



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Amanda Bonan Gusmão Porto

Da capacidade (ou não) de flexibilizar sistemas

Rio de Janeiro

2013

Amanda Bonan Gusmão Porto

Da capacidade (ou não) de flexibilizar sistemas



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, Cognição e Cultura.

Orientadora: Prof.^a Dra. Sheila Cabo Geraldo

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

P853 Porto, Amanda Bonan Gusmão
Da capacidade (ou não) de flexibilizar sistemas / Amanda Bonan
Gusmão Porto. – 2013.
91f.: il.

Orientadora: Sheila Cabo Geraldo.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte - Filosofia – Teses. 2. Resistência na arte – Teses. 3. Teoria
crítica – Teses. 4. Questionamento – Arte – Teses. 4. Arte brasileira –
Teses. 5. Arte conceitual - Teses. I. Geraldo, Sheila Cabo. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III.
Título.

CDU 7.01

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

Assinatura

Data

Amanda Bonan Gusmão Porto

Da capacidade (ou não) de flexibilizar sistemas

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, Cognição e Cultura.

Aprovada em 21 de março de 2013

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Sheila Cabo Geraldo (Orientadora)
Instituto de Artes - UERJ

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

Prof. Dr. Luiz Guilherme de Barros Falcão Vergara
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2013

AGRADECIMENTOS

Registro aqui minha gratidão ao corpo docente do Instituto de Artes da UERJ pela dedicação ao ensino, mesmo diante das burocracias e obstáculos institucionais sofridos por todos. Em especial, agradeço à Sheila, querida orientadora, sempre solícita e generosa, o que tornou minha jornada acadêmica mais prazerosa e confiante.

Agradeço aos amigos do curso, em especial à turma do seminário Vômito e Não, pela experiência memorável que vivenciamos juntos.

À minha família, ao Tomás e ao Gê, por tudo.

RESUMO

BONAN, Amanda. **Da capacidade (ou não) de flexibilizar sistemas**. 2013. 91f .
Dissertação (Mestrado em Arte, Cognição e Cultura) – Instituto de Artes,
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013

A pesquisa refere-se à necessidade de se pensar a arte como mecanismo de resistência à crescente institucionalização do campo artístico que se intensificou a partir do século XIX, no Ocidente. Nosso intuito é reunir diferentes práticas artísticas que refletem esta tomada de posição contra os preceitos da Instituição Arte e investigar as possíveis tensões e abalos daí gerados. Na primeira parte, trataremos do conceito de Crítica Institucional tal como pensada por Andrea Fraser, uma das principais teóricas do termo, analisando alguns textos de autores como Benjamin Buchloh que nos ajudem a melhor compreender as práticas de artistas que exerceram algum tipo de resistência ou tensão no âmbito institucional da arte. Na tentativa de alargar o conceito e enxergar novas possibilidades de aplicação teórica, continuamos o capítulo através do pensamento de Foucault e Deleuze acerca da possibilidade de atuação “fora” da instituição. Em seguida, buscaremos relacionar o conceito de Crítica Institucional com as teorias pós-coloniais, analisando, sobretudo, o pensamento de Walter D. Mignolo e Antonio Negri. Baseados nesta teoria, nossa pesquisa irá investigar práticas de resistência por meio das obras e ações artísticas. Interessamos examinar de que forma o artista formulou visualmente esta crítica ao próprio sistema da arte. Nossa intenção é expandir o conceito de Crítica Institucional para que, na segunda parte, possamos melhor compreender as práticas de artistas como Flavio de Carvalho, Nelson Leirner, Cildo Meireles e Paulo Bruscky, em um contexto brasileiro.

Palavras-chave: Crítica Institucional. Instituição Arte. Pós-colonialismo. Arte Brasileira.

ABSTRACT

BONAN, Amanda. **About the (in) capacity of making systems flexible.** 2013. 91f. Dissertação (Mestrado em Arte, Cognição e Cultura) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013

This research refers to a need of thinking art as a mechanism of resistance against the growing institutionalization of the artistic field that has intensified since the nineteenth century in the West. Our aim is to bring together different artistic practices that reflect this position towards the precepts of Art Institution and investigate the possible tensions and upheavals generated therefrom. The first part will deal with the concept of Institutional Critique as understood by Andrea Fraser, one of the main theorists on the subject, analyzing some texts from authors such as Benjamin Buchloh to help us better understand the practices of artists who have resisted or even pressured the institution. In an attempt to broaden the concept and see new possibilities for theoretical application, we continue through the chapter on Foucault and Deleuze on the possibility of acting "outside" of the institution. Then, we try to relate the concept of Institutional Critique to postcolonial theories, analyzing especially the writings of Walter Mignolo and Antonio Negri. Based on this theory, our research will investigate practices of resistance by means of works and artistic actions. We are interested in examining how the artist made this visually critical to his own art system. Thus, in the second part we examine the practices of artists like Flavio de Carvalho, Nelson Leirner, Cildo Meireles and Paulo Bruscky in the Brazilian context.

Keywords: Institutional Critique. Art Institution. Postcolonialism. Brazilian Art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Marcel Broodthaers. <i>Section des Figures: The Eagle from the Oligocene to the present</i> (Seção de Figuras: A águia do oligocênio até o presente), instalação concebida para uma exposição em Dusseldorf, 1968	18
Figura 2	Marcel Broodthaers. <i>Section Publicité</i> (Seção Publicitária), instalação concebida para a Documenta de Kassel 5, 1972	19
Figura 3	Michael Asher. <i>Installation Munster (Caravan)</i> , instalação, 1977	20
Figura 4	Hans Haacke. <i>Condensation Cube</i> , metacrilato e água, 1963-65	21
Figura 5	Hans Haacke. <i>MOMA-Poll</i> , instalação, 1970	22
Figura 6	José Ferraz de Almeida Junior. <i>O derrubador brasileiro</i> , óleo sobre tela, 225 x 185 cm, 1879	41
Figura 7	Antonio Manuel. <i>O corpo é a obra</i> , performance, 1970	48
Figura 8	Nelson Leirner. <i>O porco</i> , porco empalhado em engradado de madeira, 83 x 159 x 62 cm, 1966	58
Figura 9	<i>Jornal Rex Time</i> , 1966	59
Figura 10	<i>Jornal Rex Time</i> , 1967	60
Figura 11	Vista da <i>Exposição-não-exposição</i> , 1967	61

Figura 12	Nelson Leirner. <i>Construtivismo rural</i> , pele sobre madeira, 105 x 125 cm, 1999	62
Figura 13	Cildo Meireles. <i>Strictu</i> , instalação, 1999	67
Figura 14	Cildo Meireles. <i>Árvore do dinheiro</i> , 100 cédulas de um cruzeiro dobradas, presas por dois elásticos cruzados, dimensões variáveis, 1969	68
Figura 15	Cildo Meireles. <i>Eppur si muove</i> , cédulas, moedas e vidro, 1991	69
Figura 16	Cildo Meireles. <i>Missão/Missões (Como construir catedrais)</i> , instalação, 1987	70
Figura 17	Cildo Meireles. <i>Olvido</i> , 60 mil velas, 6 mil cédulas de dinheiro, 3 toneladas de ossos de boi, 800 (Ø) x 400 (h) cm, 1987-89	71
Figura 18	Cildo Meireles. <i>Cruzeiro do Sul</i> , madeira, 9 x 9 x 9 cm, 1969-1970	72
Figura 19	Paulo Bruscky. <i>Confirmado. É arte!</i> , carimbo e decalque sobre cartão postal, 1977	75
Figura 20	Cildo Meireles. <i>Inserções em Circuitos Ideológicos</i> , inscrição em garrafa, 1970	76
Figura 21	Paulo Bruscky. <i>Pintura a óleo</i> , lata e tinta sobre papel, 1971	77
Figura 22	Paulo Bruscky. <i>Deus proteja este Salão</i> , técnicas variadas, 1973	78

Figura 23	Paulo Bruscky. <i>O olhar dos críticos de arte</i> , caixa de madeira, óculos e armação de óculos, 1978	79
Figura 24	Paulo Bruscky. <i>O que é arte? Para que serve?</i> , performance, 1978	80
Figura 25	Paulo Bruscky. <i>Exposição de uma pessoa vestida sendo vista por uma pessoa nua sendo vista por várias pessoas vestidas numa exposição de nus</i> , performance, 1976	81

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	CRÍTICA INSTITUCIONAL: CONCEITOS E PRÁTICAS	15
1.1	Poder e resistência em Foucault e Deleuze.....	25
1.2	O viés pós-colonialista.....	29
2	O CONTEXTO BRASILEIRO.....	37
2.1	Crítica antropofágica	42
2.2	Formas de enfrentamento: Nelson Leirner, Cildo Meireles e Paulo Bruscky.....	46
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
	REFERÊNCIAS	83

INTRODUÇÃO

A pesquisa refere-se à necessidade de se pensar a arte como mecanismo de resistência à crescente institucionalização do campo artístico que se intensificou a partir do século XIX, no Ocidente. Nosso intuito é reunir diferentes práticas artísticas que refletem esta tomada de posição contra os preceitos da Instituição Arte e investigar as possíveis tensões e abalos daí gerados.

No primeiro capítulo, trataremos do conceito de Crítica Institucional tal como pensada por Andrea Fraser, uma das principais teóricas do termo, analisando alguns textos de autores como Benjamin Buchloh a fim de que nos auxiliem a melhor compreender as práticas de artistas que exerceram algum tipo de resistência ou tensão no âmbito institucional da arte. Na tentativa de alargar o conceito e enxergar novas possibilidades de aplicação teórica, continuamos o capítulo através do pensamento de Foucault e Deleuze acerca da possibilidade de atuação “fora” da instituição. Em seguida, buscaremos relacionar o conceito de Crítica Institucional com as teorias pós-coloniais, analisando, sobretudo, o pensamento de Walter Dignolo e Antonio Negri.

Foucault entende o poder não como próprio de uma autoridade que o contivesse e que pudesse exercê-lo sobre seus subalternos de forma unidirecional, contínua e homogênea, mas como um recurso circunstancialmente exercido, de forma multidirecional, descontínua e heterogênea. Ou seja, tem poder quem possui os recursos para seu exercício. Tais recursos foram identificados por Foucault nos regimes disciplinares dos Estados-nação, das Ciências Humanas e das Instituições fundados no século XIX.

Segundo Negri e Hardt, a pós-modernidade se caracteriza pelo surgimento de um novo princípio de soberania baseada no capital, que diferentemente do soberano moderno, seja ele o príncipe ou o Estado, opera através de redes de relações de dominação, sem recorrer a um centro transcendente de poder. Ocorre que pela dificuldade de se encontrar um centro de poder fica problemático também a resistência a ele. Contra o soberano moderno ergueram-se manifestos e revoluções. Contra o novo princípio de soberania baseado nas redes multinacionais de poder, torna-se difícil identificar o opositor para revoltar-se contra ele.

Vale notar, no entanto, que para Foucault, para Hardt e Negri, e, sobretudo, para Deleuze, existem mecanismos de resistência possíveis. Os anos 1960 e 70, por exemplo, podem ser considerados o período de crise da transição entre o moderno e o pós-moderno, quando os regimes disciplinares começaram a sofrer maior contestação. As várias formas de contestação e experimentação social concentravam-se numa recusa a valorizar a espécie de programa fixo de produção material típica do regime disciplinar, suas fábricas em massa, e sua estrutura de família nuclear.

É justamente neste período de crise que a Crítica Institucional é teorizada pela artista Andréa Fraser, quando artistas, dentro do âmbito da Arte Conceitual, passam a inserir em suas obras a própria Instituição Arte como tema ou como motivo de confronto, criando tensões e questionamentos, na busca de flexibilidades para o sistema da arte.

Para Negri, quando as linhas gerais da constituição de poder de hoje podem ser concebidas na forma de uma rede descentralizada do capital, os mecanismos de resistência devem se dar no terreno da mobilidade e da flexibilidade da multidão, fora dos limites fixados pelo domínio do capital. É nesta mobilidade, criadora de novos fluxos, que é possível ocorrer a produção e regulamentação de subjetividade pela multidão, e por consequência, pelos artistas.

Ao analisarmos a Instituição Arte deste ponto de vista, podemos reconhecer o seu fortalecimento no século XIX dentro do mesmo esquema disciplinar denunciado por Foucault (em hospitais, hospícios e prisões, por exemplo). Uma série de normas e limites instituídos pela academia e pelos salões, a constituição de um júri cada vez mais especializado cujo poder de decisão consistia na inclusão e exclusão de obras, acabou por desencadear uma crescente institucionalização da arte, que, como consequência, em diversas ocasiões, sofreu oposição e questionamentos por parte dos artistas e críticos. Ao final do século XIX, como sabemos, uma reunião de artistas excluídos do oficial Salão de Paris, manifestou-se pela organização do Salão dos Recusados, dando margem a uma série de salões independentes que viriam a ser formados pelos próprios artistas posteriormente e que viriam a ter, inclusive, maior importância histórica.

Baseados nesta teoria, nossa pesquisa irá investigar práticas de resistência por meio das obras e ações artísticas. Interessa-nos examinar de que forma o artista formulou visualmente esta crítica ao próprio sistema da arte. Nossa intenção

é expandir o conceito de Crítica Institucional para que, no segundo capítulo, possamos melhor compreender as práticas de artistas como Flavio de Carvalho, Nelson Leirner, Cildo Meireles e Paulo Bruscky, em um contexto brasileiro.

No Brasil não houve, no século XX, um artista ou grupo cuja trajetória fosse voltada apenas para a crítica institucional, como ocorreu na Europa e, sobretudo, nos Estados Unidos. No entanto, aqui surgiram obras esparsas no tempo, cujo propósito era justamente subverter as normas e limites de um meio da arte provinciano e frágil.

Vale notar que a mobilidade destes artistas, inclusive, se dá de forma que ora estão à margem, ora se encontram em confluência com as principais vias institucionais, ora se tornam, eles próprios, a principal rota.

1. CRÍTICA INSTITUCIONAL: CONCEITOS E PRÁTICAS

Em artigo publicado em 1985, “In and Out of Place”¹, Andrea Fraser, referindo-se ao trabalho da artista americana Louise Lawler, afirma: “Seu objetivo [de Lawler] não é tanto descobrir ocultas agendas ideológicas, mas romper as fronteiras institucionais que determinam e separam as identidades distintas do artista e do trabalho de arte de um aparato que supostamente apenas os complementam” (2008b, p.309). A começar pelo título do artigo e por esta frase, vê-se que Fraser acreditava na possibilidade de um posicionamento artístico fora da instituição, ou ainda, em um rompimento de certas barreiras impostas pelo sistema da arte. Ainda sobre Lawler, Fraser afirma que a artista “chegou perto de subverter os mecanismos da apresentação institucional e constituir uma contraprática” (Ibid., p.311) e que seu trabalho sugere “estratégias de resistência” frente a uma instituição que reduz a diferença em um signo pronto para o consumo (Ibid., p.316).

Embora Fraser afirme que o engajamento crítico dos artistas com as determinações institucionais da arte possam ser traçadas desde Duchamp, do Dadaísmo e do Surrealismo, de um lado, e da vanguarda soviética, de outro, seria a partir da década de 1970 que artistas como Louise Lawler, Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren e Hans Haacke estariam mais diretamente relacionados com a “crítica institucional”. Fraser termina o artigo dizendo que enquanto os artistas continuarem a se inscrever nos modos tradicionais de produção e de espaços de funcionamento, os significados estéticos continuarão submetidos a uma ordem da subjetividade institucionalizada e do consumo legitimado (Idem).

Em 2005, Fraser publica o artigo “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique”², no qual tece uma revisão sobre sua concepção de “crítica institucional” e para isso procura melhor esclarecer os termos utilizados em sua teoria. No texto, Fraser relata que encontrou pela primeira vez o termo “instituição da

¹Artigo originalmente publicado em *Art in America*, junho de 1985, p.122-129.

² Publicado originalmente na revista *Artforum*, Nova York, setembro de 2005, p.276-283. Traduzido para o português na revista *Concinnitas* - Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, ano 9, v. 2, n.13, p.178-187, dez. 2008.

arte”, no ensaio de Benjamin Buchloh “Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art”³, no qual o crítico analisa as obras de Buren e Asher que lidam com a posição e a função históricas das construções estéticas no âmbito institucional, ou as operações, de Haacke e Broodthaers, que revelam as condições materiais das instituições como ideológicas. O ensaio segue fazendo referência à “linguagem institucionalizada”, ao “enquadramento institucional”, a “tópicos relativos à exposição institucional”, e define como uma das “características essenciais do Modernismo” o “impulso à autocrítica, operada de dentro, a fim de questionar sua institucionalização” (BUCHLOH, 1982, p.48).

Fraser conta que já em 1985 havia lido também *Theory of the Avant-Garde*, de Peter Bürger, que fora publicado em 1974, em alemão, e em inglês, em 1984. Uma das teses centrais de Bürger é que “com os movimentos histórico-vanguardistas, o subsistema social que é a arte entra no estágio de autocrítica. O Dadaísmo (...) não critica mais as escolas que o precederam, mas sim a arte como instituição e o curso de seu desenvolvimento na sociedade burguesa” (BÜRGER apud FRASER, 2008a, p.180).

Importante discutir o sentido que a palavra “instituição” promove, sendo esta o cerne da discussão proposta por Fraser. A instituição é o objeto aparente da relação crítica-instituição, por ser por um lado “a primeira referência a estabelecer lugares organizados para a apresentação da arte”. (FRASER, 2008a, p.180). A “instituição” vem a ser, portanto, tais lugares que ordenam os objetos-arte (museu, galeria, casa do colecionador, escritório da corporação); e, depois, é ampliada para as materialidades discursivas que os elaboram (revistas, catálogos, colunas de jornal, simpósios, palestras), e desloca-se por fim para os sujeitos-atores que os instituem e integram (público, compradores, galeristas, críticos, curadores e artistas). A “instituição” comporta um sistema de relações que dá lugar à arte. Ela está instaurada social e economicamente por meio de diversos mecanismos. É também, segundo Fraser, o que se instala nos corpos mesmos: “Nós somos a instituição”. (Ibid., p.183).

³ Publicado originalmente na revista *Artforum* 21, Nova York, setembro de 1982, p.43-56.

Ela afirma: “A instituição da arte não é algo externo a nenhum trabalho de arte, mas uma condição irreduzível da existência da arte” (Ibid., p.181). A instituição da arte parece ser a sua condição de existência, antes porque a arte precisa de uma partilha, de uma coletivização.

Propomos analisar o trabalho de Marcel Broodthaers para melhor compreender as especulações de Fraser. O artista, em 1968 e 1972, criou uma instalação nomeada de Museu de Arte Moderna para a qual criava formas próprias de classificar e de expor obras de arte. Um museu pensado como arte que, a partir de seu ateliê, circulou pela Europa apresentando uma série de exposições inventadas a partir dos critérios do artista, dentre elas: a *Section des Figures: The Eagle from the Oligocene to the present* (Seção de Figuras: A águia do oligocênio até o presente) [Fig. 1], concebida para uma exposição em Dusseldorf, em 1968, para a qual ele reuniu uma série de objetos que representavam águias, além de ter inserido objetos emprestados de outros museus, ou seja, previamente classificados de acordo com o museu histórico.

Assim ele exerce a função que seria a do museu, montando, no entanto, outro tipo de nexos museológico e classificatório, fazendo o público suspeitar da pretensa coerência das pesquisas arqueológicas ou científicas propriamente ditas. Em 1972, ele dispõe o material publicitário da exposição de Dusseldorf numa seção que nomeia de *Section Publicité* (Seção Publicitária) [Fig. 2], na Documenta de Kassel 5. Segundo Benjamin Buchloh, a operação ali será a de criticar também a forma de produção de sentido agregado à produção artística (2004, p.549-553).

Outro artista a que Fraser se refere é Michael Asher. Sua *Installation Munster (Caravan)* (1977) [Fig. 3] se estendia para a cidade. No museu, ele fixou uma grade com locais e horários em que a *Caravan* permaneceria na cidade. Asher demonstrou que a institucionalização da arte como *arte* depende não de sua localização no quadro físico de uma instituição, mas em enquadramentos conceituais e perceptivos.

Figura 1 -

Marcel Broodthaers. *Section des Figures: The Eagle from the Oligocene to the present* (Seção de Figuras: A águia do oligocênio até o presente), instalação concebida para uma exposição em Dusseldorf, em 1968



Figura 2 -

Marcel Broodthaers. Section Publicité (Seção Publicitária), instalação concebida para a Documenta de Kassel 5, em 1972



(Detalhe)

Figura 3 -

Michael Asher. *Installation Munster (Caravan)*, instalação, 1977



Figura 4 -

Hans Haacke. *Condensation Cube*, metacrilato e água, 1963-65

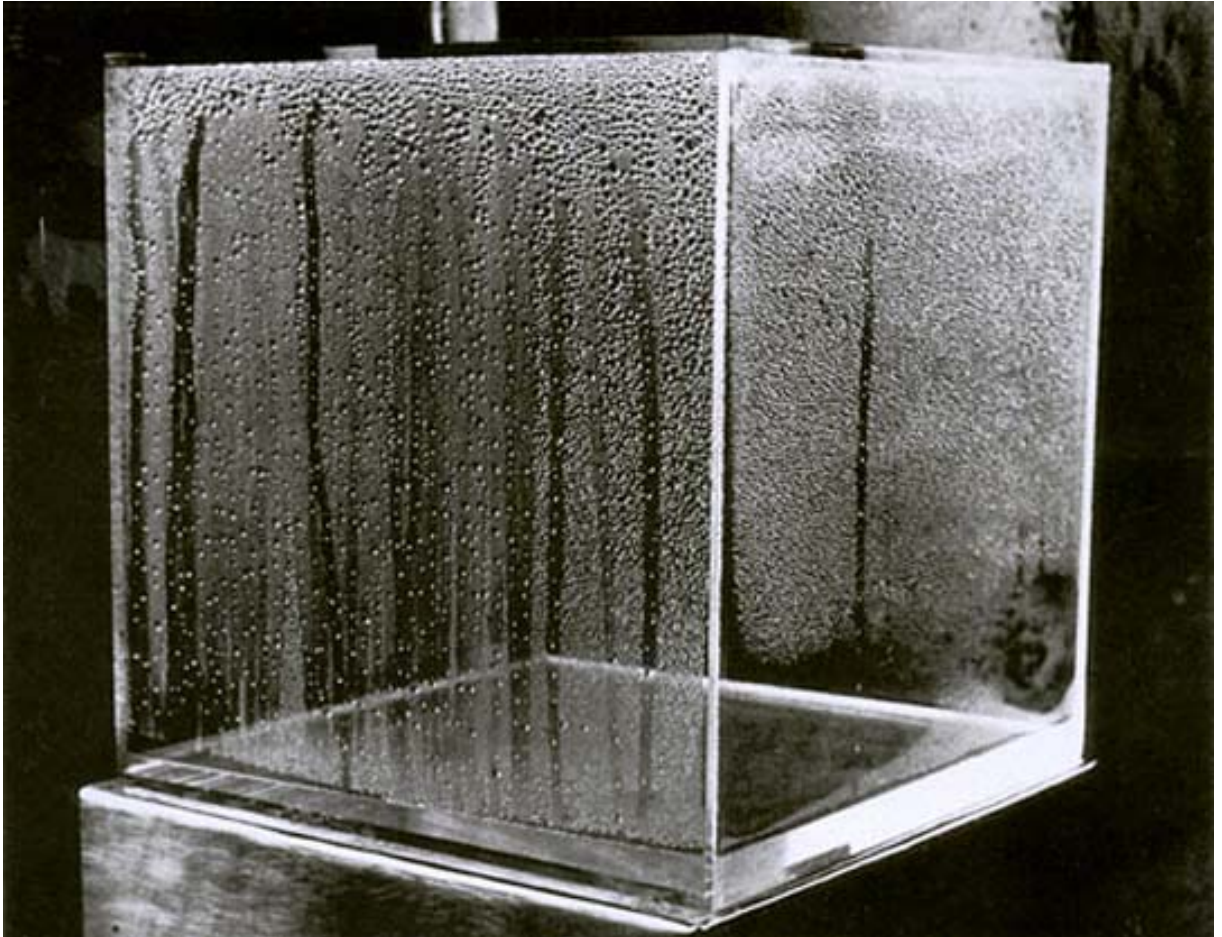
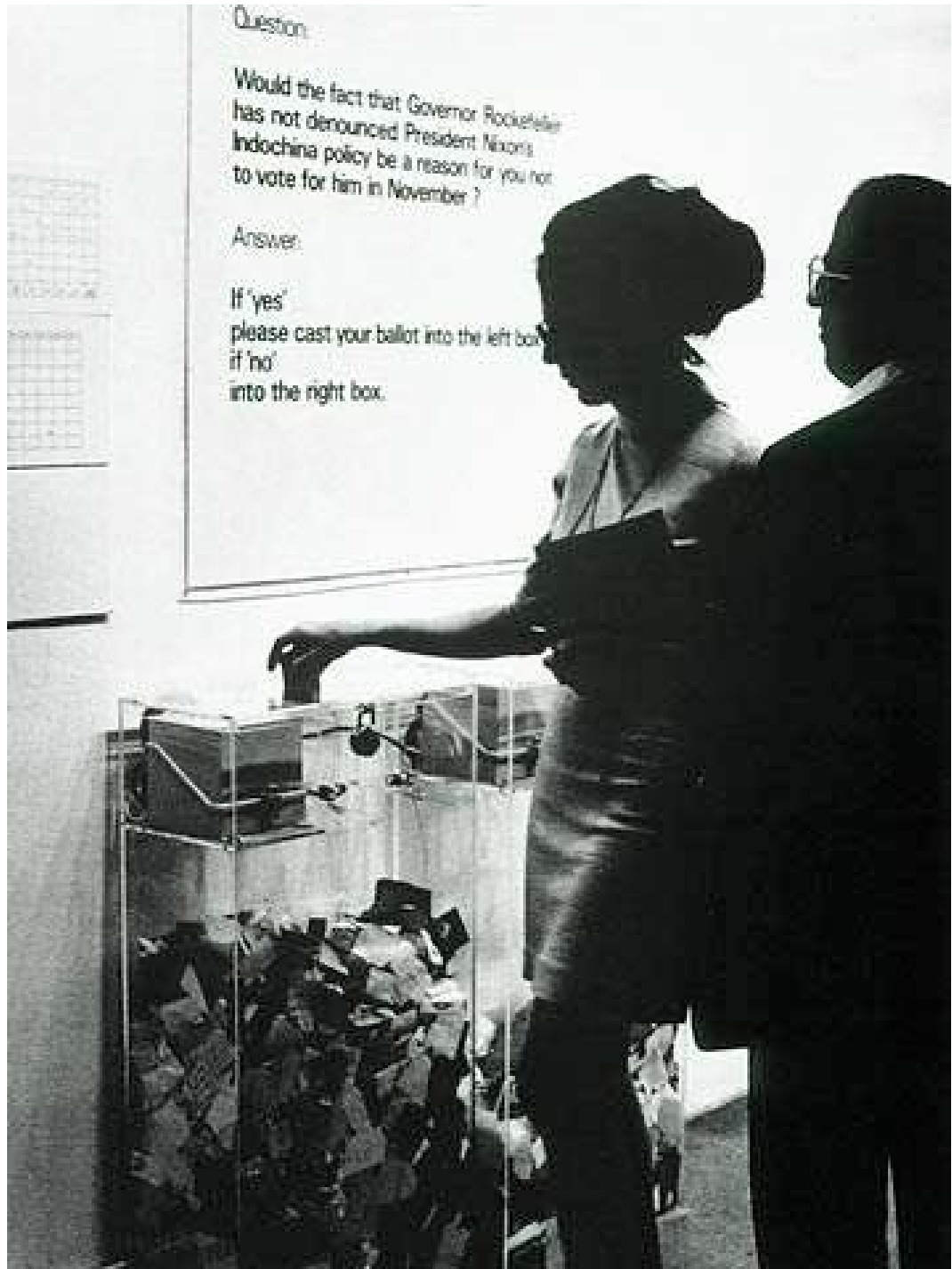


Figura 5 -
Hans Haacke. *MOMA-Poll*, instalação, 1970



Para Fraser, Asher percebe que “a arte é arte quando existe por meio de discursos e práticas que as reconhecem como arte, avaliam e validam como arte e consomem como arte, seja isto objeto, representação ou apenas ideia” (FRASER, 2008a, p.181).

Fraser, no entanto, entende que os aspectos fundamentais da crítica à instituição foram formulados por Haacke, que considerava os “sistemas sociais” relativos à arte mais do que apenas “sistemas ambientais e físicos”. O que passa a interessar não é tanto se a arte acontece ou não, mas como ela acontece e quais são seus sistemas de manutenção. Para Haacke “todos participam da manutenção e/ou do desenvolvimento da maquiagem ideológica da sociedade” (Idem). Em seus trabalhos *Condensation Cube*, de 1963-65, [Fig. 4], e em seu *MOMA-Poll*, de 1970, [Fig. 5], a galeria e o museu figuram menos como objetos de crítica, eles próprios, do que como recipientes nos quais as forças e relações, altamente abstratas e invisíveis, que atravessam um espaço particular podem tornar-se visíveis (Ibid., p.183). Ao salientar o pensamento de Haacke frente à apreensão de um sistema de inclusões e exclusões, em relação a um campo social, Fraser amplia sua própria elaboração sobre a instituição da arte. Fraser aponta para um paralelo entre o trabalho de Haacke e a teoria da arte como campo social desenvolvida por Pierre Bourdieu.

No entanto, a preocupação de Fraser no artigo “From the Critique of Institutions...” é com o processo de institucionalização sofrido pela própria crítica institucional. Enquanto que no texto de 1985 ela acreditava em uma possível “estratégia de resistência” e na constituição de uma “contraprática” artística, em 2005 ela parece ter que se explicar o porquê dos artistas tidos como críticos institucionais terem sido englobados pelo sistema. Fraser tenta resolver a questão ao designar os artistas como a própria instituição. Esta se expande na medida em que o artista procura fugir dela. Ou seja, em cada tentativa do artista de fuga dos limites institucionais, “a fim de abraçar um fora” e de redefinir a arte, ele expande sua “moldura” e leva mais do mundo para dentro desse enquadramento. Para a Fraser de 2005, não há escapatória.

Achamos interessante aqui abordarmos a teoria de Fraser à luz do pensamento de Rancière, para quem arte e política fazem parte do que o autor denomina de “a partilha do sensível”, em que práticas políticas e práticas estéticas fazem parte do mesmo fenômeno. O filósofo defende que existe na base da política

uma “estética” no sentido de compartilhamento da experiência do comum, desse lugar em que as relações entre arte e vida se redefinem como espaço-temporal comum, que são as ações ou relações articuladas entre as maneiras de fazer, as maneiras como os objetos se dão a ver, constituem sua visibilidade e os seus modos de pensabilidade.

Porque a política, bem antes de ser um exercício de poder ou uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de “ocupações comuns”; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas... se a arte é política ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interfere com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e incompetências, que define uma comunidade política (RANCIÈRE, 1996, p.42).

A política começa justamente no momento em que surge o conflito, a contradição. Justamente neste instante em que o homem busca repartir as “parcelas do comum”, desse “comum” que é o espaço das contradições que o filósofo define como a comunidade de um litígio, que tem como racionalidade específica a racionalidade do desentendimento:

Por desentendimento entenderemos um tipo determinado de situação da palavra: aquela em que um dos interlocutores ao mesmo tempo entende e não entende o que diz o outro. O desentendimento não é o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz preto. É o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz branco, mas não entende a mesma coisa... (Ibid., p.11).

Rancière ainda discute a ideia de um fazer político da arte que nada tem a ver com a representação de uma política pela arte, na medida em que, para ele, uma obra de arte, para ser política deve manter um distanciamento da politização, se mantendo como uma arte da indiferença, uma arte que mantenha uma linha tênue entre um saber e uma ignorância, uma potência de atividade e de passividade:

A ideia de uma política da arte é, portanto, bastante distinta da ideia de um trabalho que visa tornar as frases de um escritor, as cores de um pintor ou os acordes de um músico adequados à difusão de mensagens ou à produção de representações apropriadas a servir uma causa política. A arte faz política de um modo que parece contradizer a própria vontade dos artistas – ou de não fazer – política em sua arte. (...) A política da arte no

regime estético das artes repousa sobre o paradoxo originário dessa “liberdade de indiferença” que significa a identidade de um trabalho e de uma ociosidade, de um movimento e de uma imobilidade, de uma atividade e de uma passividade, de uma solidão e de uma comunidade. Não existe uma pureza estética oposta a uma impureza política. É a mesma “arte” que se expõe na solidão dos museus à contemplação estética solitária e que se propõe trabalhar na construção de um novo mundo (Idem, 2005, p.8-18).

O trabalho de arte que se pretende “crítica institucional”, portanto, não necessita ser literal ou carregar em si a representação de uma indignação contra o sistema estabelecido pelos museus, galerias e seus agentes. Bastaria exigir uma flexibilidade do sistema, dos modos de ver e de estar no mundo, e, mais especificamente, no mundo da arte.

Então, se em 2005, Fraser conclui que o artista é a instituição, que esta seria a condição de existência da arte, e que toda crítica institucional, portanto, seria institucionalizada, ela não está levando em conta a arte como espaço de conflito e de “desentendimento” a que se refere Rancière. Desentendimento não só institucional, mas epistemológico. Sentido que está mais próximo dos conceitos de “estratégias de resistência” e “contraprática” propostos por Fraser, em 1985. Preferimos, então, aplicar o conceito de “crítica institucional” como esta referida “estratégia de resistência”, criadora de conflitos e desentendimentos institucionais e epistemológicos, por sua capacidade de flexibilização dos sistemas. Para isso, nos deteremos um instante no pensamento de Foucault e Deleuze.

1.1 PODER E RESISTÊNCIA EM FOUCAULT E DELEUZE

Foucault entende que o poder não está atrelado à ideia de posse. Para o filósofo, não se tem o poder, como costuma pensar o senso comum, justamente porque ele não se constitui como forma. Em vez disso, ele é constituído por relações de forças que afetam e são afetadas.

Já que o poder não tem uma forma, ele não pode ser definido, nem se pode investigar de onde vem. Assim, a questão para Foucault é “como o poder se exerce?” Em “Os intelectuais e o poder: uma conversa entre Deleuze e Foucault”, este afirma o seguinte: “Onde há poder, ele se exerce. Ninguém é, propriamente

falando, seu titular; e, no entanto, ele sempre se exerce em determinada direção, com uns de um lado e outros do outro; não se sabe ao certo quem o detém; mas se sabe quem não o possui” (1982, p.75). Em “Genealogia e poder”, continua seu raciocínio: “O poder não se dá, não se troca nem se retoma, mas se exerce, só existe em ação (...). Questão: Se o poder se exerce, o que é este exercício, em que consiste, qual sua mecânica?” (Ibid., p.175). O exercício do poder aparece sempre através da função de afetar e de ser afetado por outras forças.

Por não ter forma, o poder é sempre difuso, espalhando-se por toda parte. Ele está presente nos corpos, nas instituições, nos discursos, nos hábitos, nos comportamentos e assim por diante, em todas as camadas da sociedade. É por isso que Foucault fala de uma microfísica do poder, já que este se constitui como pontos difusos que se encontram em todos os lugares. Por isso o Estado não pode ser tomado como o detentor do poder. O que Foucault faz é exatamente apagar “a ideia de que o Estado seria o órgão central e único de poder, ou de que a inegável rede de poderes das sociedades modernas seria uma extensão dos efeitos do Estado, um simples prolongamento ou uma simples difusão de seu modo de ação” (MACHADO, 1982, p.XIII). O poder, portanto, não pode ser localizado em determinados pontos da sociedade. “O poder é local porque nunca é global, mas ele não é local nem localizável porque é difuso”, afirma Deleuze (1991, p.36). Funciona como uma rede da qual ninguém escapa. Na realidade, não há o poder, mas relações de poder que aparecem como práticas, como um exercício.

Agora a questão para Foucault é como sair das malhas do poder. Em outras palavras, como resistir? “Como transpor a linha, como ultrapassar as próprias relações de força? Ou será que estamos condenados a um face a face com o Poder, seja detendo-o, seja submetendo-se a ele?” (DELEUZE, 1998, p.104). Para Deleuze, é na “linha do fora” que as forças escapam das armadilhas do poder. O fora não é uma linha fixa, mas “uma matéria móvel, animada de movimentos peristálticos, de pregas e de dobras” (Idem, 1991, p.104) e, por isso, pode se curvar, constituindo um dentro onde se pode viver. Afirma Deleuze:

Por mais terrível que seja essa linha, é uma linha de vida que não se mede mais por relações de forças e que transporta o homem além do terror. Pois, no local da fissura, a linha forma uma fivela, “centro do ciclone, lá onde é possível viver, ou mesmo onde está, por excelência, a Vida” (...) A vida nas dobras (...) é tornar-se senhor de sua velocidade, relativamente senhor de

suas moléculas e de suas singularidades, nessa zona de subjetivação: a embarcação como interior do exterior (Apud LEVY, 2011, p.130).

O lado de fora, por ser móvel, forma dobras e pregas que constituem o seu lado de dentro. O dentro do fora. “O dentro não é senão a prega do fora, como se o navio fosse a dobra do mar” (Ibid., p.104).

Tatiana Levy melhor explica o que constitui a dobra:

Foi dito anteriormente que o que pertence ao lado de fora é a força, e que esta se caracteriza por sua relação com outras forças, por seu poder de afetar e de ser afetada. Quando o fora dobra, constituindo suas pregas, o que ocorre é uma relação da força consigo mesmo, um poder de se afetar, um afeto de si por si (2011, p.91).

Tudo se passa então como se “as relações do lado de fora se dobrassem, se curvassem para formar um forro e deixar surgir uma relação consigo, constituir um lado de dentro que se escava e desenvolve segundo uma dimensão própria” (DELEUZE, 1991, p.107). Esse processo da força de se autoafetar é precisamente o que Foucault entende por subjetivação. Sobre esse processo, afirma Deleuze: “Trata-se de uma relação da força consigo (ao passo que o poder era a relação da forças com outras forças), trata-se de uma ‘dobra’ da força. Trata-se de uma constituição de modos de existência” (1998, p.116). Curvar a força – subjetivar – é fazer com que ela mesma se afete, em vez de afetar outras forças. Curvar a força é resistir, é ultrapassar o poder.

A relação da força consigo é o que cria a existência. Agora, não se trata mais de regras codificadas (relações entre formas), como no saber, nem de regras coercitivas (relações entre forças), como no poder, mas de regras facultativas (relação a si) que produzem a existência como obra de arte. Existir aqui é resistir. Nesse sentido, a subjetivação é em Foucault uma questão ética por excelência. Dobrar a força é, na verdade, um gesto ao mesmo tempo ético e estético: constituir novos modos de existência e constituí-los como obras de arte (LEVY, 2011, p.93).

Foucault propõe assim uma nova ética: “Não a ética da transgressão, mas a ética do constante descompromisso com formas constituídas de experiência, de libertação pessoal para a invenção de novas formas de vida” (RAJCHMAN, 1985, p.36). Em Deleuze, a experiência do fora aparece, sobretudo, nas discussões sobre o pensamento e sobre a arte. Em ambos os casos, o que prevalece é a tentativa de escapar do senso comum. Nesse sentido, a experiência do fora é um processo de

resistência, uma luta da língua menor contra seu modo maior, das tribos contra o Estado, das minorias contra a maioria. Resistir é perceber que a transformação se faz necessária, que o intolerável está presente e que, portanto, é preciso construir novas possibilidades de vida. Afinal, é isso o que fazem os escritores, artistas e filósofos quando rompem com o senso comum, quando nos fazem sentir ou quando nos fazem pensar. Resistir é tornar-se estrangeiro, estranho na própria cultura, tornar-se nômade, exilado, errante. É, portanto, constituir uma “contraprática”, de acordo com a acepção proposta por Fraser, em 1985.

É neste sentido que entendemos a crítica institucional na arte como uma “estratégia de resistência”, criadora de afetos e de dobras institucionais e epistemológicas que buscam flexibilizar os sistemas sociais da arte. É importante frisar que essa crítica não necessariamente é constituída por trabalhos literais ou que buscam propositalmente atacar os mecanismos da instituição e do poder. As obras de artistas como Malevich ou Mondrian podem ser, neste sentido, tão geradoras de “dobras” como seria a obra de Duchamp ou de Daniel Buren, ou mesmo de um Manet e tantos outros. No entanto, no escopo deste trabalho, nos deteremos em obras cuja proposta é ser efetivamente uma resistência aos modelos fixados pela instituição. Ou seja, nos interessa analisar o ataque à instituição no Brasil. Tema que será desenvolvido na segunda parte deste trabalho.

1.2 O VIÉS PÓS-COLONIALISTA

Antes, nos deteremos ainda em outro ponto de vista acerca da crítica institucional. Através de uma visada mais ampla, no sentido de pensar a questão em âmbito global, propomos também analisar o conceito sob o viés pós-colonialista. De que forma alguns artistas que foram enquadrados numa categoria “étnica”, sofrendo racismos e intolerâncias institucionais, se posicionaram, através de suas obras, com o propósito de resistir e flexibilizar os sistemas, sobretudo europeus, da arte.

A arte cujo conteúdo problematiza questões como a identidade cultural e nacional, a raça e a etnia, em resposta aos imperativos preceitos colonialistas, vem sendo produzida, desde os anos 1960, sobretudo por migrantes que transitam entre os países, ex-colônias e metrópolis. Pensadores como Frantz Fanon, Edward Said, Stuart Hall, Homi Bhabha e Walter D. Mignolo são provedores de elementos teóricos que influenciam a interpretação da teoria cultural pós-colonialista e fornecem o estofamento necessário às pesquisas estéticas nesse campo. Não só nas artes visuais, como na música e na literatura, surgem artistas que se manifestam sobre a opressão e o imperialismo de uns sobre os outros. Mas, sobretudo, para além dos discursos do binarismo “oprimido *versus* opressor”, suas obras se potencializam por se encontrarem em trânsito, desconjuntadas e desvinculadas de um lugar ou centro. E seria justamente nesta posição, de deslocamento, que seus trabalhos ganham maior potência.

Para Homi Bhabha, do uso constante do controverso prefixo “pós” (pós-modernismo, pós-colonialismo, pós-feminismo) podemos inferir o momento de trânsito que passamos, marcado por uma sensação de vivência nas fronteiras do passado, do presente e do futuro. O presente não pode mais ser encarado simplesmente como uma ruptura ou um vínculo com o passado e o futuro, mas como uma presença anacrônica, revelada por suas descontinuidades, suas desigualdades, suas minorias. Se o jargão de nossos tempos, o “pós”, tem algum significado, este não está em seu uso popular que indica sequencialidade e polaridade. Ele tem valor quando transforma o presente em um lugar expandido e descentrado de experiência e aquisição de poder.

A significação mais ampla da condição pós-moderna reside na consciência de que os limites “epistemológicos” daquelas ideias etnocêntricas são

também as fronteiras enunciativas de uma gama de outras vozes e histórias dissonantes, até dissidentes – mulheres, colonizados, grupos minoritários (BHABHA, 2010, p.24).

Ouvimos estas histórias dissonantes na voz de Linton Kwesi Johnson, o poeta jamaicano do Dub, imigrante na Inglaterra desde 1963. Um dos principais expoentes da cultura negra na Inglaterra baseia-se nos conceitos libertários do marxismo e do antirracismo radical – contra a tradição branca e a opressão contra os negros – usando a linguagem da classe operária para contestar, como no poema “Wat about di Workin Claas”, de 1982:

So what about di workin' claas?
 What about di workin' claas?
 Dem pay the cost, dem carry the cross
 An' dem nah go forget dem?
 Dem nah go forget dem plans

From the east to the west
 Tru the London?
 The ruling class is dem in a mess, oh yes
 Crisis is di order of di day
 Di workers dem demandin' more pay every day
 Di peasants want a lot more say nowadays
 Di youth dem rebellin' everywhere, everywhere
 Is the order of the day
 Is a lot of people cryin' out for change nowadays

Nah badda blame it 'pon the black working class, Mr. Racist
 Blame it 'pon the ruling class
 Blame it 'pon your capitalist boss
 We pay the costs, we suffer the loss
 We nah go forget new?
 We nah go forget new plans

(JOHNSON apud PROCTER, 2000)

Linton Kwesi Johnson ajudou a criar um grupo de poetas ligado ao movimento Black Panther, do Brixton, e teve seus primeiros poemas publicados pelo jornal *Race*

*Today*⁴, onde trabalhou até o fim dos anos 1980. Enxergamos no poema de Johnson, o que Homi Bhabha chama de “cultura de sobrevivência”, irrompida das experiências afetivas da marginalidade social. Elas emergem em formas não canônicas de arte e não ocorrem nos espaços organizados das instituições culturais. Elas procuram um terceiro caminho na arte, avançando para uma hibridização da linguagem, indicando um reposicionamento da própria vanguarda. “Longe da busca de um ‘além’ utópico, de uma visão única sobre o futuro social, e em direção a uma articulação do híbrido, a uma articulação de diversos espaços e tempos culturais” (BHABHA, 2010, p.25).

Os artistas que articulam o debate pós-colonialista em suas práticas, em torno das questões de diferença cultural, autoridade social e descriminalização política, trabalham com objetos e espaços que são de alguma forma híbridos, não facilmente filiados a discursos previstos ou mercadorias, nem facilmente inseridos em espaços museológicos ou urbanos, mas geralmente localizados em algum lugar nos interstícios entre essas categorias. Eles nos forçam a encarar o conceito de arte “para além da canonização da ideia de estética, a lidar com a cultura como produção irregular e incompleta de sentido e valor” (Ibid.).

As perspectivas pós-coloniais emergem do testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e dos discursos das “minorias” dentro das divisões geopolíticas de Leste e Oeste, Norte e Sul. Elas intervêm naqueles discursos ideológicos da modernidade que tentam dar uma explicação homogênea ao desenvolvimento irregular e às histórias diferenciadas de nações, raças, comunidades, povos. Elas formulam suas revisões críticas a fim de revelar os momentos antagônicos e ambivalentes no interior das “racionalizações” da modernidade.

Linton Kwesi Johnson e outros artistas dos anos 1970 precedem esta geração recente de artistas chamados pós-coloniais. Antes do conceito, eles deixaram a atitude crítica e o manifesto antirracista como legado. Em tempos de crise das identidades culturais, quando há o recrudescimento dos fundamentalismos religiosos e o ressurgimento das leis xenófobas, quando assistimos aos inúmeros atentados

⁴ Revista mensal britânica de caráter político, publicada pelo Institute of Race Relations de 1969 a 1973, quando passou a ser publicada pelo *Race Today Collective*, até 1988.

em regiões de conflito, sobretudo, culturais, permanece e intensifica-se o problema dos artistas em criar uma nova memória visual, uma contra-hegemonia, um terceiro caminho para a arte, que confronte o agravamento do racismo no mundo e seu consequente segregacionismo institucional e estético.

Antonio Negri e Michael Hardt, em *Império*, nos esclarecem que a modernidade europeia não é um conceito unitário, mas aparece em, ao menos, dois modos. O primeiro foi um processo revolucionário radical, em que destrói as relações com o passado e declara a imanência de um novo paradigma de vida e de mundo. Desenvolvem-se o conhecimento e a ação como experimentações científicas e define-se a tendência em direção à democracia, pondo a humanidade e o desejo no centro da história. O Humanismo.

Esta nova emergência, no entanto, criou uma guerra. A revolução determinou uma contrarrevolução: o segundo modo de modernidade, constituído para travar uma guerra contra as novas forças e estabelecer um arco de poder para dominá-las. O segundo modo de modernidade, então, coloca o poder transcendental constituído contra o poder imanente constituinte, ordem contra desejo. Segundo Negri e Hardt, na luta pela hegemonia sobre o paradigma da modernidade, a vitória foi para o segundo modo. Embora não fosse possível voltar atrás como tudo costumava ser, foi possível restabelecer as ideologias de comando e autoridade e, assim, implantar um novo poder transcendente jogando com a ansiedade e o medo das massas.

Acresce que o conflito interno da modernidade europeia também refletiu simultaneamente em uma escala global, como um conflito externo. O desenvolvimento do pensamento renascentista coincidiu com a descoberta das Américas pelos europeus e com o começo da dominação europeia sobre o “resto do mundo”. A Europa havia descoberto seu exterior. Como afirma Samir Amin: “A partir deste momento, e não antes, cristaliza-se o eurocentrismo” (1989, p.71. In: HARDT; NEGRI, 2010, p.94).

Por um lado, o humanismo renascentista iniciou a noção revolucionária de igualdade humana, de singularidade, comunidade e cooperação que ressoava com as forças e os desejos estendidos horizontalmente através do globo, em todo o mundo, redobrados pela descoberta de outras populações e territórios. Por outro, no entanto, o mesmo contrarrevolucionário poder que procurou controlar as forças constituintes e subversivas dentro da Europa também começou a entender a possibilidade e necessidade de subordinar outras populações à dominação

européia. O eurocentrismo nasceu como uma reação à potencialidade de uma recém-descoberta igualdade humana. Foi a contrarrevolução em escala global.

O segundo modo de modernidade precisou acima de tudo garantir o controle sobre novos meios de produção social tanto na Europa como nas colônias, com o objetivo de regular e lucrar. Na base da teoria moderna está, portanto, um elemento dos mais importantes, um princípio que preenche e sustenta a forma da autoridade soberana. Este princípio é representado pelo desenvolvimento capitalista e a afirmação do mercado como a fundação dos valores sociais. Sem este princípio, que está sempre implícito, sempre trabalhando dentro do *apparatus* transcendental, a forma da soberania não seria capaz de sobreviver na modernidade e a modernidade europeia não seria capaz de alcançar a posição hegemônica em escala mundial. Como notou Arif Dirlik, “o eurocentrismo se distinguiu de outros etnocentrismos (como o sinocentrismo) e chegou à fama mundial principalmente porque ele foi apoiado pelos poderes do capital” (1997, p.77).

A crise da modernidade europeia teve, portanto, desde seu começo, uma íntima relação com a subordinação racial e a colonização. Considerando que no domínio do Estado-nação e de suas estruturas ideológicas se trabalha incansavelmente para criar e reproduzir a pureza do povo – fundada na continuidade biológica das relações de sangue, na continuidade espacial do território e na comunidade linguística – do lado de fora do Estado-nação existe uma máquina que produz o Outro, cria diferenças e levanta limites que delimitam e suportam a subjetividade moderna de soberania (HARDT; NEGRI, 2010, p.103).

Negri e Hardt complementam: o Branco e o Preto, o Europeu e o Oriental, o colonizador e o colonizado são todas representações que funcionam somente em relação um ao outro e não têm necessariamente base real na natureza, na biologia ou na racionalidade. Colonialismo é uma máquina abstrata que produz alteridade e identidade. Mas, apesar disso, nas colônias, estas diferenças e identidades foram feitas para funcionar como se elas fossem absolutas, essenciais e naturais.

Uma das primeiras exposições que colocaram lado a lado artistas de diversas partes do mundo foi “Magiciens de la Terre”, em 1989. Exemplo da incorporação desta problemática, a referida exposição, com curadoria de Jean-Hubert Martin, exibiu trabalhos de artistas do eixo Europa-Estados Unidos ao lado de trabalhos de artistas de outras regiões do planeta. Realizada no Centre George Pompidou, França, a mostra pode ser ilustrativa do caráter multicultural que o mundo das artes

vem tomando desde os anos 1990. No entanto, sem problematizar o contexto social no qual os trabalhos foram produzidos, o fator exótico das obras “estrangeiras” prevalece como a principal camada interpretativa que a mostra sugere. Além de continuar sendo formulada desde e para o “centro”, sob os critérios da tradição artística eurocêntrica, o resultado foi o enquadramento das produções dos mais diversos lugares do mundo em uma estrutura cognitiva dominante.

Durante a década seguinte, houve várias tentativas na Europa e nos Estados Unidos de se formular exposições em parceria com curadores providos de outras regiões e agregando, portanto, uma perspectiva desses locais. Uma série de exposições passou a refletir o surgimento de uma nova cartografia simbólica do mundo.

A exibição da produção contemporânea de regiões comumente subordinadas aos mecanismos globais de legitimação simbólica não significa, entretanto, o apaziguamento dos embates que o controle daqueles mecanismos promove. Expressa, apenas, a gradual e lenta absorção da diversidade cultural do mundo ao sistema de artes “internacional”, incluindo, ainda que de forma episódica, acesso a seus espaços de valorização patrimonial (ANJOS, 2005, p.50).

No mesmo ano da exposição realizada no Centre Pompidou, Rasheed Araeen, artista paquistanês radicado na Inglaterra, realizou, como curador, a exposição “The Other Story”, numa tentativa de mostrar e legitimar artistas providos da Ásia, África e Caribe. Para Araeen, a ausência de artistas negros e asiáticos na história do modernismo britânico e do patrimônio nacional só poderia ser atribuída à discriminação racial. No ensaio de Guy Brett no catálogo da mostra, o crítico afirma que esta exclusão foi sintoma de um mal-estar na criação da arte britânica, que ele descreve como “um antiquado e ainda básico modelo Beaux-Arts” que frequentemente não conseguiu reconhecer o experimental e o transnacional em seu meio. “De fato, na ausência de apoio institucional, é comum encontrar artistas experimentais atuando como seus curadores de exposições próprias, e isto também serviu para a geração de artistas negros e asiáticos que surgiu na década de 1980, em Londres” (FISHER, 2009).

Assim, “The Other Story” foi uma das várias iniciativas de Araeen e outros na construção de uma contramemória. Araeen foi um comentador insistente neste assunto, sempre chamando a atenção para a necessidade de pesquisa sobre a arte

negra britânica em um momento em que os artistas estavam sendo categorizados por etnia ou por preocupações sociopolíticas que desviavam da avaliação material, histórica e filosófica própria da disciplina visual.

Em 1982, Araeen cria o “Project Multiracial Britain” (MRB) a fim de pesquisar a presença de artistas de origem asiática e africana na arte britânica pós-guerra. Dois anos depois, funda a “Black Umbrella” (BU), para expandir e integrar o projeto MRB, e a sua editora recém-formada Kala Press, a fim de organizar exposições, conferências e *workshops*, e, em colaboração com os setores educacionais das instituições, desenvolver um novo currículo de educação em arte que integraria as faces multirraciais e multiculturais da sociedade. Como fruto deste trabalho, realizou outras exposições como “Third World Within”, com o trabalho de artistas afro-asiáticos, na Brixton Art Gallery, e “Black Visual Artists Forum”, um seminário de dois dias no ICA, em Londres.

Esta forma de racismo institucional a que se refere Araeen, mesmo que nos dias atuais tenha um caráter mais velado, requer sempre novos modos de criatividade por parte dos artistas que devem enfrentar o desafio de produzir um trabalho que possa habitar todas as partes do mundo sem, no entanto, tornar-se a prova desta cultura de inclusão dos programas institucionais globalizados.

O objetivo da arte voltada para a crítica institucional vista por este viés pós-colonialista, portanto, não é revelar o que existe, mas é ignorado; nem produzir diferenças que de alguma forma possam ser mais resistentes à assimilação, mas sim, propor uma contra-hegemonia, uma contramemória, para a formação do que seria uma cultura global democratizada.

Não se trata de reivindicar a inserção dos artistas do Terceiro Mundo no âmbito da instituição da arte europeia ou norte-americana, mas de criar novas e diversas hegemonias estéticas. Estéticas no plural, como afirma Walter D. Mignolo, pois provêm de distintos lugares do globo, mas todas com um ponto em comum: responder à universalidade do conceito de estética europeu, vinculada às formas disciplinares de controle e à sacralização das teorias.

O que Mignolo denomina de Estéticas Descoloniais teria como caminho a desobediência epistêmica frente a essa universalidade. Ele se pergunta: que fazem os artistas que de todas as partes do mundo enfrentam a intervenção Ocidental? Mas, também, que fazem os imigrantes na Europa e nos Estados Unidos? Como se

apropriam dos instrumentos da literatura e do cinema, por exemplo, para entrar em processos de descolonização da subjetividade?

A crítica institucional no âmbito do debate pós-colonialista, portanto, está relacionada a esta resposta dos artistas e intelectuais à universalidade ocidental do conceito de arte, de museu, de Instituição Arte. Podemos então falar em uma conectividade entre o trabalho destes artistas, imigrantes na França, Espanha, Inglaterra etc., ou ainda residentes em países da América Central ou do Sul, na África, na Ásia Central, que não está baseada no conteúdo ou na forma, mas na busca por esta descolonização da subjetividade.

2. O CONTEXTO BRASILEIRO

A Instituição Arte no Brasil constituiu-se concomitantemente a uma vontade de distinção cultural de outras nacionalidades, sobretudo europeias, ou seja, tinha como base uma busca pela identidade nacional que precisava ser representada artisticamente. O debate acerca de uma produção de arte genuinamente brasileira era acompanhado por uma preocupação dos artistas e intelectuais perante a constante imitação de modelos europeus, desde o século XIX, no Brasil. Propomos analisar o Movimento Antropofágico como sendo, talvez, o primeiro registro no Brasil, mesmo que sutil, de uma vontade de flexibilizar o sistema epistemológico e institucional herdados da Europa. O viés pós-colonial do conceito de crítica institucional pode, neste sentido, nos ajudar a melhor desenvolver nosso ponto de vista.

O poeta e pintor Manuel de Araújo Porto-Alegre, quando nomeado diretor da Academia Imperial de Belas Artes com a missão de reformar aquela instituição, em 1855, propôs 30 teses através de tópicos em arte e cultura a serem debatidos entre os seus membros. A oitava tese assim questionava: “Para que o Brasil forme uma escola sua, que princípios deverá adotar a Academia como cânones invariáveis para obter esse caráter peculiar que mereça o nome de escola, sem contudo precipitar-se no estilo amaneirado?” (PORTO-ALEGRE apud GALVÃO, 1959, p.58). Três pontos podem ser observados como preocupações de Porto-Alegre quanto à formação da Instituição Arte brasileira naquele momento: uma vontade de ter uma escola própria, ou seja, genuinamente brasileira; uma busca por “cânones invariáveis” que pudessem ser próprios desta escola, que até então não poderia ser chamada assim por não haver ali princípios norteadores originais; e, por último, a preocupação com o “estilo amaneirado” de seus artistas, que como sabemos, tinham como maior influência a arte europeia.

Outro episódio ocorreu em 1879, no Salão da Academia Imperial, que já existia até então, quase que bienalmente, há cerca de 50 anos. Na ocasião, oito obras de arte pertencentes à coleção da Academia foram agrupadas e exibidas como a primeira “Coleção de quadros nacionais formando a escola brasileira”. Novamente verifica-se a tentativa dos acadêmicos em fundar uma escola que representasse esteticamente uma arte genuinamente nacional. Gonzaga Duque, um

dos críticos de arte mais influentes no Brasil entre os anos de 1880 e 1910, atacou a iniciativa:

A Academia de Belas Artes tratando de reunir algumas obras dos artistas desse e de posteriores períodos, catalogou-os sob o nome genérico e pomposo de *Escola Brasileira!* Parece incompreensível semelhante classificação. (...) Se a nossa arte não tem uma estética, nem no seu ensinamento existem tradições, como admitir a existência de uma *Escola Brasileira?* (...) não pode existir uma escola brasileira porque a feição que caracteriza a nossa arte é o cosmopolitismo, e um país para ter uma escola precisa, antes de tudo, de uma arte nacional (DUQUE, 1995, apud CARDOSO, 2012, p.18).

Gonzaga Duque, assim como Porto-Alegre, defendia a criação de uma escola nacional. Porém, o próprio conceito de escola estética, que deveria estar baseada em um só estilo, ensinado através de tradição própria, é, paradoxalmente, uma ideia fundamentada nas escolas europeias que, por sua vez, eram caracterizadas pela defesa de um determinado estilo e gosto, que uniam as obras conjuntamente em torno de um movimento artístico.

Já no início do século XX, durante a primeira República, nota-se a busca por um símbolo autêntico brasileiro, que não estivesse ligado à figura do Imperador e, tampouco, dos índios romantizados pelo século anterior. O personagem Jeca Tatude Monteiro Lobato, por exemplo, representa o estereótipo do caipira que, por sua vez, seria a figura mítica de um autêntico sobrevivente das entranhas do Brasil. Obras literárias como *Os sertões*, de Euclides da Cunha e *Canaã*, de Graça Aranha, ambos publicados em 1902, também lidavam em diferentes formas com o conflito acerca da identidade brasileira, abarcando os binômios: tradicional e moderno, nativo e importado, bárbaro e civilizado.

O jornalista e político Alberto Torres foi um pensador fundamental para o entendimento do debate acerca da busca por uma cultura nacional no início do século XX. Torres escreveu dois livros influentes à época: *A organização nacional* e *O problema nacional brasileiro*, ambos publicados em 1914. Neste último, Torres afirma:

A inspiração reflexa da arte europeia e o pensamento de empréstimo tiram aos que falam à nossa sociedade todo o prestígio eficaz: sente-se, em quase toda obra espiritual dos nossos homens de letras e de ciência, a tendência subalterna de espíritos não educados para compreender e para

aplicar: cérebros oberados de ideias, de fórmulas e de imagens, senão de todo alheias, de inspiração e de feitio alheios (Apud CARDOSO, 2012, p.21).

Alberto Torres influenciou tanto Monteiro Lobato como Oswald de Andrade, a principal voz do modernismo paulista de 1922. Pelo menos ao que se refere aos apelos por uma arte nacional, ambos teriam mais coisas em comum do que usualmente poderíamos supor. Porém, divergiam na forma como a originalidade brasileira poderia manifestar-se. Em 1917, Lobato publica, na *Revista do Brasil*, um longo artigo sobre o artista Almeida Junior, [Fig. 6]no qual afirma:

A madrugada do dia seguinte raia com Almeida Junior, que conduz pelas mãos uma coisa nova e verdadeira – o naturalismo. Exerce entre nós a missão de Courbet em França. Pinta, não o homem, mas um homem – o filho da terra, e cria com isso a pintura nacional em contraposição à internacional dominante (Ibid., p.23).

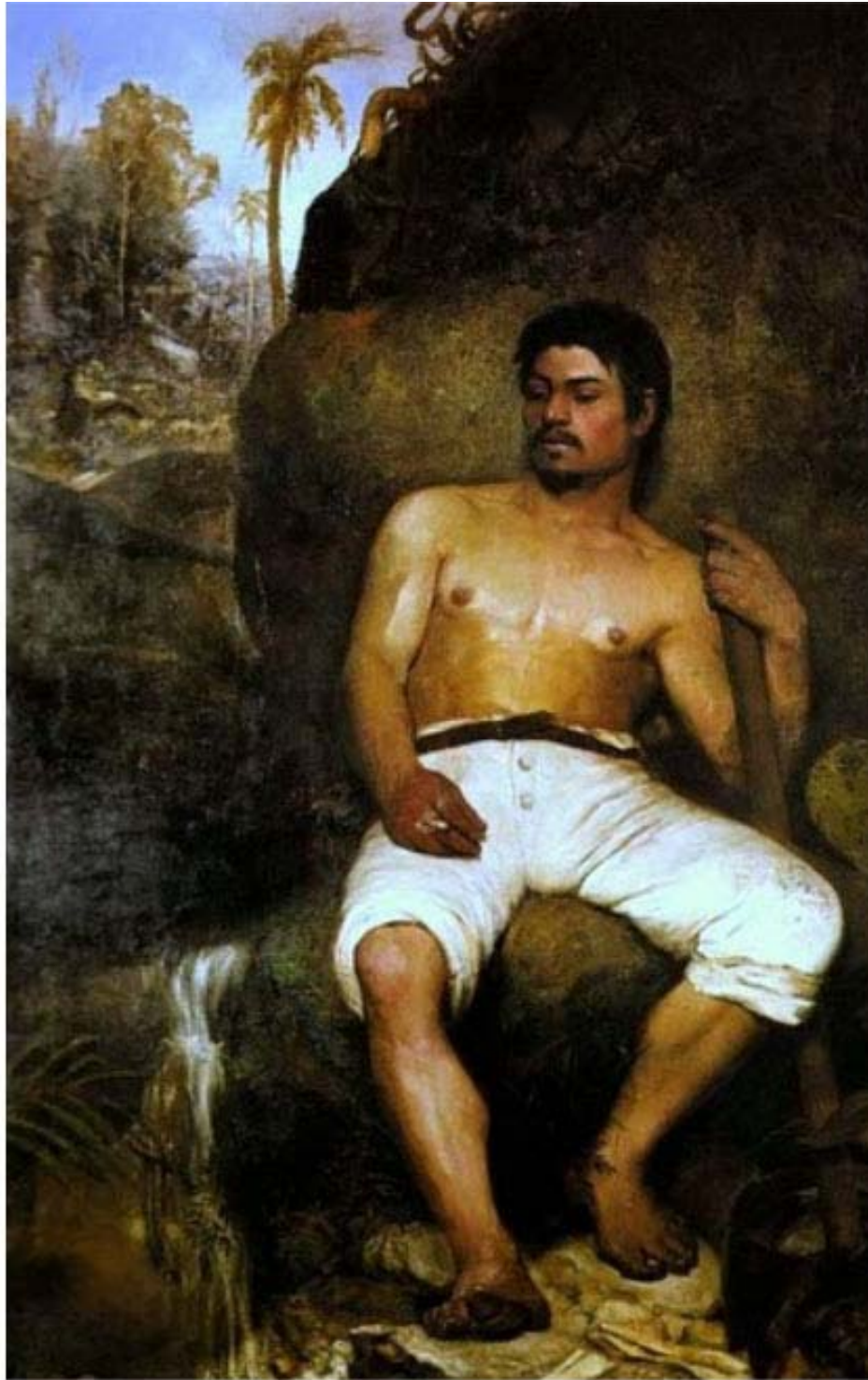
O termo “filho da terra” seria novamente empregado por Lobato para descrever seu personagem Jeca Tatu, da mesma forma como o personagem representado naturalisticamente por Almeida Junior. Para Lobato, a verdadeira arte brasileira seria representada por uma narrativa que fosse carregada de simbolismo nacional. Mas Oswald de Andrade defendia uma arte brasileira que não fosse apenas caracterizada por sua narrativa, mas por uma estética original. Andrade escreve em 1945:

Ao desaparecimento desses mestres [referindo-se a Machado de Assis, Euclides da Cunha e Raul Pompéia] sucede um clima de servidão intelectual e adesismo político que estiola a Academia e empesta os salões e os cafés. (...) Eis quando paradoxalmente o Modernismo pinga da pena de um de seus maiores opositores. Como se diz que a literatura russa começou com *O capote* de Gógol, pode-se também afirmar que a nossa modernidade começou no Jeca Tatu de Lobato. Aí havia duas coisas evidentemente novas – o tema e a expressão –, o homem vítima da terra e a escrita nova. Qualquer estética vos dirá que nada se produz em literatura ou arte sem alguns elementos essenciais: o impulso, a técnica, a expressão, a crítica. Faltava a Monteiro Lobato a técnica atual que vinha através das sugestões da mecanicidade (o rádio, o cinema, o jazz) abolir a literatura explicativa. Faltava-lhe também a crítica, antes sobrava-lhe o mofo em que se consolidara a sua formação de bacharel. Eis aí o paradoxo. Ele que produz o primeiro estilo novo sobre o tema novo do brasileiro, é quem

ataca e quase destrói a primeira manifestação de arte moderna que tivemos com Anita Malfatti, na sua exposição do ano de 17 (1992, p.145-146).

Por trás desta afirmação, a vontade moderna por uma estética brasileira estava, pela primeira vez, atrelada à criação de um novo pensamento ético que viria a constituir o Movimento Antropofágico, de 1928. Nossa intenção, portanto, é investigar como os ideais do movimento, conduzidos, sobretudo, por Oswald de Andrade, irão se opor à Instituição Arte que, no Brasil das décadas de 1920 a 40, consistia na conservação, com poucas mudanças, do academicismo de meados do século XIX, baseado em modelos europeus acrescidos de ambivalentes narrativas do imaginário brasileiro.

Figura 6 -
José Ferraz de Almeida Junior. *O derrubador brasileiro*, óleo sobre tela, 225 x
185 cm, 1879



2.1 CRÍTICA ANTROPOFÁGICA

A Antropofagia modernista surgiu sobre bases paradoxais: pretendia, por um lado, avançar na proposição de uma cultura nacional e, por outro, atingir um grau de cosmopolitismo e universalidade que consistia em uma vontade de atualização dos artistas perante a vanguarda europeia, para que a partir daí se pudesse criar algo autêntico.

É esclarecedora para o entendimento da postura dos modernistas a carta de Mario de Andrade enviada a Sérgio Milliet:

Problema atual. Problema de ser alguma coisa. E só se pode ser, sendo nacional. Nós temos o problema atual, nacional, moralizante, humano de brasileiro o Brasil. Problema atual modernismo, repara bem porque hoje só valem artes nacionais... E nós só seremos universais o dia em que o coeficiente brasileiro nosso concorrer para a riqueza universal (JARDIM DE MORAES, 1978. p.52).

Neste sentido, portanto, podemos afirmar que muitas das elucubrações da Antropofagia continuavam no mesmo terreno de preocupações que pudemos verificar desde 1855, com Porto-Alegre. Raul Bopp, referindo-se à Semana de 22, critica, sobretudo, a continuação temática dos artistas em torno dos valores nacionais:

Com o retorno aos valores nativos, remexeram-se os mesmos temas nacionais refundidos em poesia ociosa. Deram-lhe uma aparência modernista. Repetiram-se equívocos fundamentais. Conseguiram, apenas, deformar, reestilizar os assuntos como em século anterior o haviam feito Alencar, Gonçalves Dias, no famoso ciclo do índio romântico (2008, p.51).

Na opinião de Pedrosa: “Estes [os artistas modernos], por seu lado, tomaram rumo durante muito tempo semiartificial. Foram buscar ensinamentos em mestres europeus de poucas afinidades com o nosso temperamento e meio. Caíram, muitas vezes numa espécie de academismo modernista” (1950).

Acresce que para que se pudesse alcançar o universalismo proposto por Oswald de Andrade, era necessário atacar o provincianismo acadêmico.

É preciso, porém, que se concorde numa coisa: clássico é o que atinge a perfeição de um momento humano e o universaliza (Fídias, Dante, Nicolas

Poussin, Machado de Assis). Academismo não. É cópia, imitação, é falta de personalidade e de força própria.

Entanto, vivemos uma vida intensamente acadêmica em todas as artes (1992, p.32).

A reação contra os museus da Europa, de que resultou a decadência de nossa pintura oficial, foi operada pela Semana d'Arte Moderna, que se realizou em São Paulo. Protestamos então contra os processos, quer fossem de Pedro Américo, quer do casal Albuquerque, quer da mera decomposição nacionalista de Almeida Júnior. Os novos artistas, precedidos por Navarro da Costa, começaram a reação adotando os processos modernos, oriundos do movimento cubista da Europa. O cubismo foi um protesto contra a arte imitadora dos museus (1992, p.52).

A partir disso, propomos ver nas estratégias antropofágicas, uma crítica da mediação, daquilo que limita e direciona o conhecimento. Ou seja, uma crítica às academias, ao espírito burguês, à “servidão intelectual” e ao “adesismo político” e, acrescentamos, estético, que assolava o meio da arte no Brasil na primeira metade do século XX. No *Manifesto Antropófago* encontramos uma crítica da cultura: crítica à censura, que no Brasil foi iniciada pela catequese cristã – “Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas. Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu: – É a mentira muitas vezes repetida”; crítica ao Governo Geral que trouxe as ordenações e que “grilou” a terra brasileira – “A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: – Meu filho, põe logo essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte”; crítica aos códigos de ética dos Senhores de Engenho daí resultados (ANDRADE, 2011, p.71-74).

A oposição antropofágica também se estabelece contra os “tabus” da sociedade brasileira: Padre Vieira (a retórica e a eloquência), Anchieta (o fervor apostólico e a pureza), Goethe (o senso de equilíbrio, a plenitude da inteligência), a Mãe dos Gracos (a moral severa, o culto à virtude), a corte de D. João VI (a dominação estrangeira), João Ramalho (o primeiro patriarca). A esses emblemas opõem-se os mitos culturais – sol, cobra grande, jaboti, Jacy, Guaracy etc. –, habitantes das reservas imaginárias instintivas do inconsciente primitivo catalisariam, quando satiricamente lançados contra os primeiros, a operação antropofágica, como devoração dos emblemas de uma sociedade. Isso é a transformação do tabu em

totem. Trata-se de desafogar recalques históricos e liberar a consciência coletiva, novamente disponível depois disso, para seguir os roteiros do instinto. Daí a ligação do movimento com o Surrealismo francês.

Neste sentido é que consideramos a Antropofagia modernista como o primeiro movimento brasileiro a levantar uma bandeira crítica aos valores culturais importados e, como consequência, crítica ao seu meio de arte, que à época consistia numa Academia e numa crítica de arte caracterizadas por uma fragilidade tacanha. “Contra todos os importadores de consciência enlatada” (idem, p.68). No entanto, diante de afirmações tão radicais, poderíamos pensar que as artes visuais estariam à altura dessas palavras. Como afirma Paulo Sérgio Duarte:

Nada disso. Nosso modernismo é tímido e envergonhado, como quem sai da casa-grande para a cidade e não quer mostrar, aliás, com justa razão – seu passado recente escravocrata e ignorante. As telas geniais de Tarsila, que fazem parte de nossa história da arte, não tem nada de antropofágicas, a não ser o título de uma delas. Em nenhum momento a forma devora o “estrangeiro” (1998, p.19).

Flavio de Carvalho talvez tenha sido o artista que mais colocou em prática a crítica cultural defendida pelo Movimento Antropofágico. É considerado figura isolada no terreno do experimentalismo, embora o termo só tenha sido associado às propostas artísticas a partir dos anos 1960 por Mário Pedrosa. Porém, é bom deixar claro que não pretendo relacionar a produção experimental dos anos 1960 a partir da obra de Flavio de Carvalho – estabelecer uma relação do tipo causa e efeito. E, tampouco, estabelecer uma relação inversa, como se Flavio de Carvalho fosse um artista contemporâneo *avant la lettre*. As questões que se propõem são próprias à sua época, embora sejam mais bem compreendidas quando tratadas sob a perspectiva do presente.

Em 1931, Carvalho realiza a *Experiência nº 2*⁵. Aqui, as palavras de Luiz Camillo Osório contam o episódio:

Em uma São Paulo provinciana e católica, ele resolve testar os limites de tolerância de uma massa religiosa ferida em seus códigos de

⁵ A primeira dessas experiências é questão controversa: alguns autores afirmam que seria uma afogamento simulado na adolescência, outros negam sua existência.

comportamento. Durante uma procissão de Corpus Christi ele usa um vistoso boné verde de veludo e caminha de forma atrevida na contramão do fluxo de fiéis. Não parece nada, mas para a época essa atitude – manter um boné na cabeça – era algo acintosamente agressivo. Resultado: nosso artista só escapou de um linchamento graças à intervenção da polícia. O conflito surgia do embate entre o corpo físico e fragmentário do artista e o corpo místico e unitário dos fiéis e seu totem (2000, p.19).

Meses depois, Flavio de Carvalho lança um livro no qual conta a experiência e tenta compreender o ocorrido e o que ele chamaria de “totemismo católico” à luz de Freud, Nietzsche e James Frazer. Sem entrar no mérito conceitual que ele tenta empreender no livro, e levando-se em conta os vários desenhos feitos para a publicação, devemos tomá-lo muito mais como um livro de artista do que como um texto propriamente teórico.

Nos interessa, contudo, ainda mais, a relação desta ação com as performances, sobretudo, de cunho anti-institucional, mesmo não tendo sido consideradas arte pelo próprio artista. A “atitude” performática surge no momento em que alguns artistas radicais procuravam novos meios de expressão que fossem, por um lado, desatrelados das amarras institucionais e, por outro, contrários às normas convencionais, agredindo o senso comum e testando os limites da experimentação artística. Nesse aspecto, mesmo não tendo uma intenção artística, a *Experiência nº 2* pode ser tratada artisticamente. A interdisciplinaridade, a opção anti-institucional e a procura por brechas no cotidiano para desafiar seus parâmetros são próprias a muitas dessas práticas performáticas, e a *Experiência nº 2* não foge à regra.

Acresce que verificamos tanto na ação do artista como no livro uma ousadia de enfrentar os valores burgueses estabelecidos. Característica que pode ser encontrada em outros textos do artista, como em “A cidade do homem nu”: “Cumpram a nós, povos nascidos fora do peso das tradições seculares, estudar a habitação do homem nu, do homem do futuro, sem deus, sem propriedade e sem matrimônio”. Para Carvalho, o homem precisa despir-se, “sem tabus escolásticos, livre para o raciocínio e o pensamento” (In: DAHER, 1982, p.30). A proposta de Flavio é explicitamente colocada dentro do horizonte do modernismo paulista:

A cidade do homem nu será sem dúvida uma habitação própria para o homem antropofágico. Lá ele poderá sentir em si a renovação constante do espírito; o movimento da vida aparecerá de um realismo estonteante e ele

compreenderá que viver é raciocinar velozmente e dominar tabus pela compreensão (Ibid., p.31).

A cidade do homem antropofágico imaginada por Flavio de Carvalho estaria, portanto, fora do alcance das tradições europeias, tanto religiosas e sociais como culturais e artísticas. E seria em oposição a essas tradições europeias que a *Experiência nº 2* pode ser encarada, do mesmo modo como o *Manifesto Antropófago* anuncia a aversão de Oswald de Andrade ao discurso lógico-linear herdado da colonização (ALMEIDA, 2002, p.40). Suas trajetórias artísticas indicam que há coerência na loucura antropofágica – e sentido em seu não senso.

2.2 FORMAS DE ENFRENTAMENTO: NELSON LEIRNER, CILDO MEIRELES E PAULO BRUSCKY

Passaremos agora a investigar os artistas que de algum modo procuraram flexibilizar o meio de arte no Brasil através de suas práticas, a partir dos anos 1960. Interessante é que, diferentemente dos americanos, a crítica dos artistas brasileiros se dava em oposição a um circuito de arte mais restrito e desorganizado. Suas posições, contudo, devem ser levadas em conta, apesar de podermos considerá-las uma Crítica Institucional às avessas. Diferentemente da Crítica Institucional produzida nos Estados Unidos, contra uma instituição forte e presente, no Brasil, o mercado era principiante, voltado principalmente para a arte menos experimental. Portanto, os relances de crítica à instituição arte que podemos observar no Brasil são, em sua maioria, em oposição à falta de ousadia do mercado e das próprias instituições.

Podemos afirmar que a partir das décadas de 1960 e 70 ocorre no Brasil um maior questionamento dos artistas em torno do sistema de arte do país. A mostra Nova Objetividade Brasileira, realizada no MAM do Rio de Janeiro em 1967 e organizada por um grupo de artistas e críticos de arte, por exemplo, questionava o isolamento da arte em espaços como museus e galerias. A exposição se posicionava fundamentalmente contra a fetichização dos objetos artísticos e propunha o desaparecimento destes, como se percebe nas trajetórias de Hélio Oiticica e Lygia Clark. Por modos diversos, ambos buscavam a participação direta

do espectador, incluindo o corpo na experiência artística, não apenas sua posição contemplativa. E de fato foi como se manifestou a arte conceitual no Brasil, intrinsecamente ligada a aspectos sensoriais.

De início, temos alguns exemplos de artistas que de forma esporádica se posicionaram contra a Instituição. Em 1965, a direção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro expulsa os moradores da Mangueira, trazidos por Hélio Oiticica para apresentar seus *Parangolés*. Oiticica abandona o museu, acompanhando essas pessoas. Na ditadura, os salões de arte oficiais foram tomados pelos artistas como uma espécie de projeto do poder estatal. Antonio Manuel se inscreveu como obra no Salão Nacional de 1970. Recusado, apresentou-se nu no vernissage (*O corpo é a obra*, 1970) [Fig. 7]. Lygia Pape elaborou um filme para projeção numa grande parede externa do MAM do Rio de Janeiro: uma mulher seduzia os passantes a entrar, como em um prostíbulo, dizendo um misto de inglês e português: “*Eat me*, a gula ou a luxúria”. A arte, afirmou Mário Pedrosa, é “exercício experimental da liberdade”.

Figura 7 -
Antonio Manuel. *O corpo é a obra*, performance, 1970



Embora tenha ocorrido, neste período, certa estetização da vontade crítica dos artistas em relação à sociedade, aos valores burgueses, à ditadura, por exemplo, tomaremos como objeto de estudo algumas obras que fizeram uma crítica mais direta ao sistema da arte, embora acreditemos que essa crítica possa ser feita indiretamente, através da própria exploração artística, sem nenhuma perda de efetividade crítica. No entanto, nos interessa aqui artistas que, como Nelson Leirner, Cildo Meireles e Paulo Bruscky, refletiram sobre o assunto e buscaram enfrentar mais diretamente a Instituição Arte brasileira.

Podemos dizer que o artista Nelson Leirner, por exemplo, pautou grande parte de sua produção, desde a primeira metade dos anos 1960, na crítica de várias instâncias do sistema da arte – ou da Instituição Arte. Em sua trajetória, verificamos as diversas vezes em que questionou a autoridade de críticos e curadores, como, por exemplo, no episódio em que arguiu publicamente o critério para a aceitação de uma de suas obras no IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, em dezembro de 1967.

Nesse episódio, Nelson não está jogando apenas contra – ou provocando – a equipe de críticos que havia se reunido em Brasília. Ele provocava da mesma forma sua categoria profissional – os próprios artistas –, uma vez que fez questão de frisar que aquela era a primeira vez que alguém colocava em dúvida os critérios daqueles que haviam escolhido seu trabalho. Colocando-se contra a crítica e os próprios colegas (tanto aqueles recusados como os aceitos no Salão, como ele), o artista estava questionando, em última instância, todo o sistema de arte, com suas regras nem sempre cristalinas, seus acertos tácitos, sua rede de cumplicidades. Mário Barata escreveu, em 27 de dezembro de 1967, uma carta ao editor do *Jornal da Tarde*.

(...) Em primeiro lugar o N. Leirner terá resposta fácil à sua pergunta ao ler os livros ou ensaios de G. Apollinaire, de E. Crispolti, ou de Harold Rosenberg, P. Restany e A. Jouffroy, entre outros (...). Mas não é por correr um risco ante o desconhecimento ou incultura por parte do artista que se deve impedir que as obras inscritas legalmente num Salão sejam examinadas nos aspectos diversos que incluem ou provocam esteticamente e que podem superar a lucidez ou coerência do próprio autor por vários motivos, há muito esclarecidos em trabalhos de estética e psicologia de nível tão elementar que devem dispensar novas perguntas a respeito (Ibid., p.110)

Frederico Moraes, em 14 de janeiro de 1968, escreveu no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, o texto “Como julgar uma obra de arte: o porco do Leirner”:

E não foi também esse o seu comportamento ao mandar publicar no *Jornal da Tarde* a fotografia de seu “porco empalhado e enjaulado” e saber por foi aceito? Ah, *O porco* do Leirner. O Júri não aceitou o porco, tal como insinua o jornal. Considerou uma proposição digna de exame e interesse ainda que, no título, equivocada. Tanto que seu envio não constou apenas de uma obra, mas de duas, ambas abordando o mesmo problema. Não se trata, portanto, para o Júri do porco ou tronco, mas de um relação entre produtos e derivados, ou do porco e do pernil, do tronco e da cadeira. Ora, no IV Salão de Brasília deu outro nome às obras, *Matéria e Forma*, um título muito mais comprometido com problemas de estética. Afinal, porque matéria e forma, se tudo é forma, se nada existe sem forma, mesmo o informe? À crítica de arte aberta não interessa a obra em si; ela não julga mais, academicamente, os chamados valores plásticos, as qualidades artesanais. A esta crítica interessa o problema, a proposição (daí se falar de uma arte proposicional) e como ela foi resolvida. Digo de alto e bom som: tudo é válido para mim, tudo é possível de se transformar em arte. A vida, o viver, o próprio homem, e até o porco do Leirner. Como diz Lebel, “aproximamos de uma época em que a situação humana total deve ser considerada como uma obra de arte”. Aí estão as razões porque aceitei as suas duas obras no IV Salão de Arte Moderna, de Brasília. Agora, se me permite, pergunto a você: por que só colocou a questão nos jornais depois que seu trabalho foi aceito? E mais, se não fosse aceito seu porco, faria a pergunta no sentido inverso? Antecipo minha resposta: seu porco foi cortado pelos mesmos motivos pelos quais o aceitei (Ibid., p.111).

Mário Pedrosa respondeu à interpelação de Nelson Leirner publicando no jornal *Correio da Manhã* um longo artigo intitulado “Do porco empalhado, ou os critérios da crítica”, em 11 de fevereiro de 1968. Nele, estabelece uma reflexão sobre as várias mudanças ocorridas no âmbito dos critérios da crítica de arte, desde o pós-impressionismo até o imediato pós-guerra, chamando a atenção para a rapidez com que esses critérios se modificavam para acompanhar as mudanças ocorridas no campo da arte.

Mas havia um “mas” que reunia todos os “ismos” precedentes num mesmo estruturamento, senão no mesmo processo. Era a obra única, privilegiada, do artista, do sujeito. O supremo valor que era necessário ajuizar estava ou era a obra de arte em si. Uma linguagem extremamente apurada havia se formado no curso do século para definir, isolar, exaltar os valores plásticos,

expressivos, estéticos supremos encerrados em cada obra, em cada movimento.

Esse vocabulário, instrumento maior da crítica, porém, veio entrando em crise desde o concretismo, e dissolveu-se com o advento do *pop art* e do *optic-art* e cinetismo. Os supremos valores plásticos são agora relativizados. A obra de arte em si mesma perde sua unicidade e pretensão à eternidade. Os materiais com que passa a ser feita não tem mais tampouco a velha nobreza do mármore ou do bronze ou do óleo (...). Os materiais mais precários são usados pelos artistas (...), a pretensão à originalidade se perde; a ojeriza aristocrática à cópia acabou (Ibid., p.111-112).

E continua:

É nesse contexto que vem um jovem artista paulista de talento (...) para interpelar o Júri do Salão de Brasília (...) sobre o critério que o levou a aceitar sua “obra”, *Porco Empalhado* (SIC), que mandou com outra, em cepo de madeira, sob a designação geral algo escolástica de *Matéria e forma*. Esperava Nelson Leirner que o Júri a tivesse recusado? Por que não tinha valor plástico? Por que não era uma “obra de arte”? Por que não fora “criada” ou não tinha originalidade? (...) Mas, se ele comprou o porco empalhado engradado e mandou a Brasília, a obra cai na categoria dos *ready made* à la Duchamp. Queria o jovem artista que o Júri fosse negar validade (ainda reconhecendo seus precedentes) a essa proposição, uma das mais ricas de consequências, que se bolaram até o dada, no mesmo contexto de desmistificação cultural e estética? Se, porém, a objeção latente é quanto à originalidade da obra, não entenderia Leirner o que está fazendo? Então que me deixe reportar a algo de muito curioso que sucedeu com uma mostra individual de André (sic) Warholl, numa galeria de Toronto, Canadá, em março de 1965 (Ibid., p.112).

Na sequência, Mário Pedrosa relata o episódio envolvendo as obras de Andy Warholl no Canadá. Os responsáveis tiveram que pagar impostos sobre produtos industriais para poder exibi-las, uma vez que as obras do artista norte-americano eram apropriações de embalagens de produtos industrializados.

Ignoro se, pelas leis de nosso fisco, aquele produto, o porco empalhado (...) devia pagar alguma taxa. Também havia a considerar que nenhum de nós, membros do Júri, tinha qualquer autoridade oficial para decidir sobre a natureza fiscal do objeto ou mesmo qual a natureza que Leirner emprestara mentalmente à obra mandada a Brasília. Tinha, porém, o Júri, toda autoridade para aceitá-la no salão, uma vez que o porco empalhado havia de ser, para ele, consequência de todo um comportamento estético e moral

do artista. Na arte pós-moderna a ideia, a atitude por trás do artista, é decisiva(Ibid., p.112).

É possível perceber nos trechos citados, que a maioria dos jurados, que, diga-se de passagem, vinha se dedicando à pesquisa desse novo campo da arte mais experimental à época, aceitou a obra colocada sob seu julgamento pois estavam de certa forma familiarizados com a atitude artística de Leirner. No entanto, a interpelação de Leirner e a resposta dos críticos não se resumem ao debate que o artista, mais tarde, chamaria de “*happening* da crítica”. O artista suscitou um amplo debate com outros críticos de arte, não apenas os diretamente envolvidos no Salão. A polêmica com o porco envolveu críticos importantes da época, como Geraldo Ferraz, Walmir Ayala, Jacob Klintowitz e Quirino da Silva. Inclusive a discussão suscitou alguns ataques, não apenas à obra e ao artista, mas a elementos do júri que haviam aceitado o porco empalhado.

Em resposta a tal ressonância, Leirner se posicionou novamente em público, por meio de uma nova carta endereçada aos membros do júri e publicada em alguns jornais:

Membros do júri de premiação do Salão de Brasília e outros.

Como na natureza, o Porco também cumpriu o seu papel no Salão de Brasília. Quando o suíno, ainda em meu ateliê, apesar de empalhado, ganhava vida ao ser engradado, ao mesmo tempo em que do lado de fora ficava pendurado um presunto, notei que o espaço entre o animal e o produto industrializado caracterizava todo um processo social, no qual o espectador poderia tomar consciência de sua condição. Logo, não houve provocação no sentido de deboche, como muitos querem, mas sim a tentativa de provocar uma conscientização da realidade do aqui-agora. A provocação era geral. O único meio de conhecer a extensão da reação seria por meio daqueles que julgavam a obra e a enfatizavam. Para tanto, utilizei-me do mesmo veículo que estes senhores utilizavam, visando somente tirar a obra do seu confinamento em Brasília. O envolvimento foi geral. (Ibid., p.113)[A carta, publicada na coluna de Quirino da Silva consta dos arquivos do artista sem, no entanto, nenhuma informação sobre a fonte jornalística e data.]

Um ano depois do chamado “*happening* da crítica”, o grupo Rex (originalmente formado por Nelson Leiner, Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros, Frederico Nasser, José Resende, Carlos Farjardo e Thomaz Souto Corrêa) declarava guerra ao sistema de galerias, à crítica especializada, à ausência de um

mercado editorial sobre arte etc. A proposta do grupo era abrir um espaço alternativo onde funcionasse uma galeria que pretendesse ser um espaço para uma arte mais experimental, notadamente divulgando a produção de artistas ligados ao Neodadaísmo, ao Pop e à Nova Figuração. Também propunha a publicação de um boletim periódico, o *Rex Time* [Fig. 9 e 10]; a realização de palestras e atividades afins. “Seu surgimento [do grupo REX] é sintomático do período autoritário e, ao mesmo tempo, do espírito de contestação diante do meio de arte confinado e provinciano do Brasil” (DUARTE, 1998, p.37).

“AVISO: É A GUERRA” era a manchete do primeiro número do *Rex Time*, de autoria do poeta e jornalista Thomaz Souto Corrêa. Ele escreve como porta-voz: “Me pedem para comunicar e eu comunico”. Os Rex, como se autointitulavam, demonstravam claramente sua insatisfação contra o estado das coisas no meio de arte. Uma série de “considerandos” explica os motivos do surgimento do grupo e de sua “declaração de guerra”. A primeira crítica se dirige à falta de linha de conduta e de objetivos definidos das galerias, que obriga os artistas a “se virarem por conta própria”. O alvo seguinte é a carência de informação, de políticas editoriais e, em particular, da própria crítica de arte:

Considerando que a isto e àquilo se acrescenta a falta de informação por parte da chamada crítica especializada, que se compraz mais no trabalho de um repórter de artes do que de um crítico propriamente dito, já que as críticas são frequentemente incompreensíveis, raramente úteis para o artista e para o público, a quem, teoricamente, se dirigem (REX TIME. In: DUARTE, 1998, p.37).

A galeria REX finalizaria sua curta vida com uma exposição de Nelson Leirner [Fig. 11]. A mostra demonstraria sua postura antimercadológica e sua preocupação em mobilizar o espectador. O artista – que naquele momento gozava de certa reputação porque fora premiado dias antes na Bienal de Tóquio por seu trabalho “Homenagem a Fontana” – anunciou ao público que as obras expostas seriam oferecidas gratuitamente a todos interessados, desde que se empenhassem em retirá-las dos lugares em que estavam afixadas. Para tanto, ele colocaria à disposição serras, chaves, martelos etc. O público invadiu a galeria na hora da abertura da exposição e, em poucos minutos, arrancou das paredes todo o material exposto.

Ao mesmo tempo em que Nelson Leirner desfaz o mito da galeria de arte desvalorizando os objetos ali colocados, faz perceber que o alvoroçamento do público denotava também uma fetichização do nome do artista, na ocasião, premiado e reconhecido. O afloramento dessa consciência em Leirner deu-se desde cedo, com um sucesso precoce o suficiente para despertar sua desconfiança, conforme revela neste depoimento:

Durante três ou quatro anos, começaram a acontecer muitas coisas com a minha carreira; coisas retumbantes, embora estranhas. Notei, por exemplo, que com seis meses de pintura fui premiado num salão. Com um ano de trabalho exponho na melhor galeria de São Paulo, a São Luiz, que apresentou meus desenhos sem vê-los antes. Mais seis meses e entro na Bienal; e Stanislawski, crítico polonês de fama internacional, acrescenta ao meu trabalho uma longa crítica. Aos poucos, a gente vai percebendo a razão de tudo. A qualidade do meu trabalho não possuía a importância que lhe foi dada. Era uma pura questão de prestígio social. Tinha visão do que fazia então, e sei que era realmente ruim. Quem trabalha seis meses não pode surgir de repente e ter seu trabalho aceito. Pode mostrar apenas que tem talento. Com a consciência do que estava acontecendo, surgiram perguntas sobre critérios de julgamento e sobre a própria obra de arte. Tudo isso punha em xeque e em dúvida o valor das coisas. Compreendi que se pode construir um cara qualquer, até sem ver seu trabalho. Era natural que começasse a soltar tudo o que estava dentro de mim, logicamente num sentido de contestação. Esse foi meu começo (LEIRNER apud FARIAS, 1994, p.42).

O artista afirma em outra ocasião: “Também fui de cara aceito em todos os salões paulistas, sempre com um premiozinho a reboque... a minha vida artística divide-se em AP e DP: antes e depois do pai. Foi DP que, então, começaram as recusas, polêmicas, etc.” (Apud CHIARELLI, 2002, p. 31). Leirner já estava a par, desde o começo de sua carreira, dos “altos e baixos” em termos de valorização que o artista sofre em sua trajetória dentro de um circuito sem critérios. Aliás, em outro episódio, o artista ironiza esta falsa legitimação do mercado de arte. Em 1980, um informe da galeria Múltipla de Arte Ltda., em São Paulo, anunciava a mostra de Nelson Leirner, Pague Para Ver, a inaugurar-se no dia 5 de maio, às 21 horas. Do outro lado daquela espécie de misto de anúncio e convite – com uma foto de alguém apresentando um *Royal straight flush* (a jogada máxima que o jogador pode fazer no pôquer) – constava o seguinte texto:

Consegui. Vinte anos de tentativas para finalmente chegar aonde queria:

VENDA GARANTIDA, ARTE COMPROMISSADA, ARTE COMERCIAL PURA.

Divulgo a fórmula:

1 – PRODUTO: tem de ter certas características constantes. (Usei em todos os trabalhos o mesmo estilo, a mesma medida e a mesma moldura). A sociedade sempre quer reconhecer o autor, pois isto lhe dará uma dupla satisfação: a de não estar comprando gato por lebre e a de sentir-se altamente culta.

2 – DIMENSÃO: quanto maior a dimensão do trabalho, maior o seu valor financeiro, sem esquecer o espaço médio da moradia do comprador. Os tamanhos mais vendáveis são acima de um metro e abaixo de um metro e cinquenta. (Usei, como medida base, um metro e dez.)

3 – TABELA DE PREÇOS: nos trabalhos bidimensionais, temos um valor já preestabelecido em função dos materiais usados. Do mesmo autor, um trabalho a óleo vale mais que acrílico, que vale mais que aquarela, que vale mais que têmpera, que vale mais que bico de pena, que vale mais que lápis de cera, que vale mais que lápis de cor, que vale mais que grafite, e assim por diante. (Resolvi usar todos os materiais pois deve valer muito mais um trabalho que usa óleo, mais acrílica, mais têmpera, mais bico de pena, mais lápis de cera, mais lápis de cor, mais grafite e outros materiais.)

4 – ESTÉTICA: o problema estético, apesar de secundário, também deve ser levado em conta. Nos dias de hoje a sociedade divide basicamente sua preferência entre duas tendências: o figurativismo e o abstracionismo. No figurativismo, o fato do trabalho ser entendido lhe dá a sensação de aproximação com o artista, tornando-se seu cúmplice. Os que preferem o abstracionismo alegam que, ao sentir o artista, colocam-se mais perto de seu mundo mágico, tornando-se também seu cúmplice. (Agora terei todos como amigos: usei ambas tendências: o real e o imaginário.)

5 – O MARCHAND E A CRÍTICA: será uma festa completa. O *marchand* terá, através de suas comissões, pagos todos os investimentos, fora o lucro e a pseudossensação de mecenato. Os críticos continuarão com seus empregos garantidos através de suas reportagens, colunas sociais e trabalhos representativos dentro dos órgãos governamentais.

6 – O ARTISTA: ele poderá sentar-se numa alta roda de jogadores, filar a última carta, apostar alto e esperar que paguem pra ver.

Nelson Leirner⁶

Partindo da realidade do mercado de arte paulistano, na época, como vimos, acanhado e voltado, como sempre, para um gosto pequeno-burguês, sem grandes ousadias, Leirner desmascara e faz troça das estruturas do circuito artístico em geral, colocando a nu suas regras e estratégias. De início, escancara a relação entre artista, obra, *marchand*, crítica, público como uma atividade meramente comercial, voltada em primeiro lugar para o lucro simbólico das partes envolvidas (prestígio, a “pseudossensação de mecenato”, e a pretensão de ser, ou pelo menos parecer, inteligente, culto, rico). O artista, por sua vez – consciente de todas essas estratégias e estratégias do objeto artístico e apto para usá-las –, é quem pode conduzir o jogo. É ele quem dá a cartada final (ou o xeque-mate) na arte institucionalizada, padronizada e pensada como mais uma mercadoria a ser consumida.

É perfeitamente possível entender o texto de Leirner como um verdadeiro exemplo da “cartada final” do artista frente ao mercado de arte em geral e ao mercado de arte paulistano, em particular. Concebido e produzido pelo artista, o informe não contou com a aprovação da artista plástica Teresa Nazar, proprietária da galeria, que ameaçou não realizar a exposição caso Leirner insistisse em enviá-lo pelo correio. Apesar de assinado, o impresso incluía o logotipo e o endereço da Múltipla com toda visibilidade, supondo o endosso da galeria. Diante da insistência do artista no envio do material, Nazar cancelou a mostra. E, agindo assim, acabou por transformar o informe na própria obra da exposição – obra que desautorizava e substituía os desenhos realizados originalmente para a mostra. Pague Para Ver – exposição que se tornou uma ação conceitual – pode ser encarada talvez como um dos maiores emblemas das relações bastante problemáticas que Nelson manteria.

Para o Panorama de Arte do MAM de SP, de 1999, o artista enviou um trabalho da série *Construtivismo rural* [Fig. 12] que parodiavam obras emblemáticas do concretismo paulista e do neoconcretismo carioca. A primeira série parodiava

⁶Folheto de divulgação da mostra Pague Para Ver, de Nelson Leirner. São Paulo, 1980.

obras de Regina Gomide Graz (*Tapete*, década de 30) e Luis Sacilotto (*Concreção 5521*, de 1955). A segunda parodiava obras de Rubem Ludolf, Volpi, Dionisio Del Santo, além de obras de Alúcio Carvão. Já a terceira tinha como modelo os trabalhos da série *Espaço modulado*, de Lygia Clark. A quarta, por sua vez, fazia referência a uma geometria retirada de Mondrian.

Aquelas obras de Nelson Leirner eram críticas irônicas à busca de uma parcela do circuito artístico brasileiro (incluindo aqui também o Museu de Arte Moderna de São Paulo) de reiterar, a todo instante, as tendências construtivas brasileiras como o principal momento da arte brasileira do século XX.

Figura 8 -
Nelson Leirner. *O porco*, porco empalhado em engradado de madeira, 83 x
159 x 62 cm, 1966



Figura 9 -
Jornal Rex Time, 1966

1966 ANO 10 Nº 1015
REX TIME
FUNDAÇÃO DO JORNAL
EM 15 DE ABRIL DE 1956

NÚMERO 1
MERCADO INTERIORE DO BRASIL - LUCROS E RENDIMENTOS - 1966
3 de junho de 1966

AVISO: É A GUERRA

Comunistas prometem lutar

Os comunistas prometem lutar contra o regime de Getúlio Vargas, segundo o líder do partido, Carlos Marighella, em uma entrevista dada ao jornal Rex Time. Marighella afirmou que o partido não se desfilou e que continuará a lutar contra o regime de Vargas. Ele também mencionou que o partido não se desfilou e que continuará a lutar contra o regime de Vargas.



Comunistas prometem lutar

Os comunistas prometem lutar contra o regime de Getúlio Vargas, segundo o líder do partido, Carlos Marighella, em uma entrevista dada ao jornal Rex Time. Marighella afirmou que o partido não se desfilou e que continuará a lutar contra o regime de Vargas. Ele também mencionou que o partido não se desfilou e que continuará a lutar contra o regime de Vargas.

FOTO: CARLOS MARIGHELLA - O JORNAL REX TIME

Comunistas prometem lutar

Os comunistas prometem lutar contra o regime de Getúlio Vargas, segundo o líder do partido, Carlos Marighella, em uma entrevista dada ao jornal Rex Time. Marighella afirmou que o partido não se desfilou e que continuará a lutar contra o regime de Vargas. Ele também mencionou que o partido não se desfilou e que continuará a lutar contra o regime de Vargas.



Comunistas prometem lutar

Os comunistas prometem lutar contra o regime de Getúlio Vargas, segundo o líder do partido, Carlos Marighella, em uma entrevista dada ao jornal Rex Time. Marighella afirmou que o partido não se desfilou e que continuará a lutar contra o regime de Vargas. Ele também mencionou que o partido não se desfilou e que continuará a lutar contra o regime de Vargas.

FOTO: CARLOS MARIGHELLA - O JORNAL REX TIME

atendem sem falta a inauguração da já memorável

REX GALLERY & Sons.

(Galeria Rex)

especialistas em

Arte de Vanguarda

em São Paulo.

3 de junho de 1966 • Rua Iguatemi 960

às 9 horas da noite

Figura 10 -
Jornal *Rex Time*, 1967



Figura 11 -
Vista da Exposição-não-exposição, 1967



Figura 12 -

Nelson Leirner. *Construtivismo rural*, pele sobre madeira, 105 x 125 cm, 1999



Nelson Leirner investe novamente no questionamento dos critérios do circuito de arte, criticando, sobretudo, sua visão parcial e estreita da arte brasileira. Assim como Leirner, Cildo Meireles também se posiciona em vários trabalhos contra a Instituição Arte no Brasil. Como, por exemplo, seu projeto *Strictu*, de 1999, [Fig. 13], realizado a partir de uma crítica do artista a uma exposição em que havia sido convidado para participar, na qual a circulação do público seria predeterminada pelo curador. A ideia de *Strictu*, segundo Paulo Herkenhoff, surgiu quando Cildo Meireles estava em Nova York e assistiu na televisão a um programa no qual líderes da Ku Klux Klan defendiam o direito de participar de uma passeata em que se comemorava o *Thanksgivin*. Num congresso televisionado, o líder desse movimento racista, dirigia-se aos telespectadores: “Nós queremos ocupar seu espaço, confiná-los, isolá-los. Nós queremos ocupar seu tempo, constrangendo-os, pressionando-os. Nós queremos ocupar suas vidas.” (In: HERKENHOFF, 1999, p.40)

É quando o artista decide expor esse texto sobre uma mesa e dedica-o com ironia aos curadores. Ao redor dessa mesa, vêm-se duas cadeiras, há uma luz baixa e uma corrente no chão. O espectador tem de percorrer a exposição com as mãos acorrentadas. Obrigados a vivenciar o percurso preestabelecido pelos curadores, os espectadores, na situação de prisioneiros, só se libertam no final da exposição, quando encontram a chave que abre os cadeados.

Mas se podemos considerar esse trabalho como oposição a uma sociedade de controle, colocando os curadores como um personagem deste sistema disciplinar, em outros trabalhos, Cildo investe numa crítica mais contundente às operações de valor e mercado em relação à arte. Caso dos trabalhos *Árvore do dinheiro* de 1969, [Fig. 14], e *Eppur si muove*, de 1991, [Fig. 15]. No primeiro, Cildo reúne 100 notas de um cruzeiro; entretanto, seu valor corrente, como objeto de arte, é vinte vezes maior: dois mil cruzeiros. Ele explica isso em texto que acompanha a obra fazendo-nos pensar em que tipo de operação financeiro-artística o artista se ocupou. O que ocorre é uma revelação irônica e transparente do “valor” simbólico e financeiro agregado ao objeto.

O trabalho de Cildo exhibe o valor agregado por meio de significados artísticos e apresenta assim uma provocação deliberada ao público. Na acumulação de todos os seus fatores (moeda, preço, valor de troca, *status* da arte, trabalho), *Árvore do dinheiro* questiona, como declara o artista, as discrepâncias entre valor de troca e valor de uso, ou entre valor real e simbólico.

Para o crítico George Baker:

A obra de Cildo empregou a linguagem em termos especificamente políticos e como uma crítica direta ao estatuto de mercadoria da obra, em oposição às investigações epistemológicas mais gerais e ao ataque indireto ao estatuto de mercadoria da arte, típico de seus colegas norte-americanos. (1997, p.119-120)

O trabalho esclarece a operação econômica envolvida na operação artística. Já *Eppur si muove* (1991) consiste em um trabalho que supunha um processo pelo qual uma soma inicial de mil dólares canadenses passam por sucessivas operações de troca, por libras esterlinas, depois por francos franceses e assim por diante. Após dezenas de operações, a soma inicial está reduzida a quatro dólares e alguns centavos, que então é guardada num cofre transparente em forma de porquinho. Na raiz da obra está uma hipótese sobre a existência de uma desordem social, política e econômica, em relação a valores monetários no sistema financeiro capitalista; em lugar de acumulação, o capital se dissipa.

Ambos (*Árvore do dinheiro* e *Eppur si muove*) podem ser comparados ao trabalho *Construtivismo rural*, de Leirner, uma vez que configuram uma vontade de confronto com o mercado de arte e suas operações financeiras. Enquanto as obras de Cildo relacionam mais literalmente o valor monetário da obra de arte e seu valor simbólico, o trabalho de Leirner ironiza as mitologias criadas pelo mercado para agregar valor tanto simbólico quanto, e ainda mais, monetário.

Ainda mais relevante para esta pesquisa, são os trabalhos de Cildo com os quais podemos estabelecer relações com o viés pós-colonial aqui tratado. Os trabalhos *Missão/Missões (Como construir catedrais)*, (1987), [Fig. 16] e *Olvido* (1987-89) [Fig. 17], por exemplo, aludem às desigualdades no sistema de troca internacional que penalizam países com altas dívidas externas, de modo que, paradoxalmente, os países mais pobres pagam os juros mais altos por seus empréstimos, perpetuando-se, assim, o processo colonial.

A obra *Missão/Missões (Como construir catedrais)* nos remete ao universo simbólico relacionado à missão jesuítica em países como o Brasil, Paraguai e Argentina, cuja vontade civilizatória era carregada de uma feição tanto evangelizadora quanto política e econômica. Um piso feito de 600 mil moedas é ligado a um teto feito de dois mil ossos de boi por uma coluna branca de 800 hóstias, que simbolicamente ligam o céu à terra. Essa obra quantifica o custo

humano da evangelização e sua conexão com a exploração de riquezas nas colônias: no Brasil, almas sempre foram devoradas.

Em *Olvido*, uma tenda de índios é recoberta com cédulas de países das Américas em que populações nativas foram dizimadas. Situada no centro de uma área circular preenchida por ossos, é circundada por um muro de velas. Emergindo do centro da tenda, pode-se ouvir o som da tecnologia – o incessante lamento de uma serra elétrica – indicando o incansável, terrível labor da destruição que, sem interrupção, vem do passado colonial ao presente capitalista.

Valor depreciado(1998), uma variante de *Missão/Missões...*, por exemplo, inclui uma estrutura que consiste em notas de um dólar suspensas e cédulas de nações empobrecidas, especialmente países africanos. O chão é um tapete de moedas norte-americanas de um centavo – fragmentos de uma das economias mais ricas do mundo.

Estes três trabalhos, poeticamente, exigem uma reflexão sobre o binômio colonizador *versus* colonizado, oprimido *versus* opressor, que em âmbito global é exercido através do estabelecimento das relações socioeconômicas entre os países. Cildo utiliza recursos como moedas, cédulas de dinheiro, serra elétrica e ossos para representar a devoração de uns pelos outros. Mas, sobretudo, estes trabalhos criticam a pretensão à universalidade simbólica e epistemológica dos países “centrais”, pois aludem ao terrível sufocamento das culturas autóctones.

Mas, talvez seja na obra *Cruzeiro do Sul*(1969-1970) [Fig. 18], que Cildo consegue sintetizar todos esses elementos simbólicos e criticar ainda o que o museu tem de colaborador nesse processo. Ao posicionar um pequeno cubo de madeira, medindo apenas 9x 9x 9cm, no chão de uma galeria desocupada, ou seja, em um amplo espaço vazio, o artista coloca em xeque o senso comum referente a uma montagem expográfica. *Cruzeiro do Sul* flexibiliza o conceito de exposição e se recusa a valorizar a espécie de programa fixo de produção material típica do regime mercadológico. Mas não se trata apenas de exigir uma reconfiguração espacial, mas também, uma recomposição intelectual, uma vez que a escultura – tão facilmente vista como precária – refere-se a uma inacessibilidade eurocêntrica à história de não europeus. O pinho e o carvalho que compõem o pequeno cubo são árvores sagradas para os povos indígenas brasileiros, e a perspectivado mito e do sagrado não se aplicam ao conceito de história da moderna civilização ocidental.

Nesse sentido, o trabalho *Cruzeiro do Sul* encontra-se em trânsito, não espacial, mas epistemológico. Desloca-se da perspectiva positivista europeia para a mitológica ameríndia e vice-versa. Alcançaria, então, o que Walter Mignolo denomina de estética descolonial, desobedecendo sua prerrogativa universalista e apresentando novos pontos de vista. Realizando, assim, aquilo que Andrea Fraser chamou de uma contraprática.

Figura 13 -
Cildo Meireles. *Strictu*, instalação, 1999



Figura 14 -
Cildo Meireles. *Árvore do dinheiro*, 100 cédulas de um cruzeiro dobradas,
presas por dois elásticos cruzados, dimensões variáveis, 1969



Figura 15 -

Cildo Meireles. *Eppur si muove*, cédulas, moedas e vidro, 1991

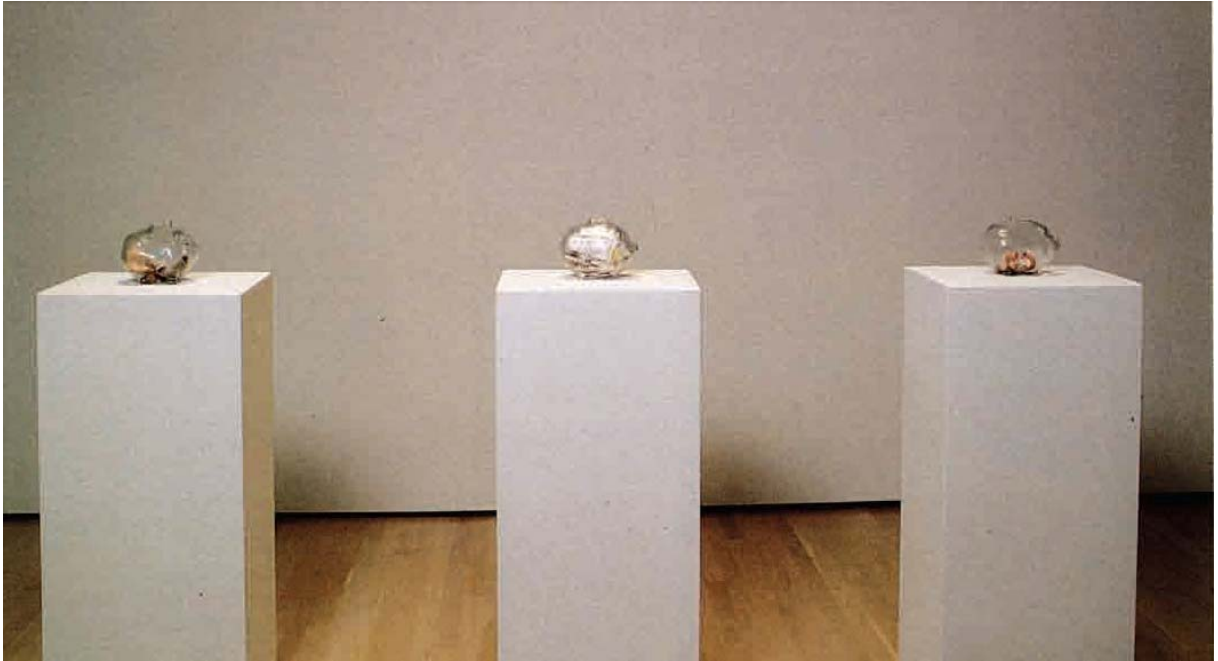


Figura 16 -

Cildo Meireles. *Missão/Missões (Como construir catedrais)*, instalação, 1987 .



Figura 17 -

Cildo Meireles. *Olvido*, 60 mil velas, 6 mil cédulas de dinheiro, 3 toneladas de ossos de boi, 800 (diam.) x 400 (alt.) cm, 1987-89

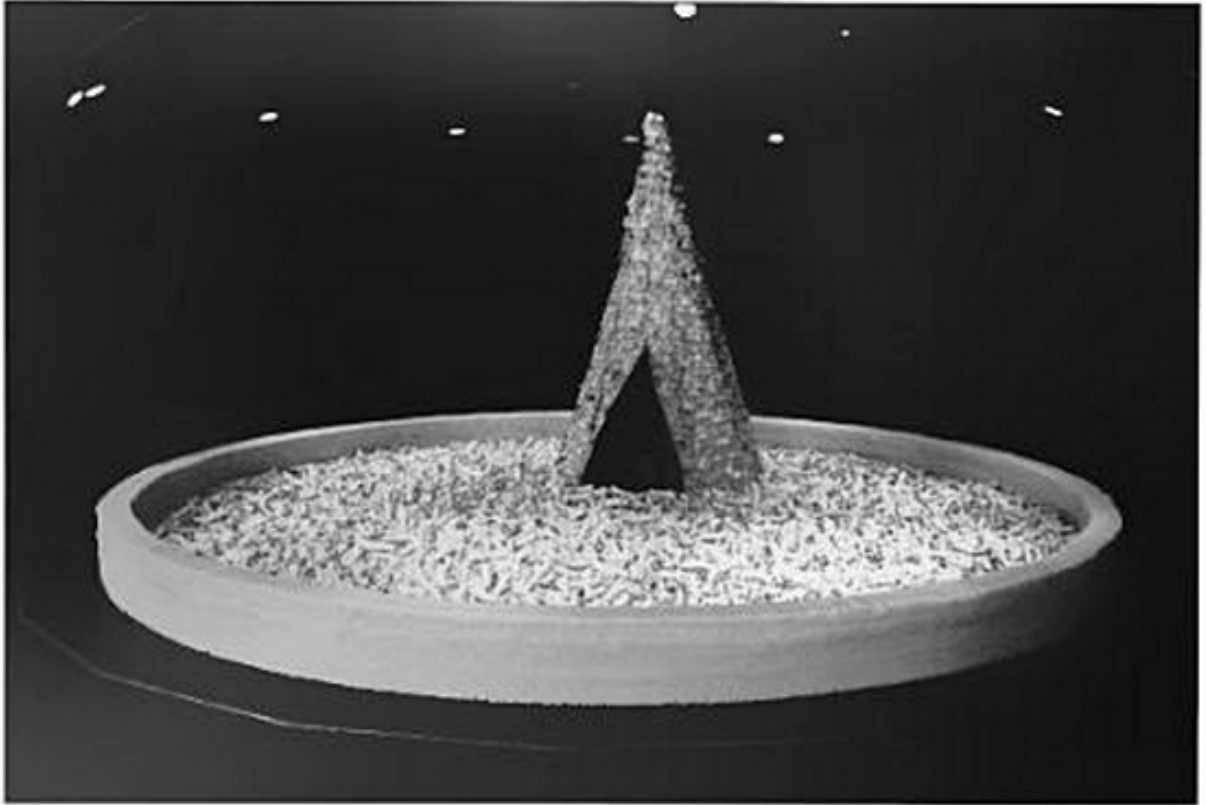


Figura 18 -

Cildo Meireles. *Cruzeiro do Sul*, madeira, 9 x 9 x 9cm, 1969-1970



Paulo Bruscky é um artista que pensa este trânsito. Não por acaso, o artista guarda em seu ateliê uma das maiores coleções do grupo Fluxus⁷, que, dentre outras ações, realizavam a arte-correio como forma de margear o sistema convencional. Bruscky foi um dos artistas brasileiros que mais atuaram nesta forma de redefinição da arte. Um de seus trabalhos, *Sem destino*, desenvolvido por mais de dez anos, consistia em carimbar a expressão “sem destino” no lugar que deveria ser escrito o nome do destinatário. O artista preenchia seu nome e endereço como remetente, possibilitando o retorno das cartas enviadas, cujo conteúdo consistia em frases irônicas acerca da ditadura militar e do próprio conceito de arte, como na ocasião, em 1977, em que carimbou um postal com a frase: “Confirmado. É arte” [Fig. 19]. Lembramos aqui do trabalho de Cildo, *Inserções em Circuitos Ideológicos*, de 1970 [Fig. 20]. Tanto um quanto o outro são ações que procuram alcançar um público fora do museu, através de outras vias de comunicação.

Voltaremos a pensar a arte-correio de Bruscky mais adiante para nos determos agora em seus trabalhos cuja intenção clara era realizar uma crítica ao sistema da arte e seus mecanismos de legitimação. Pode-se argumentar que são obras bastante literais. Este é o caso de alguns trabalhos de Bruscky, como *Pintura a Óleo*, de 1971, [Fig. 21], *Deus proteja este Salão*, de 1973, [Fig. 22], e *O Olhar dos Críticos de Arte*, de 1978, [Fig. 23]. Embora haja um jogo de palavras carregado de ironia, a mensagem é instantânea, sem muita abertura para outras interpretações possíveis.

Esta também pode ser uma crítica feita à performance *O que é arte? Para que serve?*, de 1978, [Fig. 24], em que Bruscky ficava nu dentro da vitrine de uma livraria com um cartaz pendurado no corpo com a pergunta acima citada. No entanto, aqui, o artista apresenta algo inusitado. Não pelo fato de se encontrar nu, mas por colocar-se como um objeto exposto em uma vitrine. O próprio artista seria um objeto de consumo. Seu nome e sua aura são produtos comercializáveis. As

⁷ Grupo de artistas de várias nacionalidades, formado na década de 1960 informalmente por Georges Maciunas, realizou uma série de ações de cunho político e social que contestavam o sistema de arte através de performances, filmes, arte-correio etc.

perguntas “o que é arte? e para que serve?” ainda detonam outras vias de reflexão sobre a relação da arte com o mercado.

O fato de estar nu fez mais sentido na performance de 1976: *Exposição de uma pessoa vestida sendo vista por uma pessoa nua sendo vista por várias pessoas vestidas numa exposição de nus*[Fig. 25]. Nesta, o artista passeia despido, como diz o título, em uma exposição de pinturas cujo tema é a nudez. Novamente, aqui, o inusitado ou o “choque” (como dizia Benjamin acerca do Surrealismo) proposto para um espaço comportado como o da galeria ou museu é o elemento interessante neste trabalho. O artista nu, assim, se relaciona simbolicamente com as outras obras expostas e com o espectador que, por sua vez, é convidado à reflexão e ao entendimento de si próprio como espectador vestido e pertencente ao jogo de significados proposto por Bruscky.

Mas são seus trabalhos de arte-correio, voltando agora ao assunto, que consideramos atingir um maior grau de crítica à Instituição Arte, uma vez que são agenciadores de novos fluxos físicos e mentais. Importante lembrarmos a definição de fluxo proposta por Deleuze:

...o fluxo é uma noção de que precisávamos como noção qualquer não qualificada. Isso pode ser um fluxo de palavras, de ideias, de merda, de dinheiro, pode ser um mecanismo financeiro ou uma máquina esquizofrênica: isso supera todas as dualidades (2002, p.305).

O fluxo impede, portanto, que se estabeleçam os binômios criados e reforçados pela Instituição Arte, tais como “popular/erudito”, “central/periférico”, “arte/vida”. A arte-correio, assim como outros trabalhos de Crítica Institucional aqui tratados, ao instalar novos fluxos físicos, conceituais e perceptivos, são estratégias de resistência à rigidez do sistema da arte, por vezes embrutecido pela burocracia e pelos valores consolidados.

Figura 19 -
Paulo Bruscky. *Confirmado. É arte*, carimbo e decalque sobre cartão postal,
1977



Figura 20 -

Cildo Meireles. *Inserções em circuitos ideológicos*, inscrição em garrafa, 1970



Figura 21 -

Paulo Bruscky. *Pintura a óleo, lata e tinta sobre papel*, 1971

Figura 22 -

Paulo Bruscky. *Deus proteja este Salão*, técnicas variadas, 1973



Figura 23 -

Paulo Bruscky. *O olhar dos críticos de arte*, caixa de madeira, óculos e armação de óculos, 1978



Figura 24 -

Paulo Bruscky. *O que é arte? Para que serve?*, performance, 1978



Figura 25 -

Paulo Bruscky. *Exposição de uma pessoa vestida sendo vista por uma pessoa nua sendo vista por várias pessoas vestidas numa exposição de nus, performance, 1976*



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Expandir o conceito de “Crítica Institucional” cunhado por Andrea Fraser foi a proposta da nossa pesquisa motivada pela vontade de analisar as práticas de crítica à Instituição Arte no Brasil. Para isso, investiguei o conceito de contraprática proposto por Fraser, assim como o viés pós-colonial junto ao termo, além dos conceitos de poder e resistência em Foucault e Deleuze. A primeira parte da dissertação foi essencial para que novos conceitos e ideias sobre Crítica Institucional surgissem em torno do tema, colaborando, assim, para que tivéssemos maior estofo necessário para a análise de uma possível flexibilização da instituição Arte no contexto brasileiro.

Esta flexibilidade está vinculada à capacidade das pessoas atuantes no campo institucional (artistas, críticos, curadores, profissionais de museus e galerias, assim como editores, jornalistas, colecionadores e público) de perceber e receber novas propostas conceituais e estéticas. O contrário dessa ideia seria o arraigamento de teorias e práticas intimamente ligado ao tradicional e ao acadêmico nas artes visuais. Pode-se argumentar que o termo flexibilização ligado à Instituição Arte poderia também estar relacionado com certa falta de critérios, ou seja, com as noções de que “tudo pode” ou “tudo é arte”. Esse talvez seja o outro lado da moeda do termo flexibilização, dando espaço, de forma submissa ou complacente, a qualquer tipo de teoria e prática artística. Gostaríamos de frisar, no entanto, que preferimos pensar este conceito como fator imprescindível para que seja possível a liberdade artística no âmbito institucional, de forma que do contrário, gera-se terreno favorável para uma intolerância estética ou até para disseminação de clichês, sendo estes, compostos por formas e significados desgastados no campo visual.

Desta forma, podemos olhar criticamente para as obras aqui mencionadas na segunda parte desta pesquisa tendo em mente os conceitos levantados em torno desta ideia, quais sejam os de contraprática, resistência, e descolonização epistemológica (esta última pensada a partir do viés pós-colonialista) a fim de percebermos em que medida a Instituição Arte poderia, ou não, ter suas bordas flexibilizadas diante destas práticas.

O objeto de arte que atua como contraprática expõe o campo social em que está inserido assim como um espelho reflete o campo visual do seu espectador. A

Crítica Institucional é também um espelho social que revela os clichês e condicionamentos próprios ao sistema da arte. Os antropófagos, em especial Flavio de Carvalho, são artistas da contraprática. Tanto a *Experiência nº 2*, como o texto *A cidade do homem nu*, analisados no capítulo 2.1 desta pesquisa, são exemplos disso. Enfrentam os valores burgueses ao revelar seus costumes. Carvalho anda na contramão da procissão e no livro de mesmo título tece uma análise da psicologia das massas, influenciado por Freud. O espelho acusa imperfeições tal qual Carvalho desvenda as características da massa de católicos da São Paulo de 1932. Por conta disso, quase é linchado. *A cidade do homem nu* revela o homem vestido e apresenta, como contraprática, a possibilidade de organização social e urbana sem recalques ou repressões.

Da mesma forma podemos encarar a performance, de 1970, de Antonio Manuel, *O corpo é a obra* (Fig. 7), assim como, a de Paulo Bruscky, de 1976: *Exposição de uma pessoa vestida sendo vista por uma pessoa nua sendo vista por várias pessoas vestidas numa exposição de nus* (Fig. 25). O nu, nos três casos, é um fator de denúncia das práticas usuais ao mesmo tempo em que sugere o “despir-se” dessas práticas para possibilitar outras. Enquanto Carvalho denuncia os valores burgueses, Antonio Manuel e Bruscky denunciam os métodos sistemáticos dos salões e exposições de arte.

Outras obras reunidas nesta pesquisa são exemplares do conceito de contraprática colocado aqui, na medida em que também expõem, como um espelho, os valores institucionalizados no campo artístico. Vejam, por exemplo, *O porco* (Fig. 8) e *Construtivismo rural* (Fig. 12), de Nelson Leirner, *Pintura a óleo; Deus proteja este Salão; O olhar dos críticos de arte; O que é arte? Para que serve?* (Figs. 21-24), de Paulo Bruscky; *Strictu* (Fig. 13), *Árvore do dinheiro* (Fig. 14) e *Eppur si muove* (Fig. 15), de Cildo Meireles. São trabalhos que questionam, de forma geral, a própria função da arte, assim como dos críticos, curadores, colecionadores e dos artistas que operam nas instituições.

Do mesmo modo que utilizamos o espelho como metáfora pro conceito de contraprática, é possível também tecer uma analogia entre a descolonização epistemológica, trabalhado no capítulo 1.2 desta pesquisa, e a revisão geográfica obtida pela escala cartográfica. Esta permite que um mesmo território seja visto com mais ou menos detalhes. Diminuindo a escala é possível, por exemplo, expandir a

área mapeada ou revelar, na mesma área, outros detalhes antes omitidos. Por conta da escala cartográfica, outras geografias tornam-se visíveis.

É interessante pensar numa cartografia epistemológica. Qual configuração teria o mapa das artes ou das culturas? Quais as ideias e preceitos estéticos que prevaleceriam sobre os outros? Por séculos, estes mapas tiveram como centro a arte e cultura provindas da Europa Ocidental e, mais recentemente, no século XX, dos Estados Unidos, de modo que artistas de outros cantos do mundo eram enquadrados numa categoria “étnica”, sofrendo racismos e intolerâncias institucionais. A partir dos anos 1970-80, alguns artistas se posicionaram, através de suas obras, com o propósito de afirmar suas origens e flexibilizar os sistemas, sobretudo europeus, da arte.

A partir disto, podemos refletir sobre os trabalhos de Cildo Meireles analisados no capítulo 2.2, que parecem ser exemplos de uma tomada de posição do artista acerca desta problemática. Em *Olvido* (Fig.17) fica clara a vontade do artista de apontar neste mapa epistemológico para a obliteração da cultura indígena pela europeia. Da mesma forma, *Missão/Missões (Como construir catedrais)* (Fig. 16) nos remete, através dos ossos, das moedas e hóstias, à reflexão sobre as novas simbologias que se fizeram presentes na América Latina com as missões jesuíticas.

Também é interessante pensarmos na obra *Cruzeiro do sul* (Fig. 18) sob este viés. Meireles posiciona o pequeníssimo cubo no meio de uma sala ampla e vazia. O visitante não percebe do que se trata a não ser que se aproxime do objeto e que tenha ainda conhecimento da mitologia indígena sobre o pinho e o carvalho, que friccionados produzem o fogo. A presença mínima do cubo no amplo espaço alude à insignificância das narrativas indígenas no mapa cultural. Apenas aproximando-se fisicamente do pequeno cubo é possível vê-lo, assim como apenas aproximando-se epistemologicamente é possível entender seu sentido. A obra nos faz pensar sobre o lugar ocupado pelos índios na cartografia cultural e na necessidade de pensarmos numa descolonização epistemológica como meio de flexibilizar os sistemas imbuídos de preconceitos.

A ideia de cartografia epistemológica também nos permite pensar o conceito de fluxo levantado pelos trabalhos de Arte Postal de Paulo Bruscky. Se a análise deste imaginário mapa das artes fosse porventura detalhada e pormenorizada poderiam surgir obras que não são facilmente localizáveis. Ou seja, não têm

territórios fixos nem instituições que a representam. Os postais de Bruscky demandam novas geografias.

Não pretendemos relacionar uma obra específica à ideia de resistência como fizemos com os conceitos de contraprática e descolonização epistemológica. A partir da ideia do “fora” trabalhado no capítulo 1.1 entendemos que a Crítica Institucional não se dá apenas nas obras literais de ataque à instituição Arte, mas na “dobra do fora” da instituição. Ou seja, mesmo que fisicamente o artista esteja “dentro” dos espaços demarcados pelo museu ou pela galeria, se ocupando de exposições, contratos, burocracias, eles ainda assim tem o potencial de flexibilizar os espaços consolidados. A teoria de Foucault e Deleuze nos permite pensar em como a arte, independente de forma e conteúdo, potencializa novas possibilidades de pensar, sentir e viver. Ou, seguindo o pensamento de Rancière, como a arte tem a capacidade de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos. (2013)

Desta forma, o termo Crítica Institucional expande-se e abrange a arte que, no contexto brasileiro, pretende gerar conflitos epistemológicos, tecer tensões institucionais, flexibilizar os sistemas e as mentes.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Museu Valery Proust. In: _____. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 2001.

_____. Palestra sobre lírica e sociedade. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades ; Ed. 34, 2003.

ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Eds.). **Institutional Critique: an Anthology of Artists' Writings**. Cambridge: MIT, 2009.

ALMEIDA, Maria Cândida. **Tornar-se outro: o topos canibal na literatura brasileira**. São Paulo: Annablume, 2002.

AMIN, Samir. **Eurocentrism**. Nova York: Monthly Review, 1989.

ANDRADE, Oswald. **Estética e política: obras completas de Oswald de Andrade**. Maria Eugenia Boaventura (Org.). São Paulo: Globo, 1992.

_____. **A Utopia antropofágica: obras completas de Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 2011.

ANJOS, Moacir dos. **Local/Global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

ARAEEN, Rasheed; BRETT, Guy. **Making Myself Visible**. Londres: Kala, 1984.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, [1994] 2010.

BAKER, George. Tourist information: Cildo Meireles and Christian Philipp Muller. **TRANS>3 4**, Nova York, 1997.p.119-120.

BASBAUM , Ricardo (Org.). **Arte contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BARRIO, A. **Catálogo de sua exposição retrospectiva**. Porto: Fundação Serralves, 2000.

BATTCKOCK, Gregory (Org.). **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BELTING, Hans. **The end of the History of Art**. Chicago: University of Chicago, 1987.

BENNETT, T. **The Birth of the Museum**. Londres: Routledge, 1995.

BOPP, Raul. **Vida de morte da antropofagia**. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2008.

BRITO, Ronaldo. **O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

BRYAN-WILSON, Julia. A Curriculum of Institutional Critique. In: EKEBERG, Jonas (Ed.). **New Institutionalism**. Oslo: OCA / Verksted, 2003.

BUCHLOH, Benjamin. Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art. **Artforum**, Nova York, v.21, n.1, p.43-56, set. 1982.

_____. Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions. **October**, 55, 1999.

_____. 1927. **Art Since 1900**. Londres: Thames & Hudson, 2004.

BUDDENSIEG, Andrea; WEIBEL, Peter (Eds.). **Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective**. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2007.

BUSKIRK, Martha; NIXON, Mignon (Eds.). **The Duchamp Effect**. Cambridge: MIT, 1996.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

CAIAFA, Janine. **Nosso século XXI: notas sobre arte, técnica e poderes**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

CARDOSO, Rafael. The Brazilianness of Brazilian Art: Discourses on Art and National Identity, c 1850 – 1930. **Third Text – Critical Perspectives on Contemporary Art & Culture**, Oxfordshire, v.26, n.1, p.17-28, jan. 2012.

CARVALHO, Flavio. A Cidade do Homem Nu. In: DAHER, Luiz Carlos. **Flavio de Carvalho**. Arquitetura e expressionismo. São Paulo: Projeto Editores Associados, 1982.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHIARELLI, Tadeu. **Nelson Leirner: arte e não arte**. São Paulo: Takano, 2002

DA LUZ, Angela Ancora. O Salão Nacional de Arte Moderna e a Escola Nacional de Belas Artes. In: PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). **185 anos de Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, UFRJ, 2001-2002.

DANTO, Arthur. **After the End of Art**. New Jersey: Princeton University, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Joana M. Varela e Manuel M. Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

_____. **Anti Oedipe et Mille Plateaux**. Disponível em:
<<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=115&groupe=Anti Oedipe et Mille Plateaux&langue=1>>. Acesso em: 15 jan. 2013.

DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne. **Of Hospitality**. Stanford: Stanford University, 2000.

DICKIE, George. **Art and the Aesthetic**: an Institutional Analysis. Nova York: Cornell University, 1974.

DIRLIK, Arif. **The Postcolonial Aura**. Boulder: Westview, 1997.

DUARTE, Paulo Sergio. **Anos 60**: transformações da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

DUVE, Thierry de; FERREIRA, Gloria Ferreira; CARON, Muriel. Reinterpretar a modernidade. **Arte e Ensaios**, n.5, 1998.

_____. Kant depois de Duchamp. **Arte e ensaios**, n.5, 1998.

FARIAS, Agnaldo. Nelson Leirner. **Catálogo da exposição “A Retrospectiva Nelson Leirner”**. São Paulo: Paço das Artes, 1994.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.

FERRO, Marc (Org.). **O livro negro do colonialismo**. Trad. Joana Angélica D’Avila Melo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FISHER, Jean. The Other Story and the Past Imperfect. Tate Papers Autumn, 2009. Disponível em:
<<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/09autumn/fisher.shtm>>. Acesso em: 1 nov. 2012.

FOSTER, Hal. Archives of Modern Art. **October**, n.99, 1997.

_____. **Recodificação**. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

_____. **The Return to Real**. Londres: MIT, 1996.

FOUCAULT, M. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H.; RABINOW, P. **Michel Foucault**. Uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. **Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. **A ordem do discurso**. 9. ed. São Paulo: Loyola, 2003.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

_____. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FRASER, Andrea. From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. **Artforum**, Nova York, v.44, n.1, p.278-283, set. 2005.

_____. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 9, v.2, n.13, p.178-187, dez. 2008a.

_____. In and Out of Place. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy (Org.). **Thinking About Exhibitions**. Nova York: Routledge, 2008b.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. **Paulo Bruscky: arte arquivo e utopia**. Pernambuco: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

GALVÃO, Alfredo. Manuel de Araújo Porto-Alegre: Sua Influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n.14, 1959.

GATTARI, F. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

GOMBRICH, E. H., KRIS, E. **Caricature**. Middlesex: The King Penguin Books, 1940.

GREENBERG, Reesa. **Thinking About Exhibitions**. [S.l.]: Routledge, 1996.

HANSEN, Randall. **Citizenship and Immigration in Post-war Britain**. Nova York: Oxford University, 2004.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Império**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

HERKENHOFF, Paulo. **Cildo Meireles**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

_____; CAMERON, Dan; MOSQUERA, Gerardo. **Cildo Meireles**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

JARDIM DE MORAES, Eduardo. **A brasilidade modernista, sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LEWITT, Sol. Paragraphs on conceptual art. **Artforum**, Nova York, v.5, n.10, p.79-83, jun. 1967.

LIMA, S. (Org.). **Experiência crítica** – textos selecionados: Ronaldo Brito. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MACHADO, Roberto. Por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

MACIEL Jr., Auterives. **O que nos faz pensar?** As condições do pensamento na experiência-limite. Rio de Janeiro: UFRJ; IP, 2001.

MAIA, Carmem. **Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

MALRAUX, André. Museum Without Walls. Trad. Stuart Gilbert. **The Psychology of Art**, Nova York, v.1, 1949-50.

MAMMI, Lorenzo. Mortes recentes da arte. **Novos estudos**, CEBRAP, n.60, jul. 2001.

MEIRELES, Cildo. **Inserções em circuitos ideológicos**. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

MEYER, James. What Happened to the Institutional Critique? In: WEIBEL, Peter (Ed.). **Kontext Kunst**. Colônia: Dumont, 1993.

MIGNOLO, Walter. Epistemic Disobedience, Independent Thought and De-Colonial Freedom. **Theory, Culture and Society**. Disponível em: <<http://waltermignolo.com/txt/publications/articles/epistemicdisobedience.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2012.

MONTMANN, Nina (Ed.). **Art and Its Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaborations**. Londres: Black Dog Publishing, 2006.

MORGAN, R. **Between Modernism and Conceptual Art**. Londres: McFarland, 1997.

NEWMAN, M. **Rewriting Conceptual Art**. Londres: Reaktion Books, 1999.

NODARI, Alexandre. O perjúrio absoluto (sobre a universalidade da antropofagia). **Confluente**, Bologna, v.1, n.1, p.114-135, 2009.

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

OSÓRIO, Luiz Camillo. **Flavio de Carvalho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

OWOSU, Kwesi. **Black British Culture & Society** – A Text Reader. Londres: Routledge, 2000.

PEDROSA, Mário. Visconti diante das modernas gerações. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 1 jan. 1950.

PELBART, Peter Pál. **Da clausura do fora ao fora da clausura**: loucura e desrazão. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **A vertigem por um fio**: políticas da subjetividade contemporânea. São Paulo: Iluminuras ; Fapesp, 2000.

PROCTER, James (Ed.) **Writing Black Britain 1948-1998** - An Interdisciplinary Anthology. Nova York: Manchester University, 2000.

RAJCHMAN, John. **Foucault**: a liberdade da filosofia. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**: política e filosofia. São Paulo: Ed.34, 1996.

_____. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. Entrevista – Jacques Rancière. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere/>>. Acesso em 25 ago. 2013.

RAUNIG, Gerald (Ed.). **Art and Contemporary Critical Practice**: Reinventing Institutional Critique. [S.I.]: Mayfly, 2009.

RICHTER, Hans. **Dadá**: arte e antiarte. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ROBERTS, John. **Third Text**: Modernism, Negritude, and the Critic of Ethnicity. Disponível em: <http://ayp.unia.es/dmdocuments/public_doc10.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2012.

SHIKES, Ralph E. **The Indignant Eye**. Boston: Beacon Press, 1969.

THIRD TEXT. **Anuário**. Londres: Routledge, 1987.

TILLIER, Bertrand. **La République**: la caricature politique en France, 1870-1914. Paris: CNRS Editions, 2002.

WELCHMAN, John C. (Ed.). In: SoCCAS Symposium. **Institutional Critique and After**. Zurich: JRP; Ringier, 2006. v.2