



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Sergio Mauricio Teixeira

Eu te vi na vernissage

Rio de Janeiro

2024

Sergio Mauricio Teixeira

Eu te vi na vernissage



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof.^a Dra. Ana Luzia de Lima Cunha

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

T266 Teixeira, Sergio Mauricio.
Eu te vi na vernissage / Sergio Mauricio Teixeira. – 2024.
131 f.: il.

Orientadora: Ana Luzia de Lima Cunha.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte moderna – Brasil - Séc. XXI - Teses. 2. Artistas brasileiros – Teses. 3. Arte e sociedade – Brasil – Teses. 4. Transexuais – Aspectos sociais – Teses. I. Cunha, Ana Luzia de Lima. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.036(81)"20"

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Sergio Mauricio Teixeira

Eu te vi na vernissage

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 15 de março de 2024.

Banca examinadora:

Prof.^a Dra. Ana Luzia de Lima Cunha (Orientadora)
Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum
Instituto de Artes – UERJ

Prof.^a Dra. Fernanda Pequeno da Silva
Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro

2024

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas que contribuíram de alguma maneira em minha formação como artista: minha mãe, a primeira a trazer arte para o meu cotidiano e que me mostrou que era possível trabalhar com aquilo que gostamos; minha orientadora Analu Cunha, por tudo que me ensinou desde a primeira aula de *Arte e Visualidade* ainda na graduação; os professores Fernanda Pequeno e Ricardo Basbaum, por seus comentários cuidadosos; Teux, Phoebe, Danilo, Yaminaah, Cacau, Clara, Aline, Breno, Rubens e Rayssa, amizades com quem compartilhei muitas das indagações presentes neste trabalho; Thiago Saraiva, pelos cafunés e quebra-cabeças; Dani de Freitas, pelas passagens, travessias e pontes; Coletivo Seus Putos, Lyz Parayzo, Camilla Braga e Rafael Amorim, por tornarem a vernissage uma sala de aula. Por fim agradeço à Pró-Reitoria de Políticas e Assistência Estudantis da UERJ (PR4) que concedeu os auxílios essenciais para a minha permanência no mestrado, e à CAPES pela bolsa que me permitiu concluir este ciclo. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Todas as vezes em que fui lá, havia tanta gente que eu não conseguia ver os quadros, o que era terrível, ou havia tantos quadros que eu não conseguia ver as pessoas, o que era pior.

Oscar Wilde. O Retrato de Dorian Gray

RESUMO

TEIXEIRA, Sergio Mauricio. *Eu te vi na vernissage*. 2024. 131 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Esta dissertação parte de reflexões sobre a construção de carreira de jovens artistas no contexto brasileiro contemporâneo, ao considerar as mudanças políticas e sociais ocorridas no país nos últimos anos. A partir do estudo sociológico acerca das ideologias que constituíram a profissão de artista e como a sua posição nas relações de poder no sistema de arte foi debatida pelas práticas de crítica institucional, é pensado como um conjunto de jovens artistas de baixa renda também elaboram, por meio de seus trabalhos artísticos, um pensamento crítico em relação às instituições de arte brasileiras e os seus mecanismos de legitimação. Por fim, é feita uma reflexão sobre a recente inserção de pessoas trans no sistema de arte e como isso evidencia as desigualdades de classe e gênero nas hierarquias sociais que constituem esse sistema.

Palavras-chave: arte contemporânea; crítica institucional; gênero.

ABSTRACT

TEIXEIRA, Sergio Mauricio. *I saw you at the vernissage*. 2024. 131 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

This dissertation starts from reflections on the career development of young artists in the contemporary Brazilian context, when considering the political and social changes that have occurred in the country in recent years. Based on the sociological study of the ideologies that constituted the artistic profession and how its position in power relations in the art system was debated by practices of institutional critique, it is thought how a group of young low-income artists also elaborate, for through his artistic works, critical thinking in relation to Brazilian art institutions and their legitimation mechanisms. Finally, a reflection is made on the recent inclusion of trans people in the art system and how this highlights class and gender inequalities in the social hierarchies that constitute this system.

Keywords: contemporary art; institutional critique; gender.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Andrea Fraser. <i>Untitled</i> , 2003.....	28
Figura 2 - Daniel Buren. <i>Within and Beyond the Frame</i> , 1973.....	34
Figura 3 - Daniel Buren. <i>Peinture-Sculpture</i> , 1971.....	36
Figura 4 - Coletivo Seus Putos. <i>Operação Lava Daro\$</i> , 2015.....	49
Figura 5 - Coletivo Seus Putos. <i>Putação localizada: Artrio</i> , 2015.....	51
Figura 6 - Coletivo Seus Putos. <i>Trouxa Vegana</i> , 2018.....	52
Figura 7 - Lyz Parayzo. <i>Secagem Rápida</i> , 2015.....	56
Figura 8 - Lyz Parayzo. <i>EAV AVE YZO</i> , 2015.....	59
Figura 9 - Lyz Parayzo e Augusto Braz. <i>Fato-indumento</i> , 2015.....	62
Figura 10 - Rafael Amorim. <i>Postal</i> , 2019.....	67
Figura 11 - Marina Abramovic. <i>Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful</i>	74
Figura 12 - Sema. <i>Como ser artista de verdade em um minuto</i> , 2019.....	75
Figura 13 - Sema. <i>Arte e Institucionalização, aula 01</i> , 2022.....	78
Figura 14 - John Baldessari. <i>I Will Not Make Any More Boring Art</i> , 1971.....	79
Figura 15 - John Baldessari. <i>Cremation Project</i> , 1970.....	80
Figura 16 - John Baldessari. <i>I am Making Art</i> , 1971.....	81
Figura 17 - Versão em print de <i>Arte e Institucionalização, aula 01</i> , 2023.....	82
Figura 18 - Sema. <i>Penitência</i> , 2023.....	83
Figura 19 - <i>Penitência</i> na exposição <i>FormasTempo</i> , novembro de 2023.....	84
Figura 20 - <i>Penitência</i> na exposição <i>Imagética Contemporânea</i>	85
Figura 21 - Sema. <i>Eu te vi na vernissage</i> , 2020.....	87
Figura 22 - Camilla Braga. <i>Super Trunfo</i> , 2018.....	90
Figura 23 - Camilla Braga. <i>Faixa</i> , 2017.....	92
Figura 24 - Camilla Braga. <i>Artista do mês</i> , 2017.....	94
Figura 25 - Camilla Braga. <i>Camisa Camilla Braga Promo</i> , 2019.....	95
Figura 26 - Sema. <i>Distribuição de renda</i> , 2023.....	99
Figura 27 - Registros da distribuição das notas, de julho a agosto de 2023.....	102
Figura 28 - Thiago Saraiva. <i>Apapacho IV Cafuné</i> , 2019.....	103
Figura 29 - Thiago Saraiva. <i>Arte Enxe Buxo</i> , 2020-2021.....	105
Figura 30 - Registros da ação de Thiago Saraiva no CMAHO e na Gentil Carioca e fotomontagens.....	108

Figura 31 - Divulgação da exposição <i>ComoVer: quebra-cabeça do corpo</i> . Design por Daniel Barboza.....	121
Figura 32 - Thiago Saraiva. <i>Ensaio para armadilha nº 5</i> , 2020 (fragmento).....	122
Figura 33 - Atividade educativa na exposição <i>ComoVer: quebra-cabeça do corpo</i> , fotografia de Celeide Martins.....	122
Figura 34 - Thiago Saraiva. <i>Ande como homem</i> , 2019.....	123
Figura 35 - Divulgação da exposição <i>Passagem</i> . Design de Camila Valladares e arte de Kimera Moreira.....	124
Figura 36 - Vista geral da exposição <i>Passagem</i> . Fotografia de Sema.....	125
Figura 37 - Dani de Freitas. <i>Transfobia</i> , 2023. Fotografia de Sema.....	125
Figura 38 - Taliboy. <i>SETRANS – Transito pela Vida</i> , 2022.....	126
Figura 39 - Thiago Saraiva. <i>Arapuca</i> , 2022.....	126

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CMAHO	Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica
COART	Coordenadoria de Artes e Oficinas de Criação da UERJ
EAV	Escola de Artes Visuais do Parque Lage
EBA	Escola de Belas Artes da UFRJ
IFSP	Instituto Federal de São Paulo
LGBTQIA+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transsexuais, Transgêneros, Travestis, Queer, Intersexo, Assexuais
MAM	Museu de Arte Moderna
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MOMA	Museu de Arte Moderna de Nova York
MST	Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra
PEGA	Encontro de Estudantes de Graduação em Artes
PPGAV	Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UFF	Universidade Federal Fluminense
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNESPAR	Universidade Estadual do Paraná
UNIOESTE	Universidade Estadual do Oeste do Paraná
USACH	Universidade de Santiago do Chile

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	11
1	SALA DE AULA.....	16
1.1	Artista como profissão.....	17
1.2	Crítica Institucional: uma introdução.....	27
1.3	Crítica Institucional, Táticas de Guerrilha ou Ações Estético-políticas....	45
2	ATELIÊ.....	72
2.1	Penitência.....	73
2.2	Eu te vi na vernissage.....	86
2.3	Distribuição de renda.....	97
3	GALERIA.....	112
3.1	Quando nos vemos na vernissage.....	113
	REFERÊNCIAS.....	128

INTRODUÇÃO

Em meu primeiro ano de graduação em Artes Visuais, lembro de ter passado por uma experiência singular em uma das primeiras vernissages a que compareci: a exposição chamava-se *A Emergência do Contemporâneo: Vanguarda no Japão, 1950-1970*¹, e estava acontecendo no Paço Imperial, no centro do Rio. Fui ao evento prestigiar o trabalho do Coletivo Seus Putos, que integrava a lista de artistas e que, naquele momento, era formado por minhas colegas de curso com quem eu tinha proximidade². A abertura de uma exposição ainda era um mundo novo para mim, e eu estava aos poucos aprendendo a como me portar, me apresentar e interagir com outras pessoas em um evento como esse.

Para minha surpresa, as integrantes do coletivo³ estavam presentes na vernissage de uma forma bastante peculiar e distinta daquilo que eu, naquele momento, imaginaria observar em eventos daquele espaço: vestides de maneira aparentemente andrógina, as artistas pareciam transformar a sua própria presença na abertura como uma extensão de suas ações performáticas. Havia um clima de euforia e irreverência, que de início parecia destoar daquele ambiente tão formal e institucionalizado, mas que logo tomou conta do espaço, sem pedir licença. Elas cantavam e dançavam funk, rebolavam, subiam nos bancos e se divertiam genuinamente, e acabavam também por contagiar as pessoas ao redor. Do outro lado da sala expositiva, eu observava tudo com espanto e admiração, e aquele episódio de vernissage ficou em minha memória.

As performances do Coletivo Seus Putos consistiam em, majoritariamente, ocupações de espaços públicos e invasões a vernissages, e traziam sempre alguma crítica a uma problemática própria daqueles determinados locais. Seja por uma

¹ A exposição abriu em 14 de julho de 2016, com curadoria de Pedro Erber e colaboração de Katsuo Suzuki, curador do Museu Nacional de Arte Moderna de Tóquio.

² O Coletivo estava participando do evento com um registro em fotografia e vídeo da ação *Operação Limpa-ALERJ* (2016), que parodiava um trabalho do coletivo japonês Hi-Red Center (FERNANDES, 2019), o que justifica a sua presença em uma exposição de vanguarda japonesa.

³ Usarei a linguagem neutra ou o gênero feminino para me referir às artistas do coletivo. O uso da linguagem neutra se mostrará presente ao longo de toda a dissertação como uma forma de contemplar pessoas trans não binárias, mas também por uma escolha política de contribuir para a presença cada vez maior dessa linguagem em trabalhos acadêmicos.

política de exclusão governamental ou por ações questionáveis do mercado de arte, o Coletivo sempre provocava uma grande fissura por onde passava. Suas integrantes, que seguiam carreiras individuais paralelamente, também mantiveram a prática de interferir em espaços de arte sem serem convidadas, o que muitas vezes gerou grandes atritos com figuras de autoridade. Nesse contexto se deu o início de minha formação como artista: estavam ao meu redor constantemente outros artistas que aprenderam a se impor diante das violências institucionais, e que se viram por vezes em situações de exclusão e silenciamento em que a única resposta à altura seria uma estratégia de guerrilha artística. Corpos LGBTQIA+, racializados e periféricos em um país que sofria uma série de instabilidades institucionais, que resultaram em políticas de maior exclusão justamente para estes grupos. Desde então passaram a me interessar as práticas artísticas do âmbito da crítica institucional, em especial aquelas que repensavam a própria profissão do artista e suas “estratégias de negociação” com as instituições de arte.

Durante o período de graduação, comecei a enviar trabalhos para editais e deste modo consegui participar de minhas primeiras exposições coletivas. Esse foi um momento de virada em minha formação, pois sair da bolha acadêmica e ter contato com artistas e curadores de outros contextos me proporcionou um novo conhecimento acerca da construção de uma carreira de artista e de como funcionam as relações profissionais entre os agentes do circuito de arte. Fazer meu trabalho circular, comparecer às vernissages⁴ e acompanhar a trajetória de meus colegas de profissão me provocaram uma série de reflexões que, ao meu ver, somente a sala de aula e os livros não poderiam me proporcionar. A partir desse deslocamento senti que precisava expressar minhas aspirações e frustrações em trabalhos artísticos, que aos poucos passaram a obter um caráter de crítica institucional quando questionavam os dilemas do jovem artista e os mecanismos de legitimação do circuito. Para esta dissertação, escolhi o nome *Eu te vi na vernissage* não somente por ser o título de um de meus trabalhos abordados, mas também por acreditar que tal frase representa justamente o movimento que impulsionou esta pesquisa desde o princípio. Penso a vernissage como o ponto central em que se evidenciam as relações sociais no sistema de arte, e obtive a inspiração para realizar meus

⁴ Embora o termo em francês *vernissage* seja um substantivo masculino, ele tem sido utilizado, na linguagem coloquial do contexto brasileiro, tanto no feminino quanto no masculino.

trabalhos a partir de tudo aquilo que observei atentamente nesses eventos ao longo do tempo.

A presente dissertação foi então dividida em três partes, cujos títulos se referem aos espaços em que artistas costumam se deslocar no circuito: *Sala de aula*, *Ateliê* e *Galeria*. Penso esses lugares não somente em seus sentidos físicos e convencionais, pois acredito que durante minha trajetória eles costumam se confundir entre si e ter seus sentidos expandidos. A sala de aula, que em princípio se refere à minha formação universitária, não está restrita a um local fechado, cheio de estudantes sentados em carteiras de frente para um professor, mas pode ser vista também como um espaço amplo de aprendizado, de troca de saberes, e que pode assumir variadas formas, exteriores ao âmbito acadêmico. O ateliê, por sua vez, pode ser qualquer lugar em que se desdobre o processo artístico: o quintal de casa, o canto do quarto, o computador, ou a própria mente do artista. Já a galeria se refere a qualquer espaço, institucional ou não, em que o trabalho de arte é exibido ao público: a sala expositiva de um museu, a rua, uma plataforma digital, dentre outros.

A primeira parte, *Sala de aula*, se concentra nas questões teóricas que embasam a pesquisa, como a sociologia da arte e a história da crítica institucional. No primeiro capítulo, *Artista como profissão*, convido uma série de curadores e sociólogos para ministrarem uma aula sobre as construções sociais e históricas da figura do artista, e como ela foi afetada pela elaboração de sistemas ideológicos que interferem na maneira como enxergamos essa profissão até os dias atuais. Luísa Kiefer (2013) nos mostra como o artista foi, ao longo da História, visto e representado por variados tipos sociais, desde a posição de artesão até chegar ao status de celebridade. Pierre Bourdieu (2007) nos explica como a gradual autonomia do campo da arte estabeleceu seus próprios critérios de legitimação ao se distinguir de outros campos do poder. Nathalie Heinich (2008) reflete acerca do regime de singularidade que possibilita o reconhecimento profissional de um artista, o que influencia diretamente as noções atuais de “sucesso” e “fracasso” em tal profissão. Já Guilherme Marcondes (2018) nos leva para o contexto brasileiro atual para pensar as diferentes estratégias que jovens artistas buscam para construir suas carreiras e obter a legitimação tão esperada.

No segundo capítulo, *Crítica Institucional: uma introdução*, trago uma síntese da história desse tipo de prática artística a partir de alguns trabalhos emblemáticos

de artistas como Andrea Fraser, Daniel Buren e Artur Barrio. Procurei realizar uma seleção de artistas de diferentes gerações e nacionalidades para pensar como essas questões se manifestam em contextos distintos. Fraser, além de artista, foi também uma das teóricas que fundamentaram o que hoje entendemos como crítica institucional, e suas obras e textos refletem sobre o papel do artista como parte integrante das instituições. Buren, considerado como um dos “fundadores” da crítica institucional, nos revela os aparatos ideológicos que constituem o espaço expositivo pretensamente neutro, ao conceber um determinado tipo de obras que provocam o público a perceber tudo aquilo que está ao redor delas. Já Artur Barrio nos mostra como as relações de tensão entre artistas e instituições ocorreram no contexto brasileiro no período da ditadura militar, marcado pela precariedade e pela repressão cultural. Trago também a socióloga Raíza Cavalcanti para pensar as transformações da crítica institucional ao longo do tempo e como essas práticas são modificadas pelas especificidades dos contextos em que cada artista se encontra.

No terceiro capítulo, *Crítica Institucional, Táticas de Guerrilha ou Ações Estético-políticas*, me concentro na produção de um conjunto de artistas da minha geração para pensar como a relação entre jovens artistas e as instituições pode ser afetada pela conjuntura política e econômica do Brasil nos últimos anos. Começo pelo já citado Coletivo Seus Putos, que desde o início da graduação já estavam reagindo a políticas de exclusão com suas ações estético-políticas; penso em Lyz Parayzo e todas as suas táticas de guerrilha para permanecer em espaços que nem sempre a acolheram; e por fim parto do trabalho de Rafael Amorim e sua passagem pelo famoso curso de formação do Parque Lage para refletir sobre a herança colonial ainda presente nas instituições artísticas brasileiras.

Na segunda parte, *Ateliê*, apresento uma seleção de três trabalhos de minha autoria que acredito serem representativos desta pesquisa. Convido o leitor a compartilhar um pouco da intimidade de meus processos e por consequência exponho relatos, desabafos, indagações e frustrações sobre minha própria carreira de artista. Em *Penitência*, penso as diferentes estratégias que precisei traçar em minha trajetória e como elas foram afetadas por questões sociais; em *Eu te vi na vernissage*, questiono a suposta neutralidade dos mecanismos de legitimação; e por fim em *Distribuição de renda* reflito sobre a conflituosa relação entre arte e dinheiro.

Já na terceira parte, *Galeria*, proponho uma perspectiva da crítica institucional através de minha posição enquanto uma pessoa trans não binária. Penso que o

debate tão recente sobre a presença de pessoas trans⁵ no sistema de arte evidencia e reforça muitas reflexões levantadas nos capítulos anteriores. Trago textos das artistas Tertuliana Lustosa (2016) e Agrippina R. Manhattan (2018) que foram centrais para o princípio do debate acerca da exclusão dessa população nas instituições artísticas, ao considerarmos que, até pouquíssimo tempo, pessoas trans eram vistas somente enquanto objetos de representação em obras de artistas cisgêneros. Proponho novos pontos de reflexão ao apontar que algumas mudanças ocorreram desde a publicação de tais textos, entretanto penso que pessoas trans ainda ocupam, predominantemente, posições subalternas no sistema de arte. Por fim, falo sobre dois projetos de curadoria que realizei durante o mestrado e que nasceram do debate sobre essas questões, o que me permitiu refletir sobre a importância da coletividade proporcionada pela própria arte.

⁵ O termo “trans” é utilizado para englobar as diversas identidades de pessoas que não se identificam com o gênero que foram designadas ao nascer, como travestis, mulheres trans, homens trans, pessoas não binárias, dentre outros.

1 SALA DE AULA

sala de aula

1.1 Artista como profissão

Em sua dissertação *Jovem Artista: a construção de um duplo mito* (2013), a jornalista e doutora em História, Teoria e Crítica de Arte pela UFRGS Luísa Kiefer analisa a construção histórica e social da figura do jovem artista e o seu papel central no sistema de arte do século XXI. Segundo a autora, a profissão de artista passou por diferentes momentos de transformação e mitificação pela sociedade, o que contribuiu para a concepção de variados tipos sociais associados a ela, seja como um romântico, boêmio, marginal ou, atualmente, como alguém de grande prestígio, popular e “na moda”. Kiefer situa o princípio da percepção do artista como sujeito e figura social no período do Helenismo (século V a.C.), em que esculturas de deuses e heróis gregos, além de pinturas em murais e objetos, começaram a despertar o interesse de pessoas ricas, que por sua vez passaram a pagar grandes quantias por elas. Durante muitos séculos, pintores e escultores foram vistos como prestadores de serviço e trabalhadores braçais, tais como marceneiros e alfaiates (GOMBRICH, 1988). Foi somente a partir do século XIII que pintores como o florentino Giotto (1267-1337) começaram a obter fama e prestígio, e possuir belas pinturas e afrescos passou a ser uma forma de distinção social entre as cidades européias. Ao longo do tempo, pintores e escultores passaram a se dedicar ao estudo da matemática e da anatomia a fim de conceber trabalhos mais sofisticados, mas ainda ocupavam uma posição inferior na sociedade. Foi com a necessidade das cortes italianas em obterem maior honra e prestígio político que a demanda pelo trabalho dos artistas aumentou consideravelmente. Isso permitiu que eles tivessem maior poder e autonomia sobre as encomendas que aceitariam.

Essas disputas aconteceram ao longo do século XVI, conhecido na Itália como *Il Cinquecento*. Foi a época dos artistas “clássicos”, que hoje em dia conhecemos popularmente como os grandes gênios da arte: Leonardo Da Vinci, Michelangelo, Rafael, Ticiano, Dürer, para citar alguns. Gombrich cita que foi Michelangelo quem habituou o público a “admirar as ‘invenções’ e ‘caprichos’ de um artista, e quem deu o exemplo de um gênio insatisfeito com a perfeição impecável e inigualável de suas próprias obras-primas anteriores, buscando constante e incansavelmente novos métodos e novas formas de expressão” (1998, p. 278). São esses personagens e suas vidas, que corroboram para o início da criação de uma figura simbólica do artista, como o conhecemos hoje. (Kiefer, 2013, p. 50-51)

A criação das Academias de Arte, no século XVI, e a sua incorporação do ensino de pintura e escultura, no século XVIII, contribuíram para um novo reconhecimento do ofício de artista como uma arte liberal, não apenas ligada ao trabalho manual. O estudo dos mestres clássicos nas academias contribuiu para a valorização de suas obras, que se tornaram preferência dos compradores de arte. Foi então com o intuito de estabelecer um público consumidor da produção recente dos estudantes que as academias criaram os Salões, que se tornaram eventos sociais para circulação e legitimação de obras de arte. Dentro das novas regras e dinâmicas que se constituíram a partir daquele período, a legitimação de um artista passou a ser condicionada por sua participação na Academia, aceitação nos salões e reconhecimento dos críticos (Kiefer, 2013).

Além disso, foi a partir desta nova conjuntura que o termo “artistas” passou a ser usado para designar pintores e escultores, e desse modo os distanciou da categoria de “artesãos”. Kiefer aponta que os artistas passaram a retratar os mais variados temas para despertar o interesse de compradores, o que produziu uma certa contradição: de um lado, havia maior liberdade dos artistas na escolha dos temas e o desenvolvimento de um estilo próprio; e de outro, a necessidade em vender o máximo de obras para o seu sustento, sob o risco constante de passar fome para aqueles que não dispunham de pensões ou heranças. Surge então, neste contexto, a figura do artista “romântico”, “maldito”, que busca distinguir-se socialmente por sua excentricidade na maneira de viver e se vestir. Esses artistas começaram a demonstrar desdém pelas convenções do “homem público” e tomaram gosto em provocar perplexidade na classe burguesa (Gombrich, 1988).

Segundo o sociólogo Pierre Bourdieu, a vida intelectual e artística libertou-se, progressivamente, das demandas éticas e estéticas da aristocracia e da Igreja, o que contribuiu para a constituição de um campo da arte relativamente autônomo, parte integrante do que o autor designa como “campo de produção erudita”, e que se define em oposição aos campos político, econômico e religioso. O campo da arte passou a determinar suas próprias instâncias de legitimação, que se tornaram “propriamente culturais”, o que afetou não somente a dinâmica entre os seus agentes como também a produção dos artistas. Isso ocorreu em meio a outras mudanças como a ampliação do público consumidor socialmente diversificado, bem como do corpo de produtores e empresários de bens simbólicos, cuja profissionalização permitiu que determinassem exclusivamente os critérios de

acesso à profissão (Bourdieu, 2007). Houve também a necessidade de distinção do campo de produção erudita em relação à chamada indústria cultural, desenvolvida após a Revolução Industrial, que por sua vez ampliou o acesso ao consumo de cultura para as novas classes (“o grande público”). Esta diferenciação se manifestou na afirmação do caráter irredutível da obra de arte ao mero estatuto de mercadoria, bem como da singularidade da condição de intelectual e artista. No desenvolvimento do capitalismo, o campo da arte, tal qual outras esferas da atividade humana, constituiu-se como um sistema de relativa independência, regido por regras próprias, o que contribuiu para a construção de sistemas ideológicos como a teoria pura da arte. Isso instaurou uma separação entre arte como “simples mercadoria” e arte como “pura significação”,

cisão produzida por uma intenção meramente simbólica e destinada à apropriação simbólica, isto é, a fruição desinteressada e irredutível à mera posse material. Ademais, é preciso acrescentar que a ruptura dos vínculos de dependência em relação a um patrão ou um mecenas, e de modo geral, às encomendas diretas – processo correlato ao desenvolvimento de um mercado impessoal e à aparição de um público numeroso de compradores anônimos de ingressos de teatro ou de concerto, de livros ou quadros – propicia ao escritor e ao artista uma liberdade que logo lhes revela formal, sendo apenas a condição de sua submissão às leis de mercado de bens simbólicos, vale dizer, a uma demanda que, feita sempre com atraso em relação à oferta, surge através dos índices de venda e das pressões, explícitas ou difusas, dos detentores dos instrumentos de difusão, editores, diretores de teatro, *marchands* de quadros. (Bourdieu, 2007, p. 103-104)

É a partir deste contexto que se estabelece a figura do artista romântico e posteriormente moderno, dedicado a uma “criação livre e desinteressada, fundada na espontaneidade de uma inspiração inata”, e afastado da figura do “povo” e do “burguês”, pela “oposição dos produtos únicos e inestimáveis de seu gênio criador” (Bourdieu, 2007). O artista puro e autônomo deveria então se voltar apenas para os princípios tidos como propriamente “artísticos” em seu trabalho, “indiferente às exigências da política e às injunções da moral e não reconhecendo nenhuma outra jurisdição que não a norma específica de sua arte” (idem, 2010). O desprezo pelos valores burgueses também passou a manifestar-se em uma rejeição ao chamado “artista burguês”, que seria aquele que desfrutava de um sucesso e notoriedade imediatos, atrelados a uma ideia de servilismo aos gostos do público e considerados, por alguns escritores, como uma “marca de inferioridade intelectual”.

E a mística cristista do "artista maldito", sacrificado neste mundo e consagrado no outro, é sem dúvida apenas a transfiguração em ideal, ou em ideologia profissional, da contradição específica do modo de produção que o artista puro visa instaurar. Estamos, com efeito, em um mundo econômico às avessas: o artista só pode triunfar no terreno simbólico perdendo no terreno econômico (pelo menos a curto prazo), e inversamente (pelo menos a longo prazo). (Bourdieu, 2010, p. 102)

Bourdieu também indica que a ideologia da arte pura era condicionada pela classe social de origem dos artistas, em que os “herdeiros” possuíam uma vantagem decisiva por poderem dedicar-se exclusivamente às suas práticas artísticas, sem se preocupar com a venda de obras. O dinheiro herdado ou concedido por meio de pensões possibilitava que artistas pudessem exercer maior “liberdade subjetiva” e menor sujeição às urgências da demanda imediata, e “é um dos fatores mais importantes do êxito diferencial dos empreendimentos de vanguarda e de seus investimentos a fundo perdido, ou a longuíssimo prazo” (Bourdieu, 2010, p. 103).

Segundo a socióloga Nathalie Heinich, a figura do artista boêmio, marginal e excêntrico se estabeleceu no imaginário social, além de se tornar praticamente uma condição essencial para alguém ser reconhecido enquanto “artista”. Essa imagem de um tipo social bastante demarcado, a partir da representação idealizada do artista romântico, contribuiu para atribuir à palavra “artista” um caráter valorativo, “carregado de julgamentos de valor positivos” (Heinich, 2008). A construção desse novo imaginário levou a um processo de mitificação da figura do artista, cuja valorização se daria por sua originalidade, singularidade e capacidade de transgressão dos cânones. Segundo a filósofa Anne Cauquelin (2005), ao longo da Arte Moderna, a ideia do artista marginal e contestador, dotado de excentricidades e extravagâncias, foi amplamente reforçada pelos críticos de arte e *marchands*, o que influenciou até mesmo as biografias de artistas do passado.

É o meio de manter intacta a fonte de produção, o criador, independente do mercado e portanto, livre de qualquer suspeita de comercialização, para que sua credibilidade junto ao público permaneça inabalável. Voluntária ou não, a exibição do artista como anti, fora ou além das regras do mercado de consumo é tida como certa. (...) [o] público recusa a ideia de qualquer enriquecimento do artista, apegando-se à arte desinteressada, à criação ‘livre’, oriunda do sofrimento, pronto a se tornar cego aos lucros muito reais e acusando sobretudo os intermediários de explorar o produtor, o artista. (Cauquelin, 2005, p. 48)

Para o sociólogo e professor da UFRJ Guilherme Marcondes (2018), tornou-se uma convenção no sistema de arte não falar sobre dinheiro, e não é raro escutar

que “a arte não deveria ser produzida visando o lucro”. Para o autor, a manutenção do segredo acerca dos valores de obras é parte integrante das transações no mercado de arte, e potencializa a noção de “paixão pela arte”, relacionada à ideia de “desinteresse” apontada por Bourdieu. O campo da arte, em seu processo de autonomização, se distancia do campo econômico e impõe seus critérios específicos de consagração, que por sua vez, são distanciados da noção de “sucesso mundano”. Por mais que no mercado de arte haja uma grande circulação de dinheiro, profissionais da arte tendem a evitar qualquer discussão pública acerca do assunto, e o aparente desinteresse pelo lucro e pelo sucesso é uma postura não só reconhecida como também recompensada. Mesmo após o fim da arte moderna, persiste a noção predominante de que um artista de grande prestígio é aquele que produz “por paixão à arte”, movido por um princípio de “liberdade de criação autêntica”, independente de qualquer objetivo financeiro.

Em seu texto *As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea* (2005), Heinich aponta que o regime de singularidade se impôs na época moderna como o novo paradigma de reconhecimento de um artista, o que conferia sua unidade a partir da imagem estabelecida dos artistas no imaginário do senso comum. Segundo a autora, esta singularidade passou a ser manifestada de dois modos: coletivo, com os grupos vanguardistas e seus manifestos, substituídos constantemente por novos movimentos artísticos; e individual, quando, através de construções biográficas e contornos narrativos, a “persona do artista torna-se tão célebre, se não mais, que suas obras” (Heinich, 2005). Biografias de artista (como livros e filmes), publicações de suas correspondências e difusão ampla de suas fotografias construíram uma narrativa peculiar em torno de artistas específicos, como por exemplo, Van Gogh, Salvador Dalí e Picasso. Esse movimento, que procurava evidenciar ao máximo o aspecto excêntrico e transgressor de suas vidas, estabeleceu não somente o alto prestígio de tais artistas, como também os tornou símbolos do próprio campo da arte no imaginário social.

Kiefer destaca dois artistas emblemáticos que durante o século XX moldaram de maneira significativa a figura mitológica do artista: Marcel Duchamp e Andy Warhol. Duchamp, ao questionar o que poderia ser considerado arte, acendeu a faísca que colocou em xeque o papel criador do artista, o poder legitimador das instituições e desencadeou a formação de novos paradigmas ao longo do século. Warhol desafiou as fronteiras entre arte e indústria cultural, se distanciou da imagem

do artista romântico desinteressado em dinheiro e estabeleceu um novo perfil de artista ao se tornar uma celebridade. De fato, ele valeu-se das mais diversas mídias de sua época, fez filmes *underground*, tornou seu ateliê um *point* de encontros sociais e era visto constantemente ao lado de pessoas famosas. Sua imagem se tornou sua marca pessoal inconfundível e era difundida amplamente nas revistas, no cinema e na televisão. Ele influenciou diretamente no que podemos considerar hoje a imagem de um artista de sucesso: ele era popular, descolado, amigo das pessoas “certas”, sua fama transpassou o circuito de arte, todos queriam entrar em sua “panelinha”. Além disso, tinha um modo peculiar de reger a própria carreira, e ao contrário do artista marginal da era romântica, ele não escondia que o interesse por dinheiro era um fator determinante em sua produção:

Arte empresarial é o passo que vem depois da Arte. Comecei como um artista comercial e queria terminar como um artista empresarial. Depois que fiz a coisa chamada “arte”, ou seja lá como chamam, entrei na arte empresarial. Queria ser um Empresário das Artes ou um Artista Empresarial. Ser bom nos negócios é o tipo mais fascinante de arte. Durante a era hippie, as pessoas desprezavam a ideia de negócios – diziam “Dinheiro é ruim” e “Trabalhar é ruim”, mas ganhar dinheiro é uma arte e trabalhar é arte e bons negócios são a melhor arte. (Warhol, 2008, p. 108)

Podemos perceber a manifestação de sua visão no próprio “ateliê” de Warhol, conhecido como *The Factory*, que passou por várias remodelações ao longo da trajetória do artista. O nome do lugar já nos indica o que encontraríamos por lá: um número considerável de funcionários produzindo obras e filmes em série, como uma pequena fábrica de produtos em massa ou um pequeno estúdio de cinema. Em seu livro *A Filosofia de Andy Warhol* (publicado originalmente em 1975), o artista relata que, quando foi internado após ser baleado, seus funcionários mantiveram o espaço funcionando e a produção seguiu sem a sua presença, o que lhe fez perceber que tinha realmente um “negócio cinético” e independente de sua condução (WARHOL, 2008). Warhol de fato rompeu com algumas convenções estabelecidas no sistema de arte ao ultrapassar certos limites que constituíam a pretensa autonomia do campo artístico, como mesclar a figura do artista com a do empresário e equiparar o mundo da arte com o mundo dos negócios. Por fim, ele conquistou diferentes formas de legitimação que se tornaram alvo de desejo dos artistas das gerações seguintes: era uma figura popular, suas obras eram sucesso de vendas e ele se tornou um ícone pop atemporal, relevante mesmo após a sua morte.

Para Kiefer, o campo da arte foi transformado no mundo do espetáculo, e isso influenciou as diversas maneiras de reconhecimento que um artista procura obter na atualidade, o que inclui os meios de comunicação. Desse modo, ele busca “as formas de existir na imagem social simbólica, capaz de conferir valor à ele, e consequentemente, à sua obra” (Kiefer, 2013, p. 61). Segundo Heinich, desde a Renascença, o estatuto do artista “não cessou de aumentar seu poder de fascinação”, o que o tornou uma categoria altamente cobiçada e de difícil definição, dada a pluralidade de suas acepções. Entretanto, o prestígio de tal estatuto só pode continuar possível por sua seletividade, o que atualmente se manifesta nas distinções e hierarquias desta categoria, como a relação arte x ofícios de arte e profissionalismo x amadorismo. A autora afirma que a arte se tornou, portanto, uma forma de elite, ao estabelecer um “controle de entrada” e determinados critérios de “qualidade” para manter essas hierarquias e, desse modo, sustentar a sua valorização.

Esses critérios acerca de quem é considerado artista estabelecem, segundo Heinich, a atual problemática do sucesso artístico. A autora aponta que críticos de arte e curadores de museu se tornaram os principais atores de reconhecimento na arte contemporânea, se sobrepondo aos atores do mercado privado como colecionadores e galeristas. Essa mudança de dinâmica alterou as noções de sucesso e fracasso na trajetória de um artista, a partir de uma prioridade das “formas de reconhecimento identitário – ser ou não ser considerado artista – sobre as formas de reconhecimento material – a cotação das obras no mercado” (Heinich, 2008). Desse modo, o artista de sucesso não é somente aquele que vende seu trabalho a altos preços, mas também pode ser aquele que é reconhecido como tal no círculo fechado dos especialistas de arte contemporânea, e que consegue extrair deste reconhecimento o seu sustento⁶. Por outro lado, o fracasso atual de um artista se manifesta quando os agentes legitimadores o ignoram, não falam sobre sua obra e não o convidam para exposições; como se a própria identidade de “artista” não lhe fosse concedida. Já a grande circulação do trabalho de um artista nas instituições

⁶ Acredito que a autora cita o contexto francês quando menciona que alguns artistas conseguem “viver – mesmo mal – graças ao sistema de auxílios e de encomendas públicas” (Heinich, 2008). No contexto brasileiro, é possível notar essa situação na trajetória de artistas que, por atingirem certo prestígio com curadores, são frequentemente convidados para trabalhos comissionados em museus e centros culturais. Esses artistas se tornam amplamente conhecidos e respeitados, mesmo que sua produção não esteja circulando no mercado de arte.

públicas também pode ser considerada uma prova de sucesso, porém dotada de certa ambiguidade, pois é sempre desacreditada pelos valores de singularidade do sistema de arte.

E ela é desacreditada pelo próprio artista, dividido entre o desejo de ter sucesso no mundo e a consciência do fato de que um sucesso demasiadamente mundano pode, ao fim, significar a incapacidade de ver o seu trabalho perdurar para além da simples notoriedade entre os contemporâneos, para além dos limites deste mundo, para além de sua própria morte: na posteridade que só sanciona legitimamente os valores de criação. É por isso que uma carreira exitosa, para um artista de hoje, não passa somente pela possibilidade de impor a seus pares e a seus sucessores soluções estéticas incontornáveis: ela consiste também em poder propor às futuras gerações um verdadeiro modelo no qual a pessoa, ao mesmo tempo que a obra, tem seu papel a desempenhar. (Heinich, 2008, p. 142)

Em sua tese *Arte e Consagração: os jovens artistas da arte contemporânea*, Marcondes (2018) analisa as estratégias que jovens artistas traçam para construir suas carreiras no circuito de arte brasileiro contemporâneo. Segundo o autor, esses artistas, ao buscarem participar de exposições em instituições públicas ou privadas, estão criando condições para se inserirem no campo da arte e serem legitimados por outros artistas, curadores, críticos e público. Essa legitimação lhes concede poder inerente ao campo, autoridade para definir os rumos do que pode ser compreendido como arte e se tornam modelos para as futuras gerações de artistas.

Legitimidade é compreendida aqui como um dos alvos das carreiras artísticas em construção, além de ser um conceito que indica a autorização concedida socialmente a um indivíduo para que exerça certos papéis sociais que lhe permitirão praticar alguns atos em detrimento de outros, de portar-se de determinadas maneiras e não de outras, e de expressar-se de formas específicas, seguindo as regras criadas por outros indivíduos, que anteriormente legitimados, constituíram (e constituem) as regulamentações que devem ser seguidas na esfera da arte. Isto possibilita, então, que um indivíduo agraciado por tal autorização exerça certo poder social. (Marcondes, 2018, p. 35)

Marcondes aponta que, no contexto brasileiro, a dinâmica dos Salões europeus foi trazida ao país no período da Missão Artística Francesa, por meio das chamadas Exposições Gerais, a partir do ano de 1840. Essa exposição oficial, que teve apoio de D. Pedro II e era conhecida por aceitar a produção de artistas com ou sem formação acadêmica, transpassou diversos momentos da história da arte brasileira até a sua dissolução na década de 1990. Os salões, que exibiam obras

selecionadas por um júri, eram responsáveis pela circulação de nomes de artistas, concediam medalhas, menções honrosas e viagens para o exterior, além de impulsionar a carreira de jovens artistas ao posicionar seus trabalhos ao lado de nomes consagrados. No momento atual, o modelo de salão de artes ainda é presente, segundo o autor, nos editais fomentados por instituições e voltados para artistas em início de carreira. Nesses editais, é realizada uma chamada pública onde os artistas inscrevem seus trabalhos, que são selecionados pela curadoria do projeto e exibidos em uma mostra coletiva. Essa oportunidade é “a condição sem a qual jovens artistas dificilmente se tornariam conhecidos no meio artístico” (Marcondes, 2018), e se tornou o principal ponto de partida para grande parte das trajetórias de artistas hoje legitimados.

Marcondes aponta que, por outro lado, há também um interesse das próprias instituições em exibir a produção de jovens artistas, e muitas exposições de museus e galerias ao redor do mundo passaram a apresentar um recorte curatorial que tinha como objetivo revelar o que “há de mais novo na arte”. Esse investimento na produção de artistas emergentes se tornou cada vez mais frequente e foi compreendido como um fator essencial para a constante renovação do circuito. O autor então realiza um mapeamento dos principais editais, residências e prêmios que visam contemplar o trabalho de jovens artistas no Brasil, como a exposição *Abre Alas* da Galeria A Gentil Carioca, o Prêmio Pipa e o Programa Bolsa Pampulha. A tese também apresenta uma série de entrevistas com jovens artistas atuantes no circuito brasileiro⁷, que abrangem temas como sua dedicação exclusiva ou não à profissão, sua formação artística, seu tempo de carreira e suas perspectivas em relação às instituições. Os dados levantados por Marcondes demonstram que muitos jovens artistas recorrem a outras frentes de trabalho para garantir seu sustento, procuram uma formação universitária ou se desdobram em outras funções no campo da arte. O espaço acadêmico, por exemplo, voltou a ocupar um lugar central na construção de carreiras artísticas:

Se em tempos de arte moderna a academia era vista com distanciamento, e tornar-se artista moderno significava coisa bem diferente de ser artista acadêmico, em tempos de arte contemporânea, os jovens artistas buscam no âmbito acadêmico um espaço que não só possibilita a sua formação e a obtenção de bolsas de estudos, mas também a criação de uma rede de

⁷ Os entrevistados foram escolhidos com base em sua participação em editais para jovens artistas ocorridos entre 2014 e 2017.

contatos. Observei que o acesso ao campo da arte pode ser facilitado por professores dos jovens artistas, uma vez que frequentemente são artistas já consagrados, curadores e críticos de arte, fazendo parte do corpo docente de uma universidade. (Marcondes, 2018, p. 294)

Kiefer, que também dedica sua dissertação à figura do jovem artista, analisa a construção histórica das noções de “jovem” e de “artista” para afirmar tratar-se de um duplo mito na sociedade contemporânea. Para a autora, tal mito “carrega por um lado, a fama, a ideia de celebridade, o status social de prestígio e distinção próprios da figura do artista do século XXI” (Kiefer, 2013, p. 126) mas também simboliza uma sociedade que “almeja a juventude eterna” (idem). Kiefer também se debruça em entrevistar um conjunto de jovens artistas do início da década de 2010, ao apontar que, apesar de ser uma figura altamente requisitada pelo campo da arte atual, ainda era raro ouvir o ponto de vista do jovem artista para além de sua posição como imagem ou produto. Para a autora, a expansão do campo da arte, através da construção de novos espaços de exposição, editais, residências e feiras, possibilita um maior acesso às instituições artísticas e a figura do jovem artista passa a estar, cada vez mais, “na moda”.

Estas diferentes perspectivas sobre a profissão de artista nos permitem questionar muitas convenções que por vezes aceitamos como “naturais” ao construir nossas carreiras. Penso em como minha própria formação como artista foi fortemente marcada pelo contexto acadêmico e suas regras específicas de legitimação, o que afetou minha prática artística e todo o discurso que eu formularia sobre ela. Percebo que o incômodo que muitas vezes senti, assim como outros colegas, de falar sobre dinheiro em nossa profissão, como se fosse uma palavra “proibida”, tinha seus fundamentos na própria organização social de nosso campo. Os valores de “liberdade artística” e “arte como sustento” ainda hoje permanecem antagônicos, e geralmente os artistas não sabem bem como explicar em palavras as inquietudes e frustrações decorrentes desse dilema. Recorrer a autores da sociologia da arte foi então para mim uma maneira de enxergar a profissão de artista por um olhar “de fora”, e se tornou crucial para o entendimento das estruturas sociais que provocam os questionamentos dessa pesquisa. Estamos rodeados de projetos ideológicos dominantes a todo momento, e penso como um artista pode percebê-los de maneira crítica e muitas vezes subvertê-los.

1.2 Crítica institucional: uma introdução

Em 2002, a artista estadunidense Andrea Fraser procurou a Galeria Friedrich Petzel com uma curiosa proposta: ela faria um trabalho de performance comissionado, em que filmaria a si mesma tendo relações sexuais com um colecionador de arte. Foi então que, por intermédio da galeria, um colecionador aceitou participar da obra e a performance ocorreu. O ato foi filmado em um quarto de hotel e transformado em um vídeo de 60 minutos, sem cortes e sem áudio, de nome *Untitled* (2003). Foram feitas apenas cinco cópias em DVD do registro da performance, que foram vendidas pela galeria. Aqueles que compraram a obra, incluindo o colecionador que participou dela, tiveram de assinar um contrato que os proibia de realizar qualquer tipo de reprodução do material filmado, e que também determinava que o vídeo só poderia ser exibido com a permissão da artista.

Escolho começar o capítulo falando sobre este trabalho não somente por ser um dos mais famosos de Andrea Fraser, mas também por ele refletir muitas das características e contradições possíveis das práticas de crítica institucional como um todo. Essas questões foram elaboradas pela própria Fraser em muitos de seus textos, que de fato contribuíram para cunhar o termo “crítica institucional” e utilizá-lo para designar trabalhos artísticos que expõem e/ou problematizam as relações de poder inseridas nas instituições que constituem o sistema de arte. Em seu texto *O que é Crítica Institucional?*, a artista defende que este tipo de prática artística não pode ser definida por um objeto ou por uma instituição, e tampouco pode ser reduzida à definição de meramente “arte sobre arte”. Diferentemente das práticas *site-specific* que lidam com aspectos físicos ou formais dos espaços, a crítica institucional compreende o *site* enquanto um campo social, estruturado “de relações que são fundamentalmente relações sociais” (Fraser, 2014, p. 1).

Figura 1 - Andrea Fraser, *Untitled*



Fonte: Leite, 2014, p. 63.

Dizer que a Crítica Institucional ocupa-se de tais sites de forma reflexiva é especificar que, entre as relações que definem qualquer site estão tanto nossas relações ao site quanto as condições sociais dessas relações. Dizer

que esse engajamento reflexivo é crítico é dizer que ele não visa afirmar, expandir ou reforçar o site ou nossa relação com este, mas problematizá-lo e mudá-lo. Na medida em que um site é compreendido como um conjunto de relações, a Crítica Institucional visa transformar não apenas as manifestações substantivas, visíveis dessas relações, mas sua estrutura, e em particular o que é hierárquico nessa estrutura e as formas de poder e dominação, de violência simbólica e material, produzidas por essas hierarquias. Isso é o que distingue a Crítica Institucional de práticas contra-hegemônicas que visam representar ou criar novos espaços para posições excluídas ou subalternas. É também o que distingue a Crítica Institucional de práticas site-specific que propõem criar novas relações sem engajar-se numa crítica específica e explícita das relações existentes nesses sites. (Fraser, 2014, p. 2)

Segundo Fraser, a crítica institucional surge como uma tomada de consciência, da parte dos artistas, de que toda obra de arte pode ser explorada para lucro econômico e simbólico. Este tipo de prática artística desenvolve-se, portanto, como uma defesa da arte e das suas instituições contra tal exploração, e, para que isso ocorra, é necessário intervir diretamente na manifestação das relações de poder. A autora aponta que tal interferência só é possível quando os próprios artistas estão participando dessa manifestação de maneira consciente, o que constitui a grande ambivalência da crítica institucional: “nós somos a instituição da arte: o objeto de nossas críticas, de nossos ataques, está sempre também dentro de nós” (Fraser, 2014, p. 3).

Quando a artista realizou *Untitled*, ela fez uma escolha ao recorrer a uma galeria tanto para viabilizar a performance quanto para possibilitar o seu trânsito comercial. Fraser seguiu todos os trâmites que atribuíram valor econômico ao trabalho, como o registro em vídeo e a sua tiragem limitada. Por mais que a venda desse registro tenha restringido o seu acesso, a obra é capaz de produzir variadas leituras mesmo para quem só teve contato com ela a partir de fotografias e relatos presentes em livros, catálogos ou na internet. Isso ocorre devido ao fato de que *Untitled* se constitui não somente pelo ato sexual, mas por todas as negociações realizadas pelos diferentes agentes do sistema de arte (artista, galeria e colecionador) que tornaram o trabalho possível. Frase joga justamente com a dinâmica de poder existente nessas relações sociais ao reivindicar para si o controle da narrativa de sua obra e sua posterior circulação, desde sua iniciativa em procurar a galeria e estabelecer as etapas da ação até o ato de determinar as condições de exibição de seu vídeo.

Em entrevista ao jornal *The Brooklyn Rail*, a artista relata que obteve uma experiência empoderadora ao realizar o trabalho e ter o controle sobre o seu processo. Escolher como e quando exibi-lo publicamente também se tornou um fator importante para ela quando consideramos a percepção de um corpo feminino nu em uma sociedade patriarcal, especialmente em um contexto de intimidade como aquele⁸. Fraser também afirma que se sentiu muito menos confortável com a venda do registro do que com o ato sexual em si, pois havia um aspecto de exploração muito maior no ato de vender a obra do que na relação que ela teve com o colecionador. A artista enfatiza que a sua firmeza em ter o máximo de controle possível sobre a circulação do vídeo também é um aspecto que constitui o trabalho, pois, além de impor diversas restrições para quem comprou as cinco cópias, ela também decide para quem e como irá falar sobre ele. Os únicos aspectos que Fraser admite não ter controle algum são a relação de exploração com o mercado de arte, as eventuais abordagens sensacionalistas (e misóginas) em matérias de jornais e todas as possíveis leituras que o trabalho provoca ao ser exibido ao público.

Untitled é sobre o mundo da arte, é sobre as relações entre artistas e colecionadores, é sobre o que significa ser um artista e vender o seu trabalho – vender o que poderia ser, o que deveria ser, uma parte muito íntima de si mesmo, de seu desejo, de suas fantasias e permitir a outros usá-lo como uma tela para suas fantasias. Na verdade, não se trata de um trabalho sexual, não se trata de prostituição, e não é sobre ter meus quinze minutos. (Fraser, 2004 apud Leite, 2014, p. 67)

Em seu texto *Da crítica às instituições a uma instituição da crítica*, Fraser observa que, com o passar do tempo, as práticas artísticas associadas à crítica institucional passaram a ser percebidas por muitas pessoas como “institucionalizadas”, ou seja, absorvidas e apropriadas pelas instâncias de poder no sistema de arte. Esse movimento, segundo certos argumentos, seria supostamente uma contradição ao caráter radical do início dessas práticas artísticas, em que artistas associados a elas agora estariam ocupando um status mais elevado na hierarquia de poder e inclusive sendo convidados a retornar a instituições que um dia foram alvo de suas críticas. Em um momento de globalização do mercado de

⁸ Podemos pensar tanto na representação do corpo feminino nu na História da Arte e na indústria cultural sob o olhar masculino objetificador, quanto em situações frequentes do cotidiano em que mulheres passam pela experiência de ter suas fotos e vídeos íntimos vazados por seus parceiros. A própria Fraser ironiza que estaria de certa forma imune a este tipo de exposição por ter exibido, por conta própria, seu corpo nu em público.

arte e criação de megamuseus que tudo englobam, a eficácia e a relevância da crítica institucional passou a ser colocada em dúvida, pois ela teria sido “engolida pela instituição contra a qual se posicionava” (Fraser, 2008). A autora argumenta, portanto, que essas avaliações ocorrem por uma concepção equivocada do que consistem as práticas de crítica institucional, que formulam uma visão superficial e maniqueísta do que se concebe como “crítica” e também “instituição”.

A prática da crítica institucional é normalmente definida por seu objeto aparente, “a instituição”, que é entendida, por sua vez, primordialmente em referência a lugares estabelecidos, organizados para a apresentação da arte. (...) “Crítica” aparece de modo ainda mais vago do que “instituição”, vacilando entre um bastante tímido “expor”, “refletir” ou “revelar” por um lado, e, por outro, visões de uma revolucionária derrocada da ordem museológica vigente, com a crítica institucional funcionando como um guerrilheiro engajado em atos de subversão e sabotagem, rompendo paredes, chãos e portas, provocando censura, colocando abaixo poderes estabelecidos. Em qualquer dos casos, “arte” e “artista” geralmente figuram como contrários, antagonicamente, a uma “instituição” que incorpora, coopta, transforma em mercadoria, senão usurpa, práticas um dia radicais – e não institucionalizadas. (Fraser, 2008, p. 181)

Fraser então direciona o seu olhar para o conjunto específico de artistas cujas práticas foram associadas por ela ao início da crítica institucional: Daniel Buren, Hans Haacke, Marcel Broodthaers e Michael Asher. Segundo o texto, as obras e os escritos desses artistas desmentem a ideia de oposição entre arte e instituição, e de que existiriam práticas artísticas radicais fora da instituição da arte antes de serem “institucionalizadas” pelos museus. Os trabalhos desse conjunto de artistas também articulariam uma crítica direcionada à própria prática artística e seu papel nas instituições de arte, pois eles demonstravam uma consciência da posição do artista como parceiro involuntário da “manutenção e/ou desenvolvimento da maquiagem ideológica de sua própria sociedade” (Haacke, 1974 apud Fraser, 2008). A autora se debruça sobre algumas das obras desses artistas para defender que todo trabalho artístico já é desde sempre institucionalizado, pois são justamente os discursos e práticas estabelecidos dos participantes do campo da arte que possibilitam que algo (seja um objeto, um gesto, uma representação ou uma ideia) seja considerado, de fato, arte. “A instituição da arte não é algo externo a qualquer trabalho de arte, mas a condição irredutível de sua existência como arte” (Fraser, 2008).

Fraser afirma que a noção de “instituição de arte” não deve ser entendida somente em seu sentido material, atrelado a organizações como museus e galerias,

mas também como algo que é internalizado e incorporado nas pessoas, sejam elas artistas, curadores, galeristas, críticos ou o público de exposições. Todos os interesses, aspirações e critérios de qualidade que afetam nossa percepção de uma obra de arte e a maneira como nos relacionamos dentro de tal contexto “determinam nossa própria institucionalização como membros do campo da arte” (Idem). Portanto, se a instituição está sempre dentro dos artistas, podemos dizer que a crítica institucional praticada por eles também atuou dentro das instituições desde o princípio, ou seja, sempre foi “institucionalizada”. Em contraponto às vanguardas históricas que fracassaram em seu discurso utópico, a crítica institucional teria consciência de que toda prática artística que um dia foi considerada subversiva não serviu para “destruir” a instituição da arte, mas na verdade contribuiu para a sua própria expansão.

São os artistas – assim como os museus e o mercado – que, em seus esforços de fugir da instituição da arte, geraram essa expansão. Em cada tentativa de fuga dos limites da determinação institucional, a fim de abraçar um fora, de redefinir a arte ou reintegrá-la no cotidiano, para alcançar pessoas “comuns” e trabalhar no mundo “real”, expandimos nossa moldura e trazemos mais do mundo para dentro desse enquadramento. Mas dele nunca escapamos. (Fraser, 2008, p. 185)

Daniel Buren, um dos artistas sobre os quais Fraser se debruçou ao fundamentar a crítica institucional, foi também um dos primeiros a tratar criticamente dos espaços de exposição e tudo aquilo que está ao redor da obra de arte. Buren ficou conhecido, desde a década de 1960, por seus trabalhos que partiam de um código em comum: a imagem de listras verticais brancas alternadas com listras coloridas, com 8,7 cm de distância uma da outra. O artista relata que, ao se deparar com um tecido de algodão listrado em um mercado de Paris, encontrou a imagem de algo que estava buscando fazer de maneira formal em sua pintura há muito tempo. A partir de então, esse padrão moldou toda a sua prática artística posterior, e que ele chamou de sua “ferramenta visual”. Buren procurava retirar ao máximo o gesto expressivo da pintura, de maneira que suas obras só produzem sentido em diálogo com o lugar em que eram instaladas, e desse modo, questionam a pretensa neutralidade dos espaços expositivos de museus e galerias. Segundo a curadora e teórica Miwon Kwon,

o espaço moderno da galeria/museu, por exemplo, com suas impecáveis paredes brancas, luz artificial (sem janelas), clima controlado e arquitetura pura, era percebido não só em termos de dimensões básicas e proporção,

mas como um disfarce institucional, uma convenção normativa de exposição a serviço de uma função ideológica. Os aspectos arquitetônicos aparentemente benignos de um museu/galeria, em outras palavras, eram considerados mecanismos codificados que ativamente dissociam o espaço de arte do mundo externo, potencializando o imperativo idealista da instituição que definia a si e aos seus valores hierárquicos como “objetivos”, “desinteressados”, e “verdadeiros”. (Kwon, 1997, p. 168-169)

O trabalho de Buren constitui um questionamento de uma série de convenções que permearam a Arte Moderna como um todo, como a autonomia da arte e a pretensa liberdade do artista. Tais convenções integravam uma ideologia que também se manifestava na maneira como a arquitetura dos museus e galerias era projetada e como as obras de arte eram ali posicionadas. Se no modernismo a arte se voltou para suas questões internas, os espaços expositivos também se ocuparam em transmitir a ideia de um isolamento do mundo exterior e conceber um ambiente que provocasse o mínimo de interferência possível no contato do público com as obras. Estas, por sua vez, deveriam ser o único alvo do olhar dos espectadores, pois tudo que importava estava ali, dentro de seus limites. Buren então passou a apontar para todo o aparato que estava no entorno das obras de arte, de modo a revelar as condições físicas, políticas e sociais que não só interferiam na percepção dos trabalhos, como também constituíam as condições para sua produção e circulação nas instituições.

A arte, não importa onde esteja, é exclusivamente política. O que importa é a análise dos limites formais e culturais (e não um ou outro) em que a arte existe e luta. Esses limites são muitos e de diferentes intensidades. Embora a ideologia dominante e os artistas associados sempre tentem camuflá-la, e embora seja muito cedo – as condições não são propícias – para dar-lhes demasiada importância, chegou a hora de lhes tirar o véu. (Buren, 1974, apud Kwon, 1997, p. 169)

Em seu trabalho *Within and Beyond the Frame* (1973), Buren instalou, na Galeria John Weber (NY), uma sequência de dezenove faixas com listras brancas e pretas, suspensas por um cabo de aço. Nove faixas eram posicionadas no interior da galeria e outras nove eram exibidas no espaço exterior, enquanto a faixa do meio era instalada na altura da janela e demarcava exatamente a fronteira entre o dentro e o fora. Essa obra, ao ocupar dois lugares distintos, revela justamente como o contexto interfere de forma significativa na sua exibição e consequente leitura enquanto um objeto artístico. Se o espaço interno lhe atribui o status de obra de arte, o espaço externo por sua vez o torna camuflado na paisagem urbana. Em alguns

registros da obra podemos perceber como o ambiente altera a maneira como o trabalho pode ser remodelado: no interior, as faixas se mostram imóveis, estáveis e protegidas, enquanto no exterior elas estão expostas a diversos fatores externos, como a chuva e o vento, que podem não somente lhes atribuir movimento como também causar sujeiras e rasgos. Além disso, qualquer pessoa que estivesse andando pela rua da galeria poderia ter contato com aqueles objetos e compreendê-los de variadas maneiras, como aponta a crítica Rosalind Krauss:

Na medida que as pinturas listradas de forma idêntica (pouco diferentes de toldos comercialmente produzidos) rompiam o enquadramento da galeria atravessando seus interiores, Buren parecia pedir ao observador para determinar em que ponto elas deixavam de ser 'pinturas' (objetos raros, originais, etc.) e começavam a fazer parte de outro sistema de objetos: bandeiras, toalhas postas para secar, propagandas para a exposição do artista, enfeites de carnaval. Ele estava pesquisando qual é a legitimidade do poder do sistema para conferir valor a uma obra. (Krauss, 2004 apud Jesus, 2013, p. 32)

Figura 2 - Daniel Buren, *Within and Beyond the Frame*





Fonte: site Monumenta, 2012.

A obra de Buren como um todo era capaz de ser instalada em uma pluralidade de lugares e em variados formatos, seja em galerias, museus, no espaço urbano, dentre outros. Porém, esses diferentes contextos eram fatores considerados essenciais para a formulação e a montagem específicas de cada trabalho, característica determinante para o conceito que o artista chamou de *trabalho in situ*: obras cuja instalação “se dá em meio a um conjunto de elementos variáveis, estabelecendo uma relação crítica com a arquitetura e com o espaço urbano” (Ferreira, 2001 apud Jesus, 2013, p. 34).

Em determinadas ocasiões, houve também um efeito considerável de interferência direta na organização desses espaços, o que provocou controvérsias e reações autoritárias por parte das instituições, como na instalação da obra *Peinture-Sculpture* (1971) no Museu Guggenheim. Segundo o historiador e professor da IFSP Tiago Machado de Jesus, Buren foi convidado, na ocasião, a participar da exposição *Sixth Guggenheim Internacional Exhibition*, que pretendia não somente “apresentar um panorama do que de melhor se fazia em arte no mundo todo, mas incorporar na exposição, de maneira aberta, as preferências do museu sobre arte atual” (JESUS, 2013, p. 88). A obra de Buren consistia em uma faixa de tecido de 20m de altura por 10m de largura, que ocupou um grande espaço no salão central do museu. Entretanto, no dia da abertura, o trabalho foi retirado a pedido de outros artistas integrantes da exposição, que alegavam que seus trabalhos estavam sendo

escondidos ou sofrendo interferência pela instalação da faixa. Além disso, o trabalho colocava em risco a proposta da arquitetura do museu e sua maneira de moldar a circulação e o olhar do público. Para Buren, a censura sofrida por sua obra revelou a capacidade do museu em “mascarar, destruir e sufocar aquilo que ele apresenta, para enfim mostrar-se a si mesmo” (Buren, 2012).

(...) este episódio mostra com clareza as limitações do conceito de espaço mobilizado pelo minimalismo. No espaço expositivo a arquitetura já materializava uma proposta museológica que foi apenas tornada evidente com a instalação de Buren. Soma-se a isso a interferência dos curadores associados ao Museu que buscavam imprimir a sua marca no conjunto da arte daquele período, fornecendo ainda um enquadramento suplementar que incide sobre as obras expostas. Estes dois fatos, elaborados a propósito da intervenção de Buren, jogavam por terra a tentativa de incorporar o espaço como fenômeno perceptivo apenas, sem levar em conta os fatores sociais e políticos que ali se materializam. (Jesus, 2013, p. 93)

Figura 3 - Daniel Buren, *Peinture-Sculpture*



Fonte: guggenheim.org

Daniel Buren, Hans Haacke, Marcel Broodthaers e Michael Asher se tornaram artistas conhecidos como a “primeira geração” da crítica institucional na historiografia que se desenvolveu na década de 1980 por autores como Andrea Fraser e Benjamin Buchloh. Em textos como *Allegorical Procedures: appropriation and montage in contemporary art* (1982) e *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions* (1990), Buchloh analisa as aproximações das práticas de cada um desses artistas no âmbito da Arte Conceitual dos anos 60, que questionavam os critérios estéticos de validação e a sua pretensa autonomia frente a uma dinâmica de poder dos discursos institucionais. Segundo a socióloga e professora da USACH Raíza Cavalcanti, Buchloh a princípio não chegou a definir exatamente um conceito ou uma definição teórica para a prática de Buren, Asher, Haacke e Broodthaers, pois ele

estava apenas analisando, retrospectivamente, a produção de Arte Conceitual nos Estados Unidos. Porém, foi esse ato de classificação (em prol do reconto histórico da produção da Arte Conceitual) que posteriormente definiu essa prática e também o que se convencionou chamar de a primeira geração da Crítica Institucional. (Cavalcanti, 2014, p. 48).

Embora esses artistas não estivessem agindo em coletivo ou em um movimento organizado tal qual as vanguardas do modernismo, as semelhanças entre suas práticas a partir da década de 1960 passou a ser posteriormente situada por teóricos e outros artistas como o princípio de uma nova categoria denominada “crítica institucional”. Andrea Fraser, ao analisar a origem do termo, afirma que nenhuma das pessoas consideradas “fundadoras” dessa prática reivindica tal denominação. Ela identifica, em um dos textos de Buchloh, a primeira referência aos nomes desses artistas atrelada ao termo “instituição”, o que a influenciou a citá-los também em seu próprio ensaio *In and Out of Place* (1985), onde, de fato, o termo “crítica institucional” teria aparecido, pela primeira vez, em um veículo impresso. Fraser também atribui a formulação do termo ao seu convívio na universidade com Buchloh, Craig Owens e outros autores, onde teria sido possível que tal denominação passou a ser usada por professores e estudantes como mera abreviação de “crítica às instituições” em debates posteriores às aulas (Fraser, 2008).

Para Cavalcanti, as aproximações das práticas de Buren, Asher, Haacke e Broodthaers a partir da sua ênfase no estudo dos discursos institucionais facilitou a definição da Crítica Institucional enquanto uma categoria de prática artística, para além de sua origem atrelada ao conceitualismo.

(...) nesse período de surgimento, a Crítica Institucional estadunidense e europeia volta-se, principalmente, para os museus e galerias e vislumbra suas estruturas, discursos e práticas como material de produção artística. Ao mesmo tempo em que se realizam no interior das instituições, as práticas têm como foco a produção de uma fissura nas estruturas discursivas destas. Objetivam o cânone institucional, os agentes de sua reprodução e os efeitos destes sobre artistas e trabalhos. A crítica política e econômica que acontece se dá desde a própria instituição e incidindo nesta. (Cavalcanti, 2014, p. 48).

A autora afirma que emergência da Crítica Institucional enquanto um cânone ocorreu durante a década de 1980, a partir da retomada dessas questões por parte de uma nova geração de artistas, que incluiria a própria Andrea Fraser. Inspirada pelos debates iniciados pelos artistas dos anos 60 e 70, a chamada “segunda geração” da Crítica Institucional trouxe novos questionamentos em um contexto de reformulações no sistema de arte a partir dos anos 80 e 90, período marcado pelo neoliberalismo e a globalização do mercado. Tópicos como colonialismo, misoginia, racismo e homofobia também ditaram as práticas daqueles artistas em decorrência da ascensão dos movimentos sociais do final do século XX, o que ampliou a noção de “instituição” e das diferentes instâncias de poder que afetam as dinâmicas do sistema de arte. Podemos perceber, por exemplo, a questão feminista presente na obra de Fraser, em que o fato da artista ser mulher tem total influência em sua posição nas relações de trabalho e na maneira como ela precisou traçar uma série de estratégias para impor o controle sobre seu processo e a circulação de sua imagem.

Há que se dizer que a Crítica Institucional, em seu momento inicial, já levava em consideração as relações políticas e econômicas que se esquadriam sob os museus e galerias. Mas, nos anos 1980, essa crítica se amplia para não só desvendar estruturas subjacentes nos museus, mas entendê-los como espaços produtores (e reprodutores) de formas de conhecimento e discursos (ideológicos) que são excludentes, desiguais ou economicamente determinados. Em sua segunda fase, a Crítica Institucional operava não apenas no desvelamento (e também), mas na interferência nos modos de produzir conhecimento existente nos museus. (Cavalcanti, 2014, p. 50)

Cavalcanti se volta para a produção artística brasileira ocorrida no período de surgimento da Crítica Institucional para refletir se haveria, também por aqui, a emergência de práticas artísticas que pudessem ser lidas dentro deste conceito. A autora argumenta que, ao considerarmos que a Crítica Institucional surgiu a partir das rupturas do conceitualismo, não seria de se espantar que alguns artistas no Brasil que se engajaram em práticas conceituais também teriam formulado questionamentos acerca das instituições. Ela defende que é necessário impor uma redefinição do conceito de Crítica Institucional para a situação do país, pois deve-se considerar o contexto bastante distinto da arte brasileira daquele período, afetado pela ditadura militar, por instituições artísticas em construção e um mercado de arte não consolidado.

(...) podemos depreender algumas distinções gerais entre práticas institucionais no Brasil e nos Estados Unidos durante o período dos anos 1970. A primeira delas pode se situar no próprio desenho institucional no campo da arte brasileiro da época. Enquanto na Europa, os museus modernos emergem já no século XIX, acompanhando toda uma série de mudanças epistemológicas que atingiram desde a ciência, passando pela religião e chegando às artes; os Estados Unidos começaram mais tardiamente, no início do século XX a compor as suas instituições, especialmente as de arte moderna. Porém, este país se afirmou como potência econômica muito cedo neste século e suas instituições artísticas foram fortalecidas e estruturadas como suporte para uma expansão imperialista pelo mundo. E é no bojo dessa expansão que algumas das instituições de arte moderna surgem no Brasil. (Cavalcanti, 2014, p. 54)

Segundo Cavalcanti, o circuito de arte brasileiro era, até então, constituído de instituições jovens, como os museus de arte moderna e algumas galerias. A produção artística do período era validada e legitimada por meio de salões, bienais e exposições muitas vezes organizadas pelos próprios artistas. A precariedade das instituições artísticas brasileiras, diferente dos fortes e constituídos museus europeus e estadunidenses, permitiu uma outra dinâmica nas relações de poder, em que a luta dos artistas era por “constituição, por formação e fortalecimento dessas poucas instituições” (Cavalcanti, 2014). O contexto da ditadura militar também afetou fortemente a produção artística daquele período e a sua circulação no sistema de arte. Após o golpe militar de 1964, o Brasil viveu um momento de grande repressão e esvaziamento cultural, em especial com a homologação do AI-5 (1968-1979), que institucionalizou a tortura, a censura e provocou a perseguição de artistas e diversos outros intelectuais. Exposições foram canceladas, trabalhos artísticos foram

censurados e a produção de vários artistas refletiu seus posicionamentos políticos diante daquele cenário violento. O alvo de suas críticas voltou-se muitas vezes para o sistema político mais amplo, utilizando a galeria como “vitrine”, mas também tratou das práticas institucionais que regulavam a seleção de artistas para salões e bienais.

Essa prática artística de vanguarda, que rompia com as convenções estéticas e refletia o seu período histórico de forte repressão, foi chamada pelo crítico Frederico Moraes de “contra-arte” ou “arte de guerrilha”. Em seu texto *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra* (1970), ele observa as transformações radicais ocorridas no fim da década de 1960 na produção artística brasileira, que estava cada vez mais se desprendendo das características tradicionais de “obra de arte” e alterando o papel do artista e sua relação com o público. O autor se volta para as práticas experimentais de artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Cildo Meireles para indicar a posição do artista, naquele momento, como um proponente de situações que deveriam ser vividas e experimentadas. O próprio conceito de “obra” já teria se esgotado, pois a arte se confundia cada vez mais com a vida cotidiana, e os artistas passaram a utilizar materiais e suportes precários. Moraes então compara o artista com a figura do guerrilheiro, que naquele período representava o maior exemplo de resistência radical à brutalidade do regime militar. Para o autor, as ações daqueles artistas eram semelhantes às práticas de guerrilha por sua rapidez e senso de oportunidade, em situações de risco total e nenhuma imunidade.

O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte, uma forma de emboscada. Atuando imprevistamente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em arma ou instrumento de guerra ou de arte) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos (o olho, o ouvido, o tato, o olfato, agora também mobilizados pelos artistas plásticos), sobretudo, necessita tomar iniciativas. A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não apenas aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais que o estranhamento ou a repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação. (...) O artista, o público e o crítico mudam continuamente suas posições no acontecimento e o próprio artista pode ser vítima da emboscada tramada pelo espectador. Porque não sendo mais ele autor de obras, mas proponente de situações ou apropriador de objetos e eventos não pode exercer continuamente seu controle. (Moraes, 1970)

Dentre essas práticas artísticas de guerrilha, alguns artistas realizaram ações que questionavam os critérios de seleção de exposições, o que provocou um debate

sobre a relação das instituições com a legitimação do que poderia ser considerado, de fato, uma obra de arte. Em 1970, o artista Artur Barrio participou do evento anual Salão de Verão (MAM/RJ), onde inscreveu, sob a categoria “desenho”, uma série de cópias manuscritas de um manifesto de sua autoria. No texto, Barrio se posiciona contra todas as instâncias de validação de arte, tais como salões, premiações e a crítica, pois os seus critérios de avaliação estariam condicionados a uma arte produzida a partir de materiais considerados caros e inacessíveis para a realidade de “artistas do terceiro mundo”⁹. O artista defendia sua escolha pelo uso de materiais perecíveis e baratos, tais como lixo e papel higiênico¹⁰, como uma forma de contestação ao elitismo do sistema de arte, que, segundo ele, limitava a liberdade de criação dos artistas ao impor seu pensamento estético.

Quando o manifesto foi aceito pelo júri de seleção do evento, Barrio se indignou e sua resposta foi distribuir ao público, na ocasião da abertura da exposição, um novo manifesto. No texto, o artista relata que enviou três cópias de seu primeiro manifesto pois o regulamento exigia o mínimo de três obras para inscrição, e que a sua inclusão na categoria “desenho” se deu por ter sido a única maneira que ele encontrou para apontar a estrutura “caduca” de seleção de todos os salões. Ele também reitera sua recusa por qualquer consideração de ordem estética, pois seus trabalhos devem ser considerados “lixo” em relação aos outros desenhos presentes na exposição. Por fim, Barrio acusa o júri de retirar o potencial de seu protesto ao aceitá-lo no Salão, mas afirma que esse aceite expõe justamente as contradições da própria crítica de arte¹¹.

A aprovação do Manifesto implicaria automaticamente na recusa de todos os trabalhos inscritos em categorias, inclusive os meus. Ou então o júri não entendeu nada. De minha parte estou contra todos os critérios. Mas o júri não pode estar porque sua função é julgar. Julgar com que critérios? Como aceitar meu Manifesto e ao mesmo tempo cortar outros trabalhos que são Manifestos? Não dá. Entregando-o à leitura do público, o júri assumiu, obviamente, o compromisso de transformar toda a estrutura do Salão, deste

⁹ Apesar de Barrio ter nascido em Portugal, ele se refere, no texto, ao contexto brasileiro.

¹⁰ Embora o uso desses materiais demonstre uma semelhança com o movimento Arte Povera, Barrio negava essa ligação. Segundo curadora e professora da Universidade da Cidade de Nova York Claudia Calirman, os artistas europeus associados à Arte Povera estavam mais interessados “nas estruturas elaboradas e artificiais de suas obras do que no uso de materiais precários”, e suas práticas eram ainda baseadas na “estetização do objeto artístico” (CALIRMAN, 2012).

¹¹ Fato semelhante ocorreu em 1967, quando o artista Nelson Leirner enviou um porco empalhado para o Salão de Arte Moderna de Brasília. Quando a obra foi aceita, Leirner publicou no Jornal da Tarde um texto questionando os critérios de aceitação do Salão, o que forçou os membros do júri a responderem publicamente com uma justificativa que explicasse a validação do porco como arte.

Salão e ao deixar de fazê-lo confessa, publicamente, sua incompetência.
(Barrio, 1970)

Em seu livro *Arte Brasileira na Ditadura Militar*, Calirman (2012) afirma que a prática de Barrio era baseada na ação e no processo, e não poderia ser associada a nenhum movimento artístico de sua época. Segundo ela, a obra do artista foi ignorada por muito tempo por seus trabalhos efêmeros e pelo uso de materiais precários, que rompiam com as concepções tradicionais de produção artística e dificultavam a sua circulação pelas instituições. Enquanto críticos mais conservadores deram pouca atenção à sua obra por achá-la desprovida de “mérito artístico e técnico”, outros como Frederico Moraes se interessaram por ela justamente por seus questionamentos acerca dos critérios de legitimação da arte. Barrio sempre se posicionou contra qualquer forma de classificação de seu trabalho e costumava manifestar, por meio de textos, um forte desprezo pelo mercado de arte, salões, prêmios ou qualquer tipo de instância de validação. Os registros de suas ações também foram marcados pela precariedade, e quando o artista é convidado a integrar alguma exposição com esse material de arquivo, ele faz questão de exibi-lo sem molduras ou proteção, e no caso de registros audiovisuais, sem qualquer edição.

Podemos identificar certas semelhanças nas ações de Barrio com o pensamento de artistas ligados à crítica institucional quanto às suas posturas em relação às instituições e seus posicionamentos políticos. Em seu manifesto, o artista também questiona a pretensa autonomia da prática artística ao apontar que ela é fortemente determinada por fatores socioeconômicos e geopolíticos, pois uma obra de arte será construída a partir do uso de determinados materiais que o artista tiver condições financeiras de adquirir. A predominância do uso de materiais caros e industrializados por parte de artistas, naquele momento, se daria por uma imposição estética dos agentes legitimadores, o que apontaria claramente a classe social daqueles que poderiam circular nas instituições. Esses apontamentos contribuem para um questionamento da suposta neutralidade dos mecanismos de legitimação, que seriam fortemente afetados pelo elitismo de uma classe dominante. A escolha de Barrio pelo uso de materiais precários e perecíveis seria portanto, além de um reconhecimento de seu poder aquisitivo, também uma tomada de posição frente aos discursos hegemônicos do sistema de arte. Em uma citação retirada do livro *Arte de Guerrilha* (2013) do professor da UNESPAR Artur de Freitas, Barrio afirma:

No meu trabalho, a função do processo criativo não se prende mais à situação interna: o ateliê como início e fim do processo de criação. A ideia pode germinar em qualquer local, inclusive no banheiro, considerado, portanto, como local de trabalho. Faço uso de materiais precários (situações de perecibilidade) em função de uma consciência minha, individual, e ao mesmo tempo como resultado de uma visão de uma realidade coletiva. Acho importantíssimo o uso desses materiais, pois seu poder de contestação é muito forte. É real. Em meu trabalho, encaro o registro através do filme ou fotografia simplesmente como processo informativo de uma ideia. Reneguei as categorias em função de uma maior abertura, inclusive a denominação obra de arte (envolta em pompa duvidosa). Refiro-me ao que faço apenas como trabalhos. A cidade, substituindo o papel ou a tela, pode ser o suporte da obra e da mesma forma o país, o continente ou o próprio planeta em relação ao cosmos. (Barrio, 1973 apud Freitas, 2013, p. 121)

O episódio do Salão de Verão, bem como a postura adotada por Barrio quanto à circulação posterior de seus trabalhos, expõem ambivalências semelhantes às que Andrea Fraser tratou em seus textos, em relação às tentativas de fuga dos limites institucionais. Podemos considerar, por exemplo, que o incômodo inicial do artista se deu a partir de uma observação interna das relações de hierarquia no sistema de arte, e a manifestação deste incômodo, que foi o motor de suas práticas, só foi possível pelos caminhos institucionais, no caso, a sua participação nos salões dos museus. Os apontamentos formulados por ele acertaram seu “alvo” por sua própria disposição em inscrever seus trabalhos no processo seletivo das exposições, e a seleção dos mesmos foi o que permitiu a visibilidade de seu posicionamento. Embora Barrio tenha mobilizado um constante embate com uma crítica de arte conservadora (o que de certa forma confirmava seu ponto de vista), houve um conjunto de teóricos que abraçou o caráter subversivo de suas proposições, o que proporcionou uma série de textos sobre seu trabalho e convites para exposições que se tornaram emblemáticas, como *Do Corpo à Terra* (Parque Municipal de Belo Horizonte, MG) e *Information* (MOMA, NY).

Para Freitas, a historiografia passou a tratar as propostas do artista como “um marco, um ponto de virada, uma ruptura daquelas que, na captura da tradição, a re-inventa ou a destrói” (FREITAS, 2013). Ele cita uma série de textos críticos mais recentes que situam a obra de Barrio na arte brasileira como “uma fissura, uma falha geológico-artística” (NAVAS, 2002 apud Idem) ou como “uma cisão, uma fratura diante de tudo o que se havia produzido anteriormente no país” (CANONGIA, 2002 apud Idem), além de indicarem que a radicalidade na sua produção como um todo

estabeleceu “um novo paradigma, uma referência inaugural” (Idem). Ou seja, o trabalho de Barrio, ao longo do tempo, não somente atingiu uma posição de alto prestígio no sistema de arte, como contribuiu para a expansão da própria instituição da arte e seus novos critérios de legitimação, além de inspirar outras gerações de artistas.

Na mesma época, outras ações de artistas entraram em confronto direto com as instituições brasileiras. No mesmo ano da distribuição do manifesto de Barrio, o artista Antonio Manuel também questionou os critérios de seleção dos salões quando inscreveu seu próprio corpo como obra a ser exposta no Salão Nacional de Arte Moderna. Após ter sua inscrição recusada, ele compareceu à vernissage do salão no MAM e lá se aproximou de uma mulher, Vera Lúcia Santos, a quem propôs uma ação de protesto em conjunto. Os dois então caminharam juntos até as escadarias do museu e se despiram na frente de todos, o que causou um grande silêncio. Quando Antonio retirou sua sunga e ficou completamente nu, ele começou a gritar afirmando que ele próprio era a obra de arte e que o público deveria olhá-lo e apreciá-lo, o que provocou tanto aplausos quanto gritos de escândalo. Outros artistas que também haviam sido recusados no salão se inspiraram na ação e começaram a queimar papéis como forma de protesto, o que causou um grande caos no evento a ponto de danificar algumas obras da exposição. Quando a polícia foi chamada para conter a confusão, os artistas escaparam pelos fundos do museu. Segundo Freitas (2013), Vera era uma mulher negra que trabalhava como modelo vivo na Escola de Belas Artes, e quando o ocorrido foi parar nas matérias de jornal, ela foi descrita como “uma bela mulata” que estava “imitando o artista”, além de ter tido seu nome ignorado e sua participação posteriormente apagada pela historiografia.

No final dos anos 60, em São Paulo, destaca-se também o Grupo Rex, formado pelos artistas Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros e Nelson Leirner. O grupo fundou um espaço de exposições e um periódico que serviriam como uma alternativa ao circuito de salões, bienais e ao mercado de arte. Quando o grupo encerrou suas atividades, em 1967, eles realizaram um happening em que as obras de Leirner estavam disponíveis para serem retiradas das paredes e levadas pelo público, gratuitamente. Já na década de 1970, o grupo 3Nós3, formado pelos artistas Rafael França, Hudinilson Jr. e Mario Ramiro, passou a realizar intervenções no espaço urbano, como cobrir a cabeça de estátuas e monumentos públicos com

sacos de lixo. Eles também realizaram uma ação em que cobriam as portas de galerias com um grande “X” feito de fita crepe, junto de um cartaz que dizia “o que está dentro fica, o que está fora se expande”.

Posteriormente, no contexto da expansão do mercado de arte brasileiro na década de 80, grupos como Dupla Especializada (formada pelos artistas Ricardo Basbaum e Alexandre Dacosta), 6 Mãos (Basbaum, Dacosta e Jorge Barrão) e A Moreninha realizaram uma série de intervenções críticas nos meios de comunicação e performances que questionavam os discursos vigentes no circuito daquele período, como a ideia do “retorno à pintura”¹². Em 1987, o grupo A Moreninha¹³ se infiltrou na galeria Saramenha na ocasião da palestra do crítico italiano Achille Bonito Oliva, principal teórico da Transvanguarda e fortemente comprometido com os interesses do mercado de arte (Fernandes, 2020). Enquanto alguns integrantes do grupo, vestidos de garçons, distribuíam doces e santinhos, outros estavam camuflados na platéia usando orelhas de burro ou assistindo a palestra de costas e segurando um espelho retrovisor. O crítico então reagiu de maneira agressiva à ação dos artistas, o que o levou a um confronto direto com alguns deles e posteriormente a dar declarações controversas no jornal sobre a cultura brasileira.

1.3 Crítica institucional, táticas de guerrilha e ações estético-políticas

Este capítulo realiza um recorte da produção de dois artistas e um coletivo, todos com atuação na cidade do Rio de Janeiro, cujos trabalhos foram grande referência durante minha formação. Acredito que essa geração de artistas contribuiu

¹² O discurso da “redescoberta da pintura” foi promovido por críticos de arte e pelo mercado como um contraponto ao experimentalismo e conceitualismo da produção artística da década anterior. Internacionalmente, foi associado a movimentos como a Transvanguarda e o Neoexpressionismo, enquanto no contexto brasileiro foi fortemente ligado aos artistas participantes da famosa exposição *Como vai você, Geração 80?* (1984). Artistas e teóricos como Ricardo Basbaum e Martin Grosssman contestaram esse “rótulo” utilizado para descrever a produção daquele período ao apontarem o seu caráter reducionista e que foi conveniente para a promoção de slogans e frases de efeito difundidos pela imprensa para encaixar aquela vasta produção em uma espécie de tendência ou movimento artístico propício para o consumo do mercado.

¹³ O número de participantes do grupo A Moreninha variava a cada ação, e passaram por ele artistas como Alexandre Dacosta, Beatriz Milhazes, Chico Cunha, Cristina Canale, Enéas Valle, Hamilton Viana Galvão, Jorge Barrão, Lúcia Beatriz, Luiz Pizarro, Maria Moreira, Paulo Roberto Leal, Ricardo Basbaum, Solange de Oliveira, dentre outros.

para fomentar debates relevantes para o circuito de arte atual e que suas ações refletem um momento específico do país na última década, em que a juventude precisou tomar as ruas e se posicionar frente a uma onda de retrocessos e ameaças aos direitos humanos. O crítico de arte e curador Thiago Fernandes (2018), em seu texto *Após junho de 2013: coletivos estético-políticos na guerrilha do sensível*, situa as famosas manifestações conhecidas como Jornadas de Junho em 2013 como o grande ponto de partida que impulsionou artistas e coletivos a ocuparem os espaços públicos por uma vontade de articulação política. Esse movimento também foi proporcionado pela ascensão das redes sociais, que permitiu grande circulação de informação e consciência política para a população. O autor se baseia no conceito de “ação estético-política” concebido pelo Coletivo 28 de Maio (formado pelos professores Mariana Pimentel e Jorge Vasconcellos), que consiste em práticas que se colocam diante das urgências da atualidade, podendo ser realizadas por qualquer pessoa, e cuja natureza se mostra incerta: “arte ou protesto? arte ou crime?... uma ação estético-política é borda, fronteira de risco, abismo... amor fati!” (Coletivo 28 de maio, 2017, p. 194). Penso que, para além dos exemplos citados no texto de Fernandes, essa definição também contempla as práticas de crítica institucional que abordarei a seguir.

Os coletivos estético-políticos pós-jornadas de junho tomam o espaço público como lugar do dissenso. Em primeiro lugar, fogem dos espaços institucionalizados da arte e confundem-se com a cidade. Além disso, criam ruídos na paisagem e nos meios de comunicação, alteram sua função e dão visibilidade a outras questões. (Fernandes, 2018, p. 483)

COLETIVO SEUS PUTOS

O Coletivo Seus Putos, formado predominantemente por estudantes de Artes Visuais da UERJ¹⁴, nasceu justamente nesse contexto de grande efervescência política: em 2015, o governo da ex-presidenta Dilma Rousseff enfrentava uma forte instabilidade que levaria, mais tarde, ao golpe parlamentar de 2016, enquanto a UERJ, por sua vez, estava começando a sofrer uma política de desmonte promovida pelo governo estadual, que causaria a pior crise da história da universidade. Manifestações políticas se mostravam constantes tanto no espaço acadêmico quanto nas ruas do país. Após uma série de protestos que resultaram em atos violentos de repressão dentro da UERJ, alguns servidores organizaram um “abraço coletivo” na entrada da universidade, o que dividiu opiniões entre a comunidade acadêmica¹⁵. Em meio a esse evento, um grupo de estudantes surgiu seminu e com as bocas de suas integrantes vendadas. Em seguida deitaram-se juntas no chão, cobertas de sangue cenográfico. Em resposta à ação das estudantes, uma servidora proferiu a frase “sua hora vai chegar, seus putos”, o que acabou por inspirar o nome do coletivo. Nas palavras de Tertuliana Lustosa, artista integrante do grupo:

Prosseguimos com muitas ações de guerrilha artística e do que eu gosto de chamar de site unespecific: diferente do site specific, feito e pensado para se adequar à instituição e ao local em que acontecem, o site unespecific seria o teor de inadequação, de furo institucional, de incompatibilidade que abre vozes dissonantes e reações inesperadas. Na performance “Abraço ensangüentado” recebemos muitos insultos e um deles serviu para dar nome ao coletivo. (Seus Putos, 2018, p. 2)

A partir daí, “Seus Putos” passou a realizar performances ocupando espaços públicos e denunciando políticas de exclusão. O alvo de suas críticas costumavam ser não somente instituições de poder que representavam o governo estadual ou municipal, como também o próprio circuito de arte. Ainda em 2015, o Coletivo

¹⁴ Integravam o coletivo as artistas Tertuliana Lustosa, Rafé Ferreira, Sofia Skmma, Teux A. Krustx, Ella Franz Rafa, Matheusa Passareli, Lyz Parayzo (a única de fora da UERJ, cursava Teatro na UNIRIO) e Daniela Cassinelli.

¹⁵ Para mais detalhes sobre o contexto dessas manifestações, ver COLETIVO SEUS PUTOS. Dossiê Coletivo Seus Putos. In: Concinnitas. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes e do Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Nº 34, dezembro de 2018.

“invadiu” a vernissage da exposição *Ficción y Fantasía – Arte de Cuba*¹⁶, no espaço cultural Casa Daros, que estava prestes a ser fechado naquele mesmo ano. A casa abrigava a maior coleção de arte latino-americana, de propriedade do empresário suíço Stephan Schmidheiny. Segundo o Coletivo, Schmidheiny buscava “lavar” sua biografia ao realizar este tipo de investimento:

Isso porque a empresa de sua família, o grupo Eternit, um dos maiores produtores mundiais de amianto, causou a morte de milhares, senão milhões de pessoas, devido ao caráter tóxico da substância. Tentando abafar esse terrível fato, Stephan vendeu a empresa e resolveu investir no ramo da arte, comprando uma grande coleção com 1.200 obras de 117 artistas latino-americanos, sendo 19 brasileiros, entre eles Cildo Meireles, Ernesto Neto, Nelson Leirner, Antônio Dias, Lenora de Barros e Vik Muniz, mais tarde vendida pra sua ex-esposa. (Seus Putos, 2018, p. 8)

Na inauguração, as artistas, com máscaras cobrindo seus rostos, realizaram uma performance em que molhavam notas de dinheiro em uma bacia e penduravam-nas em um varal estendido na rua, em frente ao prédio. No varal também havia um cartaz que indicava o título da ação, *Operação Lava Daro\$*, em clara referência à conhecida Operação Lava Jato – em bastante evidência naquele momento no país, como um suposto movimento de combate à corrupção. O ato de lavar dinheiro faz alusão a uma prática frequente no mercado de arte de utilizar a compra e venda de obras artísticas para mascarar altas quantias de dinheiro de origem duvidosa por parte de grandes empresários. Não é raro que artistas da crítica institucional direcionem seu olhar para a origem dos altos financiamentos de instituições de arte e dos bilhões que movimentam o mercado de arte todos anos: na década de 70, o artista alemão Hans Haacke, por exemplo, realizou trabalhos que problematizavam as ações questionáveis de colecionadores e doadores de grandes museus, o que fez com que sua obra fosse muitas vezes censurada pelo incômodo que causava.¹⁷

¹⁶ A exposição abriu dia 12 de setembro de 2015 com curadoria de Hans-Michael Herzog e Katrin Steffen.

¹⁷ Em *Pesquisa MoMa* (1970), Hans Haacke realizou uma instalação contendo a pergunta “Será que o fato de o governador Rockefeller não ter denunciado a política da Indochina do presidente Nixon seria uma razão para você não votar nele em novembro?”, em que o público poderia escrever respostas e depositá-las em duas urnas. Nelson Rockefeller era um dos principais doadores e membro do conselho do MoMA, além do fato de que seu irmão, David Rockefeller, era o presidente do museu na época que o trabalho foi exposto. David então pediu que a obra fosse retirada da

Figura 4 - Coletivo Seus Putos, *Operação Lava Daro\$*



Fonte: blog do coletivo, 2015

exposição, porém ela foi mantida com o aval do então diretor da instituição, John Hightower (CAVALCANTI, 2014).

Posteriormente, o Coletivo realizou outra ação na ArtRio, tradicional feira de arte que em 2015 foi realizada no recém inaugurado Porto Maravilha. Esta feira ocorre todos os anos no Rio de Janeiro e reúne grandes galerias comerciais do país com o foco na venda de obras de arte, além de oferecer uma programação de palestras e outras atividades culturais. O evento também é conhecido por seus ingressos vendidos a um preço alto, o que o torna pouco acessível e dita a classe social de seu público-alvo. As artistas percorreram a feira distribuindo embalagens de preservativo contendo um pedaço de papel, onde era possível ler a frase “Previna-se: Porto Maravilha gentrifica”. A ação foi prontamente reprimida pelos seguranças do evento, que ameaçaram denunciar o coletivo por um suposto “atentado ao pudor”, seja pela distribuição das embalagens ou pela aparência andrógina das integrantes. A performance procurava denunciar o fenômeno da gentrificação que estava ocorrendo por conta das obras de revitalização da zona portuária do Rio. Esta região da cidade passou a abrigar, além da ArtRio, espaços culturais como o Museu de Arte do Rio e o Museu do Amanhã (que mais tarde também seria alvo de uma ação do coletivo).

Chama-se gentrificação, (do inglês gentrification) o fenômeno que afeta uma região ou bairro pela alteração das dinâmicas da composição do local, tal como novos pontos comerciais ou construção de novos edifícios, valorizando a região e afetando a população de baixa renda local. Tal valorização é seguida de um aumento de custos de bens e serviços, dificultando a permanência de antigos moradores de renda insuficiente para sua manutenção no local cuja realidade foi alterada. (Seus Putos, 2018, p. 12-13)

Figura 5 - Coletivo Seus Putos, *Putação localizada: Artrio*



Fonte: blog do coletivo, 2015

Alguns anos mais tarde, as artistas invadiram outra inauguração em evidência: a abertura da exposição *Queermuseu* (2018) no Parque Lage. Em sua primeira edição em Porto Alegre, no ano anterior, essa mostra teve repercussão em nível nacional, por ter sido alvo de ataques de grupos da extrema direita. Obras de artistas como Adriana Varejão e Bento Leite foram retiradas de contexto e acusadas de suposta apologia à pedofilia e à zoofilia, o que fez a exposição ser censurada e fechada pelo Banco Santander, que a abrigou e a financiou. Outros espaços de arte tentaram abrigar a mostra, como o Museu de Arte do Rio, mas o evento foi proibido pelo então prefeito da cidade, Marcelo Crivella. Por fim, a exposição ocorreu nas Cavalariças do Parque Lage após uma grande campanha pública de arrecadação, que gerou mais de um milhão de reais para o espaço.

Passados os ataques conservadores, o evento pôde ser visto por um grande número de pessoas e outras controvérsias surgiram: o que tem de *queer* no *Queermuseu*? O que acontece quando a palavra “queer”, de origem marginalizada e estrangeira, é apropriada pelas instituições de arte e usada em lugares elitizados como aquele? São questões que o Coletivo quis levantar a partir de uma intervenção no espaço expositivo: uma trouxa de pano preto com uma faixa rosa escrito “trouxa

museu” foi deixada no chão da exposição pelas artistas. Havia uma dura crítica à forma como a experiência de corpos dissidentes e marginalizados estava sendo apropriada e esvaziada por grandes instituições de arte, que promoviam uma suposta representatividade, sem dar o devido protagonismo a essas pessoas. A exposição *Queermuseu*, além de ser formada por muitos artistas consagrados da arte brasileira que nada tinham a ver com a questão *queer*, também utilizou esse discurso para promover outros tipos de mercadoria: na entrada do prédio principal, era possível encontrar uma loja de produtos como canecas e roupas contendo o nome da exposição, vendidas a altos preços. Este é um dos vários exemplos de como a palavra *queer*, vinda de um contexto marginal e subversivo, chega a países latinoamericanos de forma esvaziada e transformada em mercadoria ou em academicismo.

Pensar o Queermuseu é entender também como um curador pensa e define seus termos. Gaudêncio Fidelis define travesti como “um homem que se veste como mulher, que se sente mulher”. Talvez isso concretize algumas das críticas a esse espaço supostamente dissidente: como as pessoas trans são taxonomizadas, quem as classifica e como aparecem dentro do discurso queer. Como curadoras? Não, no caso. Como trouxas, para legitimar um avanço neoliberal que se maquia de dissidente, queer, travesti... No Brasil, travesti ainda é sinônimo de subalternidade e, pensando no Queermuseu, podemos pensar em como nossas afirmações ainda são comandadas por uma norma transfóbica, misógina, elitista, racista, xenofóbica, neoliberal. (Seus Putos, 2018, p. 21)

Figura 6 - Coletivo Seus Putos, *Trouxa Vegana*





Fonte: blog do coletivo, 2018

Para além da conjuntura política e do momento histórico do país, o Coletivo Seus Putos nasceu da “necessidade de ação, contestação e auto-fortalecimento” (Seus Putos, 2018), e acredito ser importante considerar que grande parte de suas integrantes eram pessoas muito jovens, recém chegadas na universidade, oriundas de regiões periféricas e que estavam iniciando suas trajetórias como artistas. Pessoas que lidaram com uma série de dificuldades para ocupar o espaço acadêmico e encontraram na coletividade uma forma de propor reações subversivas à conjuntura que as excluía¹⁸.

O Coletivo Seus Putos é um grande corpo fragmentado espalhado por entre as margens. Ele nasceu de um abraço, aconteceu em conversas na fila do bandeirão, reuniões no ateliê do Instituto de Artes da UERJ e fora dele, em praças, trilhas, na casa uma da outra, batendo papo, planejando ações, dançando, fazendo aniversário, se amando. O Coletivo é uma escola de resistência, uma rede de afetos, uma casa de proteção e acolhimento, uma rua de atravessamentos, questionamentos, reposicionamentos. Ao longo da nossa história, fomos aprendendo muito com essa troca, que é acima de tudo, uma troca de amizade e carinho que, num sistema extremamente desigual, individualista, cisheteronormativo e egocêntrico, nosso afeto, nossa união é política. Resistimos juntas para poder existir. (Seus Putos, 2018, p. 16)

¹⁸ A orientação de professoras como Mariana Pimentel e Eloísa Brantes também foi essencial para que o grupo tivesse desde muito cedo um referencial artístico e teórico de práticas de crítica institucional, guerrilha artística e ações estético-políticas para se inspirar.

Quando a sua primeira ação na universidade foi veiculada em uma série de matérias de jornal, que por sua vez conceberam leituras diversas da natureza daquela manifestação, o grupo percebeu que seria necessário contar a sua “própria versão da história e se afirmarem como coletivo” (Krustx, 2020). Foi também a partir dessa necessidade de tomada de narrativa que o grupo concebeu um blog contendo fotos e textos sobre cada uma de suas ações, além da postagem de vídeos das ações nas redes sociais¹⁹. Com o passar do tempo, o Coletivo também começou a ser convidado para participar de exposições em instituições como o Paço Imperial e o Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, por meio de registros das performances. Penso que a escolha de realizar fotografias, vídeos e relatos das ações do grupo desde o princípio contribuiu para uma grande circulação não somente do trabalho do Coletivo como também para o debate crítico levantado pelas artistas.

LYZ PARAYZO

No início de 2017, eu ainda estava no início da graduação e a universidade muitas vezes teve seu funcionamento interrompido por conta de greves e falta de orçamento. Essa situação me impulsionou a procurar alternativas para o meu aprendizado, e comparecer a vernissages pareceu então uma maneira de encontrar colegas de curso e conhecer outros artistas. Lembro-me que a abertura da exposição *Imersões*, na Casa França Brasil²⁰, foi um dos momentos mais marcantes desse período, especialmente por conta de um trabalho da artista Lyz Parayzo. Quando o público ficou concentrado ao seu redor para assistir sua performance, ela subiu em uma bicicleta rosa, gritou para que saíssem de sua frente e saiu em disparada pelo espaço expositivo, pedalando em direção à rua. A ação era intitulada *Bixa presente* e fazia menção à Operação Segurança Presente, promovida naquele

¹⁹ De fato, eu tive acesso à produção do Coletivo, pela primeira vez, ainda na época do vestibular, quando a ação na UERJ foi realizada e postada em um vídeo no YouTube. O conteúdo do blog posteriormente foi publicado em um dossiê pela revista *Concinnitas*, que serviu como grande material de pesquisa para este capítulo.

²⁰ A exposição foi inaugurada em 7 de março de 2017 e contava com obras de estudantes do curso de formação oferecido pela instituição no ano anterior, com curadoria de Cadu, Efrain Almeida, Marcelo Campos e Marisa Flório.

momento pelo governo do Estado em que policiais militares realizavam patrulhamentos pelas ruas da cidade como uma suposta forma de proteção à população²¹. Assim como o Coletivo Seus Putos, o trabalho de Lyz também me causou um considerável impacto no início de minha formação e passei a acompanhar sua trajetória desde então. Além de ser integrante do coletivo, ela também se tornou conhecida individualmente por seu trabalho de forte crítica institucional e por provocar fissuras em espaços de arte elitistas e normativos.

Lyz era estudante bolsista e mediadora na Escola de Artes Visuais do Parque Lage no momento em que a instituição estava passando por uma mudança de direção e se voltando cada vez mais para interesses privados. Isso ocasionou uma maior elitização do espaço e uma exclusão de estudantes com menos recursos. As exposições de final de curso, que antes contemplavam a produção de todo o corpo discente, deram lugar a mostras organizadas por curadores convidados, que por sua vez reuniam obras de artistas consagrados ao lado de um seleto grupo de estudantes da escola. Em seu texto *Táticas de guerrilha: obra é vida – o resto são nomes e ismos*, Lyz relata que esse grupo não era selecionado pela qualidade de sua produção, mas sim “a partir do tráfico de influências da cafona e ridícula elite branca carioca” (Parayzo, 2023, p. 175). Foi então que, no dia da abertura da exposição *Encruzilhada*²², a artista realizou *Secagem Rápida* (2015), uma intervenção nas cabines do banheiro com fotografias de seu ânus (e suas mãos com unhas pintadas), que não estava incluída na seleção oficial do evento. Ela também anunciou a intervenção por meio de um texto irônico publicado em um perfil *fake* da EAV no Facebook. A obra foi logo censurada pela direção, o que gerou grande controvérsia entre os estudantes e contribuiu para colocar o nome da artista em evidência²³.

²¹ O registro da performance pode ser visto no documentário *Lyz Parayzo - Artista do Fim do Mundo* de Fernando Santana. Disponível em: <https://youtu.be/vrAHRgaAIEM?si=bl6VJS-1daqRI7MZ> acesso em 11 jan 2024

²² *Encruzilhada* teve curadoria de Bernardo Mosqueira e foi a primeira exposição do programa Curador Visitante. Esse projeto, de acordo com o material de divulgação da EAV, consistia em “convidar curadores residentes no Rio e atuantes no circuito da arte, para que acompanhem a produção dos alunos da EAV e realizem uma exposição mesclando seus trabalhos com o de artistas já reconhecidos”.

²³ De fato, a repercussão do trabalho de Lyz foi mencionada no texto crítico sobre a exposição escrito por Alexandre Sá e Ana Matheus Abbade e publicado na Revista Dasartes.

Figura 7 - Lyz Parayzo, *Secagem Rápida*

**Eav Lage**April 28 at 9:28pm · Edited ·

ATENÇÃO!!!
Erro no sistema: obra de arte não higienizada e sem mediação mental detectada. A Escola de Artes Visuais do Parque Lage recomenda que ninguém entre no box do sanitário esquerdo do banheiro masculino (próximo a piscina) até que nossos funcionários retirem esses objetos agressivos, reais, marginais e de difícil vendabilidade por seu conteúdo impróprio, ou seja, não higienizados, de nossas paredes. Fiquem tranquilxs. Está tudo sob controle, mesmo!

[Like](#) · [Comment](#) · [Share](#)

 Sil Maia, Nicole Peixoto and 2 others like this.





Fonte: site da artista

Ainda durante seus estudos no Parque Lage, Lyz sentiu que houve uma mudança de tratamento por parte da escola em relação aos estudantes. Segundo ela, a EAV passou a privilegiar alunos pagantes em detrimento de alunos bolsistas, além de ter ocorrido uma diminuição considerável do número de bolsas oferecidas. Houve também a criação de um bistrô que vendia alimentos a preços altos, inacessíveis às pessoas de baixa renda que frequentavam o local. Em resposta a essa política de exclusão, a artista concebeu uma zine intitulada *EAV AVE YZO* (2015), com críticas diretas à direção da escola por suas tentativas de dificultar a permanência de estudantes mais pobres na instituição. A zine consistia em colagens que traziam apropriações de trabalhos de artistas consagrados como Hélio Oiticica, Hudinilson Jr. e Victor Arruda, matérias de jornal, frases da própria artista e alusões a seu outro trabalho, *Secagem Rápida*.

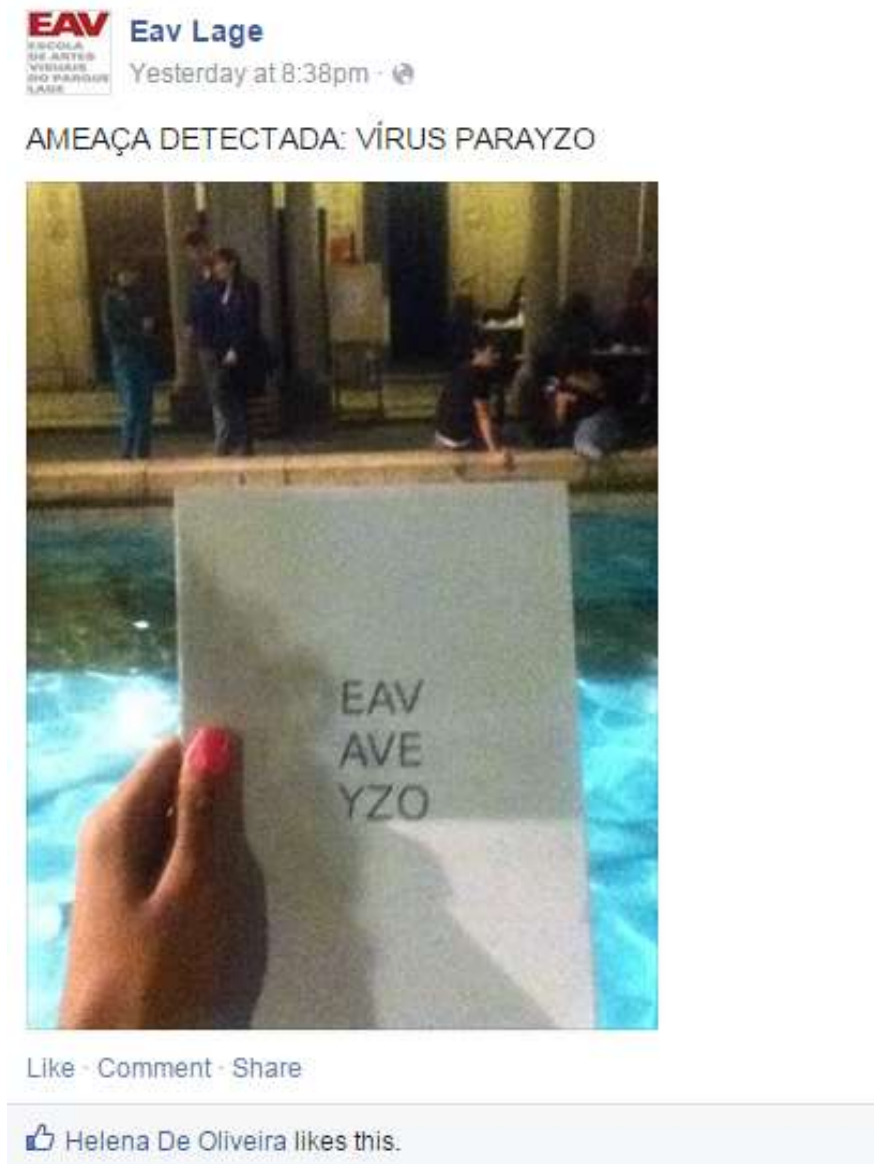
Também fez outras denúncias, como a segregação das turmas de modelo vivo entre alunos bolsistas e pagantes, a extinção dos ouvintes com a instauração de listas de chamadas obrigatórias, o novo refeitório (casebre

com telhas de amianto) situado dentro da mata para que os funcionários terceirizados não fossem mais vistos comendo dentro da escola e o bistrô francês caríssimo que havia substituído a cantina escolar e servia desde brunch até salmão com aspargos. (Parayzo, 2023, p. 176)

O grande destaque se voltava para a questão da dificuldade de alimentação dos estudantes, que estava representada em uma cópia do cardápio do bistrô da escola, emoldurado por um texto com a palavra “fome”, escrita repetidas vezes. Na página seguinte, era possível ler: “Uma escola que não se preocupa se os alunos comem pode estar preocupada com processo artístico e experiência de vida?”. Lyz ainda distribuiu a zine em outra inauguração da instituição e isso contribuiu para que seu trabalho circulasse para além do circuito de arte. As críticas diretas à direção causaram incômodo tal, que resultou na demissão da artista do seu cargo de mediadora do espaço (QUEIROZ; MOSS, 2017). Como o salário que ganhava era o que garantia sua permanência na escola, ela passou a vender pastéis para poder prosseguir com seus estudos. Até que sua zine chegou às mãos da então secretária de cultura do Estado, que tomou conhecimento do descaso da escola e exigiu que a instituição tomasse providências para amparar os bolsistas, já que a EAV era financiada pelo governo estadual.

Recebemos então, um cartão de vale-alimentação e outro de transporte. Essa reviravolta, que deixou os meus novos “inimigos” furiosos, me ensinou que a arte é campo de batalha e fez com que alguns artistas e professores da escola passassem a me respeitar e, o mais importante, garantiu a minha permanência e a de outros alunos bolsistas até o final daquele ano letivo. (Parayzo, 2023, p. 177)

Figura 8 - Lyz Parayzo, EAV AVE YZO



NA ARTE
NÃO SE PODE MAIS
FALAR
SOBRE TUDO

VICTOR ARBUDA

noite do dia 23 de ABRIL
LYZ PARAYZO
BETACHE RAPIDA

CU NAO
PODE

OU SE PODE FALAR QUEM PODE ?
O ALUNO PODE ?

HUDRILSON JA
LORA DE TENSÃO

FILMADO DO TANGA COM CU PODE?

HOMEN CARRE PODE ?

LISETTE
SISTETE F4 AO INVEZ DE NUDEZ
NAO DISCUTIMOS HIPOCRISIA?

VERBISAGE ENCRUATILHADA

BAV Cor Lage

ATENÇÃO
Sua no estadia, obra de arte não expandida e tem montagem mural
detalhada. A Escola de Arte Visual do Parque Lage recomenda que
ninguém entre no box do trabalho enquanto do trabalho artístico
procura a presença do que todos têm de comum: serem seres vivos
aprendem, relembram, morrem e de novo nascem por seu trabalho
artístico. Se não, não expõem, de novos seres. Pagem
tranquila. Esta foto sob controle pessoal

Uma Exatidão Única

OTAVIO BRITO

como por ex, o trabalho não autoriza
nos legitimando, mas curatorialmente de liz
parayzo, onde seu cu e exposto a fotografada
de diversas maneiras, auxiliado por outras
plataformas de cores distintas, numa saga de
tussaco sobre gênero e sobre aquilo que realmente
te escorre e escapa dentro de uma lógica de do
minimo, como monalisa Duchampiana e seu lhoes
obviamente, o trabalho fonte foi retirado logo
após o vernissage.

alexandre ma
das artes

OS ALUNOS ESTÃO PASSANDO

FOME FOME FOME FOME FOME

SANDUÍCHES
acompanha bolacha rústica
e salada verde
with rustic potatoes and green salad

BURGER PLAGE DE FRALONHA,
CHEDDAR, CEBOLA ROXA | 14
Burger Plage, cheddar cheese,
red onion

SANDUÍCHE DE PERNÍ DE PORCO
DEFIADO COM ABACAXI PICANTE
NO PÃO DE LEITE | 12
Porklet pork sandwich with spicy
diced pineapple in milk bread

SALMÃO DEFUMADO COM
CREAM CHEESE NA CABAIÇA | 16
Smoked salmon cream cheese in cabbage

SANDUÍCHE DA HORTA COM
LEGUMES CONFITADOS
NA BAGUETE | 26
Vegetables confit in baguette

FOME FOME FOME FOME FOME
FOME FOME FOME FOME FOME
FOME FOME FOME FOME FOME
FOME FOME FOME FOME FOME

RESTAURANTE ESCOLA DE ARTES GOVERNAMENTAL
RUA QUEMOS 7777777777777777

DO MAR

SO SE PUN DAS HYCAS
E DE TODA ESSA BURGUESIA
FOUR FIDELIDADE E HIGIENIDADE

SALMÃO GRELHADO COM
PURE DE MANDIOQUINHA E ASPARGOS | 45
Grilled salmon with mashed sweet potato and asparagus

CAMARÃO AO CURRY VERMELHO E ABACAXI
LEITE DE COCO E ARROZ JASMINE | 49
Shrimp with red curry and pineapple
coconut milk and jasmine rice

FOME FOME FOME
FOME FOME FOME
FOME FOME FO
FOME FOME FO

DO AR

GALETO NO LIMÃO SICILIANO
COM BATATAS RÚSTICAS E SALADA VERDE | 34
1/2 chicken in lemon with rustic potatoes
and green salad

PEITO DE FRANGO COM CRUSTA DE MILHO
E FARRICA, GUACAMOLE E
TOMATE CEREA ASSADO | 33

DELÍCIA DOCE

MOISSE DE CHOCOLATE
COM AVELÁ | 16
Chocolate mousse with hazelnut

TARTE FATIN DE MAÇA
COM SORVETE DE CREME | 19
Warm apple tart with
ice cream

3 SABORES CRIOSOS
DO DIA | 11
3 pasta pots

DE FOME FOME
DE FOME FOME

DA TERRA

ENTRECÔTE GRELHADO NO SAL GROSSO
COM MANTEIGA BEARNAISE
BATATAS RÚSTICAS E SALADA VERDE | 39
Grilled entrecôte in the thick salted butter basteau,
rustic potatoes and green salad

BARRIGA DE PORCO COZIDO LENTAMENTE (20H)
COM SALVIA E LENTILHA | 37
Pork belly cooked slowly (20h) with sage and lentils

ME FOME FOME
ME FOME FOME
ME FOME FOME
ME FOME FOME

COMPLEMENTOS

CESTA DE PÃES COM MANTEIGA | 9
Bread basket with butter

MINI VENNCHERIES | 14
2 Croissants, 2 pain au chocolat e 2 Brioche

BOLO DO DIA | 7
Daily cake

BROCHAS DE MILHO
RECHEADA COM RICOTA
E CREAM CHEESE | 12
Stuffed corn cobs with ricotta
and cream cheese



Fonte: site da artista

Outro trabalho que estava sendo desenvolvido por Lyz naquele momento, em parceria com o artista Augusto Braz, consistia em uma performance intitulada *Fato-indumento* (2014-). Apresentada inicialmente na UERJ como parte de um evento do Ateliê de Performance, a ação começava com a artista seminua, de pé sobre dois tijolos, enquanto seu parceiro Augusto cobria seu corpo com um papel rosa²⁴, até formar um grande vestido de baile. Lyz então caminhava pelo espaço (no caso, descia as rampas da universidade) e deixava restos do papel pelo caminho. A ação foi realizada novamente em 2015 em uma inauguração [mais uma vez invadida] no Parque Lage, onde justamente a artista havia sido proibida de usar um vestido quando ainda trabalhava como mediadora.

²⁴ Esse papel tem como característica ser o mais barato do mercado, e costuma ser utilizado muitas vezes como papel higiênico por pessoas de baixa renda (Queiroz; Moss, 2017).

Figura 9 - Lyz Parayzo e Augusto Braz, *Fato-indumento*



Fonte: site da artista

Em seu texto *A lenda da trave leiteira* (2018) a artista e historiadora da arte Tertuliana Lustosa relata que realizou, junto com Lyz, uma ocupação na vernissage

da exposição do artista Victor Arruda intitulada *TRANS*²⁵. No material de divulgação do evento, o artista afirmava que tal título foi escolhido por conta de palavras e conceitos que estava interessado no momento, como “transparência”, “transvanguarda”, “transgênero”, dentre outras. Tertuliana e Lyz, portanto, ocuparam a exposição com o intuito de “observar como o discurso sobre o tema seria colocado, e também de problematizar o uso da imagem de pessoas trans no mercado da arte” (LUSTOSA, 2018). Arruda acolheu seus questionamentos e as artistas combinaram com a galeria uma visita da exposição com alunes do projeto *PreparaNem*²⁶. Nessa visita, houve uma conversa com o artista e a performance *Fato-indumento* foi novamente realizada. Entretanto, naquela ocasião, o público formado predominantemente por pessoas trans foi estimulado a participar também da ação, o que segundo a autora conferiu outras potencialidades ao trabalho:

Desse modo, *Fato-indumento*, assim como os outros trabalhos de Lyz Parayzo, possuem imersões plásticas, porém a poética não se separa da ética, de modo que os questionamentos que atravessam as vidas tanto do artista quanto às formas marginalizadas de existir na sociedade ganham outro protagonismo, outra circulação. Sobreviveu em uma das dobras e desdobras do próprio trabalho uma possibilidade de pensar o seio enquanto movimento. Na ocasião da performance, além de Augusto Braz, que colava o vestido em Lyz, as pessoas que participavam do evento, em especial as pessoas trans, também puderam colar o papel no seu corpo. O que nós do *PreparaNem* fizemos: esculpimos volume no busto de Lyz. Os seios que vi serem esculpidos, também por mim, entraram em circulação pelos corredores do Shopping Cidade Copacabana, onde está localizada a Galeria Artur Fidalgo. (Lustosa, 2017, p. 106-107)

Por mais que as ações de Lyz e seus desdobramentos tenham gerado uma série de textos críticos sobre sua obra²⁷, convites para expor e uma grande circulação de seu nome no circuito de arte, a artista sentia que a sua gradual legitimação não lhe garantia a devida remuneração. Depois de participar de uma série de exposições em instituições importantes sem receber cachê, ela percebeu que precisaria ter maior domínio sobre as regras do sistema de arte e traçar outras

²⁵ A exposição abriu dia 11 de novembro de 2015 na Galeria Artur Fidalgo.

²⁶ Projeto social de pré-vestibular gratuito para pessoas trans organizado pela Casa Nem, da ativista Indianarae Siqueira.

²⁷ Além do texto publicado pela Revista Dasartes, destaco os artigos *Lyz Parayzo: Artista do Fim do Mundo* (2017), de Tania Queiroz e Angela Moss na Revista Performatus, e *A Lenda da Trava Leiteira* (2018) de Tertuliana Lustosa na Revista Periódicus. Acredito que esses textos foram essenciais para estabelecer uma narrativa que contextualizasse as ações de Lyz, além de terem sido um material de pesquisa de grande influência no início de minha formação como estudante de Artes.

estratégias para adentrar as demais instâncias do circuito, que atribuiriam valor monetário ao seu trabalho. Lyz então começou a vender performances para as unidades do Sesc São Paulo e entrou em contato com curadores e diretores de museus para doar algumas de suas obras para a coleção dessas instituições. Nesse momento, seu trabalho voltou-se para a produção objetual, a partir da fabricação de joias em prata e esculturas de alumínio. Segundo a artista, atribuir um caráter material à sua prática artística lhe permitiu adentrar outras instâncias do sistema de arte como as galerias comerciais e coleções de museus. Contudo, ela sempre buscou, dentro de sua produção escultórica, estabelecer um discurso que permanecesse coerente com seu trabalho inicial de performance.

Um artista pode ser monetizado quando seu trabalho passa a ter uma história institucional e alguém tem uma relação de fetiche/admiração por ele, mas isso não é uma regra. Apesar de ter um trabalho expressivo em performance, o mercado de arte exige uma produção objetual sofisticada e isso foi outra etapa que tive que buscar outras formações como, por exemplo, a manipulação do alumínio. Com o passar do tempo, entendi que as exposições em museus funcionam como uma chancela dentro do circuito de arte e nos dão novas possibilidades de articulação no mesmo. Cada degrau que um artista sobe em sua carreira é um novo choque com a realidade. Naturalmente, com a experiência de trabalho, vamos parando de romantizar e glamourizar o mundo da arte e passamos a entender que os museus no Brasil não pagam, e, quando pagam, escolhem quem querem pagar e as obras de quem querem comissionar, e que, na verdade, esses pagamentos se dão, muitas vezes, por galeristas e colecionadoras. As galerias de arte são um comércio como qualquer outro e não estão interessadas em iniciar qualquer debate cultural. (Parayzo, 2023, p. 179)

Podemos perceber esse momento de reconfiguração da prática artística de Lyz quando ela apresentava seu trabalho de performance *Bixa Presente* na Casa França, no mesmo período em que participou da exposição *Abre Alas* (edição 13, 2017) na galeria A Gentil Carioca²⁸, com seu trabalho *Unha Navalha #1* (2016). Essa obra fazia parte da série intitulada Jóias Bélicas, quando a artista justamente deu início à sua produção escultórica. A seleção de Lyz no edital da galeria marcou o

²⁸ Abre Alas é uma exposição que ocorre anualmente na galeria A Gentil Carioca com o propósito de promover artistas em início de carreira, selecionados por uma chamada aberta. A 13ª edição foi inaugurada em 21 de janeiro de 2017 e teve curadoria de Marcio e Mara Fainziliber, Maria Laet e Bernardo de Souza. O evento, além de ser um dos editais mais concorridos do país, foi cenário para diversas intervenções de artistas que não estavam na sua seleção oficial, o que será abordado posteriormente nesta dissertação. A própria Lyz invadiu uma vernissage da galeria em 2016, quando escreveu seu nome em uma das paredes do espaço, como pode ser visto no curta *Parayzo* (2017) de Clara Balbi e Talita Barcelos.

Disponível em youtu.be/YdwLHaGOxK0?si=0_8WaG4UT_4YAQGY acesso em 6 jan 2024

começo de uma maior circulação de seu trabalho pelos meios “oficiais” do sistema de arte, em que ela passou a ser selecionada em outros editais importantes do país como as residências da Pivô Arte e Pesquisa e da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), além de ter sido indicada para o Prêmio Pipa. Lyz também relata que criar táticas para ganhar dinheiro a partir de diferentes frentes de atuação e saber cobrar por sua força de trabalho contribuiu para que ela fosse capaz de viver integralmente de sua produção artística.

Esse redirecionamento de seu trabalho poderia ser visto superficialmente como uma adequação às tendências de mercado, que de certa maneira esvaziaria o discurso de guerrilha de suas performances iniciais. Mas penso que Lyz é um caso excepcional de alguém que, mesmo oriunda de um contexto de margem, conseguiu se infiltrar em um campo elitista e normativo e compreendeu desde cedo como negociar com as diferentes instâncias do sistema para retirar a sua “fatia do bolo”. Vivemos em um momento em que alguns setores do circuito de arte demonstram buscar uma perspectiva decolonial em suas curadorias ao dar voz a grupos minoritários, como pessoas trans e racializadas. Porém, em muitos casos esse movimento acontece desprovido de um real protagonismo desses grupos, que não estão em posições de poder ou ainda precisam lidar com relações de trabalho precarizadas²⁹. Tal situação faz com que essas pessoas precisem negociar com as instituições a todo momento e saber se impor quando necessário, o que é perceptível em toda a trajetória de Lyz. Podemos reconhecer o mérito da artista em estudar a fundo os mecanismos de legitimação e a sua capacidade de articulação no circuito, ao mesmo tempo que consideramos um sistema de arte que fará determinadas concessões de acordo com seus interesses políticos e econômicos.

²⁹ Relembro o caso de Sandra Benites, que foi anunciada em 2020 como a primeira curadora indígena do MASP, mas pediu demissão após a censura da exposição Histórias Brasileiras em maio de 2022. O museu vetou uma obra da exposição que fazia menção ao MST e à luta dos povos indígenas. Benites alegou que estava insatisfeita com o cargo mesmo antes do ocorrido, pois era somente chamada para redigir textos e essa seria sua primeira oportunidade de curadoria no museu. Para mais detalhes sobre o caso, ver OLIVEIRA, Caroline. “É difícil lidar com um sistema que engessa a gente”, diz curadora indígena que deixou o Masp. Brasil de Fato, 2022. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/05/20/e-dificil-lidar-com-um-sistema-que-engessa-a-gente-diz-curadora-indigena-que-deixou-o-masp> Acesso em 8 jan 2024.

RAFAEL AMORIM

Outro artista que tratou da questão da alimentação em espaços elitizados foi Rafael Amorim, com seu vídeo *Postal* (2019)³⁰. Tive contato com sua obra na exposição *Arte como Trabalho: estratégias de sobrevivência dos trabalhadores das artes* (2021)³¹, mas diferente de outros artistas citados nesta dissertação, esse contato não se deu no contexto de uma vernissage, pois estávamos em pandemia e a mostra ocorreu no formato online. No vídeo, vemos um plano do palacete do Parque Lage onde o artista senta-se à beira da piscina, no centro do enquadramento. Ele então abre sua mochila, retira uma marmita e começa a comer. Ouvimos vozes de pessoas que estariam atrás da câmera, e elas começam a demonstrar incômodo por ele estar sentado ali. Percebemos que essas vozes são de turistas, alguns estrangeiros, que querem tirar fotos da paisagem, mas a ação do artista atrapalha seus planos. O lugar filmado é conhecido por ter a vista do Cristo Redentor e ser um dos espaços preferidos de turistas, a ponto de gerar filas para tirar fotos todos os dias. As pessoas parecem inicialmente esperar que Rafael termine de comer, mas aos poucos ficam mais impacientes, e pedem que ele se sente em outro lugar. O artista alega que o espaço é público, e ao longo do tempo vai abrindo caminho e sentando mais para o canto. Os turistas, já bastante alterados, o acusam de ser egoísta e por fim conseguem tirar as fotos. Ele também termina de comer e se retira do local.

³⁰ Disponível em <https://youtu.be/46hzNFDdswM> acesso em 26 abr 2023.

³¹ A exposição foi inaugurada em 28 de fevereiro de 2021 com curadoria de Carolina Rodrigues Lima, João Paulo Ovídio, Luana Aguiar e Priscila Medeiros, com fomento da Lei Aldir Blanc. Esse projeto trazia a proposta de reunir obras que tratassem da questão do trabalho, além de ter possibilitado uma remuneração para os artistas participantes. Ele será citado em outras ocasiões dessa dissertação, com trabalhos meus e de outros artistas que integraram o evento.

Figura 10 - Rafael Amorim, *Postal*

Fonte: youtube

Ao lembrarmos da crítica de Lyz Parayzo ao elitismo do Parque Lage e seu bistrô de preços inacessíveis, podemos supor que Rafael também passou por dificuldades de se alimentar na escola e buscou alternativas para solucionar esse problema. Ele recorreu à alternativa de trazer a comida de casa em uma marmita, uma prática comum de trabalhadores para almoçar em seu espaço de trabalho. Tal qual Lyz, Rafael foi estudante bolsista, periférico e de baixa renda, e encontrou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage um lugar para complementar sua formação como artista. Porém, ele já se deparou com a escola sob outra direção, em um momento em que o Parque Lage demonstrava um interesse maior de democratizar o acesso aos seus cursos. Em 2019, o artista fez parte da turma do Programa de Formação Gratuito, famoso por ser uma grande oportunidade de ascensão de carreira para jovens artistas, e, segundo ele, no “ano em que a escola conseguiu duplicar o número de bolsas e contemplar mais minorias raciais, sociais e de gênero, com mais estudantes negros, periféricos e LGBTQI+” (AMORIM, 2020). Apesar de tais avanços, alguns problemas de acesso continuaram presentes, visto que, naquele mesmo ano, alguns estudantes do Programa realizaram uma campanha de

arrecadação para ajudar nas suas despesas de alimentação e passagem, já que a escola não se responsabilizava por esses gastos³².

O trabalho de Rafael também evidencia outra característica do Parque Lage: lá encontramos uma escola de arte e ao mesmo tempo, um ponto turístico. Estudantes e turistas dividem o mesmo espaço, o que muitas vezes pode gerar atritos e conflitos de interesse, como o do vídeo. Os turistas buscam a visão perfeita, que represente a imagem ideal de férias em uma cidade como o Rio de Janeiro. A presença do artista causa então uma fissura no “cartão postal” almejado, ao demonstrar que aquele lugar não é somente uma paisagem para deleite desse grupo de pessoas: o espaço também é composto por artistas, estudantes, funcionários, professores, e assim como ele mesmo declara em sua ação, é público.

Se pudesse encontrar algo em comum entre o contexto atual [2020] e aquele ao qual “Postal” se insere, atentaria para o retrato de uma elite que se mantém individualista e apartada social e intelectualmente de quem habita outras zonas que não os centros onde os serviços, ditos essenciais, seguem sendo ofertados para essa mesma elite. Não é possível que eu fale sobre esse trabalho sem tocar no incômodo com que se naturaliza a manutenção de uma imagem aristocrática propagada pela ideia de cidade cartão postal e por aqueles que habitam espaços tão privilegiados no que diz respeito à cultura, ao lazer e à educação. (Amorim, 2020)

O Programa de Formação Gratuita do Parque Lage passou por diferentes configurações ao longo do tempo, e impulsionou outras ações de crítica institucional por parte de estudantes que passaram por ele. Em 2018, o artista Yhuri Cruz se debruçou no acervo de memória da escola para levantar os dados de um intervalo de 5 anos (2014-2018) acerca da presença de pessoas negras naquele espaço, em posições de professores, artistas e curadores. A partir daí, ele escreveu um documento em que explica os objetivos de sua pesquisa, reconhece as limitações que ela carrega e apresenta gráficos com os dados coletados: pessoas negras ocupavam 5% do corpo pedagógico, e nas 23 exposições levantadas, entre 400 artistas somente 31 eram negres, com somente 1 curador negro convidado. O artista questionava o projeto de escola que estava sendo construído ao refletir sobre os motivos possíveis para a pequena quantidade de pessoas negras naquele lugar, e a importância dessa representatividade para a formação de estudantes negres. Como então o Parque Lage poderia atuar na prática para “corrigir essa discrepância e

³² Para tentar solucionar esse problema, a EAV passou a oferecer bolsas de 300 reais para os estudantes do Programa no ano seguinte.

oferecer um espaço de fato integrado à sociedade, democratizado e não restrito a uma elite cultural?” (Cruz, 2018). Por fim, ele propõe um contrato para que a escola se comprometa enquanto “aliada ativa na reparação histórica da população negra, e não reafirmadora por inércia do epistemicídio negrx” (Idem)³³. O documento deveria ser assinado pelo artista e pelas três pessoas em cargo de chefia da instituição naquele momento: diretor, curador e supervisora de ensino. A obra foi então exposta na mostra de finalização do curso, em dezembro de 2018, mas nenhum dos três representantes da instituição a assinou.

Já em 2022, quando a EAV estava passando por outra mudança de gestão, a turma do curso de Formação escreveu, em conjunto, uma nota pública manifestando uma grande insatisfação com a qualidade oferecida pelo curso naquele ano³⁴. Os estudantes apontaram que, no início do Programa, tiveram a oportunidade de solicitar uma série de temas que poderiam ser incluídos no cronograma das aulas, como historiografia da arte no Brasil e crítica das instituições. Mas apesar de terem seus pedidos parcialmente atendidos, a turma sentia que a abordagem predominante nas aulas era profundamente focada em uma lógica de mercado, desprovida de um debate crítico. O curso também era criticado pela falta de diversidade em seu corpo docente, com uma presença escassa de professores negros e a total ausência de professores trans e indígenas. Uma série de tentativas de diálogo foram feitas com a direção da escola, mas elas não resultaram em mudanças significativas. A exposição final do Programa também ocorreu em um momento de grande tensão entre os estudantes e a escola, o que ocasionou negligências com o trabalho de alguns artistas por parte da curadoria.

Podemos perceber a forte presença da EAV do Parque Lage como cenário e “alvo” em comum dos artistas citados neste capítulo, e acredito que isso demonstra a posição central que a escola ocupa há décadas na formação dos profissionais que compõem o circuito de arte brasileiro. Em seu ensaio *A fulguração das tempestades*

³³ O contrato previa uma série de ações por parte da escola como garantir que pelo menos 50% dos artistas convidados a expor na EAV durante o ano seguinte fossem negres (trans e cis), de dentro e de fora do eixo Sudeste; que estudantes bolsistas deveriam receber recursos para custear seu acesso à escola; que a oferta de cursos dados por professores negrxs e/ou afroindígenas trans e cis seja ampliada, dentre outras. A obra pode ser vista integralmente em <https://yhuricruz.com/2018/12/28/monumento-documento-a-presenca-2018-2019/> acesso em 12 jan 2024

³⁴ Disponível, na íntegra, em: <https://select.art.br/nota-publica-dos-artistas-do-programa-gratuito-de-formacao-e-deformacao-da-eav-parque-lage-em-2022/> acesso em 11 jan 2024

possíveis, a artista viníciux da silva (2023), integrante da turma de 2022 do Programa, parte do discurso curatorial da mostra final do curso para discutir o conceito de “escola livre” e a herança colonial daquele território. Desde a sua fundação em 1975, a EAV estabeleceu a ideia de “liberdade” como um de seus pilares, seja pela flexibilidade de sua programação ou por sua abertura em receber estudantes de variados perfis e formações. O texto reconhece a importância da instituição enquanto lugar de encontros dos diversos agentes do sistema de arte atual, mas questiona os limites de uma escola pretensamente livre dado a “falência da possibilidade de crítica institucional e de reformulação de alguns de seus aparatos políticos e pedagógicos” (SILVA, 2023, p. 146). A autora aponta que a região do Parque Lage foi um engenho de açúcar durante o século XIX onde trabalhavam pessoas negras escravizadas, o que deixou um vasto legado colonial que nunca foi enfrentado e “integra o próprio modo de funcionamento da instituição” (Idem). Silva questiona o que de fato foi feito para reparar ou revisitar a história do lugar e aponta que as figuras que ocupam as posições de poder ainda são os herdeiros brancos, heterossexuais e cisgêneros desse histórico colonial de violência.

Apesar dos esforços para fazer da EAV uma “escola livre”, tanto para profissionais qualificados quanto para o público leigo, “não foi possível desenvolver uma estrutura que pudesse permanecer e continuar por um período mais longo” (SALDANHA, 2019, p. 58). A meu ver isso ocorre, pois, enquanto instituição, a EAV, ainda assim, se mantém a serviço do capital e do consumo da diferença. Reconhecer isto não anula a importância da “nossa” presença e trabalho na EAV. Por outro lado, isto joga luz às negociações e mediações políticas que constituem uma prática de recusa institucional. (Silva, 2023, p. 147)

Quando pensamos nas questões levantadas pelas artistas discutidas neste capítulo, podemos partir do caso da EAV para questionar o legado colonial de tantas outras instituições que compõem o sistema de arte. Quando uma série de ações afirmativas ocorridas nos últimos anos permitiu um maior acesso da classe trabalhadora ao ensino superior e outras instâncias de formação cultural³⁵, essas instituições foram tomadas por uma pluralidade de produção de conhecimento formada por vozes que por tanto tempo foram silenciadas. Esses grupos sociais, que

³⁵ Em relação ao efeito das cotas raciais no circuito de arte brasileiro atual, ver ORTEGA, Anna; SEGANFREDO, Thais. Como as cotas raciais nas universidades impactaram as artes no Brasil. Nonada Jornalismo. Disponível em: <https://www.nonada.com.br/2022/06/como-as-cotas-raciais-nas-universidades-impactaram-as-artes-no-brasil/> acesso em 14 fev 2024

incluem pessoas periféricas, racializadas e LGBTQIA+, encontraram por meio desse acesso uma forma de emancipação e elaboração de um vocabulário para expressar suas vivências. Entretanto, essas instâncias também demonstraram ser um campo de disputa com uma classe dominante que detém as posições de poder e perpetuam o seu histórico de violência e exclusão.

Como desfazer a violência das instituições, senão pela sua própria abolição? A recusa, que nos orienta a habitar os espaços de forma ética, também nos ensina a negociar com as instituições. Em “Outside in the Teaching Machine” (2009), Gayatri C. Spivak descreve a desconstrução (este processo de desfazimento) como um posicionamento e uma prática contínua de crítica. “Os filhos e filhas favoritos que se recusam a santificar a casa do pai têm seus usos” (p. 320), Spivak sugere, evidenciando a economia do desejo, que essas figuras constroem para manter seus próprios interesses (expropriação, violência e captura). O jogo das instituições é um jogo do desejo. E desconstruí-las, como bem aponta Spivak, envolve “persistentemente criticar uma estrutura que alguém não pode (desejar) não habitar” (Idem). No entanto, até mesmo o trabalho infrapolítico pode se dar nas instituições, afinal não há “fora” possível. Então, como negociar com as instituições sem causar a nossa implosão? (Silva, 2023, p. 148)

Podemos perceber nas poéticas do Coletivo Seus Putos, de Lyz Parayzo e Rafael Amorim um sintoma dessa conjuntura de disputas, em que jovens estudantes de baixa renda buscaram na formação artística um caminho possível para seguir uma profissão, mas perceberam toda uma estrutura articulada para dificultar suas trajetórias. Essa estrutura pode ser enxergada no sucateamento das universidades, na diminuição de políticas públicas de inclusão, em um sistema de transporte público caro e falho que limita a circulação na cidade, na privação de necessidades básicas como alimentação, dentre outros. Essas artistas, portanto, propuseram uma resposta a essa situação da maneira como podiam, com aquilo que podemos chamar de obras de arte, táticas de guerrilha ou ações estético-políticas. É curioso notar como essas ações, além de possuírem tantos alvos em comum, parecem também dar continuidade ao debate crítico uma das outras, o que demonstra a influência que esses artistas tiveram uns nos outros. Por mais que alguns desses trabalhos possam não ter provocado de imediato as mudanças por eles reivindicadas, acredito que cada uma dessas ações acendeu a faísca que inspirou outros artistas a formularem seus próprios questionamentos e tomarem uma posição diante das dinâmicas de poder das instituições.

2 ATELIÊ

ateliê

2.1 Penitência

É uma convenção do sistema de arte de que a carreira profissional de um artista tem seu ponto de partida quando ele participa de sua primeira exposição coletiva. Quando pensamos na relação de artistas iniciantes com os editais, ouvir o primeiro “não” quase destrói nossos sonhos e o primeiro “sim” nos provoca uma alegria tão intensa que nunca mais se repetirá. Sentimos a insegurança de não saber se nosso trabalho já está “pronto” para ser exibido publicamente e às vezes precisamos que pessoas ao redor acreditem em nós e nos dêem o incentivo necessário para darmos o primeiro passo.

No início de minha graduação em Artes Visuais, após ter inscrito uma obra em um edital da universidade e levado o primeiro “não”, recebi um convite da professora Analu Cunha para realizar a monitoria de seu curso de férias na EAV/Parque Lage. Ao final do curso, realizamos uma mostra coletiva da turma e pude finalmente mostrar minha produção em público, fora da sala de aula. Alguns meses depois, recebi o primeiro “sim” de um edital e tive a oportunidade de expor um trabalho no *II PEGA – Encontro de Estudantes de Graduação em Artes*, evento acadêmico organizado pela Revista Desvio, que aconteceu no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica. O evento promovia uma exposição e uma programação de mesas voltadas para pesquisas de estudantes de graduação, portanto muitos dos artistas participantes estavam também no início de suas trajetórias³⁶.

Esse movimento de deslocar uma obra para o espaço expositivo se tornou um ponto de virada em minha formação e foi crucial para que eu tivesse uma nova percepção sobre a profissão de artista. Também foi importante pela possibilidade de fazer contato com artistas oriundos de outros contextos; pessoas que eu enxergaria, de fato, como colegas de profissão e em quem poderia me espelhar para construir minha própria carreira. O olhar atento aos movimentos das pessoas ao redor gerou variadas observações, que ocuparam a minha mente de tal forma que esse

³⁶ A exposição ocorreu em dezembro de 2018 e teve curadoria de João Paulo Ovídio, Daniele Machado, Agrippina R. Manhattan, Camila Vieira, Gabriel Fampa, Lucas Alberto, Natalia Candido e Thatiana Napolitano. O PEGA (sigla para Primeiro Encontro de Estudantes de Graduação em Artes) teve sua primeira edição em 2017 e se tornou um projeto organizado anualmente pela Revista Desvio, administrada por estudantes de graduação da EBA/UFRJ. Esse evento ficou conhecido por ser um edital de fácil acesso para artistas iniciantes, que teriam enfim uma oportunidade de expor seus trabalhos em instituições relevantes no Rio de Janeiro, tais como o CMAHO, o Centro Cultural Phábrica e o Paço Imperial.

sentimento precisou ser expresso em um trabalho. Lembro de ter assistido nas aulas da graduação o famoso vídeo de Marina Abramovic chamado *Art must be beautiful, artist must be beautiful* (1975), em que a artista escova os próprios cabelos de forma violenta enquanto diz a frase do título compulsivamente. Sentia uma certa identificação com a aflição transmitida por Abramovic em tentar seguir tais parâmetros: quem os estabeleceu? Porquê ela deve obedecê-los tão rigorosamente? O que aconteceria em caso de não cumprimento dessas regras? O objetivo final faria valer a dor decorrente do processo? Sua performance me indicava que haveria um sistema de poder acima de nós, que estabeleceu uma série de regras que artistas deveriam seguir para serem legíveis nesse campo, e pensava como aquele sentimento transmitido por ela se aplicaria à minha própria realidade de jovem artista.

Figura 11 - Marina Abramovic, *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*



Fonte: artsy.net

Em 2019 realizei um trabalho em vídeo chamado *Como ser artista de verdade em um minuto*, em que eu pintava meu próprio rosto de variadas cores enquanto dizia frases como “artistas precisam passar nos editais”, “artistas precisam ter contatos”, “artistas precisam ser convidados para expor”, entre outras³⁷. Essas frases remetiam aos movimentos que eu observava nas trajetórias de meus colegas

³⁷ Esse trabalho foi concebido especialmente para a exposição *Experiência nº 23: Tapete Voador*, ocorrida no Espaço A Mesa e com curadoria de Analu Cunha. Posteriormente o vídeo também integrou as mostras *A Fronteira* (2020, Espaço Apis) e *Arte como Trabalho* (2021, exposição virtual). Disponível em youtu.be/981y4mQY11Q

artistas, que estavam, aos poucos, conquistando seus espaços no circuito. Naquele determinado momento, ainda me sentia uma mera figura observadora da jornada de outras pessoas, portanto grande parte do texto que escrevi para a performance refletia as aspirações e o desejo de estar vivenciando aqueles movimentos também como um personagem central. Penso que as frases exemplificam diferentes etapas que artistas devem/podem passar na tentativa de obter alguma legitimação do circuito de arte, isto é, conseguir a aceitação de seu trabalho por pessoas em posição de poder e assim serem consideradas artistas relevantes por seus pares. Elas surgem a partir do meu entendimento de que o trabalho de artista não termina na realização de uma obra: ele continua também nas estratégias que precisamos traçar para tornar nosso trabalho visível e que nos exigem uma série de outras habilidades e articulações. Artistas precisam ser mais do que artistas.

Figura 12 - Sema, *Como ser artista de verdade em um minuto*



O momento de ingressar no mestrado coincidiu com um período de maior circulação do meu trabalho em instituições públicas e galerias comerciais, o que me permitiu cumprir aos poucos as etapas citadas no vídeo. Novamente, os deslocamentos que realizei me proporcionaram uma visão muito mais ampla do sistema de arte, que anteriormente ainda era muito limitada ao contexto acadêmico. Percebi que havia outras instâncias de legitimação para um artista, e elas, por sua vez, possuíam suas próprias regras, muito distintas daquilo que eu havia aprendido

na universidade. Senti também que existiam diferentes maneiras para um trabalho ser ofuscado e desvalorizado mesmo em instituições importantes, o que nos provoca a necessidade de estar sempre traçando novas estratégias de inserção no circuito. Essas reflexões me inspiraram a produzir uma versão mais atualizada do trabalho, em que pudesse acrescentar novas etapas baseadas nos desdobramentos de minha trajetória como artista.

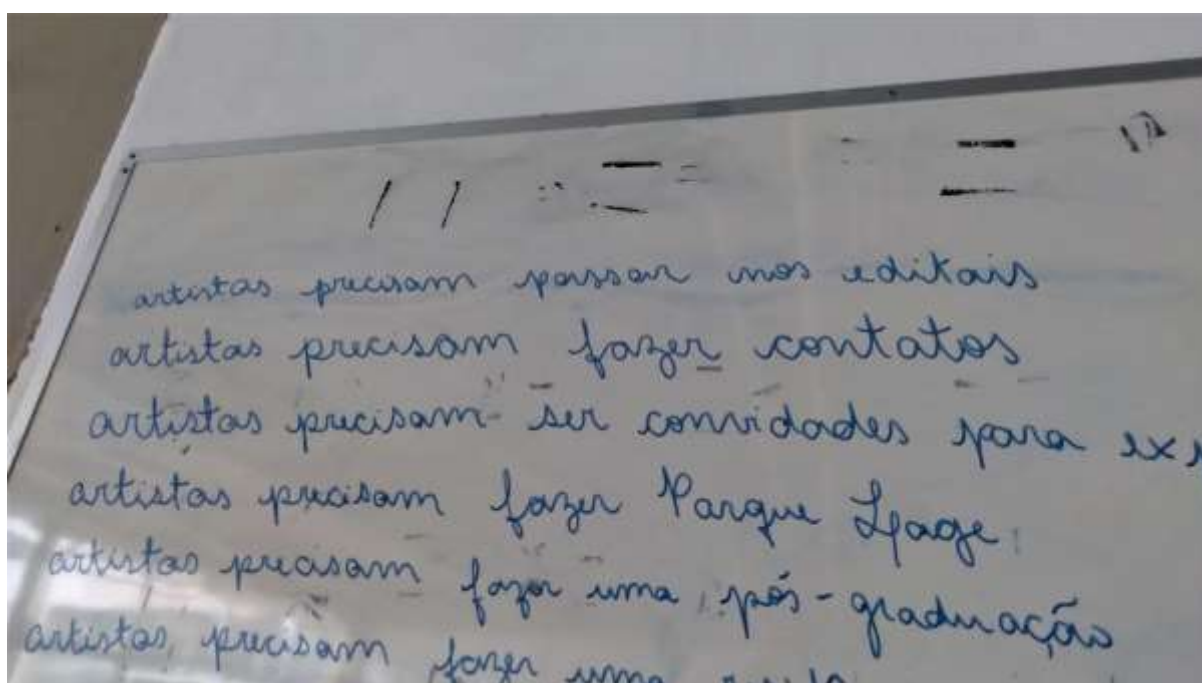
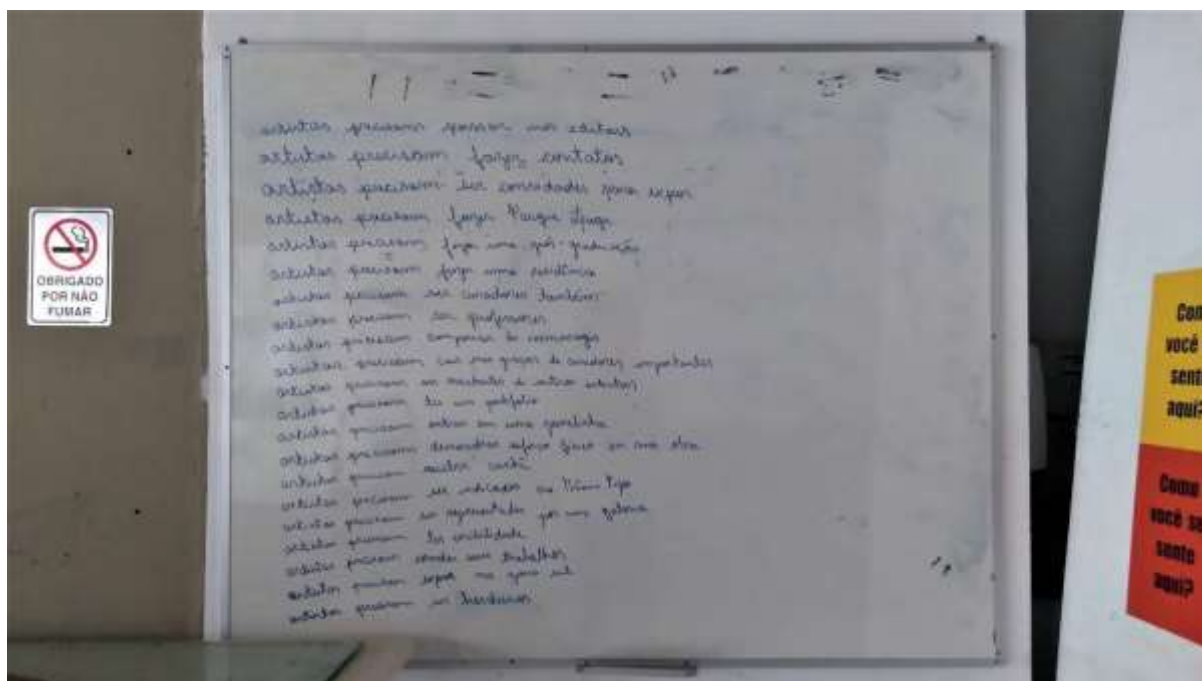
Para o trabalho final de uma disciplina da pós-graduação, realizei uma intervenção em um quadro branco localizado no ateliê do Instituto de Artes, com uma versão escrita e estendida das frases ditas no vídeo³⁸. O espaço em que ocorreu a intervenção atribuiu uma nova camada ao trabalho, em especial por ter sido um dos lugares centrais de minha própria formação como artista. Podemos considerar a lousa como um elemento importante quando pensamos em uma sala de aula: em especial no ambiente escolar, o quadro é onde professores registram o conteúdo a ser memorizado pelos alunos e copiado em seus cadernos. A intervenção no quadro se torna de certa forma camuflada no espaço, o que lhe atribui uma forma ambígua: ao considerarmos que o espaço é uma sala de aula e ao mesmo tempo um ateliê, as frases poderiam ser entendidas como uma obra de arte ou um registro de uma aula. A própria escrita de caráter compulsivo remete a uma famosa e antiga forma de castigo do ambiente escolar em que o aluno indisciplinado é obrigado pelo professor a ficar depois da aula escrevendo a mesma frase repetidas vezes no quadro. No caso, as frases podem ser entendidas como uma autopunição em consequência da procura de artistas em formação para obter a carreira perfeita. Acredito também que, por estar instalado em um ateliê compartilhado por muitos professores/as e alunos, o trabalho se torna sujeito a intervenções externas: não demorou muito para que o quadro, antes esquecido e ofuscado, fosse ocupado por desenhos ou por respostas e complementos às frases escritas por mim.

³⁸ Na íntegra: “artistas precisam passar nos editais, artistas precisam fazer contatos, artistas precisam ser convidados para expor, artistas precisam fazer Parque Lage, artistas precisam fazer uma pós graduação, artistas precisam fazer uma residência, artistas precisam ser curadores também, artistas precisam ser professores, artistas precisam comparecer às vernissages, artistas precisam cair nas graças de curadores importantes, artistas precisam ser assistentes de outros artistas, artistas precisam ter um portfólio, artistas precisam entrar em uma panelinha, artistas precisam demonstrar esforço físico em sua obra, artistas precisam receber cachê, artistas precisam ser indicados ao Prêmio Pipa, artistas precisam ser representados por uma galeria, artistas precisam ter visibilidade, artistas precisam vender seus trabalhos, artistas precisam expor na zona sul, artistas precisam ser herdeiros.”

O ato de escrever todas as frases à mão atribuiu um caráter mais penoso ao trabalho, o que de certa forma retomou a sensação de penitência que eu me inspirara no vídeo de Abramovic. Como o título anterior do vídeo já não fazia mais sentido em sua nova configuração, resolvi intitular a intervenção de *Arte e Institucionalização, aula 01*, o que remetia justamente a uma disciplina específica da graduação do Instituto de Artes. Essa matéria ficou marcada em minha memória por ter me apresentado o referencial teórico que mais tarde eu usaria nesta pesquisa.

Quando apresentei a obra no contexto da disciplina do mestrado, percebi que as frases provocaram diferentes leituras em professores e colegas de turma, o que me fez refletir sobre as especificidades não só dos movimentos citados quanto do próprio sentimento formado pelo seu conjunto. Eu pude notar o quanto a experiência de ser jovem artista não é sentida da mesma maneira por pessoas de gerações e classes sociais distintas, e talvez o lugar de onde eu partia era mais específico do que pensava. Quando considero um sistema de arte em que a remuneração do trabalho só é possível para os poucos que atingem um alto nível de legitimação, essa profissão se torna muito mais penosa para aqueles que dependem dela para a sobrevivência. Penso que a obra fala de uma urgência de reconhecimento que será muito mais sentida por pessoas de baixa renda, que não podem se dar ao luxo de esperar pacientemente pelo “sim” das instituições. Essas pessoas precisarão se esforçar o dobro, precisarão traçar estratégias que compensem suas limitações e dificuldades no jogo. Sinto que a busca por um grande rigor em meu trabalho artístico e além dele partiu dessa necessidade e moldou de forma considerável o caminho que percorri na universidade.

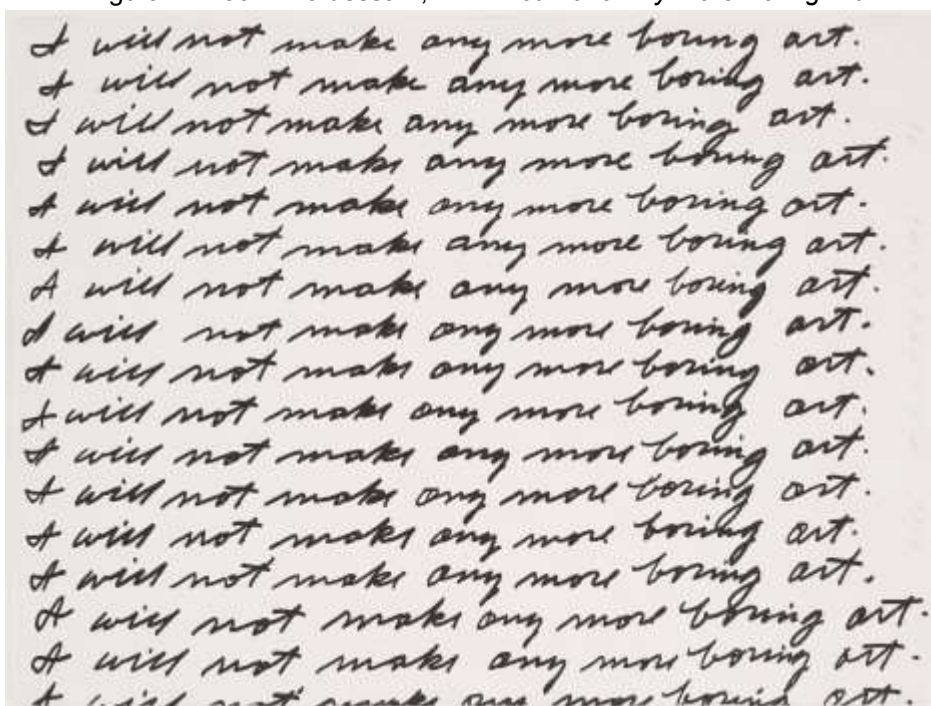
Figura 13 - Sema, Arte e Institucionalização, aula 01



Percebi que o trabalho também dialogava com a série *I Will Not Make Any More Boring Art* (1971) do artista estadunidense John Baldessari, que consistia em um conjunto de obras em torno da escrita repetitiva da frase do título (em português, “eu não farei mais nenhuma arte entediante”). Em algumas das versões deste trabalho, ele filmou a si mesmo escrevendo a frase repetidamente em um papel e também realizou uma atividade na Nova Scotia College of Art and Design University

(Halifax, Canadá), onde propôs aos estudantes que cada um a escrevesse na parede de uma galeria (FRANCA, 1998). Baldessari passou grande parte de sua vida trabalhando como professor de arte tanto em escolas como em universidades, portanto podemos compreender como seus trabalhos artísticos também tratam do encontro entre arte e educação. Ele, de certa forma, ironiza os métodos de ensino ao propor uma ‘punição’ aos artistas (o que inclui ele mesmo) que por ventura produzissem uma arte considerada “chata” ou “entediante”.

Figura 14 - John Baldessari , *I Will Not Make Any More Boring Art*



Fonte: moma.org

Baldessari fez parte de uma geração de artistas conceituais que questionava, justamente, o que consiste uma obra de arte e o que torna alguém um artista. Em um trabalho anterior, intitulado *The Cremation Project* (1970), ele queimou todas as suas pinturas feitas entre 1953 e 1966. As cinzas das pinturas foram usadas para a fabricação de biscoitos, que foram armazenados em uma caixa junto com placas de bronze contendo as datas de nascimento e morte das pinturas, além da receita para fazer os próprios biscoitos (GRANT, 2010). Podemos perceber como ambos os trabalhos citados demonstram um momento de ruptura tanto na carreira do artista quanto na própria História da Arte: Baldessari parecia querer matar a pintura física e simbolicamente, como se estivesse extremamente frustrado com sua obra feita anteriormente e precisasse sacrificá-la para se voltar a uma nova direção. As

pinturas não foram exatamente destruídas, mas transformadas em um outro trabalho, que por sua vez apontaria o caminho que o artista seguiria naquele momento. Ele então estabelece seu posicionamento e uma nova lição para seus alunos e para ele mesmo: seja uma pintura ou uma performance, com domínio de técnica ou não, a arte deve mover as pessoas, e não entediá-las.

Figura 15 - John Baldessari, *Cremation Project*



Fonte: tate.org

Em seu vídeo *I am making art* (1971), Baldessari está de pé em frente à câmera, e realiza movimentos simples com o próprio corpo enquanto diz a frase do título (em português, “eu estou fazendo arte”). O artista move os dedos, as mãos e o corpo inteiro em pequenos gestos que parecem inúteis e sem sentido, e declara que sua ação deve ser considerada “arte”. Esta obra é bastante representativa daquela geração de artistas (tais como Vito Acconci, Bruce Nauman, Anna Bella Geiger, Sonia Andrade, dentre outros), que costumavam filmar a si próprios realizando gestos performáticos em espaços privados, sem a presença do público. O vídeo de Baldessari inclusive ecoa a declaração de Nauman de que, “sendo um artista e estando em seu estúdio, qualquer coisa que porventura estivesse ali realizando se configuraria como trabalho artístico” (MELIM, 2008, p. 49-50). Naquele momento, a performance e o vídeo, expoentes da arte conceitual, emergiram como linguagens cada vez mais presentes no sistema de arte, o que contribuiu para modificar os paradigmas tradicionais que costumavam definir as habilidades e ferramentas necessárias para alguém ser considerado artista.

Figura 16 - John Baldessari, *I am Making Art*

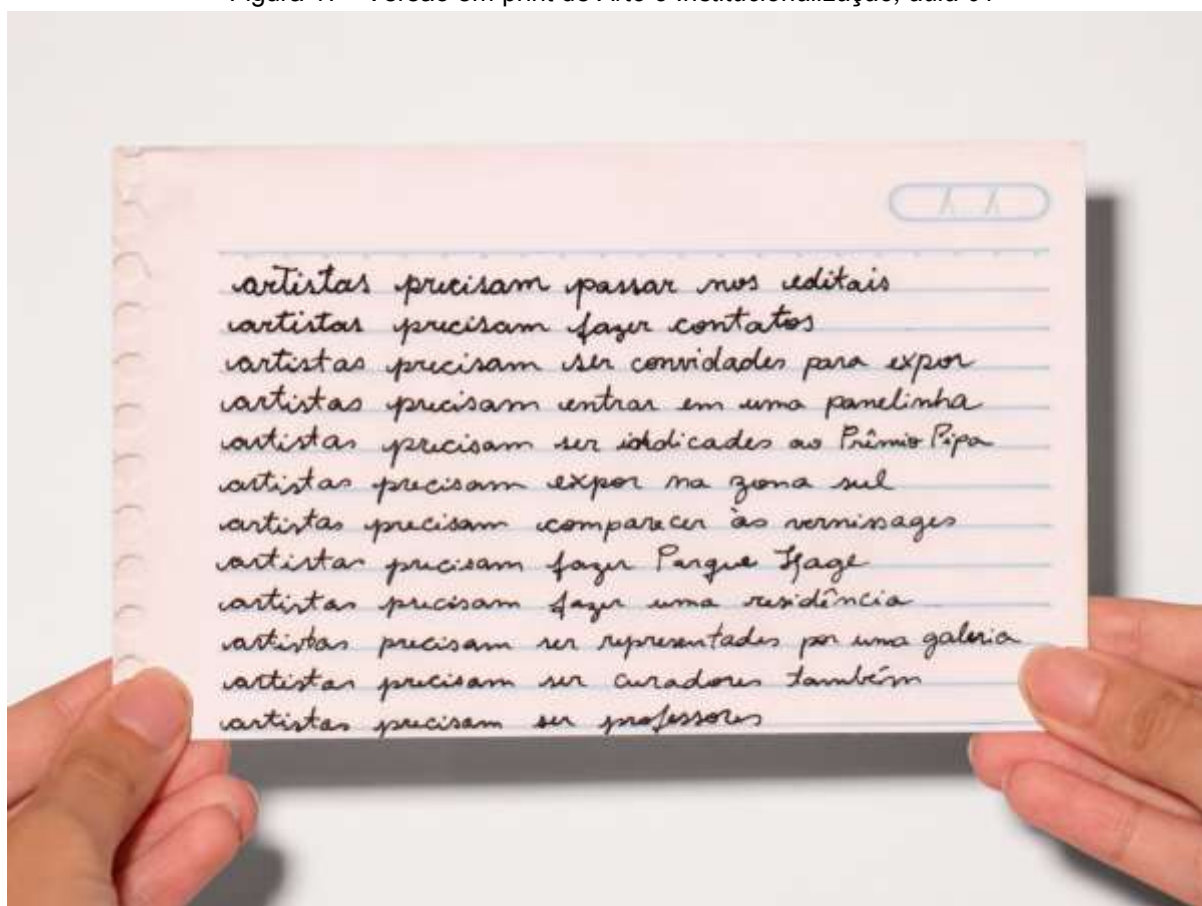


Fonte: moma.org

Com o passar do tempo, as circunstâncias provocaram a necessidade de produzir meu trabalho em outros formatos. Em decorrência da demora em conseguir

uma bolsa de pesquisa, comecei a vender meus trabalhos como versões impressas em papel fotográfico para conseguir um dinheiro extra. Pensei em como essa obra poderia ser apresentada nesse outro formato, então escrevi as frases em um pedaço de folha de caderno, o que novamente remeteu ao espaço escolar. O trabalho provocou um apelo maior do que imaginava, pois se tornou um dos trabalhos que mais vendi naquela ocasião, além de ter proporcionado um grande compartilhamento pelas redes sociais. Eu notava que, apesar de todas as especificidades profissionais e regionais que atribuí às frases (“zona sul”, “Parque Lage”), muitas pessoas de outros contextos territoriais e áreas artísticas demonstraram identificação com aqueles movimentos.

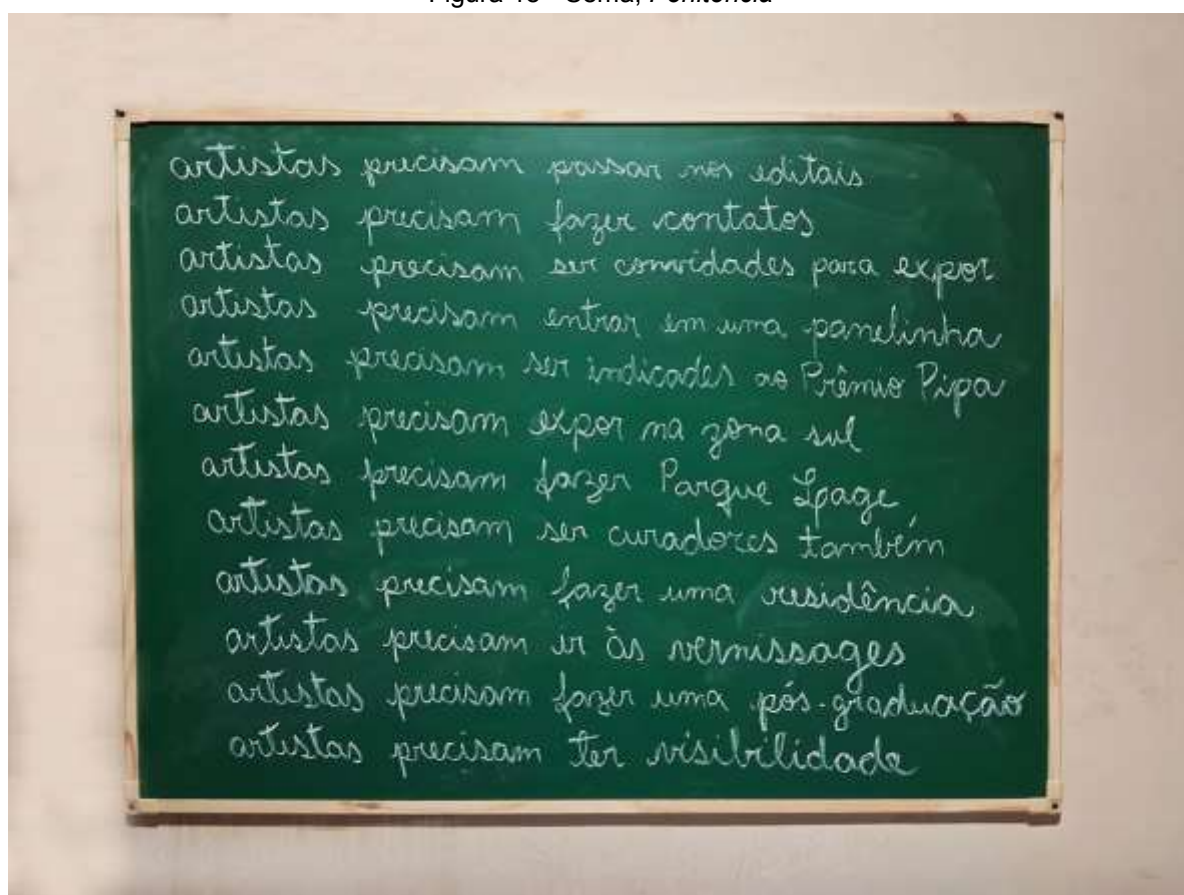
Figura 17 - Versão em print de Arte e Institucionalização, aula 01



A vontade de levar o trabalho para outros espaços também me motivou a produzir uma nova versão para ser enviada para os editais, já que a intervenção foi feita para o espaço do ateliê e o quadro não poderia ser retirado dali. Quando

chegou a minha vez de ter uma bolsa de pesquisa, eu pude enfim investir em uma versão mais flexível do trabalho, que poderia ser mudada de lugar. Dessa vez, seguindo a sugestão de um colega de turma, escolhi uma lousa verde de giz para escrever as frases, o que trouxe uma maior aproximação do imaginário escolar e evidenciou, mais uma vez, o caráter penoso da escrita. O trabalho passou a se chamar *Penitência* e pude apresentá-lo em duas ocasiões bastante distintas: ao final de 2023, a obra foi aceita em dois editais e percebi que cada um representaria um deslocamento para uma instância diferente do sistema de arte.

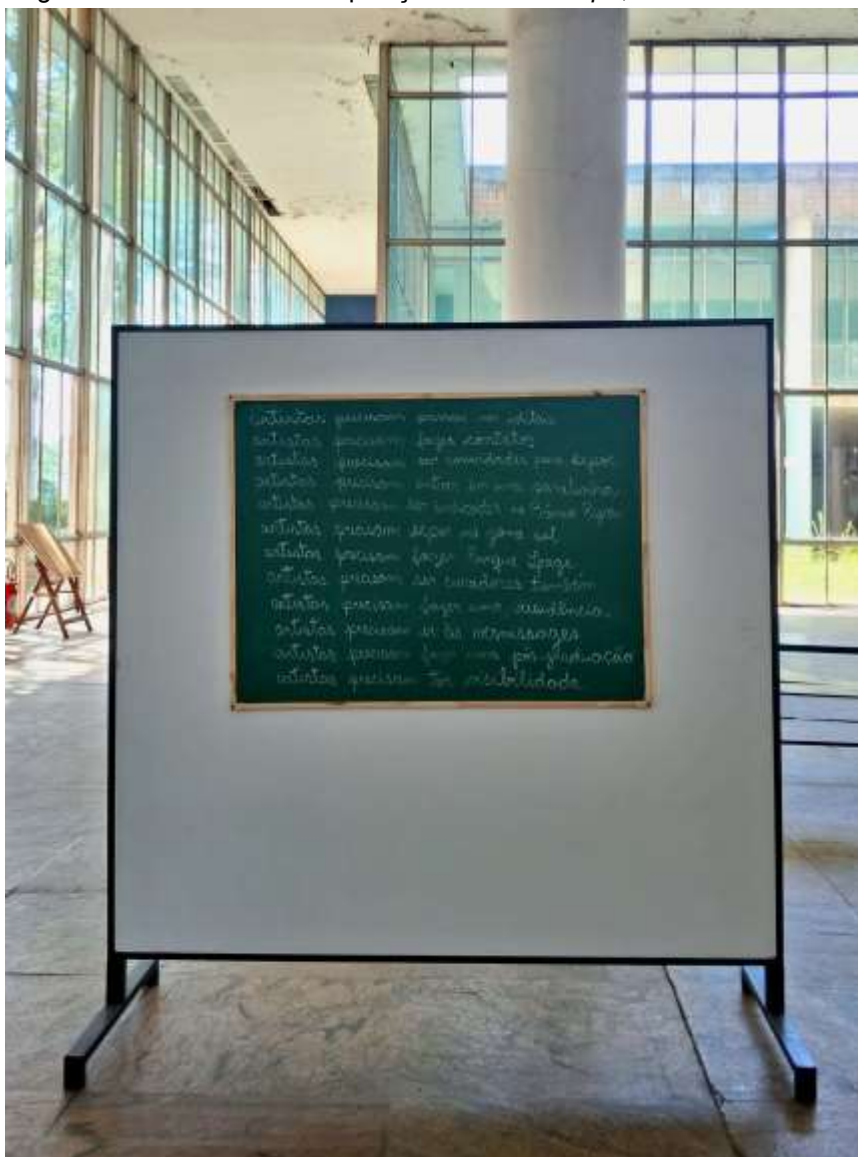
Figura 18 - Sema, *Penitência*



A primeira exposição ocorreu no evento acadêmico *FormasTempo*, organizado pelo PPGAV da EBA/UFRJ. A obra foi exposta no hall de entrada do prédio da reitoria da universidade, um lugar de grande circulação de estudantes e professores. Não era raro que as pessoas interrompessem seus trajetos de aula para ler o que estava escrito e fotografar o trabalho. Penso nas possíveis leituras

que a obra pode ter provocado em um espaço como aquele: a EBA, expoente da antiga Academia Imperial de Belas Artes, conhecida por seu ensino tradicional e que acompanhou mais de um século das reconfigurações da profissão de artista no país.

Figura 19 - *Penitência* na exposição *FormasTempo*, novembro de 2023



Logo em seguida, *Penitência* integrou a exposição *Imagética Contemporânea: Uma Jornada pela Diversidade*, que ocorreu na LZ Studio, uma loja de móveis e decoração localizada no bairro de Ipanema, na zona sul do Rio de Janeiro³⁹. Era curioso enxergar o trabalho em um contexto completamente distinto do meu habitual,

³⁹ A mostra foi a oitava edição do projeto LZ Arte, promovido anualmente pela loja com o propósito de vender obras de artistas emergentes. Nessa edição, o curador convidado Ademar Britto realizou uma chamada aberta para a seleção dos artistas, e a exposição foi aberta em dezembro de 2023.

pois as obras da exposição (em sua maioria pinturas) eram dispostas no espaço em diálogo com outros produtos à venda na loja, com um propósito decorativo. Esse contexto também se diferenciava pelo público predominante na vernissage: com exceção dos artistas, a maioria das pessoas presentes eram claramente de classe social mais elevada e provavelmente tinham condições de consumir o que seria vendido ali. Em momentos como esse percebo o grande motivo pelo qual artistas “precisam expor na zona sul”.

Figura 20 - *Penitência* na exposição *Imagética Contemporânea*, dezembro de 2023



Penso que o conjunto formado por *Como ser artista de verdade em um minuto*, *Arte e Institucionalização, aula 01* e *Penitência* retrata diferentes momentos-chave de minha trajetória como artista, em que mantive a ideia central do trabalho original e adaptei o seu formato de acordo com as necessidades de cada contexto. Acredito que essa obra continuará em constante transformação, seja com a escrita de novas e infinitas frases ou com outras possíveis maneiras de apresentá-las. Quando penso na trajetória de jovens artistas de baixa renda que inspirou a necessidade de falar dessas questões em meu trabalho e deu início a essa

pesquisa, recordo justamente do primeiro edital que passei, o *// PEGA*. Naquela ocasião, os artistas selecionados haviam sido divididos em grupos, que teriam a orientação de um dos integrantes da equipe de curadoria. A pessoa responsável por orientar meu grupo foi a artista Agrippina R. Manhattan, com quem eu faria amizade e se tornaria também uma das colegas de quem eu acompanharia a trajetória. Lembro que, quando o catálogo da exposição foi lançado, o seu texto curatorial foi preciso, pois tratava justamente das dificuldades enfrentadas por artistas como nós e da importância de nos apoiarmos na coletividade, o que de certa forma dialoga com as questões de meu trabalho:

O que fazemos, fazemos por desejo, mas também por necessidade. As instituições de arte passam por um processo urgente de desmonte e ataque, somos obrigados a dar “jeitinhos”, a criar gambiarras e procurar brechas justamente pela impossibilidade de seguir pelas vias de regra. É bem conhecido que o sistema de arte promove certo elitismo, mas me pergunto agora como podemos nós, artistas periféricas, não hegemônicas e “fudidas” ainda estar produzindo, ainda que a duras penas? A verdade é que talvez o que isto sirva pra nos ensinar não seja nada de novo. Precisamos estar vivas e para isso damos um jeito de sobreviver. Nisso criamos resiliência e perseverança, mas exigir isso é violento e elitista para com nossos corpos. Então criamos redes de apoio, rotas de fuga, meios de viralização. Percebemos que unidas somos mais fortes e não volta para isso. Para os artistas que não tem ateliê, artistas que fazem trabalhos que cabem no ônibus, artistas que não conseguem pagar o aluguel, artistas que moram com os pais, artistas que foram encorajados a terem medo de ser artistas, artistas sem assistentes, artistas sem carreira, artistas que não se enxergam na história da arte. Aos artistas que apesar de tudo continuam. (Manhattan, 2019, p.15)

2.2 Eu te vi na vernissage

Figura 21 - Sema, *Eu te vi na vernissage*

No vídeo *Eu te vi na vernissage* (2020)⁴⁰, vemos uma pintura pendurada no que aparenta ser a parede de uma galeria, onde lemos a frase “só estou aqui porque tenho contatos”. Sobre a obra, passam algumas sombras de pessoas e ouvimos vozes conversando, no que parece ser também o momento da abertura de uma exposição. Neste trabalho, trago a questão da necessidade de estabelecer conexões de afinidade dentro do circuito para alcançarmos certos lugares, que acredito ser parte essencial da carreira de artista. O elemento da vernissage surge então como uma extensão de nosso trabalho, em que precisamos desenvolver outras habilidades que vão além da produção de obras. Isto contraria a ideia de que somente a “qualidade” ou a “potência” de um trabalho seria suficiente para que um artista obtenha a legitimação no circuito, e que o seu “sucesso” seria condicionado apenas ao nível de maturidade e complexidade de sua obra. Trabalhos de arte existem inseridos em um contexto social que permite a sua circulação, repleto de fatores externos.

Se pensarmos a História da Arte oficial, que é apresentada em aulas e livros de autores consagrados, percebemos a grande predominância de artistas e teóricos homens, brancos, cisgêneros e oriundos de países centrais: se determinados grupos

⁴⁰ Disponível em: <https://vimeo.com/462056493>

sociais possuem uma série de privilégios que lhes permite a dominação de áreas como a arte, como não pensar que isso também não afeta o reconhecimento profissional do trabalho dos artistas? Privilégios como poder aquisitivo, origem familiar, país de origem e acesso à educação contribuem para que um artista possa desenvolver seu trabalho, obtenha oportunidades de expor sua obra em grandes instituições, e alcance a atenção e o respeito dos agentes legitimadores.

A vernissage é um elemento central para se pensar as relações interpessoais no circuito de arte. Inaugurar uma exposição é mostrar seu trabalho a seus pares, sentir a recepção do público às obras e à curadoria, além de cultivar as conexões profissionais que poderão abrir portas no futuro. Para um jovem artista, eventos como esse podem parecer intimidadores: como se portar? O que dizer a uma pessoa importante? Como se apresentar profissionalmente? Como acessar as pessoas “certas”? Em minha própria experiência, a frequência cada vez maior em vernissages ao longo do tempo contribuiu fortemente para meus conhecimentos acerca do circuito e a construção de minha carreira — muitas vezes eu estava estudando sem saber. Frequentei algumas aberturas em espaços institucionais e independentes, em regiões centrais e periféricas, algumas mais animadas e outras mais sérias. Quanto mais exposições participamos, mais conhecemos outras pessoas e as idas a tais eventos proporcionam, possivelmente, novas experiências. Estar no lugar certo na hora certa também pode nos levar a encontros com determinadas pessoas que posteriormente poderão fazer diferença em nossas carreiras.

Em sua tese *A Função Social dos Vernissages no Campo da Arte*, o curador e doutor em História, Teoria e Crítica pela UFRGS Alexandre Dias Ramos reflete sobre a importância dos eventos de abertura de exposições a partir da dinâmica que ali se estabelece entre os agentes do circuito. Segundo o autor, esses agentes (que se dividem entre artistas, curadores, galeristas, colecionadores, dentre outros) possuem diferentes interesses ao frequentar as vernissages e precisam seguir uma série de regras de conduta a fim de transitar nos espaços de arte e construir para si capital simbólico e social. Há um conjunto de gestos, códigos e valores que performamos em eventos como esses e que demonstram civilidade e boa educação para com nossos pares. Tais preceitos, segundo Ramos, são herança de uma longa história de ensino de etiqueta, polidez e bom gosto, que foi cultivado pelas classes consumidoras de bens artísticos como um mecanismo de distinção social. A

disciplina e a “boa educação”, estabelecidas pelas classes dominantes para fins de organização social e hierarquia de classes, passaram por muitas reconfigurações ao longo dos séculos e um de seus grandes pilares foi o cultivo do gosto e apreciação da arte.

Muitas festas, recepções e eventos culturais servem, nos variados meios de circulação, como instrumentos de valorização de capital simbólico, cultural e social. No caso específico da arte, que se constitui fundamentalmente pela produção de capital simbólico – e em sua reconversão em capital econômico –, a frequência em eventos culturais “elevados”, como os vernissages, sempre foi importante para compor uma associação direta entre gosto, boa educação e legitimidade social. (Ramos, 2012, p. 16)

O autor defende que quando comparecemos às vernissages, nosso corpo se torna um cartão de visitas e moldamos nosso comportamento para nos adequar àquele ambiente: a maneira como percorremos o espaço expositivo, como cumprimentamos colegas, como seguramos uma taça de vinho, o vocabulário que utilizamos para comentar as obras. Em especial os jovens artistas e curadores que buscam se consolidar profissionalmente e, assim, obter aprovação dos que estão em posições de poder: todos os seus atos devem provocar reconhecimento e não estranheza, para que, desse modo, se tornem de fato pertencentes ao meio que desejam se inserir. Ramos considera que por mais que a vernissage seja um espaço privilegiado de encontros em que os interesses se voltam para fatores externos à exposição, nem todos os seus visitantes irão possuir uma consciência de sua posição no jogo ou terão a disposição de realizar movimentos calculados. Conscientes ou não do porquê ali estão e do que devem fazer, as pessoas se deslocam para as exposições especificamente no dia da abertura a fim de prestigiar o trabalho dos colegas, mas acima de tudo, “por uma vontade legítima e sincera de compartilhar um momento agradável juntas” (Ramos, 2012, p. 45).

Como legitimadores de qualidade, os vernissages colaboram para um envolvimento mais intenso dos agentes do campo com a arte e com o próprio campo. Embora o sistema permita um razoável trânsito social, levando em conta que artistas pobres podem ascender social e economicamente para as esferas mais altas da sociedade, é também um sistema com enormes barreiras (quase sempre invisíveis), pois é baseado fundamentalmente na distinção. Numa permanente avaliação, qualificação, inclusão e exclusão. A enorme rede de relações constituída pelas pessoas do mundo da arte, com seus mais variados propósitos, estabelece, de maneira orgânica, os valores que legitimam ou ignoram artistas, obras ou lugares que

frequentam. A legitimidade é auferida pelos pares segundo critérios reconhecidos pelo próprio meio. (Ramos, 2012, p. 169)

Quando pensei no conjunto de artistas da minha geração que estavam expressando dilemas semelhantes em suas obras e tiveram forte influência nessa pesquisa, o primeiro nome que me veio à mente foi da artista Camilla Braga. Conheci seu trabalho na exposição do já citado *II PEGA*, e desde então passei a acompanhar e estudar sua prática artística. Apesar de estarmos expondo juntas e nossas obras estarem fisicamente próximas, não chegamos a nos conhecer pessoalmente naquela ocasião. Porém recordo ter sentido um grande impacto ao ter contato com seu trabalho, em especial no dia da vernissage. A obra era intitulada *Super Trunfo* (2018) e se apropriava do famoso jogo de mesmo nome, mas utilizando artistas consagrados da História da Arte como personagens. O jogo consistia em um baralho de cartas a ser distribuído por 2 jogadores ou mais, em que cada carta representava um artista do cenário mundial e o seu número de exposições, feiras e trabalhos em coleções. Esses dados foram recolhidos dos sites de galerias que os representam e determinavam quem venceria a cada rodada. No espaço expositivo, o jogo era disposto em uma mesa com 4 cadeiras para que o público o jogasse. Lembro da divertida experiência em ativar o trabalho ao jogá-lo com amigos, o que me incentivou a conhecer o restante da obra de Camilla.

Figura 22 - Camilla Braga, *Super Trunfo*



Fonte: site da artista

O trabalho de Camilla também se volta para pensar criticamente a profissão de artista visual, especificamente em relação a jovens artistas de baixa renda e periféricos, que enfrentam uma série de obstáculos para sobreviver no mundo da arte. Em seu trabalho *Faixa* (2017), ela anuncia seus ‘serviços’ de artista contemporânea em uma faixa de ráfia bastante característica do subúrbio da cidade, onde lista as suas habilidades oferecidas como ‘performance, videoarte, instalação, fotografia e etc’. Essa obra enfatiza o ofício do artista enquanto um trabalho como qualquer outro, ao se distanciar de romantizações que foram atribuídas a essa profissão: artistas também precisam pagar contas, ser remunerados, promover seu trabalho. Assim como artistas citados nos capítulos anteriores, Camilla também chegou a invadir exposições com sua obra: após ter seu trabalho recusado no edital Abre Alas da Galeria A Gentil Carioca, ela instalou sua faixa na rua em frente à galeria no dia da abertura da mesma exposição. Quando consideramos que os eventos daquele espaço se estendem para o ambiente externo da galeria como uma grande festa, especificamente na região do centro da cidade onde fica o conjunto de lojas populares conhecido como *Saara*, o trabalho de Camilla poderia tanto ser considerado parte da exposição, como parte da paisagem cotidiana.

Figura 23 - Camilla Braga, *Faixa*



Fonte: site da artista

Camilla se baseia no conceito de *artista-etc* de Ricardo Basbaum quando pensa nas variadas funções complementares que ela se desdobra para tornar o seu trabalho possível. Segundo Basbaum, o artista-etc seria aquele “questiona a natureza e a função de seu papel como artista” (BASBAUM, 2013) e estabelece interseções com outras funções como a de curador, teórico, escritor, ativista, dentre outras.

Vejo o ‘artista-etc’ como um desenvolvimento e extensão do ‘artista-multimídia’ que emergiu em meados dos anos 1970, combinando o ‘artista-intermídia’ fluxus com o ‘artista-conceitual’ – hoje, a maioria dos artistas (digo, aqueles interessantes...) poderia ser considerada como ‘artistas-multimídia’, embora, por ‘razões de discurso’, estes sejam referidos somente como ‘artistas’ pela mídia e literatura especializadas. ‘Artista’ é um termo cujo sentido se sobre-compõe em múltiplas camadas (o mesmo se passa com ‘arte’ e demais palavras relacionadas, tais como ‘pintura’, ‘desenho’, ‘objeto’), isto é, ainda que seja escrito sempre da mesma maneira, possui diversos significados ao mesmo tempo. (Basbaum, 2013, p. 168)

A partir de suas observações acerca das suas próprias experiências e das pessoas ao seu redor, ela expande a teoria de Basbaum e propõe o conceito de “artista-mais-que-etc”:

Artistas-mais-que-etc são pessoas que, além das multiplicidades que precisamos assumir enquanto artistas contemporâneos, como desenvolvido por Basbaum, lidam também com questões sociais de gênero, cor de pele, sexualidade, exílio social. Nossa presença, nossos movimentos nos espaços da arte contemporânea ainda são um ato político de afirmação. Atravessamos importantes questões além das paredes da instituição de arte. (Braga, 2019)

Penso que o conceito proposto por Camilla contempla muitas das experiências de artistas de minha geração que cito ao longo desta pesquisa, além da minha própria. Sinto que existem certos dilemas que experimentamos para além da sala de aula, do ateliê e da galeria que tornam nossa jornada muito mais árdua e afetam nosso acesso e permanência nos espaços institucionais. Isso também se relaciona às vivências de adversidade citadas por Agrippina e os recortes de classe que surgiram em minha obra no capítulo anterior. Ter contato com os trabalhos e textos de Camilla foi a faísca necessária para o entendimento de que certas indagações sobre nossa posição enquanto “jovens artistas” poderiam ser trazidas para discussão. Podíamos formular um senso crítico em relação ao que nos era ensinado e desse modo reivindicarmos nossa própria voz. Quando passei a conectar esses pontos em comum da minha prática artística com a de meus colegas, encontrei enfim um vocabulário para expressar esses questionamentos, e assim essa dissertação tomou forma.

Figura 24 - Camilla Braga, *Artista do mês*

Fonte: site da artista

Em sua obra *Artista do Mês* (2017), Camilla se apropria de outro elemento comum ao mercado de trabalho: a placa de funcionário do mês, que consiste em uma forma de premiação concedida ao trabalhador que se destacou pela eficiência na realização de seu ofício. No caso, a artista concede o prêmio a si mesma: ela se coloca, simultaneamente, como funcionária, patroa e empresa. Podemos pensar na construção de carreira de artista, em que trabalhamos por conta própria e acumulamos uma série de funções. Além da realização de nossas obras, precisamos também gerir nossas carreiras tal qual empresários, divulgar e promover nosso trabalho, escrever sobre ele, etc. Camilla também faz referência ao próprio modelo de artistas-empresa que podemos identificar no cenário contemporâneo:

Basta abrir o instagram do studio Olafur Eliasson pra perceber como o moinho gira ali, são vários funcionários, eles têm até refeitório e funcionários de cozinha. Olafur é uma empresa. Neste sentido, me coloco como empresa, como instituição também, uma vez que, para mandar propostas para alguns centros culturais é necessário ter CNPJ. Ser empresa faz parte do ser artista-etc e também do artista-mais-que-etc, ocupamos o papel de vários funcionários em 1 corpo, meu corpo. (Braga, 2019)

Figura 25 - Camilla Braga, *Camisa Camilla Braga Promo*



Fonte: site da artista

Já em sua obra *Camisa Camilla Braga Promo* (2019), ela vende camisas azuis onde é possível ler, em amarelo, uma lista contendo os artistas Leonardo Da Vinci, Michelangelo, Rembrandt, Vincent Van Gogh, Pablo Picasso, Chris Burden e por fim, o próprio nome da artista. Trata-se de uma releitura do vídeo *Famous Artists* do próprio Burden, em que o artista coloca seu nome como parte de um conjunto de artistas de grande prestígio na História da Arte. O vídeo, exibido como um comercial de televisão promovia, de certa maneira, uma autolegitimação do artista, pois levava o público a acreditar que ele estaria no mesmo nível de consagração que aqueles nomes, mesmo que as pessoas não tivessem conhecido seu trabalho previamente. A releitura de Camilla propõe uma nova circulação da obra ao transformá-la em camisas a serem vendidas, que serão vistas pela cidade nos corpos das pessoas. Interessante notar que a artista é a primeira e única mulher da lista, o que também traz à tona o reconhecimento de artistas mulheres na História da Arte oficial, que até hoje não estariam em um mesmo patamar de prestígio que os grandes nomes citados: todos eles homens brancos cisgêneros. Em outra variação do trabalho, Camilla propõe que as pessoas que compram a camisa adicionem seu próprio nome

à lista, o que, segundo a artista afirma em seu portfólio, “amplia o corpo coletivo como potência de peso na história da arte”.

Acredito ser no mínimo curioso que o contexto de produção de *Eu te vi na vernissage* tenha se dado em cenário aparentemente oposto daquilo que a obra se trata: em meados de 2020, eu estava prestes a concluir a graduação quando surgiu a pandemia de covid-19. O isolamento decorrente dessa situação aboliu temporariamente as exposições presenciais, museus e galerias foram fechados e portanto, o hábito de frequentar vernissages também desapareceu de nossas rotinas. Produzir arte foi o que me ajudou a lidar com aquele momento desolador, e passei a produzir pequenos vídeos com aquilo que havia disponível em meu espaço doméstico. O vídeo acabou se tornando minha principal ferramenta de trabalho durante esse período, por seu baixo custo e facilidade de circulação no meio virtual, já que essa era a única maneira de exibirmos nossos trabalhos.

Quando tive a ideia de realizar *Eu te vi na vernissage*, concebi a obra apenas como uma pintura, mas senti que ela não teria o mesmo efeito em uma exposição online. Resolvi, então, transformá-la em um vídeo pendurando a tela na parede de minha própria casa e simular não somente um espaço expositivo à sua volta, mas também projetar sobre ela códigos que remetessem a uma abertura de exposição. O próprio título que dei ao vídeo sugere um diálogo que já não se mostrava presente em nosso cotidiano, mas que sentíamos muita falta. Sinto que demorei a entender como esse trabalho refletia, para além das questões de crítica institucional, justamente a saudade das conexões humanas que a vernissage proporciona. Quando a pandemia se aproximou do fim e as exposições presenciais retornaram, pude notar o quanto as vernissages tiveram a sua importância realçada por terem se tornado um momento de grandes reencontros, em que o contato físico se mostrava tão essencial. Percebo que minha frequência em aberturas aumentou de forma significativa após o isolamento e se tornou uma das principais ocasiões de encontrar amigos e conhecer novas pessoas.

Como dito anteriormente, eu estava no fim da graduação quando realizei esse trabalho, e recordo que, naquele momento, percebi que a crítica institucional estava se tornando um assunto cada vez mais frequente em minha prática artística. Embora o trabalho de conclusão de curso tenha se concentrado em outras pesquisas que norteavam minha produção até então, e a crítica institucional ainda não fosse meu principal objeto de estudo, ela já se mostrava presente em diversos momentos em

que desviei o olhar para uma questão mais existencial da figura do artista, ou pensei criticamente a assimilação de certos discursos por parte do circuito de arte. Acredito que foi a partir de *Eu te vi na vernissage* que senti que esses dilemas e reflexões poderiam se tornar uma pesquisa em si e eu poderia aprofundá-los em um projeto de mestrado.

Após a realização do trabalho, procurei inscrevê-lo em um número considerável de editais mas todos o recusaram. Por fim, pude exibí-lo somente dois anos depois na mostra *Aparição Desaparição*, que ocorreu em setembro de 2022 na Casa da Escada Colorida. Considero curioso o fato de que, apesar de o trabalho ter sido selecionado via inscrição em um edital, a curadoria da exposição foi feita por minhas amigas e colegas de mestrado Phoebe Coiote e Yurie Yaginuma, o que, ironicamente, fez jus à frase presente na pintura: eu estaria ali somente porque tinha contatos?

2.3 Distribuição de renda

Em um determinado ponto do mestrado, eu estava vivenciando um momento de grande desilusão em relação ao trabalho e aos estudos. A longa espera por uma bolsa de pesquisa foi uma experiência angustiante que afetou fortemente tanto minha produtividade quanto minha saúde mental, pois eu dependia da ajuda de custo da universidade para sobreviver. Essa situação desoladora me fez questionar muitas vezes a escolha em me dedicar exclusivamente à carreira acadêmica e percebi o quanto a pós-graduação e a universidade podem ser lugares elitistas e excludentes⁴¹. Em relação à minha carreira de artista, editais e convites para expor

⁴¹ Essa conjuntura se deve, em grande parte, ao desmonte do ensino superior no Brasil nos últimos anos, como pode ser observado, por exemplo, no valor das bolsas CAPES que permaneceu congelado por quase 10 anos. Segundo o professor da Unioeste Paulino José Orso, as universidades foram criadas tardiamente no Brasil e desde a sua fundação foram pensadas como um lugar de formação da elite e de seleção dos “mais capazes”. A ampliação do ensino público superior proporcionado pelos governos do PT a partir de 2003 garantiu mais oportunidades de acesso da classe trabalhadora às universidades, até ser interrompida pelo golpe parlamentar de 2016. Desde então, governos de direita tomaram uma série de medidas para congelar investimentos, sucatear instituições e até mesmo desmoralizar as universidades públicas (ORSO, 2020). Por mais que meu período na pós-graduação tenha se dado justamente na transição de um novo governo do PT e um novo horizonte tenha sido traçado, minha passagem na universidade como um todo foi

se tornaram cada vez mais raros e quando ocorriam, eu não passava na seleção ou a exposição era cancelada por eventuais contratempos. Me sentia em um ponto estagnado na escada da legitimação, em que as portas pareciam se fechar e não havia oportunidades de fazer meu trabalho circular pelos caminhos institucionais. Quando essa situação se prolongou por um tempo considerável, eu sentia que já não deveria tratá-la como uma mera fase passageira da carreira de artista, daquelas que “todes nós passamos de vez em quando”: era preciso agir e encontrar uma alternativa.

Nesse mesmo período, precisei cumprir o estágio docente e tive a oportunidade de dar algumas aulas para uma turma de graduação na disciplina *Laboratório de Arte 5 - Circuitos de arte, estratégias e mediações*, da professora Analu Cunha. Essa experiência me possibilitou olhar para minha própria pesquisa de outra maneira, tanto no processo de preparação das aulas quanto nas eventuais trocas com a turma. Escolhi levar para a sala de aula, além de minha própria produção, o conjunto de artistas de minha geração que tratei nos capítulos anteriores. Acredito que as discussões levantadas pelas obras se aproximaram das vivências de muitos estudantes, o que gerou uma forte identificação e inspirou de forma notável os trabalhos práticos desenvolvidos pela turma para a disciplina. Para mim, o exercício de lecionar foi como passar por uma residência artística, no sentido de como aquela experiência afetou meu trabalho como artista a partir de então. Olhar para a produção de todes aqueles “artistas-mais-que-etc” em conjunto e a sua influência em minha própria prática artística deu maior sentido à minha pesquisa de mestrado e moldou a direção da escrita dessa dissertação. Além disso, posso dizer que aquele semestre de fato me fez recuperar o prazer de ir à universidade a cada semana e me deu um maior propósito na carreira acadêmica, apesar de todas as adversidades.

Acompanhar a produção da turma ao longo do curso e enxergar tudo aquilo que nos aproximava me incentivou também a desenvolver uma obra resultante daquela experiência como um todo. Em conversas com outros colegas artistas, eu podia notar que o dinheiro parecia ser a grande questão comum em nossas

predominantemente marcada pela elitização das instituições e os seus efeitos a longo prazo. Além disso, deve-se considerar os problemas estruturais específicos da pós-graduação, que carece de maiores políticas públicas de permanência estudantil, em especial quando estamos falando de um programa de pós em Artes, cujo investimento e oferta de bolsas é consideravelmente menor em relação a outras áreas acadêmicas.

vivências. Observava que muitas das pessoas ao meu redor se mostravam cansadas de trabalhar de graça e passaram a se recusar a participar de projetos sem remuneração. Para jovens artistas, essa situação é sempre conflitante, pois na maioria das vezes buscamos participar do máximo possível de exposições para tornar nosso trabalho visível, mas os projetos culturais que oferecem cachê são escassos ou destinados a artistas com um nível mais elevado de legitimação. Temos o costume de trabalhar pela visibilidade e a possibilidade de um dia obter enfim um retorno financeiro de todo o esforço aplicado. Foi pensando em todos esses dilemas que comecei a conceber uma espécie de ação performática que poderia simbolizar, em forma de humor, a tão sonhada remuneração que estávamos precisando.

Figura 26 - Sema, *Distribuição de renda*, 2023



A ação consistia, basicamente, em distribuir notas de dinheiro falsas que valeriam “1 salário de artista” em aberturas de exposições. Pensava nas invasões de vernissages praticadas por meus colegas artistas, que resolveram tomar uma posição frente às galerias e instituições, sem pedir licença e sem precisar de editais ou convites. Lembrei do dinheiro lavado pelo Coletivo Seus Putos, da distribuição das zines de Lyz Parayzo, dos códigos trabalhistas de Camilla Braga e das intervenções não oficiais feitas por variados artistas em edições do projeto Abre Alas. Se por um longo tempo as portas se fecharam para mim, eu aprendi com esses artistas que eu poderia encontrar frestas para fazer meu trabalho circular de outras maneiras. Quando soube que uma grande vernissage estava próxima de acontecer justamente na galeria A Gentil Carioca, eu tive o impulso necessário para enfim materializar essa nova ideia. Me apropriei da imagem da cédula de 1 real (que já está fora de circulação) e fiz uma série de intervenções digital e manualmente. Pelo computador, apaguei todas as menções às instituições brasileiras, troquei “1 real” por “1 salário de artista” e por fim, no lugar de “Deus seja louvado” escrevi “Deus é Travesty”⁴². Durante o processo, tive a ideia de desenhar à mão sobre o rosto da efígie retratada na cédula, e cada nota teria então um desenho diferente que a tornaria única. Esses desenhos em estilo *cartoon* trouxeram um toque maior de humor ao trabalho, além de remeterem ao meu próprio repertório visual de infância e de cultura pop⁴³.

A primeira distribuição das notas ocorreu em um dia bastante movimentado no centro do Rio: nos arredores da praça Tiradentes, estava acontecendo o lançamento do livro *Hélio Oiticica - Cartas 1962 - 1970*⁴⁴ no CMAHO e em seguida, a abertura da exposição *Última Forma*, individual da artista Agrade Camíz, na galeria A Gentil Carioca. Esses eventos reuniram um número considerável de pessoas influentes no circuito de arte local, portanto parecia ser a oportunidade adequada para que eu desse início a essa ação. Quando cheguei naqueles espaços, fui

⁴² Essa frase foi fortemente inspirada pelo trabalho da artista Ventura Profana e do coletivo FudidaSilk.

⁴³ Faço parte de uma geração cuja infância foi muito marcada pelo hábito de assistir uma grande quantidade de desenhos animados na televisão. Esse hábito contribuiu para a construção de meu primeiro repertório visual, que inspiraria minhas experiências iniciais com o ato de desenhar. Logo eu me tornei uma criança que se destacava pela desenvoltura no desenho, e a palavra ‘artista’ passou a ser atribuída a mim pelas pessoas ao redor. Inserir o desenho estilo *cartoon* no trabalho que desenvolvo enquanto artista visual foi então para mim como um “retorno às raízes”.

⁴⁴ Livro organizado pela psicanalista e professora da UFF Tania Rivera.

encontrando colegas e amigos no caminho e comecei a entregar as notas tanto para eles quanto para qualquer pessoa que estivesse por perto. Para cada cédula entregue, um sorriso se abria. Era curioso notar as diversas reações de satisfação que as pessoas demonstravam ao ter o primeiro contato com o trabalho: elas ficavam felizes por ganhar uma obra de arte de graça, por enxergarem naquele ato uma demonstração de afeto, por se divertirem com os desenhos e por se sentirem contempladas pelas questões que eu estava trazendo. Essa ação me permitiu também estabelecer novas conexões pessoais durante as vernissages, pois eu encontrei ali um pretexto para me aproximar de pessoas importantes que para mim pareciam antes inacessíveis⁴⁵, além do fato de o trabalho gerar proveitosas conversas que me trariam novas amizades e contatos profissionais. Não demorou muito para que a obra também circulasse por meio de fotos postadas em redes sociais, o que fez com que algumas pessoas me encontrassem em outras vernissages já com a intenção de ganhar um trabalho meu.

Em um ano de portas fechadas e oportunidades escassas, *Distribuição de renda* proporcionou uma grande circulação de meu trabalho sem que eu precisasse depender de uma seleção de edital ou um convite para expor. Uma obra de baixo custo, que eu poderia produzir com os materiais que dispunha em casa, além de não ter que me preocupar com montagem. Ao longo do tempo, eu passei a distribuir as notas até mesmo fora do contexto das aberturas de exposições. O trabalho circulou de mão em mão, foi guardado em carteiras tal qual dinheiro e chegou a ser emoldurado e pendurado na parede.

⁴⁵ As notas chegaram até as mãos do artista Cildo Meireles, que demonstrou interesse em realizar uma troca de obras comigo. O próprio Cildo é conhecido por produzir trabalhos que lidam com a intervenção em notas de dinheiro, como *Inserção em Circuitos Ideológicos - 3. Projeto Cédula* (1970), em que ele carimba a frase “quem matou Herzog?” em notas verdadeiras, e *Zero Cruzeiro* (1974), em que o artista também altera as informações contidas nas cédulas de cruzeiro e insere imagens de pessoas indígenas.

Figura 27 - Registros da distribuição das notas, de julho a agosto de 2023



Quando penso no conjunto de artistas que mostrei em minhas aulas e que inspiraram essa obra, acredito que uma de minhas maiores influências foi o trabalho de Thiago Saraiva. Assim como tantos outros colegas que citei anteriormente, meu primeiro contato com sua prática artística também se deu em uma vernissage. No final de 2019, eu estava participando de mais uma edição do PEGA, e a exposição daquele ano ocorreu no Centro Cultural Phábrika⁴⁶. Thiago também estava participando da exposição, e nos conhecemos brevemente no dia da montagem. Seu trabalho chamava-se *Apapacho IV - Cafuné* (2019) e consistia em uma performance em que o artista, no dia da vernissage, convidava pessoas a deitarem a cabeça em seu colo e lhes fazia cafuné⁴⁷. A ação era realizada também por outros artistas convidados e as pessoas que participavam eram incentivadas a “passá-la adiante”. Quando a abertura da exposição estava caminhando para o seu fim, Thiago se aproximou e me convidou para participar de sua performance. Mesmo

⁴⁶ A exposição abriu dia 9 de novembro de 2019 com curadoria de Fabrício Guimarães, Clarisse Gonçalves, Amauri, Mirna Machado, Anna Carolina Eckhardt e Laura Ludwig, com organização geral de João Paulo Ovídio e Gabriela Lúcio.

⁴⁷ O trabalho é parte integrante da série *Apapacho*, em que Thiago realiza performances que envolvem algum tipo de contato físico e afetivo com o público.

com certa hesitação, eu deitei a cabeça em seu colo, recebi seu cafuné e iniciamos uma longa conversa sobre nossos trabalhos. Ao final da ação, sentia que nossa relação havia se modificado de forma significativa, pois havíamos compartilhado ali um momento de afeto e cuidado. Foi então que, a partir daquele dia, começamos uma grande amizade e passamos a acompanhar o trabalho um do outro.

Figura 28 - Thiago Saraiva, *Apapacho IV Cafuné*



Fonte: Revista Desvio

Thiago foi uma das pessoas com quem conversei muito sobre os dilemas de ser jovem artista e a falta de dinheiro. Ele sempre fazia questão de afirmar a necessidade de sermos seletivos com os projetos que nos dedicamos enquanto artistas, e de sabermos o valor da nossa força de trabalho. Essa relação entre arte e sustento também se manifesta em sua obra chamada *Arte Enxe Buxo* (2020-2021), um dos trabalhos que escolhi mostrar em minhas aulas e que acredito ter sido o grande disparador para que eu concebesse *Distribuição de renda*. Em *Arte Enxe Buxo*, Thiago percorre diferentes eventos culturais e espaços públicos vendendo lanches, como pães recheados e bolo de milho. Diferente de um vendedor ambulante comum, ele conseguiria adentrar lugares como museus e galerias livremente por ser artista, e por consequência a comida que vende também se torna

arte e pode ser vista inclusive como parte das exposições. Podemos pensar na dificuldade de artistas em obterem remuneração com seus trabalhos, o que faz com que procurem outras alternativas de sobrevivência – artistas que não são representados por galerias e então buscam vender seu trabalho por conta própria. Ao considerarmos o setor cultural como uma área escassa de oportunidades de emprego e um circuito de artes que concederá a legitimação para poucos, restam poucas opções para artistas de baixa renda que têm urgência em se alimentar e pagar contas. Thiago então encontra uma maneira de conseguir dinheiro sem precisar abrir mão da prática artística, e oferece um serviço de forte apelo popular a preços acessíveis: não seria mais fácil vender um bolo de milho do que uma pintura?

A escassez de oportunidades e a falta de remuneração no setor da cultura impulsionaram o artista a resgatar a prática de vendedor ambulante, exercida pelo seu avô materno, e a performar como uma estratégia de presença e sobrevivência no campo artístico. Sem receber convites para estar ali, ocupa os espaços com sua ação e afirma a posição de “margem” que ocupa. Nas fotografias é possível observar a aquisição de um produto/obra de arte não colecionável, feito para ser consumido/experimentado. A arte é entendida como alimento que sacia e, nesse trabalho, isso se dá tanto no sentido literal como no sentido figurado. (Ovídio, 2021, p. 62)

Figura 29 - Thiago Saraiva, *Arte Enxe Buxo*

Fonte: acervo pessoal do artista

Thiago relata que a ação surgiu em um momento de dificuldades financeiras, onde também seu trabalho passou a circular em instituições e receber prêmios. Apesar do capital simbólico que estava recebendo, suas tentativas de inscrição de projetos em editais públicos foram rejeitadas e ele se viu sem oportunidades de trabalho remunerado. Com o objetivo de não somente prover seu sustento básico mas também possibilitar a continuidade de sua prática artística, o artista teve a ideia de vender lanches feitos por sua mãe e retomou a profissão de ambulante exercida por seu avô, que era popularmente conhecido como “mané do doce”. Thiago então fez seu primeiro experimento na ocasião do encerramento da exposição *O nome que*

a gente dá às coisas, no Galpão Bela Maré, na qual ele era um dos artistas participantes⁴⁸. Thiago relata que, a princípio, não enxergava o ato de vender lanches como uma ação performática, mas sim como uma prática de subsistência. Entretanto, o fato de ter realizado a ação no contexto de sua exposição fez com que ela fosse compreendida pelas pessoas presentes como uma extensão de seu trabalho artístico, o que inclusive contribuiu para não causar qualquer tipo de objeção por parte da organização do evento.

Thiago então passou a repetir a performance em outros espaços culturais como o Museu de Arte do Rio, o CMAHO e a galeria A Gentil Carioca. Ele foi percebendo que cada espaço em que a ação era realizada provocava uma experiência peculiar. Quando tentou vender os lanches em um evento no Museu de Arte do Rio, por exemplo, sua presença foi barrada, o que lhe fez juntar-se aos demais ambulantes que se posicionavam na entrada do museu, esperando o público que saía do evento. Dessa vez, Thiago não foi lido como um artista pela instituição, e sua permanência no “lado de fora” lhe proporcionou uma forma de coletividade com os outros ambulantes, que por sua vez compartilharam suas experiências com o artista.

Outras ações seguintes ocorreram no contexto do Carnaval, o que permitiu um maior aspecto de “camuflagem” na performance, quando consideramos a figura do vendedor ambulante como uma parte essencial e bastante característica dos blocos espalhados pela cidade. Thiago então realizou a ação na abertura do Abre Alas que, como citado em capítulos anteriores, é uma exposição que acontece na galeria A Gentil Carioca sempre às vésperas do Carnaval, o que proporciona uma mistura de ambos os eventos. As vernissages do Abre Alas são sempre tomadas por um público bastante numeroso, que geralmente comparece ao evento fantasiado e já contagiado pelo clima de festa. Esse contexto atribuiu novas camadas ao trabalho do artista, que, também fantasiado, pôde circular livremente pelo espaço. Ele percebeu que, ao realizar *Arte Enxe Buxo*, poderia de uma só vez fazer arte, ganhar dinheiro, comparecer a vernissages, ver arte, encontrar amigos e não deixar de aproveitar o Carnaval.

⁴⁸ A exposição ocorreu entre 14 de dezembro de 2019 a 1 de fevereiro de 2020, resultante da produção da residência ELÃ (Escola Livre de Artes). Essa residência ocorre anualmente no Galpão Bela Maré e é voltada para jovens artistas de periferia.

Durante as ações Thiago também realizou registros em forma de fotografias, que também se tornaram obras em si mesmas e integraram a já citada exposição *Arte como Trabalho*. Ele fotografou as pessoas que consumiram seu trabalho, muitas delas também artistas e profissionais da cultura, e elas podem ser vistas segurando a placa usada por ele para anunciar seu serviço. Observar seus rostos de alegria e satisfação nos fazem imaginar todas as trocas que aconteceram naqueles momentos. Se a vernissage é o lugar para estabelecer conexões profissionais e sociais, também pode ser um lugar de troca de experiências de cuidado: o artista alimenta o público, que, por sua vez, tem possibilidade de apoiar o seu trabalho por uma quantia acessível. As fotografias dos “clientes satisfeitos” também são misturadas com imagens de pinturas famosas da História da Arte que retratam o alimento como o *Almoço na Relva* de Manet e o *Baco* de Caravaggio.

Arte Enxe Buxo é sobre o estado de urgência que a classe artística e demais profissionais no Rio de Janeiro passam mediante o dismantelamento dos órgãos e das políticas públicas de cultura nos últimos anos, mais especificamente, na última administração carioca, e agravada pela pandemia atual. Entretanto, a ação é também sobre encontros e permanências. A possibilidade de criar novas relações interpessoais e com os espaços, sob uma outra perspectiva como profissional, em que me propus a ocupar outras funções, até então, não cogitadas, mas que me foram exigidas para me manter presente e atuante no campo artístico mesmo que de modo marginalizado. A possibilidade de criar novas estratégias, para com muita insistência, manter os estudos artísticos sobre o corpo. Esses que precisam ser reorientados mediante incertezas e impossibilidades, quando através da experimentação *Arte Enxe Buxo* me proponho ser corpo-ambulante que invade as instituições de arte para tornar viável meu trabalho e, assim, pagar as contas. (Saraiva, 2020)

Figura 30 - Registros da ação de Thiago Saraiva no CMAHO e na Gentil Carioca e fotomontagens, 2021





Fonte: acervo pessoal do artista

Penso na complexa relação entre arte e dinheiro, em especial do ponto de vista de jovens artistas. Os jovens “artistas-mais-que-etc”, que foram os primeiros da

família a entrar na universidade, que fazem trabalhos que cabem no ônibus, que nunca tiveram dinheiro pra comprar o livro *Arte Moderna* do Argan para enfeitar a estante, que fazem baldeação para acessar os centros culturais, que repensam a decisão de ser artistas constantemente, que sabem que nunca conseguirão pagar as residências caríssimas que poderiam mudar suas carreiras, que se cansam de sempre produzir pensando “a longo prazo”, que passaram suas trajetórias acadêmicas não conseguindo evitar questionar os privilégios de classe implicados em toda essa conjuntura. Quem pode, de fato, desenvolver uma prática artística sem esperar um retorno financeiro? Qual caminho eu deveria tomar então, se entrei para faculdade para ter uma profissão e assim me sustentar? Como artista, aprendi durante toda minha formação a ter liberdade para criar, porém as urgências de se viver no sistema capitalista e fazer parte da classe trabalhadora nos impõem certos limites. Vejo colegas com diploma e sem dinheiro, que “dão com a cara” nas portas de um sistema de arte que movimenta altas quantias. Artistas que precisam moldar o próprio trabalho para se inserir em determinados circuitos. Artistas que precisam se submeter a exposições organizadas por grandes e ricas galerias com a promessa da visibilidade e o recebimento de uma porcentagem questionável das vendas de sua obra (se vender). Deveríamos naturalizar uma situação em que artistas, mesmo sendo parte essencial para existência das exposições, são os únicos profissionais considerados não merecedores de remuneração?

Os trabalhos em que me inspirei e que produzi durante essa pesquisa não procuram apontar soluções imediatas para esses problemas estruturais. Porém, acredito que as reflexões trazidas por eles são capazes de proporcionar outras possibilidades de conexão entre nós artistas. Quando me debruço sobre as obras de Seus Putos, Lyz Parayzo, Camilla Braga, Rafael Amorim, Thiago Saraiva e de outros colegas, sinto que não estou só e que meus dilemas e indagações fazem mais sentido. Nossos questionamentos podem não contemplar a realidade de todos os artistas, mas partem de um desejo em comum de pensar criticamente o nosso ofício e os contextos em que estamos inseridos. Quando penso na influência que as suas práticas artísticas tiveram em minha formação, acredito que o senso de coletividade seja o grande fator que nos une. A coletividade que se constrói quando prestigiamos amigos em suas vernissages, quando participamos de suas performances, quando compramos seus trabalhos, quando nos indicamos para grandes oportunidades,

quando convidamos para projetos, quando nos sentimos tocados por suas obras, e também quando falamos sobre elas em uma dissertação.

3 GALERIA

galeria

3.1 Quando nos vemos na vernissage

Em meu trabalho final de graduação, intitulado *Vídeo, Arte, Queer* (2021), me debrucei em uma pesquisa acerca de questões de gênero e sexualidade nas artes visuais, ao pensar como as dissidências sexuais e de gênero afetam a produção de artistas LGBTQIA+ e se tornam uma importante chave de leitura para seus trabalhos. Durante a passagem para o mestrado, meus interesses se voltaram para as questões da profissão de artista e da crítica institucional, que de certa maneira já estavam presentes na pesquisa anterior, mas que naquele momento se tornaram o principal objeto de estudo. Entretanto, não foi uma surpresa que o tema gênero continuasse aparente durante o período do mestrado e, por consequência, nesta dissertação. Percebi, por exemplo, que os artistas de minha geração presentes nos capítulos anteriores são todos integrantes da comunidade LGBTQIA+, por mais que esse fato não seja evidente em todas as obras apresentadas. Esse não foi um critério de seleção, mas acredito que reflete justamente o meu círculo social de amizades e referenciais artísticos. Em *Vídeo, Arte, Queer*, relatei que a escolha por uma graduação em Artes Visuais partiu, em grande parte, de um sentimento de solidão enquanto bicha não binária, que eu percebia ser determinante para os caminhos que percorri na vida adulta.

Penso que não é por acaso que aparentemente um número considerável de pessoas LGBT+ escolham cursar uma graduação em artes ou áreas afins, muito por conta de uma suposta liberdade que é esperada dentro de uma formação como essa (que ainda assim não a torna isenta de LGBTfobia), ou por diversos outros motivos sociais ou pessoais que as impediriam de estar seguindo alguma outra carreira considerada mais convencional. A graduação em artes foi para mim talvez não uma cura ou uma solução definitiva, mas uma forma de lidar com estas frustrações, principalmente pela possibilidade de trazer tais questões em minha prática artística e agora neste trabalho de conclusão. (Sema, 2021, p. 56)

De fato, a formação em artes como um todo me proporcionou um contato com pessoas LGBTQIA+ como nunca antes, onde não era raro ver “bichas, sapatonas e travestis ocupando espaços, sendo respeitadas e afirmando suas identidades, seja em sala de aula ou em seus processos artísticos” (idem, p. 22). Esse fato me proporcionou uma sensação de pertencimento que eu não encontrava em outros lugares, o que considero um fator determinante para a permanência de pessoas

como nós em cursos como esse, apesar das dificuldades. Foram justamente essas pessoas os primeiros referenciais que tive em pesquisa acadêmica e carreira de artista, o que persiste em influenciar minha produção até o presente momento. Recordo também que ingressei na universidade em um período em que algumas pessoas trans e travestis começaram a ter uma visibilidade considerável no circuito de arte brasileiro, o que também contribuiu para o debate acerca da presença dessa população nas instituições. Posso dizer que tive o privilégio de iniciar a graduação vendo pessoas trans participando de exposições, publicando artigos e estando à frente de mesas de eventos acadêmicos. Por outro lado, essas mesmas pessoas me ensinaram a ter sempre um olhar crítico para a sua própria presença nesses espaços, que por sua vez não deixam de reproduzir violências institucionais contra essa população. Comecei a perceber que essas questões dialogam diretamente com as práticas de crítica institucional, pois também revelam ideologias e convenções nas dinâmicas de poder do sistema de arte e como as instituições também podem ser veículos de reprodução da transfobia.

Em seu artigo *Porque não houve grandes artistas travestis?* a artista e curadora Agrippina Manhattan (2017)⁴⁹ questiona a ausência de pessoas trans na história da arte oficial e a escassa presença dessa população no circuito de arte contemporâneo, mesmo com uma abertura gradual nesse meio para tais questões em tempos recentes. Ela toma como base o artigo *Porque não houve grandes mulheres artistas?* da pesquisadora Linda Nochlin para refletir sobre os motivos possíveis para essa exclusão de minorias, ao pensar as semelhanças nas situações enfrentadas por mulheres cis e pessoas trans. A autora indica que essa ausência se dá, em grande parte, por uma falta de pessoas trans em posições de poder como agentes legitimadores, como por exemplo curadores e historiadores da arte; além de apontar que reconhecer que não houve grandes artistas travestis não significa “questionar a capacidade desses artistas ou a potência de seus trabalhos e sim reconhecer que isso se dá pela dominação heterocisnormativa em nossas instituições e em nossa educação” (Manhattan, 2017). Agrippina alerta que é preciso ter cuidado para não cairmos em um discurso meritocrático que tenta buscar uma ou outra pessoa trans que tenha conseguido legitimação apesar das dificuldades, pois a exceção não anularia a regra:

⁴⁹ Essa pesquisa foi apresentada na programação de comunicações do I PEGA e publicado como artigo na Revista Desvio em 2017.

Pensar que uma artista travesti para ser legitimada precisa somente fazer trabalhos com potência estética para igualar-se ao trabalho de pessoas cis é retomar a noção moderna da figura do Grande Artista bem como uma ingenuidade ao pensar que o mercado e o sistema da arte não têm também seus preconceitos (vemos, por exemplo, a disparidade entre artistas homens e mulheres nos acervos dos museus como bem mostra o trabalho das Guerilla Girls. (Manhattan, 2017, p. 93)

O texto aponta que os motivos para esse apagamento tem origem na própria exclusão social da população trans: a transexualidade foi por muito tempo considerada uma patologia, além de que grande parte das travestis no Brasil ainda hoje estão excluídas do mercado de trabalho formal, são expulsas de suas casas, não concluem o ensino médio e precisam recorrer à prostituição. No campo acadêmico, a questão trans por vezes é limitada a um tema de pesquisa de pessoas cisgêneras, o que reduz a presença de pessoas trans como apenas objetos de estudo. Se considerarmos também que esses espaços ainda possuem poucas políticas de permanência para pessoas negras, trans e de baixa renda, podemos pensar também na dificuldade dessas populações em conseguirem ocupar certos campos do saber e reivindicarem seu protagonismo. O campo acadêmico, dominado em grande parte por homens brancos cisgêneros, contribui para a exclusão ao não considerar as demandas específicas de pessoas trans como o direito ao nome social, além de uma grande falta de preparo de seus profissionais ao lidarem com essa população.

O que na realidade é um reflexo da falta de aptidão da academia, sobretudo no Brasil, de lidar com a diversidade. Assim como a academia cria um ambiente não-inclusivo para as travestistransgeneres, ela também o faz para a população negra, para as mulheres e para aqueles de baixa renda. Desta forma, ela assegura a perpetuação de uma hegemonia heterossexual, branca, ocidental e de predominância masculina. Por que não houve grandes artistas negras? Por que não houve grandes artistas travestis negras? Por que não houve grandes artistas chinesas? Por que não houve grandes historiadores da arte brasileiros? (idem, p. 94-95)

Essas questões também foram abordadas por Tertuliana Lustosa, em seu artigo *Manifesto traveco-terrorista*, publicado em 2016. Baseado no famoso livro *Manifesto Contrasexual* de Paul B. Preciado, o texto se debruça em uma série de temas como a teoria *queer* e seus efeitos na América Latina, o modernismo na arte brasileira criado a partir de apropriações de uma elite paulistana, o neoliberalismo no sistema de arte, dentre outros. Em uma escrita que demonstra um vasto domínio

teórico, a autora atravessa suas referências acadêmicas com citações à cultura pop, uso de termos do Pajubá⁵⁰, relatos de sua vivência pessoal enquanto travesti e nordestina e como tudo isso ressoa em seus trabalhos artísticos. Ela então propõe o termo traveco-terrorista como o seu “modo travesti de reagir ao desterro” (Lustosa, 2016) e, para ela, o uso do formato de manifesto, diferentemente da prática frequente da Arte Moderna, seria uma forma de clandestinidade, de escrita de novos modos de vida. É uma tarefa difícil tentar escrever uma síntese de todas as ideias que permeiam o manifesto de Tertuliana, dado a pluralidade de temas e a grande liberdade de escrita da autora, que torna o texto-ensaio-manifesto impossível de ser colocado em apenas uma categoria.

Tertuliana reflete como questões de alteridade foram tratadas pelo campo intelectual sob um olhar colonizador como, por exemplo, o modernismo antropofágico brasileiro, patrocinado pela elite paulista, que se apropriava de elementos de culturas periféricas para estabelecer uma estética de identidade nacional. Segundo a autora, esse movimento não deixou de atender os interesses do mercado, regido pela lógica do novo, e suas operações estavam “em conformidade com a exotificação de subjetividades colonizadas, não se tratando de um movimento subversivo em relação ao imperialismo europeu” (Lustosa, 2016, p. 388). Ela afirma que tal silenciamento de identidades subalternas não começou e tampouco terminou com o modernismo brasileiro, mas se iniciou com a chegada das caravanas portuguesas e persiste nas feridas coloniais que “ainda sangram”. Tertuliana então questiona como se dá a relação entre o sujeito autor e as realidades sociais das pessoas envolvidas em sua abordagem, e até que ponto a percepção desse autor sobre a cultura do outro não reforça “distorções e mortes silenciosas”.

Produções marginais de mendigos, putas, pretas e travestis que fraturam a universalização no “nós” brasileiro, em contrapartida, foram recorrentemente consideradas como crime, obscenidade ou falta de sofisticação e, justo por não adentrarem os espaços intelectuais da sociedade brasileira, foram estrategicamente manipuladas, apagadas e distorcidas. (idem, p. 388-389)

O texto propõe uma reflexão sobre a relação das instituições de arte com atos artísticos que deslocam “alguma estrutura naturalizada”, ao pensar as relações de

⁵⁰ Linguagem usada pelas travestis, bixas e sapatonas, baseada em várias matrizes africanas, como forma de resistência. (LUSTOSA, 2016)

produção que se voltam para os interesses do mercado, em um contexto que evidencia o avanço do neoliberalismo no sistema de arte. Tertuliana pensa como a teoria da arte também se insere a partir de uma conjuntura de construção da sexualidade que cria “mecanismos de aniquilamento social” e que dita relações de trabalho desiguais e “decorrentes explorações e processos de hierarquização”. Por fim, ela questiona quem são as pessoas que de fato podem reivindicar a posição de sujeitos autores no âmbito da história da arte, ao pensarmos os privilégios que permitem que determinados grupos ocupem o lugar de protagonismo enquanto certos lugares de fala permanecem encobertos ou inseridos como objetos exotificados.

“E as travestis?” – insiste Luciana Vasconcelos, travesti ativista e estudante do Prepara NEM. A pergunta vai também para os galeristas, os curadores, os artistas e os professores de arte. E as travestis? Alunas, professoras, artistas, galeristas, mediadoras? Não à toa, a questão de gênero, que permeia variados contextos de produção artística e, recorrentemente, a arte contemporânea, não se mostra de semelhante modo inserida nas relações de trabalho – por isso que não surpreende tanto a pessoas que pouco se deparam com pessoas trans no dia a dia terem contato com pinturas de autores cisgêneros que representam travestis. Porque as travestis são tão apropriadas pelo sistema de arte brasileiro, onde alguns dominam cargos em museus, universidades e galerias, mas não possuem esses cargos? (idem, p. 404)

Esses textos marcaram o início de minha formação e tiveram grande influência na maneira como formulei percepções sobre as instituições de arte e seus mecanismos de legitimação. Muitas mudanças ocorreram desde a publicação desses escritos, e pude notar nesse período um certo crescimento da presença de pessoas trans no espaço acadêmico e também na circulação de seus trabalhos em exposições, feiras e prêmios. Aprendi muito quando fui a vernissages e vi obras de artistas como Agrippina, Tertuliana, Lyz Parayzo, Rosa Luz, Bento Leite, Castiel Vitorino, Ventura Profana, Jota Mombaça, dentre outros. Acredito que a difusão dessas questões no sistema de arte, ainda que visto com um olhar crítico, contribuiu para que cada vez mais pessoas tivessem contato com tais narrativas e desse modo, se descobrirem também enquanto pessoas trans. Esse fato nos revela muito acerca do potencial da obra de arte como um veículo de inspiração de novas possibilidades de vida, e das pontes que construímos a partir de nossa prática artística e da sua circulação. Entretanto, precisamos sempre nos atentar que a recente inserção de pessoas trans nas instituições foi possibilitada, em primeiro

lugar, pela longa história do movimento trans e travesti que lutou por nossos direitos básicos, como também por muitas pessoas que persistiram em suas estratégias e “táticas de guerrilha” para poderem ser artistas, apesar de todo o aparato institucional excludente e cisnormativo.

Se o “simples” acesso à universidade, a cursos de formação artísticos e às instituições culturais representam ainda hoje um percurso árduo para a população trans, podemos refletir também na sua resistência em permanecer nesses espaços. Desde minha entrada na graduação, não foi raro notar pessoas trans, mesmo as mais intelectuais e altamente qualificadas, passando por grandes dificuldades financeiras e lutando por pequenas oportunidades de trabalho muito aquém de suas capacidades. Mesmo as pessoas trans que conseguiram a atenção dos agentes legitimadores e obtiveram certo prestígio no circuito ainda tiveram que lidar com relações de trabalho precárias, seja como artistas ou exercendo outra função nas instituições. Penso então quantas pessoas trans estão tendo hoje a oportunidade de viver de seu trabalho com arte? Em quantas funções elas precisarão se desdobrar para receber o mínimo reconhecimento? Quantas terão condições de concluir seus cursos de formação e posteriormente obter cargos à altura de sua qualificação?

Quando considero tudo que li para esta pesquisa, penso como o recorte da perspectiva trans afeta minha visão acerca da profissão de artista e de toda a sua construção histórica e social. Se questões como dinheiro e sustento ainda são um tópico sensível nas vivências de grande parte da população trans no Brasil, não há como desconsiderar como esse fato tem influência em nossa prática artística e em nossas estratégias de inserção no sistema de arte. Esse mesmo sistema elitista que nos ensinou muitas vezes, por meio de seus cursos de formação, que “dinheiro não importa”, que deveríamos produzir pela “paixão pela arte”, e que reconhecimento e legitimação seriam “consequências naturais de um trabalho autêntico e maduro”. Penso em como jovens artistas poderão ter senso crítico em relação a uma ideologia ainda dominante de que o dinheiro seria um fator “externo” ao campo da arte e que não deveria “contaminar a nossa liberdade de criação”. Aqueles que estão em posições de poder nos dizem para focar apenas em nosso trabalho e esperar pacientemente por uma vaga possibilidade de reconhecimento e retorno financeiro, pois temos “muita pressa” e “urgências demais”. Parece haver uma certa ambivalência na passagem de pessoas trans nesses espaços, pois ao mesmo tempo que as questões econômicas representam uma grande desvantagem em

nossas carreiras, a arte ainda é um dos pouquíssimos campos em que podemos enxergar hoje pessoas como nós recebendo algum tipo de validação, mesmo que simbólica.

Mesmo a legitimação do sistema parece ter certos preços, pois as suas diversas instâncias também possuem seus próprios interesses políticos e econômicos. Não é raro perceber que há um incômodo por parte de muitos artistas de grupos sociais minoritários em como a sua produção é lida e absorvida pelas instituições. Pessoas trans, quando são convidadas para determinados projetos, se vêem frequentemente reduzidas à sua identidade, como se não pudessem tratar de outros assuntos e como se a questão do gênero fosse a única chave de leitura possível para sua produção. Além disso, existe uma tendência de maior valorização de trabalhos focados em nossas dores ou que evidenciam o caráter marginalizado de nossas vivências. É como se as instituições tivessem interesse somente em legitimar o trabalho de artistas trans que transmitam uma estética que atenda às expectativas da cisgeneridade acerca da imagem de uma pessoa trans. Falar de nossas feridas pode ser uma experiência penosa muitas vezes, pois exige um mergulho constante em nossa intimidade que nem sempre temos disposição ou condições emocionais de realizar. Nas negociações que precisamos articular com o sistema, é preciso ter cautela com os limites daquilo que podemos e vamos ceder em uma relação que já temos ciência de ser exploratória.

Quando ingressei no mestrado, o tema gênero a princípio não seria tão presente na pesquisa – muito por conta desse mergulho na intimidade que já foi muito penoso na monografia –, porém, essas questões foram reaparecendo em minha produção. Realizei uma série de projetos curatoriais durante a passagem pela pós-graduação, e dois deles, em especial, trataram do protagonismo trans em suas concepções. Curadorias como essas não eram novidade para mim, pois recordo que, já em 2018, Agrippina organizou a exposição *A retomada da Imagem será a presença*, que reunia um conjunto de artistas formado apenas por mulheres trans e travestis, e pensava em um recorte de suas produções para além das questões de gênero⁵¹. No ano seguinte, ocorreu a exposição resultante da residência Arrebatrá,

⁵¹ A exposição abriu dia 29 de junho de 2018 na Galeria Oriente, no bairro da Glória (RJ), e contava com trabalhos das artistas Ana Matheus Abbade, Elle de Bernardini, Giorgia Narciso, Lyz Parayzo, Tertuliana Lustosa e Yna Kabe Rodriguez. Mais informações em: <https://youtu.be/0RgUlcLBTqA> acesso em 21 mai 2023

organizada por Walla Capelobo e Ventura Profana, que trazia um conjunto ainda maior de artistas trans⁵². Lembro de minha surpresa quando, ao chegar à vernissage, percebi que a exposição na verdade era uma ação coletiva em que as artistas escreviam nas paredes a frase “o que fazer no museu quando não se tem dinheiro para viver?”. Esses eventos foram momentos marcantes no período de minha graduação e se tornaram uma referência para além da prática artística.

Em 2022, recebi o convite de Thiago Saraiva para a realizar a curadoria de sua primeira exposição individual, parte integrante de um projeto intitulado *ComoVer*, que ele estava produzindo com fomento do edital FOCA. Esse projeto tinha como objetivo promover uma programação voltada para um público de pessoas trans, ao mesmo tempo que buscava ter o máximo de pessoas trans não binárias também em sua equipe de produção, seja como educadores, fotógrafos, na tradução em libras, dentre outras funções. O fomento do edital permitiu que todas as pessoas envolvidas na sua organização pudessem receber remuneração por seu trabalho e também possibilitou que todas as atividades e oficinas do projeto pudessem ser gratuitas, o que era uma prioridade para Thiago desde o princípio. A exposição ocorreu entre os dias 10 e 18 de junho de 2022 no Cineclub Tia Nilda, espaço cultural de grande importância na comunidade do Dourado em Cordovil, zona norte do Rio de Janeiro. A experiência de organizar uma exposição longe dos espaços centrais foi de grande aprendizado para mim, pois havia especificidades de um território periférico que afetavam a maneira como aquele evento chegaria ao público como, por exemplo, o fato de estarmos em um bairro onde a visita espontânea a exposições não é uma prática recorrente. Durante todo o processo de curadoria, debatemos muito acerca da presença da arte na periferia e da dificuldade de acesso da população às instituições culturais, predominantemente concentradas no centro e na zona sul da cidade. A exposição também promoveu uma grande integração com as crianças moradoras da comunidade, que por vezes também demonstraram forte interesse nas questões levantadas pelo projeto como um todo.

⁵² A exposição abriu dia 7 de dezembro de 2019 no CMAHO. Mais informações em: <https://www.facebook.com/events/552897481947742/> acesso em 21 mai 2023

Figura 31 - Divulgação da exposição *ComoVer: quebra-cabeça do corpo*. Design por Daniel Barboza.



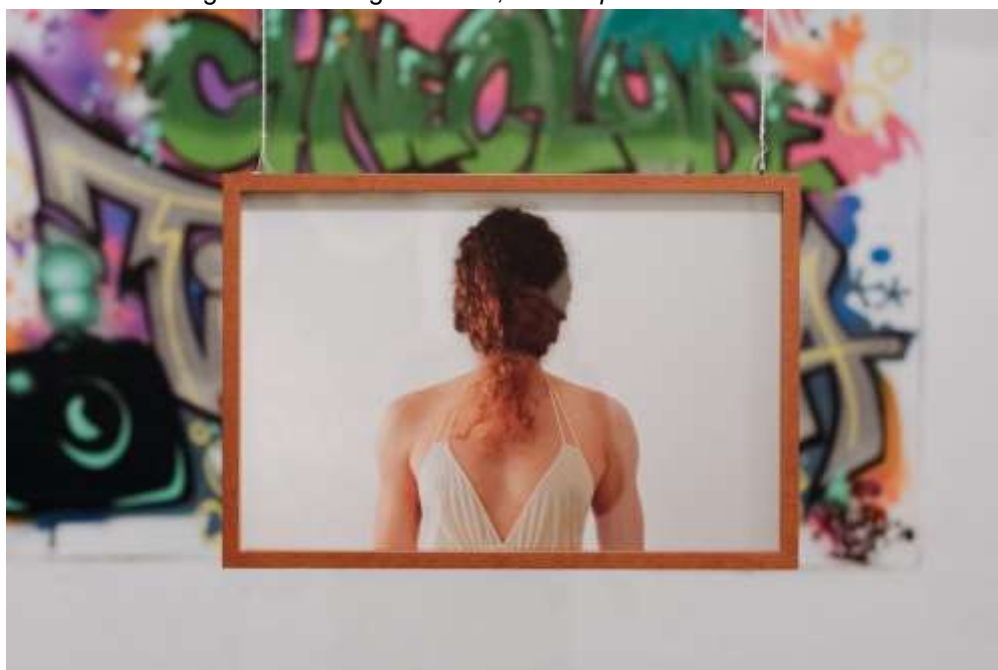
Fonte: instagram do projeto

Em relação ao recorte curatorial, realizei uma seleção de trabalhos de Thiago que tratavam da questão do corpo e dos variados códigos e estigmas atrelados a ele. Quando olhei para suas obras em conjunto, percebi que cada uma parecia representar uma parte diferente de seu corpo, como um quebra-cabeça. E a partir dessa percepção, comecei a pensar como a própria expressão de gênero do ser humano é construída como uma montagem de peças, que realizamos sob rígidas regras, determinadas por instâncias de poder. Questionar essas regras seria, portanto, uma maneira de reordenar nossas peças de forma livre e não-linear, em especial quando colocamos em questão o que pode ser considerado um corpo feminino ou masculino⁵³.

Olhos, língua, dedos, boca, mãos, cabelo, bigode, pés, unhas, dentes: pequenas engrenagens que em si mesmas já carregam uma série de preceitos sociais, estigmas e maneiras de comunicar mensagens. Aqui, elas se tornam mais do que pedaços de um todo, são protagonistas de suas próprias narrativas. E com isso, convidam também o público a praticar este exercício de emancipação: como eu gostaria de compor o desenho de meu próprio corpo, livre de regras? Como montar as peças desse corpo? Como ver um corpo? (Sema, 2022, p. 11)

⁵³ O texto curatorial completo, bem como demais informações sobre o projeto, estão disponíveis em <https://drive.google.com/file/d/1fBvyUne-xzwdusveYrIYgmAsIX2LUy0M/view> acesso em 12 fev 2024

Figura 32 - Thiago Saraiva, *Ensaio para armadilha nº 5*



Fotografia na exposição por Celeide Martins

Figura 33 -
Atividade educativa na exposição *ComoVer: quebra-cabeça do corpo*, fotografia de Celeide Martins



Figura 34 - Thiago Saraiva, Ande como homem



Fotografia na exposição por Celeide Martins

No mesmo ano, recebi o convite de minha amiga e colega de graduação Dani de Freitas para realizar uma curadoria conjunta de um projeto de sua autoria intitulado *Passagem*, que consistia em realizar uma exposição coletiva somente com artistas trans, dessa vez selecionados por uma chamada pública. O projeto surgiu de uma inquietação de Dani pela pequena representatividade de pessoas trans no circuito de arte, apesar dos recentes avanços. O título da exposição fazia menção à Galeria da Passagem, espaço expositivo do Centro Cultural da UERJ (COART), onde a mostra ocorreu. Essa galeria é situada no hall de entrada da COART, onde as exposições podem ser vistas por todas as pessoas que acessam o centro cultural. Desse modo, é inevitável que o público transeunte não se depare com a produção de pessoas trans, o que se opõe à invisibilidade cotidiana de nossas vivências. “Não haverá escapatória, será preciso transitar por seus meios e entranhas. Será preciso nos enxergar” (Freitas, 2022). Além disso, a palavra “passagem” também remete aos processos de transição que pessoas trans experimentam em suas trajetórias, como “partir de um lugar para o outro” ou “a morte de uma antiga existência”.

Figura 35 - Divulgação da exposição *Passagem*. Design de Camila Valladares e arte de Kimera Moreira



Realizamos a chamada pública em julho de 2022, entretanto a exposição ocorreu somente em agosto de 2023 por conta de interdições no prédio da COART. Apesar de não dispormos de orçamento, pudemos contar com a ajuda da equipe de funcionários da COART, que auxiliou na produção e montagem, além de possibilitar um apoio institucional da universidade para divulgação e organização da vernissage. Neste processo, também realizamos uma conversa pedagógica com a equipe sobre questões de gênero para que o conjunto de artistas tivesse um atendimento adequado e livre de violências. A exposição contemplou uma variedade de linguagens, como desenhos, vídeos e instalações, além do conjunto de artistas ter abarcado uma pluralidade de identidades de gênero como mulheres e homens trans, travestis e pessoas não binárias.

Figura 36 - Vista geral da exposição *Passagem*

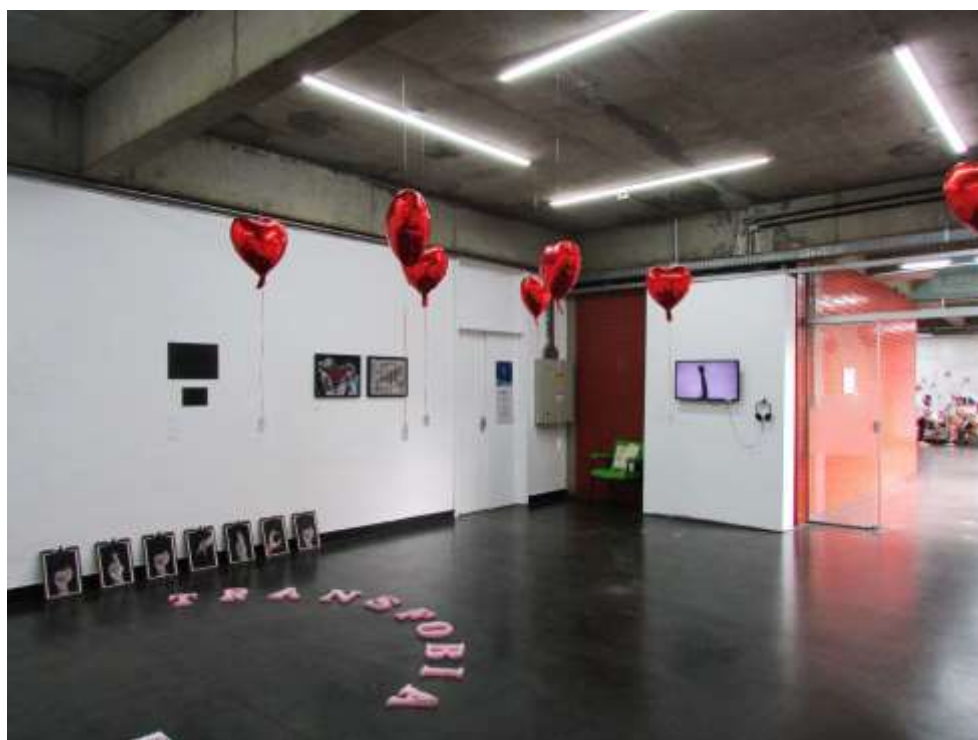


Figura 37 - Dani de Freitas, *Transfobia*



Figura 38 - Taliboy, *SETRANS – Trânsito pela Vida*



Figura 39 - Thiago Saraiva, *Arapuca*



Novamente a questão da coletividade se mostra crucial em ambos os projetos, e são estes os momentos em que sinto que ser artista parece fazer maior sentido. No texto curatorial para a exposição *Passagem*, refleti sobre a solidão ser um lugar comum para a experiência de pessoas trans, seja rejeição familiar, pelo preterimento afetivo ou pela reclusão a que recorremos muitas vezes por medo da

violência. Em minha própria experiência enquanto uma pessoa trans não binária, sinto que esse sentimento sempre me provocou tamanho assombro que, por muitas vezes, a única maneira que encontrei de expressá-lo foi através de meus trabalhos artísticos. Sentia que a arte me possibilitava uma liberdade que não era viável em meu cotidiano, mesmo que ainda limitada a um vídeo ou uma fotografia presos na parede de uma galeria. A arte também me proporcionou, ao longo do caminho, encontros com pessoas com quem eu pude compartilhar um pouco dessa solidão, e assim não precisar experimentar minha passagem sem ter alguém para me dar a mão. Sinto a força da coletividade quando Thiago e Dani me convidam para seus respectivos projetos, a partir de um laço afetivo e um voto de confiança proporcionados pela arte. Sinto-a também quando nossas exposições provocam novos encontros e as redes de conexão se expandem. Ao longo dessa dissertação, pensei em tudo que pode acontecer quando nos deslocamos para as vernissages e observamos nosso redor com atenção. Podemos ver arte e encontrar pessoas, como também aprender novas lições, realizar análises sociológicas desses rituais, repensar nossas convenções, questionar porque estamos ali, encontrar nossos semelhantes e nos sentir pertencentes, como também descobrir que existem outras possibilidades de vida que não imaginávamos.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Luana; MEDEIROS, Priscila; OVÍDIO, João Paulo; RODRIGUES, Carolina. *In: CATÁLOGO Arte como Trabalho: estratégias de sobrevivência dos trabalhadores da arte*. Duque de Caxias: [s.n.], 2021.
- BARRIO, Artur. Manifesto. *In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (org.). Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- BARRIO, Artur. Textos, manifestos e um "texto mais recente". *Revista Visuais: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UNICAMP*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 140-185, jan./jun. 2016.
- BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. *In: BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BRAGA, Camilla. Entrevista Camilla Braga. [Entrevista concedida a] Clarisse Gonçalves. Site Revista Desvio, 2019. Disponível em: <https://revistadesvioblog.wordpress.com/2019/04/26/camilla-braga-entrevista/> acesso em 4 mai 2023.
- CALIRMAN, Claudia. *Arte brasileira na ditadura militar*. Rio de Janeiro: Réptil, 2013.
- CAVALCANTI, Raíza. Crítica Institucional à brasileira: a relação entre artistas e instituições nos idos dos anos 1960/1970 no Brasil – o caso Fiat Lux. *Caiana, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n. 5, p. 44-58, 2014.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.
- COLETIVO SEUS PUTOS. Dossiê Coletivo Seus Putos. *Concinnitas*, Rio de Janeiro. n. 34, dez. 2018.

CRUZ, Yhuri. Contrato ético monumento-documento à presença. *In*: HOME Page Yhuri Cruz, 2018. Disponível em: <http://yhuricruz.com/2018/12/28/monumento-documento-a-presenca-2018-2019/>. Acesso em: 4 maio 2023.

CRUZ, Yhuri. Entrevista Yhuri Cruz. [Entrevista concedida a] Clarisse Gonçalves. *Revista Desvio*, 2019. Disponível em: <https://revistadesvioblog.wordpress.com/2019/11/09/entrevista-yhuri-cruz/>. Acesso em: 7 maio 2023.

FERNANDES, Thiago. A Moreninha: na contramão da “Geração 80”. Blog A Nuvem. Disponível em: <https://nuvemcritica.com/2020/05/20/a-moreninha-na-contramao-da-geracao-80/>. Acesso em: 25 mar. 2024.

FERNANDES, Thiago. Após junho de 2013: coletivos estético-políticos na guerrilha do sensível. *In*: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 14., 2019, Campinas, SP. *Anais [...]*Campinas, SP: UNICAMP, 2019.

FERREIRA, Glória. Emprestar a paisagem – Daniel Buren e os limites críticos. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 8, 2001.

FRANCA, Patricia. Sentimentos topológicos: a mão nas artes plásticas. *In*: FRANCA, Patricia. *Absorção, impregnação, opacidade, recobrimento*. 1998.

FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. *In*: *Concinnitas*, Rio de Janeiro, n. 13, dez. 2008.

FRASER, Andrea. O que é Crítica Institucional? *Concinnitas*, Rio de Janeiro, n. 25, dez. 2014.

FRASER, Andrea; BAJO, Delia; CAREY, Brainard. Conversation: Andrea Fraser. *The Brooklyn Rail: critical perspectives on arts, politics, and culture*. Nova York: [s.n.], 1 out. 2004. Disponível em: www.brooklynrail.org/2004/10/art/andrea-fraser. Acesso em: 15 jan. 2024.

FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

GRANT, Daniel. Can artists really disown their early work?. *Huffpost*, 2011. Disponível em: https://www.huffpost.com/entry/can-artists-really-disown_b_678184. Acesso em: 7 out 2022.

HEINICH, Nathalie. *A sociologia da arte*. Bauru, SP: Edusc, 2008.

HEINICH, Nathalie. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v. 13, n. 22, 2005.

JESUS, Thiago Machado. *Revelar o cenário, emprestar a paisagem: o trabalho em situ de Daniel Buren e o sistema da arte (1967-1987)*. Tese (doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

KRUSTX, Mateus A. Entrevista Mateus A. Krustx. [Entrevista concedida a] Clarisse Gonçalves. *Site Revista Desvio*, 2020. Disponível em: <https://revistadesvio.eba.ufrj.br/2020/04/10/entrevista-mateus-a-krustx/>. Acesso em: 4 jan. 2024.

KIEFER, Luísa Martins. *Jovem artista: a construção de um duplo mito*. 2013. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 17, 2008.

LEITE, Caroline Alciones de Oliveira. Sem título, sem som, sem controle. *Gambiarra*, Niterói, n. 7, dez. 2014.

LUSTOSA, Tertuliana. A lenda da trava leiteira. *Periódicus, Revista de estudos indisciplinados em gêneros e sexualidades*. Salvador, n. 8, v. 1, nov.2017/abr.2018. Publicação periódica vinculada ao Grupo de Pesquisa CUS, da Universidade Federal da Bahia – UFBA.

LUSTOSA, Tertuliana. Manifesto Traveco-Terrorista. *Concinnitas*, ano 17, v. 1, n. 28, set. 2016.

MANHATTAN, Agrippina R. Da adversidade viemos. *Revista Desvio Edição Especial: II PEGA*, Rio de Janeiro, 2019.

MANHATTAN, Agrippina R. Porque não houve grandes artistas travestis? *Revista Desvio Edição Especial: I PEGA*, Rio de Janeiro, 2017.

MARCONDES, Guilherme. *Arte e consagração: os jovens artistas na arte contemporânea*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MONTELO, Lohana; URURAH, Lucas; FREITAS, Mariana; PIRES, Samuel; VILLELA, Andy; LIMA, Siwaju; BÉATRICE; DIAS, Thadeu; PINTO, Elis; SILVA, Viníciux da; SILVA, Fava da; JARDES; RIOS, Joelington; MORAIS, Ju. Nota pública à EAV [Carta aberta da turma de 2022 do Programa de Deformação da EAV Parque Lage]. *Select*, São Paulo, 02 fev. 2023. Disponível em: <https://select.art.br/nota-publica-dos-artistas-doprograma-gratuito-de-formacao-e-deformacao-da-eav-parque-lage-em-2022/>. Acesso em: 4 jan. 2024.

MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, n. 1, jan./fev. 1970.

PARAYZO, Lyz. Táticas de guerrilha: obra é vida – o resto são nomes e ismos. *In: HACKEANDO o poder: táticas de guerrilha para artistas do sul global*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

PIMENTEL, Mariana; VASCONCELLOS, Jorge. O que é uma ação estético-política? (um contramanifesto). *Vazantes*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Artes, Ceará, n. 1, p. 191-200, 2017.

QUEIROZ, Tania; MOSS, Angela. Lyz Parayzo: Artista do Fim do Mundo. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017.

RAMOS, Alexandre Dias. *A função social dos vernissages no campo da arte*. 2012. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

SILVA, Viniciux da. A fulguração das tempestades possíveis. *In: ALVES, Lindomberto Ferreira; DEGOBI, Phoebe Coiote (org.). Arte. Ética. Crítica*. Escritura: que nenhuma voz da realidade humana seja empurrada para baixo do silêncio da história : tomo I. Vitória, ES: Ed. dos Autores, 2023.

TEIXEIRA, Sema. *Vídeo, arte, queer*.

Trabalho de Conclusão de Curso - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

WARHOL, Andy. *A filosofia de Andy Warhol: de A a B e de volta a A*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.