua chegando pra correr grávida, pra ver animal maltratado chegar com homem bicho maltratado, pra entender que muito desta pobreza é liberdade dentro da própria opressão, que tem carroça que anda no maior pau na cidade com um monte de menino em cima, com o prazer danado de sair correndo pela cidade, ouvir o barulho da pata do cavalo bater nos prédios e voltar, recuando, multiplicando no meio dos carros, que nem um campo danado pra correr no meio do esquecimento da cidade sobre a própria cidade. É preciso entender que a transformação política passa por uma consciência do povo, que a classe se estende como classe forte quando passa por uma catarse coletiva, uma experiência de desejo, de transe que rasgue a cidade inteira, que festeje a dissidência deste corpo coletivo através de um rasgo pela cidade. É quando a bosta risca o chão, a pata risca o chão, o pé grosso sai correndo pelo chão, que a cidade assiste estupefata, mas feliz, porque entende que o sublime vem dela própria, e não de torres de 40 andares que vem de qualquer lugar. É a danada da revolução, que ninguém sabe fazer, e o tempo todo a gente se refere passa pelo desejo, e a sacanagem que esta cidade sabe extrair de dentro de si própria e de sua própria sabedoria.⁴²⁹

Ao lado da exibição do filme se encontrava, em um painel expositivo, a instalação *O que sobrou da primeira corrida de carroças do centro de Recife*, onde se reuniu uma extensa documentação referente à ação, à cidade de Recife e ao contexto do país: viam-se a lei emoldurada, as cartas de autorização do evento e diversos recortes de jornais e revistas com fotos e depoimentos de carroceiros (*a gente vai viver do quê?*). Estes, por sua vez, juntaram-se a um mapa, fotos e textos sobre a cidade (*Tubarão de mais de dois metros é capturado por pescador no centro de Recife*), sobre a política (como o slogan do governo: *País rico é país sem pobreza*) e documentos do contexto social do país (*Veto a rolezinho consagra o apartheid brasileiro; Massa de infelicidade imbruta; Polícia jogando bala e bomba*).

⁴²⁸ *O Levante*, de Jonathas de Andrade. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cy-ooURxJ50>>.

⁴²⁹ *O Levante*, de Jonathas de Andrade. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cy-ooURxJ50>>.



Figura 113: Parte do painel *O que sobrou da primeira corrida de carroças do centro de Recife*, de Jonathas de Andrade

Foto: Eduardo Ortega.

Na época, entre os anos de 2013 e 2014, uma série de manifestações ocorreu nas cidades brasileiras, abrindo uma brecha, inclusive, para a revisão da lei de que tratava o vídeo. O painel exibia, portanto, uma **mescla de temporalidades**, buscando assim relações e similitudes entre fatos e tempos diversos passados no contexto do nosso país.

Junto aos panfletos da corrida colados na parede e que formavam uma grande composição, vemos então o que seria uma espécie de “consciência” da exposição: o *Departamento de ética e culpabilidade*, que reproduz uma seção do próprio MHN que cuida de questões contratuais dos funcionários e que, no caso do museu fictício de Jonathas, seria um “gerenciador deste monte de relações que os projetos carregam, representado por uma espécie de conselho”⁴³⁰ (Figura 114). Um dos “acervos” deste departamento, por exemplo, é um banco de dados das pessoas que colaboraram com os projetos — e que apresentam dados como nome, idade, telefone e trabalho atual — e que também continham um espaço para observações do “pesquisador”⁴³¹ — onde e como encontrou a pessoa e uma justificativa de por que ele poderia representar o homem do Nordeste. Na janela do departamento, que apresenta as portas fechadas, a placa *ouvidoria* remete a uma possível colaboração do público.

Logo à frente, no chão, estava a instalação denominada *Zumbi encarnado*, onde um senegalês de nome Abdul emprestou seu rosto e corpo para dar forma a um

⁴³⁰ *Conversa de galeria*, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_KCWNySwC4E.

⁴³¹ A figura do pesquisador nem sempre era a do artista. Jonathas relatou, inclusive, que contou com o apoio de pesquisadores do Instituto Joaquim Nabuco. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_KCWNySwC4E

personagem símbolo da consciência negra no Brasil (Figura 115). As fotografias foram feitas na Serra da Barriga, terra natal de Zumbi, e impressas em serigrafia sob madeira de coco. No caso, um estrangeiro de origem africana incorpora um mito de resistência, abrindo um olhar irônico para a formação da população brasileira.



Figura 114: Departamento de ética e culpabilidade.
Foto: Flávia Gervásio

Figura 115: Zumbi encarnado.
Foto: Eduardo Ortega.

Já na parede expositiva, mais um intervalo para o diálogo com acervos de outras instituições: primeiro o cartaz, acervo do Instituto Lula Cardoso Ayres, em que Gilberto Freyre lançou sua candidatura para deputado federal pela UDN, cuja ilustração feita por Lula Ayres continha os seguintes dizeres: *Pernambucanos de todas as cores votarão em Gilberto Freyre*.

Vemos que a sua própria tese de miscigenação das raças servia de mote para o *slogan* de sua campanha política — na qual galgou sua atuação em um partido extremamente conservador, reafirmando, assim, o contexto de origem senhorial de sua família.

Logo ao lado, estava a exibição da propaganda de um empreendimento imobiliário de acervo da CEHIBRA / Fundação Joaquim Nabuco, no qual Freyre participou como modelo das fotografias, e que também tomava de empréstimo a teoria freyriana em seu slogan, mas de modo extremamente conservador, uma vez que celebra a elite: *os bons tempos da casa grande estão de volta*⁴³² (Figura 116).

⁴³² Ver Seção *Publicitária* de Marcel Broodthaers, citada no capítulo 2 desta tese.

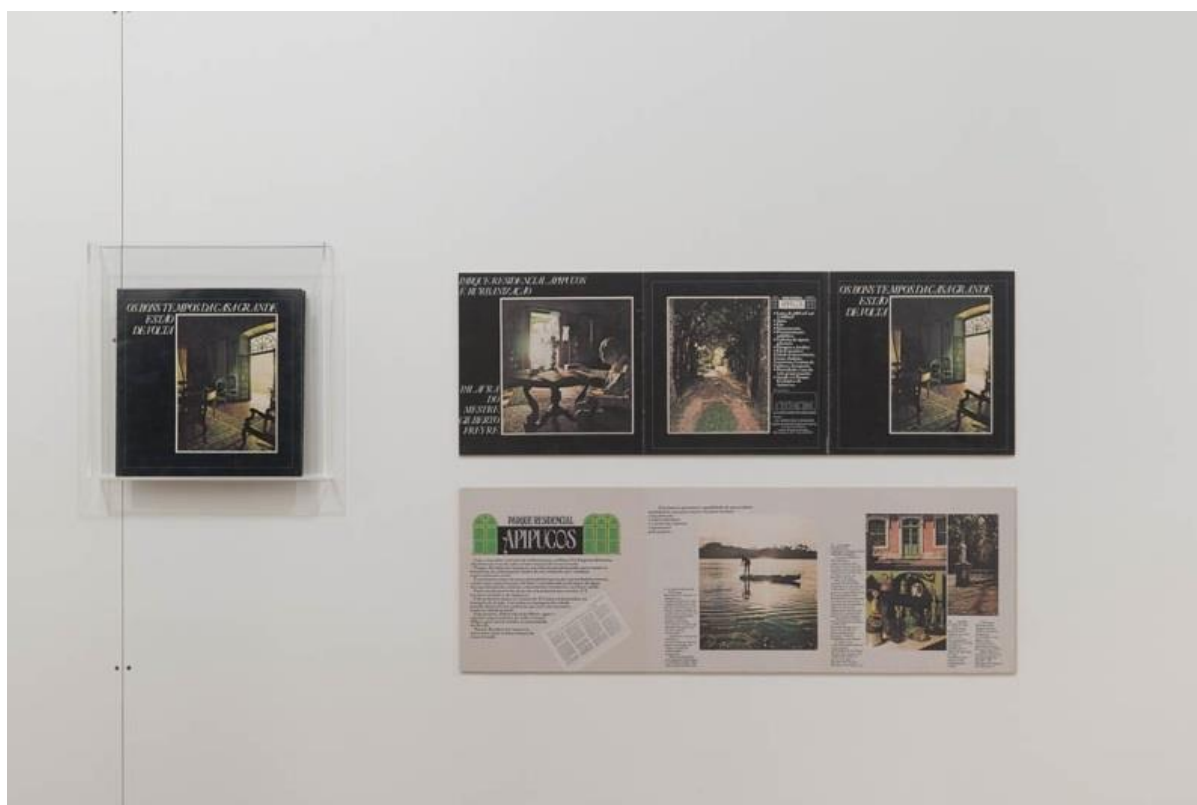


Figura 116: Publicidade com Gilberto Freyre

Foto: Eduardo Ortega.

Ao lado, mais uma paródia, desta vez das capitulares feitas por Luiz Jardim para o livro *Brasil açucareiro*, cujo exemplar do acervo da Fundação Joaquim Nabuco foi exibido: é o *ABC da Cana*. Na versão de Jonathas, viam-se fotografias de trabalhadores dos canaviais que representavam letras do alfabeto com as próprias canas cortadas⁴³³. O desenho em nanquim de Luís Jardim que inspirou o projeto está presente ao lado das fotos, e trata-se de um estudo de identidade visual para o livro citado (Figura 117).

Nas capitulares “originais” aparece a matéria-prima da cana, a casa grande, mas quase não aparece o trabalhador — presente apenas em duas ilustrações. Situação inversa ocorre no abecedário de Jonathas: o próprio trabalhador com sua cana é a figura de todas as letras, exibindo seu uniforme, facões e um ambiente desolador de campos cortados.

⁴³³ Os trabalhadores foram pagos com cachê de um dia de trabalho: 25 reais. A proposição sugere uma outra relação para o colaborador, acostumando apenas com serviços braçais, mas que também é de trabalho.



Figura 117: ABC da Cana
Foto: Eduardo Ortega.

Logo à frente estavam exibidos objetos emprestados da Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (Sudene): publicações da instituição, um mapa, fotos da fachada da sua sede, e um relógio antigo marcando o tempo. Criada inicialmente em 1959 com o objetivo de “incorporar a Região Nordeste e depois a Amazônia a um processo desenvolvimento nacional”, este órgão reforçava a imagem do Nordeste como uma região pobre, atrasada e subdesenvolvida — tal como na tese da *Invenção do Nordeste* (Figura 118).



Figura 118: Acervo da Sudene
Foto: Eduardo Ortega.

O histórico presente no *site* da instituição⁴³⁴, de tom laudatório, filia a instituição ao pensamento do economista Celso Furtado, responsável pela coordenação de um Grupo de Trabalho para o Desenvolvimento do Nordeste (GTDN), que produziu o documento *Uma Política de Desenvolvimento Econômico para o Nordeste*. A instituição seguiu forte nos anos ditatoriais, em cujos tempos de “milagre econômico” subsidiou obras de infraestrutura de transportes, energia e saneamento básico, trabalhou no fortalecimento de estruturas de planejamento, em programas de capacitação de professores, de fortalecimento da indústria, de empresas e de empreendimentos diversos⁴³⁵. O órgão foi extinto em 2001, por motivos econômicos, quando foi substituído pela Agência de Desenvolvimento do Nordeste, e reaberto novamente em 2007⁴³⁶.

A saga documental de Jonathas segue com fotografias em preto e branco que compunham parte da pesquisa de campo de Josué de Castro na época da produção da sua obra *A geografia da fome*. Lançado na década de 1940, o livro buscava analisar os hábitos alimentares de grupos ligados a diversas áreas geográficas, “procurando, de um lado, descobrir as causas naturais e as causas sociais que condicionaram o seu tipo de alimentação, com suas falhas e defeitos característicos, e, de outro lado, procurando verificar até onde esses defeitos influenciam a estrutura econômico-social dos diferentes grupos estudados”⁴³⁷.

Assim, diversos discursos que sustentaram a dita *Invenção do Nordeste*, conforme Durval de Albuquerque Jr. relatou, estão presentes no museu de Jonathas: o pensamento sociológico de Freyre, a institucionalização do discurso do atraso pela Sudene e o discurso da fome do pernambucano Josué de Castro. São reflexões que, de modo geral, partem da concretude do real, de seus problemas cotidianos, e que visam à transformação deste espaço.

No fundo da exposição, em uma foto intitulada *Homem do mangue*, um homem nu com naturalidade reafirma sua masculinidade. Representado ao fundo de um mangue, junto a restos de lixo, a imagem sublinha a ideia de museu de gênero, e traz uma representação pouco usual nos museus, que remete ao sexo e ao erotismo (Figura 119).

⁴³⁴ SUDENE, 2015.

⁴³⁵ SUDENE, 2015.

⁴³⁶ SUDENE, 2015.

⁴³⁷ CASTRO, J. *Geografia da fome*. Rio de Janeiro: Antares, 1984. Disponível em: <http://www.zorraquino.com.br/textos/eco-social/geografia-da-fome-josue-decastro.pdf>



Figura 119: O Homem do mangue

Foto: Flávia Gervásio.

O Museu fictício de Jonathas se caracteriza por uma roupagem de instituição tradicional, mas tanto nos temas que introduz como no modo poético e irônico de narrar, busca levar o espectador a uma reflexão sobre as ditas verdades de uma região a partir dos homens, histórias e representações que nela se encontram. A sua discussão sobre o Nordeste parte dos diversos matizes de um pensamento regional e vai além, colocando o homem comum em cena, para pensar relações com o passado, com o presente, com a cidade, com o trabalho, e com os seus problemas concretos. A partir disso, abrem-se diversas discussões: sobre o gênero a partir da presença do homem no título; sobre as heranças e estruturas do país, que se encontram de modo residual e marcante em nossa sociedade atual; sobre o uso e ocupação das cidades. Seu discurso se esvai em uma miríade de objetos, fotos, vídeo, textos que não objetivam chegar a uma verdade sobre o homem do Nordeste, mas sim a uma reflexão, com toques de ativismo político.

Jonathas busca também refletir sobre a própria instituição do qual se constituiu como um duplo, pensando o seu contexto e o modo como ela atua até hoje. Para tanto, o artista se vestiu de museólogo, pegando peças de empréstimo de outras instituições,

trazendo uma grande dimensão documental para os projetos propostos, e coordenando uma equipe de colaboradores.

Este aspecto das relações, do outro que é na verdade o próprio eu do artista e de tantos brasileiros, é a ênfase maior deste projeto. Ele não quer o todo — como a representatividade de todos os setores da sociedade —, mas sim alertar para os conflitos, as ambiguidades, as contradições. E a partir dessa setorização, busca refletir o homem, o passado e suas relações.

3.3 *Banana is my bussiness*

“A poesia é uma espécie de um heroísmo; você continuar ao longo dos anos acreditando nessa coisa inútil que é a pura beleza da linguagem – que é a poesia – é um heroísmo. [...] Porque na realidade a poesia não vai te fazer rico de jeito nenhum. É muito mais lucrativo você abrir uma banquinha e vender banana do que fazer poesia. Quer dizer, para você continuar acreditando em poesia é preciso muita santidade.”

(Paulo Leminski)⁴³⁸

Fruta originária da Ásia, a banana chegou ao Brasil no século XV, e hoje é uma das mais cultivadas e consumidas no país, sendo tão popular e de baixo custo, que corriqueiramente dizemos que algo barato tem “preço de banana”. Sua associação com o clima tropical, e com o Brasil especificamente, deve-se muito à figura de Carmen Miranda. A cantora, que do Cassino da Urca foi levada à *Broadway* por um produtor na década de 1940, fazia um estrondoso sucesso no mundo inteiro apresentando uma personagem exótica: vestida de baiana estilizada, trazia balangandãs e a fruta na cabeça, além do samba no corpo e na canção. Foi lutando contra esta imagem estereotipada que a cantora lançou, em 1947, a música *I Make My Money With Bananas*, na qual ironiza o fato de ser uma das mulheres mais bem pagas dos EUA, ao mesmo tempo em que era criticada por vender uma identidade caricata — e já então esgotada — do Brasil⁴³⁹.

Com o tempo, não foram poucas as vezes que a fruta se tornou ícone na cultura pop. Em 1967, o clássico disco da banda norte americana *The Velvet Underground and Nico* trazia na capa a representação de uma banana em uma gravura de Andy Warhol que, a princípio, podia ser “descascada” para então exibir a fruta em cor de carne. Pouco

⁴³⁸ LEMINSKI, P. *O que é a poesia?* Disponível em: <<https://tateios.wordpress.com/2013/09/27/o-que-e-a-poesia-paulo-leminski/>>.

⁴³⁹ CARRAPATOSO, T. *I make my Money with bananas*. Disponível em: <<http://paisagemfabricada.com.br/tag/paulo-nazareth/>>. Acesso em: 19 dez. 2015.

As referências à banana vão, portanto, da política a identidade, passando por ícones *pop* — e não se esgotam. Na exposição *Mercado de Bananas*, Paulo Nazareth destrinchou em um dos seus folhetos de papel jornal alguns dos diversos significados da fruta: gesto obsceno, homem sem energia, palerma. Seguiu-se então uma relação dos seus diversos tipos, os seus produtores — bananeiro, bananocultor — e que desembocava no local de sua exibição para venda — a banca, não sem antes lembrar que banca é também uma espécie de júri e seleção⁴⁴³ (Figura 120). A metáfora com o sistema artístico se iniciava no título da mostra e permanecia em diversos dos seus objetos.

A exposição *Mercado de banana: quem vai querer comprar arte?* foi aberta em 2009, no Centro Cultural São Paulo, uma instituição da Secretaria Municipal de Cultural que funciona na capital paulistana desde 1982⁴⁴⁴. Kiki Mazzucchelli, que no ano anterior integrava um grupo de críticos do CCSP, conta a sua surpresa quando se deparou com o portfólio incomum do artista:

Lembro vivamente da sensação que tive, naquele ano, ao examinar o caótico conteúdo de um de seus envelopes — uma dezena de folhetos toscamente impressos em papel jornal — porém, contendo textos bilíngues e até trilingues [...]; convites de exposições individuais e coletivas; alguns cartões postais, tudo sem maiores explicações. [...] Veio, então, a realização de que estava diante de uma obra muito singular, que resgatava com perspicácia e humor alguns procedimentos e valores estéticos do experimentalismo conceitual da década de 70, ao mesmo tempo em que trazia um lastro histórico e uma abordagem biográfica da questão racial, assunto que, embora premente, praticamente inexistia nos atuais debates em torno da arte contemporânea brasileira.⁴⁴⁵

A abordagem biográfica que Kiki menciona, é um forte elemento em toda a sua trajetória artística. O autointitulado artista fazedor de coisas, Paulo Sérgio da Silva “de nascimento”, traz o nome Nazareth de sua avó na alcunha artística. Em depoimento durante uma residência na Terra Una, na Serra da Mantiqueira, em Minas Gerais, o artista relatou a história da mãe de sua mãe, que filha de índios Krenaks e casada com um “[ex]índio”, foi “considerada portadora de insanidade mental [...], presa e encaminhada ao Hospital Psiquiátrico da Cidade de Barbacena no Sul do Estado de Minas Gerais, onde ficou internada por duas décadas até o início da reforma manicomial

⁴⁴³ O folheto de Paulo Nazareth continha também a fonte das informações: “dicionários escolares da língua portuguesa/dic. Aurélio & outros de baixo custo”.

⁴⁴⁴ CENTRO Cultural São Paulo. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/CCSP_O_que_e_o_Centro_Cultural_Sao_Paulo.html>. Acesso em: 11 dez. 2015.

⁴⁴⁵ MAZZUCHELLI, K. Sobre marfins, dentes e ossos: uma breve introdução ao trabalho de Paulo Nazareth. In: PAULO Nazareth: arte contemporânea LTDA. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

no Brasil”⁴⁴⁶.

Foi em homenagem a uma mulher discriminada por sua conduta tradicional que Paulo rebatizou seu nome. Sua autobiografia, tão presente em suas intervenções a ponto de lhe mudar o nome, mistura-se então a uma história geral do país, em que o autoritarismo ditou o destino de muitos grupos. No mesmo depoimento, Paulo relata que, no mesmo ano em que sua avó foi internada em um hospício,

[...] todos os Krenaks foram presos e encaminhados à Fazenda Guarani em São Paulo de onde teriam fugido e viajado caminhando até Governador Valadares onde pegariam o trem para a vila de Aimorés, assim denominada em irônica homenagem aos antepassados Krenaks que viveram nas terras ocupadas pelo dito centro urbano.⁴⁴⁷

Partindo primeiramente desta mostra, *Mercado de Bananas*, documentada pelo próprio artista em um blog na internet⁴⁴⁸, vamos também remeter a algumas ações e intervenções associadas deste artista mineiro, que tratam de temas como coleção, identidade e crítica ao sistema artístico.

Um folheto rústico de papel amassado (Figura 121), apresentado como um rascunho, trazia junto a rabiscos e rasuras o conceito da exposição, que ironicamente inseria uma fruta barata e tão característica dos trópicos como um objeto de arte: “Projeto de ~~intervenção~~ (contratação) [sic] de introdução da banana no mercado de arte. Vender banana e derivados via internete [sic] correio eletrônico, telefone, correio convencional, entrega via correios, simples ou sedex. Pedidos via email, correio ou telefone⁴⁴⁹”. Logo abaixo, estava o preço das xilogravuras de banana, R\$ 150,00, e o sistema de venda “self-service, leve a gravura e deixe o valor correspondente na lata”, que trazia em si a confiança com o público.

⁴⁴⁶ PRÊMIO Interações Florestais 2010. *Residência Artística Terra Una*, Liberdade, Minas Gerais, p. 22, 2010. Disponível em: <http://www.terrauna.org.br/InteracoesFlorestais2010/revista_files/revistaif2010.pdf>. Acesso em: 19 dez. 2015.

⁴⁴⁷ PRÊMIO..., 2010, p. 22.

⁴⁴⁸ Disponível em: <<http://mercadodebanana.blogspot.com.br/>>.

⁴⁴⁹ Disponível em: <<http://mercadodebanana.blogspot.com.br/>>.

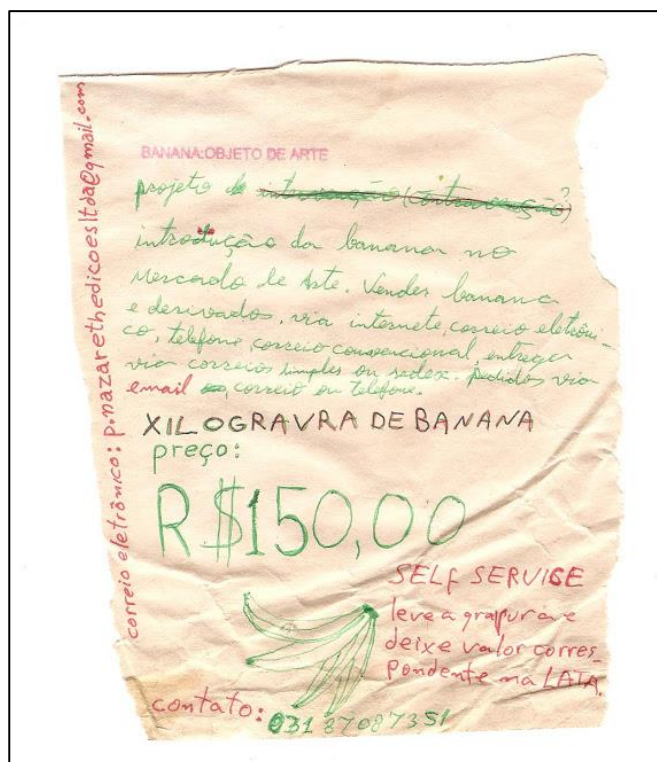


Figura 121: Folheto

Fonte: <http://mercadodebanana.blogspot.com.br/>

A analogia com o mercado de arte é também uma retomada de outro fator biográfico do artista, que já foi feirante e que costumava inclusive vender seus trabalhos a preços módicos em uma banca de feira com a placa *Paulo Nazareth Edições Ltda* no Palmital, região metropolitana de Belo Horizonte, onde vive. Sintomaticamente, a galeria que hoje representa o artista em São Paulo, a Mendes Woods⁴⁵⁰, não trabalha com os mesmos padrões na comercialização do trabalho de Paulo Nazareth.

A exposição-mercado contava com a presença em modo permanente de dois imigrantes latinos [Figura 122] que, realizando o papel de vendedores, teriam uma comissão de 50% em cima da venda das gravuras realizadas por Paulo. Em um folheto de letras quase que apagadas, constavam as informações para o recrutamento destes colaboradores, em uma linguagem que misturava português e espanhol: “Andinos - Precisa-se de vendedores temporários que acepten trabajar por comission 50%”⁴⁵¹.

⁴⁵⁰ MENDES Woods. Disponível em: <<http://www.mendeswooddm.com/>>. Acesso em : 14 nov. 2015.

⁴⁵¹ Disponível em: <<http://mercadodebanana.blogspot.com.br/>>.



P.NAZARETH EDIÇÕES / LTDA. Belo Horizonte - BRASIL abril 2009

Figura 122: Visão da exposição
Fonte: <http://mercadodebanana.blogspot.com.br/>

No caso de Paulo, ao mesmo tempo em que o artista muitas vezes se desloca para a apresentação dos seus trabalhos, tornando-se ele próprio um “objeto de arte” que conta histórias ou mesmo, ironicamente, vende a sua imagem de homem exótico⁴⁵², é recorrente a utilização destes colaboradores em suas ações, como na Bienal de Veneza, quando índios Guarani Kaiowá apresentaram a instalação concebida pelo artista em 2013⁴⁵³, ou quando em 2006, em uma mostra no Museu de Arte da Pampulha de Belo Horizonte, convocou três pessoas para deitar em três redes oito horas por dia durante o período da exposição, recebendo para tanto, com carteira assinada⁴⁵⁴.

A estrutura da exposição-mercado foi toda pensada pelo artista em esboços que delimitavam o caráter rústico do espaço: desde as mesas improvisadas por cavaletes, até o modo de dispor o título, as bananas e seus derivados em exibição, os folhetos à venda,

⁴⁵² Projeto *Notícias da América*. Disponível em: <latinamericanotice.blogspot.com/>.

⁴⁵³ “O mineiro mandou os índios Genito Gomes e Valdomiro Flores à porta de sua instalação na Bienal de Veneza. Até agosto, os dois contavam ao público da mostra (uma elite consumidora de arte) as violências sofridas por suas etnias” (FURLANETO, 2013).

⁴⁵⁴ Catálogo de projetos e realizáveis. Acervo do MAP.

as pinturas e gravuras de bananas em posição de destaque na parede, assim como estratégias para o espaço externo — como um carrinho móvel para venda da fruta e uma “placa publicitária” para a rua-passeio. Paulo, além de se propor como um objeto de arte, também se propõe como um ativo museógrafo na concepção de suas exposições (Figuras 123, 124 e 125).

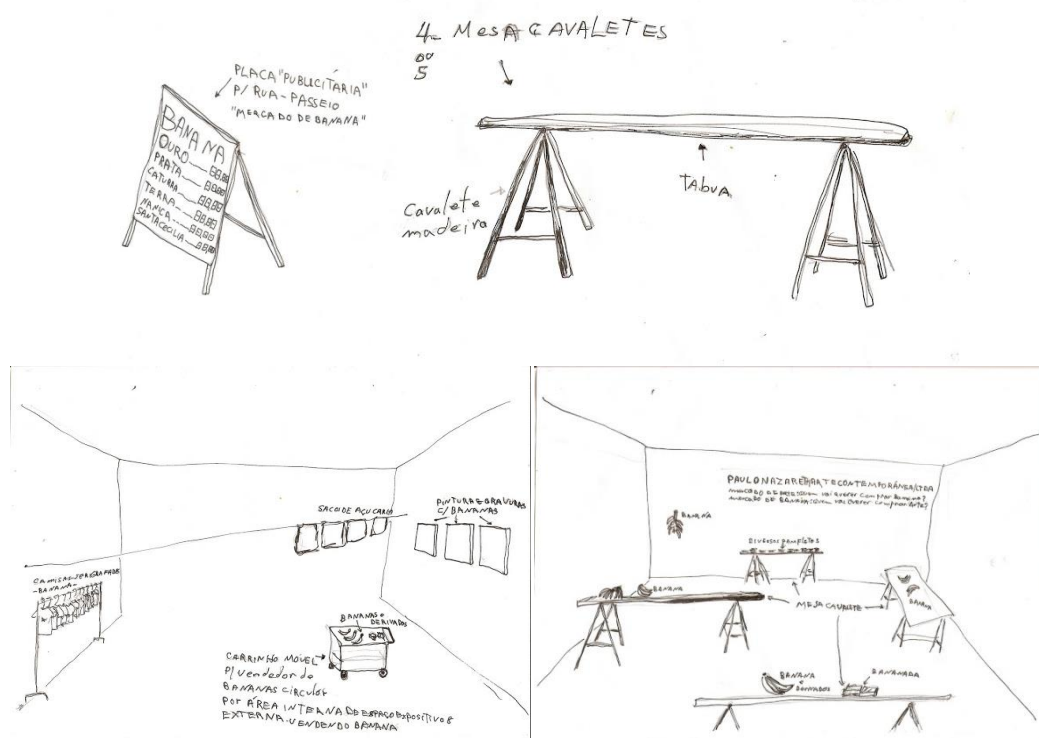


Figura 123, 124 e 125: Museografia feita pelo artista.
Fonte: <http://mercadodebanana.blogspot.com.br/>

Voltamos neste ponto à Bienal de Veneza. Nas duas ocasiões em que o artista foi convidado para uma das exposições mais importantes do sistema artístico contemporâneo, em 2013 e em 2015, uma mostra de obras similares foi apresentada simultaneamente em um barracão semiacabado no bairro Veneza, na cidade de Ribeirão das Neves, periferia de Belo Horizonte, Minas Gerais. Como Paulo se nega a viajar para a Europa sem antes realizar um percurso pela África, ele acaba por trazer a realidade artística de um grande centro das artes para a periferia, com o intuito final de desenvolver ali um centro cultural e de residências artísticas. Assim, mais do que um artista-museólogo, Paulo se desdobra em papéis como o de artista-produtor.

No ano de 2013, foram apresentados nas “duas Venezas” tanto o vídeo *Aprendi a rezar em guarani e kaiowá para o mundo não se acabar*, como também uma coleção

denominada *Todos os santos de minha mãe*, em que reuniu uma série de produtos comerciais, como velas, defumadores, lâmpadas, embalagens de produtos alimentícios, que continham nomes de santos — investigando então uma curiosa ligação entre a devoção e o mercado (Figura 126). A ação já estava, de forma embrionária, prevista em seu *Catálogo de Projetos e realizáveis* datado de 2006, de modo diverso: “Coleção de santos de casas comerciais – Notas fiscais e panfletos de casas de santo comerciais”.



Figura 126: Todos os santos de minha mãe. Bienal de Veneza, 2013. Palacio Enciclopedico
Fonte: <http://edition.cnn.com/2015/06/30/design/brazil-best-new-designers-art/>

Já no ano de 2015, o projeto foi ampliado: a 2ª *Bienal de Veneza/Neves*, além de exibir os projetos do artista e de outros interessados, transformou o espaço em um local de residência artística. Até mesmo uma convocatória democrática foi realizada pela internet, de modo a buscar parceiros, amadores ou não, interessados em exibir arte postal⁴⁵⁵. O objetivo, segundo o edital, é:

[...] apresentar Veneza / Ribeirão das Neves ao Brasil e ao mundo, além de difundir e democratizar a arte postal, fomentando o movimento da Arte Postal, estética, ética, política, poética, linguagem e comunicação multilateral na cidade de Ribeirão das Neves, no território nacional brasileiro e no exterior em todos os continentes, ressaltando seu caráter internacional.⁴⁵⁶

A busca de circuitos alternativos de pesquisa, produção e exibição é uma constante em sua obra. Em depoimento a um jornal local, o artista ressaltou que “Nem todos os barcos levam à mesma Veneza. [...] A de Neves é o outro lado da italiana, [...]”

⁴⁵⁵ 56ª BIENAL de Veneza, 2015.

⁴⁵⁶ 56ª BIENAL de Veneza, 2015.

de trabalhadores humildes, altamente estigmatizados pelo comércio de drogas e pela cor de sua pele. [...]”⁴⁵⁷. Reivindicando uma paridade entre locais tidos como mais importantes e desenvolvidos, com outros esquecidos e abandonados pelo poder e pela mídia, o artista joga luz sobre os esquecimentos da história e quer, através da arte, redefinir o lugar-comum. Segundo Paulo:

A arte não pode ser só glamour, coquetel, puxação de saco e mi-mi-mi. **Tem que ser viva, mexer, sacudir e virar as pessoas pelo avesso.** [...] Todo mundo olha o ipê- amarelo só como árvore muito bonita, mas ela tem outras histórias. É árvore de resistência, que floresce em época de seca. [...] Gostaria que a Bienal de Veneza/Neves fosse vista como o ipê amarelo. Aqui também existem memórias, histórias, riquezas de relacionamentos humanos. Temos uma tendência a esquecer tudo isso⁴⁵⁸.

Ainda no contexto da Bienal de Veneza, Paulo criou um *Caderno de proposiciones para a cidade de Veneza*⁴⁵⁹, formado por gravuras soltas impressas em papel *offset*, dentre as quais se encontrava o *Projeto: coleção de barcos que migram para o norte* (Figura 127), com a seguinte descrição:

Coleccion de Barcos e balsas precarias utilizados por cubanos e otros pueblos para migra para el Norte trasladando por el mar o otros águas. El proyecto considera que los barcos e las balsas son objetos de arte patrimonios de la humanidad e no poderon se destruydos, estes objetos devem ser coservados em Museos de Arte Contemporanea e aquellos que los destruijen seran considerados vandalos y estaran sujetos a las leys internacionales. Hacen parte desta coleccion todos los barcos e balsas clandestinos, incluso los destruidos e los que estan para ser contruidos.⁴⁶⁰

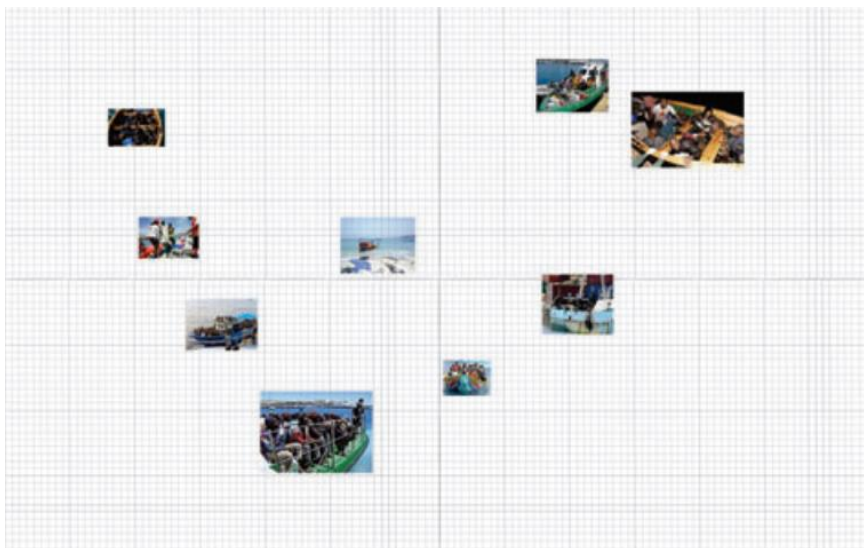


Figura 127: *Projeto: coleção de barcos que migram para o norte*
Fonte: VENEROSO, 2013.

⁴⁵⁷ SEBASTIÃO, 2015.

⁴⁵⁸ SEBASTIÃO, 2015.

⁴⁵⁹ VENEROSO, M. C. Notas sobre Paulo Nazareth: abordagens sobre a água. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 20, n. 2, p. 170-187, jul./dez. 2013. p. 184.

⁴⁶⁰ NAZARETH apud VENEROSO, 2013, p. 184.

O texto exibido na Europa, lócus da imigração, remete às péssimas circunstâncias que os imigrantes e refugiados enfrentam ao realizar o traslado em busca de melhores condições de vida. Porém, de forma irônica, ele decreta que os objetos que tornam possível esta travessia — os barcos — seriam transformados em “patrimônio da humanidade”. A política vigente de patrimônio, que celebra marcos narrativos, bens materiais por valores técnicos e que privilegia certos grupos em sua seleção, provém da mesma sociedade que exclui e fecha os olhos para os horrores desta travessia cotidiana. Estes barcos, se preservados, seriam um memorial para o dor dos esquecidos.



Figura 128: Decreto Aqui é arte, de Paulo Nazareth. Acervo do MAP
Foto: Flávia Gervásio.

Figura 129: Capa do Catálogo de Projetos & realizáveis, de Paulo Nazareth. Acervo do MAP
Foto: Flávia Gervásio.

Ações ora banais, ora poéticas, ora irônicas, decretadas como arte conforme documento assinado em cartório⁴⁶¹ (Figura 128), costumam ser impressas e reunidas em catálogos e conjuntos editados de forma artesanal pelo artista. Em 2006, seu *Catálogo de projetos e realizáveis*, realizado pela – *P Nazareth edições Ltda* (Figura 129), continha em sua apresentação o propósito de “reunir projetos de obras de arte passíveis de serem concretizadas”, mas que no momento em que são editados e exibidos, “já podem ser apreciados e considerados como obras prontas, já que sua concretude deverá ser realizada no olhar do perceptor”⁴⁶². A imaterialidade da obra contemporânea se afirma

⁴⁶¹ “Eu, Paulo Sergio da Silva por batismo, com o nome artístico PAULO NAZARETH, tendo ordinariamente refletido sobre a posição da Arte Contemporânea no Brasil, conhecendo o quanto é importante a minha declaração, e não desejando nada mais do que glória para mim, e reconhecimento para meu país, usando do direito conquistado como artista, bacharel em desenho e gravura, e licenciado em desenho e Plástica pela Escola de Belas Artes da UFMG e do direito constitucional de livre expressão, venho nomear por meio deste decreto conceitual, arte todas as ações por mim realizadas daqui por diante até a data que me bem convier”. Cf.: <<http://artecontemporanealtda.blogspot.com.br/>>.

⁴⁶² Acervo do MAP.

discursivamente pelo artista, entrando em jogo também a questão do projeto como obra, assim como a coleção do Conde Panza formada pela ideia dos artistas⁴⁶³, e a afirmação que estas gravuras “toscas” impressas em preto e branco em papel *offset*, já seriam uma obra de arte.

As ações reunidas por Paulo neste Catálogo muitas vezes se desdobram em projetos realizados e modificados, como a “*Caminhada até a América Central – Viagem a Guiana Francesa [único território da União Europeia na América do Sul continental]*: de carona viajar até a Guiana Francesa na América Latina para ganhar um euro”⁴⁶⁴, que mais tarde foi reconfigurada para um traslado até Miami. Por vezes, também, atentam-se a fatos utópicos, que mesclam associações a outros artistas, como Cildo Meireles, a ações de subversão do *modus* vigente. Como em *Dinheiro não traz felicidade – Versão 1*:

[...] com a verba da Bolsa do MAP destinada à montagem de trabalho de arte visual, comprar algumas poucas armas, granadas e dinamites no contrabando. De maneira educada assaltar uma agência do Banco do Brasil. Colocar bananas de dinamite em caixas eletrônicos e levar o dinheiro entre 3:00 e 5:00 da manhã. Estourar transformador de energia elétrica, para provocar um caos. Com o dinheiro do assalto alugar um avião teco-teco amarelo e num dia de sol sobrevoar a cidade de Belo Horizonte e jogar o dinheiro sobre a cidade carimbado com os dizeres: Dinheiro não traz felicidade/Rasgue e jogue fora.⁴⁶⁵

Outra ação, *Catálogo de artistas para a posteridade*, ironizava o sistema artístico e seus critérios para escolha das obras a serem “eternizadas” em um museu: “Um cartaz convidando artistas de diferentes gêneros para fazerem parte de um Catálogo de Artistas para a posteridade. O telefone público é conectado à secretária eletrônica [...] que entram para o acervo do Museu de Arte da Pampulha”⁴⁶⁶. Nesta ação, o simples ato de ligar para um telefone se intitulando artista garantia uma vaga no catálogo. O artista é aquele que se autoneomeia?

A própria ideia de uma exposição-mercado como a citada neste tese estava de certa forma concebida na ação *Feira*, que previa uma “instalação dentro de um museu”, e a ação de “comprar uma televisão vermelha na Feira de Usados do Palmital. Registrar a compra/ação. Levar a TV para o museu e exibir na mesma o registro de sua compra”⁴⁶⁷.

A gravura, técnica que de modo corriqueiro está presente no nosso dia a dia — nas passagens de ônibus, tíquetes, convites, vales-refeições, panfletos, anúncios, jornais,

⁴⁶³ O Conde Giuseppe Panza di Biumo Giuseppe Panza é um importante colecionador de obras minimalistas, pós-minimalistas e de arte conceitual, grande parte das quais estão salvaguardadas em forma de projeto, e não como um objeto em si.

⁴⁶⁴ NAZARETH, P. *Catálogo de projetos e realizáveis*. Acervo Museu de Arte da Pampulha.

⁴⁶⁵ Catálogo de Projetos e realizáveis. Acervo Museu de Arte da Pampulha.

⁴⁶⁶ Catálogo de Projetos e realizáveis. Acervo Museu de Arte da Pampulha.

⁴⁶⁷ Catálogo de Projetos e realizáveis. Acervo Museu de Arte da Pampulha.

rótulos de produtos⁴⁶⁸ — é também um artifício recorrente nas proposições de Paulo Nazareth, como um meio democrático, barato e fácil de circular suas ideias, imagens e até mesmo os conceitos fundamentais de suas obras.

Voltamos novamente ao *Mercado de Bananas* de Paulo Nazareth, em que a gravura foi um recurso amplamente utilizado na exposição. Em um de seus folhetos, Paulo discorre, em uma narrativa fragmentária, “multicultural”, informativa e irônica, diversas associações possíveis, realizadas a partir da “musa paradisíaca”, a banana. Informações como os ciclos migratórios antigos que levaram os povos da Ásia à América há dezenas de milhares de anos, a chegada dos colonizadores e a homogeneização dos povos ameríndios como índios são colocados ao lado de dados como a chegada da fruta da Ásia para produção da América. Dados biográficos da sua família se juntam a dados da formação da sociedade brasileira e de imigração no mundo, assim como informações sobre os principais produtores da fruta, como é comercializada, transportada e consumida:

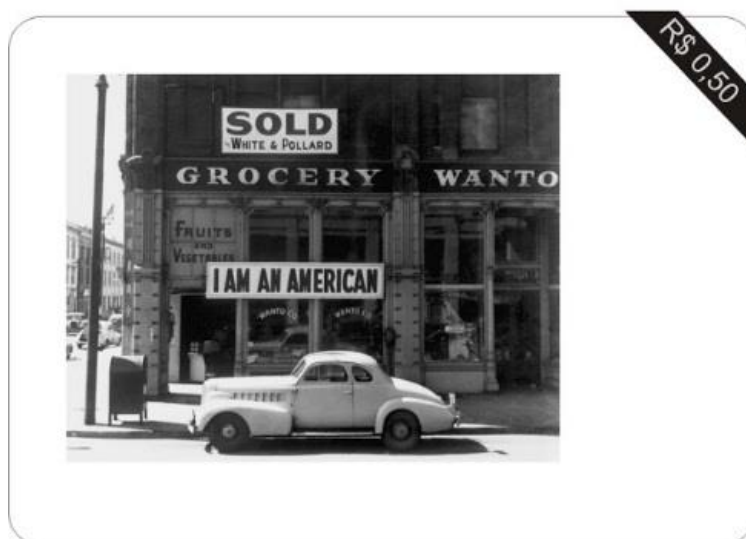
A banana nasce com cachos que se formam no topo das bananeiras que são os pseudocaules, o verdadeiro caule é um rizoma que fica sob a terra do qual se pode tirar as mudas. Um migrante é como uma bananeira pode deixar em sua terra natal um verdadeiro rizoma de memórias, se não tiver parte desse rizoma morre sem produzir frutos. Sempre que um cacho de bananas amadurece e é colhido, a bananeira morre para dela nascer outra, em um ciclo de vida e morte que dura mais ou menos 20 anos.⁴⁶⁹

Os diversos usos da palavra banana, sua associação com fatores políticos, como na expressão *República de Bananas*, e sua presença na *História das artes* são relatados também no panfleto, que cita a obra de Ligia Pape, *Cortina de Maçãs*, a instalação com 30.000 bananas em Londres, de Doug Fishbone, e um detalhe de frutas tropicais em um quadro de Debret (Figura 130).

⁴⁶⁸ Disponível em: <<http://gravurasprojetosetc.blogspot.com.br/>>.

⁴⁶⁹ Disponível em: <<http://mercadodebanana.blogspot.com.br/>>.

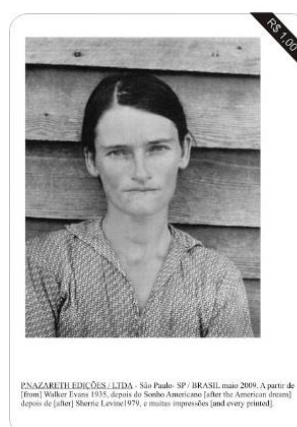
É também recorrendo ao manancial da *história das artes*, que o artista produz grande parte de seus folhetos da exposição. Assinados como P.NAZARETH EDIÇÕES LTDA, eles traziam imagens apropriadas de fotógrafos reconhecidos e estabelecidos no sistema artístico, como Huang Yali, Dorothea Lange, Iu Yuanmin, Liu Zheng, Sherie Levine e Myi, Walker Evans e Wang Ningde (Figuras 130 a 133). Na legenda, além da empresa de Paulo, víamos a data de 2009, seguida da inscrição “a partir de” e o nome do artista, juntamente com a frase: *depois do sonho americano*. A seleção trazia imagens em preto e branco que retratavam a solidão, pobreza, mercados, plantações, feiras e famílias. Ao lado, o preço tabelado de R\$ 1,00 ou R\$ 0,50. A obra de arte apropriada, sem valor no mercado artístico, era então vendida a preço de banana. Não seriam também estas imagens tão impactantes como as obras “originais”?



P.NAZARETH EDIÇÕES / LTDA - São Paulo- SP / BRASIL maio 2009
A partir de [from] Dorothea Lange 1942, depois do Sonho Americano
[after the American dream/ American way of life]



P.NAZARETH EDIÇÕES / LTDA - São Paulo- SP / BRASIL maio 2009.
A partir de [from] Iu Yuanmin, depois do Sonho Americano [after the American dream]



P.NAZARETH EDIÇÕES / LTDA - São Paulo- SP / BRASIL maio 2009. A partir de [from] Walker Evans 1935, depois do Sonho Americano [after the American dream] depois de [after] Sherie Levine 1979, e muitas impressões [and every printed].

Figura 131, Figura 132 e Figura 133: Folhetos vendidos no Mercado de Bananas
Fonte: <http://mercadodebanana.blogspot.com.br/>

Por sua vez, os desenhos de giz de cera, feitos pelo artista e carimbados ao lado direito com a assinatura de Paulo Nazareth e numeração — de modo a demarcar seu caráter aurático⁴⁷⁰ e artístico — tinham o preço de R\$ 150,00 (Figura 134). A julgar pelas fotos com o conteúdo do seu cofre de lata contidas no *site* que divulga a exposição, o artista não conseguiu o intento de vender seus desenhos.



Figura 134: Desenho de Banana
Fonte: <http://mercadodebanana.blogspot.com.br/>

As bananas, elas próprias, também figuravam na exposição trazendo aromas e sensações ao centro cultural. Mais tarde, em 2011, depois de trajeto rizomático do artista, que envolveu o Brasil central e diversas partes das Américas numa expedição realizada a pé, de carona e de ônibus, durante mais de um ano⁴⁷¹, Paulo chegou a Miami para uma famosa feira de arte — *Miami Art Basel*, com uma Kombi carregada de bananas verdes provenientes da Guatemala.

Nesse caminhar, Paulo registrou encontros, descobriu paridades com os

⁴⁷⁰ Sobre a perda da aura na obra de arte, ver texto clássico de BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.

⁴⁷¹ NOTÍCIAS da América. Disponível em: <latinamericanotice.blogspot.com/>.

latinos⁴⁷², reconheceu indígenas urbanos, e se deixou fotografar em inúmeras paisagens sem cabeça, como que sem identidade pessoal ou mesmo com uma identidade que se altera conforme o contexto. Em todos os pontos caminhados buscava histórias, temporalidades esquecidas e memórias, além de traços e hábitos que reconhecia naquele definido como outro, como um semelhante. Sobre esta identidade “constantemente negociada”⁴⁷³, como diz Melendi, Paulo escreveu:

Com esta história de ser mestiço e viajar pela America, mudo de cor todos os dias... em casa as gavetas não estão tão definidas, mas seguindo mais ao norte tudo é bem arrumado. [...] seja como for, as vezes nos EUA, quando eu entro em uma loja de “brancos” todos ficam com medo, incluindo eu.⁴⁷⁴

Realizando o trajeto de imigrantes clandestinos, mas com um documento que lhe dava acesso livre não só ao “país do desenvolvimento”, como também a um importante espaço da arte, Paulo Nazareth ironizava sua trajetória com uma placa dizendo “vendo minha imagem de homem exótico” (Figura 135). As fotos do artista eram vendidas a US\$ 1,00, enquanto as bananas, plenas de cheiros e sabores, tinham o preço de US\$ 10,00. Sua presença na Feira foi bombardeada na imprensa, juntamente com as estórias e imagens do seu grande deslocamento, o cheiro da banana a invadir o ambiente, o eufemismo de se colocar como objeto à venda, e a ação da venda de suas obras como produtos — afinal, estávamos numa feira, mesmo que de arte.



Figura 135: Miami Basel

Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/41135-monica-bergamo.shtml>

⁴⁷² PROJETO Cara de Índio. Disponível em: <latinamericanotice.blogspot.com/>.

⁴⁷³ MELENDI, M. A. Aqui é arte: Paulo Nazareth. In: PAULO Nazareth: arte contemporânea LTDA. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

⁴⁷⁴ MELENDI, 2012.

É assim, retomando questões do sistema artístico, que Paulo Nazareth fala do mundo e todas as suas coisas, ressignificando e brincando com conceitos demarcados, ou não ditos, desconstruindo identidades e enlaçando biografias. Trazendo à baila os esquecimentos e ligações apagadas, ele faz de ações simples, como o caminhar e o olhar, um ato poético e reflexivo.

3.4 Encontros e desencontros

Em um contexto de deslocamento de identidades e de crise do sujeito, Paulo, Ícaro e Jonathas retomam a desconstrução derridiana⁴⁷⁵ para decompor conceitos binários ou hierarquizados — como eu e o outro — e assim pensar questões sobre a diferença e a identidade no mundo atual. Assim, as lacunas e contradições existentes nas narrativas unificadoras — seja das instituições, da legislação ou dos meios de comunicação — se mostram evidenciadas.

Como Stuart Hall apontou, as culturas nacionais não são inatas⁴⁷⁶ — elas partem de um discurso recriado que se cristaliza encobrendo conflitos e hierarquias. O objetivo aqui não é chegar a uma verdade maior, mas sim trazer as ambivalências e dubiedades dos discursos unificadores para a reflexão. Nesse sentido, em uma conjuntura na qual as culturas interceptam as fronteiras nacionais em uma negociação constante, a ferramenta da Tradução⁴⁷⁷ respeita estes hibridismos ao mesmo tempo em que busca os traços de singularidade das culturas e as suas histórias particulares.

Um meio de trazer a multiplicidade de vozes à exposição foi a utilização do recurso da colagem de referências, que, tal qual o atlas *mnemosyme* warbugiano, está presente tanto no Museu do Estrangeiro, de Ícaro, quanto no Museu do Homem do Nordeste, de Jonathas. Essa tentativa de releitura do mundo traz uma mescla de temporalidades em que convivem mudanças e permanências, conflitos e necessidades, discursos antigos e presentes — o antes e o agora em contínua conexão.

O caráter híbrido da cultura é apontado por Paulo, que, em suas andanças e deslocamentos, sai em busca do índio adaptado às grandes metrópoles, das semelhanças históricas e de costumes entre os latinos, da africanidade na América. As fusões presentes na história da sua família são retomadas a todo tempo em diversos

⁴⁷⁵ “Utilizado pela primeira vez por Jacques Derrida em 1967 na Gramatologia, o termo ‘desconstrução’ foi tomado da arquitetura. Significa a deposição/decomposição de uma estrutura. Em sua definição derridiana, remete a um trabalho do pensamento inconsciente (‘isso se desconstrói’), e que consiste em desfazer, sem nunca destruir, um sistema de pensamento hegemônico e dominante. Desconstruir é de certo modo resistir à tirania do Um, do logos, da metafísica (ocidental) na própria língua em que é enunciada, com a ajuda do próprio material deslocado, movido com fins de reconstruções cambiantes”. DERRIDA, J; ROUDINESCO, E. *De que amanhã*. Rio de Janeiro: 2004, p. 9.

⁴⁷⁶ HALL, 2006, p. 52.

⁴⁷⁷ HALL, 2006, p. 88.

espaços e contextos. Mas será que essas fusões ocorreriam de modo horizontal e não hegemônico? Ícaro Lira retoma as narrativas de miscigenação da sociedade brasileira ao trazer a reprodução do quadro de Modesto Brocos y Gomez, executado em um contexto que visava o clareamento — e a consequente “redenção” da população. Apesar de datada, essa tese ainda não estaria presente no nosso imaginário?

O imigrante, aquele que se desloca tanto dentro como fora do país, é uma figura de destaque. No quadro de notícias de Ícaro, as condições desumanas e de conflitos existentes nos países da América Latina são apontados, bem como as tentativas desesperadas de fuga e exílio — com as rotas de imigração e as notícias de desastres nos deslocamento. A reportagem *Cemitério de Barcos*, sobre os recorrentes naufrágios da ilha de Lampedusa, liga-se à *Coleção de barcos* de Paulo Nazareth, que torna visível esses resquícios de tragédias que, embora cotidianas, são encobertas pelo esquecimento ou convidadas a um ato celebrativo.

Guimarães Rosa disse uma vez que “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”⁴⁷⁸. Não se trata de chegar em um lugar, uma verdade, um fim, e sim de ter um olhar atento e um corpo aberto para sentir as coisas que estão no mundo. Assim, a importância do se deslocar buscando reconhecimentos, melhorias, ou enfatizando diferenças é realizada pelos três artistas: Ícaro, que empreendeu uma imersão no sertão nordestino⁴⁷⁹, Paulo, que se desloca entre os continentes em busca de um contato próximo em seu demorado caminhar, e Jonathas, que se deslocou ao rural para entender o dito homem do Nordeste e a ruralidade presente no ambiente urbano. Nesse sentido, o deslocar refere-se também a uma busca da mudança do olhar, da perspectiva, e um consequente deslocamento dos conceitos.

Neste jogo de deslocamentos, o ir e vir da temporalidade e suas permanências é apontado de diversos modos nas exposições apresentadas. A reprodução da obra de Rugendas no Museu do Estrangeiro, que retrata o desembarque de escravos no Cais do Valongo, remete a um espaço constantemente ressignificados: onde antes se comercializavam homens como mercadorias depois uma travessia forçada e desumana, hoje se tornou um lócus de celebração. O antigo porto no Rio de Janeiro dá lugar a museus de arquiteturas espetaculosas, como o Museu de Arte do Rio⁴⁸⁰, que abrigou a exposição *Museu do Homem do Nordeste*. O caráter celebrativo desta empreitada é questionado por Jonathas, que traz em seu painel de notícias as reportagens sobre as manifestações e conflitos daquela mesma região. A cidade viva, e suas contradições e

⁴⁷⁸ ROSA, G. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 86.

⁴⁷⁹ <<http://cargocollective.com/icarolira/Campo-Geral>>.

⁴⁸⁰ MARTINS, S. *O MAR de cima abaixo*. Rio de Janeiro, 2013. Blog do IMS. Disponível em: <http://www.blogdoims.com.br/ims/tag/museu-de-arte-do-rio>

impasses entre o urbano e o rural, a festa e a revolta, a força e a acomodação presentificam-se também no vídeo *Levante*, do mesmo artista.

Da passagem do tempo ficam os restos e descartes da cultura material – que são coletados pelos artistas em seus deslocamentos e reunidos em uma nova significação dentro da exposição. Ícaro trouxe blocos de madeira e pedras de suas andanças pelo sertão, enquanto Jonathas uniu artefatos arqueológicos de um museu a peças do cotidiano, formando um sítio *in loco*, e também reuniu camisas usadas de diversos trabalhadores. Já Paulo trouxe uma cultura material biodegradável para o centro cultural: as bananas.

E o que era descartado e tido como sem valor para o mercado encontra-se agora em um espaço antes inimaginável. Essas peças, agora com *status* de arte, não recebem, porém, o tratamento convencional de exposição — com condições ideais de controle de umidade e temperatura. Sem vitrines e sem interposições com o espectador, os objetos se deixam revelar em móveis improvisados, manequins que permeiam o espaço expositivo ou cenografias bem cuidadas. E assim a banana, com seus cheiros, oferece-se ao espectador e apodrece aos olhos dele, assim como as camisas suadas perfilam a exposição, sem um caráter aurático a lhes hierarquizar.

Os objetos recolhidos se somam a “obras de arte”, apropriadas pelos três artistas: reproduções de quadros novecentistas por Ícaro, fotografias impressas em papel rústico e vendidas a preço de banana em Paulo, e até mesmo acervos “reais” em Jonathas. A história das artes se torna um manancial de referências e ideias que, colocadas em novos contextos, propõem novas leituras e reflexões.

As histórias pessoais que trazem a subjetividade para a passagem do tempo também foram recursos utilizados com frequência nas exposições citadas: no *Museu do Estrangeiro*, de uma caixa de som se ouvia as experiências pessoais de estrangeiros vivendo na cidade de São Paulo⁴⁸¹. No *Museu do Homem do Nordeste*, os encontros com os trabalhadores e nordestinos que estampam os cartazes e emprestam suas vestimentas à exposição são documentados em fichas de pesquisa que podiam ser consultadas pelo espectador no *Departamento de Ética e Culpabilidade*. No *Mercado de bananas*, a voz da subjetividade, além de estar presente nos depoimentos dos folhetos do artista, configura-se também na presença de dois imigrantes latinos que apresentam a exposição. A amostragem apresentada é sempre diversa e casual — depende do acaso de um encontro ou mesmo da leitura de um anúncio.

Contrapondo esse caráter pessoal, temos a norma, a lei que inscrita em um papel,

⁴⁸¹ Também em referência a São Paulo, Christian Boltanski produziu a instalação 19.924.458+/-, no Sesc Pompeia em 2014. Nesta, por dentro as torres de papelão forradas com papeis de listas telefônicas, ouvíamos áudios com depoimentos de imigrantes e sua relação com a megalópole.

cerceia a liberdade dos corpos de cada um. A lei sobre a imigração no Brasil está exposta impressa no Museu do Estrangeiro, e também sob a forma de uma inscrição na parede, em cor de sangue. Do mesmo modo, Jonathas trouxe a legislação sobre a proibição de carroças em Recife para o seu museu, jogando com ela no seu vídeo *Levante*. Na nota *Posicionamentos monumentos*, ele também brinca com o caráter normativo das instituições museológicas — como se portar, o que fazer —, pois até mesmo em espaços de criatividade o homem não tem liberdade do ir e vir. Já Paulo fala de uma legislação fictícia ao criar um decreto em que define como arte todas as coisas por ele produzidas — ironizando assim os critérios de estabelecimento da arte no sistema.

Para falar sobre a sociedade que cria leis e discursos que apagam e homogeneízam a população, Paulo Nazareth se retrata com a cabeça encoberta pela paisagem, e Ícaro traz para seu museu uma foto antiga de uma mulher com o rosto apagado pelo tempo, e também um álbum que podia ser consultado, mas que, em vez de imagens, trazia somente as legendas. Um recurso contrário é utilizado por Jonathas, que, a partir de um anúncio de jornal, convocou diversos trabalhadores para emprestar seu rosto aos cartazes do museu do homem do Nordeste.

Os conflitos na história e na contemporaneidade são destacados tanto nas notícias de jornal reunidas por Ícaro como nos textos explicativos dos folhetos de Paulo. Do mesmo modo, Jonathas retoma, com alguma ironia, alguns antagonismos da nossa sociedade, quando desconstrói o discurso apaziguador da miscigenação de Freyre, revelando as relações nada democráticas de trabalho que subsistem na atualidade na *Fabrica Nego Bom*, no seu *Zumbi Encarnado*, no empréstimo do acervo de instituições como a Sudene, ou mesmo quando destaca a posição de elite do intelectual — ao trazer uma propaganda em que Freyre posa anunciando a volta do tempo da Casa Grande. Mas o papel político do Museu do Homem do Nordeste se evidencia nas placas de concreto produzidas no espaço da exposição e que garantem lugar a temas polêmicos, como a desmilitarização da sociedade e a violência sofrida pelos índios. Assim também como a sexualidade, muitas vezes renegada no espaço expositivo, aparece em seu museu na imagem do Homem do mangue, nu.

As relações de trabalho — e exploração — são um ponto de destaque em todas as exposições. Ícaro parece comparar em seu quadro de imagens às condições atuais de trabalho para imigrantes ao período de escravidão. Assim como Jonathas, que não só retoma as permanências do sistema escravista no Brasil, como também propõe novas relações de contratação com seus colaboradores.

Os três artistas se conjugam também em uma ânsia de documentação, configurada nas fichas produzidas por Jonathas e sua equipe de pesquisa, nos diversos

blogs que documentam as ações de Paulo Nazareth e trazem a exposição para o circuito virtual, e, de modo mais sutil, nos objetos e peças trazidos por Ícaro para seu museu.

A publicidade foi utilizada como um recurso de crítica à mercantilização e espetacularização da sociedade — e do sistema artístico. Paulo Nazareth, com seus decretos, sua série *Aqui é arte* e sua venda de gravuras rústicas de banana a preços de obra de arte, ridiculariza um sistema que valoriza e dignifica peças ou pessoas, apenas por critérios mercadológicos. A sua exposição previa também a utilização de uma placa publicitária que divulgaria o mercado de bananas ao público passante, que, por muitas vezes, nem entra nas instituições por falta de hábito. Jonathas também utiliza este recurso, não só ao mostrar o anúncio com Gilberto Freyre, como também ao produzir cartazes do seu museu que se assemelham a peças de publicidade.

Cheiros, sons, objetos, notícias, depoimentos, pessoas, folhetos — todos estes recursos citados são reunidos em uma estrutura que se apresenta como um museu, seja ele rústico e improvisado como em Paulo e Ícaro, ou mesmo pensado com a ajuda de profissionais, como em Jonathas. O artista que toma de empréstimo ferramentas de pesquisa das Ciências Humanas, pensa e atua também como um museólogo e produtor, criando e pensando a forma da instituição, e criticando a mesma e seus conceitos.

O museu representa quem? Como definir o homem do Nordeste, o estrangeiro, o latino? Nas exposições estudadas, a ironia e a ficção se juntam a dados pessoais dos artistas, histórias e objetos encontrados no meio dos seus percursos, para mostrar que estas categorias são plurais e transitórias — e não fechadas em discursos categóricos.

CAPÍTULO 4

FICÇÕES E UTOPIAS

CAPÍTULO 4 – FICÇÕES E UTOPIAS

Neste capítulo estão reunidas três propostas artísticas contemporâneas que possuem como marca tanto a busca de um caráter ficcional para pensar o real, como também a reflexão sobre a prática colecionista.

Na Coleção Duda Miranda, um misterioso colecionador de arte contemporânea “apadrinhado” por Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta foi apresentado no Museu Mineiro no ano de 2006, na exposição *A de Arte*. Em seguida, veremos algumas linhas gerais do projeto *museumuseu* de Mabe Bethônico, cuja espacialidade se dá de modo virtual, itinerante e eventualmente material — como na 27ª edição da Bienal de São Paulo, em 2006. É também de Marilá Dardot a proposta de reunir os indícios de um novo mundo desconhecido, em *Introdução ao Terceiro Mundo*, apresentado em 2013 no Centro Cultural do Banco do Brasil.

Seja para repensar o papel da arte e do artista, das relações e afetos que estabelecemos no mundo, as instituições e seus processos de arquivamento e colecionismo, as propostas apresentadas partem do desejo do fictício para apresentar o múltiplo e a diversidade do real.

4.1 Domesticando a arte

“Pode-se colecionar tudo e qualquer coisa, com inteligência e critério, a partir de uma necessidade positiva de reunir todos os objetos que nos ligam às pessoas que mais amamos, cada aspecto de sua existência, e mesmo na falta de uma casa, de um museu adequado, a poesia de nossa coleção será abrigo suficiente para seus objetos.”⁴⁸²

Foi em um apartamento situado de frente à Praça da Boa Viagem, em Belo Horizonte, que em 2006 o Museu Mineiro⁴⁸³ inaugurou a exposição *A de Arte — a Coleção Duda Miranda*. O espaço expositivo incomum seria também a moradia de um(a) desconhecido(a) colecionador(a) e proprietário(a) das obras ali expostas e, para

⁴⁸² PAMUK, O. *O museu da inocência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 530.

⁴⁸³ O Museu Mineiro funciona na Avenida João Pinheiro, 342, em Belo Horizonte. Ele faz parte da Superintendência de Museus e Artes Visuais de Minas Gerais — órgão ligado à Secretaria Estadual de Cultura de Minas Gerais.

conhecê-las, era preciso pegar uma cópia da chave na instituição e seguir acompanhado de um educador⁴⁸⁴.

Logo na entrada da sala de estar e nos demais cômodos da residência, estavam acomodadas, entre móveis e objetos pessoais, as obras expostas, todas sem etiqueta de sinalização. Não era uma casa trivial, pois a cada canto um desvio do comum era sentido. Estariam as obras nestes desvios? Porque não estavam etiquetadas? Eram cópias e não originais? O que estariam fazendo então em uma exposição? E afinal, de quem eram aquelas obras?



Figura 136, 137 e 138: Diversos ângulos da sala do apartamento que recebeu a exposição *A de arte – Coleção Duda Miranda*
Fonte: MIRANDA, 2007.

Adentrando a porta, na parede da sala de estar, em uma moldura simples de papelão, estavam dispostas quatro fotos de lotes vagos, situados em uma cidade não identificada, todos sinalizados por uma pequena placa com uma listra horizontal preta (Figura 139). A TV ligada estava coberta por um lençol branco, sem adornos, que caía até o chão (Figura 140). Acima, estava um mapa-múndi comumente encontrado em diversas residências. Ao lado direito do sofá, em cima de uma mesa circular de madeira que exibia também um telefone, estava uma xícara com um fósforo, cuja pólvora se decompunha em água (Figura 141).

Já no lado esquerdo do sofá, viam-se três peças retangulares espelhadas formando um semiquadrado, cuja porção sobre o chão estava coberta de brita (Figura 142). Na parede oposta à porta, sob um pequeno vaso de planta, mais fotos dispostas sob uma moldura branca: eram cenas de praias e florestas compostas por diversos espelhos dispostos em filas na areia, na água ou sob as árvores, que ampliavam a visão local refletindo ora o céu, ora galhos, ora troncos (Figuras 143).

⁴⁸⁴ MELENDI, M. A. Ocupações raras. In: A COLEÇÃO Duda Miranda. Belo Horizonte: Rona Editora, 2007.



Figura 139: Quatro lotes vagos, de Thomas Hirschhorn, por Duda Miranda

Figura 140: Tv Coberta por um lençol, de Artur Barrio, por Duda Miranda

Figura 141: Sem título, de Mark Mendes, por Duda Miranda

Fonte: MIRANDA, 2007.



Figura 142: Peça de canto com brita, de Robert Smithson, por Duda Miranda

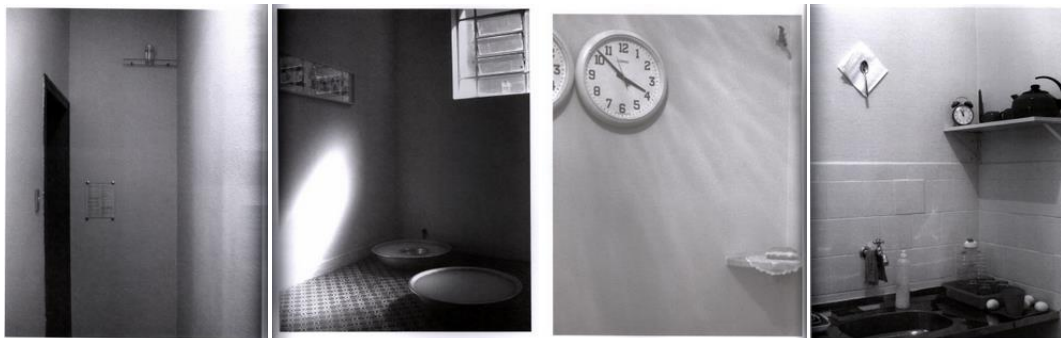
Figura 143: Deslocamentos de espelhos em Paquetá, de Robert Smithson, por Duda Miranda

Fonte: MIRANDA, 2007.

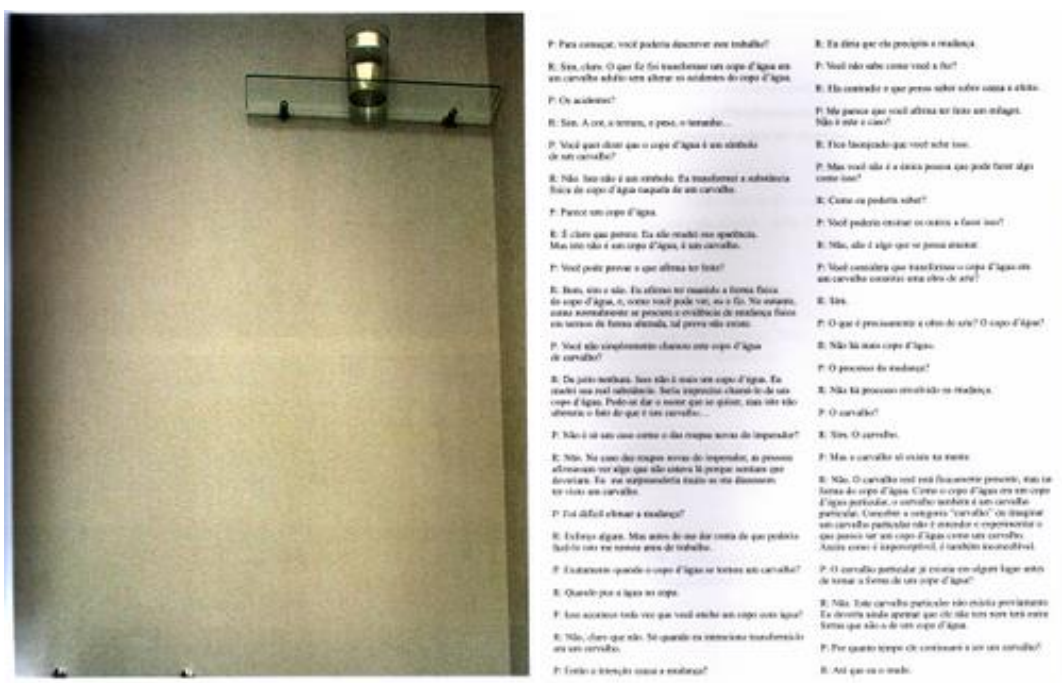
Adentrando o corredor, deparávamo-nos com uma pequena placa presa à parede e, logo acima, uma prateleira de vidro com um copo de água. A placa reproduzia uma espécie de entrevista entre os interlocutores P e R, sendo que este último explicava o fato de o copo d'água ser um carvalho (Figuras 148 e 149).]

Na copa, a parede exibiu uma série de seis pequenas fotos, compostas em uma moldura retangular de madeira, que registram uma pessoa, obscurecida por estar contra a luz, comendo um algodão doce que se confundia com as nuvens do céu (Figura 150). Sob o chão quadriculado de ladrilho hidráulico, duas bacias de alumínio estavam dispostas de modo diagonal (Figura 151). Ambas exibiam um líquido de cor branca e, em uma delas, uma pequena bacia boiava sobre o mesmo líquido. Acima, no vão do basculante, estava um copo d'água em que pairava um ovo, e um frasco de vidro tampado, cheio de pregos, exibindo a etiqueta: *Fragmentos de paisagem* (Figura 152). E

sobre uma mesa, havia um prato branco de porcelana permeado por dois elásticos (Figura 153).



Figuras 144, 145, 146 e 147: Corredor e cozinha do apartamento
Fonte: MIRANDA, 2007.



Figuras 148 e 149: Um carvalho, de Michael Craig-Martin, 1972, por Duda Miranda, 2006
Fonte: A MIRANDA, 2007.



Figura 150: Doce céu de Belo Horizonte, de Marepe, 2002, por Duda Moranda, 2006

Figura 151: Continente, de Rivane Neuenschwander, 2000, por Duda Miranda, 2003

Figura 152: Fragmentos de paisagem, de Carlos Zílio, por Duda Miranda, 2003

Figura 153: Prato comum com elásticos, de Waltércio Caldas, por Duda Miranda, 2003
Fonte: MIRANDA, 2007.

Ainda na copa, viam-se dois relógios circulares idênticos, situados lado a lado, e que exibiam a mesma hora. Eram da marca Herweg e pareciam ser artigos comprados

em uma loja qualquer (Figura 154). Ao lado, em uma prateleira forrada com um pano branco bordado, estava um pão de sal recheado de algodão (Figura 155). Estaria mofado?



Figura 154: Sem título (Amantes perfeitos), de Félix Gonzalez-Torres, 1991, por Duda Miranda, 2003

Figura 155: Um sanduíche muito branco, de Cildo Meireles, 1966, por Duda Miranda, 2003

Figura 156: Sem título, de Francis Alÿs, 1989, por Duda Miranda, 2006

Fonte: MIRANDA, 2007.

Na cozinha, logo acima da pia permeada de objetos cotidianos como esponja, detergente, panos, copos, garrafa e potes, estava um elemento *nonsense*: uma colher de alumínio misteriosamente pregada na parede perto de um guardanapo comum de papel (Figura 156). Sobre a prateleira, havia um conjunto de chaleira e xícaras que combinavam com um pequeno relógio.

Na janela estilo basculante, estavam caixas de fósforos com a seguinte inscrição: *Caixa de fósforos arte total: Use estes fósforos para destruir toda arte — museus — livrarias de arte — ready mades pop — arte e como eu Duda assinei tudo como obra de arte — queime — qualquer coisa — deixe o último fósforo para esta caixa* (Figura 157). Havia também um fósforo queimado no sentido oposto da pólvora (Figura 158). Sobre um monte de areia no chão, havia uma caixa retangular de amianto, cuja tampa se encontrava encostada à parede. Dentro da caixa, um montante de água e as seguintes palavras escritas com fita preta: *Mergulho de corpo* (Figuras 159 e 160).

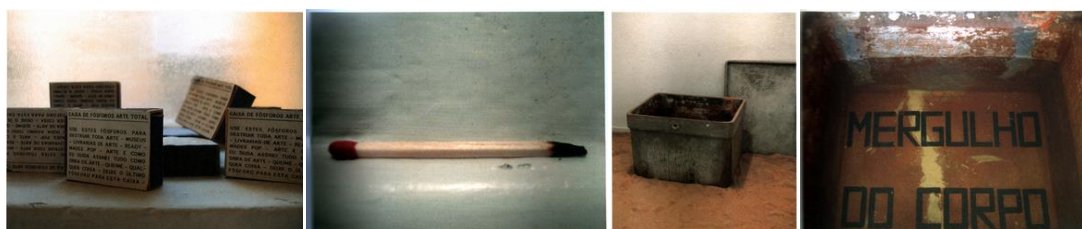


Figura 157: Caixa de fósforos arte total, de Bem Vautier, 1965, por Duda Miranda, 2003.

Figura 158: Sem título, de Mark Manders, por Duda Miranda, 2006.

Figuras 159 e 160: Bólide caixa 22, Mergulho de Corpo, de Hélio Oiticica, por Duda Miranda, 2006

Fonte: MIRANDA, 2007.

Um dos quartos da residência exibia sobre uma cama de solteiro forrada com uma colcha colorida de crochê, um saco plástico transparente, de formato retangular, com as seguintes inscrições em vermelho na barra: *Teu amor guardo aqui* (Figura 164). Sobre a cama, estava um quadro composto por 16 fotos em que uma pessoa direcionava seu corpo deitado no chão conforme as setas inscritas no asfalto (Figura 165). Ao lado de uma rede, estava dispostas no chão duas latas de alumínio pintadas com uma cruz vermelha e unidas por um fio branco, formando um telefone sem fio. (Figura 166). Seria um brinquedo? Estava ao lado de um carrinho de garrafas recicladas.



Figuras 161, 162 e 163: Dormitório do apartamento
Fonte: MIRANDA, 2007.

Também no chão, via-se uma ratoeira tendo como presa um dado. E, encostada à parede, uma placa retangular de isopor exibia as frases: *Enquanto estou andando, não estou escolhendo; fumando; perdendo; fazendo; sabendo; caindo; tentando; pintando; escondendo; adicionando; chorando; perguntando; contando, acreditando, querendo, falando, bebendo, fechando, roubando, trapaceando, encarando, interferindo, fingindo, atravessando, mudando, repetindo, lembrando*. Ao lado da janela, uma cadeira de madeira cujo assento estava cortado ao meio se prolongava visualmente através de um espelho disposto na parede.



Figura 164: BB52 Bólido Saco 4 “Teu amor guardo aqui”, de Hélio Oiticica, por Duda Miranda, 2003

Figura 165: Dissonâncias, de Lia Chaia, 2004-5, por Duda Miranda, 2005

Figura 166: Telefone E-S, de Joseph Beuys, 1974, por Duda Miranda, 2006

Fonte: MIRANDA, 2007.

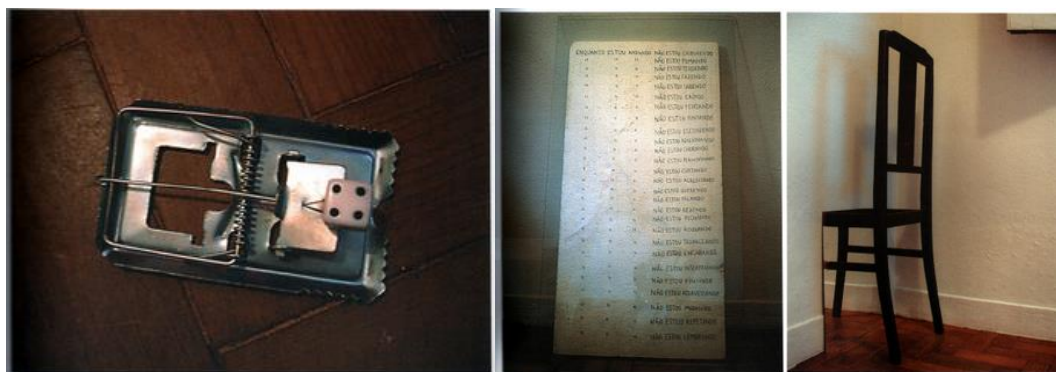


Figura 167: Sem título, de Mark Manders, por Duda Miranda, 2006

Figura 168: Sem título, de Francis Alÿs, por Duda Miranda, 2006

Figura 169: sem título, de José Pedro Croft, 1995, por Duda Miranda, 2006

Fonte: MIRANDA, 2007.

Em um segundo quarto, de decoração mais austera, deparávamo-nos com um espelho no chão, de formato circular, em cujo centro estava uma vela (Figura 174). A cama exibia um lençol branco simples, e logo à frente, embaixo de uma prateleira, estavam dispostas camisetas brancas com diversos dizeres, como: *A propriedade privada criou o crime; Aprenda a confiar nos seus próprios olhos; A terra pertence a ninguém; Não deposite muita confiança em especialistas, A repetição é a melhor maneira de aprender* (Figura 175).



Figuras 170, 171: Imagens do dormitório do apartamento

Figuras 172 e 173: Imagens do escritório do apartamento

Fonte: MIRANDA, 2007.

Sobre a mesma prateleira, uma maleta preta de couro que exteriormente parecia ser comum, exibia no seu interior diversos pregos de aço e uma carta (Figura 176). E na parede oposta se dispunham um conjunto de lâmpadas no chão: à esquerda uma, no centro duas, e à direita três (Figura 177).



Figura 174: Cresci em solitude e silêncio – de Olafur Eliasson, 1991, por Duda Miranda, 2006

Figura 175: Truísmos, de Jenny Holzer, 1977-9, por Duda Miranda

Figura 176: Para um jovem de brilhante futuro, de Carlos Zílio, 1973, por Duda Miranda

Figura 177: O três nominal (para Guilherme de Ockham), de Dan Flavin, 1963, por Duda Miranda, 2006

Fonte: MIRANDA, 2007.

Por fim, chegávamos a uma espécie de escritório, onde víamos dois espelhos circulares na parede, lado a lado (Figura 178). Sobre a escrivaninha, um livro de arte, cujo fundo indicava traços de Matisse, estava coberto por talco (Figura 179). Na parede logo acima, um mural de feltro exibia, além de diversos cartões de visita, uma série de quatro fotos que indicavam a curiosa presença de um travesseiro em janelas quebradas de edificações variadas (Figura 180).



Figura 178: Sem título (5 de março), de Félix González-Torres, 1991, por Duda Miranda, 2003

Figura 179: Matisse/talco – de Waltércio Caldas, 1987-1990, por Duda Miranda, 2003

Fonte: MIRANDA, 2007.

Ao lado, estava uma imagem em preto e branco de um homem a jogar pedaços de folhas brilhantes em um rio, cortado ao fundo, por uma ponte (Figura 181). Seria o(a) Duda Miranda? Embaixo da janela, um pequeno armário exibia mais objetos curiosos: um pedaço de madeira coberto com cacos e inscrito: *434 – como é que eu devo fazer um muro no fundo da minha casa* (Figura 182). Ao lado, um apagador coberto por feltro (Figura 183), seguido por duas pranchetas presas uma à outra e entremeadas por uma folha de papel carbono (Figura 184).



Figura 180: Brincando com travesseiros – enquanto eu andava pelo centro de Belo Horizonte e Campinas coloquei travesseiros nas molduras de janelas quebradas, de Francis Alÿs, 1990, por Duda Miranda, 2003

Figura 181: Zona de sensibilidade pictórica imaterial. De Yves Klein, 1962, por Duda Miranda, 2005

Fonte: MIRANDA, 2007.



Figura 182: 434 – Como é que eu devo fazer um muro, de Arthur Bispo do Rosário, por Duda Miranda, 2003

Figura 183: Apagador silencioso, de Joseph Beuys, por Duda Miranda, 2005

Figura 184: Carbono entre espelhos, de Waltercio Caldas, 1981, por Duda Miranda, 2003

Fonte: MIRANDA, 2007.

Nesse mesmo armário havia um livro de encadernação simples, cujo conteúdo eram registros de conversas feitas entre o(a) colecionador(a) Duda Miranda e alguns curadores como Lisette Lagnado e Rodrigo Moura, jornalistas como Clarisse Alvarenga, professores como Milton Machado, e artistas como Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta⁴⁸⁵. Além disso, havia uma listagem das obras exibidas, incluindo a autoria das proposições apresentadas, seguidas pela expressão: *por Duda Miranda*.

No livro, o(a) próprio(a) colecionador(a) explicava a ação. Ele(a) escreve que, após uma conversa com o diretor do Museu Mineiro em Belo Horizonte, resolveu tornar pública sua coleção, que seria exibida não em um museu ou em um centro cultural como

⁴⁸⁵ O foi livro citado foi editado pela Rona Editora no ano de 2007 com o nome *A Coleção Duda Miranda*.

o tradicional, mas em seu próprio “habitat natural”, para que assim ela “pudesse cumprir seu destino de contágio e alastramento”⁴⁸⁶. Em seguida, ele(a) esclarecia também:

[...] a coleção foi composta de obras de arte que um dia me afetaram, e, crendo eu que me era possível refazê-las — dado que adquiri-las estava fora de minhas reais expectativas financeiras —, as refiz. E assim, desde 2003, fui povoando minha casa com estas obras que para mim tinham um valor inestimável, apesar de seu nulo valor de troca.⁴⁸⁷

Assim, foi com humor e um certo suspense que Duda Miranda foi apresentado em Belo Horizonte. Figura de gênero, idade e identidade indefinidos, o colecionador refazedor de obras alheias é um personagem conceitual⁴⁸⁸ criado em conjunto pelos artistas Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta. O projeto foi apresentado pela primeira vez na dissertação de Marilá para o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ⁴⁸⁹ em 2003, e posteriormente havia sido exibido também em Campinas⁴⁹⁰.

Foi inspirada em um conto do autor argentino Jorge Luís Borges, denominado *Pierre Menard*⁴⁹¹, que Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta inspiraram conceitualmente o projeto. No texto, o personagem que dá nome ao conto é um literato recém-falecido que tinha como uma de suas proposições literárias reescrever o grande clássico espanhol Dom Quixote de La Mancha, de autoria de Miguel de Cervantes. Ele, porém, não se propunha a realizar uma adaptação, mas ser fiel ao original de forma absoluta — ele tentava se colocar no lugar de Cervantes, mesmo após a passagem de alguns séculos. Mas, como Marilá questiona em seu texto, “Qual seria o estranho propósito de tal empreendimento, visto que, aparentemente, nada seria acrescentado, transformado ou suprimido?”⁴⁹². Quem responde ao questionamento é o próprio Borges, para quem, apesar do texto de Cervantes e Menard serem verbalmente idênticos, o segundo seria infinitamente mais rico, pois mais ambíguo⁴⁹³. Os séculos que se passaram aderiram novas camadas de significado à obra, resultando assim em uma mudança que se dava não no texto, mas no mundo e no leitor.⁴⁹⁴

⁴⁸⁶ MIRANDA, D. Carta a um jovem colecionador. In: MIRANDA, D. *A Coleção Duda Miranda*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2007.

⁴⁸⁷ MIRANDA, D. Carta a um jovem colecionador. In: MIRANDA, D. *A Coleção Duda Miranda*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2007.

⁴⁸⁸ O conceito de personagem conceitual foi apresentado por Marilá Dardot Carneiro em sua dissertação, tomada de empréstimo dos filósofos Deleuze e Guattari: “Eu não sou mais eu, mas uma aptidão do pensamento para se ver e se desenvolver através de um plano de imanência que me atravessa em vários lugares.” (DELEUZE; GUATTARI apud CARNEIRO, 2003, p. 4).

⁴⁸⁹ CARNEIRO, M. D. M. A de arte: a coleção Duda Miranda. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

⁴⁹⁰ A Coleção Duda Miranda foi exposta em Campinas em 2003 no Ateliê Aberto, conforme informações no site: <http://www.ateliaberto.art.br/exposicoes_dentro_lista.html>. Acesso em: 2 out. 2013.

⁴⁹¹ BORGES, J. L. *Ficções*. Lisboa: Livros do Brasil, 1969.

⁴⁹² CARNEIRO, 2003, p. 1.

⁴⁹³ BORGES, 1969, p. 50.

⁴⁹⁴ CARNEIRO, 2003, p. 2.

Também no limite entre a ficção e a realidade, Duda Miranda se confunde com seus criadores e, através da sua coleção, põe em xeque o lugar do artista, da autoria, do colecionador, e o próprio *status* da obra de arte. O personagem se manifesta nas entrevistas, reproduzidas no catálogo, nas obras refeitas e está em constante construção, sendo, assim, um personagem em processo. Neste jogo de papéis trocados, os artistas que criaram conceitualmente o projeto se tornam espectadores que se afetam pelas obras, o colecionador/espectador se transforma em artista que produz as obras, e o espectador também participa dando significado à criação. Daí a necessidade em tornar acessível — com a exibição — a proposta.

Remetendo-nos ao caráter de “objeto-paixão” de Jean Baudrillard, segundo o qual o gosto pela coleção é permeado por uma espécie de jogo passional⁴⁹⁵, Marilá Dardot afirmou que Duda Miranda: “coleccionando trabalhos que ele mesmo executa, como um intérprete, um executor, um amante, quer obras tornadas coisas — [...]. Ele ambiciona uma *relação de puro afeto* com a arte que refaz e coleciona”⁴⁹⁶.

A afetividade é, pois, um dos pontos centrais do projeto Duda Miranda. A exposição se realiza em um espaço privado — uma suposta residência, em que, entre objetos cotidianos, móveis e utensílios, estão, por vezes de modo indistinguível, as obras expostas. E a própria seleção dos objetos artísticos é marcada pela simplicidade dos materiais e das proposições. É como uma reafirmação da ligação entre a arte e a vida, a busca da poética na vida cotidiana e a suposição de que, para ser artista, basta se atentar para a arte. Nessa concepção caseira das obras, não há necessidade da assepsia de um acervo, sendo que seu proprietário pode refazê-las sempre que necessário, conforme se percam ou se desgastem com o uso e o tempo⁴⁹⁷.

A Coleção Duda Miranda retoma também o caráter doméstico das coleções privadas, nas quais as obras artísticas permeiam o ambiente residencial, ao lado do mobiliário e dos objetos cotidianos. Assim, ao mesmo tempo em que denotam uma certa familiaridade aos itens colecionados, supõe a exclusividade do público, restrito ao círculo social do proprietário. Esta exclusividade, porém, é quebrada com a abertura da “residência” para a exposição: “Se minha coleção não chega a público, ela perde parte de seu sentido. [...] Mostrando a coleção, posso ampliar sua potência, que é a de afirmar uma relação de puro afeto com a arte. Quem sabe não surgirão assim outras coleções de outros tipos?”⁴⁹⁸.

⁴⁹⁵ BAUDRILLARD, 2004, p. 95.

⁴⁹⁶ CARNEIRO, 2003, p. 4.

⁴⁹⁷ CARNEIRO, 2003, p. 22.

⁴⁹⁸ MIRANDA, D. Carta a um jovem colecionador. In: MIRANDA, D. *A Coleção Duda Miranda*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2007.

Essa característica das coleções particulares se mantém por vezes na prática expositiva de algumas instituições museológicas, como os *museus-casa*. Um exemplo é o Museu da Chácara do Céu, locado no Rio de Janeiro e cujo acervo se baseia na coleção de arte de Raymundo Ottoni de Castro Maya. Podendo ser classificado como um museu-casa de colecionador⁴⁹⁹, neste, os objetos de arte de diferentes estilos convivem de forma cadenciada com o antigo mobiliário e as peças originais da família, de modo que “a ordem imposta ao espaço pelo gosto do colecionador, [é] capaz de fazer com que obras modernas e antigas, gregas e orientais, interiores e exteriores, jardins e arquitetura estabeleçam uma convivência ‘natural’, harmônica”⁵⁰⁰. As obras de Castro Maya conjugam expoentes originais e autênticos do Classicismo, Naturalismo e da Arte Moderna, as quais denotam um elevado valor simbólico e a afirmação da modernidade do antigo proprietário. Vera Beatriz Siqueira citou que a “individualidade da escolha de cada peça adquirida e de sua disposição no espaço deve ser afirmada a ponto de não poder mais ser reconhecida como tal, manifestando a cultura do colecionador, a sua inserção em um certo grupo de valores e bens comuns”⁵⁰¹.

Não são, porém, o valor mercadológico, a antiguidade ou o apuro técnico os critérios que norteiam a coleção de Duda Miranda. Enquanto no mercado de arte, a “obra verdadeira” é somente a original e legítima, e mesmo as obras reproduzíveis como as fotografias e as gravuras são realizadas em tiragens limitadas e assinadas de modo a garantir o seu valor de troca, na coleção Duda Miranda o “valor da obra está na sua potência, na sua capacidade de provocar afetos e pensamentos”⁵⁰².

O objetivo de Duda Miranda não é enganar o espectador apresentando obras que não possuem “aura”, “o que ele pretende é, ao contrário, libertar a percepção da arte de suas garantias mercadológicas”⁵⁰³. Seria, portanto, o intento contrário do personagem Hermann Raffke criado por Georges Perec, no conto *A Coleção Particular*⁵⁰⁴. Apresentado como possuidor de uma coleção de obras antigas e modernas, a qual teria sido representada minuciosamente em uma pintura e louvada em artigos e livros

⁴⁹⁹ “A partir do século XIX, multiplica-se – inicialmente na Europa e em seguida por todo o mundo – a criação de museus a partir de coleções de arte, instaladas nas residências de seus próprios formadores. Essa tipologia de museus, atualmente denominada de museu casa de colecionador, assenta-se sobre um tripé composto pela figura do colecionador, pela coleção e pelo edifício, e se constitui em um dos mais fascinantes modelos de instituição museológica pela sofisticada trama de valores e sentidos simbólicos mobilizados pela articulação de seus diferentes agentes”. Cf.: ARAUJO, M. Apresentação. In: COSTA, P. (Org). *Sinfonia de Objetos*. São Paulo: 2007. p. 13.

⁵⁰⁰ SIQUEIRA, V. B. C. Castro Maya, colecionador de arte moderna. In: OLIVEIRA E. D. G. de; COUTO, M. F. M. (Org.). *Instituições da arte*. Porto Alegre: Zouk, 2012. p. 227-240. v. 1. p. 239.

⁵⁰¹ SIQUEIRA, 2012, p. 239.

⁵⁰² CARNEIRO, 2003, p. 8.

⁵⁰³ CARNEIRO, 2003, p. 9.

⁵⁰⁴ PEREC, G. *A Coleção Particular*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

diversos, após a venda dos itens em leilões, as obras reunidas se mostraram falsas, para espanto de todos os personagens do conto.

Marilá Dardot, a partir da crítica do conceito de autor instigada no âmbito da crítica literária por Michael Foucault⁵⁰⁵ e Roland Barthes⁵⁰⁶, realiza uma diferenciação entre os conceitos de réplica, cópia e falsificações. A réplica, tipo de reprodução exata muito próxima da original, geralmente feita por outra pessoa que não o artista, é um ato recorrente no circuito museológico e parte do princípio da democratização do acesso à obra. Um exemplo seria a Galeria de Moldagens do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, que exhibe réplicas autorizadas do acervo de esculturas antigas do Museu do Louvre. A cópia, por sua vez, seria um trabalho feito ou autorizado pelo artista, como a obra *A noiva despida por seus celibatários, mesmo (O grande vidro)*, de Marcel Duchamp, exposta ao mesmo tempo no Philadelphia Museum of Art e na Tate Modern em Londres. Já a falsificação é uma cópia que não autoriza sua refeitura⁵⁰⁷.

Na coleção Duda Miranda não há falsificações, porque as obras não pretendem ser confundidas com seus originais. Assim, não há preocupação com sua semelhança perfeita, sendo utilizados os materiais disponíveis na época e no local. O objetivo não é alcançar a autenticação de um especialista, “pois ele fez as suas obras para si mesmo e enganar a si mesmo seria por demais estúpido”⁵⁰⁸. Assim, basta que o trabalho funcione tão bem quanto o original — como uma apropriação, que reconhece o original, mas afirma uma segunda autoria, já que Duda Miranda se inclui na assinatura como um intérprete⁵⁰⁹.

A Coleção de Duda Miranda critica o regime da verdade do poder econômico, sugerindo a possibilidade de as obras serem refeitas por qualquer pessoa, possibilidade essa aberta pelos próprios artistas que as conceberam. Em um contexto em que a maioria da população não possui acesso à arte, esta “autofagia do fazer” devolveria a todos a propriedade da obra de arte. A contradição de um sistema artístico que se insere no âmbito mercadológico, mas é produzida a partir de valores reflexivos e conceituais, é apontado pelo colecionador(a):

O que chamamos de arte contemporânea só parece ser acessível a uma elite econômica muito restrita — fato que considero extremamente curioso, visto que depois de Duchamp insistir que o valor da arte é mais mental que estético, e de Beuys dizer que todo homem é um artista, valores muito importantes para o

⁵⁰⁵ “Que importa quem fala, alguém disse, que importa quem fala. Nessa indiferença, acho que é necessário reconhecer um dos princípios éticos fundamentais da escrita contemporânea.” (FOUCAULT, 2006, p. 34).

⁵⁰⁶ “A escrita é um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: um texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 1984, p. 52).

⁵⁰⁷ CARNEIRO, 2003, p. 18.

⁵⁰⁸ CARNEIRO, 2003, p. 22.

⁵⁰⁹ CARNEIRO, 2003, p. 23.

contemporâneo, o objeto de arte se torna cada vez mais caro. [...] eu sou uma pessoa comum, classe média, não teria como gastar dinheiro para ter uma coleção, pois justamente o que me interessavam eram trabalhos que independiam da mão do artista, que podia fazer eu mesmo, gastando quase nada.⁵¹⁰

Se o conjunto de obras de uma coleção possui uma conotação ou uma lógica própria, vamos nos debruçar um pouco sobre os itens exibidos no projeto de Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta, para buscar a sua coerência interna. A princípio, vemos que as proposições provêm, em sua maioria, de artistas reconhecidos no atual cenário artístico internacional, mas, ao mesmo tempo, foram escolhidas obras menos pretensiosas, marginais na produção dos mesmos, refletindo assim a sua própria condição de “coleccionador marginal”⁵¹¹.

As fotografias do projeto *4 lotes vagos*, de Thomas Hirschhorn, sinalizam para espaços baldios e inutilizados dentro das cidades. Tomando o espaço público como palco da *performance* artística, Hirschhorn a propõe como acessível a um público de amplo alcance⁵¹². Também produto de intervenções urbanas quase que imperceptíveis, a obra *Brincando com travesseiros – enquanto eu andava pelo centro de Belo Horizonte e Campinas coloquei travesseiros nas molduras das janelas quebradas* reproduz localmente a ação de Francis Alÿs, na década de 1990, no México.

A exploração de locais inusuais para a prática artística é também uma característica do conjunto da obra de Robert Smithson. Criando um diálogo entre o local e a representação, tanto a *Peça de canto com brita* quanto o *Deslocamentos de espelhos* (que para a exposição Duda Miranda foi recriado em Paquetá, no Rio de Janeiro) brincam com a ilusão do espaço/recriação do espaço e com as características contextuais das instalações. Este jogo de ilusão e prolongamento também é utilizado por José Pedro Croft em sua instalação com a cadeira e o espelho.

Buscando criticar um dos principais veículos de informação da modernidade, presente na maioria dos domicílios brasileiros, a *TV coberta por um lençol* parte de um objeto cotidiano e familiar e assim “desenvolve a relação arte/vida no sentido da recuperação da vida e repotencialização da arte”⁵¹³. Mark Manders também é representado a partir de sua recriação de objetos do cotidiano utilizados de maneira

⁵¹⁰ CARNEIRO, 2003, p. 72.

⁵¹¹ CARNEIRO, 2003, 78.

⁵¹² Sobre a questão da democratização do acesso a obra de arte nas proposições de Hirschhorn, ver também o artigo que discute a ação do Museu Precário de Albinet: <http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/simposio/documentacao/comunicacoes-i/thomas-hirschhorn-e-o-museu-precario-albinet-postura-etnografica-e-critica-urbana>.

⁵¹³ CABO, S. Barrio: a morte da arte como totalidade. In: BASBAUM, R. (Org.). *Arte contemporânea brasileira*: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

inusitada: como um fósforo que se dissolve em água ou um fósforo queimado do seu lado oposto. A sua ratoeira, que utiliza um dado como presa, lembra-nos o acaso.

É também jogando com um objeto cotidiano — um copo d'água — que Michael Craig-Martin realizou a obra *Um Carvalho*, que acompanha um texto que explica por que devemos ver uma árvore no copo. Corroborando com a perspectiva de Sarah Thornton, segundo a qual a arte na contemporaneidade seria como uma espécie de religião para os ateus⁵¹⁴, o artista comentou: "Fiz a obra no início dos anos 70, quando havia um debate muito intenso sobre qual era a natureza da arte. Refleti muito sobre qual era a essência da questão e cheguei à conclusão de que ela tinha a ver com a ideia de crença, mais do que qualquer outra coisa"⁵¹⁵.

Waltércio Caldas também convida o espectador a um novo olhar aos objetos cotidianos, em *Prato comum com elásticos*, em que um simples prato branco é envolvido por dois elásticos formando um X, e em *Carbono entre espelhos*, em que duas pranchetas se fecham tendo um papel carbono — material utilizado para a realização de cópias — ao centro. Já em *Matisse/Talco*, ele faz um jogo de visualidades com um livro de reproduções do Matisse que é obstruído pelo pó branco. Joseph Beuys, que assim como Duda Miranda há muito já proclamava que todos poderiam ser artistas, está representado com um telefone sem fio e um apagador "silencioso" forrado de feltro — objetos que remetem tanto ao ato de comunicar como ao de apagar/esquecer.

Marepe, que costuma retrabalhar em sua obra os elementos do interior do sertão baiano onde nasceu, em *Doce Céu de Santo Antônio* aparenta comer as nuvens do céu da pequena cidade, em uma sequência que o retrata degustar um algodão doce, associando assim "esse pedaço do firmamento que cobre a comunidade que lá mora à proteção que somente a lembrança de coisas da infância gera"⁵¹⁶. A obra foi recriada em Belo Horizonte, cidade natal de Marilá Dardot (e Duda Miranda), para a mostra.

Em *Continente*, Rivane Neuenschwander brinca com as questões de territorialidade e espaço a partir de bacias com água, criando "desenhos espaciais"⁵¹⁷. Em *Mal entendido*, um copo com água com um ovo joga com a ilusão óptica. Em *Fragmentos de Paisagem*, Carlos Zílio salvaguarda em um pote de vidro rotulado e identificado, um montante de pregos. Ao mesmo tempo em que brinca com um elemento tradicional da representação na arte (a paisagem), a obra produzida em um contexto de

⁵¹⁴ THORNTON, S. *Sete dias no mundo da arte*. Lisboa: Babel, 2010. p. 12.

⁵¹⁵ CRAIG-MARTIN. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u37271.shtml>>. Acesso em: 19 dez. 2015.

⁵¹⁶ ANJOS, M. Disponível em: <<http://dardonews.com/dardonews/articulos/marepe-longe-ou-perto-demais-para-saber->>. Acesso em: 10 ago. 2013.

⁵¹⁷ LAGNADO, L. Disponível em: <<http://bravonline.abril.com.br/materia/a-artista-que-se-deixa-levar-pelo-acaso>>. Acesso em: 19 nov. 2015.

ditadura, liga os pregos, objetos perfurantes, à violência deste período. Os mesmos pregos, situados de modo ordenado dentro de uma maleta clássica executiva, registra um sujeito em crise em *Para um jovem com futuro brilhante*. No caso, a maleta apresentada fez parte de uma *performance* do artista⁵¹⁸.

Em *Amantes perfeitos*, Félix Gonzalez-Torres brinca com a eterna busca da sincronicidade no amor mostrando dois relógios que caminham, lado a lado, na mesma hora. Do mesmo modo, em outra obra sem título, ele dispõe dois espelhos circulares, oferecendo a imagem a ser preenchida ao próprio espectador.

Em *Um sanduíche muito branco*, Cildo Meireles joga tanto com o aspecto sensorial da matéria, trazendo uma inusual mistura de um pão francês recheado com a leveza do algodão, tanto com o aspecto político, ao tratar de um alimento básico da população acompanhado por um algo insonso e sem gosto — quantos trabalhadores não teriam a sua alimentação baseada nestas mesmas características?⁵¹⁹

As experiências sensoriais propostas por Hélio Oiticica estão presentes no *Bólido Caixa 22*, “*Mergulho de corpo*”, e no *BB52 Bólido Saco 4* “*Teu amor eu guardo aqui*”. Em ambas o espectador é convidado a vestir, sentir, mergulhar na obra — enfim, ampliar o seu campo sensível e alargar sua experiência de arte.

E Francis Alÿs, em uma proposição sem título, brinca com as possibilidades da existência e a multiplicidade das escolhas em uma sociedade que busca a homogeneidade: *Enquanto estou andando, não estou escolhendo; fumando; perdendo; fazendo; sabendo; caindo; tentando; pintando; escondendo; adicionando; chorando; perguntando; contando, acreditando, querendo, falando, bebendo, fechando, roubando, trapaceando, encarando, interferindo, fingindo, atravessando, mudando, repetindo, lembrando*. Diversos *Truísmos*, ou obviedades, são propostos por Jenny Holzer em sua obra e estampada em camisetas. As sentenças, de caráter político, desvelam e questionam o poder instituído no mercado e na sociedade contemporânea. Em *Dissonâncias*, de Lia Chaia, o corpo é fotografado acompanhando as setas de um estacionamento. Seriam metáforas de uma sociedade dirigista?

A *Caixa de fósforo arte total*, inspirada no *Total art match-box* de Ben Vautier, convida o espectador a “queimar” as formas tradicionais da cultura ocidental: *Use estes fósforos para destruir toda arte — museus — livrarias de arte — ready mades pop — arte e como eu duda assinei tudo como obra de arte — queime — qualquer coisa — deixe o ultimo fósforo para esta caixa*.

⁵¹⁸ ANPAP, 2011.

⁵¹⁹ ANDRADE, M. A. *Uma poética ambiental*: Cildo Meireles (1963-70). Tese (Doutorado em Artes) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

A experiência mística é remetida na obra *Cresci em solitude e silêncio*, de Olafur Eliasson. Nesta, uma vela, que tradicionalmente acompanha os ritos e preces, é prolongada visualmente por um espelho circular. Dan Flavin, um dos pioneiros da arte minimalista, é representado pelo *O três nominal (para Guilherme de Ockham)*, em que uma série de seis lâmpadas fosforescentes são dispostas em uma parede: à esquerda uma, no centro duas, e à direita três. A obra, que tem a iluminação como principal material, é dedicada a um conde medieval, crítico do universalismo e da fé.

O valor econômico das obras artísticas foi problematizado por Yves Klein, que vendeu suas obras em troca de barras de ouro, sendo parte depois utilizada para compor quadros, e parte jogada no Rio Sena, em Paris. Este ato é remetido na fotografia intitulada *Zona de sensibilidade pictórica imaterial*⁵²⁰.

Por fim, está a presença do antigo interno da Colônia Juliano Moreira, Artur Bispo do Rosário, representado pela proposição 434 — *como é que eu devo fazer um muro*, barreira com a qual se viu interposto durante quase toda a sua vida:

Se lermos a coleção como um todo, a presença do Bispo parece incongruente, pois trata-se de um artista muito específico e que trabalhou num contexto totalmente diferente daquilo que inadvertidamente chamamos de “sistema da arte”. É inegável a carga aurática que sua obra possui. No entanto o trabalho que escolhi é simples. [...] Na hora que vi a reprodução no livro pensei: como eu devo construir o muro e então construí. Aceitei o trabalho como uma proposição e acho que na construção do muro do Bispo ocorreu também uma demolição do muro que criamos para marcar territórios, propriedades.⁵²¹

Um fator que chama a atenção na coleção é o fato de as obras serem “reprodutíveis”, conceito desenvolvido na dissertação de Marilá Dardot: “apesar de os trabalhos conterem em si uma negação da ideia de autoria, eles circulam dentro de um sistema baseado na autoria. O que eu faço é somente afirmar [...] esse aspecto de reprodutibilidade que, para mim não é apenas técnica”.⁵²²

Ligadas a movimentos como Arte Conceitual, Minimalismo, *Land Art* e às neovanguardas brasileiras, as proposições refeitas por Duda Miranda não se apoiam em preceitos técnicos, como a pintura e a escultura tradicional. Realizadas a partir de *performances*, objetos perecíveis ou do cotidiano, a própria obra questiona a “auratização” e o fetiche do objeto artístico. Com isso, ele remonta a uma questão recorrente nas coleções de Arte Contemporânea — coleciona-se a ideia ou o objeto? E quando se trata de uma instalação ou uma *performance*, como salvaguardá-la?

⁵²⁰ WEITEMEIER, H. *Klein*. Köln: Taschen; Paisagem, 2005. p. 88.

⁵²¹ CARNEIRO, 2003, p. 78.

⁵²² CARNEIRO, 2003, p. 68.

Como Natalie Heinich aponta⁵²³, a partir do caráter de desmaterialização da Arte produzida na contemporaneidade, é comum haver coleções de proposições artísticas, como a coleção de pinturas e esculturas minimalistas do Conde Giuseppe Panza, iniciada na década de 1970, das quais grande parte foram adquiridas na forma do projeto que descreve a obra:

Há 20 anos, comprei centenas de trabalhos de artistas minimalistas, conceituais e ambientais, nenhum deles feito pelas mãos dos artistas. Eu comprei a ideia, o desenho do trabalho, com o direito de fazê-lo quando quisesse. Esta foi a grande revolução deste tipo de arte: uma arte de ideias e não de objetos.⁵²⁴

Marilá Dardot aproxima a experiência de Duda Miranda à do Conde Giuseppe Lanza, sendo ambos colecionadores de ideias, porém, ao mesmo tempo os diferencia pelo fato de, no caso de Duda Miranda, não haver separação entre a proposição do artista e sua materialização. Assim, não bastaria o projeto em si, mas a sua execução, que ocorre, porém, sem a autorização dos primeiros criadores. As obras se tornam assim destituídas de valor de mercado, porém as ideias e a potência delas permaneceriam.

Frederico Moraes também apontou para o caráter de imaterialidade de Arte Contemporânea, conclamando para o fato de a obra ter acabado:

Obra é hoje um conceito estourado em arte. Eco e outros teóricos da obra aberta, como Vinca Manzini, foram provavelmente os últimos defensores da noção de obra. Deixando de existir fisicamente, libertando-se do suporte, da parede, do chão e do teto, **a arte não é mais do que uma situação, puro acontecimento, um processo.** [...] E quanto mais a arte se confunde com a vida e com o cotidiano, mais precários são os materiais e suportes, ruindo toda a ideia de obra. Da apropriação de objetos, partiu-se para a apropriação de áreas geográficas ou poéticas ou simplesmente de situações. A obra acabou⁵²⁵.

Mesmo que diversos artistas trabalhem na contemporaneidade com a crítica ao fetiche do objeto, muitos museus e centros culturais não desvinculam sua atuação no mesmo sentido. A supremacia do mercado no mundo da Arte que, segundo Sarah Thornton, “assassinou” os outros significados da obra para além de seu valor monetário⁵²⁶, contribui para a continuação do culto ao objeto. Nesse contexto, de que maneira as ideias e a capacidade de provocação das proposições artísticas permanecem nos circuitos expositivos? Porque obras (ou antiobras) como os Parangolés de Hélio Oiticica são expostos sem poder ser tocados ou vestidos, sendo que eles foram criados para uma experiência tátil, para além de uma contemplação visual? Cabe ao museu contemporâneo repensar estas ações e buscar projetos que permitam a vivência da obra.

⁵²³ HEINICH, N. *Le Triple jeu de l'art contemporain*: Sociologie des arts plastiques. Paris: Les Edition de Minuit, 1998. p. 103.

⁵²⁴ LANZA apud DARDOT, 2003, p. 31.

⁵²⁵ MORAIS, F. Contra a arte afluente: o corpo é o motor da “obra”. *Revista Cultura Vozes: Vanguarda brasileira — caminhos e situações*, Petrópolis, v. LXIV, n. 1, ano 64, p. 45, jan./fev. 1970. Grifo meu

⁵²⁶ THORNTON, 2010, p. 59.

Assim, baseada no conceito de imaterialidade da obra e buscando a capacidade de afetar o espectador, foram reunidas as 34 obras do Duda Miranda apresentadas em Belo Horizonte, exemplares de uma coleção em processo. Seja para questionar o papel da arte, para democratizar o papel do artista, para inundar o cotidiano com novas práticas, prover novas demandas sensoriais ao espectador ou mesmo remeter ao aspecto político da arte, as obras da Coleção Duda Miranda têm em comum diversos aspectos. Somadas e alinhadas em sua suposta residência, proclamam o espectador, através dessa variedade de experiências, a permear a vida à Arte, e com isso, também, ser artista.

4.2 Um projeto eufêmico

“O tempo é a substância de que sou feito. O tempo é um rio que me arrebatava, mas eu sou o rio; é um tigre que me despedaça, mas eu sou o tigre; é um fogo que me consome, mas eu sou o fogo. O mundo, infelizmente, é real; eu, infelizmente, sou Borges.”⁵²⁷

Museumuseu: a palavra duplicada dá ênfase ao tema proposto e indica um projeto de longa duração realizado por Mabe Bethônico, artista que nasceu em Belo Horizonte, onde hoje também atua como professora de Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. A ação iniciada no ano 2000 articula diversas atividades em torno de quatro eixos: *A História no museu*; *Além do museu*; *Há tempo no museu*; e *A palavra no museu* (Figura 185).

Gravitando em diversos aspectos da reflexão sobre a instituição museológica, o extenso projeto perpassa por documentos, depoimentos, objetos e imagens que, retirados do seu contexto e utilizando-se do recurso da ficção, criam novos sistemas sobre os atos de colecionar, arquivar, preservar e expor. Sobre o projeto, a artista explica:

As coleções e atividades do museumuseu lidam com os limites entre a ficção e realidade, documentação e construção, evidenciando como a informação pode ser construída e re-trabalhada continuamente, questionando assim uma verdade instituída, criada por instituições como o Jornal ou o próprio museu. Nesse sentido, o museumuseu pode ser visto como uma prática de crítica institucional construtiva: se por um lado faz uso de instrumentos museológicos, criando sistemas de classificação, conservação e coleção de determinados objetos, por outro abre possibilidade de combiná-los e acessá-los de formas diversas, em diferentes tempos, propondo novas leituras e formas de apreensão daqueles materiais. Ao desconstruir afirmações absolutas e valores pré-determinados, e

⁵²⁷ BORGES, J. L. *Nova Refutação do Tempo*. Obras Completas, II. São Paulo, Globo, 1999. p.144.

propor ao público que as reconstrua partindo de combinações variáveis, suas coleções subvertem e atualizam a própria noção de instituição.⁵²⁸

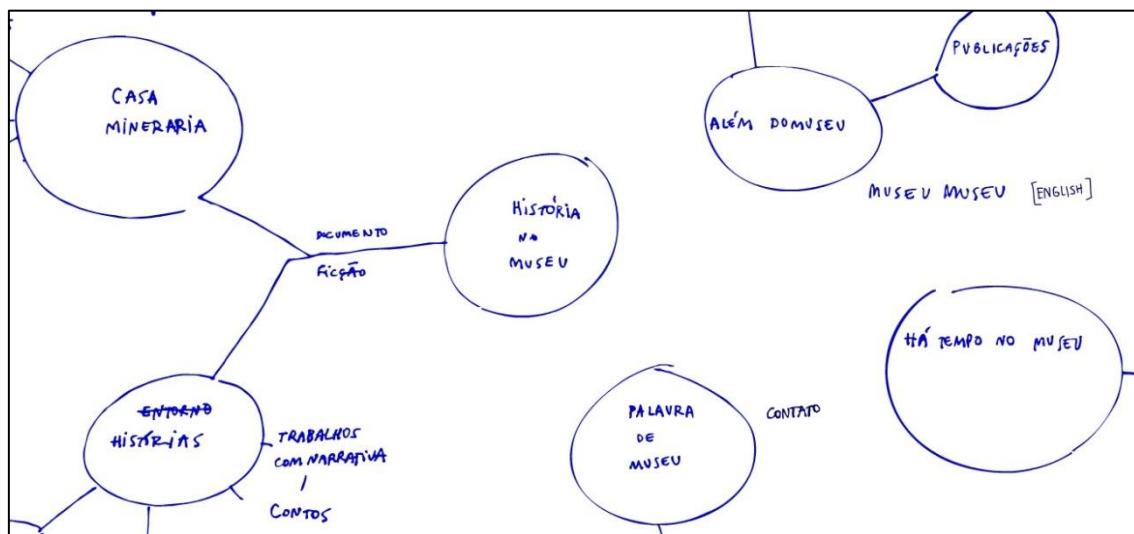


Figura 185: Parte do esquema do projeto museummuseum
Fonte: <https://www.ufmg.br/museummuseum/>

O eixo *História no museu* busca problematizar a ficcionalidade do real a partir de intervenções em documentos e depoimentos. A História aqui não é pensada apenas como uma grande narrativa que unifica e nivela as tensões e conflitos do real, mas como uma reunião de subjetividades e pequenas subversões, em que o conceito de verdade e autenticidade é posto em jogo. Partindo deste ponto de vista, a artista trabalha com documentos e suas significações e funções, apropriando-se da metodologia histórica para brincar com o valor e a significação dos mesmos.

A título de exemplo, vamos nos deter na ação *Casa Mineraria*, que se compõe de reproduções de imagens históricas sobre a mineração, tendo como fonte principal as gravuras do livro *De Re Metallica*, de Georgius Agricola. Escrito em latim no século XVI, este livro é um manual ilustrado sobre a tecnologia da mineração. Na época, o conhecimento sobre a metalurgia era assunto mágico, principalmente tratado pelos alquimistas, e o livro seria uma primeira tentativa da sistematização deste saber⁵²⁹.

Na ação de Mabe, este livro foi dissecado e organizado a partir de um novo esquema, em que a ênfase estava nos gestos e sentimentos do minerador. Para tanto, as suas gravuras foram isoladas, recortadas e organizadas sob pastas etiquetadas com o nome de cada ato (Figura 186):

A – ameaçar, atijar, apagar, alavancar

⁵²⁸ BETHÔNICO, M. Editorial. In: BETHÔNICO, M. *Jornal museummuseum*, ano 1, n. 1, out. 2006. p. 1.

⁵²⁹ BETHÔNICO, M. Purificando a mina, o corpo e a casa. In: BETHÔNICO, M. *Jornal museummuseum*, ano 1, n. 1, out. 2006. p. 6

B – beber, comer, beijar, brunir, buscar

C – carregar, cozinhar, conversar

D – Despejar, destilar

E – Encaixar, esconder, escoar, esculpir, excavar

G – garimpar, girar

I – indicar

L – lavar

M – medir, misturar, modelar

P – Pregar, padejar, pausar, peneirar, pesar, pinçar, podar

Q – quebrar

R – rachar, reter

S – serrar, selecionar, saudar, servir, soprar, subir, sofrer

T – transportar

V – varrer, ventilar

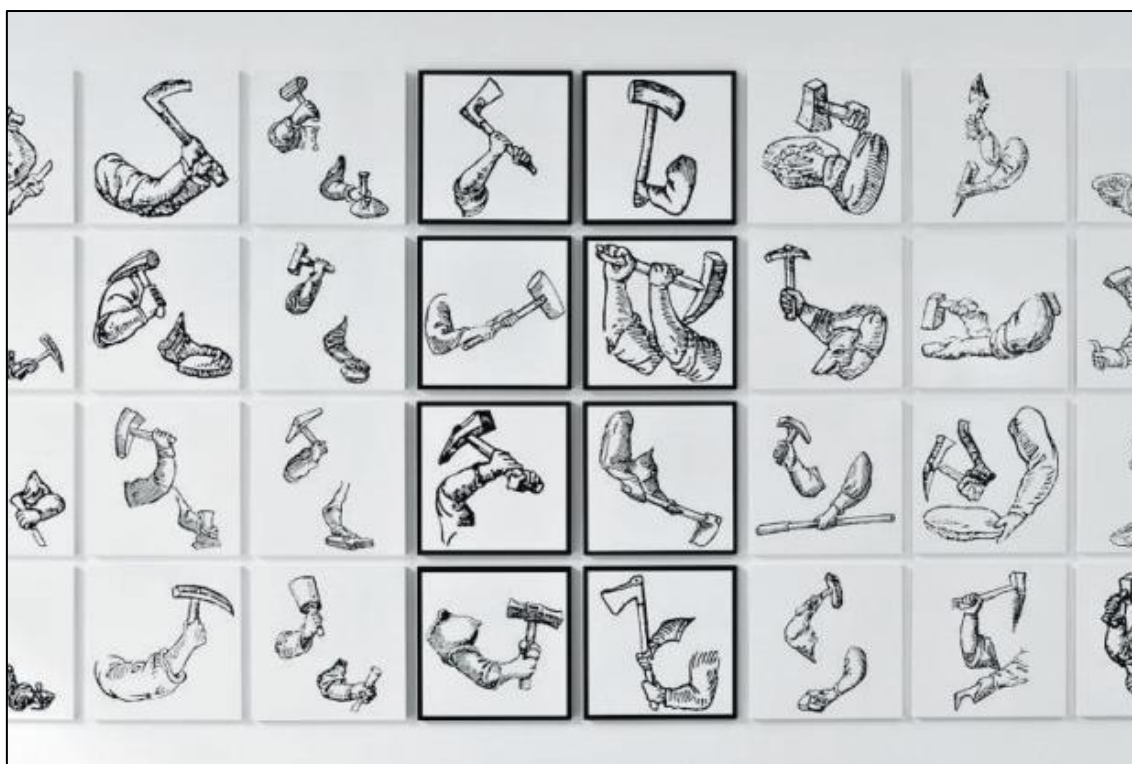


Figura 186: Fragmento da obra De Mineração, de Mabe Bethônico

Fonte: <http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/uma-artista-e-muitas-frentes-de-atua%C3%A7%C3%A3o-1.656412>

Assim, as tensões presentes na atividade, cuja enorme exigência de trabalho braçal e forte impacto no ambiente está presente até hoje no cenário do país, são de certa forma colocadas de lado ao se pensar nas ações separadamente. Os atos que

compõem a ação de minerar se comparam a simples atos cotidianos, e os sentimentos do homem minerador são então destrinchados pela artista e, colocados separadamente, são destacados de um contexto maior, em um “mapeamento de gestos da mineração”⁵³⁰.

As ações pensadas isoladamente ganham um novo corpo e sentido. Um dos destaques feitos pela artista, por exemplo, é de um elemento essencial no ato de minerar, que auxilia no processo de purificação e transformação do recolhido: a água. Deslocando este elemento do ato da mineração, podemos pensar diversas funções para ele, como a associação à limpeza, e também a sua simbologia do sagrado⁵³¹.

Escavar, destrinchar, purificar: “a maior parte dos esforços na mineração concentra-se do processamento daquilo que não se quer, para se chegar ao que se quer”⁵³². Esse processo minucioso de coleta, exame, classificação dos elementos e separação aproxima-se do trabalho do arqueólogo ou mesmo do cientista moderno, tendo estes, porém, uma finalidade completamente adversa ao minerador. Aproxima-se também do paradigma do arquivo, citado no capítulo 2 desta tese, na medida em que fornece um *corpus* discursivo, alinhado e organizado pela artista. Partindo, portanto, de um único “documento” do século XVI, Mabe nos oferece inúmeras possibilidades de leitura.

No eixo *Além do museu* foram pensados dois núcleos: *O museu na cidade e a cidade no museu*. Será que o que configura esta instituição é sua localização em um espaço arquitetônico, ou ela poderia ir além e se infiltrar no cotidiano e na cidade? Formada por coleções diversas, vamos nos deter aqui em duas ações deste eixo: o *Museu do Sabão* e *O colecionador*.

Em *Museu do Sabão – Módulo Itinerante* (Figura 187), a artista dispõe uma coleção de sabões em barra de limpeza doméstico armazenada em displays que se encaixam e empilham e que, por estarem dispostos sobre rodas, para facilitar sua locomoção, podem ser exibidos em um móvel produzido para este fim. Assim como em uma instituição museológica, o *Museu do Sabão* se compõe de um *Acervo* formado por uma coleção de sabão, separados entre artigos artesanais e industrializados, e por um módulo denominado *Aquisição recente* — do qual faz parte dois áudio-documentários de Javier Bethônico: *Geralda*, no qual uma lavadeira canta e conta histórias, e *Bolhas*, que capta os sons e estouros das bolhas de sabão; e também uma série de barras de sabão adquiridas no Quênia. Compõe ainda o sistema o módulo *Exposições itinerantes*, no qual consta uma coleção de vasos esculpidos em sabão por Emiliana Passos, e um *Saponário*

⁵³⁰ BETHÔNICO, M. *Jornal museumuseum*, ano 1, n. 1, out. 2006. p. 18.

⁵³¹ BETHÔNICO, 2006. p. 18.

⁵³² BETHÔNICO, 2006. p. 19.

— formado por lâminas e porções residuais. Os restos desta matéria tão efêmera não são, portanto, descartados, compondo uma seção em si. Nota-se também que a colaboração de outros artistas é premente nesta ação, que questiona, portanto, o próprio conceito de artista criador ao trazer a proposta de uma criação coletiva. Sobre o projeto, a artista menciona que: “o sabão é um pretexto para explorar uma estrutura museológica”⁵³³.

A ideia era que a obra atualizasse a agregasse objetos e *displays* durante seu percurso. Porém, como recentemente ela foi adquirida pelo Museu de Arte da Pampulha, de Belo Horizonte, sua projeção e ampliação foi de certa forma estagnada, assim como sua itinerância original. Segundo a artista:

O Museu do Sabão tem hoje o dobro de sua altura original sobre rodas e possui novas sessões. Seu desdobramento seria desejável e a ideia era que seu crescimento eventualmente impedisse seu trânsito como “Módulo Itinerante”, ou o levasse a uma fixação. **Ao ser adquirido pelo Museu de Arte da Pampulha passou a ser mais difícil sua continuidade**, que demanda uma aproximação e um desejo mútuo no sentido da sua viabilização. Talvez a ironia esteja no fato de que dentro de uma instituição, enquanto obra colecionável, ele tenha perdido sua própria dinâmica institucional.⁵³⁴

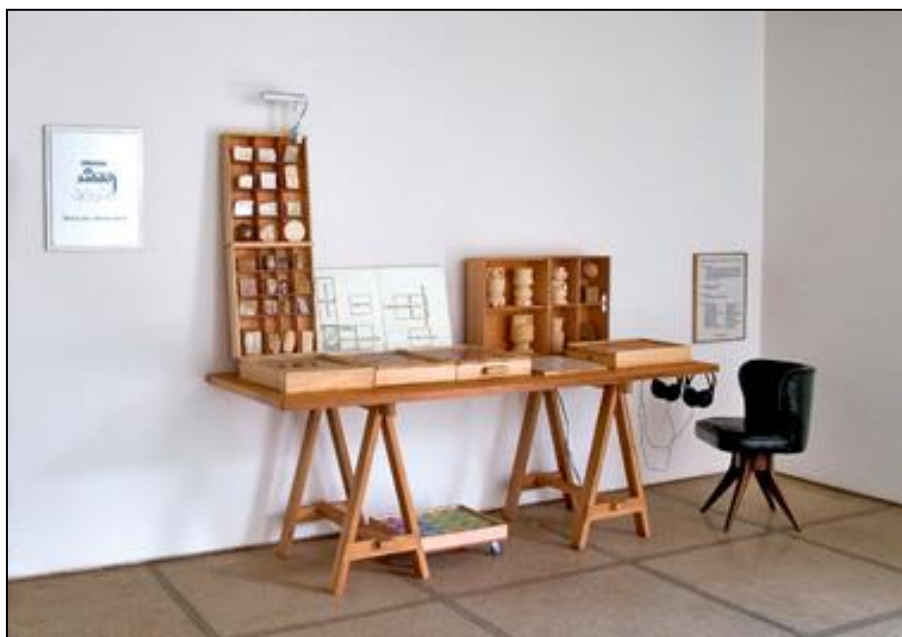


Figura 187: Mabe Bethônico. Museu do Sabão, 1998
Fonte: <https://www.ufmg.br/museumuseu/museudosabao/>

⁵³³ Museu do Sabão. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/museumuseu/museudosabao/>>.

⁵³⁴ BETHÔNICO, M. Mabe Bethônico. *Revista Museologia e Interdisciplinaridade*, v. 3, n. 5, maio/jun. 2014. p. 248. Grifo meu.

Já em *O Colecionador*, a artista continua trabalhando questões centrais do sistema de aquisição, exibição e conservação museológicas, especificamente a noção de acervo e colecionismo. A obra, que possui um caráter aberto e em processo, impõe um desafio não só ao Museu que o exhibe, mas também ao espectador, já que a artista acolhe recortes de jornais enviados pelo público que se encaixem nas classificações estabelecidas no seu sistema. *O Colecionador* começou a ser criado em 1997, e foi desenvolvido durante os anos seguintes como um *work in progress*, contando também com a transformação permanente do seu sistema classificatório:

Trata-se de um grande arquivo de imagens e textos retirados de jornais e organizado de acordo com uma classificação que parte de quatro grandes temas: "Destruição", "Corrosão", "Construção" e "Flores". A partir desses temas iniciais, uma série de outros subtemas são classificados e distribuídos em caixas que, por sua vez, contêm outros subtemas classificados e distribuídos em pastas, denominados ensaios. Essa classificação aparentemente totalizante e rigorosa é na realidade altamente mutante e parece fadada a jamais satisfazer o espírito enciclopedista e organizador do colecionador arquivista. A cada nova incursão entre periódicos, caixas e pastas, Mabe Bethônico e o colecionador com frequência encontram novos títulos, temas e rubricas, ora combinando categorias, ora subdividindo-as.⁵³⁵

A artista criou um personagem fictício e sem denominação, que é uma espécie de coautor da obra: *O Colecionador*. Ele "assina" uma seleção de depoimentos e citações presentes na obra, que formam pistas para o leitor-espectador e dão margens para reflexões sobre o ato de colecionar, sempre de forma poética e inusual⁵³⁶.

Ao lado dos textos estão as imagens colecionadas, que falam sobre a potência das coisas no mundo, e também sobre uma certa contradição entre as infinitas possibilidades de desdobramentos e os destinos fatídicos de cada ente. Tudo é possível e ao mesmo tempo tudo tende a cessar e se esvair. É como se o *Colecionador* esperasse, com esta seleção, prover a potência das coisas, o estar por vir e o perder-se: "coleciono também casas intactas, em sua expectativa. Ainda inteiras, à espera, elas solidificam outras construções da coleção. Elas também eventualmente se misturam ao papel e são por ele consumidas, se fazem quebradiças e se perdem"⁵³⁷.

Ao falar sobre a busca de imagens nos jornais, o personagem expõe também as dificuldades do seu método investigativo. Com um olhar indiciário, ele segue em uma procura obsessiva por um tema incomum:

[...] não sem esforço retorno à primeira página do jornal e procuro então imagens de parede. Paredes separando, prendendo quebradas ou intactas. (as paredes também eu guardo por sua iminente destruição). Essa procura não é fácil, é

⁵³⁵ CATÁLOGO *O Colecionador*. Acervo do Museu de Arte da Pampulha. 2002.

⁵³⁶ A exposição é composta também por citações de trechos referentes ao ato de colecionar, grafadas nas paredes.

⁵³⁷ CATÁLOGO..., 2002.

preciso remover muito de cada imagem para encontrar nela um fundo, uma proteção, uma estrutura. Normalmente elas estão atrás das pessoas fotografadas.⁵³⁸

A criação do personagem do colecionador, um outro da artista, que também teoriza poeticamente sobre a sua ação colecionista, remete mais uma vez a uma crítica do artista criador e marca sobremaneira o aspecto ficcional da sua obra. Uma obra de camadas e sentidos diversos que podem ser acessados pelo espectador: “é um trabalho quase literário sobre a construção de um personagem, ainda que o resultado não seja um texto. Não é a elaboração de um objeto, mas um pensar sobre como este personagem elabora as coisas”⁵³⁹.

A matéria-prima da obra, formada por recortes de jornal, dão conta do caráter efêmero do projeto e marcam o tema principal da ação, que é o **tempo** e sua passagem inexorável. A fragilidade do papel jornal, que deixa ver as imagens de forma a se misturar a letras e tons amarelados, dão o tom do trabalho:

Jornal é matéria frágil, muda de cor perdendo a força; o papel escurece aos poucos desmanchando a figura impressa. Depois figura e papel se misturam e de alguma forma as construções se desfazem, embebidas no papel. Desaparecem revestidas de fibra porosa e empoeirada.⁵⁴⁰

A acumulação de imagens seria um contraponto à era da informação digital, que apresenta uma compulsão pela geração de imagens e uma eficácia na tarefa de arquivamento. Mas, afinal, a instrumentalização de tantas imagens e informações realizada no nosso dia a dia tem nos servido também para a reflexão? As tantas imagens que vemos nos tocam de alguma forma?

A obra se desdobra em três partes, I, II e III, apresentadas em uma sequência de exposições no Museu de Arte da Pampulha no ano de 2002, quando a instituição contava com a presença do curador Adriano Pedrosa. Na ocasião, a obra ainda não fazia parte do acervo, mas foi exibida junto ao programa Acervo e, segundo texto informativo, era uma das prioridades de aquisição. Hoje, porém, ela faz parte do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Em 2002, após seis anos do seu início, a obra contava com cerca de 2.800 recortes de jornal. A pesquisa que originou a coleção de imagens se desenvolveu principalmente sobre periódicos da década de 1990, mas incluiu também alguns exemplares mais antigos e contribuições de espectadores e colaboradores ocasionais. A

⁵³⁸ CATÁLOGO..., 2002.

⁵³⁹ BETHÔNICO, M. *Estado de Minas*, p. 4, 16 jan. 2002.

⁵⁴⁰ CATÁLOGO..., 2002.

Na exposição, o arquivo de recortes foi selecionado e dividido em quatro vitrines, a partir dos seguintes temas: *Gestos — Construções e Outros*, que traziam 48 recortes; *Edifícios em destruição*, com 29 recortes; *Buracos no chão I e II*, respectivamente com 35 e 20 recortes; e *[Flores] Laranjas e vermelhas*, com 67 recortes. Complementando, foi realizada uma seleção de depoimentos aplicados na parede, os quais foram atribuídos ao “coleccionador”. O restante da obra podia ser consultada pelo espectador no espaço da biblioteca, levando-o a um percurso nem sempre explorado nas visitas cotidianas ao museu.



Figura 189: Eixo Mulheres e Destruição, O Colecionador
Fonte: MAP.



Figura 190: Eixo Flores, de O Colecionador
Fonte: MAP.

A segunda exposição foi inaugurada em abril de 2002 e trazia uma seleção dos recortes de Mabe Bethônico relacionados a flores. Segundo notícia em jornal local: "Mabe justapôs os recortes florais, separados em grupos de cores [...]. Como o amarelar do papel do jornal, as flores estarão condenadas ao inexorável destino de fenecer, assim como qualquer ser vivente, e assim como as flores reais"⁵⁴¹.

A terceira e última exposição da série *O Colecionador* no MAP, foi inaugurada 7 de junho de 2002. O convite, assim como na primeira exibição, trazia uma segunda imagem histórica do prédio da instituição na década de 1940, porém, em um ângulo geral que incluía parte da Lagoa da Pampulha (Figura 191).

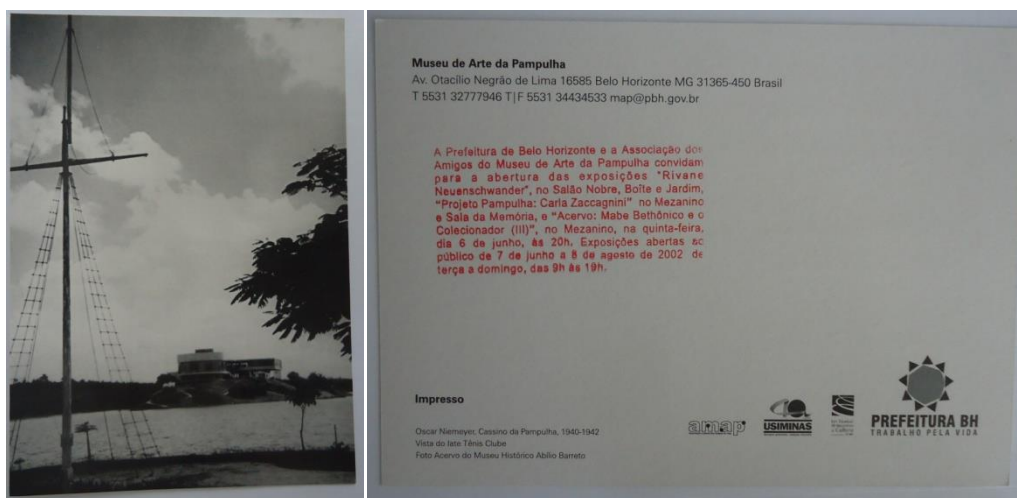


Figura 191: Convite de O Colecionador III
Fonte: Acervo MAP.

A mostra trazia uma terceira possibilidade de exibição da coleção de imagens – que, por sua natureza, é múltipla. Novamente foram dispostas quatro mesas-vitrine e o diagrama de organização da coleção plotado na parede. A seleção de imagens se deu então sobre recortes e temas ligados à figura humana na mídia.

A série *O lado de dentro do lado de fora I e II – a cozinha* era formada por 39 recortes unidos por uma coerência temática: retratavam situações em que pessoas transportam elementos de suas próprias residências para o espaço público. Na série *Mulheres e destruição*, 73 recortes se compunham de temas de mulheres em cenas de conflito — provenientes de locais como Kosovo e Oriente Médio — e de situação de exclusão social — algumas contando com o recurso jornalístico como o da encenação. Em geral, havia um certo choque entre beleza plástica das imagens e a força do tema. Por fim, a série *Água* formava-se de cenas de enchente, remetendo à natureza como origem das tragédias e trazendo o questionamento sobre a solidez da cidade e da

⁵⁴¹ MAP investe em artistas contemporâneos. Revista da UNIBH, n. 74, 2002. Acervo do MAP.

arquitetura, construções percíveis, assim como o próprio homem. A coleção trazia assim um catálogo de ameaças à imaginada solidez das estruturas de vida humana.

No ano de 2006, Mabe Bethônico foi convidada a apresentar o seu projeto *museumuseu* na 27ª Bienal de São Paulo. Na época, a curadoria do evento ficou por conta de Lisette Lagnado, que teve a colaboração de Adriano Pedrosa, Cristina Freire, José Roca, Rosa Martinez e Jochen Volz. O título de um conjunto de seminários de Roland Barthes, *Como viver junto*⁵⁴², e o pensamento propositivo de Hélio Oiticica eram os princípios norteadores desta edição.⁵⁴³ A partir deste mote, a curadoria trouxe obras que repensavam ética, estética e política e diversos trabalhos classificados como da *Crítica Institucional*, como proposições de Marcel Broodthaers e Thomas Hirschhorn.



Figura 192: projeto museumuseu na 27ª Bienal de São Paulo
Fonte: <https://www.ufmg.br/museumuseu/bienal/index.html>

Mabe Bethônico relatou que foi um grande desafio pensar em uma tradução arquitetônica para um projeto que apresentava uma diversidade de propostas e meios que confluíam em um *site* na internet⁵⁴⁴. Foi depois de pesquisas diversas que a artista decidiu apresentar algumas ações já existentes, e outras novas, em uma instalação (Figura 192). Assim, escolheu projetos já realizados como *O Colecionador* e *De re*

⁵⁴² BARTHES, R. *Como viver junto*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2003.

⁵⁴³ 27ª BIENAL de São Paulo – Guia. *Como viver junto*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

⁵⁴⁴ BETHÔNICO, M. Editorial. In: BETHÔNICO, M. *Jornal museumuseu*, ano 1, n. 1, out. 2006. p. 1.

mineraria, que foram somados a uma proposição sobre o espaço da Bienal, realizada a partir da investigação do seu arquivo — o *Arquivo Histórico Wanda Svevo*. Complementando e relacionando todas as ações, foi editado um jornal com a função de apresentar a proposta para o público e com a intenção também de servir de veículo mediador de pontos pouco visíveis entre a Fundação Bienal de São Paulo e seu público⁵⁴⁵.

Começamos com o arquivo. Segundo o *site* da Fundação Bienal⁵⁴⁶, este órgão foi criado em 1954 por Wanda Svevo, então secretária geral do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que até o ano de 1962 era responsável pela realização da Bienal na capital paulistana. A ideia, inspirada nos Arquivos Históricos das Artes Contemporâneas da Bienal de Veneza, era assessorar a produção do evento e ao mesmo tempo construir um acervo sobre Arte Contemporânea a ser disponibilizado ao público — formado por pesquisadores e visitantes. Em 1963, com a morte da sua idealizadora, o local ganhou o nome de Arquivos Históricos Wanda Svevo (AHWS).

O acervo, formado ao longo dos anos, possui hoje um Fundo com a documentação pessoal do idealizador do MAM-SP, Francisco Matarazzo Sobrinho, além do *Fundo MAM*, que documenta as atividades dos primeiros anos da instituição, e o *Fundo Fundação Bienal de São Paulo*, que inclui a documentação sobre as Bienais do ano de 1962 até a atualidade. Uma coleção de dossiês de artistas e temas de arte, fruto de pesquisas curatoriais, complementa o acervo. Além deste extenso *corpus* documental, o arquivo conta também com uma hemeroteca com recortes de jornais e revistas dedicadas a eventos da Fundação Bienal, e uma biblioteca com diversos títulos de Arte e Ciências Humanas, proveniente das pesquisas e também de doações de outras instituições⁵⁴⁷.

Esse local, frequentado majoritariamente por pesquisadores em caráter esporádico, é um espaço invisível para a maioria dos visitantes da Bienal. E era através dele que Mabe pretendia realizar uma mediação entre a própria instituição e o público. Para tanto, ela se dedicou a diversos recursos: o uso de cartazes para convidar os espectadores a conhecer o espaço, a realização de visitas mediadas, e a realização de pesquisa em seu acervo. Renata Zago, então funcionária do Arquivo, acompanhou a artista na elaboração de sua obra e relatou sua experiência em um artigo cujo fragmento está transcrito a seguir:

⁵⁴⁵ JORNAL museummuseum. Disponível em: <https://www.ufmg.br/museummuseum/bienal/jornal/museummuseum.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2015.

⁵⁴⁶ FUNDAÇÃO BIENAL. *Arquivo Wanda Svevo*. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/pagina.php?i=106>. Acesso em: 12 dez. 2015.

⁵⁴⁷ FUNDAÇÃO BIENAL, 2015.

Ao visitar o AHWS, Mabe fez uma série de ações antes de realizar sua obra. Permaneceu conosco durante algumas semanas para entender o funcionamento do AHWS. Já que no período eu exercia a função de pesquisadora do Arquivo da Bienal, acompanhei a artista durante toda a produção de seu trabalho, auxiliando-a na busca de informações, apresentando o espaço físico do local, entre outras ações, como anotar as perguntas mais frequentes de pesquisadores que procuravam o AHWS. Mabe decidiu então realizar uma campanha para o AHWS. Ao entender seu funcionamento, fotografou o local e fez cartazes em prol da visualização do Arquivo perante a instituição (Fundação Bienal) e o público composto por visitantes da 27ª Bienal de São Paulo.⁵⁴⁸

Esta pesquisa e espécie de imersão no Arquivo Histórico Wanda Svevo trouxe à tona documentos que retratavam a importância deste local de exposição. A série *Perguntas Frequentes*, citada por Zago, apresentava uma compilação das perguntas realizadas pelos usuários do Arquivo Histórico e pelo público da Fundação Bienal. As questões, curiosas, cotidianas ou inocentes, foram anotadas em paredes de acrílico e remetiam a expectativas e desejos dos frequentadores das Bienais, como vemos a seguir: tem alguma coisa do Andy Warhol? Do Picasso? Aqui dentro tem só uma exposição? As obras têm título? É preciso ler os textos na parede? Onde estão as pinturas a óleo? Nos frequentadores do arquivo, as dúvidas permanecem: por que eu não posso consultar livremente as prateleiras do arquivo? Se você me disser que não tem um material que eu requisito, eu tenho que acreditar? Qualquer pessoa pode entrar aqui? Porque inventaram a Bienal? Porque as Bienais são somente de Arte Contemporânea?

Foi também a partir do público, que foi criado um Glossário, construído a partir da observação de como as pessoas lidam com o universo museológico⁵⁴⁹ (Figura 193). Desses verbetes vemos observações curiosas sobre noções do patrimônio, que muitas vezes eram compreendidas dentro de um contexto particular: como a conceituação de um acervo como uma reunião de coisas que têm ou não afinidade, a de armazenar como poupar; arquivar como exercer poder sobre um documento; documentar como uma das principais operações formadoras da memória; e consultar como ir ao médico.

⁵⁴⁸ ZAGO, R. Um relato de pesquisa. ARQUIVO: locus de pesquisa e/ ou instrumento de criação? In: XXI ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-SP, 21., Campinas, 2012. *Anais...* São Paulo: ANPUH-SP, set. 2012.

⁵⁴⁹ Segundo o jornal *museumuseu*, foram realizadas entrevistas com o público para a construção deste glossário.

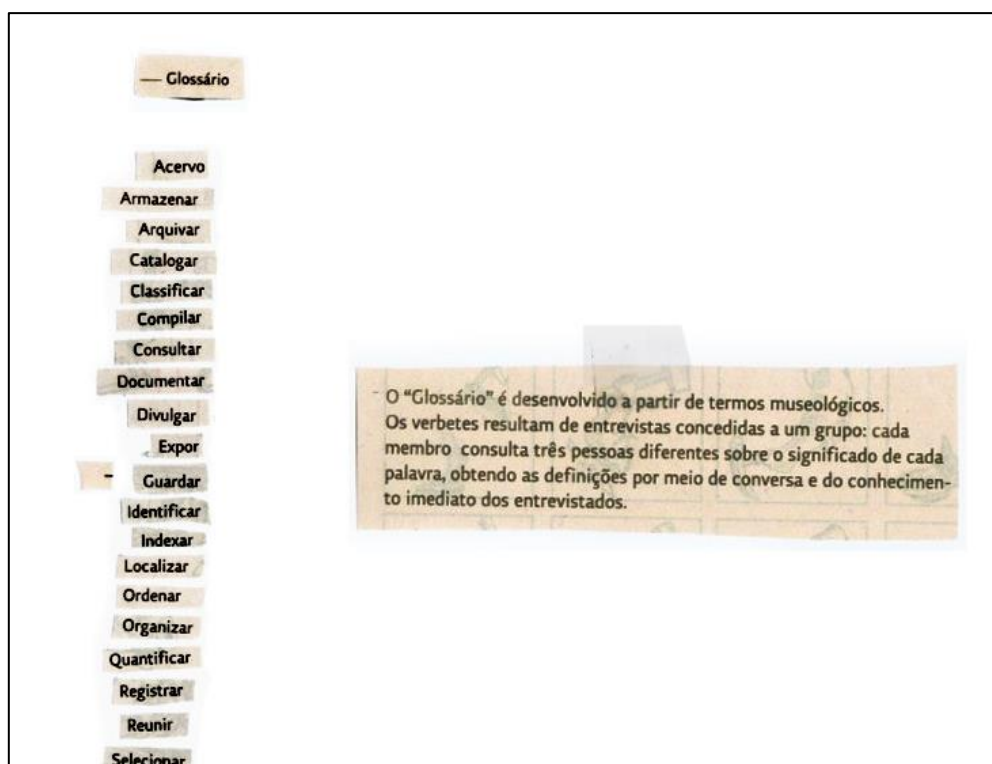


Figura 193: Glossário, de Mabe Bethônico
 Fonte: <https://www.ufmg.br/museumuseu/glossario/>

Do acervo do Arquivo foram retirados tanto os catálogos de todas as edições da Bienal de São Paulo, como também todos os exemplares da Bienal de Veneza (que, por sua vez, inspirou o evento paulistano)⁵⁵⁰. Encadernados de cores diversas, este conjunto fornecia ao espectador um panorama destes eventos em modo contraposto — de forma que os visitantes pudessem, por eles mesmos, comparar, inferir e visualizar o percurso histórico de ambas Bienais.

Outro documento exibido foi a reprodução de um croqui do arquivo, feito por um ex-funcionário em 2005, que continha, além da distribuição do acervo no espaço, algumas informações curiosas, como dúvidas e uma classificação afetiva que seguia categorias como *intocáveis* ou *em trânsito*⁵⁵¹. Complementava a visão do AHWS, um ensaio fotográfico do espaço exibido como *slide show* na instalação da artista (Figura 194). Na ação, detalhes poéticos, cotidianos, e olhares gráficos sobre a sua estrutura foram exibidos nas imagens.

⁵⁵⁰ A Bienal de Veneza foi criada em 1895, baseada nos modelos de feiras internacionais.

⁵⁵¹ ZAGO, 2012.



Figura 194: Imagem da série fotográfica AHWS
 Fonte: <https://www.ufmg.br/museumuseu/bienal/wandasvevo/>

O olhar de Mabe sobre instituições museológicas e do sistema artístico trazem ao espectador uma possibilidade outra de leitura destas instituições e suas narrativas unificadoras. Segundo depoimento da própria artista:

Meu interesse por arquivos e museus está em seu potencial como campo de ficção: busco lacunas, questões esquecidas, sintomas, e busco construir uma relação com seus 'agentes' de forma a adentrar e ativar seus conteúdos. Assim, ocupo a rotina de trabalho e logo deixo de ser visitante para ser participante — cúmplice ou ameaça. Esses papéis me interessam, não ocupo lugar de observação, mas de construção, ativando engrenagens, causando mudanças.⁵⁵²

Os temas percorridos por Mabe permeiam o arquivo e suas normatizações, as visões do público sobre a exposição, a história da Bienal e seu desenvolvimento ao longo dos anos e a criação de museus fictícios. É, pois, em cima da ficção e da desconstrução de documentos e narrativas, que a artista reflete sobre o passado, suas memórias e sua apropriação no presente. Ela propõe, portanto, uma história baseada em subjetividades, poesia e elementos que ao mesmo tempo permanecem e se destroem, como no ciclo da vida.

⁵⁵² BETHÔNICO, 2014, p. 248.

4.3 O lugar da poesia

DAS UTOPIAS

Se as coisas são inatingíveis... ora!
 Não é motivo para não querê-las...
 Que tristes os caminhos, se não fora
 A presença distante das estrelas!⁵⁵³

Em 2011 foi aberta, na Sala de Arte Contemporânea do Centro Cultural do Banco do Brasil, a exposição *Introdução ao Terceiro Mundo*, de Marilá Dardot. Logo que chegávamos à sala expositiva, deparávamo-nos com um grande cubo branco com uma pequena porta em uma de suas extremidades. Ao adentrarmos, seu conteúdo se exibia como o interior de uma grande caixa, moldada por pranchas de madeira e estruturada por pequenas tábuas. Toda a extensão da parede exibia quadros. Dentro da dita caixa, havia mais caixas de madeira que, sustentadas por cavaletes, serviam como vitrines (Figura 195).

O texto de boas-vindas, aplicado na parede, descrevia o intento: a reunião de pistas sobre o *Terceiro Mundo*, um arquipélago situado a leste-sudoeste da Nova Atlântida, lugar mitológico por excelência. O *Terceiro Mundo* era assim um lugar de acesso incerto, com a história a ser escrita e sem data de descoberta: era o lócus das possibilidades, uma vez que se definia como um espaço que “redescobre-se e instaura-se a cada dia”⁵⁵⁴ (Figura 196).



Figura 195: Entrada na sala expositiva da *Introdução ao Terceiro Mundo*
 Fonte: DARDOT, 2011a.

⁵⁵³ QUINTANA, M. Das utopias. In: QUINTANA, M. *Espelho Mágico*. São Paulo: Nova Aguilar, 2005. p. 213.

⁵⁵⁴ DARDOT, M. *Introdução ao Terceiro Mundo*. Trabalhos. Rio de Janeiro: CCBB, 2011a. Disponível em: <<http://www.mariladardot.com/images.php>>. Acesso em: 10 abr. 2015.

Dentre os colaboradores reunidos nesta empreitada de conhecimento, estavam músicos, literatos e artistas como Caetano Veloso, Cao Guimarães, Cildo Meireles, Italo Calvino, Liliane Dardot, Rivane Neuenschwander e Tom Zé, que foram apropriados pela artista para contar a história e os hábitos deste novo lugar.



Figura 196: Entrada na sala expositiva da Introdução ao Terceiro Mundo
Fonte: DARDOT, 2011a.

Foi uma história de Jorge Luís Borges que inspirou Marilá nesta proposição. No conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, da obra *Ficções*⁵⁵⁵, o narrador se depara com pistas, a partir das quais descobre não somente um país imaginário de nome *Uqbar*, como um mundo desconhecido e constantemente recriado por intelectuais ao redor do mundo, em segredo.

Segundo o narrador do conto, foi devido “à conjunção de um espelho com uma enciclopédia a descoberta de *Uqbar*”⁵⁵⁶. Ao discorrer sobre este curioso — e, segundo ele, monstruoso objeto — com um amigo, este citou um artigo da enciclopédia *The anglo-american Cyclopedía* sobre sábios de um país de nome *Uqbar* que dizia que “os espelhos e a cópula são abomináveis porque multiplicam o número dos homens”⁵⁵⁷. Porém, ao procurar o artigo em tal enciclopédia, não encontraram. Era o início de uma saga.

O amigo trouxe então o seu exemplar (falso?) da mesma enciclopédia, com o artigo sobre o tal país. Fora a citação que o surpreendeu, todo o artigo segundo o narrador era considerado “verossímil” e até mesmo “enfadonho”, como costumam ser as

⁵⁵⁵ BORGES, 1969.

⁵⁵⁶ BORGES, 1969, p. 13.

⁵⁵⁷ BORGES, 1969, p. 13.

linguagens enciclopédicas. Foi a releitura atenta que permitiu atentar para alguns dados vagos e ambíguos (na descrição geográfica e histórica deste país), e alguns curiosos — como o fato de a literatura do local ser de caráter fantástico, jamais se referindo à realidade.

Buscaram então as referências bibliográficas do artigo, mapas, atlas e anuários na Biblioteca Nacional, e outras edições da enciclopédia: *Uqbar* nunca aparecia. Foi somente mais tarde, quando um conhecido do narrador faleceu, que lhe foi enviado um pacote com um livro desconhecido: *A First Encyclopaedia of Tlon*, em que não somente se descortinava um novo país, como um vasto:

[...] fragmento metódico da história total de um planeta desconhecido, com suas arquiteturas e querelas, com o pavor de suas mitologias e o rumor de suas línguas, com seus imperadores e mares, com seus minerais e pássaros e peixes, com sua álgebra e seu fogo, com sua controvérsia teológica e metafísica. Tudo isso articulado, coerente, sem visível propósito doutrinário ou tom paródico.⁵⁵⁸

A busca de outros tomos desta dita primeira enciclopédia foi infrutífera, mas os levaram a uma pergunta fundamental: quem são os inventores de Tlon? E porque não eles próprios poderiam reconstituir os muitos e maciços tomos que faltavam?⁵⁵⁹ Por que se teria empreendido um esforço para recriar um mundo novo com leis e características próprias? Segundo o narrador,

Conjectura-se que este *brave new world* é obra de uma sociedade secreta de astrônomos, biólogos, engenheiros, metafísicos, poetas, químicos, algebristas, moralistas, pintores, geômetras [...] dirigidos por um obscuro homem de gênio. Sobram indivíduos que dominam essas disciplinas, mas não os capazes de invenção a um rigoroso plano sistemático. Esse plano é tão vasto que a contribuição de cada escritor é infinitesimal.⁵⁶⁰

Assim, este novo mundo foi criado a partir de uma soma de rigor com invenção, de modo que *Tlon* não era apenas um espaço fruto da imaginação, mas um verdadeiro cosmos com leis e regras próprias, diferentes das da Terra. Ao pensar se esse conhecimento de um *outro lugar* seria benéfico para todos, o mesmo grupo de homens acreditou que seria melhor deixar estas informações em segredo.

O narrador então descreve, pormenorizadamente, diversas características deste novo mundo. A sua linguagem que pressupõe o idealismo; a existência de objetos ideais que poderiam ser “convocados e dissolvidos num só momento, segundo as necessidades poéticas”⁵⁶¹; a invalidação da ciência pelo idealismo e a paradoxal afirmação de que elas existiam em número incontável; a metafísica que, ao invés de buscar a verdade ou a

⁵⁵⁸ BORGES, 1969, p. 18.

⁵⁵⁹ BORGES, 1969, p. 19.

⁵⁶⁰ BORGES, 1969, p. 19.

⁵⁶¹ BORGES, 1969, p. 21.

verossimilhança, objetiva o assombro; a discussão sobre o tempo e a citação de uma escola que negava a existência do mesmo argumentando que o “presente é indefinido, que o futuro não tem realidade senão como esperança presente, que o passado não tem realidade senão como recordação presente”⁵⁶²; a formulação e controvérsia sobre o materialismo; a geometria particular formada por um segmento visual e outro tátil; a literatura com a ideia de um sujeito único apresentando um só autor intemporal e anônimo — inexistindo portanto, o plágio —; os livros de ficção que apresentavam um único argumento e suas inúmeras variáveis e os livros de filosofia contendo sempre a tese e a antítese; a influência do idealismo na realidade com a duplicação de objetos perdidos — os *hronir*, e permitindo até mesmo a modificação do passado.

Um pós-escrito ao conto, datado de 1947, remontava a diversas ocorrências após o ano de 1940: a descoberta de uma carta que desvelava a existência de uma sociedade secreta surgida em Londres no século XVII com fins de invenção de um país; a definição de discípulos para a conclusão da obra; o surgimento da ideia por um dos discípulos de criar não um país, mas um planeta, e também de que esta invenção deveria ser secreta; a sugestão da criação de uma enciclopédia metódica sobre o novo mundo (que não pactuaria com Jesus Cristo); o achado de objetos provenientes desse mundo, e a exumação (casual?) dos 40 volumes da enciclopédia (revista) em Memphis e sua posterior divulgação ao mundo:

Como não se submeter a Tlon, a minuciosa e vasta evidência de um planeta ordenado? Inútil responder que a realidade também é ordenada. Talvez seja, mas de acordo com leis divinas — traduzo: com leis inumanas — que nunca chegaram a perceber inteiramente. *Tlon* pode ser um labirinto, mas é um labirinto urdido por homens, um labirinto destinado a ser decifrado pelos homens.⁵⁶³

À divulgação aos homens deste mundo secreto, realizou-se uma modificação nas suas ciências, na história, nas escolas, fazendo com que “uma dispersa dinastia de solitários” mudasse a face do mundo “real”. A previsão seria que novas mudanças ocorreriam com a descoberta de outros cem tomos da enciclopédia. Aí o mundo seria todo *Tlon*.

Assim como Borges produziu um espaço utópico recriado, Marilá também construiu, de maneira enciclopédica e com um formato museológico, um mundo imaginário denominado de *Terceiro Mundo*. Na geografia aprendemos que o Terceiro Mundo seria o local do subdesenvolvimento, em uma expressão hoje subestimada. Porém, com o espaço já demarcado da ficção em sua empreitada, arrisco dizer que este

⁵⁶² BORGES, 1969, p. 22

⁵⁶³ BORGES, 1969, p. 32.

“terceiro”, que nomina a exposição, seria como a terceira margem do rio de Guimarães Rosa⁵⁶⁴ — o outro lugar possível, o poético.

Para a descrição e caracterização deste novo espaço, a poesia e a arte de diversos colaboradores se juntam a comentários da própria artista e se dividem em eixos clássicos, como a geografia, os símbolos, os hábitos e costumes, que continham, por sua vez, conteúdo que sempre foge do lugar comum.



Figura 197: Série de mapas do arquipélago do Terceiro Mundo
Fonte: DARDOT, 2011a.

Logo nos primeiros quadros avistamos uma série de conformações feitas de *post-its* coloridos que denotavam as áreas territoriais deste espaço fictício — uma série de oito ilhas que formavam o arquipélago do Terceiro Mundo. Usados para marcar trechos de livros — alguns carregam letras de onde foram colados —, os *post-its* são reunidos neste uso incomum resultando em uma conformação colorida e geométrica. É como uma metáfora do ato de ler: as referências literárias se unem em um amálgama formando o novo (Figura 197).

Uma tira de tecido listrado em preto e branco fazia as vezes da *Bandeira* do Terceiro Mundo, parodiada da flâmula do estado brasileiro do Espírito Santo, e contendo também o lema inspirado em Ignácio de Loyola: *Trabalha e confia*. Diferente da original, porém, a bandeira exposta não trazia as cores da padroeira deste estado (Nossa Senhora da Vitória): azul, branco e rosa.

⁵⁶⁴ ROSA, G. Terceira Margem do Rio. In: ROSA, G. *Primeiras Estórias*. Ficção Completa, vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.



Figura 198: Bandeira do Terceiro Mundo
Fonte: DARDOT, 2011a.

A série *Relógios*, formada por formas poéticas de medir o tempo, inicia com um texto de Júlio Cortázar ilustrado por uma foto de um *relógio alcachofra*, que marca a hora atual e todas as horas — seria necessário apenas lhe retirar uma flor para saber o tempo. A tarefa de dar corda ao mesmo era cabida aos cronópios, “seres verdes e úmidos” presentes na obra do autor argentino. O mesmo autor dispõe sobre a ampulheta que, no Terceiro Mundo, teria um aspecto *sui-generis*, já que nesta a areia nunca cai, de modo a se pensar que “o tempo corre para o norte”⁵⁶⁵. A não passagem do tempo é reafirmada no terceiro relógio, em que os números são zeros, “de maneira que basta consultá-lo para lembrar-se de que é sempre um dia como outro qualquer”⁵⁶⁶. Por fim, temos o relógio para tempos mais lentos, que demora vinte e quatro horas para dar a volta completa e que pode ser utilizado para aproveitar melhor o tempo, seja para “terminar aquele livro ou estender o feriado no sítio”⁵⁶⁷ (Figuras 199 a 202).

⁵⁶⁵ DARDOT, 2011a.

⁵⁶⁶ DARDOT, 2011a.

⁵⁶⁷ DARDOT, M. *Introdução ao Terceiro Mundo*. Lâminas. Rio de Janeiro: CCBB, 2011b. Disponível em: <<http://www.mariladardot.com/files/Introducao%20ao%20terceiro%20mundo.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2015.



Figuras 199, 200, 201 e 202: Série Relógios do Terceiro Mundo
Fonte: DARDOT, 2011a.

Ítalo Calvino, em suas *Cidades Invisíveis*, é quem empresta a voz para dizer sobre a capital do Terceiro Mundo, Olinda, categorizada pelo autor italiano como uma cidade oculta, em que as mudanças são gestadas dentro da própria cidade. No trecho trazido por Marilá, Calvino descreve uma cidade de formato concêntrico, de modo a conter o novo em seu centro. Nesta, os muros que a cercam se dilatam conforme a necessidade de mudança e o caráter de transformação nunca é anulado ou negado neste local, uma vez que: “o fluxo de linfa da primeira Olinda e de todas as Olindas que despontaram uma dentro da outra; e no meio deste cercado interno já despontam — mas é difícil distingui-las — as Olindas vindouras e aquelas que crescerão posteriormente”⁵⁶⁸.

A imagem desta cidade fictícia de Calvino já foi tornada visível por outros artistas, mas na exposição, Marilá a ilustrou com uma produção própria, realizada no contexto do *Projeto Sobremesa de Queijos*, do Museu Mineiro⁵⁶⁹. Nesta, o queijo minas canastra, patrimônio da região de Minas Gerais, foi desbastado em formatos concêntricos como na Olinda imaginada, retratando assim, o “esquema de crescimento de Olinda” (Figura 203).

⁵⁶⁸ DARDOT, 2011b.

⁵⁶⁹ Sobre o projeto, ver o blog <<http://sobremesadequeijos.blogspot.com.br/>>.



Esquema de crescimento de Olinda. (MD)

A CAPITAL DO TERCEIRO MUNDO Em Olinda, as velhas muralhas se dilatam levando consigo os bairros antigos, ampliados, mantendo as proporções sobre um horizonte mais largo nos confins da cidade; estes circundam os bairros um pouco menos velhos, também maiores no perímetro mas afinados para ceder lugar aos mais recentes que fazem pressão de dentro para fora; e assim por diante até o coração da cidade: uma Olinda inteiramente nova que em suas dimensões reduzidas conserva os traços e o fluxo de linfa da primeira Olinda e de todas as Olindas que despontaram uma de dentro da outra; e no meio desse cercado mais interno já despontam – mas é difícil distingui-las – as Olindas vindouras e aquelas que crescerão posteriormente. (IC)

Figura 203: A Capital do Terceiro Mundo
Fonte: DARDOT, 2011a.

Já o *céu* poético do Terceiro Mundo é recriado em dimensão humana no formato de um lençol bordado de nuvens secando ao sol, seguido por dizeres que enfatizam um caráter terreno: “Há outro mundo, mas se encontra neste; para alcançar sua perfeição é preciso reconhecê-lo distintamente e aderir a ele. O homem deve buscar seu futuro no presente, o céu em si mesmo e não acima da terra”⁵⁷⁰ (Figura 204).

Para falar sobre a *água* do Terceiro Mundo, James Joyce e Fábio Morais são convidados pela artista. Em um texto em forma de verbete enciclopédico, apontam-se as características que nos fazem admirar esse elemento: seu caráter universal e múltiplo, seu poder de transformação, o movimento das marés e sua dimensão grandiosa. Na fotografia que ilustra o verbete, o copo traz a imagem do oceano em seu interior — é o micro contendo também o todo (Figura 205).

A *Arquitetura* do Terceiro Mundo traz um elemento curioso: as casas invasoras. O verbete apresenta a imagem de uma intervenção de Hector Zamora sobre a fachada de um museu que, tal como um parasita, aparentemente cresce em formatos disformes, trazendo também pontos de luminosidade e transparência à estrutura de um cubo branco fechado. Fazendo referência às intervenções de Christo em diversas instituições de arte,

⁵⁷⁰ DARDOT, 2011b.

a ação traz, de modo visualmente impactante, o efeito da transformação artística em um espaço cultural.

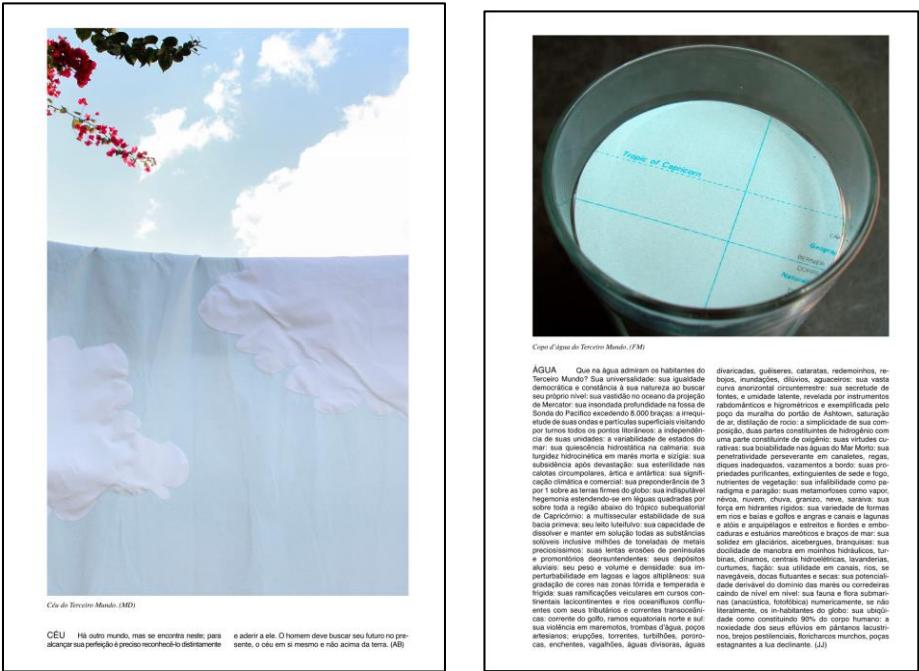


Figura 204: O céu do Terceiro Mundo
Fonte: DARDOT, 2011a.

Figura 205: A água do Terceiro Mundo
Fonte: DARDOT, 2011a.

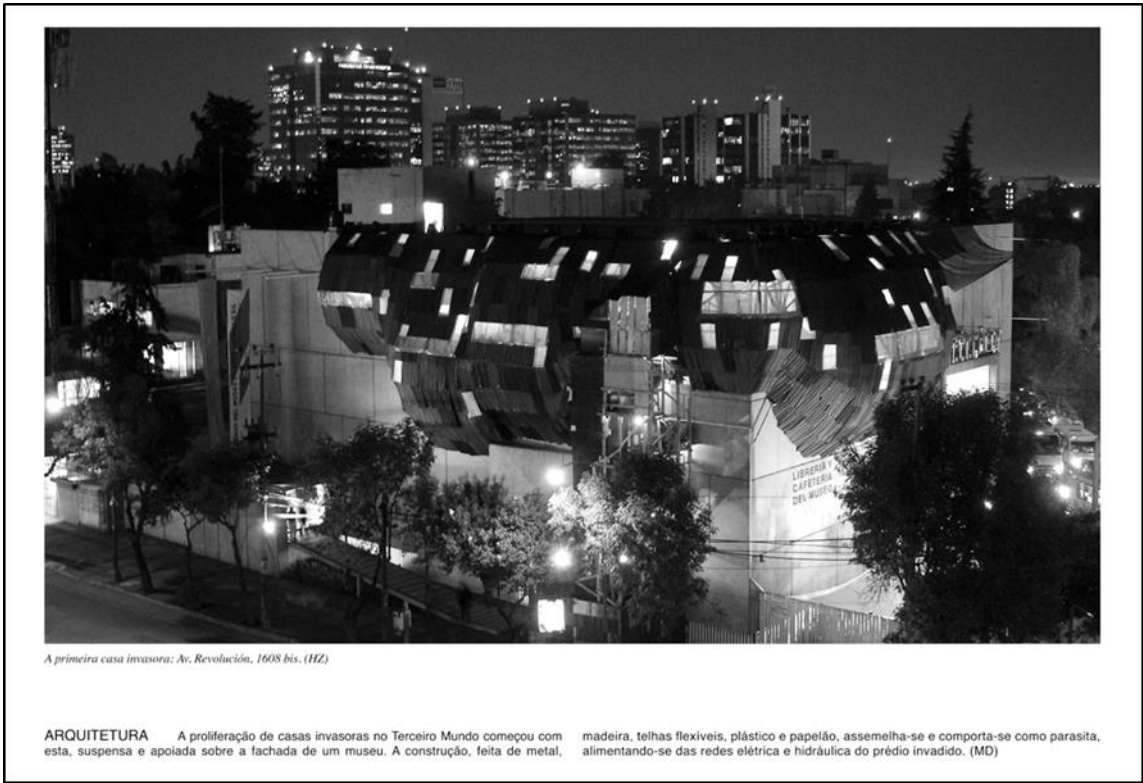


Figura 206: A arquitetura do Terceiro Mundo
Fonte: DARDOT, 2011a.

A *Geografia* do Terceiro Mundo é múltipla em sua própria denominação, no plural – *geografias*. A imagem em preto e branco enfoca o esquecido: terra, pedras e detritos junto de uma inscrição carregada por uma formiga: *world*. Partindo da ideia, de caráter fantasioso ou não, de que as formigas seriam as verdadeiras rainhas da criação, Marilá justapõe duas versões para caracterizar este novo local: uma que parece trazer o ponto de vista micro de uma formiga que luta contra os seres horríveis (homens?) que destroem os seus caminhos, e a segunda que traz uma paisagem marcadamente humana, com canais de esgoto, canteiros de alfaces, uma parede de tijolos e um bidê. O deslocamento do olhar, do humano para o micro, obriga-nos a repensar a forma como ocupamos o espaço, no mais das vezes, de modo desordenado e desrespeitoso com o restante dos seres.



Formigas do Terceiro Mundo escrevem sua geografia. (RN & CG)

Figura 207: Geografias do Terceiro Mundo
Fonte: DARDOT, 2011a.

São recortes e colagens de Sara Ramo que ilustram o *Universo* do Terceiro Mundo — círculos coloridos de diversos formatos que se justapõem em quatro diferentes imagens. Contendo tese e antítese e fugindo da objetividade da ciência, o Universo apresentaria tanto um cosmo ordenado como uma proliferação caótica, e afirma ao mesmo tempo a existência de outros universos dentro de si (Figura 208). Seguindo essa

Seguindo pelo ínfimo e imperceptível – Marilá chega ao verbete *Gramado*, definido como um “objeto artificial formado por um objeto natural”⁵⁷². Nesse trecho, ela aponta para o trabalho árduo de manter essa planta: é preciso semeá-la, regá-la, adubá-la, desinfetá-la, apará-la. E o ilustra com uma intervenção de Cildo Meireles, em que um quase imperceptível trecho de grama artificial num gramado natural, esconde em seu fundo um esconderijo — uma pequena subversão que aponta para o improvável e que poderia ser um artifício para dar continuidade aos parques do Terceiro Mundo (Figura 211).

O verbete dos *Ipês* carrega uma metáfora entre a vida e a morte — os ipês roxos, de cor fúnebre, antecederiam os ipês amarelos, símbolos de vida e luz, de modo que no breve período em que ambos florescem juntos “misturam vida à morte, morte à vida, sem fim nem origem — as duas se complementam e andam juntas”⁵⁷³ (Figura 212).



Figura 212: Ipês do Terceiro Mundo
Fonte: DARDOT, 2011a.

Em *Ofícios*, é citado o habitual trabalho no Terceiro Mundo de desentortar pregos martelando obstinadamente em cima de um tijolo. Além de perigosa, a atividade nada glamourosa ou lucrativa, estabelece o espaço do “fazer” longe do mercado, tendo como matéria-prima novamente o ínfimo, o normalmente descartado (Figura 213).

⁵⁷² DARDOT, 2011b.

⁵⁷³ DARDOT, 2011b.



Figura 213: Ofícios do Terceiro Mundo
Fonte: DARDOT, 2011a.

Figura 214: Jogos do Terceiro Mundo
Fonte: DARDOT, 2011a.

Em *Jogos*, a ausência do conceito de mercado é reafirmada na recriação de um Bingo em que as cartelas não custam nada e aonde todos os jogadores ganham, pois têm os mesmos números, ainda que em ordem diferente. Sem o rumor da competição, todos se divertem ao participar da ludicidade deste momento em que o importante não é ganhar, e sim participar da brincadeira (Figura 214).



Figura 215: Oráculos do Terceiro Mundo
Fonte: DARDOT, 2011a.

A grandeza dos restos reaparece no item *Oráculos* – em que cliques encontrados no chão podem dizer muito sobre o destino: *Tudo é divino, maravilhoso; Não temos tempo de temer a morte*. É o treinamento do olhar para coisas sem significância, mas que trazem o essencial. As chaves velhas, portadoras em si do acesso a um outro lugar, também teriam esse poder da plena significação, trazendo verdades que variam a cada momento (Figura 215).

O sistema de cores do Terceiro Mundo, ao contrário do “tedioso Pantone”⁵⁷⁴, é formado pelo encontro entre livros e flores, produzindo cores sempre variáveis, em seu *Tratado de Pintura e Paisagem*. Ao invés de ser criado para reproduzir com fidelidade um determinado tom, a ideia é ter sempre a possibilidade do múltiplo, a partir do poético (Figura 216).

Cildo Meireles, e suas cédulas com a inscrição *Dinheiro não traz felicidade*, é quem ilustra o verbete — *dinheiro achado*. Num mundo onde o valor econômico não tem espaço, estas cédulas são encontradas nos locais mais inusitados — no papel higiênico, crescendo nas plantas, entre bancos — demarcando a proliferação da poesia no cotidiano (Figura 217).



Figura 216: Sistema de cores do Terceiro Mundo
Fonte: DARDOT, 2011a.

Figura 217: Dinheiro achado do Terceiro Mundo
Fonte: DARDOT, 2011a.

⁵⁷⁴ DARDOT, 2011b.

Nessa proposição, Marilá recria um espaço expositivo, e se apropria de textos, imagens e formatos de outrem para criar uma narrativa e trazer de novo a experiência cotidiana da arte, um pensamento outro sobre o tempo, os hábitos e o mundo. Da mesma forma em que no conto de Borges, seria bom se fosse possível nosso mundo se tornar o Terceiro Mundo de Marilá.

4.4 (Des)semelhanças

Colecionar é um ato de paixão que independe de valor monetário e que desloca os objetos para um outro contexto específico de significações. Esta prática que traz novas perspectivas sobre as coisas que estão no mundo está presente nas três ações destacadas neste capítulo: na *Coleção Duda Miranda* de Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta, no projeto *O Colecionador* de Mabe Bethônico e na coleção fictícia do *Terceiro Mundo* de Marilá Dardot.

Em todos os projetos citados, a coleção é formada não por objetos de valor, peças raras ou de grande antiguidade, mas sim por objetos banais que se ligam por questões de afeto, assombro ou mesmo por uma busca da poesia nos objetos cotidianos. De modo que eles tocam o subjetivo, ao mesmo tempo em que nos trazem questões relativas à História e a sociedade. Sobre esse caráter pessoal das coleções, Ítalo Calvino sublinhou:

Talvez seja um diário somente dessa obscura mania que constrixe tanto a formar uma coleção quanto a possuir um diário, isto é, a necessidade de transformar o transcorrer da própria existência em uma série de objetos salvos da dispersão ou em uma série de linhas escritas, cristalizadas fora do fluxo contínuo dos pensamentos. O fascínio de uma coleção está naquele tanto que revela e naquele outro que esconde os impulsos secretos que lhe direcionaram a criação.⁵⁷⁵

Os objetos reunidos são pistas e indícios para pensarmos a existência no mundo, tal como Carlo Ginzburg em seu *Paradigma Indiciário*⁵⁷⁶. A construção de um personagem — colecionador — permite que este outro reflita sobre seu próprio papel e suas motivações, para além da figura do artista. O que move essas pessoas? No caso de *Duda* e do *Terceiro Mundo*, é a busca da potência do assombro pela arte e da poesia no cotidiano, e no caso do *Colecionador* de Mabe, é a atenção às imagens que nos perpassam a todo tempo, mas que fogem sempre ao esquecimento. Assim, em todos os casos, há um conceito norteador para a reunião de objetos.

Desde as vanguardas históricas, o caráter aurático das obras de arte vem sendo questionado em ações que visam desconstruir o conceito de arte, de artista e de modo de exposição e fruição. De modo que a imaterialidade das ações na Arte Contemporânea, somada à horizontalização do seu campo, norteia propostas em que fica difícil definir o que é um objeto artístico e o que não é. Artefatos banais e cotidianos são coletados, rearranjados e organizados permitindo assim um novo olhar. Não é o objeto em si que traria a reflexão, mas sua reorganização em um novo contexto.

⁵⁷⁵ CALVINO, 2015.

⁵⁷⁶ GINZBURG, C. *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

Haveria ainda um espaço para o conceito de obra original? Se o valor reside na ação, no gesto e na ideia, a face material de uma obra poderia ser replicada sem prejuízos para sua fruição, como na *Coleção Duda Miranda*, como nas apropriações do museu do *Terceiro Mundo* ou mesmo nas gravuras de Paulo Nazareth, citadas no capítulo anterior. Numa concepção em que o real é múltiplo e os fatos não são dados concretos, perde-se o conceito de autêntico e do verdadeiro. Nesse sentido, a figura do autor criador ainda sobrevive? É a literatura de Borges, tantas vezes evocada pelos artistas estudados, que dá as pistas para a resposta, ao sugerir a ideia de uma literatura de um único autor, sem conter, portanto, a noção de plágio ou imitação. Afinal, são as ideias em si e sua potência de transformação que merecem ser repassadas e não a glorificação personalista de um ego criativo.

As propostas artísticas estudadas buscam estabelecer novas relações com a temporalidade — elas trazem documentos, objetos e discursos para a arena de discussão, planejando realizar uma verdadeira desconstrução nos mesmos. Mabe, com a dissecação de um antigo manual, não objetiva informar sobre o real funcionamento da mineralogia no século XVI, mas sim reunir seus gestos, imagens, conceitos sob um novo ponto de vista da atualidade. O tempo é tema também da coleção de recortes de *O Colecionador*, em que as imagens mostram que a sua inevitável passagem, em contraponto à duração efêmera dos bens materiais, não cessa. No caso do museu do *Terceiro Mundo*, os objetos que refletem sobre o tempo — como a série *relógios* — também apontam para o seu caráter múltiplo.

O papel do público é fundamental neste processo, tanto no estabelecimento destas novas significações propostas pelas obras quanto em colaborações ativas, como no caso do *museumuseu*, no qual a realização do *glossário*, das *Perguntas Frequentes* e das visitas ao arquivo se davam em cooperação com o espectador.

A suposta linha divisória entre ficção e realidade se esvai a todo instante nas propostas estudadas. Em *Duda Miranda*, tudo pode ser ou não real: o colecionador de arte misterioso que se mistura com o papel do artista, a casa cenografada que se apresenta como um lócus da exposição, a obra que se mistura aos objetos banais. Na *Introdução ao Terceiro Mundo*, o formato de uma instituição que se apresenta como real, tradicional, é subvertida para contar a história e a descrição de um mundo fictício, embora criado pelos homens.

Já a desconstrução das narrativas e discursos se dá no projeto de Mabe Bethônico para a Bienal de São Paulo com a análise de uma instituição física real: o Arquivo Wanda Severo. A partir da leitura do seu funcionamento, de alguns dos seus

documentos e parte de seu acervo, é possível não só o desvelamento de um órgão que passa imperceptível para a maioria dos frequentadores da Bienal, como também uma reflexão sobre a própria história da Bienal e seu papel atual.

A presença de recursos provenientes da literatura, como o uso de personagens, ou mesmo a criação de um mundo outro, é a sentença da chance de ver além e a afirmação de que as coisas que aqui estão carregam em si diversas possibilidades. Se o real é múltiplo e as temporalidades, diversas, o que diferiria a realidade da ficção? Nada é dado, tudo é construído.

Esse caráter da utopia é fundamental nas propostas apresentadas. Não um paraíso endêmico, impalpável ou misterioso — mas um lócus criado a partir de nossos próprios objetos e discursos, reunidos sob em uma nova lógica fora de padrões mercadológicos, mercantis ou institucionais, mas inscrito na esfera do afeto e da potência. Esse mundo novo, local da **utopia**, traz de forma latente uma necessidade urgente: a redefinição do que é arte e do que precisamos salvaguardar das propostas artísticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os museus dedicados a pesquisar, colecionar, expor e preservar obras de arte apresentaram ao longo do tempo diferentes tipologias e conceitos de fundamentação. Iniciando pelas instituições de narrativas históricas, determinadas a exhibir obras-primas e projetos centralizadores, passando pelos museus de Arte Moderna, com sua ambição transcendental e seu caráter extemporâneo, chegamos hoje na era de um *boom* de museus e de espetacularização dessas instituições.

Mesmo com as mudanças, muito das antigas características e conceitos ainda persistem na contemporaneidade, quando a produção artística se abre para novos paradigmas, define-se pela horizontalização do seu campo e pela multiplicidade das suas propostas. A arte já não mais se preocupa com a representação da realidade ou em glorificar o aspecto aurático de suas produções — ao contrário.

O aspecto imaterial das obras, a ênfase no seu aspecto processual, o uso de tecnologias e sua estruturação em rede demandam um novo posicionamento do museu perante as obras: necessita-se de novas formas de documentar, expor, preservar e, sobretudo, de dialogar com o público. Nesse sentido, a Arte se interpõe como um meio de pensamento sobre estas instituições, de modo que as propostas artísticas potencializam a dimensão reflexiva do museu.

Sabemos que os conceitos têm uma história e seus sentidos não são fixos. Assim, ao invés de nos restringir em operações delimitadoras de sentido, por que não explorar a multiplicidade, o deslocamento? A Arte, a literatura com sua mensagem ambígua seria um caminho para tanto.

Ícaro Lira e seu *Museu do Estrangeiro* apresentam uma instituição fictícia que se desdobra entre recortes de notícias, imagens, reproduções de obra de arte, livros, revistas, objetos, depoimentos e fotografias. Neste percurso de experimentações, busca-se a reflexão sobre o conceito do outro, sem, no entanto, chegar a uma conclusão efetiva e única. O estrangeiro, aqui, possui uma definição ampliada que se refere ao diferente, ao esquecido, presente em diferentes momentos da História.

É também ambígua a definição do *Homem do Nordeste* em Jonathas de Andrade. Partindo de uma reflexão sobre o museu homônimo existente na cidade de Recife, em Pernambuco, o artista reúne uma série de propostas que questionam a história, a memória e o cotidiano do nordestino. O rosto daquele que é esquecido é estampado em grande formato por todas as salas. As ações desvelam relações de trabalho desiguais, conflitos passados e os que persistem na atualidade, a norma que nos ata e o caráter

imbricado entre o rural e o urbano. Por fim, Jonathas chama este mesmo homem para a intervenção urbana, o pensar na cidade através de um levante que é ao mesmo tempo um momento celebrativo e uma subversão. De modo que o museu aqui é visto como um espaço de crítica e contestação.

É também a partir de subversões, ao mesmo tempo poéticas e críticas, que são embasadas as ações de Paulo Nazareth. Em seu *Mercado de Bananas*, ele parte de uma fruta tão presente no nosso cotidiano para destacar signos, revelar histórias pessoais que se entrelaçam com grupos, países, questões políticas. A banana é o mote também para pensar a presença — quase onipresente — do mercado no sistema artístico, confundindo por vezes o valor econômico com o valor artístico. Nesse contexto, o que seria Arte? Mais do que imagens ou representações de caráter aurático, ela se definiria no cotidiano, no gesto, no deslocamento do olhar.

Esse mesmo questionamento ronda o personagem conceitual de Duda Miranda, idealizado por Marila Dardot e Matheus Rocha Pitta, na exposição *A de Arte*. Subvertendo papéis, ele coleciona obras de famosos artistas do cenário contemporâneo, selecionadas não pelo seu valor econômico, mas por sua potência de afeto, de deslumbramento. A obra, sem aura, sai do templo que lhe confere o caráter extemporâneo e é convidada a conviver no cotidiano, no íntimo do lar. A partir de objetos facilmente reproduzíveis, todos podem ser artistas ou se deixar permear por sua potência — basta só querer.

A criação de um personagem foi também um dos recursos utilizados por Mabe Bethônico em seu projeto de longa duração denominado *museumuseu*. Reunindo ações que subvertem as práticas museológicas de colecionar, documentar, expor e pesquisar, a artista repensa a estrutura do museu e chama o espectador a redefinir conceitos, documentos, histórias e imagens.

Por fim, na *Introdução ao Terceiro Mundo* de Marilá Dardot nos é apresentada toda uma estrutura tradicional de um museu enciclopédico, com mapas, dados geográficos, históricos e costumes de um mundo fictício. A Arte e a literatura são apropriadas pela artista para compor um percurso de um espaço imaginário, que nos permite pensar um outro alternativo — um *lócus* onde o mercado e o trabalho não ditam o valor, mas sim a poesia e a utopia.

Muitos são os pontos de conexão entre os artistas abordados. Em todos ou é utilizada a estrutura de um museu ou são realizadas, mimeticamente, práticas museológicas como a documentação, a coleta, a organização de uma coleção, ou o cuidado com a expografia. Mas em todos paira o questionamento: preservar o que e para

quem? De que adianta todo um trabalho contínuo se o que é preservado não chega à população? É o objeto ou a ideia o gesto que provoca o espectador?

Nesse ponto, é fundamental que as instituições repensem sua atuação a partir de uma abordagem não focada no objeto, mas nos processos investigativos do artista e suas “mitologias”, e na participação efetiva do espectador, não somente na fruição da obra, mas também em oficinas, colaborações, debates, de modo que a exposição não seja tratada como um sentido determinado, fechado, mas como uma proposição com possibilidades múltiplas de experimentação.

Uma alternativa para esse impasse seria também a busca de uma atuação local do museu, no seu redor. Nesse sentido, os circuitos alternativos de Arte, as ações extramuros são práticas que convidam à permeabilidade da Arte no cotidiano, trazendo a possibilidade de utopia no dia a dia da população. Muitas dessas ações não são pautadas em investimentos megalomaniacos ou construções grandiosas, e sim em gestos que estimulam o diálogo e a reflexão nesta época de interações globais.

Nesse contexto, a Arte tem um papel fundamental no deslocamento do olhar, engessado pelo cotidiano e pelos discursos homogeneizantes. Mais do que espetacularidade, grandiosidade ou autenticidade, ela possui o papel hoje de gerar espaços dialógicos, de refletir sobre o mundo em que vivemos. Assim, a partir da desconstrução de valores muitas vezes dados como fechados, os artistas nos fornecem o caminho da ficção e a possibilidade de utopia.

E de que modo eles pensam o conceito de museu? Pensando a Museologia como a relação do homem com a realidade, e não apenas o seu aspecto arquitetônico e institucional, os artistas estudados retomam a estrutura e a prática museológica para pensar a realidade e o contexto em que vivemos. Nesse sentido, eles se aproximam da Teoria contemporânea da Museologia, e de autores como Anna Gregovová, que afirma que o museu não pode ser percebido como um fim em si mesmo, mas como um meio que possibilita a relação entre o homem e a realidade, ou Tomislav Sola, que propõe a expressão *patrimoniologia*, uma vez que a Museologia lida com nossa atitude em relação a nossa herança como um todo.

Assim, os artistas partem da estrutura tradicional do museu ou das práticas museológicas para discutir a construção dos valores, a indeterminação da nossa identidade e a multiplicidade da História, e propõem pequenas subversões da ordem imposta e nem sempre desvelada. Aqui, não se chega a um denominador comum, mas como um laboratório da imaginação, as obras nos fornecem a utopia prefigurada pela Arte, configurando assim a possibilidade de um modo de vida diverso.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. *Museu Valery Proust*. In: ADORNO, T. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo. Editora Ática, 1998.

ALBUQUERQUE Jr., D. *O engenho anti-moderno: a invenção do Nordeste e outras artes*. 1994. Tese (Doutorado em História) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

ALLOWAY, L. *Reality: Ideology at D5*. Out. 1972. Disponível em: <<https://artforum.com/inprint/issue=197208>>. Acesso em: 31 jul. 2015.

AMARAL, A. Do MAM ao MAC. In: AMARAL, A. *Textos do Trópico de Capricórnio*. São Paulo: Ed. 34, 2006. v. 2.

ANDRADE, M. A. *Uma poética ambiental: Cildo Meireles (1963-70)*. Tese (Doutorado em Artes) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

ARAUJO, M. Apresentação. In: COSTA, P. (Org). *Sinfonia de objetos*. São Paulo: 2007.

ARAUJO, M. et al. *A memória do pensamento museológico contemporâneo*. São Paulo: Comitê do ICOM, 1995. p 11-16.

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS — ANPAP. *Carlos Zílio – Paisagens (1974-8)*. Catálogo. Rio de Janeiro: UERJ, out. 2011.

ATANIA, E. S. *InFluxus: ressonâncias fluxus no acervo do MAC-SP*. 2011. 239 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) — Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, 2011.

BARROS, M. *Poesia completa*. São Paulo, Leya: 2013.

BARTHES, R. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.

BASBAUM, R. (Org.) *Pintura dos anos 80: algumas observações críticas*. In: BASBAUM, R. *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

_____. Perspectivas para o museu no século XXI. *Revista Permanente*, v. 1, n. 1, 2012.

BAUDRILLARD, J. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva: 2004.

BELTING, H. *Arte Contemporânea e o Museu na Era Global*. *Jornal Fórum Permanente*. 2006a. Transcrição da Palestra de Hans Belting proferida durante a conferência “L’Idea del Museo: Identità, Ruoli, Prospettive” entre os dias 13 e 15 de dezembro de 2006, organizado pelo Musei Vaticani. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/en/journal/articles/contemporary-art-and-the-museum-in-the-global-age>>. Acesso em: 15 mar. 2015.

BELTING, H. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006b.

BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BENICHOU, A. *Un imaginaire institutionnel: Musées, collections et archives d'artistes*. Paris: L'Harmattan, 2013.

BETHÔNICO, M. Mabe Bethônico. *Revista Museologia e Interdisciplinaridade*, v. 3, n. 5, maio/jun. 2014.

BITTENCOURT, J. N. Gabinetes de curiosidades e museus: sobre tradição e rompimento. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 28, 1996.

BO BARDI, L. Por que o Nordeste? In: BO BARDI, L. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

BORGES, J. L. *Ficções*. Lisboa: Livros do Brasil, 1969.

BOSI, A. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BUCHLOH, *Atlas/Arquivo*. In: COLES, A. *The optic of Walter Benjamin*, vol. III. Londres: Black Dog, 1999.

BUREN, D. *Textos e entrevistas escolhidos*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

BÜRGUER, P. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CABO, S. *Barrio: A morte da arte como totalidade*. In: BASBAUM, R. (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

CAMPOS, C. R. O social para uma crítica institucional: sistemas simbólicos, arte e instituição. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 19., 2010, Cachoeira. *Anais...* Cachoeira: ANPAP; EDUFBA, 2010. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/camilla_rocha_campos.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2013.

CANAS, A. *MASP: Museu Laboratório*. Projeto de museu para a cidade: 1947-1957. 2010. 202 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CANCLINI, N. *Sociedade sem relato*. São Paulo: EDUSP, 2012.

CARNEIRO, M. D. M. *A de arte: a coleção Duda Miranda*. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

CASTRO, J. *Geografia da fome*. Rio de Janeiro: Antares, 1984. Disponível em: <<http://www.zorraquino.com.br/textos/eco-social/geografia-da-fome-josue-decastro.pdf>>. Acesso em: 27 out. 2015.

CAUQUELIN, A. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHAGAS, M. *A imaginação museal*. Rio de Janeiro, IBRAM: 2009

CINTRÃO, R. *Algumas exposições exemplares: as salas de exposições na São Paulo de 1905 a 1930*. Porto Alegre: Zouk, 2011.

COSTA, P. *Sinfonia de objetos: a coleção de Ema Gordon Klabin*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

COUTO, M. F. M. Museus e Crítica institucional. In: OLIVEIRA, E. D. G.; COUTO, M. F. M. *Instituições de arte*. Porto Alegre, Zouk: 2012.

CRIMP, D. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANTO, A. *Após o fim da arte: arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: EDUSP, 2006.

_____. *A transfiguração do lugar comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *Andy Warhol*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SALCEDO, S. *Cenários da arquitetura da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2000.

DERRIDA, J; ROUDINESCO, E. *De que amanhã?* Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

DUBOIS, C. *L'ouvre-collection: De la taxonomie du visible à l'utopie*. *Reviste Parachute*, v. 54, p. 47-51, 1989.

DUNCAN, C. *Civilizing rituals: inside public art museums*. Routledge, 1995.

DURAND, J-Y. Este obscuro objecto do desejo etnográfico: o museu. *Etnográfica*, v. 11, n. 2, 2007. Disponível em: <<http://etnografica.revues.org/2024>>. Acesso em: 29 jan. 2016

FERRAN, M. Thomas Hirschhorn e o Museu Precário Albinet: postura etnográfica e crítica urbana. *Revista Fórum Permanente*. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/simposio/documentacao/comunicacoes-i/thomas-hirschhorn-e-o-museu-precario-albinet-postura-etnografica-e-critica-urbana>. Acesso em: 4 set. 2015.

FERREIRA, G. (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.

FOSTER, H. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *O que é um autor?* Lisboa: Nova Vega, 2006.

FREIRE, C. *Poéticas do Processo*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. (Org.). *Arte sociológica e conexões*. São Paulo: MAC-USP, 2012.

FREYRE, G. *Sugestões em torno do Museu de Antropologia do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais*. Recife: Universidade do Recife, 1960

GAUDIBERT, P; et al. Problems of the museum of contemporary art in the West. *Revista Museum*, v. 24, n. 1, 1972. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001273/127368eo.pdf#2576>>. Acesso em: 12 jan. 2016.

GILARDET, B. François *Mathey et les collectionneurs*: Une exposition emblématique, "Ils collectionnent " au musée des Arts décoratifs, Paris, 1974. 2014.

GINZBURG, C. *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

GONCALVES, L. R. *Entre cenografias*: o museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 2004.

GRASSKAMP, W. Rewieng the museum – or: the complexity of things. *Nordisk Museologie*, n. 1, p. 65-74, 1994.

GREENBERG, C. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

GUASCH, A. M. *Arte y Archivo: 1920-2010*. Genealogías, Tipologías y Descontinuidades. Madrid: AKAL, 2013.

GUMBRECHT, H. U. *Depois de aprender com a História*. In: GUMBRECHT, H. U. *Em 1926: vivendo no limite*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 459-485.

HAACKE, H.; BOURDIEU, P. *Livre-troca*: diálogos entre ciência e arte. São Paulo: Bertrand Brasil, 1995.

HALL, S. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A: 2006.

HARRISON, C.; WOOD, P. *Art in theory - 1900 - 1990*. Cambridge: Blackwell, 1992.

HARRISON, C. *Modernismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

HEITOR, G. *O museu a seu modo*: o museu como dispositivo de validação da teoria social de Gilberto Freyre. Rio de Janeiro: PPGMUS/UNIRIO-MAST, 2013.

HERNANDEZ HERNANDEZ, F. *Manual de Museologia*. Madrid: Síntesis, 1994.

_____. *Planteamientos teóricos de la museología*. España: Ediciones Trea, 2006.

HENDRIX, J. *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Rio de Janeiro: CCB, 2002.

HUYSEN, A. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ: 1996.

JAREMTCHUK, D. Espaços de resistência: MAM do Rio de Janeiro, MAC/USP e Pinacoteca do Estado de São Paulo. *Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP*, v. 8, p. 91-98, 2006.

JORNAL museumuseu. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/museumuseu/bienal/jornal/museumuseu.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

KERN, K. *Marcel Broodthaers*: Museu de Arte Moderna Departamento das Águias agora em português. 2014. Tese (Doutorado) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

KLEIN, H. A Demografia do Tráfico Atlântico de escravos para o Brasil. *Revista Estudos Econômicos*, v. 17, n. 2, 1987. Disponível em: <<http://people.ufpr.br/~lgeraldo/klein1987.pdf>>. Acesso em: 16 nov. 2015.

KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. *Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil*, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984.

LANDERS, T. *The desire of the museum*. New York: Whitney Museum of American Art, Downtown at Federal Reserve Plaza, 1989.

LARA FILHO, D. *Museu de espelho do mundo a espaço relacional*. 2006. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

LEAL, M. A verdade da mentira. *Revista de Comunicação e Linguagens*, n. 32, jul. 2003.

LIMA, A. P. *Fluxus em museus: museus em fluxus*. 2009. Tese (Doutorado em História) — UNICAMP, Campinas, 2009.

LINS, J. O enigma da imagem: a contribuição de Warburg à História da Arte. *Revista de Investigação em Artes*, v. 2, n. 3, ago. 2008/jul. 2009. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/numero1/plasticas/oenigmadaimagem.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2014.

LOBINHO, J. *Memento: Christian Boltanski e o memorial*. 2011. Dissertação (Mestrado em Pintura) — Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011.

LORENTE, J. P. *Cathedrals of modernity*. Londres: Ashgate, 1998.

_____. Nuevas tendencias en teoria museológica: a vueltas con la Museología crítica. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, n. 2, p. 24-33, 2006. Disponível em: <http://www.mcu.es/museos/docs/MC/MES/Rev02/Rev02_Jesus-Pedro_Lorente.pdf>. Acesso em: 10 set. 2013.

LORENTE, J. P. (Ed.); ALMAZAN, D. (Coord.). *Museología crítica y arte contemporáneo*. Prensas Universitarias de Zaragoza: Zaragoza, 2003.

LOTIERZO, T. *Racismo e pintura no Brasil: notas para uma discussão sobre cor, a partir da tela A redenção de Cam*. 19&20, Rio de Janeiro, v. IX, n. 2, jul./dez. 2014. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/tl_redencao_cam.htm>. acesso em 07/10/2015.

LOURENÇO, M. C. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: EDUSP, 1999.

LUZ, Â. A. *Uma breve história dos Salões de arte*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

MAIRESSE, F. Los museos de artistas. In: SCHEINER, T. (Org.). *Symposium Museology & Art (Basic Papers)*. Rio de Janeiro: Tacnet cultural, 1996. p. 216-225. Disponível em: <<http://www.icofom.com.ar/publications.htm>>. Acesso em: 10 ago. 2013.

MALRAUX, A. *O Museu Imaginário e As Metamorfoses de Apolo*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1952.

MASSEY, D. *Geometrías del poder y la conceptualización del espacio*. Conferência. Disponível em: <http://iner.udea.edu.co/grupos/GET/Seminario_Geografia_Perla_Zusman/7-Massey.pdf>. Acesso em: 4 out. 2015.

MARTINS, T. G. *O museu como vereda fértil – a museologia no museu da arte contemporânea*. 2008. 174 f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) — UNIRIO-MAST, Rio de Janeiro, 2008.

MAZZUCHELLI, K. *Sobre marfins, dentes e ossos: uma breve introdução ao trabalho de Paulo Nazareth*. In: PAULO Nazareth: arte contemporânea LTDA. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

McSHINE, K. (Org.). *The museum as muse: artists reflect*. New York: The Museum of Modern Art, 1999.

MELENDI, M. A. *Aqui é arte: Paulo Nazareth*. In: PAULO Nazareth: arte contemporânea LTDA. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

MENEZES, A. T. *Arte contemporânea no museu: um estudo de caso do Instituto Inhotim*. Rio de Janeiro: UNIRIO-MAST, 2012.

MENSCH, P. van. *O objeto de estudo da museologia*. Rio de Janeiro: UNIRIO-UGF, 1994.

MENSCH, P. van. *The museology discourse*. Disponível em: <<http://www.phil.muni.cz/unesco/Documents/mensch.pdf>>. Acesso em: 2 mar. 2013.

MINK, J. *Marcel Duchamp: 1887-1968*. São Paulo: Paisagem, 2006.

MOEGLIN-DELCROIX, A. *Collection, recollection*. In: MOEGLIN-DELCROIX, A. *Livres d'artistes, l'invention d'un genre, 1960-1980*. Paris, BNF: 1994.

MORAIS, F. *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da "obra"*. *Revista Cultura Vozes. Vanguarda brasileira: caminhos e situações*, Petrópolis, v. LXIV, n. 1, ano 64, p. 45, jan./fev. 1970.

_____. *Manifesto do corpo à terra*. In: ANDRÉS, M. *Neovanguardas: Belo Horizonte, anos 60*. Belo Horizonte: Editora C/arte, 1997.

NASCIMENTO, E. *Museus de arte contemporânea: uma proposta de abordagem*. In: SEMEDO, A.; NASCIMENTO, A. (Org.). *SEMINÁRIO DE INVESTIGAÇÃO EM MUSEOLOGIA DOS PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA E ESPANHOLA, 1.*, 2010, Porto. *Actas...* Porto: Universidade do Porto, 2010. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8035.pdf>>. Acesso em: 11 ago. 2013.

_____. *A musealização da arte contemporânea como um processo discursivo e reflexivo de reinvenção do museu*. *MIDAS*, n. 3, jun. 2014. Disponível em: <<http://midas.revues.org/563>>. Acesso em: 28 jan. 2016.

NEIVA, S.; PERRONE, R. *A forma e o programa dos grandes museus internacionais*. *Pós*, v. 20, n. 34, 2013. Disponível em: <www.revistas.usp.br/posfau/article/download/81046/84695>. Acesso em: 4 maio 2015.

OBRIST, H. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI Editora, 2010.

O'DOHERTY, B. *No interior do cubo branco*. São Paulo, Martins Fontes: 2002.

OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco: 1986.

OLIVEIRA, E. D. *Memória e arte: a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros*. 2009. 326 f. Tese (Doutorado em História) — Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

OWENS, C. *The death of the author?* In: OWEN, C. *Beyond recognition: representation, power, and culture*. Berkeley: University of California, 1994.

PAGÉ, S. (Org.). *Passions privées: collections particulières d'art moderne et contemporain em France*. Paris: Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1995.

PEREC, G. *A Coleção Particular*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

POLITANO, S. *Exposição didática e vitrine das formas*. 2012. 276 f. Dissertação (Mestrado) — UNICAMP, Campinas, 2010.

POMIAN, K. *Colecção*. Enciclopédia Einaudi. Porto: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

POULOT, D. *L'invention du musée en France et ses justifications dans la littérature artistique*. In: POMMIER, E. (Org.). *Les musées en l'Europe à la vielle de l'ouverture du Louvre*. Paris: Louvre; Klincksiek, 1995.

PUTNAM, J. *Art & Artifact: The Museum as Medium*. Thames & Hudson, 2009.

ROSA, G. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar: 1994.

_____. *Terceira Margem do Rio*. In: ROSA, G. *Primeiras Estórias*. Ficção Completa, vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SANT'ANNA, S. M. *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do RJ*. Rio de Janeiro, FGV: 2011.

SCHAER, R. *L'invention des musées*. Découvertes Gallimard, 1993.

SEYFERTH, G. O futuro era branco. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, n. 69, jun. 2011. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/perspectiva/o-futuro-era-branco>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

SILVANO, F. *Antropologia do Espaço*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. Disponível em: <<https://oslugaresocupados.wordpress.com/2012/08/31/georg-simmel-o-estrangeiro-e-a-cidade-a-mobilidade-enquanto-factor-de-organizacao-da-cultura-e-do-espaco-da-cidade>>. Acesso em: 1 out. 2015.

SIMMEL, G. O Estrangeiro. *RBSE*, v. 4, n. 12, dez. 2005. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/grem/SIMMEL.O%20estrangeiro.Trad.Koury.rbsedez05.pdf>>. Acesso em: 9 out. 2015.

SIQUEIRA, V. B. C. *Castro Maya, colecionador de arte moderna*. In: OLIVEIRA E. D. G. de; COUTO, M. F. M. (Org.). *Instituições da arte*. Porto Alegre: Zouk, 2012. p. 227-240. v. 1.

SOUZA, L. *Pelo olhar de James Agee: o encontro de jornalismo e literatura no narrador de Elogiemos os Homens Ilustres*. 2014. 68 f. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em:

<<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/111786/000953013.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 15 out. 2015.

STIMSON, B. *What was institutional critique?* In: ALBERRO, A.; STIMSON, B. (Org.). *Institutional Critique — an anthology of artists' writings*. Cambridge; Oxford: MIT Press, 2009. p. 20-42.

TEDESCO, J. C. Georg Simmel e as ambiguidades da Modernidade. *Revista Ciências Sociais Unisinos*, v. 43, n. 1, p. 57-67, jan./abril 2007.

THORNTON, S. *Sete dias no mundo da arte*. Lisboa: Babel, 2010.

VENEROSO, M. C. Notas sobre Paulo Nazareth: abordagens sobre a água. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 20, n. 2, p. 170-187, jul./dez. 2013.

WALLACH, A. *Exhibiting Contradiction: essays on the Art Museum in the United States*. Boston: University of Massachusetts Press, 1998.

WEITEMEIER, H. *Klein*. Köln: Taschen; Paisagem, 2005.

WHITE, H. A questão da narrativa na teoria contemporânea da história. *Revista de História*, Unicamp, n. 2/3, p. 47-89, 1991.

_____. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 1994.

ZAGO, R. Um relato de pesquisa. ARQUIVO: locus de pesquisa e/ ou instrumento de criação? In: XXI ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-SP, 21., Campinas, 2012. *Anais...* São Paulo: ANPUH-SP, set. 2012.

ZIELINSKY, M. A arte e sua mediação na cultura contemporânea. In: FERREIRA, G. (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.

ZÍLIO. *A querela do Brasil – a questão da identidade da arte brasileira*. Rio de Janeiro, Funarte, 1982.

DOCUMENTAÇÃO EM ACERVOS

Fundação Bienal – Arquivo Wanda Svevo

27ª BIENAL de São Paulo - Guia. *Como viver junto*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

BETHÔNICO, M. *Jornal museumuseu*, ano 1, n. 1, out. 2006.

FUNDAÇÃO BIENAL. *Arquivo Wanda Svevo*. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/pagina.php?i=106>>. Acesso em: 12 dez. 2015.

Museu de Arte da Pampulha de Belo Horizonte

BETHÔNICO, M. *Estado de Minas*, p. 4, 16 jan. 2002.

CATÁLOGO O Colecionador. Acervo do Museu de Arte da Pampulha. 2002.

MAP investe em artistas contemporâneos. *Revista da UNIBH*, n. 74, 2002. Acervo do MAP.

NAZARET, P. Catálogo de Projetos e realizáveis. 2006.

Museu Mineiro de Belo Horizonte

MIRANDA, D. *A Coleção Duda Miranda*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2007.

Endereços eletrônicos

56ª BIENAL de Veneza. Disponível em: <<http://56bienaldeveneza.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 12 dez. 2015.

AS ESTÁTUAS também morrem. Direção: Alain Resnais e Chris Marker. Paris: Présence Africaine, 1953. 30'. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uXLOGK-xzBE>>. Acesso em: abr. 2015.

A COLEÇÃO Duda Miranda no Ateliê Aberto. Disponível em: <http://www.atelieaberto.art.br/exposicoes_dentro_lista.html>. Acesso em: 10 set. 2013.

ANJOS, M. Disponível em: <<http://dardoneWS.com/dardoneWS/articulos/marepe-longe-ou-perto-demais-para-saber->>. Acesso em: 10 ago. 2013.

ANDRADE J. *O Levante*. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/jonathas-de-andrade-registra-corrida-de-carrocas-em-recife-em-sua-nova-obra-levante-6151043>>. Acesso em: 30 set. 2015.

ARANTES, P. Arquivo Vivo. *Paço das Artes*, 2013. Disponível em: <http://www.pacodasartes.org.br/exposicao/arquivo_vivo.aspx>. Acesso em: 12 dez. 2015.

BATALHA do Tejuco-papo: <<http://www.luizberto.com/cronicas-do-padre-quincas/o-sabor-de-pernambuco-vii>>. Acesso em: 29 set. 2015.

BEN de A a Z. Disponível em: <<http://www.ben-vautier.com/divers/a-z.php>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

BÍBLIA online. Disponível em: <<http://bibliaportugues.com/genesis/9-24.htm>>. Acesso em: 19 ago. 2015.

BOLIVIANA escravizada. BBC. Jan. 2015. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/01/150127_boliviana_escravizada_ms>. Acesso em: 19 set. 2015.

BORGES, J. L. *Nova Refutação do Tempo. Obras Completas, II*. São Paulo, Globo, 1999.

BRITISH Museum. Disponível em: <<https://www.britishmuseum.org/>>.

CALVINO, Í. *A coleção de areia*. Disponível em: <<http://cargocollective.com/museudoestrangeiro/JE-EST-UN-AUTRE>>. Acesso em 10 dez. 2015.

CARRAPATOSO, T. *I make my money with bananas*. Disponível em: <<http://paisagemfabricada.com.br/tag/paulo-nazareth/>>. Acesso em: 19 dez. 2015.

CENTRO Cultural São Paulo. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/CCSP_O_que_e_o_Centro_Cultural_Sao_Paulo.html>. Acesso em: 11 dez. 2015.

COLEÇÕES, apropriações. Disponível em: <<https://aloisiomagalhaesbr.wordpress.com/historia-da-arte/coletivas/postumas/apropriacoes-colecoes/>>. Acesso em: 12 dez. 2015.

COLLECTION passion. Catálogo. Disponível em: <http://www.men.ch/fr/no_cache/expositions/anciennes-expositions/black-box-depuis-1981/collections-passion/?sword_list%5B0%5D=collection&sword_list%5B1%5D=passion>. Acesso em: 19 fev. 2015.

CONFERÊNCIA Internacional de Madrid. Disponível em: <http://icom-portugal.org/noticias_arquivo.aspx?nid=564&op=detalhes&menu=158&id=158>. Acesso em: 21 fev. 2015.

CONVERSA de Galeria – MAR/Museu do Homem do Nordeste. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_KCWNySwC4E>. Acesso em: 16 out 2015.

CONVERSA entre Museus (MAR). Disponível em: Disponível no vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=3j8PM_Q7iNc>. Acesso em: 15 out. 2015.

CRAIG-MARTIN. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u37271.shtml>>. Acesso em: 19 dez. 2015.

CURSOS de Museologia no Brasil. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/tag/museologia/>>. Acesso em: 20 out 2015.

DARDOT, M. *Introdução ao Terceiro Mundo*. Trabalhos. Rio de Janeiro: CCBB, 2011a. Disponível em: <<http://www.mariladardot.com/images.php>>. Acesso em: 10 abr. 2015.

DARDOT, M. *Introdução ao Terceiro Mundo*. Lâminas. Rio de Janeiro: CCBB, 2011b. Disponível em: <<http://www.mariladardot.com/files/Introducao%20ao%20terceiro%20mundo.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2015.

DEEP Storage. <<http://www.aaa.org.hk/Collection/Search?peopleID=70870>>. Acesso em: 21 mar. 2015.

DOCUMENTA V. Disponível em: <<http://documentaarchiv.stadt-kassel.de/miniwebs/documentaarchiv/02265/index.html>>. Acesso em: 22 mar. 2015.

ENTREVISTA com Nestor García Canclini. Disponível em: <http://www.edusp.com.br/cadleitura/cadleitura_0802_8.asp>. Acesso em: 24 abril 2015.

FREIRE, R.; MOTTA, T.; OLIVEIRA, A. 100 dias com ela: 3ª Bienal da Bahia tem programação até setembro. *Impressão Digital* 126, 2014. Disponível em: <http://www.edusp.com.br/cadleitura/cadleitura_0802_8.asp>. Acesso em: 24 abril 2015.

FREYRE, G. *Manifesto regionalista*. Recife: FUNDAJ; Massangana, 1996. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/freyre/freyre.pdf>>. Acesso em: 18 out. 2015.

FURLANETO, A. Paulo Nazareth, um artista exótico. *O Globo*. 26 out. 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/paulo-nazareth-um-artista-exotico-10544447#ixzz3twWuUk2e>>. Acesso em 19 dez. 2015.

GALE, P. Museum by artists. Disponível em: <http://www.artpool.hu/Fluxusbibliography/Bronson.html>. Acesso em: 12 jan. 2015.

GALERIA Uffizi. Disponível em: <<http://www.uffizi.com/>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

GULLAR, F. *Teoria do não objeto*. 1960. Disponível em: <<https://poars1982.wordpress.com/2008/02/28/teoria-do-nao-objeto-ferreira-gullar/>>. Acesso em: 15 out. 2013.

IBGE Cidades. Disponível em: <<http://www.cidades.ibge.gov.br/xtras/home.php>>. Acesso em: 18 set. 2015.

ICOFOM. Disponível em: <<http://network.icom.museum/icofofom>>.

ICOM. Disponível em: <<http://icom-portugal.org/>>.

LAGNADO, L. Disponível em: <<http://bravonline.abril.com.br/materia/a-artista-que-se-deixa-levar-pelo-acaso>>. Acesso em: 19 nov. 2015.

LEMINSKI, P. *O que é a poesia?* Disponível em: <<https://tateios.wordpress.com/2013/09/27/o-que-e-a-poesia-paulo-leminski/>>.

LIPPI, L. *O Brasil de JK: a invenção do Nordeste*. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Economia/Nordeste>>. Acesso em: 1 out. 2015.

LIMA, R. Exclusivo: os números exatos e atualizados de estrangeiros no Brasil. *O estrangeiro*, 22 maio 2013. Disponível em: <<http://oestrangeiro.org/2013/05/22/exclusivo-os-numeros-exatos-e-atualizados-de-estrangeiros-no-brasil-2/>>.

LOUVRE. Disponível em: <<http://www.louvre.fr/histoire-du-louvre>>.

MARK Dion. Disponível em: <<http://wexarts.org/about/bill-horrigan-bio>>. Acesso em: 9 maio 2015.

MANIFESTO Alter-Regionalista. Disponível em: <<http://www.coletivocafecomgelo.com/2011/12/manifesto-alter-regionalista.html>>. Acesso em: 1 /out 2015.

MANIFESTO Ruptura. Disponível em: <<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/ruptura/ruptura.html>>. Acesso em: 19 maio 2015.

MARTINS, S. O MAR de cima abaixo. *Blog do IMS*, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <<http://www.blogdoims.com.br/ims/tag/museu-de-arte-do-rio>>. Acesso em: 14 maio 2015.

McSHINE, K. *Museum as muse: the artists reflect*. Disponível em: <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/introduction.html>>. Acesso em: 13 set. 2013.

MENDES Woods. Disponível em: <<http://www.mendeswooddm.com/>>. Acesso em: 14 nov. 2015.

MESTRE, M. *Um museu no Bom Retiro*. Disponível em: <<http://icarolira.com/>>. Acesso em: 14 out. 2015.

MONTSERRAT S. Archivos de arquivos. Disponível em: <http://www.montserratsoto.com/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=9&id=23&Itemid=25>. Acesso em: 3 mar. 2015.

MORAIS. *Corpo a Terra*. 2008. Disponível em: <<http://cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=3279>>. Acesso em: 19 jan. 2015.

MUSEU de Antropologia da Universidade de Berkeley. Disponível em: <<http://bnhm.berkeley.edu/>>.

MUSEU de História Natural da Dinamarca. Disponível em: <<http://snm.ku.dk/english/>>.

MUSEU de História Natural de Nova Iorque. Disponível em: <<http://www.amnh.org/>>.

MUSÉE de l'Homme em Paris. Disponível em: <<http://www.museedelhomme.fr/>>.

MUSEU do Homem do Nordeste. Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br/index.php?option=com_content&id=250&Itemid=238>. Acesso em: 1 mar. 2015.

SEBASTIÃO, W. Artista mineiro recria exposição da Bienal de Veneza em bairro homônimo de Neves. *Uai*, 30 maio 2015. Disponível em: <http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/arte-e-livros/2015/05/30/noticia_arte_e_livros,168198/veneza-e-aqui.shtml>. Acesso em: 12 dez. 2015.

SOUZA, N. *Sobre macacos, bananas e racismo*. 2014. <<https://reciclaveldescartavel.wordpress.com/2014/05/01/sobre-macacos-bananas-e-racismo/>>.

TADEU, J. Panorama geral. *O Estrangeiro*. 9 ago. 2015. Disponível em: <<http://oestrangeiro.org/2015/08/09/panorama-geral/>>. Acesso em 19 out. 2015.

WORN, O. Disponível em: <<http://www.bristol.ac.uk/centenary/look/cabinet/ole-worm.html>>. Acesso em: 14 jan. 2015.

PORTO Maravilha. Disponível em: <<http://www.portomaravilha.com.br/circuito>>. Acesso em: 19 dez. 2015.

PUFF, J. 2 séculos de imigração no Brasil. *O Estrangeiro*. 27 ago. 2015. Disponível em: <<https://oestrangeiro.org/2015/08/27/2-seculos-de-imigracao-no-brasil/>>. Acesso em: 19 out. 2015.

PUBLICAÇÕES do ICOFOM. Disponíveis em: <<http://network.icom.museum/icofom/publications/our-publications/>>. Acesso em: 13 set. 2015.

PRÊMIO Interações Florestais 2010. *Residência Artística Terra Una*, Liberdade, Minas Gerais, p. 22, 2010. Disponível em: <http://www.terrauna.org.br/InteracoesFlorestais2010/revista_files/revistaif2010.pdf>. Acesso em: 19 dez. 2015.

PURCELL, R. Disponível em: <<http://www.atlasobscura.com/articles/ole-worm-cabinet>>. Acesso em: 14 jan. 2015.

RANKING de exposições da The Art Newspaper. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/04/TheArtNewspaper_Ranking2014.pdf>.

REPO History. Disponível em: <http://www.gregorysholette.com/?page_id=7>. Acesso em: 22 fev. 2015.

REPÚBLICA de Bananas. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Rep%C3%BAblica_das_Bananas>. Acesso em: 8 dez. 2015.

RUGENDAS. *Enciclopédia das artes visuais – Itaú Cultural*. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa707/rugendas>>. Acesso em: 29 out. 2015.

SCHEINER, T. (Org.). *Symposium Museology & Art (Basic Papers)*. Rio de Janeiro: Tacnet Cultural, 1996.

SUDENE. *Contribuição da Sudene ao desenvolvimento do Brasil*. Disponível em: <<http://www.sudene.gov.br/sudene#instituicao>>. Acesso em: 22 jun. 2015.

TURVAÇÕES Estigráficas, de Yuri firmeza. Disponível em: <<http://museudeartedorio.org.br/pt-br/node/423>>. Acesso em: 21 jul. 2015.

TERCEIRA Bienal da Bahia. 2014. Disponível em: <<http://bienaldabahia2014.com.br/>>. Acesso em: 19 jun. 2015.

THE DESIRE of the museum. Disponível em: <<https://archive.org/stream/desireofmuseum00whit#page/4/mode/2up>>. Acesso em: 15 mar. 2015.

THE ATLAS Group. Disponível em: <http://www.frieze.com/issue/review/walid_raad_the_atlas_group/>. Acesso em: 14 abril 2015.

UNIVERSIT Art Museum, da Califórnia. Disponível em: <<http://web.csulb.edu/org/uam/>>.

O LEVANTE, de Jonathas de Andrade. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cy-ooURxJ50>>. Acesso em: 20 out. 2015.

WEXNER Center for the Arts, Ohio State University. Disponível em: <<http://wexarts.org/about/bill-horrigan-bio>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

Site dos artistas estudados

Ícaro Lira: <http://icarolira.com/>

Jonathas de Andrade: <http://www.jonathasdeandrade.com.br/>

Paulo Nazareth: <http://artecontemporanealtda.blogspot.com.br/>

Projeto Notícias da América: <http://latinamericanotice.blogspot.com/>

Gravuras e projetos: <http://gravurasprojetosetc.blogspot.com.br/>

Mercado de Bananas: <http://mercadodebanana.blogspot.com.br/>

Museu do Sabão: <https://www.ufmg.br/museumuseu/museudosabao/>

Projeto museumuseu: <https://www.ufmg.br/museumuseu/bienal/jornal/museumuseu.pdf>

Marilá Dardot: www.mariladardot.com