

FACULDADE OU ESCOLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
NOME DO CURSO DE MESTRADO OU DOUTORADO

REGINALDO DA LUZ PUJOL FILHO

**NOSSO CORPO ESTRANHO, SEGUIDO DE
CHARLIE BROWN NÃO FREQUENTA MUSEUS DE ARTE**

Porto Alegre
2019

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

REGINALDO DA LUZ PUJOL FILHO

*NOSSO CORPO ESTRANHO, SEGUIDO DE
CHARLIE BROWN NÃO FREQUENTA MUSEUS DE ARTE*

Tese apresentada à Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como pré-requisito para a obtenção do grau de Doutor em Letras, na área de concentração em Escrita Criativa.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena

Porto Alegre
2019

Ficha Catalográfica

P979n Pujol Filho, Reginaldo da Luz

Nosso corpo estranho, seguido de Charlie Brown não frequenta museus de arte / Reginaldo da Luz Pujol Filho . – 2019.

198 f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena.

1. Escrita Criativa. 2. Arte Contemporânea. 3. Arte Conceitual. 4. Museu. 5. Literatura Brasileira Contemporânea. I. Barberena, Ricardo Araújo. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Salete Maria Sartori CRB-10/1363

REGINALDO DA LUZ PUJOL FILHO

***NOSSO CORPO ESTRANHO, SEGUIDO DE
CHARLIE BROWN NÃO FREQUENTA MUSEUS DE ARTE***

Tese apresentada à Pontifícia Universidade
Católica do Rio Grande do Sul como pré-requisito
para a obtenção do grau de Doutor em Letras, na
área de concentração em Escrita Criativa.

Aprovado em 28 de fevereiro de 2019.

BANCA EXAMINADORA:

Ricardo Araújo Barberena (PUCRS)

Elida Starosta Tessler (UFRGS)

Eduardo Ferreira Veras (UFRGS)

Ricardo Lísias Aidar Fermino (UNIFESP)

Altair Teixeira Martins (PUCRS)

Porto Alegre
2019

AGRADECIMENTOS

Talvez essa seja a parte mais difícil de uma tese de doutorado. Se não foi fácil colocar em palavras a ficção, o ensaio, os quatro anos de trabalho, difícil mesmo é fazer as pessoas entenderem o significado desse espaço aqui. Ele parece protocolar, parece que é por obrigação, mas não é. Seria bom que a Jajá, por exemplo, entendesse isso. Tu está em cada linha desse trabalho, porque foi a primeira a saber, por todas as vezes que me ouviu, por todas as vezes que me deu boa noite, por ter ido a Barcelona, porque é a primeira leitora, por todos os dias e todas as noites.

Como dizer para o Ricardo Barberena, meu orientador, meu professor e amigo que a universidade me deu, que não é por praxe que eu agradeço. É por todas as brigas que compramos juntos, por todas as risadas, por tanto que aprendi, por tanta referência, por tanta troca, pelo Delfos.

E a Anna Caballé, que me apresentou Jusep Torres no começo do doutorado e, quase quatro anos depois, orientou bem mais do que um estágio sanduíche em Barcelona? Obrigado por orientar esse sujeito meio despistado e me acolher tão carinhosamente no despacho. Tenho uma sorte tremenda com orientadores.

Porque também tive orientadores informais nesses quatro anos: Veronica Stigger, Elida Tessler, Renata Requião, Guilherme Dable, Michel Zózimo, gente tão generosa que nem sei. E o Baldi, o Diego Grando, que abriram brechas nas suas correrias para ler o que poderia ser só um rascunho.

Esse doutorado me exigiu ir muito longe da Faculdade de Letras e conhecer pessoas tão dispostas a ajudar, a receber, a simplesmente conversar, como Rejane Cintrão, Alexandre Dias Ramos, o pessoal de imprensa do MACBA, Joan Fontcuberta e equipe, Manuel Aznar Soler, Jorge Carrion, Maria Jose Calpe.

Patrício Alvarado, gracias por todo (e pelos scans).

Fernando Alemão Schlickmann, minha dívida contigo só cresce.

Bruno Osório, obrigado por Inhotim, obrigado por tudo, meu irmão.

Michel Flores, querido amigo de ótimas conversas e produtor destemido, tu e a Carol fizeram isso acontecer. Katia, Dani, o Delfos é parte desse trabalho.

Rosp, sempre. Essa paciência para responder perguntas estúpidas a qualquer hora.

Davi por esse carinho imenso; Patrick, my dear friend; Moema, grande exemplo de escrita, academia e gentileza.

Turma do Instituto de Artes da UFRGS, tem muito de vocês aqui.

E essas pessoas que, pela disponibilidade, pela curiosidade desinteressada, pelo carinho, vão te botando para frente ao longo de quatro anos: Pena Cabreira, Fernando Ramos, Amílcar Bettega.

Doutor Paulo Radicci, mago das agulhas, que me manteve no prumo esse tempo todo, pela acupuntura e pelo carinho.

A tantos que se dignaram a responder e-mails com as perguntas mais estapafúrdias: Leonardo Tonus, Beverly Serrel, Clara Meliande. Francisco Dalcoll, obrigado.

Família da Jajá: Fafá, Renato, Márcia, Vó Bodó, pelo carinho extra e a proteção dobrada que me dão.

Minha família: seu Pujol, dona Regina, Tina, eu desapareço, retorno a ligação dois dias depois, não explico direito o que faço, e vocês continuam acreditando em mim. Tina, ainda, obrigado pelos empréstimos do carro.

E, claro, PUCRS, Escola de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, professoras e professores Regina, Claudia, Assis, Kralik, Maria Eunice. Resumo em vocês o obrigado pela Escrita criativa, essa eterna construção, e por seis anos de um privilégio raro. Todo esse apoio para fazer o que fiz neste tempo é exceção e tenho venha a ser ainda mais. Não sei se terei novamente oportunidades assim. Foram fundamentais para mim. Agradeço ainda ao CNPq, pela bolsa sanduíche para essa área de pesquisa tão nova no país. E agradeço também a CAPES, claro, por seis anos de bolsas de mestrado e doutorado, como está registrado aqui:

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001”/“This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001”

RESUMO

Esta tese é uma pesquisa em Escrita Criativa. Na curta tradição dos trabalhos realizados nesta área acadêmica no Brasil, o produto final da pesquisa costuma se apresentar em duas partes: uma criação ficcional ou poética e em um ensaio. No caso de meu trabalho, podemos afirmar que a entrega se apresenta não em duas, mas em três partes, todas tendo como ponto de partida a presença do texto e de ferramentas narrativas e literárias dentro dos espaços de exposição de artes visuais, assim como relações entre literatura e artes. Temos, portanto, a primeira parte, a narrativa *Nosso corpo estranho*, que busca narrar, exclusivamente com textos expositivos (plaquinhas e textos de parede), a vida, os conflitos e a obra do artista João Pedro. Este trabalho impresso no formato livro pretende ser não um romance, mas uma exposição portátil. A segunda parte, o ensaio *Charlie Brown não frequenta museus de arte*, propõe a reflexão sobre a ideia de ver o museu como um espaço de leitura e narração. O museu como um livro ou mesmo gênero literário. Nessa parte, entre diversos exemplos discutidos, destacam-se as narrações/exposições de Yuri Firmza, Sophie Calle, Joan Fontcuberta, Damien Hirst e Max Aub. E a terceira parte, *Anexo (ou o terceiro capítulo de uma tese que não quer terminar)*, tenta dar conta de uma experiência realizada para a banca de defesa deste trabalho. É um breve anexo com a contextualização e o dossiê fotográfico da exposição *Nosso corpo estranho*, que foi inaugurada na banca de defesa (28 de fevereiro de 2019) e esteve aberta à visita – com a promoção de eventos, debates e palestras – até o dia 30 de abril de 2019. Esta exposição transformou a “exposição portátil” em um “livro de parede” (para parodiar uma expressão de Enrique Vila-Matas), convertendo-se em espelho invertido da narrativa impressa e abrindo novas possibilidades de leitura e reflexão. Esta pesquisa, em um primeiro momento, entendia-se como um trabalho entre a literatura e as artes visuais. Mas acabou fazendo seu percurso também pela museografia, pela história dos museus e pela expografia.

Palavras-chave: Escrita Criativa; Arte Contemporânea; Arte Conceitual; Artes Visuais; Museu; Literatura Brasileira Contemporânea

ABSTRACT

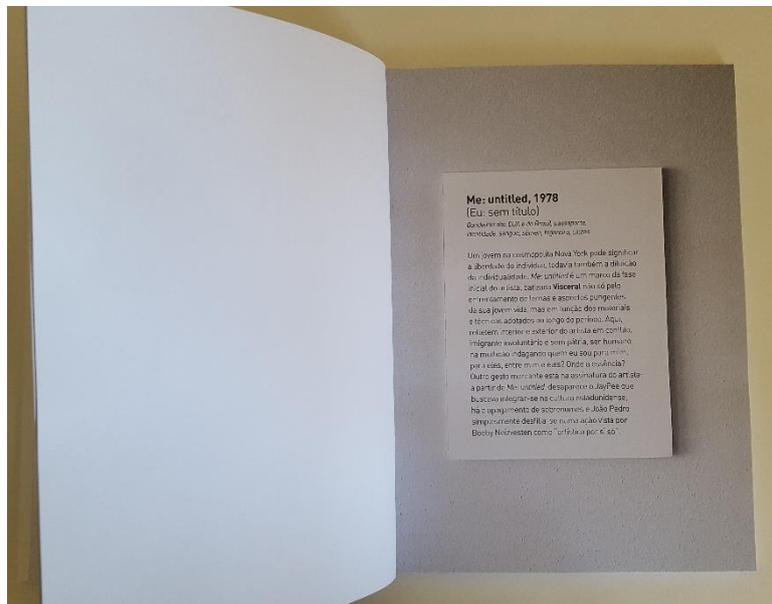
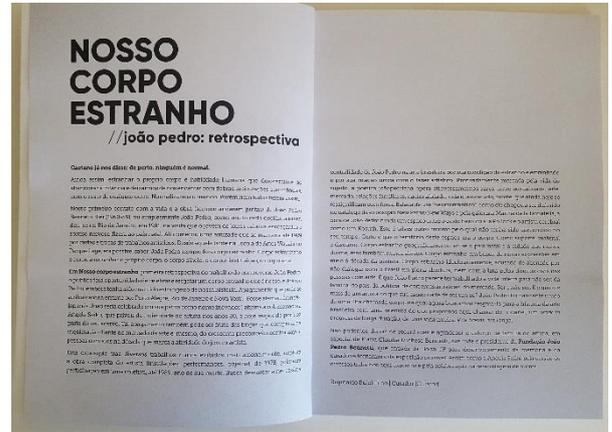
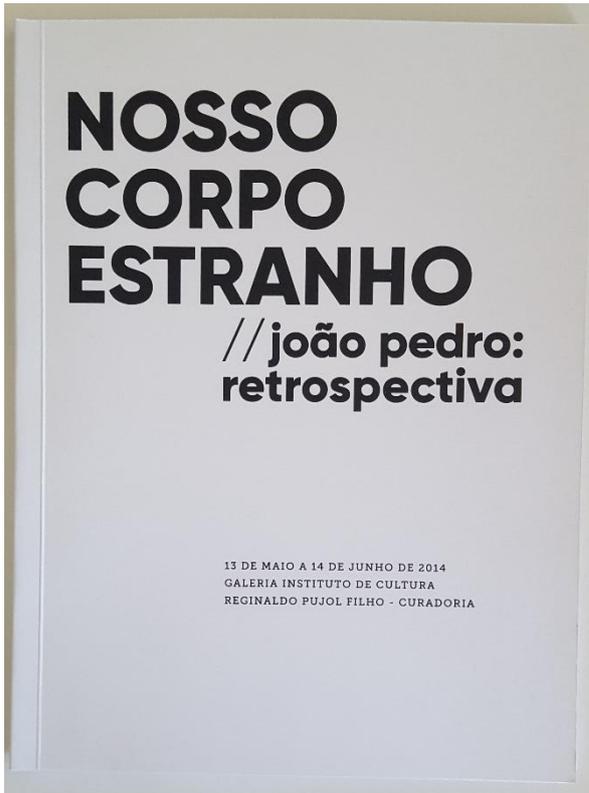
This thesis is part of creative writing research. In the brief tradition of the works presented within this academic field in Brazil, the usual format of the thesis is in two parts: a fictional or poetic creation, and an essay. In my thesis, it is possible to say that there are not two, but three parts, all of which have, as a starting point, the presence of the text and narrative and literary tools in the exhibitions of visual arts, as well as the relationship between literature and art. Thus, we have the first part, the narrative *Nosso corpo estranho*, that tries to narrate – exclusively with exhibition texts (interpretation labels and wall texts) – the life, the work and the conflicts of the artist João Pedro. This work, printed and presented in a book format, does not intend to be a novel or a *novella*, but a portable exhibition. The second part of this thesis, the essay *Charlie Brown não frequenta museus de arte*, proposes the idea of thinking about museums as a space to read and narrate, or, even, as a book or a literary genre or media. In this part, amongst several examples discussed, the narratives/exhibitions by Yuri Firmeza and Sophie Calle, Joan Fontcuberta, Damien Hirst and Max Aub are highlighted. Finally, the third part, *Anexo (ou o terceiro capítulo de uma tese que não quer terminar)*, is a record of an experience created and developed especially for the thesis defence. It's a brief attachment explaining the context and showing the photographic record of the exhibition *Nosso corpo estranho*, which opened at the public thesis defence (February 28, 2019) and remained open for public visitation – with a schedule of talks, classes and debates – until April 30, 2019. This exhibition turned the “portable exhibition” into a “wall book” (to parody an expression by Enrique Vila-Matas), becoming an inverted mirror of the printed narrative and opening new possibilities of reading and thinking. This research, at first, was understood as a work between literature and the visual arts. However, it also made its way through museography, museum history and expography.

Keywords: Creative Writing; Contemporary Art; Conceptual Art; Visual Arts; Contemporary Brazilian Literature; Museum.

SUMÁRIO

1. Nota pré-leitura.....	10
2. Nosso corpo estranho.....	11
3. Charlie Brown não frequenta museus de arte.....	67
4. 1. Charlie Brown não frequenta museus de arte.....	68
5. 2. O que você vê nas paredes dos museus de artes?.....	75
6. 3. Inaugurou uma nova exposição. Você já leu?.....	93
7. 4. Um livro peripatético.....	159
8. Esboço para uma tipologia de leitores de exposição.....	166
9. Referências Bibliográficas.....	181
10. Anexo (ou o terceiro capítulo de uma tese que não quer terminar)...	183

Nota pré-leitura: o texto *Nosso corpo estranho*, que será lido a seguir foi entregue para os membros da banca no formato que pode ser observado nas fotos abaixo:



NOSSO CORPO ESTRANHO

**// joão pedro:
retrospectiva**

13 DE MAIO A 14 DE JUNHO DE 2014
GALERIA INSTITUTO DE CULTURA
REGINALDO PUJOL FILHO - CURADORIA

NOSSO CORPO ESTRANHO

//joão pedro: retrospectiva

Caetano já nos disse: de perto, ninguém é normal.

Ainda assim, estranhar o próprio corpo é habilidade humana que desprezamos ao abandonar a infância e debarmos de nos encantar com dobras, articulações, reentrâncias, com o rosto de qualquer outro. Normalizamos o mundo. Porém nem todos fazem assim.

Nosso primeiro contato com a vida e a obra (sempre andaram juntas) de João Pedro Bennett Bler (1960-89), ou simplesmente João Pedro, como muito cedo decidiu assinar, deu-se no Rio de Janeiro, em 1981, na visita que o jovem de lotros cabelos esvoaçantes e sorriso nervoso fizera ao país natal. Ali começou uma amizade que se manteria até 1989 por cartas e trocas de trabalhos artísticos. Desde aquela tarde na Escola de Artes Visuais no Parque Lage, era possível saber: João Pedro sempre fora corpo estranho. Corpo estranhado e corpo a estranhar o próprio corpo, o corpo alheio, o corpo-instituição, o corpo-arte.

Em **Nosso corpo estranho**, primeira retrospectiva do trabalho do controverso João Pedro, o público terá oportunidade de celebrar e resgatar um corpo estranho que é nosso, é João, é Pedro, embora tenha sido mantido estrangeiro de nossa história. Apagamento que pode se atribuir à vida errante por Porto Alegre, Rio de Janeiro e Nova York. "Fosse alemão, francês, japonês, João seria celebrado em sua pátria como nome inovador", afirma a colecionadora Angela Seiku, que privou da intimidade do artista nos anos 80, e hoje responde por boa parte de seu acervo. Tal apagamento também pode ser fruto das brigas que comprou, da inquietação diante do mercado da arte e, mesmo, do crescente preconceito contra gays e pessoas com aids na década que marca a atividade do jovem artista.

Esta exposição traz diversos trabalhos nunca exibidos institucionalmente, explora a obra completa do artista (instalações, performances, objetos), de 1978, primeira participação em uma coletiva, até 1989, ano de sua morte. Busca demarcar a necessária

centralidade de João Pedro na arte brasileira por sua condição de estranho e estranhado e por sua relação única com o fazer artístico. Profundamente marcada pela vida do sujeito, a poética joãopedriana opera atravessamentos raros entre sexualidade, arte, mercado, relações familiares, nacionalidade, vida e, sobretudo, morte, que ainda hoje se ressignificam com força. Balada de um "neoromântico", como ele chegou a ser definido no catálogo da exposição *New Paths/New Ways* e pela galerista Marina Dalla Donatella, a obra de João Pedro funda um espaço entre o gesto heróico à la Pollock e o artista cerebral como um Kosuth. Este é talvez outro motivo pelo qual não tenha sido apreendido no seu tempo. Certo é que o território deste espaço era o corpo. Como suporte, material e discurso. Corpo estranho geograficamente, entre o país natal e a cidade que nunca dorme, mas também nunca abraça. Corpo estranho em busca de novas expressões em meio à década da pintura. Corpo estranho ideologicamente, acusado de alienado por não dialogar com o Brasil em plena abertura, nem com a luta pelos direitos civis das pessoas com aids. É que João Pedro parece ter trabalhado a vida inteira para não ser: da família, do país, da política, de correntes artísticas, do mercado. Ser e não ser. E o que diz mais de um artista do que sua capacidade de ser um só? João Pedro foi habitante único de uma ilha chamada corpo, da qual agora buscamos resgatá-lo para a história da arte brasileira com uma releitura do que propomos aqui chamar de "vidarte", um *work in progress* de longa duração, de uma vida inteira. *Vita brevis, ars longa*.

Não podemos deixar de reconhecer e agradecer o esforço da família do artista, em especial de Maria Cláudia Luchese Bennett, sua mãe e presidente da **Fundação João Pedro Bennett**, que através da Bolsa JP para desenvolvimento da memória e da curadoria tornaram esta exposição possível. Assim como a Angela Setku pela cessão de diversos trabalhos aqui expostos e pela colaboração na remontagem de outros.

Reginaldo Pujol Filho | Curador [Curator]

ANOS INICIAIS (1978-81)

// a fase visceral

Quando nasce um artista? No primeiro desenho, na primeira sensação de contato com o sublime? Na primeira pincelada? Na primeira festa para artistas promovida por sua mãe? Todo marco será arbitrário. Ainda mais com subjetividades artísticas como a de João Pedro, que jamais se limitou a escolas ou movimentos. Ave livre e libertária, em voo solo, também por isso não foi apreendida nas malhas críticas e históricas que (o mea culpa nos é exigido) prefere lidar com espectres mais dóceis e enjauláveis em cabas de aço conceituais, como diria Bauman.

Respeitando a singularidade e a mutância de sua poética, optamos aqui por um olhar cronológico, que torna como ponto de partida a primeira participação do artista em uma coletiva (1978). O recorte da **Fase Visceral**, que vai até 1981, relaciona-se com mudanças que se evidenciam na poética joãopedriana após as primeiras desilusões, pessoais e artísticas, nesses anos iniciais. Ilusões perdidas.

Quando o jovem colecionador de ascendência húngara Bobby Neirvesten convidou João Pedro para compor a coletiva **New paths/New ways**, com a qual inauguraria sua **Gluposti Gallery**, encontrou um artista e um sujeito em plena transição identitária, buscando equilibrar-se em um ethos movediço. Puro devir.

Aos 18 anos, o jovem vivia só em Nova York após sua mãe e seu padrasto mudarem-se para Paris. Ele, talvez ungido pelo amor de sua mãe ao mundo das artes, teve permissão e apoio para fixar-se na Big Apple e dedicar-se ao seu sonho (e aprofundar sua imersão na cena noturna e das galerias nova-iorquínas – o que já fazia desde que abandonara o colégio). O mergulho vital na pulsante cidade que nunca dorme, no que se destaca sua aproximação com ícones como Andy Warhol, foi definidor de toda a carreira de João Pedro.

Trata-se de um período apontado por alguns críticos como ingênuo nos atravessamentos muitas vezes explícitos entre vida pessoal, corpo e obra. Mas no qual também o público pode ler signos de uma busca, a contaminação do sujeito pela linguagem e vice-versa, expressando uma procura que não é só do artista, mas do próprio ser humano. O ser ou não ser hamletiano cabe muito bem a João Pedro, porém com uma diferença: sem interrogações. João Pedro parece nos dizer: ser ou não ser.

Se por um lado é o pessoal, o íntimo, a entranha que surge, como podemos ver em *Me: untitled* (1978) ou *Sublime essence* (1980), por outro lado temos o universal, o que nos torna humanos e transcende pele e personalidade. O questionamento sobre a dor de viver, a construção da personalidade, o viver juntos, marcam profundamente esta etapa de formação e definição. Cartas de um jovem artista. Nesta fase, sobressai a dedicação às técnicas da performance, do happening e da instalação, valendo-se dos mais diferentes materiais, inclusive de dejetos do próprio corpo – no que alguns críticos tentaram ver uma pós-escultura ou a “Purgative Art”, termo cunhado por Reggie Light na publicação alternativa *Post-post-art* para designar uma corrente de trabalhos de João Pedro.

Visceras do corpo e da alma, entranhas e relacionamentos em evidência, ilusões e desilusões forjando um sujeito artista que nasce.

Me: untitled, 1978 **(Eu: sem título)**

*Bandeiras dos EUA e do Brasil, passeporte,
identidade, sangue, sãmen, fogareiro, cinzas*

Um jovem na cosmopolita Nova York pode significar a liberdade do indivíduo, todavia também a diluição da individualidade. *Me: untitled* é um marco da fase inicial do artista, batizada **Visceral** não só pelo enfrentamento de temas e aspectos pungentes da sua jovem vida, mas em função dos materiais e técnicas adotados ao longo do período. Aqui, refletem interior e exterior do artista em conflito, imigrante involuntário e sem pátria, ser humano na multidão indagando quem eu sou para mim, para eles, entre mim e eles? Onde a essência? Outro gesto marcante está na assinatura do artista: a partir de *Me: untitled*, desaparece o JayPee que buscava integrar-se na cultura estadunidense, há o apagamento de sobrenomes e João Pedro simplesmente desfilia-se numa ação vista por Bobby Neizvesten como "artística por si só".

REW-Pause-FFW, 1979 **(REW-Pause-FFW)**

Vídeo, performance

O que é, de fato, cometer suicídio? Há o antes: o existir; há o depois: o não mais estar. Mas e o suicídio em si, talvez único momento merecedor da designação "único"? Instante fronteira. O que é, como é, pode-se vivenciá-lo, transmitir a experiência? Há como parar um suicídio a meio? "Consigno interromper o big-bang, o milésimo de segundo", indagou o artista no seu diário àquela altura. O diálogo com tais questões e o processo especulativo e físico de buscar entender a "sensação única" resultam em *REW-Pause-FFW*, trabalho chocante e poético, desagradável e inspirador, que remete a um momento limite de João Pedro e também ao contato com a obra do japonês Souzousareta Geijutsuka (com quem expôs na *New Paths/New Ways*) e, claro, a seu espanto com a tecnologia do videocassete, "técnica de querer ir e vir, congelar o tempo, protótipo do meu desejo".

One and thirty I, 1979 **(Um e trinta eus)**

Televisores, vídeo, tinta cerimba, sangue, álbum de fotos

Até a presente exposição, esta instalação encontrava-se inédita para o público. João Pedro não conseguiu exibi-la em vida. É possível supor que a aparente ingenuidade do diálogo explícito com *One and three chairs*, de Joseph Kosuth (seminal no despertar criativo do artista), tenha motivado o injusto apagamento histórico. Contudo, o olhar em paralaxe que o tempo oferece ressignifica *One and thirty I*. Hoje é inegável o diálogo que suscita não só com Kosuth, mas também com os *stillies*, de Warhol. O estudo da formação do artista também está lá. E, sobretudo, sua capacidade antecipatória: como Orwell, João parece antever a multiplicação das telas, o estilhaçamento do sujeito e das autonarrativas dos nossos tempos, que, se ele não alcançou em vida, vislumbrou pela arte em sua investigação do próprio devir, tão cara à sua produção.

Home, dusty home (or Sisyphus' roommate), 1980

(Lar, empoeirado lar - ou colega de quarto de Sísifo)

Registro de performance, cocaina, papel

O caminho casa/trabalho é algo que João Pedro nunca viveu. Instalado no seu confortável estúdio – nesse sentido, nunca rejeitou a família –, misturava festa, trabalho e delírio em seu lar. A descoberta de autores franceses, como Albert Camus, aguçou um olhar crítico e existencial em relação à rotina de badalações, deambulações, encontros e desencontros com o mundo da arte. Entre o Sísifo de Camus e *Hansel e Gratel*, esta *Home, dusty home* (e seu registro), realizada entre a Artists Space e o edifício do artista, discute a relação com as drogas, o lúdico e o perversamente adulto na construção do sujeito artista e não deixa de ser o pedido de socorro do garoto perdido na selva de pedra. Um trabalho que dialoga com um Oiticica e cujos ecos alcançam um Francis Alÿs ou um Paulo Nazareth. Explicita uma visão de mundo em consonância com o dentro/fora derridiano.

Sublime essence, 1980 **(Sublime essência)**

*Registro de performance, fezes, urina, sêmen,
suor, louças, talheres*

O contato com a obra do filósofo Jean-Baptiste Botul, em especial *A vida sexual de Immanuel Kant*, foi decisivo no trabalho do artista a partir de 1980 e ecoaria nos anos seguintes. Interessava então a João Pedro os processos de (sua) identidade e sexualidade. O eterno retorno nietzscheano, obliquamente, também emerge na performance dura e chocante que atravessará criações futuras. *Sublime essence* traz o retiro de 17 dias do artista em seu studio em busca da essência sublime "sem visitas, festas, nada na despensa, alimentando-me só de minha pneuma", como anotou nas instruções para a ação. A indagação joãopedriana sobre a própria essência e o clichê "somos aquilo que comemos" perpassam o trabalho que não deixa de ser herdeiro do antropofagismo, raiz inescapável para um brasileiro.

série//
INTOXICATIONS

A série *Intoxications* (I, II e III), exibida à parte nessa sala, revela-se o auge do período visceral, mas também é marco de fronteira: lança as fundações de um João Pedro mais maduro e reflexivo, buscando ressignificar os desencontros na Big Apple, seu descompasso com o mercado da arte, as relações fugazes e vazias de sentido em tempos de sexo, drogas e disco music.

Aqui o público poderá se deparar com o embrião da **Fase Crítica**, que se desenvolveria com mais evidência a partir de 1982. Se por um lado o uso de matéria orgânica, do corpo como suporte e material da arte e um intenso pathos – marcas do visceral – persistem em *Intoxications*, por outro lado essa espécie de ensaio em três partes (introdução, desenvolvimento e conclusão) busca elaborar a relação nem tão platônica com o totem pop Andy Warhol, nome, mito, imagem e obra que sombreava todo jovem artista na Nova York dos anos 1970 e 80. Nesse diálogo, pulsa o embrião do sujeito-crítico prestes a nascer.

"Fui tratado como imigrante de segunda classe" e, sobretudo, "percebi que a arte não passava de um espetáculo frívolo e capitalista para alguns que se autointitulam gênios", são algumas entradas do diário de um João Pedro leitor de Debord, logo após sua passagem como telefonista pelo escritório do ícone da Pop Art. A oportunidade de conhecer pessoalmente Claes Oldenburg em um jantar oferecido por sua mãe para um grupo de artistas em uma breve passagem por Nova York (numa tentativa de criar relações para o filho?), bem como a exposição dos trabalhos do português Acácio Nobre, em 1980, surgem como diálogos evidentes.

Intoxications I, 1980 **(Intoxicações I)**

Performance, projetor, toca-discos, letas de sopa, vídeo

Em 1979, por intermédio do padrasto (o diplomata Aníbal Melo Souto), João Pedro viveu um episódio definidor em sua poética: trabalhou 42 dias no escritório do ícone da Pop Art, Andy Warhol, com quem teria travado alguma intimidade por uma noite. Trauma e desilusão (afetiva/artística), elaboração de influências (para o artista, "intoxicações") e rompimento como estética inscrevem-se definitivamente na sua gramática. Em *Intoxications I*, radicaliza os termos e problematiza os limites da performance e da apropriação. Alugou uma pequena loja em Manhattan (claro diálogo com Oldenburg) e converteu-a em efêmera galeria, onde passou 42 dias (mesmo período convívio com Warhol), exposto 24 horas a filmes de Marilyn Monroe, discos de Elvis Presley e, sobretudo e com efeitos mais físicos, alimentando-se apenas de sopas da marca Campbell's.

Intoxications II, 1980 **(Intoxicações II)**

Jogo de memória, peças de puzzle, mesa, capas de Interview, fotos de celebridades, recortes de revistas, catálogos e álbuns, carne em decomposição, retrato "M. Claude" (de Andy Warhol)

O mundo da arte e a vida podem ser um jogo onde não nos encaixamos. Ou um reino onde há algo de podre. Como ser e não ser nessas condições? A descoberta de um portrait de sua mãe, produzido por Andy Warhol na mesma altura em que trabalhou no escritório do ícone da Pop Art parece, ao mesmo tempo, ter encaixado algumas peças no confuso quebra-cabeças da vida de João Pedro e ter posto em xeque suas convicções. A instalação aqui reproduzida de acordo com fotos da época e anotações do artista, contaminada com a influência (ou intoxicação) dos puzzles do português Acácio Nobre, vem não apenas questionar o establishment do reino das artes, mas também evidenciar alguém que quer ser (e é) artista, mas não quer ser peça fácil de encaixar nesse jogo.

Intoxications III, 1980

(Intoxicações III)

Máquinas de lavar roupa, espuma, sabão em pó, sêmen, reproduções de Andy Warhol, varal

Conclusão ou epílogo deste ensaio em três partes, este projeto foi apresentado por João Pedro a amigos e conhecidos que participaram do Natal em seu studio em 1980. Embora taxado de "neorromântico", "purista" ou "ingênuo" por testemunhas, como a galerista Marina dalla Donatella, *Intoxications III* evidencia um João Pedro aberto como as lavadoras após completarem um ciclo purgando manchas, nósdoes. O branco da espuma pode ser lido como paz, o sêmen como referência à nebulosa relação de uma noite com Warhol, mas também como fonte de uma vida nova por nascer. E as reproduções desbotadas querem nos dizer que tudo passa? Um dos trabalhos mais simbólicos da fase jovem do artista, anuncia a transição para projetos mais ambiciosos e profundos.

**Carmen Miranda (or souvenirs
para olvidar), 1981**
(Carmen Miranda – ou souvenirs
para olvidar)

*Brião, banana, porrete, polaroid, identidade, algema,
pólvora, cimento, passaporte*

Corpo estranho na poética joãopedriana, este projeto é lido como estopim do longo apagamento de João Pedro da história da arte brasileira. O trabalho resulta da visita do artista, em abril de 1981, ao país natal, em função da venda do apartamento que herdara da avô. Em meio à ebulição cívica e bombas no Riocentro, o artista via outra cidade: festas e vernissages. Mas também viu o preconceito em um violento achaque policial por conta de seu visual e seu comportamento. Visão estrangeira do Rio, *Carmem Miranda*, enviado ao curador Ricardo Barberena para ser oferecido a galerias cariocas, foi rechaçado por ser "alienado". Hoje, em paralaxe, tensiona conflitos: liberdade coletiva versus individual; sentir-se só versus viver juntos. Há um modo de ser nacional?

Food for the soul, 1981 **("Alimento para a alma")**

Fezes, fotos, caderno

Exemplo eloquente do desafio que a arte contemporânea impõe ao público, *Food for the soul* pode ser visto como instalação escultórica cujo objeto central (Barro? Argila?) conforma-se entre fático e totêmico. Porém trata-se do epílogo de um processo: inquieto com o não de Joseph Kosuth ao convite para visitar seu studio, de modo radical João purgou o mundo da arte por 30 dias. Alimentou-se apenas em vernissages e eventos artísticos. Coletou as fezes do período e registrou pictórica e reflexivamente o percurso. Obra com ecos de *Sublime essence* (1980), dialoga com *Merde d'artiste* de Piero Manzoni e surge como altar, totem (forma) e tabu (temas). O artista deve ser totem ou indagar tabus? O que resta de uma mostra? Provocações que João Pedro lança anunciando que sua mirada ácida está apontada para seus pares.

série//
CRITICS

Na primavera de 1981, após passagem relâmpago (no que tange à velocidade e ao seu estrondo) pelo Rio de Janeiro, no retorno a Nova York João Pedro travou uma breve amizade com o controvertido e influente curador Henry Geldzahler (Angela Seiku, entre outros, afirma que fora uma performance do artista). Desse relacionamento performático resultou a promessa por parte do crítico de recomendar uma criação de João Pedro para uma das tantas exposições de novos artistas que pipocavam na cena nova-iorquina. Exposição da qual João Pedro não chegou a participar. O curador, Edgar Soto, após encomendar um trabalho ao artista, recusou a *Série Critics*, aqui exibida.

A série que poderia ser interpretada como inusitada guinada para o humor foi demasiadamente levada a sério. Somando quatro trabalhos conformados por materiais como preservativo, "pelos pubianos de curador" "esperma de crítico" ou "arranhão de historiador da arte" (conforme os descritivos de João Pedro), teve suas obras batizadas com lugares comuns da crítica de arte. O curador Soto, cioso de sua nascente galeria, ou de sua própria reputação, substituiu João Pedro por outro nome, de certo modo, incorporando-se à ação do artista e inscrevendo essa recusa entre os dispositivos que operam neste projeto ao mesmo tempo irônico, crítico e reflexivo.

A série *Critics* (até hoje exibida apenas no próprio studio do artista) e a instalação resultante da performance *Food for the soul* (1981) certamente delineiam a virada crítica de João. Ainda ligado organicamente ao corpo e suas pulsões, porém menos agressivo e mais irônico, nos anos seguintes ele colocaria, de modo inusitado, sua arte contra a arte. Ao menos contra o sistema de arte.

"It's a masterpiece", 1981 **("É uma obra de arte")**

Preservativo, sêmen, pelos pubílicas

João Pedro não deixou registro em seus diários e cartas da veracidade ou não dos materiais utilizados aqui "pertencerem" a críticos. E talvez aí resida a força desta singela e quase ingênua forma que, envolta por outro contexto, não feriria quaisquer susceptibilidades. Todavia, conhecendo-se a inquieta vida amorosa do artista e tomando-se suas afirmações sobre o trabalho, "it's a masterpiece" dialoga com o poder da palavra sobre o objeto artístico. João Pedro, como faria em futuros trabalhos – reforçando o estigma de "neorromântico" – parece indagar: onde está o talento do artista? Escondido atrás das suas palavras, das palavras de um crítico? Talvez a única clareza que ele tenha encontrado para tais indagações esteja na translucidez de alguns dos materiais. De resto, palavras, palavras, palavras e muitas dúvidas no reino das artes.

"It deserves our attention", 1981
("Merece nossa atenção")

*Vídeo, foto, pele de cicatriz, guardanapo, tinta,
foto de mordida e arranhão*

Esta experimentação instalativa tensiona conceitos como sensualidade e escatologia. O que merece nossa atenção, como sugere o provocativo título do trabalho, pode ser aquilo que gera a repulsa. A mordida e o arranhão parecem materializar um espaço entre o ódio e o amor. Valendo-se de variados materiais e promovendo um atravessamento de técnicas, *"It deserves our attention"* opera na linha irônica da série *Critics* e abrange um conjunto de imagens a partir da experiência de João Pedro em refletir sobre as relações entre críticos, galeristas (nesse caso) e artistas. Mas aponta também para relações outras, sugerindo interpretações múltiplas que vão dos limites do prazer até a dor física do sujeito-artista enquanto corpo que sangra e sofre como qualquer outro.

“So exciting”, 1981 [“Muito excitante”]

*Sex doll, vibrador, pelefô, lenço de seda, cueca,
toalha de mesa, pó de mármore, tinta a óleo*

Quem é o brinquedo de quem? Esta é uma das perguntas que João Pedro nos lança aqui. Em um primeiro olhar, os elementos dispostos revelam questões ligadas ao sexo, explicitando que há mais mistérios entre o atelier e a galeria do que julga nossa vã filosofia. Mas a obra não deixa de ser testemunho visual de um mundo onde amizades, amores, sedução, ética e trabalho convivem e se misturam incessantemente. E também nos sugere indagações de ordem mais sensível: ao trazer elementos lúdicos, bonecos e brinquedos (mesmo que sexuais) para este discurso, o artista, entre provocação e reflexão, transcende o mero *’acuse* e convida o espectador a refletir sobre quem usou quem, quem foi boneco e quem foi jogador. Foram todos? Somos todos. Façam suas apostas.

“Unmistakable style”, 1981 (“Estilo inconfundível”)

*Cama, colchão, lençóis, travesseiros, pé de mesa,
pelos, saliva, suor, pênis*

Em diálogo com o ready-made duchampiano, João Pedro aposta no deslocamento e na resignificação do objeto cotidiano. Ao converter a própria cama em arte e ao tentar eternizar a noite passada com um amante, faz mais do que explicitar a relação com o galerista Edgar Soto. O artista cria uma metáfora do impacto da arte na vida do sujeito-criador. “Difícil foi comprar outra cama e ejetar as duas no studio”, anotou ironicamente. A cama desarrumada faz pensar no contraponto entre belas artes (cama feita) e a desconstrução no contemporâneo (cama desfeita), prenhe de significados por baixo dos lençóis. O valor estável do belo cede às possibilidades do objeto contemporâneo e faz artistas, galeristas e críticos se engalinharem nas disputas para designar o que é arte.

ARTE CONTRA ARTE (1982-85)

// a fase crítica

"Se alguém chama de arte, então é arte", disse Donald Judd. E Joseph Kosuth já afirmou que "é possível perceber que uma obra de arte é um tipo de proposição apresentada dentro do contexto da arte, como um comentário sobre a arte". Embora este mesmo Kosuth, cuja exposição na galeria Leo Castelli em 1977 impactou severamente as noções de João Pedro sobre arte, tenha recusado um convite do artista para conhecer seu atelier e suas obras, a verdade é que suas palavras e ideias sempre ecoaram nas linhas de força da mutante poética joãopedriana. E hoje nos exigem um reexame com lupa e uma recontextualização de toda uma obra que, mais do que comentar, buscou realocar a arte questionando espaços e lógicas vigentes.

Impactado por seus "fracassos" na **Fase Visceral** (mas buscando fracassar melhor) e também pela graffiteira e filósofa Angela Seiku – primeira namorada, depois íntima confidente –, João Pedro é também suas circunstâncias: está *in situ* no surgimento do graffiti, da **Guerrilla Art**, vive a tensão dos novos artistas em relação às galerias. O período entre 1982 e 85 é marcado por uma vertiginosa produção e pela provocadora presença e imbricação, feito um Banksy, com a cidade de Nova York. Um artista de guerrilha ou de rua *suí generis*, à diferença de um Basquiat, que surgia na mesma altura, João Pedro possuía recursos próprios para levar a cabo praticamente qualquer trabalho que imaginasse. Assim, a produção na **Fase Crítica** assume contornos difíceis de catalogar. Sujeito sartreano, muda para ser ele mesmo. Um João Pedro rizoma que se espalha por parques, banheiros de museu, paredes, lojas alugadas para desconstruir a lógica da cena artística em um período marcado pela retomada da pintura e por uma mercantilização intensa da arte em leilões e galerias.

Se podemos comparar suas estratégias com Banksy ou Basquiat, por outro lado é impossível não ver também o atravessamento de obras como a série *Signatures* pelo contato com o trabalho do catalão Jusep Torres Campalans, em especial as anotações postumamente publicadas em seus *Cadernos Verdes*: "o primeiro que se deve fazer num quadro é assiná-lo", dizia o misterioso cubista já no início do século 20.

Arte contra a arte situando-se nos limites do apropriaçãoismo, da performance, da bodyarte, da instalação, muitos trabalhos do período resistem apenas em fotografias e registros em betamax, uma vez que ou foram recolhidos pelo serviço de limpeza e autoridades de Nova York, ou pereceram nas ruas, ou foram apagados por tinta e indiferença.

Mas também é possível ler nessa fase um grito por atenção. A sinalização de um ser só, carente do olhar do público, da crítica, da presença da mãe colecionadora de arte, que vivia já há cinco anos em Paris. Como sua vida nesse período era marcada pela intensa atividade em seu atelier, trabalhando ou promovendo festas e eventos, é possível dizer que, embora mais irônico e maduro, o artista borra mais e mais as fronteiras de sua arte e de sua vida.

Who gives more?, 1982 (Quem dá mais?)

Telas, notas de US\$ 1, moeda de 1 centavo, cola, tinta de caneta, assinatura de João Pedro, assinatura de Mafisse

Até então poucos amigos e o galerista Bobby Neizvesten haviam adquirido obras de João Pedro. E a participação de *Food for the soul* em uma coletiva curada por Neizvesten não fora citada em resenhas como a de *Artforum*. (Não) Acontecimentos desta sorte e a reflexão do sujeito que os vivencia são a base deste trabalho, marco da **Fase Crítica**. A experimentação instalativa típica da fase visceral, remetendo a Eva Hesse, ainda está aqui. Mas também notamos ecos do *Tzanck Check* (1919) de Duchamp, de assemblages cubistas e um diálogo com *Zero Dollar* de Cildo Meireles. Interessa aqui ao artista articular temas nem sempre pacificados do valor artístico e do valor de mercado da arte e de sua condição de estrangeiro nesse mundo. Dinheiro e assinaturas, leitmotiva dessa fase, dão o tom provocativo da obra.

Signatures 1 – A.W. , 1982 **[Assinaturas 1 – A.W.]**

*Acrílico, neon, gerador, registro em foto e filme 8mm,
registro de ocorrência, recibo*

O leitmotiv da assinatura do artista como valor, uma das linhas de força mais visíveis da **Fase Crítica**, surge nos registros fotográficos e fílmico deste misto de ação, instalação e escultura. João Pedro, “um neorromântico” segundo Marina dalla Donatella, quando frequentou o escritório de Andy Warhol, anotou em seu diário: “Hoje a esfinge disse que autografou um saco de vômito do avião para uma senhora... serigrafia em série, saco de vômito, e a arte?”. *Signatures* materializa as ilusões perdidas do artista e a descoberta da filosofia do norueguês Walter Kannemann, teórico da “reação antecipada”. Traz à tona o sujeito combativo e iconoclasta que não se abalaria pela efemeridade da obra, vista por raras pessoas (a polícia recolheu horas após a montagem, na madrugada de 30 de março).

Signatures 2 – P.P., 1982 **(Assinaturas 2 – P.P.)**

*Acrílico, neon, gerador, registro em foto e filme 8mm,
registro de ocorrência, recibo*

“Uns recebem cheques, outros pagam fiança”, podemos ler nos lábios do artista ao fim do filme, um dos raros registros restantes da série *Signatures*. João Pedro deixara claro que a ocorrência policial e o recibo de sua fiança integrariam qualquer instalação referente a essas obras, evidenciando o atravessamento de sua poética pela **Guerrilla Art** e a **Street Art**, embora com acento bastante diverso de um Basquiat, de um Keith Haring. João choca, provoca, gera incômodo. Liberta a arte dos muros do cubo do branco. Busca um olhar além das rodas vernissage-leilão-mercado. Mas se vale do poder financeiro que os aportes familiares lhe garantem. O que gera uma linguagem cheia de frescor e materiais inusitados para uma arte que propõe o debate e a reflexão sobre a arte, numa enviesada lógica kosuthiana.

Signatures 3 – S.D., 1982 **(Assinaturas 3 – S.D.)**

*Acrílica, neon, gerador, registro em foto e filme 8mm,
registro de ocorrência, recibo*

O enfrentamento do campo artístico e suas regras é um dos sentidos possíveis. Mas não podemos esquecer que toda grande obra é um devir de significados e potências. Se o trabalho surge como cartas aos pais artísticos, um matar o pai, estas cartas podem ser lidas em palimpsesto. Desde o efêmero contato com o pai de sangue, passando pela relação distanciada com a mãe, até eliminar de seu nome os sobrenomes e renegar identidades nacionais, o tema do nome e da filiação parece ser um rio subterrâneo e profundo que deságua na obra Joãopedriana. Ecoando seu *Me: untitled* (1978), entre arte e família, segue só, sem lenço, sem documentos, emprestando identidades e assinaturas para firmar posição. Sugerindo ao mesmo tempo o mergulho subjetivo e o olhar crítico. O dentro/fora, o entre.

Ink on paper, 1982 **(Tinta sobre papel)**

*Foto de papel higiênico, carimbo, tinta de carimbo,
registro em vídeo e foto*

Nesta série de ações da qual restam apenas registros em betamax e fotografias, percebemos um "poder antecipatório" de João Pedro, além de sua leitura do filósofo da "reação antecipada" Walter Kannemann. Por outro lado, *Ink on paper* faz um gesto agambeniano: fala do hoje mirando o passado. Faz emergir a ideia benjaminiana de arte e reprodutibilidade técnica. Antecipando fenômenos mercantilistas subestéticos como o de um Romero Britto ou em diálogo com Benjamin, a ação realizada em banheiros de galerias e museus nova-iorquinos não apenas coloca em xeque o conceito de autenticidade, como propõe novo patamar para as noções de apropriação, ao se valer não do objeto, mas do nome que vai nele. A pergunta que o trabalho nos lança, porém, segue a mesma da "tradição" apropriação: o que é arte afinal de contas?

To the unknown artist, 1982 **(Para o artista anônimo)**

Catálogos de exposições e reproduções convertidas em papier mache, placa de bronze, mármore, taças, garrafas de champagne, canapés

Embora a pintura e as vanguardas do século 20 não fossem o seu interesse, a visita à retrospectiva do catalão Jusep Torres Campalans e o contato não só com sua obra, mas com sua biografia, teve forte impacto em João Pedro. "Ele não devia nada a Picasso, talvez Picasso a ele e no entanto...", escreveu. *To the unknown artist*, instalado por um breve período no Central Park, revela um giro de 180 graus na mirada joãopedriana, buscando no apagamento um conceito operativo para, entre a reflexão e a provocação, problematizar o sistema da arte. Na fronteira entre Guerrilla Art (a instalação não fora autorizada), escultura e autorretrato, como observou Angela Seiku, não escapa de uma obsessão de João Pedro: a formação do artista enquanto obra e identidade.

**This building is art (for a while),
1983**

(Este prédio é arte [por enquanto])

*Tinta spray, técnica estêncil, prédio, assinatura,
registro em betumex.*

O breve relacionamento amoroso – e a amizade desenvolvida – com a então grafiteira e hoje colecionadora Angela Seiku foram decisivos para essa série de trabalhos que pode ser confundida com o grafitti. Trata-se na verdade de uma ação e, em última instância, de um ready-made duplo. Explorando o objeto cotidiano pronto e retomando o dispositivo da assinatura de um Andy Warhol ou de um Henri Matisse, João Pedro e Angela Seiku intervêm na cidade e ressignificam sua paisagem. Num atravessamento entre arte e vida, no qual até mesmo a ação de pintores profissionais que restauraram a fachada do elegante edifício na Quinta Avenida se incorpora aos procedimentos que constituem a obra, a provável pergunta que João Pedro e Seiku nos lançam aqui é “Qual o limite da arte?”.

This trash is art (for a while), 1983 **(Esse lixo é arte [por enquanto])**

*Casca de banana, tinta carimbo, carimbo, assinatura,
registro em betamax*

A imagem da casca de banana e a assinatura imediatamente possibilitam ao espectador estabelecer pontos de contato com o trauma do artista em relação ao ícone da **Pop Art**. Vista em contraste com *This building*, sugere citação à **Arte Povera** ao ativar materiais "desprovidos de nobreza". É também delicada reminiscência dos primeiros tempos em Nova York. Fim de infância solitário diante da televisão, no apartamento localizado nesta mesma calçada, rindo de outras cascas de banana jogadas. Referência que sugere uma releitura da Pop Art? Obra de múltiplas leituras, suscita até um inusitado diálogo com o premiado curta-metragem *ilha das flores* (1989), do brasileiro Jorge Furtado. Provoca ao indagar se o destino da arte e da memória (lixo ou museu) depende dos proprietários ou do valor destes "bens".

This street is art (for a while), 1983 **(Essa rua é arte [por enquanto])**

*Tinta spray, técnica estêncil, asfalto,
assinatura registro em betomax*

Colaboração de João Pedro e Angela Seiku, a obra desconstrói a noção do ready-made de Duchamp. O banal não é deslocado até o museu. É a assinatura do artista, aqui de Pablo Picasso, que sai da instituição e ganha (literalmente) a rua. Movimento que joga com a sugestão de que artistas têm uma espécie de toque de Midas. Na contramão da retomada da pintura (objeto estável, conservável) nos anos 80, *This street is art (for a while)* impõe a provocativa reflexão sobre qual é a obra de arte: a inscrição no asfalto? O gesto de fazê-la? A ideia que subjaz? O registro da ação e do quase imediato apagamento pelas autoridades? Ou não será arte, mas "molecagem desrespeitosa", como declarou a juíza ao sentenciar a dupla à multa e serviço comunitário? O que vale mais, a assinatura do artista ou da justiça?

US\$ 1, 1983 **(US\$ 1)**

Duro, notas de US\$ 100, cédulas de libras, marcos, francos, cheques em branco assinados, rubia, etiqueta de preço

“O mercado de arte está vivo, bem e morando em NY”, declarou o negociante de arte Alan Stone. Em meio a leilões com vendas de um De Kooning ultrapassando o milhão de dólares e de um Julian Schnabel quase batendo os seis dígitos, João Pedro retornou ao atelier. E de lá saiu, segundo testemunhos da época, em uma ação da qual infelizmente não há registros conhecidos. Ofereceu este extravagante misto de tela e escultura (que remeterá a um Damien Hirst) em galerias como Leo Castelli, Mary Boone, Aninna Nosei pelo valor de 1 dólar ou um copo de café. Nenhuma galeria abordada interessou-se. Num gesto que dialogaria com o trabalho da K Foundation em 1994, tentou queimar *US\$ 1*, mas foi impedido por Angela Seiku, que cedeu o trabalho para esta exposição.

Mother Mary, 1984 **(Mãe Maria)**

Menequim, cálices, baixelas, manto, velas, reproduções de Roy Lichtenstein, Jackson Pollock, Andy Warhol, Elizabeth Jasper, Piet Mondrian, Roberto Giroto

À primeira vista, a obra destoa da produção do período. Fruto do impacto da bissexta visita de Maria Claudia Bennetti a NY e da badalada recepção oferecida a artistas, socialites, colonistas, a obra pode ser lida como acerto de contas do artista com a mãe, o sentimento de abandono. A visão dessa santa pop do consumo no altar-vitrine, intocável, inacessível, é pungente. Comove. As velas sugerem adoração. Mas as "oferendas" artísticas e a *mise en scène* contaminam *Mother Mary* pelo espírito da **Fase Crítica**: a *madonna* adorada e distante é também a colecionadora, cultuada por artistas e galeristas. Sua aparição opera o milagre das vendas. O trauma edipiano e o *grand monde* artístico imbricam-se num jogo original com a tradição das *madonnas* onde surge um inusitado menino Jesus.

It's not for you, 1984 **(Não é para você)**

Câmeras de segurança, série de vídeos, obras de Edger Kessler, Morris Louis, Kenneth Noland, Bridget Riley, Georg Baselitz, Marie Canson, Andy Warhol, tinta a óleo, tinta acrílica, sala locada, brochuras

Entre *Store* (1961), de Oldenburg, e a exposição *Freeze* (1988), organizada por Damien Hirst, *It's not for you* se relaciona com o passado e ecoa no futuro. Num gesto radical, o artista locou um espaço no baixo Manhattan e montou uma exposição com obras da coleção de sua mãe e seu padrasto. O detalhe, "criminoso" para alguns, da rasura nas assinaturas coloca João Pedro em relação a Sherrie Levine, com quem expusera em 78 na Gluposti. Mas e quem é este "você" a quem o artista se dirige? Todas as pessoas que mantiveram a exposição totalmente vazia? O público domesticado? Colecionadores? Ou *It's not for you* será verso de um solilóquio hamletiano do artista que reconhece: o reino (da arte) não é para você?

L'étranger (1), 1984 **[O estrangeiro (1)]**

Vídeo, resina, látex, maquiagem, gelatina, sílica, peruca, revólver, sangue, menequim, roupas, espelhos

Em meados de 1984, a internação e morte de Robyn (primeiro amor e grande amigo do artista), vítima da aids, foi um baque. Se a dor emerge da obra, o livro de Albert Camus que lhe empresta título é inspiração. Violenta ação registrada em frente ao MoMA, remete a *Shoot* (1971), de Chris Burden, e surge como autorretrato de múltiplas significações. Por um lado, sublinha a condição estrangeira (no país, na sociedade, nas artes) e o sofrido estranhamento que esse olhar lhe confere. Por outro, remete ao "único problema filosófico realmente sério" de Camus, que atravessa a poética joãopedriana desde *REW-Pause-FFW*. Antevisão dos desdobramentos de seu trabalho e sua vida, este *ser ou não ser* hoje surge ressignificado como involuntário tiro certo no culto às armas na sociedade dos EUA.

L'étranger (2), 1984 **(O estrangeiro – [2])**

Resina, látex, maquiagem, fibra de vidro, silicone, perucas, sangue, cordões, fotos

Obra controversa pela qual o artista sentiu-se censurado (o município o processou), é outra parceria com o criador de efeitos visuais Greg Cannom (notabilizado por filmes como *O curioso caso de Benjamin Button*). O impacto das mórbidas esculturas caídas em bancos de parque e escadarias mereceu atenção de rádios e diários locais. Ainda purgando a morte de alguém muito próximo e o contato frontal com o preconceito recrudescido nos EUA ("o avô dele gritou 'gente como tu matou meu neto'"), João Pedro, numa ação reveladora, discute o terror diante de certas mortes ao mesmo tempo em que anuncia um estilhaçamento do (seu) sujeito e da sociedade. Estudo sobre luto, intolerância e suicídio que ecoará em obras como *Untitled* (2004), de Maurizio Cattelan, embora o artista alegue desconhecer João Pedro.

Fast-art, 1985 **[Arte-rápida]**

Pacote do McDonald's, Big Mac, moldura, fio de nylon, bronze, caixa registradora, baixela, tampa de cristal, canudos plásticos

“Arte não precisa ser feita. Se há encomenda, não há arte”. Em tempos de arte-pública e arte comissionada, muitas criações de João Pedro sublinhavam sua crença. Mas o ex-galerista Bobby Neizvesten pareceu não o levar tão a sério: em março de 1985, para motivar o artista a sair de uma crise depressiva, encomendou uma série de obras para o acervo da nascente Asen Neizvesten Foundation. A instalação é a resposta ácida a Neizvesten e à união de mercado e arte. Articulando sinônimos de arte (bronze, moldura) com ícones consumistas e capitalistas desprovidos “de aura”, o artista desafia o *status quo*. Fios imperceptíveis dão um tom maquiavélico ao sistema, e cristais e baixelas emprestam estranha solenidade ao conjunto que não foi exibido, mas desestabilizou a relação entre artista e mecenas.

VIDARTE (1985-89)

// a fase trágica

"Foi a primeira vez que vi ele assim, acho que o processo todo foi muito decisivo para os rumos do trabalho e da vida dele", relata Angela Sefku sobre os anos de 1984 e 85. Ainda dedicado às criações da **Fase Crítica**, o artista sofreu um baque: Robyn, seu primeiro namorado e a pessoa que desvelou o mundo da arte conceitual para João Pedro, revela que está com aids. Poucos meses depois, viria a falecer. Um trauma que, somado ao recrudescimento do preconceito contra os gays nos EUA, descentra o artista. Intercala crises depressivas de pouca ou nenhuma produção com renascimentos, tanto em nível artístico quanto em relação a sua vida sexual e afetiva. Certo é que um projeto que já era latente emerge com toda a potência.

Se cada um sabe a dor e a delícia de ser o que é, João Pedro não se contentou com isso. A produção da **Fase Trágica**, que marca a última etapa da vida do artista, é ousada e definida por um transbordamento de uma subjetividade que pode ser lido como a busca por experimentar a dor (sem delícias) de ser o que outros vinham sendo. E de dar (seu) corpo para elaborar essa alteridade de modo expressivo.

Torna-se difícil perceber esta fase como mero conjunto de obras. Parece exigir um novo marco conceitual, uma mirrada ampliada capaz de ver este projeto como um todo

orquestrado de ações com um mesmo fim. Pela via temática e por um certo lirismo, dialoga com um Félix Gonzales-Torres ou um Leonilson. Contudo, a trama de procedimentos do artista traça um caminho diferente desses e de outros nomes ao não enveredar nem pelo ativismo nem por uma subjetividade demasiado pessoal. João Pedro, mais do que lançar um olhar para a realidade ao seu redor, faz uma aposta alta: escolhe viver a dor e tentar dar-lhe forma expressiva. Gesto que instaura o que chamamos aqui de **vidarte**. Não há mais atravessamento ou contaminação da arte pela vida e vice-versa. Passam a ser uma mesma coisa. O que nos convoca a mirar toda a trajetória joãopedriana em paralaxe e entendê-la como um todo, constructo multiforme, um instrumento de investigação do sensível e da arte, ideia que desenvolvemos na última parte desta exposição.

Estabelecendo, sim, diálogos com um Leonilson e um Félix Gonzales-Torres, mas também com um Flávio de Carvalho ou uma Marina Abramović ou ainda um Zé Arariba, as perguntas que João Pedro nos lança nesta fase, e talvez em toda a sua obra, são provocadoras e incômodas: até onde podemos ir para entender a dor do outro? Até onde a arte pode ir? Somos senhores das nossas vidas e dos nossos corpos? No limite, o que é liberdade?

Rubber soul, 1985 **(Alma de borracha)**

*Filme plástico, rosa, flores plásticas, lubrificante íntimo,
blísters de remédios, balões*

Os títulos das obras de João Pedro costumam sugerir interpretações. Porém aqui a chave não é clara. *Habitué das pistas, do Studio 54*, surpreenderia a homenagem ao álbum seminal dos Beatles. O pintor porto-riquenho Hernando Suárez (a quem a obra jamais exibida é dedicada) aproximou-se do artista durante a crise depressiva de João Pedro no inverno de 1985 e traz um depoimento sugestivo: "João era contra camisinha, nunca avançamos". Marco da virada temática, *Rubber Soul* testemunha tempos de incerteza. Pinta o cenário das relações face à aids. Tudo surge artificial, sem alma, ao artista. A rosa vermelha, no conjunto heterogêneo, emerge como réquiem à paixão. Simboliza certa esperança e a ternura para com Hernando. Fragmento do discurso amoroso. Nasceu uma flor no asfalto, diria o poeta.

Please, Do Not Touch, 1986 **(Por favor, não toque)**

TV, videocassete, vídeo, urso de pelúcia, fita de isolamento, redoma, cadernos escolares, etiquetas e curativos usados, arame ferpado, balões, luvas de látex

Primeira criação após longa inatividade artística, o tom da obra contrasta com a euforia da vida social e pública do artista no período. Testemunho visual do trauma, foi concebida quando convalescia do espancamento sofrido ao sair de uma sauna. Atacado com pedaços de pau por um grupo homofóbico, o artista passou longo período em casa, cuidado por Angela Seiku e Hernando Suarez, com quem assistiu às reportagens sobre Ryan White que integram a obra. "Pequeno e distante irmão nunca tido", anotou em uma das cartas jamais enviadas ao menino-símbolo da luta contra o preconceito. Relacionando vida e obra, desafia o público a refletir sobre os limites da convivência e do contato. Remete ao novo sentido adquirido pela palavra "exposto" na década de 80.

Wanted (With Love), 1986 **(Procurado – com amor)**

*Cartazes, fotos, algemas, grades, corrente,
preservativo, cassetetes*

Chocante e lírica instalação, sugere o olhar em paralaxe do artista para o tema evidenciado em *Please do not touch*. Metáfora do sentimento crescente que associava sexo e morte, resulta do processo [performance?] de exacerbação da sexualidade do artista, registrando muitas vezes os órgãos de seus amantes. Segundo seu entendimento à época, "nos fazem usar borracha no pau, não nos deixam sentir um ao outro [...] anestesiaram o desejo [...] nosso amor é crime". Defesa da liberdade de expressão sexual, é libelo que pode ser questionado hoje. Mas merece ser considerado à luz de um tempo de desinformação, ódio, segregação, convertendo-se assim em testemunho visual e poético da subjetividade que luta "enquanto a máquina deste meu corpo me pertencer", como diria o príncipe da Dinamarca.

Oh, just give me a hug, 1986 **(Oh, apenas me dê um abraço)**

*Arame-farpado, pelúcia, linha, zíper, botões,
registros fotográficos*

O tema do preconceito tardiamente assume papel explícito entre as linhas de força da poética joãopedriana. Após reestabelecer-se de uma pneumonia aguda, o artista ressurgiu explorando as fronteiras entre instalação e performance. A obra visa, sobretudo, lançar indagações acerca da violência e da segregação que se anunciam na sociedade americana. Proteção para si ou proteção de si? Arma ou armadura? Pelas mãos do artista, neste interessante diálogo com Flávio de Carvalho, o espectador é convocado a recordar outros tempos sombrios, quando regimes segregavam pessoas. Ao subjetivar e dar corpo às inquietações de um jovem homossexual nos anos 80, o artista sugere ao público a pergunta: a obra era premonição do que viria ou anúncio do que o artista preparava?

Feeling positive, 1987 **[Sentimento positivo]**

*Cartas, registros em vídeo, instalações, evento,
fotos, fotocópias*

No dia do seu 27º aniversário, João Pedro enviou a amigos, sua mãe, parentes e jornalistas uma carta com a fotocópia do seu exame positivo para HIV. O gesto e a posterior exibição de respostas, de registros de reações e de trabalhos como *Oh, just give me a hug* e *I'm so positive* conformam um inclassificável misto de arte-postal, performance, happening e instalação. Obra que provocou e provoca desconforto, sugere uma rara e suspeita lucidez do artista sobre seu contágio com o HIV. Mas também busca ressignificar a relação com o vírus. Construto que desestabiliza certezas e suspende noções como vida, morte e felicidade, ao evidenciar uma exposição possivelmente espontânea ao contágio aproxima o artista de nomes como Rudolph Schwarzkogler e o poeta e performer "radioativo" Marcio-André.

I'm so positive, 1987 **(Eu sou tão positivo)**

Registro em vídeo, gás hélio, preservativos, mesa, pratos, câmara, sangue, confete, resultado de exame, taças, seringas

A intensa vida sexual do artista nos meses anteriores e a sua reação, se assim é possível, revigorada ao diagnóstico de aids no verão de 1986 permitem situar este trabalho como parte de uma longa série ou como elemento de uma performance maior que insinua o desenvolvimento de uma poética em diálogo com morte, suicídio e preconceito. Em *I'm so positive*, que foi exibida em *Feeling so positive* e foi parcialmente remontada para essa exposição, interessa ao artista problematizar noções de gueto e exclusão que vem à tona nos EUA dos anos 80. Por outro lado, ao mesclar elementos de vida e morte, de luto e festa, descontrói expectativas em torno do tema e sugere uma rara autoconsciência em relação ao contágio e ao desenvolvimento da Síndrome da Imunodeficiência Adquirida.

Memories from new life, 1987 **(Lembranças de uma nova vida)**

*Fotografias, camiseta, serigrafia, tatuagem, terno,
brechadeira, bordados*

É possível afirmar que os primeiros meses de consciência e respeito do desenvolvimento da aids no seu organismo configuram um momento mais irônico e sarcástico, quase planejado, da **Fase Trágica** de João Pedro. Em novo diálogo explícito com Flávio de Carvalho, mas por outro lado também lembrando tempos sombrios da humanidade como a segregação de judeus na Segunda Guerra, este trabalho pode ser lido como um estudo sobre o medo e a paranoia instalados. Também opera enquanto questionamento sobre a verdade. Este homem na multidão, rejeitado e agredido por essa multidão, em suas incursões lança a todos a pergunta: como saber o que vai dentro de uma pessoa? Como saber se as palavras são verdade? Palavras, palavras, palavras. E o resto é silêncio.

Almost Zombie Treatment, 1988 **(Tratamento Quase Zumbi)**

*Alvo, foto do artista, calendário de parede, pistola calibre 22,
comprimidos de AZT*

“Chego a pensar num plano de extermínio. E se esse pharmakon não for remédio, mas veneno? Uma coisa nazista assim?”, o artista registrou em letras trêmulas em seu diário ao decidir parar de ingerir os comprimidos de AZT comprados por verdadeiras fortunas por sua mãe. A sua decisão de seguir recebendo os medicamentos, mas não os consumir, só veio a ser descoberta após seu falecimento, quando se revelou este trabalho. Aqui o artista problematiza uma questão que também é dos nossos dias: até onde vamos para prolongar uma vida? Vale a pena viver a qualquer custo? Estamos dispostos a viver à base de dor e sofrimento? Sempre em sintonia com as ideias de Camus, João Pedro, além de trazer à tona um depoimento pungente sobre a dor de um soropositivo, visa sobretudo a lançar indagações e nos colocar em desconforto sobre ideias cristalizadas como o valor indiscutível da vida.

27 Club is not for me, 1988 **(O Clube 27 não é para mim)**

Fotos de artistas, obituários de jornal, prontuário médico, exame de contagem de células T, corpos de flores, feixes de isolamento, holofotes

À primeira vista, o espectador pode associar o club do título à intensa vida noturna que o artista levava até pouco tempo. Porém as referências à morte, à longa internação hospitalar de João Pedro e a nomes como um Jimi Hendrix ou um Jim Morrison desconstruem a expectativa inicial e ressignificam o conjunto com um humor mórbido. Ao fazer 28 anos, depois de passar por mais uma experiência de quase morte, admite que a vida não valeu nem um alfinete e constata que, vivo, não verá o reconhecimento. A melancolia que permeia a obra pode ser lida como transbordamento das ilusões perdidas. Mas, com ecos da fase crítica, é possível notar em meio ao desalento um atravessamento por questões que problematizam o show business e a espetacularização até mesmo da morte.

Morphine and others heroines, 1988 **(Morfina e outras heroínas)**

Fotas antigas, álbuns, ampolas, caleidoscópios, agulhas intravenosas, manguieras plásticas, lantejoulas

O ano de 1988 marca uma fase ainda mais dolorosa da doença. João Pedro vê-se às voltas com frequentes aplicações de morfina. Difícil afirmar se são os delírios provocados pela droga, como sugerem caleidoscópios e motivos psicodélicos, ou se a constatação de que seu projeto inevitavelmente se converteria em morte, mas o fato é que a obra demarca novo ethos na sua produção. Instauro um diálogo com fantasmas e passado, mergulho na própria subjetividade. Ao resgatar registros da antiga babá e dar relevo a essa figura anônima, o artista ativa memórias sensíveis, busca eternizar um agradecimento que nunca disse. Garrafa ao mar. Tomando o título como dispositivo operativo, a doméstica ascende, pelo afeto, à condição de heroína, a que apaziguou as dores da infância solitária, distante de mãe e de pai.

Tchau. Olá., 1988

[Tchau. Olá.]

Carrinhos de brinquedo, carrinhos partidos, avião de brinquedo, desenhos de criança, certidão de nascimento, telefone, cabo de aço, lençol preto, fotos picadas, balança

A presença da balança aponta o presente, a agressiva perda de peso do artista e a verificação constante do mesmo. Porém, ao usar brinquedos (alguns em pedaços), desenhos infantis, objetos e materiais estranhos à sua poética, João Pedro cria uma situação ao mesmo tempo lúdica e poética. O aviãozinho materializa a distância e o desejo de viagem (no tempo?). Os carrinhos despedaçados aludem a uma infância partida ao mesmo tempo que remetem à morte do pai, colecionador de carros, em um desastre automobilístico, quando o artista já partira para Nova York, sem chances de se despedir. O inusitado título em português contamina o conjunto com a linguagem da infância. Saudade, essa palavra que só existe na língua de Camões?

Divorced from?, 1988 **(Divorciado de?)**

Sangue, pele, cabelos, pelos, ossos de feridas, dente, urina, suor, fezes, saliva, acrílico transparente

Possivelmente influenciado pela rotina de exames, consultas, internações, João Pedro dialoga com a máxima científica: separar para entender. Neste quebra-cabeças ou autorretrato, é possível ler um pequeno ensaio do artista. Na iminência do fim, olha para trás e percebe a vida feita de separações: o divórcio dos pais quando pequeno, a saída do Brasil, a vida apartado da mãe, a perda de Robyn para a aids. Mirando em paralaxe, indaga-se: e de mim, posso separar-me? O leitmotiv do ser ou não ser, em eterno retorno, faz-se presente. Nunca de lugar nenhum, nunca com alguém, retoma termos caros no início da jornada, a identidade, a essência. Poderei ser feito de separações? Do resultado de fracassos? Ao fim, ter vivido sempre buscando, beckettianamente, fracassar melhor?

**Who will be at my funeral? I'll do
not, 1989**
(Quem estará no meu funeral? Eu não.)

*Testamento, cinzas, tubo de ensaio, sangue do artista, fotos,
páginas de diário, verniz, cristal, espelhos, lençóis de papel,
registros em vídeo do coquetel*

Três dias após o falecimento de João Pedro, sua mãe foi contatada por um advogado: há um ano o artista o procurara para fazer um testamento. O documento altamente detalhado, aqui exposto, além de tornar Angela Seiku e Hernando Suarez beneficiários, convertia-se em uma obra que dialoga com um Lawrence Weiner ou um Art & Language. Dá instruções para cremação e para que cinzas, fotos, tubos de ensaio, amostra de sangue guardados na sua geladeira, entre outros materiais, sejam montados segundo esquemas anexados. Resulta nesta delicada instalação que se fundiria com um evento performático: o artista também orientou um ritual-performativo-funerário com 237 convidados em seu studio, livre de todos os móveis, apenas com suas obras exibidas.

João Pedro (ou um epílogo), 1960-1989

Vídeos, filmes, fotos, cadernos, diários, notas, desenhos, objetos pessoais

Agradecemos a Maria Claudia Luchese Benetti e Fundação João Pedro Benetti Bier pela aposta nesta tentativa de dar corpo e exibir provavelmente a maior obra de João Pedro: sua vida. Se se evidencia, desde 1985, que o artista deliberadamente vivia para impactar e fomentar sua arte, como delimitar o início, primeiras "pinceladas" desse autorretrato imaterial? Sem meios ou ambição de encontrar resposta definitiva, optamos por exibir um corpo-obra possível da vida de João Pedro, propondo que sua fortuna artística, mais que obras, é um todo homogêneo só apreensível no distanciamento do tempo. Hipótese do porquê sua potência não ser notada em vida. Dispersas (embora sejam individualmente impactantes), instalações, performances, intervenções não permitiam ao observador notar em tempo real a magnitude do *work in progress*. Hoje, confrontando a reincidência, feito refrão, do leitmotiv camusiano do suicídio em sua trajetória; seus diários; falas de amigos; e sobretudo a aparente deliberação no contágio com o HIV e o injustamente não reverberado *Who will be at my funeral? I'll do not*, emerge autoconsciência em cada passo. Páginas que se permitem ler isoladas, mas pertencem a um livro maior: Essa "vidarte" do artista precocemente falecido ecoa em nomes como uma Marina Abramovic e um Zé Arariba, que atravessam vida e arte. Produção em eterno devir, instiga e desafia o espectador: Sem haver sido "artista engajado", esta obra maior sugere uma política lírica. Vê-se no desenrolar das ações que o artista, em diálogo adomiano, deseja testemunhar o horror: Como o narrador de Benjamin, vive para expressar. O que é sentir preconceito, dor, ver a morte em toda sua magnitude? Mergulho profundo no âmago do seu ser para descobrir e dar forma expressiva a um sofrimento que não era e não precisava ser. Gesto de solidariedade, exercício de alteridade artística.

**CHARLIE BROWN
NÃO FREQUENTA
MUSEUS DE ARTE**

1. Charlie Brown não frequenta museus de arte

Charlie Brown, Patty Pimentinha, Marcie, Sally Brown e Snoopy se desgarraram do resto da turma do colégio na chegada da excursão dos estudantes ao museu. Estavam conversando e não viram para onde foi todo o resto do pessoal. Agora, sem orientação, têm que descobrir para onde ir. Em frente ao ponto onde estacionaram os ônibus escolares, há dois prédios brancos de portas automáticas envidraçadas. O grupo de perdidos precisa definir rápido que rumo tomar para se reintegrar ao passeio escolar. Instado a decidir o caminho a ser tomado, Charlie Brown, olhando para os dois edifícios, acredita que:

– Devem ter ido para aquele da direita. É o mais perto.

Errado, Charlie Brown. O museu era o prédio da esquerda e você e seus amigos acabam de entrar em um supermercado. O episódio de *Peanuts*, “Não há tempo para o amor, Charlie Brown”, prossegue com as crianças entrando na loja, pensando que estão em um museu. E, em uma chave satírica, apenas uma das personagens, Marcie, desconfia de que estejam em um supermercado e não em um museu de arte. Entre as provocações que surgem, está a cena em que a turminha pega folhetos de ofertas e supõe que o museu esteja em grande crise, já que está vendendo ostensivamente objetos do acervo. E muito barato. Ou ainda quando se colocam diante de uma imensa pilha de latas, que poderiam ser uma fusão das *Brillo Box* e das *Sopas Campbell*, de Andy Warhol. Marcie comenta:

– Parece um monte de latas de tomate num supermercado.

E é então repreendida por Patty Pimentinha:

– O que quer dizer com supermercado? Isto é arte moderna. Qual é o problema com você, Marcie? Não reconhece arte moderna quando vê?

Como fecho do episódio, Charlie Brown descobre o equívoco, mas já parece ser tarde demais. A descoberta de que visitou um supermercado e não um museu só vem depois da entrega da redação sobre a visita. Desalentado, eterno sofredor, o Minduim, dias depois, é chamado pela professora para receber o trabalho corrigido. Convicto de que tiraria a nota mais baixa na história da educação, ele retorna perplexo:

– Entreguei uma redação sobre um supermercado e tirei um A – e então lê em voz alta o comentário da professora – “Sua analogia foi gratificante. Comparar um museu a um supermercado foi uma ideia de gênio”.

Se foi mesmo uma ideia de gênio, será difícil responder aqui. E nem é o objetivo. Mas não deixo de lembrar que, décadas antes, em seu *Manifesto Futurista*, Filippo Tommaso Marinetti já havia comparado o museu a um cemitério, espaço de arte morta, esquecimento e passado. Também não deixo de lembrar que o artista estadunidense Claes Oldenburg já havia feito um gesto parecido com o lance de sorte de Charlie Brown. Em 1961, montou a instalação *The Store*, alugando uma loja e nela pondo à venda diversas esculturas com formatos de produtos de alimentação e outros itens.

E muito mais poderia ser dito sobre ou a partir desse episódio popularmente conhecido como “Charlie Brown vai ao museu”, além de ficar buscando gestos que se assemelhem à redação genial do personagem. É evidente que se pode extrair desses minutos de animação um comentário crítico a uma banalização, perda de sentido ou de referencial das artes até então adjetivadas como plásticas. Estamos em 1973, na década seguinte à explosão do minimalismo, do conceitualismo e da pop arte e poucos anos após a, hoje, quem diria, já clássica exposição *When attitudes become form*¹. Pintura e escultura dividem espaço agora com instalações, performances, *happenings*, objetos que reivindicam não representar qualquer outra coisa senão eles mesmos, materiais produzidos de modo mecânico ou industrial sem o toque de gênio do artista. Lucy Lippard está publicando *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. A noção de arte está desestabilizada. O belo disputa lugar com o conceito. E a pergunta “Mas isto é arte?” é cotidiana.

Mas também, tão evidente quanto, o desenho animado poderia oferecer uma leitura sobre a mercantilização da arte², sobre o mundo das galerias³, leilões, colecionadores, uma crítica aos museus como espaço de institucionalização de um supermercado de produtos perecíveis, no qual é melhor comprar os produtos enquanto ainda estão quentes.

¹ Ocorrida em 1969, na Kunsthalle, em Berna, esta exposição com curadoria de Harald Szeemann foi um marco na recepção de artistas e trabalhos conceituais, pós-minimalistas, de *arte povera* e *land art*. É tida como a exposição pioneira na Europa a reunir estas formas de expressão, com artistas estadunidenses e europeus, abrindo espaço para trabalhos com ênfase em processos e não em objetos.

² “O número anual de quadros transferidos em venda pública, de 1800 a 1970, ficou na ordem de 5.000 a 6.000. Desde então, atingiu-se a cifra de 50.000 quadros ao ano” (MOULIN, 2007, p. 52).

³ Pensar, por exemplo, que hoje as galerias têm tabelas com valor do metro de cada artista (multiplica-se esse valor pela metragem da tela para chegar a um preço) e que esse valor oscila, de acordo com o sucesso de mercado.

Ou ainda, por que não, uma crítica um tanto profética à museificação do mundo, à abertura e diversificação vertiginosa de museus mundo afora (museus de tecnologia, do futebol, de carruagens, do amanhã, do hoje, do passado)⁴.

Sim, para tudo isso e muito mais, o passeio acidentado do Minduim poderia servir como ponto de partida. Mas não é para isso que trago ele aqui. Trago este episódio para propor a seguinte afirmação: Charlie Brown não é um frequentador de museus de arte. Ele não está habituado com esse espaço. Talvez nem sequer conheça um lugar dessa natureza.

Por favor, não me lancem pedras, não me chamem de preconceituoso, arrogante ou elitista. Não estou julgando as opiniões e o gosto do garoto, não estou me colocando na posição do ilustrado que torce o nariz e afirma que alguém que confunde pacotes de fraldas e sacos de Doritos com obras de arte só pode ser uma pessoa inculta, carente de refinamento estético e sensibilidade. A afirmação de que Charlie Brown não é frequentador de museus se baseia no fato de ele não ter reparado na ausência de um detalhe, um simples detalhe, no espaço que ele tomou por museu. Uma falta que, talvez mais do que a forma dos objetos vistos, colocasse qualquer pessoa acostumada a visitar museus em dúvida sobre a identidade do espaço onde está. Sobre este detalhe e esta falta, prometo que falaremos daqui a mais ou menos três páginas.

Antes, porém, até por justiça com Charlie Brown, talvez seja importante perguntar: o que define um museu? O que é um museu? Será tão fácil assim entrar num museu e dizer: ei, isto é um museu?

O International Council of Museums, desde 1946, registra definições do que seria um museu e as revisa periodicamente (a última definição é de 2007 e sua atualização está em elaboração para 2019). O conceito mais atual de museu diz que:

O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite (ICOM-PORTUGAL).

Uma definição bastante abrangente que, a não ser pelo “sem fins lucrativos”, não ajudaria muito Charlie Brown, nem a mim, a decidir se o supermercado era ou não um museu. E a verdade é que, se nos detivermos em definições ou classificações atuais de museus, não

⁴ Apenas como ilustração: “Os Estados Unidos, que antes de 1920 contavam com cerca de 1200 museus, em 1964 possuíam já 4600 [...]. Em 1970 alcançavam a quantidade de 6000, e na atualidade ultrapassam os 8000” (FERNÁNDEZ, 1999, p. 90). E o Brasil que, sabemos, não tem dado toda essa atenção aos museus, tinha, em 1948, 116 museus. E em 2011 contava com mais de 3000 instituições, incluindo 23 virtuais (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2011).

vamos facilitar muito as coisas. Basta saber que Luis Alonso Fernández, em seu *Museología y museografía* (1999), nos traz o sistema de classificação de museus do ICOM, que era formado por oito categorias (de museus de arte a museus de agricultura e produtos do solo), todas elas divididas em subcategorias. O conceito de museu vem se alargando ao longo do século 20 e começos do século 21, compreendendo desde instituições dedicadas à arte ou à história, até jardins botânicos, zoológicos e oceanários, como podemos ver na obra de Fernández, ou em *Museums in motion*, de Edward P. Alexander e Mary Alexander (2008). Mas trata-se, é bom lembrar, de definições e conceitos especializados oriundos de estudos de museus. Não têm a pretensão de alcançar a maioria das pessoas. Arrisco que, para o senso comum, talvez seja tão fácil aceitar que um supermercado possa ser um museu, quanto aceitar que um zoológico ou um aquário o sejam.

Pois bem, para não nos perdermos mais do que Charlie Brown, proponho fechar um pouco o foco. Pensemos exclusivamente em museu de arte e a que imaginário isso nos remete, e como chegamos no senso comum não especializado⁵ sobre o que é um museu. Antes de mais nada, parece-me interessante olhar rapidamente para a origem e o percurso da palavra “museu” até alcançar os seus sentidos atuais. Bazin (1967), Fernández (1999), Alexander (2008), apontam para os primeiros usos do termo na Grécia (*mouseion*), para designar um espaço que, se teria algumas correlações com museus atuais como lugar de pesquisa ou estudo, segundo os autores, deve ser visto como algo bastante distinto do que chamamos hoje de museu. Bazin (1967, p. 16, tradução nossa) nos conta que, para os gregos, *mouseion*, cujo exemplo mais conhecido é o Museu de Alexandria (século 3 a.C.), era um termo que se referia a um “santuário dedicado às musas, a academias filosóficas, ou a instituições de ensino avançado ou de pesquisa científicas” e que, em Roma, veio a designar “*Villas*⁶ específicas, sem dúvida espaços reservados para discussão filosófica. A palavra nunca havia sido usada para coleções de obras de arte”. Curiosa ainda é a informação que Marlene Suano nos traz sobre outra significação que a palavra *museu* viria a assumir alguns séculos depois:

Com o correr do tempo, a ideia de compilação exaustiva, quase completa, sobre um tema ficou ligada à palavra “museu”, dispensando mesmo as instalações físicas. Ou seja, compilações sobre diversos temas eram publicadas com o nome de “museu”. Assim foi com o *Museum Matallicum*, publicado por volta de 1600 pelo Naturalista e colecionador Aldrovando de Bologna [...]. No

⁵ Nas classificações do ICOM existem nove subcategorias apenas para museu de arte.

⁶ Mantivemos a grafia italiana para evitar confusões com o conceito mais comum de “vila” no Brasil.

século XVIII publicou-se, em Frankfurt, Alemanha o *Museum Museorum* (que era um elenco de especiarias) e, em Londres, o *Poetical Museum* (coletânea de canções e poemas) (1986, p. 11).

Alguns espaços reconhecidos como antepassados do museu atual não eram então chamados de museu. Embora Bazin localize no final do século 15 o primeiro uso da palavra relacionado à guarda de acervos, na coleção de livros e pedras preciosas de Lorenzo de Médici batizada de *Museo dei codici e cimeli artistici* (1967, p. 44), essa utilização para coleções de antiguidades, curiosidades, objetos artísticos, não parece ser corrente. Quando autores e autoras que estudam a história dos museus apontam os primeiros espaços dedicados a formar e exibir acervos (de ciências, antiguidades, natureza, “maravilhas”, curiosidades), referem-se, em geral, a “câmaras” ou “gabinetes” de curiosidades e antiguidades⁷, assim como às galerias italianas construídas nos *palazzos* e casas de famílias nobres. Alexandre Dias Ramos, por exemplo, na apresentação de *Sobre o ofício do curador*, chega a mencionar a Galeria Uffizi, “considerada o primeiro museu do mundo” (2010, p. 9). A palavra museu não designava os protomuseus. Talvez a primeira aplicação deste termo a uma instituição de acordo com as que hoje chamamos de museu seja o *Ashmolean Museum*, da Universidade de Oxford, inaugurado em 1683 a partir da doação das coleções do antiquário Elias Ashmole. De uma vez só, surgia o primeiro museu ligado a uma universidade⁸ e o primeiro museu público, aberto à visita. Contudo, é possível dizer que o Ashmolean é um caso isolado. Somente cerca de 100 anos depois da sua inauguração é que se percebe a proliferação da instituição museu na forma como se estabelece até hoje no senso comum. Em 1753 é inaugurado em Londres o *British Museum*, mas é em 1793 que se costuma demarcar o momento chave do imaginário de museus, com a inauguração do Museu do Louvre em Paris⁹ (aberto ao público em três dos dez¹⁰ dias da semana). Após a inauguração do Louvre, começa o que alguns autores chamam de “o século dos museus”, com o surgimento de uma série de instituições mundo afora, como o Museu

⁷ “Os gabinetes de curiosidades, os Kuntskammer ou Wunderkammer do século XVII, representam o ápice de uma tradição colecionista originada já na Idade Média, entre, por exemplo, os Habsburgos, imperadores do Sacro Império Romano” (BRANDÃO; LANDIM, 2011, p. 96).

⁸ Vale sublinhar que, em 1671, a Universidade de Basel abriu seus acervos para visita. Contudo, estes acervos estavam reunidos sob o nome de *Basilius Amerbach’s cabinet*. Ou seja, designava-se como um gabinete e não como um museu.

⁹ Antes da Revolução Francesa, algumas alas do Palácio do Louvre já recebiam visitantes. Mas é só depois da revolução que todo o espaço é aberto e convertido em museu.

¹⁰ Após a Revolução Francesa, foi adotado por um breve período o calendário da revolução, que dividia o mês em 3 semanas de 10 dias.

Real, dos Países Baixos (1808), o Altes Museum, de Berlim (1810), o Museu Nacional, no Rio de Janeiro (1818), o Museu do Prado, em Madri (1819), o Museu de História Natural, de Buenos Aires (1823), o Hermitage, em São Petersburgo (1852), entre outras instituições que consagravam o museu como instituição iluminista típica, espaço público e enciclopédico com seus acervos de artes, etnografia, história, história natural. E como comenta Bazin:

Do período maneirista em diante, os museus se desenvolveram em duas direções: museus de ciências, com coleções que incluem verdadeiras descobertas assim como ‘curiosidades’ mais ou menos fabulosas, que se acredita conterem segredos da natureza; e museus de arte e história, mais limitados no seu escopo (BAZIN, 1967, p 6, tradução nossa).

A despeito da multiplicação das formas e acervos de museus que temos hoje em dia (de Museu do Futebol a Museu do Chocolate, de Museu do Gato a Museu da Erva Mate), o *boom* de museus públicos do século 19 parece ter desenhado o imaginário e a expectativa que o senso comum ainda tem sobre a palavra museu. Antes de começar esta escrita, eu jamais havia imaginado que *museu* fosse sinônimo de “compilação exhaustiva”, com direito a livros apresentando esta palavra como título em séculos passados. Assim como, durante anos, associei museu com imagens de espaços como Louvre, Masp, ou o Margs, de Porto Alegre. Espaços que abrigam objetos de arte, de testemunho histórico e cultural. E parece-me bastante plausível que o mesmo se passe com a maioria das pessoas. Inclusive com o simpático Charlie Brown.

Então, se o século 19 conformou uma noção popular de museu como uma instituição que abriga coleções de arte, ou que contam a história de um país, de um povo e de uma cultura; e se, no momento em que Charlie Brown vai ao supermercado pensando estar em um museu, vivia-se a efervescência dos movimentos conceitualistas, minimalistas e pop, que fermentavam como nunca a confusão sobre o que é arte e sobre o que configuraria uma coleção de arte exibível num museu; se o contexto é esse, agora, conforme prometido há três páginas, retomo: qual era o detalhe que faltava no museu-supermercado e que atestou que Charlie Brown – por não perceber essa falta – não é um frequentador de museus?

Em nenhum momento, Charlie Brown percebeu que não havia etiquetas identificando as obras e os artistas, nem plaquinhas de texto¹¹ que contextualizassem o

¹¹ Nas pesquisas que fiz em torno do tema, em bibliografias e também consultando informalmente curadores, professores e artistas, verifiquei que não existe um nome técnico definitivo para os suportes que são colocados ao lado das obras, nos museus, nos quais lemos contextualização, interpretação,

que estava sendo exibido. Claro, alguém poderá argumentar: mas, os preços dos produtos? Sim, não deixam de ser uma certa textualidade, com números em destaque e não o nome¹². Mas estamos falando das informações de autoria, material, ano de produção e, especialmente dos textos que falam sobre a obra. Pense comigo: você consegue se imaginar entrando em um grande museu de arte e não encontrando ao lado dos trabalhos expostos alguma informação textual? Eu não consigo. Tenho a impressão de que a possibilidade de alguém que visite museus de arte de vez em quando entrar em uma instituição e não se deparar com textos e não dar por essa falta é mais ou menos a mesma de alguém que frequenta estádios de futebol entrar em uma partida e, digamos, não perceber que as goleiras estão sem redes. É uma distração permitida somente para alguém sem a menor familiaridade com o local, alguém que não domina a gramática do ambiente.

Portanto: Charlie Brown não frequenta museus¹³.

explicação a respeito do trabalho. Encontrei referências a legenda, etiqueta, cartela, tabuleta, folha de parede, cartaz, placa, plaquinha. Em inglês, temos *interpretive label*; em francês, *cartel*. Não havendo uma definição, usarei “**plaquinhas**” e “**plaquinhas de texto**” ao longo do ensaio por ser o modo como sempre me referi, inclusive em apresentações, sendo sempre entendido. Quando fizer referência a “texto de parede”, estarei falando de textos maiores, aplicados diretamente na parede, como os que encontramos em aberturas de exposição. Este já é um termo mais universalizado.

¹² Talvez pudéssemos, num raciocínio quântico, dizer que, em outra dimensão, Charlie Brown frequentava exposições e salões de arte do século 19. Nesse período se afixavam etiquetas numeradas ao lado das telas, identificando-as. Assim, quem tivesse interesse em comprar o quadro poderia conferir o número no folheto de obras em vendas e solicitar a compra.

¹³ Mas não fique triste, Charlie Brown, você não está sozinho. Em pesquisa da Fecomércio-RJ, divulgada em 2017, apenas 10% dos brasileiros declararam que vão a museus. E a pesquisa foi feita apenas em capitais (<https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/2678-24-04-2017-brasileiros-frequentam-mais-teatros-e-cinemas-diz-pesquisa.html>).

2. O que você vê nas paredes dos museus de artes?

Autorretrato N°1

Era final de maio de 2014 e, não sei explicar muito bem por que, naquela tarde, eu estava entrando com uma câmera fotográfica em uma exposição na Fundação Iberê Camargo. A exposição, tematizada em torno do caminhar e suas relações com a arte, chamava-se *Liberdade em movimento* e trazia trabalhos de Lygia Clark, Cildo Meireles, Joseph Beuys, Richard Long, Francis Alÿs, entre outros nomes. Embora fosse uma seleção expressiva do panorama nacional e internacional da arte contemporânea, ainda assim, olhando hoje para mim naquele dia, circulando pelo Iberê de câmera em punho, a cena não parece fazer sentido com a lembrança que tenho de mim até aquela época. Eu não estava longe de casa, não estava de férias (nas férias fotografamos museus, praias, hidrantes, almoços baratos, garrafas vazias). Eu já havia ido a outras exposições em Porto Alegre, que apresentavam artistas destacados e que poderiam motivar uma tietagem cultural. As bienais, por exemplo. E não tenho registros fotográficos destes momentos. Na verdade, a questão é mais estranha ainda. Minha presença no Iberê naquela tarde de sábado sequer se devia à *Liberdade em movimento*. Eu estava lá por causa da mostra de Nuno Ramos que ocorria ao mesmo tempo, em outro andar. Foi só depois de ver as instalações e os vídeos de Nuno Ramos que decidi ver a outra exposição que estava lá. E, apesar do sem sentido da cena, me vejo entrando na exposição, câmera na mão, lendo o texto de apresentação da exposição e, logo em seguida, começando a fazer fotos. Não das garrafas de Coca-cola das *Inserções em circuitos ideológicos*, de Cildo Meireles, nem de qualquer dos outros trabalhos. Eu parava um pouco mais ao lado das obras, curvava um pouco a coluna, enquadrava as plaquinhas com textos interpretativos e disparava. Era dos textos e não do que estava em exibição que eu tirava fotos. É difícil fazer uma afirmação dessas, mas quero crer que foi depois de fotografar ao menos uma dezena de textos, que surgiram algumas das perguntas que começaram a dar forma à pesquisa de doutorado que dá origem a este texto aqui e a *Nosso corpo estranho*. A relação com aqueles textos, o prestar atenção não só ao que diziam sobre os trabalhos em questão, mas em como diziam (com narrativas, episódios, notas ensaísticas), me fez lembrar ou constatar que eu provavelmente passava mais tempo lendo do que vendo em exposições de artes visuais. E também me fez começar a pensar que o texto ocupa cada vez mais espaço no ambiente da exposição. A partir daí, montei um projeto de doutorado, o projeto foi aprovado pelo PPGL da PUCRS, apresentei este projeto – nos seus

diferentes momentos de elaboração – em eventos, fiz um estágio de doutorado sanduíche em Barcelona. Contudo, dia sim, dia não, ao longo desses quatro anos um medo vinha me dar um alô: meu trabalho não seria fruto de uma impressão disparatada, eu não estava transformando minha subjetividade em régua do mundo? Acredito que esse medo se reforçava por eu viver e trabalhar em Porto Alegre, em tempos de crise e poucos investimentos em cultura¹⁴. Explico, visitar exposições em Porto Alegre nos últimos quatro anos me fazia crer que mais ficcional que minha criação era a noção por trás dela. Se eu começasse, nesse período, a frequentar exposições, sem nunca ter feito isto antes, não teria coragem de dizer que Charlie Brown não frequenta museus de arte. Tornou-se raro ver exposições com textos dedicados a cada uma das obras expostas como eu havia visto, por exemplo, em *Liberdade em movimento*. Quando muito, encontrava-se um texto de parede introduzindo as mostras. Comentários de amigos ligados à cena artística me explicavam que a produção dos textos, o tempo dedicado a eles pela curadoria e pela equipe, mesmo a ideia de uma equipe, logicamente demandava investimento financeiro, hora-trabalho. E, com a falta de apoios, era lógico que minguassem os textos. Era uma explicação. Viagens a São Paulo, Rio e Paris, onde estive em exposições fartas em plaquinhas, me distensionavam um pouco e reforçavam a crença de que o texto parece ocupar um espaço crescente nos museus das artes visuais.

Se hoje arrisco dizer que Charlie Brown não frequenta museus de arte, que, quando olhamos para as paredes do museu de arte é muito provável que vejamos plaquinhas com textos, faço isso amparado não apenas na amostra empírica formada por minhas visitas a museus e minhas trocas com artistas, professores e estudantes do Instituto de Artes da UFRGS, pesquisadores em eventos acadêmicos e amigos em geral que dedicaram algum tempo a ouvir e conversar sobre a presença de textos em exposições de artes visuais.

¹⁴ Ao longo de meu doutorado, a Fundação Iberê Camargo, que havia recebido no seu prédio desenhado por Álvaro Siza (marco arquitetônico de Porto Alegre) exposições como as já mencionadas e também de William Kentridge, Leonilson, Leon Ferrari, De Chirico, Waltercio Caldas, entre outros destaques, viveu uma profunda crise. Seu ápice foi a necessidade, em 2016, de abrir somente nas sextas e sábados. Ao longo desses quatro anos, também houve o episódio do adiamento de uma Bienal do Mercosul por questões financeiras.

A existência de manuais para a escrita de textos e plaquinhas de exposição¹⁵, de artigos em jornal escritos por importantes críticos debatendo o tema^{16 17}, ou ainda de um prêmio anual para “escritores de placas de exposição”¹⁸ parece corroborar o espaço das plaquinhas de texto nas exposições de artes visuais. Ao comentar sobre toda uma mostra desprovida de textos, SITE (Bienal Internacional de Santa Fé, em 2001), a crítica e curadora Ingrid Schaffner aponta que “foi uma experiência rara encontrar essa escolha, em comparação com o cenário mais típico dos museus atuais” (2006, p 154, tradução nossa). Algumas décadas antes, em 1969, Pierre Bourdieu e Alain Dabel já nos davam outro indicativo sobre a presença de plaquinhas de textos como parte do imaginário, ou como diz Schaffner, do cenário típico de um museu. Em *O amor pela arte* (2016), os autores apresentam o desenvolvimento e as conclusões de uma investigação sobre o público de museus (com maior aprofundamento na França, mas também na Holanda, Polônia, Grécia, Espanha e Itália). Sobre as conclusões a que chegam os autores, poderíamos falar e pensar bastante. Mas não é o ponto aqui. O que me interessa é notar que em 1969, entre as perguntas incluídas no questionário para traçar perfis do público frequentador de museus e refletir sobre as condições do acesso à arte, os pesquisadores indagavam as pessoas entrevistadas a respeito de suas opiniões “sobre a utilização de flechas indicando o sentido da visita, além de **tabuletas explicativas** ao lado dos quadros” (BOURDIEU; DARBEL, 2016, p. 184, grifo nosso). Um detalhe é que, ao analisar os resultados da pesquisa, os autores nos informam que pessoas com menor renda e tempo de estudo visitariam museus com menos frequência do que o público com maior renda e tempo de estudo. E que, dentro desse grupo menos acostumado com museus, 89% dos entrevistados declaram que gostariam que as obras fossem acompanhadas por plaquinhas (IDEM, p. 82). Nesse ponto do estudo, os autores refletem sobre as relações entre informação prévia sobre o mundo da arte (em tese, mais disponível para quem tem mais tempo de estudo e mais renda) e a independência dentro

¹⁵ *Exhibit labels: an interpretative approach* (2015), de Beverly Serrell – que também publicou em 1983 *Making exhibit Labels: a step-by-step guide* –, em segunda edição revisada e atualizada (a primeira é de 1996), talvez seja um dos mais conhecidos.

¹⁶ SMITH, Roberta. When exhibitions have more to say than to show. *New York Times*, Nova York, 2003. (disponível em <https://www.nytimes.com/2003/04/13/arts/art-architecture-when-exhibitions-have-more-to-say-than-to-show.html>)

¹⁷ SCHJELDAHL, Peter. Art Houses. *New Yorker*. Nova York, janeiro de 2003. (disponível em <https://www.newyorker.com/magazine/2003/01/13/art-houses-2>).

¹⁸ *Excellence in Exhibition Label Writing Competition* é uma premiação que ocorre desde 2009 nos Estados Unidos, com o apoio da American Alliance of Museums. Embora sejam premiadas muitas plaquinhas de exposições de história, de tecnologia, de ciências naturais, também há, desde a primeira edição, entre os premiados, textos de exposição de artes visuais.

do museu em suas visitas (desejo ou não de auxílio, interpretação, etc.). Mas tomo de empréstimo os dados para pensar que, ao formular seu instrumento de investigação, os pesquisadores davam como um fato pacífico a possibilidade de se encontrar textos explicativos em museus e que, mesmo o público menos familiarizado com a gramática da instituição conheceria esse elemento do ambiente (e teria interesse por ele).

Devemos concluir, portanto, que museu de arte e texto escrito sempre andaram juntos? Não me parece que seja assim. E isso tem importância: evidenciar que a presença do texto dentro das exposições de artes plásticas, hoje visuais, é um processo. Não é exatamente da natureza do espaço. Para seguir com Charlie Brown, afirmo que, no século 19, eu não poderia dizer que ele não era frequentador de museus, ao menos de artes¹⁹, por não haver percebido a inexistência de textos no ambiente. Digo “ao menos de artes” porque arrisco que a presença do texto em ambientes expositivos está intimamente ligada a outros tipos de museus: os de história, de história natural, de ciências, de etnografia. Mas certamente não está ligado às origens do museu de artes.

Assim como é corriqueiro se localizar os primórdios da narrativa literária num hábito ancestral de narrar oralmente contos e experiências ao pé da fogueira, Ingrid Schaffner parece nos propor uma origem semelhante para as plaquinhas de interpretação e explicação nos museus. Nos conta ela que, no período pré-museu, quando era hábito de nobres, ricos e/ou estudiosos manterem seus gabinetes de curiosidades, maravilhas, descobertas, nesse período

os colecionadores mantinham inventários e, algumas vezes, produziam excelentes catálogos para documentar e disseminar informação sobre suas posses para pessoas com os mesmos interesses. À medida que as coleções vão assumindo um caráter mais público, curadores assumem o trabalho de dar explicações no local. O primeiro conservador do Ashmolean Museum, por exemplo, não recebia salário, mas era pago por tour (SCHAFFNER, 2006, p. 156, tradução nossa).

A autora, ainda comentando que esse sistema de conservador-guia não era exatamente um sucesso, cita uma queixa de um visitante de uma coleção privada na Inglaterra, extraído de *Museum Labels: Handbook for Museum Curators*, de F. J. North (1957). Segundo North, o visitante se queixava de que o guia “ficava requisitando que todos ouvissem ele, como se ele fosse um oráculo” (NORTH *apud* SCHAFFNER, 2006, p. 157, tradução nossa).

¹⁹ Como já referenciei em nota anterior e reforço aqui, o que havia nas paredes, quando havia, eram os números referentes ao catálogo de vendas.

Estando ou não nas origens do texto de exposição uma certa “transmissão oral”, me permito acreditar que seus primórdios não estão entrelaçados com os do museu de artes, não só porque esses gabinetes de curiosidades reuniam muito mais objetos curiosos, ou com valor histórico, ou voltados à botânica e à zoologia, do que artísticos. O que me leva a crer que o texto em exposição esteve antes presente e, quase naturalmente presente, nos museus de história e ciências é uma soma de fatores. Começo ainda, em diálogo com Schaffner (e North, a partir de quem ela faz as seguintes notas):

A invenção museu moderno trouxe com ela a obrigação de educar as massas [...] o *Grand Tourist*²⁰ via-se incrivelmente dividindo o museu com as classes trabalhadoras [...]. Em 1857, a *Câmara dos Comuns do Parlamento Inglês* aprovou uma norma determinando que, nos museus nacionais, objetos de interesse artístico, científico e histórico seriam dali em diante acompanhados por ‘uma breve descrição, com o objetivo de transmitir informação útil ao público e evitar as despesas com um catálogo’ (SCHAFFNER, 2006, p. 157, tradução nossa).

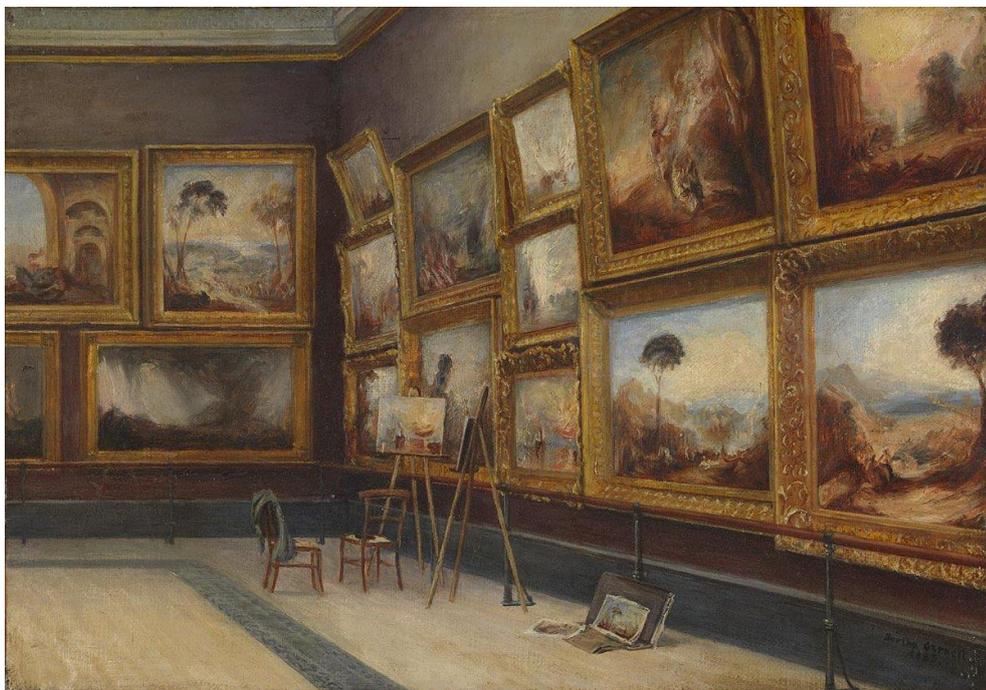
Sim, também li que a curadora e crítica de arte cita que a norma inglesa faz referência a “objetos de interesse artístico”. Primeiro temos que considerar que estes objetos de interesse artístico, muitas vezes, naquele período, poderiam se referir à mobília, decoração, “artes manuais” ou colunas gregas, inscrições egípcias. Ainda que não levássemos isso em consideração, não estaria invalidado o ponto que quero trazer aqui. Leio esse trecho e penso em como eram montadas as exposições de pintura e os salões até, pelo menos, a primeira década do século 20. O modelo utilizado e difundido em todo o ocidente era o da disposição das obras *en tapisserie*, ou seja, os quadros cobriam toda a parede, muitas vezes, do chão ao teto. Alguns exemplos da National Gallery, a primeira pinacoteca da Inglaterra, fundada em 1824, podem ajudar a compreender melhor essa disposição de obras.

²⁰ N.A.: *Grand Tourist* é uma referência ao *Grand Tour*, “uma visita aos mais importantes países e cidades da Europa, que os jovens ricos faziam no passado como parte da sua educação” (CAMBRIDGE DICTIONARY).



The National Gallery when at Mr J.J. Angerstein's House, Pall Mall,
de Frederick Mackenzie, 1824-1834 © Victoria and Albert Museum

Na tela acima, temos um registro de um dos ambientes do primeiro endereço da National Gallery, que nos oferece um bom entendimento de como se dispunham os quadros na parede. Mas, vejamos outro exemplo, já do prédio da Trafalgar Square, sede na qual a National Gallery estava instalada no momento em que a norma foi aprovada pelo parlamento inglês e também depois desse fato.



A Corner of The Turner Room in the National Gallery, de Bertha Mary Garnett, 1883
© National Gallery

Esta segunda pintura, de 1883, portanto quase 30 anos depois da norma determinando a presença de textos nos museus britânicos, ainda registra uma disposição de quadros *en tapisserie* na National Gallery, assim como veríamos em registros do Louvre ou do Museu do Prado ou de qualquer museu ocidental deste mesmo período. E, poderíamos, para esgotar o ponto, avançar um pouco no tempo, dar uns passinhos século 20 adentro, como na foto a seguir:



© National Gallery

Neste registro de 1907, temos o mesmo espaço pintado em 1883 por Bertha Mary Garnett. E não parece ter havido grande modificação conceitual no uso do espaço da parede para dispor os quadros.

Por enquanto, temos dois dados: uma norma de 1857, dispendo sobre a necessidade de haver textos junto aos objetos; o modo de exibição de quadros em museus ao longo do século 19. A isso quero adicionar ainda uma reflexão e mais um dado. A reflexão: é comum afirmar-se que a noção moderna de museu com a qual convivemos até hoje viveu sua era de ouro no contexto do espírito iluminista e num mundo tomado pelo ardor com a Revolução Industrial. As exposições universais dariam bem conta dessa relação exposição + enciclopedismo iluminista + encanto pela máquina. Contudo, não podemos esquecer que o século 19 também carrega o contraponto a esse ar do tempo. Nas manifestações artísticas, o romantismo está igualmente no seu auge. E aí toda a ideia do método, da taxinomia, cede espaço ou se confronta com o gênio, a inspiração, aquilo que não se explica. Se podemos concordar que museus de história, de ciências, de etnografia respondem à era da enciclopédia, do conhecimento e da máquina, penso que o museu de arte foge a essa regra. Penso que o museu de arte poderia ser entendido como o filho de um casal em crise, das ideias iluministas e do romantismo. Se já no fim do século 18 havia

museus realizando “ousadias”, como agrupar obras por períodos, numa ideia didática de fazer da instituição um espaço de instrução sobre arte (BAZIN, 1967, p. 158-159, 172), o que revela um espírito iluminista, sabemos que não era uma época de se discutir e explicar processos artísticos, racionalizar as obras expostas, explicá-las e entendê-las em vez de se deixar ser tomado pelo sublime e pela verdade da beleza.

A esta reflexão sobre o DNA romântico do museu de arte, adicionemos um dado que também é trazido por Ingrid Schaffner. Comentando o manual de J. F. North, ela sinaliza que

North não era um curador de arte, mas um conservador de geologia no Museu Nacional de Gales. E enquanto ele, com confiança, dá conselhos sobre como fazer *labels* para *caramujos* e leões, ele aconselha que arte é um assunto totalmente diferente. “Existem, de fato, diferenças de opinião sobre se as coisas expostas em galerias de arte devem ter *labels* ou não”. Essa questão foi abordada por Laurence Vail Coleman, cujo *American manual for small museum*, de 1927, foi tão útil para North em 1957 como ainda parece ser hoje. Coleman analisa o problema de três maneiras. Visitantes que têm apenas interesse intelectual no que eles veem tendem a se frustrar com montagens que não oferecem placas didáticas. As artes são, por contraste, uma experiência sensorial e plaquinhas, *ainda que informativas*, não têm como ajudar o público em sua apreciação da arte. Elas podem, na verdade, dificultar a experiência. Basicamente, isso tem a ver com estética *versus* informação, com a balança pendendo para o lado da estética. A melhor solução, Coleman conclui, é produzir pequenas e imperceptíveis etiquetas e “reunir os verdadeiros textos de plaquinhas no, assim chamado, folheto de galeria”. (2006, p. 157, tradução nossa).

Agora sim, o que temos?

- 1) Uma norma aprovada em 1853, na Inglaterra, determinando o uso de textos explicativos nos museus nacionais;

Contudo:

- 2) ao longo do século 19 e começo do 20, o modo predominante de disposição de obras em museus de arte (*en tapisserie*) não oferece espaço para textos explicativos (e, nos exemplos observados, não se vê esses textos nos museus);
- 3) se o século 19 é o século que se segue às ideias iluministas, é também o século do romantismo: o gênio não se explica, não se classifica, o gênio é sentido, admirado. O êxtase do sublime;
- 4) já em pleno século 20, ainda se sustenta a ideia de que informação, texto e explicação freiam, barram, impedem a experiência estética. “Arte é outra coisa”.

Parece-me, portanto, que os textos de exposição (não me refiro a catálogos), estes colocados ao lado dos objetos expostos, não têm uma relação umbilical com museus públicos de arte surgidos entre os séculos 18 e 19. Como eu já disse, não reparar na

ausência de textos junto a obras de arte não denunciaria, nesse período, que eu ou Charlie Brown não temos o hábito de frequentar museus de arte.

Quero ainda fazer um complemento a esta hipótese. Acredito que as plaquinhas com textos informativos e explicativos estão intimamente ligadas aos museus de história e de ciências. Schaffner conta sobre uma placa identificando rochas e minerais em uma caixa da coleção do gabinete do Papa Clemente XI (2006, p. 156). Um indício. O que reforça a hipótese é obviamente o espírito do tempo, o enciclopedismo iluminista, o desejo de separar, classificar, nomear, entender. Museus de história e ciências naturais são irmãos da enciclopédia. Contudo, vou mais longe. Creio que tais instituições carregam consigo uma necessidade intrínseca de informação explicativa sobre seus acervos, em função justamente da composição dos seus acervos. Refiro-me à condição aparentemente (pensando mesmo em aparência) ordinária e banal de muitos objetos que se apresentavam e se apresentam em museus dedicados à história, às ciências naturais, à etnografia. Pensemos: ver um jarro de barro sem nenhum ornamento, sem nenhum traço evidente que o distinga; ou deparar-se com um caco de louça ou de porcelana; ou ainda ver uma pedra pontuda, uma espada, um animal empalhado, uma pluma, uma peça de roupa, uma cadeira. Que maravilhamento, que sensação de sublime, que encanto, que extraordinariedade há no encontro e na observação de objetos como esses?



Chair Made by Zafimaniry © The Trustees of the British Museum

A não ser que você seja um especialista em antropologia, em paleontologia, em história do vestuário, em zoologia, seria impossível ver um item como estes e, apenas pela observação, deslumbrar-se, percebê-lo, captar sentidos. Em museus de história e ciências, quero crer, a epifania estética não é um visitante frequente. A experiência estética, o subjetivo e o sensível não estão no primeiro plano e, muitas vezes, nem estão no plano. Claro, há múmias, há animais extraordinários, há joias escandalosas, que nos despertam os olhos, que nos fazem querer ver mais de perto. Mas, ainda assim, logo somos tomados pela curiosidade: que múmia é essa, que bicho é esse, de quem era essa joia? Os objetos expostos em museus de história ou ciências, com sua aparência, digamos, discreta – ou sem traços reconhecidos de valor artístico –, em geral têm que explicar ou justificar sua presença no espaço expositivo. Por que essa cadeira está aqui e não em uma casa? Por que esse azulejo está aqui e não em uma parede? Por que esse vaso está aqui e não em um jardim?²¹ E os itens extraordinários ou curiosos em seu formato, como as múmias, têm que contar sua história, qual foi a sua trajetória até o museu. É possível que uma má paisagem a óleo sem valor artístico nem histórico, vista por visitantes leigos seja menos questionada do que um vaso de cerâmica, único testemunho do modo de produção de uma civilização milenar. Aparência ordinária *versus* necessidade de se justificar no museu, fiquemos com isso em mente.



Jar made of pottery. © The Trustees of the British Museum

²¹ Me antecipo a você e destaco este trecho. Acho que vamos comentá-lo daqui a algumas páginas.

Se o texto em exposição tem essa relação profunda com museus de história e ciências, se vimos que, por outro lado, a mesma relação não acontece nos museus de arte, quando foi, como começamos a ver tantos textos junto às obras expostas? Esta é uma resposta não tão simples e de difícil precisão²², mas vou tentar. O certo é, me parece, que deve haver um ponto de virada, um momento a partir do qual as coisas tomam outros caminhos. Vimos que, ainda no século 20, o texto em exposições de arte era tratado como algo estrangeiro ao ambiente.

Rejane Cintrão nos ajuda a encontrar os primeiros movimentos que desafiaram as montagens *en tapisserie* e abriram o caminho. A curadora localiza na Alemanha, a partir de 1920, os gestos mais radicais de enfrentamento ao modelo expositivo em vigor e abertura para novas manifestações artísticas. A “Alemanha foi o primeiro país a inaugurar um museu de arte moderna. O Folkwang Museum, fundado em 1907 [...] reunia obras expressionistas e de artistas franceses” (2010, p. 29). Mas, para o que nos interessa aqui, é importante um personagem que Cintrão nos apresenta: Alexander Dorner. Dorner foi diretor do Landesmuseum de Hannover entre 1922 e 1937. Cintrão relata que antes de ele assumir esta posição, o museu era mais um típico museu do período, com as paredes tomadas por quadros. Mas Alexander Dorner, “considerado um pioneiro no campo da curadoria” (IDEM), introduziu um conjunto de inovações no Landesmuseum, que não se restringiram à aquisição de uma série de obras abstratas para o acervo da instituição.

Dorner passou a reunir as obras visando seu contexto original, criando salas especiais com unidade narrativa²³ e acompanhadas de um guia impresso por meio do qual o visitante podia obter mais informações sobre as obras e o roteiro da exposição – buscando uma ambientação especial para cada época. As salas medievais, por exemplo, eram escuras, enquanto as do Renascimento, brancas com elementos estruturais de arquitetura.

Outra grande novidade instituída por Dorner foi a instalação do espaço dedicado à arte moderna – antecedendo não apenas a criação e concepção das salas do Museu de Arte Moderna em Nova York [...] como também a galeria Art of This Century de Peggy Guggenheim [...] Em outras palavras, foi na

²² Uma das conclusões desse doutorado é que está por ser escrita essa história do texto em exposições de artes. Para este trabalho, consultei histórias do museu, manuais de museologia e museografia, revistas especializadas, artigos, e esse recurso expositivo é tratado, em geral, de modo tangencial, *en passant*, ou dentro de um comentário sobre outro assunto. Busquei contato com curadores e historiadores da arte (inclusive com Beverly Serrell, autora de *Exhibit labels: an interpretive approach*). Embora em todos os contatos ninguém relativizasse a óbvia presença do texto em exposições de artes visuais, não se chegava a esboçar uma data muito precisa para o seu surgimento. E houve comentários sobre períodos bastante díspares como anos 1950 e começo do século 20, por exemplo.

²³ *Flashforward*: não me agradeça. Se você não ia sublinhar esta afirmação de Cintrão, eu sublinho por você. Vamos retornar a ela mais adiante.

Alemanha onde surgiram novas maneiras de expor os trabalhos bidimensionais de maneira mais cartesiana e espaçada (IDEM, p. 34).

Alexander Dorner e também experimentos na União Soviética no mesmo período²⁴ abriram novas perspectivas para exposições de artes; contudo, não parecem ter aberto espaço ainda para o texto de interpretação, contextualização ou explicação dentro das exposições. É bastante plausível crer que a adoção deste recurso e o ponto de virada para sua disseminação e penetração em nosso imaginário museístico tenha se dado do outro lado do oceano Atlântico, em Nova York, por ação de Alfred H. Barr Jr.

Barr Jr. foi o primeiro diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA que, por sua vez, foi uma das primeiras instituições dedicadas à “arte moderna” especificamente, o que compreendia as vanguardas do fim do século 19 e início do 20 que rompiam com a representação naturalista e, aos poucos, com a ideia de belas artes. Este casamento entre Barr e o MoMA acabou desenhando algumas convenções que hoje assumimos quase como naturais em museus e galerias, como a noção do “cubo branco”²⁵.

Alfred Barr, antes de assumir seu posto no museu nova-iorquino, havia tido contato com as ideias de Alexander Dorner e outros inovadores do ambiente expositivo do início dos anos 20 e não é segredo a influência que esses contatos tiveram sobre decisões que veio a tomar no MoMA, como, por exemplo, a abolição da disposição *en tapisserie* e a adoção da exibição de quadros na altura dos olhos, distribuídos de modo horizontal e bastante espaçados, sobre paredes brancas ou o mais neutras possível (CINTRÃO, 2010, p. 40; STANISZEWSKI, 1998, p. 64). E, embora Cintrão diga que “Para a exposição *Summer Exhibition: Painting and Sculpture*, Barr Jr. introduziu bancos modernos localizados no centro da sala, **além de etiquetas explicativas das obras a exemplo do que Dorner havia feito** na reestruturação da Galeria 44 do Landesmuseum, em 1922” (CINTRÃO, 2010, p. 41, grifo nosso), sugerindo que Dorner poderia haver introduzido textos explicativos em suas montagens na Alemanha, tendo a tomar outro caminho e a ver nas montagens de Barr o momento definidor da presença do texto em

²⁴ Cf. Staniszewski (1998).

²⁵ Termo com o qual se costuma designar os espaços de exposições formados por paredes brancas, nenhuma janela, iluminação vinda de cima, com obras bem espaçadas, num clima asséptico e *clean*.

exposição de artes visuais. Observando imagens de 1922 do Landesmuseum a que tive acesso, não é possível ver a presença de textos, ou placas ou cartelas ao lado das obras²⁶.



Galeria 44 do Landesmuseum, em 1922. © *Niedersächsisches Landesmuseum Hannover*.

Se os textos ao lado das obras não estavam na Galeria 44 após as modificações de Dorner, talvez fosse possível localizar esse movimento – hoje banal, mas possivelmente radical nos anos 20 e 30 – de Alfred H. Barr Jr., de introduzir o texto junto às obras na exposição *Summer Exhibition: Painting and Sculpture* também citada por Cintrão.

²⁶ Sem desconsiderar que Cintrão, em referência anterior, havia dito que Dorner oferecia folhetos em suas exposições. O que pode, sim, ter influenciado Barr. Contudo, a questão aqui é quando o texto foi parar ao lado das obras nos museus.



Summer Exhibition: Painting and Sculpture. June 7, 1932–October 30, 1932. Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York. IN17.5

Imagino que na foto acima você não esteja vendo mais do que os quadros expostos, a parede, o piso. Acho que só com uma boa dose de obsessão reparará nos detalhes que me fazem trazê-la até aqui. Nesta foto, disponível no site do MoMA, é possível reparar, ao lado da primeira obra (da esquerda para a direita), que há uma etiqueta à esquerda do quadro. Por suas dimensões e proporções, é muito difícil acreditar que seja um texto explicativo, que seja algo mais do que nome do trabalho, autoria, data, referência geográfica, técnica. Mas, ao lado deste primeiro quadro, logo após a dobra da parede, você verá um objeto razoavelmente circular alinhando com o topo dos quadros. Esse objeto é uma máscara (provavelmente de uma tribo africana). E, abaixo dela, com muito carinho e olho apertado, será possível ver, sim, um longo texto.



Detalhe da foto anterior

Acredito que, agora, com este detalhe, seja um pouco mais fácil de perceber. Não é possível ler o texto, e não encontrei referências que contextualizem essa imagem. Mas, quero crer, que o texto abaixo da máscara e, ao lado de uma tela cubista – até por alguma semelhança de traços entre máscara e quadro – se refere à descoberta por parte dos cubistas das formas expressivas de culturas africanas e sobre o impacto visual que isso teria causado em sua produção. Será este o primeiro grande texto explicativo em uma sala de exposição de artes? Difícil saber. O certo é que, ao menos nas fotos disponíveis no arquivo do MoMA, só é possível identificar este texto longo. De resto, a impressão é de haver etiquetas de identificação, legendas. Ao que parece, a exposição que pode ser tomada como grande marco da presença de textos nas paredes de museus de artes visuais viria a acontecer três anos depois.

A exposição *Van Gogh*, assim como muitas das mostras de Alfred, foi mais do que um soberbo empréstimo de coleção. As pinturas não foram penduradas simetricamente por tamanho, com a maior no meio da parede, a segunda mais larga no fim da parede e as menores entre elas. Não, as pinturas foram dispostas em uma sequência lógica dependendo do período e do estilo, bem espaçadas para não interferirem umas sobre as outras, e com *etiquetas explicativas*²⁷. Alfred acreditava que uma exposição deveria elucidar tanto quanto oferecer prazer estético. As plaquinhas para essa exposição, além de terem título, data e nome do proprietário que emprestou a obra, continham excertos de cartas de Van Gogh para seu irmão Theo, com frequência descrevendo o quadro em exposição (NEWHALL apud STANISZEWSKI, 1998, p. 63, tradução e itálico nossos).

²⁷ Tradução literal de “*explanatory labels*”, seriam o que chamamos de plaquinhas.

A julgar pelo que se lê em *The Power of Display* (1998), com depoimentos de pessoas que trabalharam com Barr Jr., e novamente pelas fotos do acervo do MoMA, *Vincent Van Gogh* poderia ser entendida como a exposição que viria a definir que Charlie Brown não frequenta museus de arte.



Vincent Van Gogh. November 4, 1935–January 5, 1936. Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York. IN44.4. Photograph by Beaumont Newhall

Não será preciso forçar muito os olhos para ver na imagem acima, no mínimo, dois textos grandes, além de uma etiqueta já um pouco mais generosa. E, nas demais fotos que registram essa exposição também são visíveis textos nessas proporções. “Plaquinhas didáticas se tornaram uma marca registrada das técnicas expositivas de Barr, a partir da exposição *Van Gogh*” (STANISZEWSKI, 1998, p. 63) E, se quisermos tomar como verdade as palavras da esposa de Barr Jr., Margaret Barr – ela também historiadora da arte – “As plaquinhas que meu marido costumava escrever não eram somente plaquinhas para cada pintura, eram placas abrangentes intelectualmente para permitir que as pessoas entendessem o que elas estavam vendo [...] uma coisa dessas nunca havia sido feita” (BARR apud STANISZEWSKI, 1998, p. 64), bom, aí poderíamos afirmar que as

exposições de Alfred H. Barr Jr. foram pioneiras no uso de textos associados a obras de arte²⁸.

Mas não é o caso aqui de dar uma resposta definitiva sobre o assunto. Se a resposta for possível, exige uma pesquisa muito mais longa do que esta, uma investigação que seja dedicada exclusivamente a este mapeamento. Para o que vou seguir tratando, basta ter em vista que, até os anos 1920, não havia hipótese de se encontrar textos explicativos nas paredes dos museus de arte. E que, em algum momento, entre as décadas de 20 e de 30, o recurso se evidencia e logo ganha protagonismo no MoMA a partir da segunda metade dos anos 30.

Importante notar que, entre os anos 1920, 30, 40, pelo menos, havia alternativas em disputa no campo das possibilidades expositivas (como há hoje outros muitos modos de se exibir, além do formato mais convencional). Não se foi de A (*en tapisserie*) para B (cubo branco, Dorner, Barr Jr.) naturalmente, em uma linha reta, como se não houvesse outro caminho a seguir. Projetos arrojados como os de Duchamp para a *Exposição Internacional Surrealista* (Paris, 1938) e *First papers of surrealism* (Nova York, 1942) ou os trabalhos de El Lissitzky²⁹ são alguns exemplos que testavam outras possibilidades que não apostavam na assepsia, no didatismo e na “autonomia estética”, como é costumeiro se referir ao cubo branco. Havia, inclusive, já em 1947, crítica contundente ao modelo cubo branco + texto. “Nós sabemos que iluminação dramática, instalação assimétrica com muito espaçamento, um pequeno título e um texto totalmente não-técnico e condensado são ‘musts’” (KUH, 1948, p. 148), comenta, não sem uma pincelada de ironia, a então diretora do Chicago Art Institute, Katherine Kuh. Em seu artigo da edição da revista *International Museum* dedicada a “museus e educação”, a curadora apresenta um modelo para “explicar artes visualmente” e não deixa de tecer críticas ao modelo didático baseado em textos junto às obras. “A intenção não é deixar os visitantes balançando de um pé para o outro enquanto absorvem ideias literárias³⁰ sobre arte”

²⁸ Um detalhe que me chama a atenção nessa exposição dedicada a Van Gogh é o arrojado da escolha dos textos que a compõem (interessante frisar isso: os textos necessariamente se somam às obras e formam um todo de significado que não existiria com as partes isoladas). É como se Barr Jr., antes de construir a tradição com textos mais explicativos, mais comportados, já ousasse, adotando excertos de textos que hoje são lidos não só com curiosidade histórica, mas também com olhar literário, as *Cartas a Theo*.

²⁹ Lazar Markovitch Lissitzky (1890-1941), artista, designer, fotógrafo, tipógrafo e arquiteto russo, participou da vanguarda russa, colaborando no desenvolvimento do Suprematismo com seu mentor Kasimir Malevich e projetando vários mobiliários para exposições, além de trabalhos de publicidade para a União Soviética. Seu trabalho influenciou a Bauhaus e o Movimento Construtivo (CINTRÃO, 2010, p. 34).

³⁰ Mais uma vez me dou o direito de sublinhar um detalhe importante para você.

(IDEM). Ponto a se destacar é, além da proposta alternativa, o fato de ela se referir, pouco mais de dez anos após a exposição *Vincent Van Gogh*, ao formato de exposição empregado por Barr Jr. como um “*must*”, nos levando a crer que rapidamente esse conceito expositivo havia se espalhado (vamos lembrar que era um mundo sem TV, sem internet e com uma guerra mundial entre a exposição do MoMA e o artigo de Kuh; parece-me que o modelo se consolidou com uma velocidade espantosa, dadas as circunstâncias).

3. Inaugurou uma nova exposição. Você já leu?

Houve e há modelos de exposição alternativos ao consolidado no MoMA a partir dos anos 30. É possível, hoje, encontrar propostas diferentes para se expor obras de arte, assim como é possível encontrar exposições (por falta de recursos ou por decisão curatorial³¹) sem a presença de texto. Mas sabemos que é muito comum, ao entrarmos em um museu, nos dirigirmos à exposição escolhida e, antes de acessar as obras em exibição, pararmos diante de um texto impresso na parede, que nos traz o título da mostra, nos conta um pouco do conceito que agrupa e organiza os objetos no espaço ou nos fala da história do artista em questão. E assim avançamos e vamos para a primeira obra, que pode ser uma tela, uma escultura, uma instalação. Nos posicionamos diante do trabalho e, muito possivelmente, após um, dois, três segundos tentando ver a obra, olharemos para o lado até encontrar aquele texto na parede. Descobriremos o título (ou que é sem título), o ano, os materiais e alguma sugestão sobre os significados visíveis naquele objeto, ou a narração de um episódio que motivou a criação dele, ou um comentário relacionando a obra com o resto da exposição, ou um pouco disso tudo. E assim vamos, obra, texto, obra, texto, texto, obra, obra, não, esse texto não, não me interessei pela obra, outra obra, texto.

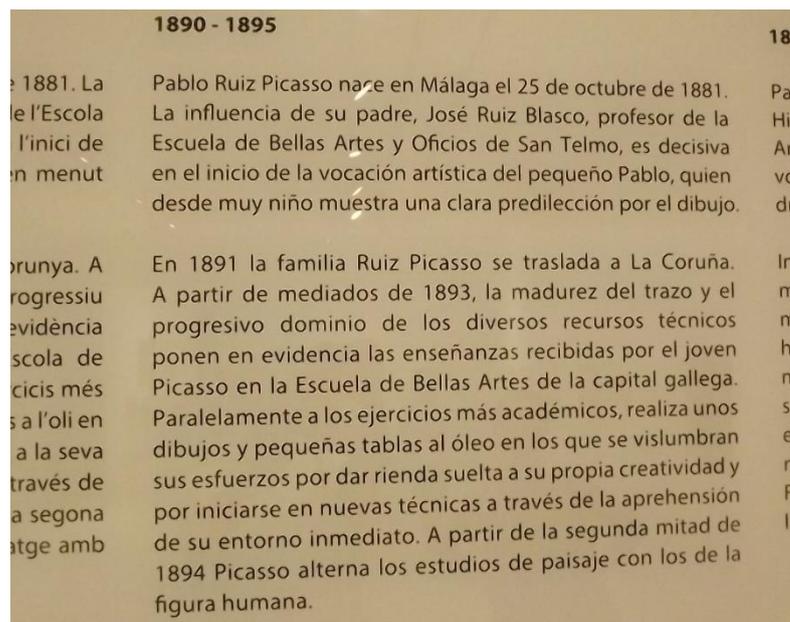
O que houve que tornou possível que, já há oitenta anos, esse modo de expor e, sobretudo, a presença do texto em exposições se tornasse algo quase natural? Ou, mais ainda, se tornasse parte decisiva da exposição e talvez indissociável de muitas exposições?

Autorretrato N° 2

É julho de 2018, faz um calorão bandido em Barcelona, e eu agradeço por estar entrando no ambiente climatizado do Museu Picasso. Há uma exposição sobre a culinária e a obra de Picasso e a exposição, digamos, biográfica. Começo por ela. Entro na sala de número 1 e hoje penso que numerar salas na tentativa de ordenar e disciplinar a exposição guarda alguma semelhança com a estrutura de um livro, com a sequencialidade das páginas numeradas. O comum é seguir a ordem, mas nada me impede de saltar, ir e voltar. Estou nessa sala dos anos iniciais, dedicada a desenhos e pinturas da juventude do catalão. Já conheço o espaço, já havia visitado o museu e, há cerca de quatro, cinco anos, sou um

³¹ Schafnner nos fala de *Beau monde: toward a redeemed cosmopolitanism*, a edição de 2001 para a SITE, Bienal Internacional de Santa Fé, organizada por Dave Hickey (2006, p. 154), como uma exposição intencionalmente sem textos nas paredes.

visitante diferente de museus. Sou um visitante que lê os textos e, principalmente, consciente da sua condição de leitor. Hiperconsciente, eu diria a essa altura do campeonato. É nessa condição que estou na sala, entre telas, pequenos quadros. Obediente à ordem de leitura vou até a primeira obra exposta ao lado da porta que dá acesso ao espaço. Há um texto à esquerda do pequeno quadro. Leio as primeiras linhas e o conteúdo me chama a atenção por confirmar alguns clichês narrativos que venho observando que atravessam salas expositivas, livros de arte e biografias de nomes da arte. Hábito desenvolvido desde ao menos 2014, pego a câmera fotográfica que está pendurada no ombro, destampo a objetiva, ligo, faço foco e saco uma foto do texto. Sem tempo de tirar a câmera da frente do rosto, que dirá baixá-la, reproduzir a imagem na telinha e conferir se o texto ficou legível, sem tempo para nada disso, ainda com a câmera diante do rosto, sou abordado por um segurança: Não se pode tirar fotos, senhor. Ah, eu sorrio, pensando que por essa ele não esperava. Baixo a câmera, olho para ele com a tranquilidade dos inocentes, Eu sei, meu amigo, e explico para ele, como já fiz em outros espaços de exposição, que não estou fotografando as obras, pode ficar tranquilo. Estou, veja só, apenas registrando os textos, esses coadjuvantes, não é mesmo, das estrelas, essas impressões impessoais sem aura, sem a genialidade que apenas as telas, as esculturas podem nos apresentar. Estou apenas, meu amigo, fotografando os textos, essas plaquinhas descartáveis, que não ficarão para a eternidade, que não darão testemunho a nossos netos sobre a criatividade e o brilho da humanidade. Também não é permitido fotografar os textos, senhor, ele me informa.



A foto proibida

O que significa não poder fotografar os textos de uma exposição? Não são meras ferramentas de apoio, que poderiam ser impressos em folhetos descartáveis que, em sua maioria, sequer saíam do museu, iriam parar na primeira lixeira depois da porta de saída? Não fotografar as obras, sempre entendi. Desde a sensibilidade dos materiais aos estouros de flash até a tentativa de evitar reproduções piratas e/ou desordenadas e descuidadas com as características originais, essa restrição nunca foi sem sentido para mim. Agora, não poder fotografar os textos? Seria como se eu estivesse fazendo fotocópias de um livro? Esta interdição coloca a plaquinha anônima nivelada com a obra assinada por Picasso. É um item a mais de valor dentro daquele acervo, que movimenta filas ao redor do museu e cobra 12 euros por ingresso. Será hoje o museu de arte um espaço de leitura, no qual os textos são tão valiosos quanto as peças em exibição? Poderíamos dizer que vamos ao museu para acompanhar narrativas? Poderei dizer que museus, por vezes, parecem-se com um grande livro feito de paredes no lugar de páginas?

Às vezes penso que sim, que o museu é um enorme livro. E tento pensar em como isso se deu, nos significados de um museu enquanto livro.

Em 1965 veio a público *O museu imaginário*, de André Malraux. A tese central do livro gira em torno dos efeitos que a foto e a possibilidade de reprodução de imagens trazem para a noção de museu e para nossa relação com as artes e as instituições de exposição. O cidadão médio teria, cada vez mais, acesso às imagens de tantas e tantas obras de arte, que comporiam um acervo impossível de ser formado por qualquer museu do mundo. Livros, pôsteres, reproduções, postais (e hoje a internet) nos permitiriam criar um museu infinito, talvez irmão da biblioteca de Babel de Borges, em nossas cabeças. Mas essa é a tese central de Malraux. Há mais no livro. O autor também passeia e explora diversos temas, entre eles as palpitantes mudanças no campo e nos conceitos das artes que em 1965 estavam em potência máxima. E uma frase, quase um detalhe, chama a atenção: falando sobre o amplo domínio, à margem do museu, que a foto e as reproduções vão deixando como herança no imaginário, ele comenta: “Herança acrescida, nos últimos anos, pelas **retrospectivas**, as exposições” (2011, p. 160, grifo nosso). Fernández, tratando sobre as modificações no modo de expor do pós-guerra, faz referência ao “auge e o espetáculo oferecidos pelas exposições temporais e itinerantes, que terminaram adquirindo uma enorme complexidade e crescente importância sociocultural” (1999, p. 206). O que estou tentando propor aqui é observar que, talvez, desde a criação do MoMA e seu esforço para consolidar a “arte moderna” no gosto (e no mercado) dos Estados Unidos, há um dado novo no museu: a exposição retrospectiva (e também a monográfica).

São exposições que repassam vida e obra dos artistas exibidos. Atenção: *vida* e obra. Não encontramos apenas os quadros, esculturas, instalações dispostas em ordem cronológica, da primeira criação à última. Encontramos essas obras comentadas, contextualizadas, relacionadas com momentos e eventos biográficos de quem os assina. Encontramos salas temáticas, “Os anos parisienses”, “Um longo silêncio”, “Idílio na montanha”, “Batalha conceitual”. Muitas vezes, frequentar essas exposições é como ler uma biografia, ou uma novela baseada em dados reais sobre o artista. As salas, como grandes capítulos; os textos, como páginas; e as obras, às vezes, como ilustrações. E aqui retomo o trecho que grifei para você na página 19, cada vez mais com “unidade narrativa”, um elogio tão comum a obras literárias. Lembremos de uma exposição antes citada: *Vincent Van Gogh*, com as plaquinhas contendo excertos das cartas do pintor para seu irmão Theo, sugerindo relações entre imagem e texto. Se colocada essa estrutura entre capas, impressa em papel pólen ou sulfite, não passaria por uma edição ilustrada de *Cartas a Theo*? É pena não termos acesso aos trechos dispostos ao lado das obras no MoMA para verificarmos que tipo de relação se estabelece entre um e outro. Mas, saltando no tempo, de 1935 para 2017, posso trazer um exemplo pessoal. A retrospectiva do pintor David Hockney no Pompidou em Paris. Uma mostra grande, dividida em dezesseis seções, cada seção com um texto contextualizando e narrando um período da vida de Hockney. E textos ao lado de cada uma das telas.³² Antes de avançar um pouco mais sobre o que vi e pensei nessa exposição, quero fazer um convite. E depois uma pergunta.

O convite: por favor, observe por alguns instantes a reprodução de uma tela de David Hockney que vem a seguir:

³² Pequeno autorretrato: minha ida ao Pompidou, nesse dia, havia sido motivada pelo projeto de observar o público lendo textos em exposições. Eu havia, portanto, passado três horas observando, tirando fotos e gravando vídeos. Porém, não na mostra de Hockney, mas na exposição da coleção de arte contemporânea do centro. Minha avaliação era de que, seguramente, seria entre instalações, objetos difíceis de classificar, abstrações, que as pessoas leriam mais textos. Engano meu: nesse dia, especificamente, a exposição de pintura, a exposição de Hockney, oferecia longos textos e um público bastante disposto à leitura. Mas eu havia chegado a essa mostra já praticamente sem espaço e bateria na câmera para fazer registro. E com tempo contado para ali estar sem perder o avião de volta para o Brasil.



David Hockney. *Domestic Scene, Los Angeles*, 1963.
Oil on canvas. Private collection © David Hockney

Agora a pergunta: não sei por quanto tempo você observou esta reprodução de uma das telas que estava lá, na retrospectiva. Mas eu pergunto, durante o tempo em que estive olhando para a imagem, em algum momento, senti vontade de rir? Uma risadinha, ou uma gargalhada? Imagino que não. Pois, deixe-me contar que, quando entrei na sala em que o quadro estava exposto, não vi o quadro diretamente. Ele estava pendurado à minha direita, ao lado da porta por onde se acessava a sala. O que primeiro podia ser visto eram as pessoas que olhavam para o quadro, eu estava quase de frente para elas. E o que vi foi um senhor rindo um pouco. O que me chamou a atenção. Parei e observei a reação das pessoas. Outro senhor também riu e chamou a esposa para dividir a diversão com ela. O detalhe é que todas essas três pessoas estavam olhando, enquanto riam, para o texto ao lado de *Domestic Scene*.

Domestic Scene, Los Angeles, 1963 [Scène domestique, Los Angeles]

Huile sur toile
Collection particulière

Les premières impressions d'Hockney sur la Californie sont nourries par ses lectures du romancier John Rechy et des magazines érotiques gays *Physique Pictorial*. Alors qu'il réside encore à Londres, il peint *Scène intérieure, Los Angeles* qui dit son désir de rejoindre une Amérique symbole de liberté et d'ouverture d'esprit. Lorsqu'il s'installe à Los Angeles six mois plus tard, il est fasciné par l'utilisation faite de l'eau : « Les Américains passent leur vie sous la douche. [...] L'intérêt que porte un artiste au thème de la douche est évident : les mouvements d'une personne qui se caresse. Les corps en se lavant sont toujours élégants. Depuis trois cents ans, c'est un thème traditionnel pour les peintres. »

Hockney's first ideas about California came from reading the novelist John Rechy and seeing the gay beefcake magazine *Physique Pictorial*. He was still in London when he painted *Domestic Scene, Los Angeles*, eloquent expression of his desire to visit an America that stood for freedom and open-mindedness. When he moved to Los Angeles six months later, he was fascinated by the way water was used there. "Americans take showers all the time [...] For an artist the interest of showers is obvious: the whole body is always in view and in movement, usually gracefully, as the bather is caressing his own body. There is also a three-hundred-year tradition of the bather as a subject in painting".

O texto diz que “as primeiras impressões de Hockney sobre a Califórnia vieram da leitura do romancista John Rechy e da revista erótica gay *Physique Pictorial*. Ele ainda vivia em Londres quando pintou *Domestic Scene, Los Angeles*, que expressava seu desejo de visitar uma América que simbolizava liberdade e abertura de espírito. Quando se mudou para Los Angeles seis meses depois, ele se fascinou pelo uso da água: ‘Os americanos tomam banho o tempo todo [...]’”. Fiquei mais um tempo observando a reação das pessoas e vi outros visitantes chegarem, se curvarem diante do texto e, após alguns segundos, soltarem um riso, um sorriso, ah, as diferenças culturais entre a Europa e os Estados Unidos. Mas, tirando o pitoresco da coisa, resta esta impressão muito forte de que a relação mais intensa e direta de muitas pessoas se estabelecia com o lido, não com o visto. Poderia imaginar que, recomendando a exposição para um amigo ou uma amiga, algumas pessoas fariam referência ao quadro que foi pintado em função da relação de

Hockney com a Califórnia, que “quando ele se mudou para a Califórnia, ele...”, mas que não despreveriam a cena, a textura, as cores, a posição das figuras na tela, elementos que se destacavam ou não, alguma emoção ou memória evocada pela imagem. E não estou julgando o público, estou apenas sublinhando esta relação do observador com a leitura (e com seus traços narrativos) na exposição de pinturas. E este é um fenômeno que foi potencializado pelas exposições retrospectivas e se reforça nelas. É claro que encontramos textos em exposições coletivas. Eu mesmo referenciei no começo deste texto a mostra *Liberdade em movimento*, na qual li bastante. Mas parece que, nas retrospectivas, para além do conceito de uma exposição, há essa soma de fatos, episódios, ideias, opiniões relativas a um mesmo personagem, criando quase uma trama, oferecendo a sensação de acompanhar uma vida. Somamos um texto ao outro para além do plano conceitual, somamos em uma narrativa, a unidade narrativa. Lembro-me de André Malraux: “a entrada em cena desses super-artistas imaginários, que experimentam um confuso nascimento, uma vida, conquistas, derrotas, uma agonia, por vezes um renascimento ou uma ressurreição, a que chamamos estilo” (2011, p. 172). É permitido ir um pouco mais longe e somar às retrospectivas os museus de um artista só (Museu Picasso, Museu Dali, Museu Andy Warhol, Museu Van Gogh...). Evidente que são também instituições de pesquisa e estudo, mas não deixam de ser museus para contar a história desses “super-artistas”. Vale como destaque e, talvez, como exacerbação a Casa Museu Salvador Dalí, em Port Lligat. Localizado na casa onde viveu Dalí, qual é o acervo deste museu? A casa em si, preservada, restaurada, refeita. Há um ou outro esboço feito pelo artista, mas a visita guiada – único modo de passear pela casa – é a narração das excentricidades, das curiosidades da vida de Dalí, com objetos, móveis e soluções arquitetônicas que evidenciam o que é contado pela guia. De acordo com o folheto da visita, na casa podemos estar em contato com três tipos diferentes de áreas. O espaço da vida íntima, o espaço de trabalho e o espaço exterior, dado ao convívio e eventos públicos. É um museu de um artista que exhibe uma vida, não o conjunto de obras de arte.

O contrário das mostras retrospectivas e, especialmente, das mostras itinerantes³³ é a vocação original do museu moderno: a exposição do seu acervo. Para ver o acervo do

³³ Georges Bazin comentava já nos anos 60: “Novos ídolos da humanidade: estrelas do cinema, atletas, obras de arte” (1967, p. 277). É claro que há as estrelas da música pop e, quem sabe, os *youtubers*, mas parece que as coisas não mudaram muito nesse aspecto. Enquanto, às obras de arte (Bazin se referia aos fenômenos como a *Monalisa*, por exemplo, e à necessidade de cuidado, proteção, restauro, etc.) talvez pudéssemos somar as, digamos, grandes assinaturas da arte. As pessoas seguem fazendo fila no Louvre para pedir a benção à *Monalisa* (é o máximo que dá tempo para fazer, antes de ser atingido por uma teleobjetiva ou um pau de selfie), mas também fazem filas quando, por exemplo, David Hockney,

Louvre, vou ao Louvre. Para ver o acervo do Hermitage, vou ao Hermitage. Uma noção pré-vanguardas, pré-arte contemporânea, que lidava com uma ideia de estabilidade, que dispensava explicações. Os gênios lá estavam. Os tesouros da criação humana lá estavam. Era preciso ir a essas mecas para ver. Não havia esta noção de exposições feitas com empréstimos de diferentes acervos para circular por diferentes museus que não são os proprietários das obras expostas. Já as retrospectivas e os tours (até porque são produtos do mercado da arte) criam narrativas “novas”³⁴, propõem leituras (com toda a ambiguidade que a palavra ganha aqui nesse texto). A exposição é, em tese, maior do que as obras individualmente. Uma retrospectiva de Leonardo da Vinci nos contaria do seu gênio, não de Monalisa. Uma retrospectiva, no limite, é uma ideia de narrativa: selecionar e dar ordem a fatos (biográficos e artísticos) para oferecer um sentido. E aí é possível lembrar do princípio de edição, que revolucionou o cinema, transformando-o de um teatro filmado para uma linguagem. Quero dizer, ao selecionar estes e não aqueles conteúdos, ao dispor em uma e não em outra ordem, cria-se um sentido, uma história específica. E a exposição de artes faz cada vez mais isso: seleciona, edita, monta: narra.

Mas talvez pudéssemos pensar, junto com Malraux, que, no limite, as artes visuais sempre carregaram consigo um quê, uma potência ou um desejo narrativo, independente da narração de uma exposição. Malraux propõe que uma diferença da arte produzida até as vanguardas é que esta arte dominante no ocidente até o início do século 20 contava algo. Mas podemos ir mais longe, muito mais longe do que Malraux. Podemos ir até Altamira, Lascaux ou Serra da Capivara e perguntar se os desenhos feitos sobre as paredes de pedra, tão mencionados como primeiros sinais de manifestação criadora, não traziam e imprimiam no DNA de futuras imagens, desenhos, gravuras, pinturas um desejo e uma potência de narração. Tentar articular o que há de narração de fatos vividos e o que haveria de invenção e imaginação nesses registros não sei se será possível um dia. Mas que reside ali uma contação, que estão ali sentidos e significados pedindo leitura, não me parece possível de se negar.

Com ou sem o DNA destes narradores das cavernas, Malraux observa, sobretudo na arte do renascimento, essa potência e desejo de narrar e, vejam, de fazer ficção.

ou Ai Wei Wei, ou Marina Abramović, ou o acervo de Andy Warhol ou Picasso saem em tour mundial, como se fossem os Rolling Stones.

³⁴ É bom não esquecer que *storytelling* é uma das palavras-chave em campanhas publicitárias e ações de marketing.

A ficção começa sempre por: ‘suponhamos que...’. O Cristo de Monreale não fora uma suposição, mas uma afirmação. O David de Chartres não fora uma suposição. Nem o Encontro na porta dourada de Giotto. Uma Virgem, de Lippe, de Boticelli, começava a sê-lo. A ceia de Leonardo foram contos sublimes (2011, p. 18).

Esta colocação me faz lembrar automaticamente de Cortázar e sua comparação do conto com a fotografia; do romance com o cinema. Poderia, com essa memória propor uma comparação, quem sabe, do conto com a pintura realista – cuja busca pela perspectiva e pela mímese começa no Renascimento e vai até as bordas do século 20³⁵ – e do romance, de uma novela, por que não, com certo tipo de exposição. A comparação entre conto e um quadro realista me parece bastante segura, e até mais exata do que a proposição de Cortázar para foto e conto. Na analogia com a ideia de Cortázar, trocar a foto pela tela é quase natural, no sentido de que a pintura é uma espécie, se não de antepassado, certamente de antecessora da fotografia. Antes da invenção do mecanismo para se fixar imagens num suporte pela exposição à luz, a pintura era o meio de reter momentos, retratar pessoas, registrar imagens. Não existe à toa o, já lugar-comum, tema da superação da arte realista pela aparição da fotografia. Contudo, há um algo a mais nos registros pictóricos feitos com tinta sobre tela que o aproximam do conto. A tradição das técnicas miméticas e realistas na pintura ocorre em tempos e sociedades nas quais o analfabetismo era regra e não exceção, em especial se pensarmos em séculos 16, 17, períodos pré-iluministas e de libelos pela difusão do conhecimento (até o século 19, sabemos, o acesso ao letramento sempre foi luxo e, antes disso, coisa de clérigos e nobres, eleitos e de algumas profissões). Neste contexto, no qual uma parcela ínfima das populações poderia ler, não parece nenhum absurdo dizer que uma pintura cumpria a função narrativa de um conto. Era pela narração oral ou pela visualidade que se poderia absorver histórias e personagens. Quadros, frescos, painéis, vitrais com a via sacra, imagens eram modos de contar. Arte como potência, como desejo de narração. Quadros com uma segunda história para se desvelar, com subtextos, mais ou menos como propõe Piglia (2004, p. 89): “um conto sempre conta duas histórias”.

³⁵ “O que é que o museu reúne, então? O antigo, mais romano do que grego; a pintura italiana a partir de Rafael, os grandes flamengos, os grandes holandeses, os grandes espanhóis a partir de Ribera, os Franceses, a partir do século XVII; os ingleses, a partir do século XVIII; Dürer e Holbein, um pouco à margem; e, ainda mais à margem, alguns primitivos.

É essencialmente o museu da pintura a óleo. De **uma pintura para a qual a conquista da terceira dimensão fora essencial.**”(IDEM, p. 53)

Aceitando a potência e o desejo de narrar presentes no íntimo do objeto artístico e a emergência das exposições retrospectivas e itinerantes como eventos que, tanto quanto mostrar, narram e contam, acredito que ainda há, ao menos dois aspectos que contribuem para a sensação de ler o museu. Quero falar de: a) narrativização da arte e uso da palavra; b) o nascimento do autor (de exposições).

a) Narrativização da arte e uso da palavra

Duchamp, sempre ele; Magritte, senão sempre, tantas vezes ele. Para o que pretendo tratar aqui parece inevitável tomá-los como ponto de partida, ponto de virada, certamente como momentos-chave em dois fenômenos que parecem mais e mais aguçados, ano após ano, na produção das artes visuais: a adoção da narrativa e o uso da palavra escrita. “Duchamp havia dito que gostaria de ‘colocar a pintura novamente a serviço da mente’. Desde os tempos de Courbet, ele sentia que a arte havia ficado exclusivamente ‘retiniana’, na medida em que visava primordialmente à satisfação dos olhos” (TOMKINS, 2013, p 21), e esse seu desejo de uma arte para a mente e não para o olhar parece ser o motor de seus trabalhos e movimentos como o *Grande vidro* e *A fonte*, para ficar em dois dos mais conhecidos. Esta arte para a mente, escudada pelas performances e ações dadaístas, contribuiu ou mesmo incentivou a narrativização e a discursividade da arte contemporânea, e também um outro nível de narração, ao banalizar, desmaterializar o objeto de arte. Em paralelo, Magritte e seu mais que famoso *A traição das imagens* (o popular *Isto não é um cachimbo*), já estudado, pensado, discutido e debatido, mas que ainda nos serve aqui como momento axial: a palavra na tela. A escrita invade a pintura, integra-se e funde-se com a pintura. Se o desenho de um cachimbo não é um cachimbo, o desenho de uma palavra é uma palavra?

Voltando a Duchamp e à ideia de narrativa e discurso nas artes visuais. Como assim narrativa na obra de Duchamp?, alguém pode perguntar. Em uma conversa sobre este texto com o professor Ricardo Barberena, ele comentou: “a *Fonte* só se dá no campo discursivo”. E a *Fonte* é mãe, inspiração, motivação de muitos modos de fazer arte contemporânea que só se dão no campo discursivo. A genealogia inaugurada a partir da noção de *ready-made* certamente desemboca em duas vertentes que nos acostumamos a ver em exposições de arte conceitual, ou arte contemporânea: a desmaterialização da obra, se efemeridade ou quase inexistência, e a desimportância e banalização do objeto como arte.

[...] um fato que notei, que muitos têm notado, e que se faz mais notável a cada ano que passa; que essas revistas, cada vez melhor impressas, com reproduções fotográficas sempre mais perfeitas, têm uma oferta visual cada vez mais pobre e desalentadora. Chega a Artforum, e a primeira folheada mostra fotos de salas escuras com telas onde há umas imagens borradas, galerias vazias, uma senhora sentada em uma mesa, roupas penduradas em cabides, imagens de vídeos em que só se discerne algo que poderia ser folhagens ou nuvens ou um poço, um quarto com umas pranchas jogadas no chão ou encostadas na parede, uma foto de uma família na praia, um coquetel, uma oficina... É possível chegar à última página sem encontrar nada que fale visualmente por si mesmo. Então é necessário voltar ao começo e ler com atenção, para descobrir a que essas fotos decepcionantes se referiam (AIRA, 2018, p. 8).

A constatação do escritor argentino Cesar Aira faz referência às revistas de arte (ele se declara um assinante e leitor voraz dessas publicações). Mas pode muito bem ser levada para o museu, para a relação, ou a falta de relação imediata, do público com o visível. Sem concordar com um certo tipo de comentário que se ouve aqui e ali em grandes museus, não é raro escutar sobre arte contemporânea que “isto não é arte”, que qualquer coisa chamam de arte. Essa situação impõe a presença de elementos narrativos e textuais para que se estabeleça alguma relação entre o público e a arte exposta. Schaffner (2006) fala de obras que parecem querer fugir dos museus; também podemos pensar, com Aira, em “obras de arte que bem podem ser inovadoras, inteligentes, valiosas, mas que se empenham em uma vontade obstinada de não se deixarem fotografar” (2018, p. 9). Richard Long caminhando, Marina Abramović e Ulay na Muralha da China, ou Ives Klein e sua galeria vazia – como dar conta destes trabalhos de arte, a não ser por alguns registros em vídeo e foto e um texto narrando a história? Ou os trabalhos da *Arte Povera*, com seus materiais desprestigiados, o que fazer deles? Nesse sentido retomo aqui um trecho que eu havia sublinhado para você, na página 17 deste texto. Lá atrás, em resumo, eu sugeria que museus de história ou de ciências trariam na sua origem a necessidade de plaquinhas de texto em função da aparência banal de muitos objetos em seus acervos. Haveria que se explicar e narrar por que uma cadeira, uma flor ou um chifre estavam num museu e não em uma casa, em um jardim ou perdido na selva. De certo modo, parece ser possível ver um paralelo entre a necessidade de textos desses museus e as exposições de arte destas vertentes pós-Duchamp, pós-fonte. O encontro não com telas ou esculturas, mas com materiais como terra, cascalho, entulhos dispostos diretamente no chão; ou cubos que não representam nada senão a si mesmos; instalações feitas de objetos do cotidiano. *Arte povera*, minimalismo, conceitualismo, instalação trazem esta mesma sugestão de banalidade dos objetos de museus de história e ciências, sugerem a pergunta: por que isto

está em um museu e não no seu lugar? E um texto colocado no museu responde a essa pergunta, narrando a história destas obras de arte³⁶.

A banalização, a efemeridade ou a desmaterialização da arte pós-Duchamp pedem para ser narradas. Mas acredito que é possível ver um pouco mais nos efeitos narrativos de Duchamp. Toda a narração que envolve e sustenta a produção de Duchamp, quero acreditar, também pode ser encontrada em uma vertente que, mais do que acontecer no campo discursivo, assumiu o discurso e a narração como material para a arte. Não é que toda manifestação de arte visual recente tenha trazido narração e discurso para o primeiro plano da obra, mas é inegável que muitos artistas o fizeram. Pensando um pouco com a literatura, podemos olhar para uma ideia de Charles Kiefer. O escritor e professor, em suas reflexões sobre o desenvolvimento do conto (e da literatura narrativa), propõe que os recursos literários seriam limitados e que as transformações, as inovações, as viradas no literário seriam como um jogo de dar ou não protagonismo para o que antes não tinha. Em uma ideia de que nada surge do nada, do zero, Kiefer sugere que as grandes modificações no literário não são invenções, senão rearticulações, tirar da sombra o que lá estava, mandar para a sombra o que reluzia, ampliar o microscópico, mandar para o fundo do palco o que até então era protagonista, intensificar na minha obra, enquanto estilo, o que era detalhe (mas lá estava) na escrita daquele que leio³⁷. Isto para pensar que artistas rearticularam alguns pesos e medidas nas suas produções evidenciando a potência

³⁶ Michael Archer comenta que “Não se podia ‘entrar’ nessas obras [minimalismo] pelo mesmo tipo de via [que se acedia à arte até então] porque não havia partes interiores cujas relações pudessem ser ponderadas. A isto, e não ao seu vazio, é que Fried se referia ao criticar a escultura minimalista. Particularmente os trabalhos de Judd e Morris, por serem ‘ocós’; eles não eram desprovidos de material palpável, mas dos recursos para o discernimento do significado. Já não se podia perguntar ‘do que trata isso’ e esperar que o objeto à nossa frente oferecesse resposta” (2012, p. 58), e me lembro de que o cinema vem comentando esse momento. Em *A grande beleza* (2013), o protagonista, o crítico de arte Jep Gambardella, enfasiado, assiste a uma performance em que a artista nua, com a cabeça coberta por um véu branco, corre sobre um tablado até se chocar contra uma coluna de uma ruína romana e cair, com a cabeça sangrando para depois gritar: “Eu não me amo”. Ao entrevistá-la para o jornal, Jep quer saber dela os sentidos da obra, o que são as vibrações que ela alega; ela diz que é uma artista, que não precisa explicar, “a poesia das vibrações não pode ser descrita com a vulgaridade das palavras”. Em *The Square* (2017), vê-se o protagonista, o curador Christian, dando uma entrevista sobre “exponível/não-exponível” e também a cena – uma piada clichê sobre a arte contemporânea, do funcionário da limpeza que varre alguns elementos da obra de arte feita de cascalho. Nos dois filmes, a busca pelo discurso da arte que não parece ser arte.

³⁷ “Como em literatura nada se cria, mas tudo se reescreve, o contista leitor, incapaz de criar uma forma artística absolutamente inédita, tratará de reconfigurar alguns elementos da narrativa de seu progenitor espiritual, imprimindo a outros a sua própria marca. Com o mesmo clima e ambientação, Poe reordena a poética de Hawthorne, elegendo como *seu* ponto de fuga a unidade de efeito, enquanto Julio Cortázar, com os conceitos de intensidade e de tensão, já encontráveis em seu companheiro de ofício de Boston, cria seu onirismo particular, em que a musicalidade, a harmonia e a alegorização são constantes configuradores de sua própria estética. E, por fim, Jorge Luis Borges [...] leu a todos e sem nenhum pudor, transformando a desleitura em releitura” (KIEFER, 2011, p. 305-306).

e o desejo de narrativa que sempre esteve lá – mas como coadjuvante da mimese, da representação, da técnica imitativa, da textura, da cor, da perspectiva, etc. – e transformaram a narração ou o discurso em procedimento principal de seus trabalhos ou em um estruturante sem o qual a relação com o público (leitor?) não se realizaria.

É curioso pensar que isso já acontece, talvez de modo mais involuntário, mesmo em criações minimalistas dos anos sessenta. Trabalhos como de Donald Judd, Robert Morris, Tony Smith, que buscavam a independência da representação, a autonomia enquanto objeto que não fala de qualquer outra coisa a não ser de si mesmo e de sua relação com o espaço, que em tese, portanto, não estaria discursando sobre nada, não estaria narrando nada, não estaria mostrando nada, estaria apenas sendo, existindo, esse tipo de objeto se constituiu sobre uma base de discurso e texto à moda da *Fonte* de Duchamp. Será coincidência a explosão de textos escritos por artistas nas décadas de sessenta e setenta como tão bem evidenciam Glória Ferreira e Cecília Cotrim em *Escritos de artistas: anos 60/70* (2006)? E, para além da sustentação discursiva (seja pelas palavras de críticos, seja pelos textos dos próprios artistas), parece que estes trabalhos incorporam uma característica nova à relação com a arte no museu: a percepção da duração. “Dado o caráter indiferenciado deste tipo de trabalho, o espectador toma consciência de que o processo de observar possui duração” (ARCHER, 2012, p. 57). E, se a duração, evidentemente também está presente na música, não podemos esquecer que o tempo transcorrido é um dos elementos estruturantes da narrativa e da fruição da narrativa (tempo da ação narrada e tempo da leitura) desde Aristóteles. A narrativa vai emprestando características às artes visuais.

Mas é o conceitualismo, a arte como ideia, que trará de vez a narrativa para o primeiro plano em determinada produção das artes visuais. Um conflito de noções que Archer relata ter se estabelecido entre os anos 60 e 70, “A obra de arte tinha uma forma substancial ou era um conjunto de ideias de como perceber o mundo?” (IDEM, p. 62). Se adotarmos – ou ao menos aceitarmos – como resposta a segunda hipótese, *a arte como conjunto de ideias de como perceber o mundo*, surgirá uma aproximação, talvez, inquestionável com a narração e, digo mais, com a narração literária. Quantas vezes não vimos, especialmente o romance, ser descrito como tentativa de dar conta do humano, de elaborar a condição humana, o romance como interpretação sensível do mundo? E não será isso uma tradução de “conjunto de ideias de como perceber o mundo”? Não estarão, certos trabalhos de arte, tomando de empréstimo o que toca fundo num dos mais populares sinônimos de narrativa, o romance? Reforçando essa percepção da narração como um

recurso de relevo nas artes contemporâneas, tomo de empréstimo um comentário de Calvin Tomkins. O repórter e crítico americano, além de haver escrito uma importante biografia de Marcel Duchamp, é autor de *As vidas dos artistas* (2009), livro no qual reúne a reedição de dez perfis de artistas contemporâneos:

Hoje há uma quantidade espantosa de artistas mais jovens seguindo essa trilha [criar histórias e narrativas]; as galerias estão cheias de trabalhos de fotografia montada, como veio a se chamar, com a invenção, construção e tomada fotográfica de enredos complexos, muitas vezes enigmáticos, e grande parte da pintura e da escultura dos últimos tempos possui um forte conteúdo narrativo (2009, p. 39).

Apoiando a avaliação de Tomkins, Michel Archer nos fala sobre a artista estadunidense Eleanor Antin:

Eleanor Antin também executou *performances* assumindo diferentes *personae* e escreveu biografias para elas. Embora algumas delas – uma *prima ballerina*, uma enfermeira – acentuassem as qualidades femininas tradicionalmente aceitas, outras – um rei, um ator de cinema negro – exploram, de maneira incomum, a questão de quem ela era. Antin afirmou a respeito destes *alter egos* que ‘as suas referências para a autodefinição – sexo, idade, talento, tempo e espaço – são apenas limitações tirânicas à minha liberdade de escolha’ (2012, p. 136-137, grifo nosso).

Faço uso da citação direta das palavras de Archer, neste caso, menos por rigores acadêmicos e mais com um objetivo bastante específico: evidenciar que alguém que estava listando artistas que marcaram a irrupção do feminismo nas artes nos anos setenta, como Archer fazia nesse trecho, faz essa menção ao método de escrever biografias para personagens. Ou seja, o autor, nessa altura do seu texto, não tinha o menor interesse em carregar nas tintas ao falar sobre a presença de características narrativas na obra da artista. Ainda assim, explicitamente nos revela um processo narrativo de construção de personagem, típico de manuais e cursos de criação literária. Podemos imaginar Van Gogh, Rembrandt, Monet, criando biografias para personagens de suas obras? Pois aqui temos este recurso que torna o museu um espaço para narrar as personagens de Antin³⁸.

Na mesma linha de concepção de personagens, podemos falar da artista Cindy Sherman:

³⁸ O uso da narração em Eleanor Antin não se restringe ao trabalho citado por Archer. Um de seus trabalhos mais famosos, *100 Boots* (1973), é uma complexa narrativa envolvendo registros fotográficos de 100 pares de botas em diferentes cenas, locais e momentos e o envio desses registros como cartões postais para cerca de 1000 artistas, críticos e jornalistas, que acompanharam as andanças desses 100 pares de botas como em uma fotonovela.

Para a exposição na [galeria] Gagosian, Sherman recorreu a um expediente que empregou várias vezes no passado: usou o próprio rosto e o corpo como pontos de partida para fotos de **personagens inventados** em tamanho grande [...] Sherman me descreveu uma delas, grandona, peituda, de um louro exagerado, com vestido branco [...] as mulheres podiam parecer superficiais com seus implantes de silicone e suas maquiagens exageradas, **mas tinham uma história correndo mais fundo** e isso, é claro, torna o trabalho de Sherman tão vigoroso e importante. **Ela usou o recurso mais antigo à disposição, contar uma história**, e o revigorou na arte visual (TOMKINS, 2009, p. 37-39).

Poderia, ainda, exemplificar com o trabalho de Charles Simonds que, conta Archer, criava “sítios arqueológicos em miniatura, ruínas de supostas civilizações pré-colombianas, colocando-os nos cantos e rachaduras de edifícios dos bairros hispânicos de Nova York” (2012, p. 141), que, será possível dizer, implantava ou sugeria narrativas no cotidiano das pessoas. E poderia avançar com trabalhos de Renata Lucas, que costumo entender como propostas de realidades alternativas, ficções, como em *Cruzamento* (2003):



Renata Lucas, *Cruzamento*, 2003

Ou ainda Michel Zóximo, com a série *Banalidade do drama nacional*³⁹, ou com seu meteorito fictício “para imaginar uma situação ideal, na qual duas instâncias distintas flutuam no mesmo plano, ignorando toda a inteligência da forma”, como se pode ler na placa de bronze que consta da obra, entre vários trabalhos do artista. Mas, é evidente que

³⁹ “Pela via de ações banais e de seus objetos, *Banalidades do Drama Nacional* desenvolve uma narração poetizada dos acontecimentos recentes da história brasileira. Fatos dramáticos, tragédias e acontecimentos nebulosos são abordados pela ficcionalização da história, através de narrativas desinteressantes e objetos cotidianos” (do site do artista).

não tenho a pretensão aqui de listar todos os trabalhos de arte que se valeram da narrativa nos últimos 50 anos. Por isso, me deterei agora com mais detalhe em quatro experiências. Porque as julgo bastante radicais na aplicação da narrativa como elemento dos trabalhos e também porque foram criações com as quais tive a oportunidade de travar um contato mais próximo (seja visitando a exposição, seja com o objeto resultante da ação, seja com registros vários).

O museu como um epílogo metaficcional

O museu e a sala de exposição são um espaço onde se exibem obras de um artista, ou de um grupo selecionado de artistas, certo? Nos primeiros dias de 2006, no Centro Cultural Dragão do Mar, em Fortaleza, não foi bem assim. Era 10 de janeiro, quando jornalistas e convidados chegavam, à noite, para a abertura de mais uma mostra do projeto Artista Invasor. Um projeto do Museu de Arte Contemporânea do Ceará que cedia espaço por três meses para que um jovem artista convidado pudesse ocupar do modo que quisesse, produzindo o que desejasse (desde que não comprometesse nenhuma obra do acervo, nem agredisse fisicamente o público). Se as inaugurações do Artista Invasor eram importantes, esta era ainda mais. E tinha sido amplamente divulgada pela imprensa local. Em uma exceção na programação, o artista que exporia era uma estrela internacional. As pessoas que iam chegando no Dragão do Mar estavam ansiosas para conhecer o trabalho do artista japonês Souzousareta Geijutsuka e sua exposição *Geijitsu Kakuu*. É interessante imaginar a reação da primeira pessoa que chegou. É seguro que, à medida que o horário marcado para abertura da exposição ia passando, quem chegava encontrava um burburinho, tensão e excitação no ar, elogios e impropérios, certamente fofoca. Mas a primeira pessoa a chegar na exposição e a deparar-se não com videoinstalações, não com obras que lidavam com a tecnologia e o efêmero, mas com uma sala onde a única coisa que havia para se ver eram paredes nas quais estavam presas cópias das notícias sobre a exposição, materiais de divulgação da exposição e uma troca de e-mails entre o artista Yuri Firmeza e o professor e sociólogo Tiago Themudo, em que discutiam arte contemporânea, sistemas de legitimação, imprensa e o projeto que Yuri apresentaria no Dragão do Mar em 10 de janeiro de 2006? É difícil saber se a reação foi de espanto, de raiva ou uma gargalhada. Porque essa pessoa foi a primeira a descobrir (quer dizer, os primeiros, primeiros, foram os membros das redações dos jornais locais que, depois de terem noticiado a exposição do artista japonês, receberam um comunicado do Dragão do Mar, no dia da abertura, revelando o que aconteceria) que não existia japonês, que não

existiam vídeos e objetos assinados por ele, que ali, podemos pensar assim, não começava algo, mas se encerrava. Era o epílogo de uma narrativa produzida por Yuri Firmeza, com o apoio do já citado Tiago Themudo e da direção do Dragão do Mar.

Yuri havia sido convidado em agosto do ano anterior para ser o primeiro “Artista Invasor” de 2006. Seu processo de criação, passando por reflexões sobre o significado da instituição museu, dos mecanismos legitimadores da arte, do significado que a palavra invasão carregava foi debatido com Themudo, com colegas, e Yuri queria apresentar estes questionamentos no Dragão do Mar. Assim surgiu a ideia de criar um “Artista-Obra”, como Yuri Firmeza relata no livro *Souzousareta Geijutsuka* (2007), espécie de catálogo da exposição que não houve, no qual o artista refletiu sobre a ação e compilou os registros (e-mails, releases, matérias na imprensa) que constituíram seu trabalho. Este artista-obra, que foi concebido como se concebe um personagem (embora Yuri afirme que não é um personagem, mas um trabalho de arte), ganhou biografia, teve sua obra imaginada, aspectos da carreira (exposições em Nova York, São Paulo, Berlim...) anotados, interesses e pesquisas artísticas criados. Nascido o artista-obra, batizado Souzousareta Geijutsuka (que em japonês quer dizer Artista Inventado) e pensada a exposição *Geijitsu Kakuu* (Arte Ficção), podemos dizer que Yuri partiu para a narração: usando uma assessoria de imprensa igualmente fictícia para divulgar a exposição do japonês, lançou releases com resumo da trajetória da estrela internacional, com fotos singelas como se fossem frames de vídeo-arte; chegou a responder por e-mail uma entrevista solicitada por um jornalista. E o resultado foi que a exposição recebeu chamadas de capa nos jornais, destaque nos suplementos culturais, que acabaram se tornando meio para a narração desta ficção. Nem tudo são sucessos (não mesmo?): no dia seguinte à abertura da exposição, a reação da mídia local foi irada, discutindo menos o acontecimento em si e se detendo mais em críticas à *molecagem*, à falta de credibilidade da instituição, à fragilidade da arte cearense. Contudo, em alguns dias, o tema ecoou para o resto do país gerando matérias, debates e reflexões (menos apaixonadas) em São Paulo, Rio, Brasília, Porto Alegre.

Tenho que admitir que *Souzousareta Geijutsuka* pode levantar alguns debates éticos. Lembro-me de quando contei esta história para a professora Anna Caballé, e ela me disse algo como: “mas temos que poder confiar nas pessoas, isso é como eu tomar um táxi e o taxista revelar que não o era”. Quer dizer, os jornalistas confiaram, havia um selo de confiança, o Centro Cultural Dragão do Mar, atestando a veracidade das informações. E é verdade, se for preciso andarmos desconfiando e precisando nos certificar de tudo ao nosso redor, nos tornaremos um grande coletivo de paranoicos impossibilitados de sair

de casa⁴⁰. Um mínimo de confiança mútua, sim, é necessaríssimo para podermos conviver. Porém, também podemos pensar que existem pessoas que devem ser um pouco mais desconfiadas do que a média da humanidade, em especial, quando estão no horário de trabalho: falo de jornalistas, que têm como protocolo profissional checar as informações que recebem. Não estávamos em 1906. Sequer em 1956. Estávamos em 2006 e o Google já existia. Toda a informação dada pelos jornais ao divulgar a exposição era cópia ou paráfrases do release. Referiam-se a Souza Saretta como genial, por exemplo. Me chama a atenção que sequer buscaram uma foto do rosto do artista. É tão comum termos nas divulgações culturais a imagem do autor em questão. Tenho certa dificuldade de censurar Yuri, porque me parece que estaríamos, a partir daí, tendendo a determinar o que pode e o que não pode ser arte.

Mas é bom recordar que Yuri Firmeza não foi o primeiro e não terá sido o último a trabalhar nessa chave. Nas artes (Duchamp e sua Rose Selavy, entre tantas outras imposturas como a própria *Fonte*⁴¹), na literatura (Max Aub, de quem falaremos aqui, ou os romances que misturam ficção e vida real), no cinema (me ocorre o filme *I'm still here* [2010] e uma corrente chamada de “mocumentário”, que emula a linguagem documental) e até na divulgação científica (como no caso de Alan Sokal, que redundou no livro *Imposturas intelectuais*), temos precedentes de gestos assim. Onde deixamos a mentira e passamos para a ficção e vice-versa? Em literatura, pode ser que seja nos pactos estabelecidos (mas cada vez mais confrontados) por gêneros como romance, biografia, autobiografia. Mas, nas artes visuais, cada vez mais imbricadas com a vida dos artistas, cada vez mais acontecendo em qualquer lugar e a qualquer hora, onde isso se dá? Esta parece ser uma discussão a se desenvolver, e que talvez deva levar em consideração um comentário de Walter Siti em seu ensaio *O romance sob acusação* (MORETTI, 2009), em que nos recorda de que já houve períodos em que livros eram veículos da verdade e que, nestes momentos da história, o romance era visto com maus olhos e até como perigoso por mexer com a cabeça das pessoas, por fazê-las acreditar em algo inexistente. Impossível não lembrar de Dom Quixote e da cena do padre queimando os livros do cavaleiro. Os arquétipos de narradores de Benjamin, o marujo/viajante e o sedentário que

⁴⁰ Temo que este mundo em que andamos mais desconfiados do que confiados esteja cada vez mais latente. E não por culpa de Yuri Firmeza. Talvez a reação da mídia ao trabalho de Firmeza é que tenha sido sintomática da era hedionda destas palavras como *fake news*, pós-verdade e fatos alternativos, que não são nada mais do que sinônimos para mentira e manipulação.

⁴¹ Não se pode esquecer que a *Fonte* não foi um trabalho exposto por Marcel Duchamp, mas um trabalho enviado sob o pseudônimo “R. Mutt”, para a seleção de uma exposição da qual o próprio Duchamp era um dos membros do júri.

narra o conhecimento do local, imprimem ao narrar a ideia de narrar experiências. Não estou dizendo evidentemente que Benjamin acreditava em tudo o que lia, mas que, na massa dos leitores a ideia do pacto ficcional não é algo cem por cento estável. Todo escritor já se deparou com perguntas como “O que há de verdade no seu livro?”⁴². Eu mesmo, ao lançar um romance com um narrador bastante agressivo, em primeira pessoa, tive que lidar com algum constrangimento com leitores que se identificavam com o narrador e queriam se aproximar de mim achando que o narrador tinha pé fincado na verdade; ou o contrário: pessoas que antipatizaram comigo, projetando o meu eu no eu que falava na ficção e vice-versa. É claro que a expectativa de encontrar mentiras socialmente aceitas – a ficção – em livros é muito, muito maior do que de recebê-las em forma de release. Mas é de se perguntar se o gesto de Yuri Firmeza não carrega a mesma ousadia que teria um autor ao escrever histórias puramente fantásticas, absolutamente ficcionais, no formato de livro, quando esse era entendido como meio da verdade, no século 13 ou 14.

Contudo, para o que quero tratar aqui, acho importante perceber que o trabalho de Yuri Firmeza, se gerou um objeto, foi o livro aqui citado. Entretanto, não é, nem de longe, o livro que importa. O que importa é a narrativa construída. A obra, como toda a arte processo, não pode ser vista no museu. Lá estão fragmentos, provas, indícios. Esta obra de Yuri Firmeza só pode ser contada. Porque a obra mesmo de Yuri se deu no pensamento, na concepção do personagem ou artista-obra, na elaboração dos materiais de divulgação, na entrevista dada, na reação dos veículos. A obra de Yuri, se fôssemos atribuir os materiais a ela (como vemos esculturas de mármore, instalações de madeira, sucata e papel), seriam *Fatos narrativos*. E só. O que aconteceu, no dia da abertura da exposição, pode ser entendido como epílogo, possivelmente com final aberto, de uma narrativa que vinha sendo lida até aquele dia, sem que leitoras e leitores soubessem que estavam lendo.

A exposição como novela

No sábado, 11 de dezembro de 1993 aconteceu, na casa de leilões Sotheby's de Nova York, uma venda de materiais originais do programa espacial soviético. O evento, que teve grande repercussão midiática internacional, foi o estopim para trazer à luz o *affaire* da trágica desapareção do cosmonauta Istochnikov. Durante esta sessão, o jornalista Michael Arena, redator do suplemento de ciência do Washington Post e conselheiro do Smithsonian Institute para temas de astronomia, adquiriu um lote de cartas e fotografias dos anos sessenta pertencentes a Georgi Beregeovi, piloto e antigo responsável

⁴² Jonathan Franzen tem um interessante ensaio sobre isso, *Sobre ficção autobiográfica* (2012).

pelo treinamento na Cidade das Estrelas. Entre as fotos aparecia um retrato de um grupo de Cosmonautas.

De volta à sua casa, o jornalista descobriu que essa mesma foto havia sido manipulada e reproduzida em publicações oficiais sem o rosto de um dos cosmonautas: o coronel Ivan Istochnikov havia sido apagado da mesma forma como no período stalinista se fazia desaparecer o rosto de Trotsky. Qual o motivo para suprimir a imagem de um cosmonauta?⁴³

Imagino que, se você é um leitor curioso, já foi ao rodapé da página, leu a nota e voltou aqui. Portanto, está invalidado o jogo de suspense que eu gostaria de fazer neste trecho, escrevendo mais ou menos assim: “O trecho que acabamos de ler poderia ser o começo de uma novela em *media res*, leríamos estes dois parágrafos e então retornaríamos para o começo da ação; ou poderia ser a abertura de uma reportagem; mas não é nenhum, nem outro”. O que não se perdeu foi a noção de que este trecho de um dos primeiros textos de parede da exposição *Sputnik*, assinado por uma “Dra. Elena Kondakova, presidenta da Fundação Sputnik”⁴⁴, tem gosto de narrativas que encontraríamos em livros de ficção ou em reportagens do tipo jornalismo literário. Porém, o trecho na verdade foi inicialmente *publicado* nas paredes de museus que receberam a exposição *Sputnik*, do fotógrafo, ensaísta, artista Joan Fontcuberta⁴⁵. *Sputnik*, cuja primeira montagem se deu em 1997, em Madri, remonta a exposições de ciências e de história. Fotos históricas, páginas de jornal, documentos, medalhas, réplicas de módulos espaciais, uniformes militares e textos narravam a surpreendente história que a citação acima introduz. A história do duplo desaparecimento do cosmonauta russo Ivan Istochnikov. Duplo porque ele primeiro desapareceu no espaço, durante uma pioneira manobra de acoplagem de módulos espaciais, sem deixar vestígios ou pistas do que haveria acontecido. E depois foi desaparecido da história, apagado de fotos e arquivos pelo regime soviético para que este segundo desastre de grandes proporções no seu programa espacial jamais viesse a público⁴⁶.

⁴³ Aqui vai uma dúvida para a ABNT: relativo a esta nota, cuja referência quero dar, não estava em um livro, não estava em um jornal ou revista, não estava em conto. Estava, sim, na parede de um museu. Como registrar essa referência?

⁴⁴ Elena (ou Yelena) Kondakova é o nome da primeira cosmonauta russa, mas, até onde é possível investigar, ela não preside nenhuma fundação, ainda mais de nome Sputnik, que parece existir só no universo da ficção.

⁴⁵ É muito curioso que o catalão, uma destas figuras que nunca é definida em apenas uma palavra (o médico, o engenheiro), não receba também a adjetivação de ficcionista, narrador, ou, por que não, escritor.

⁴⁶ Em 1967, após uma sucessão de falhas, a sonda espacial Soyuz 1 acabou se despedaçando na reentrada na atmosfera, resultando na morte do cosmonauta Vladimir Komarov (e isso não é ficção).

Pensar sobre *Sputnik* é e será sempre um desafio. Muito se discutiu e pode se discutir pelo campo da semiótica, dos debates sobre verdade e ficção, sobre a ilusão da fotografia como representação e sinônimo do real⁴⁷. Mas me atenho aqui a outros aspectos.

Uma primeira pergunta que me ocorre é sobre como se referir a *Sputnik*. Devemos chamar de exposição? O que torna *Sputnik* uma exposição? O fato de ter sido dada a público dentro de um museu? Tudo o que está num museu é exposição? Não me parece que seja preciso ser tão simplista. Muitas coisas acontecem em museus e não se convertem em exposição pelo fato de terem, sim, sido exibidas nestes espaços. Há museus que recebem shows, debates, lançamentos de livros, performances pontuais e nada disso é catalogado como exposição. Sim, *Sputnik* ocupava espaços dentro dos museus dedicados a exposição. É entendida como uma exposição de fotografias de Fontcuberta. Mas, devemos combinar que não é a mesma lógica de uma exposição de Cartier-Bresson, Sebastião Salgado, David LaChapelle. Quero dizer, as fotos dos fotógrafos aqui citados e a maioria das fotos que se costuma exibir em exposições estão lá como fotos. Embora possam ter um título, uma legenda contextualizando uma coisa ou outra; embora o conjunto de fotos possa receber um título do curador ou do próprio fotógrafo e um texto argumentando sobre o que faz desse conjunto um conjunto; embora tudo isso, o que importa são as fotos. Se, por acaso, chego a comprar uma das peças em exibição, chego em casa, coloco numa bonita e discreta moldura, e, quando amigos me visitarem, me exibo, “Veja, é uma foto do Cartier-Bresson, repare na luz, nas sombras, contraste...”. Posso até comentar que comprei numa exposição, mas apenas como dado de contexto, não como questão central sobre a obra pendurada em minha parede.

Agora, em relação às fotos (e não só às fotos) de Fontcuberta, assim como questioneie o que era a obra em *Souzousareta Geijutsuka*, de Yuri Firmeza, posso perguntar aqui: quais são as obras expostas na exposição *Sputnik*, se é que ela é mesmo uma exposição?

⁴⁷ De fato, para além de reflexões, é interessante notar fatos que beiram o anedótico relacionados ao poder de convencimento do trabalho de Fontcuberta. Na época da primeira apresentação de *Sputnik*, alguns jornais relataram a história do cosmonauta como verdadeira. Talvez o caso mais pitoresco seja do programa televisivo espanhol *Cuarto milenio*, dedicado, é verdade, a pautas sobre grandes mistérios da ciência, da história. Na edição de 11 de junho de 2007 (portanto, já dez anos depois da aparição de *Sputnik*), o apresentador e o repórter do programa debateram com muita seriedade o caso do “cosmonauta fantasma” apagado da história pelo regime soviético (pode ser conferido aqui: <https://magonia.com/2006/06/13/el-cosmonauta-fantasma/>). Uma semana depois, o apresentador assumiu que havia contado a história de Fontcuberta como se fosse real (<https://magonia.com/2006/06/19/iker-jimenez-da-explicaciones-sobre-cosmonauta-fantasma-y-no/>).



Foto cedida pelo artista



IDEM



IDEM

Como entender *Sputnik* senão como a soma das fotos, claro, mas dos textos, dos objetos também? Retomando a ideia de que posso, em tese, comprar uma foto ou objeto de *Sputnik* e exibir na minha casa, quero crer que, diferentemente de uma foto de Sebastião Salgado ou de uma tela, de uma escultura, de uma instalação, quando eu, muito vaidoso, for apresentar este *Fontcuberta* a uma visita, terei que necessariamente fazer referência ao conjunto *Sputnik*? Terei que narrar um pouco da sua história, para que o fragmento que apresento possa ganhar algum sentido? Quero dizer, quais valores atribuirei a uma peça pertencente a *Sputnik* senão o fato de ela ser parte da narrativa *Sputnik*?

Algo que reforça este entendimento de *Sputnik* como sendo, mais do que uma exposição, uma narrativa, ou talvez, em vez de uma exposição, uma narrativa, são as retrospectivas ou exposições monográficas de Fontcuberta que têm sido montadas em anos recentes⁴⁸. Em geral, nestas exposições não se verá uma foto ou um objeto de *Sputnik* exibido lado a lado com, digamos, um animal empalhado de *Fauna* (outro trabalho narrativo de Fontcuberta). Nas retrospectivas, as narrativas (*Sputnik*, *Fauna*, *Herbarium*, entre outras) ganham, cada uma, um conjunto de salas com expografia própria, ou no mínimo um nicho bastante apartado. Criam-se separações bem claras entre uma e outra. Quer dizer, procura-se fechar, na medida do possível, os universos narrativos. É mais importante: o que se exhibe não são peças que fazem referência a outras exposições, mas

⁴⁸ *Pareidolia* (2012), *Camouflages* (2014), *Stranger than Fiction* (2014), *Imago, ergo sum* (2016) são títulos de algumas exposições retrospectivas e itinerantes que foram montadas em diversos museus e centros culturais nesta década.

um conjunto significativo de objetos, fotos e textos que sejam capazes de reproduzir cada uma das narrativas.

É interessante refletir como há algumas críticas a essas montagens panorâmicas e que parecem fazer sentido: as críticas vão no sentido de que, sendo uma narrativa que se encerra em si mesma, sendo um todo, um resultado da soma de partes variadas, *Sputnik* (e outros trabalhos) perderia potência quando se torna uma parte de outro todo. Por mais que se faça um esforço expográfico no sentido de preservar a integridade de cada uma das propostas, criando-se universos dentro das mostras é como se o pacto de leitura, a tensão interna, se rompesse. Pensando com Cortázar (que escreve sobre contos, mas usamos aqui para narrativas ficcionais), é como se a bolha de sabão, a esfericidade do universo formado pela ficção, explodisse pelo contato com as demais esferas de sentido, significação e criação de verossimilhança. Como na leitura de uma novela, um trabalho como *Sputnik* exige uma certa imersão, uma exclusividade de atenção. Ler algumas páginas de *O processo* e saltar para outras de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e depois para *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* e aí ler mais cinco páginas de *Dom Quixote* certamente não me permitirá viver a mesma experiência de suspensão da descrença que a leitura detida de 50, 100 páginas de um mesmo livro me ofereceria. Temos que ter em conta que, em suas montagens originais, cada projeto de *Fontcuberta*, assim como as novelas, fundava um universo fechado, uma unidade narrativa, não dividia espaço com nenhuma outra informação. Quando colocamos lado a lado duas ou mais dessas narrativas e chamamos esse conjunto de *Imago, ergo sum* ou *Camouflages*, o que era um universo totalizante, um todo maior do que a soma das partes, deixa de sê-lo. Como já foi dito, em *Sputnik*, mas também em outros trabalhos de *Fontcuberta*, há quem tome a ficção como realidade. Em exposições monográficas, como *Camouflages*, só muito desavisadamente haveria esse tipo de entrega, uma vez que é uma colagem de muitas ficções. Parece que as narrativas de Joan *Fontcuberta* não se prestam a retrospectivas, perdem muito da sua potência quando recebidas dessa forma. Tornam-se um catálogo de curiosidades.

Hoje já somos leitores habituados a lidar com romances, novelas e contos em que a palavra escrita divide espaços com fotos e desenhos. Num exercício muito rápido e pouco científico, poderíamos citar de memória, detendo-nos apenas em contemporâneos, *O mez da gripe*, de Valêncio Xavier, *Extremamente alto, incrivelmente perto*, de Jonathan Safran Foer, *Opisanie swiata*, de Veronica Stigger, *Terra avulsa*, de Altair Martins, *A coleção privada de Acácio Nobre*, de Patrícia Portela, e a lista se estenderia

longamente ao sabor das lembranças das leituras. Os livros aqui citados e, quero crer, os que em geral conseguem um bom efeito nesse acréscimo de imagens à literatura, são aqueles em que fotos e desenhos não assumem comportamento de legenda. Em que texto e imagem somam-se para construir significados maiores (seja para contar a história, impor dúvidas ao leitor, etc.). Reforçando a ideia de *Sputnik* como uma criação que é, acima de tudo, uma narrativa, penso nestes livros citados, penso em sua estruturação, palavras e imagens unidas para contar histórias, e me pergunto se não são os mesmos materiais de que se vale Fontcuberta. A diferença evidente é que em Stigger, Foer, Xavier, palavras e imagens estão postas sobre papel. E em Fontcuberta, estão postas sobre parede⁴⁹. E, claro, Fontcuberta acrescenta o uso de objetos físicos.

E então me lembro de uma expressão de Enrique Vila-Matas em “Porque ela não pediu isso”, conto de *Exploradores do abismo* que justamente traz como personagem outra artista narradora: Sophie Calle.

A expressão de Vila-Matas: romances de parede.

Podemos pensar em *Sputnik* como um complexo conjunto, uma narrativa em três dimensões (permitindo-me um certo trocadilho): texto, imagem, objeto. Narrativa em três dimensões na qual, arrisco, Fontcuberta está em diálogo, talvez paródico (mas qual metanarração não terá seu quê de paródia?), com uma já longeva tradição literária. *Sputnik* – e também outras narrativas do fotógrafo-narrador – toma como ponto de partida de seus enredos uma caixa com documentos encontrados, um velho caderno descoberto, objetos nos quais podemos ver a manifestação do tema do “manuscrito encontrado”, que está em Poe, Cortázar, Borges, Piglia, em tantos outros, e até, extrapolando o ficcional, na lendária arca pessoana. E será interessante marcar que Fontcuberta não esconde sua relação com Borges⁵⁰, senhor dos manuscritos, páginas, volumes, bilhetes e notas secretos encontrados ao acaso em livros, estantes e bibliotecas para nos revelar novas possibilidades, novos mundos, novas histórias, novas dimensões. Como faz Fontcuberta em suas novelas para se ler em museus⁵¹.

⁴⁹ Um detalhe (nem tão detalhe assim) que não pode passar batido é o fato de que *Sputnik* e os outros projetos narrativos de Fontcuberta redundam sempre em livro. Mas não em formato de catálogo, tampouco com a lógica do livro *Souzousareta Geijutsuka*, de Yuri Firmeza, em que o artista registra e debate o processo, compila repercussões, etc. Em *Sputnik* (1997) o que se tem é a mesma narrativa vista no espaço físico, sem concessões. Segue sendo narrativa ficcional.

⁵⁰ “Meu modelo é Jorge Luis Borges” (The Guardian, 2014), ele declarou em entrevista sobre seus “embustes” narrativos, na falta de uma melhor tradução para “hoax”.

⁵¹ Um parêntese final é sobre reverberações audiovisuais dos trabalhos de Fontcuberta. Exagerando, poderia querer dizer que, como narrativas de sucesso, as suas também ganham manifestações nas telas. Mas não é o caso. No que diz respeito a Fontcuberta, há uma série de vídeos, entrevistas e

O museu como capítulo de autoficção, narrativa transmídia ou metanarrativa

Não posso afirmar, mas tenho quase certeza de que você não visitou a última exposição assinada por Damien Hirst em Veneza. Talvez não tenha tomado conhecimento dela, ou tenha ficado sabendo só por cima, tenha visto uma postagem rápida numa rede social. Talvez. Ainda assim, finda a mostra em dezembro de 2017, não querendo fazer propaganda da Netflix, se você é assinante do serviço de *streaming* de séries e filmes, então você tinha e ainda tem em casa uma obra – ou será um fragmento de uma obra? – do artista britânico.

Em abril de 2017, depois de anos sem uma grande exposição solo de novos trabalhos, Damien Hirst apresentou em Veneza *Treasures from the wreck of unbelievable*; segundo a comunicação do próprio artista, o seu “projeto mais complexo e ambicioso”. Ocupando ao mesmo tempo dois museus particulares de Veneza, o Punta della Dogana e o Palazzo Grassi⁵², a mostra trazia a público 189 obras feitas de ouro, de mármore, de prata, incluindo uma estátua de 18 metros de altura. Mas, oficialmente, nenhuma dessas obras era assinada por Damien Hirst como artista. Ele se apresentava como o proprietário da coleção exposta. A história que entramava aquele conjunto de peças dizia que todas teriam pertencido à coleção de um certo Cif Amotan II, um escravo liberto na região onde hoje é a Turquia. Amotan, entre os séculos 1 e 2 d.C., teria feito fortuna e investido sua riqueza numa impressionante coleção de artefatos e estaria construindo na costa leste da África um templo em homenagem ao Sol, no qual abrigaria toda a sua coleção. Porém, um desastre marítimo no transporte dos objetos teria levado Amotan e todas as suas maravilhas para o fundo do mar. Esse tesouro, redescoberto por arqueólogos em 2008 e resgatado com o investimento de Hirst, em 2017, finalmente havia chegado ao conhecimento do público, ali, na mostra em Veneza. É isso que se lê nos textos da

documentários, em que ele sustenta as narrativas dos museus. Alguns exemplos são vídeos de divulgação, mas há casos como o programa *Creadores*, da TVE espanhola, que dedica 5 episódios a Fontcuberta. Nos episódios que tratam de suas narrativas, não há introdução ou preâmbulo anunciando que se trata de ficção. Joan Fontcuberta surge contando a história de Ivan Istochnikov, sua imagem intercalada com fotos do cosmonauta, sem esboçar um sorriso ou um comentário relativizando o que narra. Com algumas imagens de foguetes e cientistas em preto e branco, surge a voz de Fontcuberta dizendo: “A história do cosmonauta Ivan Istochnikov e a odisséia da Soyuz 2 é uma das histórias mais assustadoras da corrida espacial”, e segue, por quinze minutos, narrando *Sputnik* em audiovisual, criando mais uma complexa camada para esta narrativa.

⁵² Espaços pertencentes a *Pinault Collection*, do magnata François Pinault, presidente do grupo Kering, que detém marcas como Gucci e Saint Laurent e dono de uma das maiores coleções de arte do mundo. Pinault teria ajudado a financiar *Treasures from the wreck of unbelievable*.

exposição, nos folhetos, o que se escuta nos guias sonoros da exposição⁵³. E é essa história que você acompanha durante cerca de noventa minutos na Netflix, no filme em formato de documentário produzido por Hirst para contar a história de Amotan, da descoberta, do resgate (a produção foi lançada no serviço de *streaming* no mês seguinte ao fechamento da exposição em Veneza, em janeiro de 2018). O que é ou o que são *Treasures of the wreck of unbelievable*? São um todo de sentido, exposição, obras e filme?⁵⁴ Podemos pensá-los separadamente, filme, objetos, exposição? É certo que isso está ocorrendo, uma vez que a maioria dos assinantes da Netflix não foi a Veneza ver a mostra, limitaram-se ao sofá e à tela; os compradores das obras⁵⁵ as compram separadamente (até porque não será tão simples assim comprar um conjunto de obras que chegam a custar cinco milhões de dólares cada). Não é todo mundo que tem a chance ou meios de lidar com os elementos todos.

Nesta sua opção de forjar uma realidade alternativa e de propor personagens perdidos e segredos descobertos e revelados numa exposição, seja no filme, seja no museu, seja no conjunto todo, parece-me claro que o projeto tem algumas relações com Fontcuberta, de quem acabei de falar. Mas não o vejo tão compacto e tão orgânico como o trabalho do catalão, sobre o qual tentei dizer que tudo são elementos de uma narrativa só, que não existem de modo independente. Engrenagens de uma só máquina de sentido. *Treasures from the wreck of the unbelievable* é, digamos, divisível⁵⁶. Cada uma das obras possui sua micronarrativa (há a escultura que representa a subversão de um ritual ateniense dedicado a tolher as mulheres, há a história de um grande demônio...). Mas, sim, tudo é envolto numa narrativa maior (são todas obras de uma coleção, e a história dessa coleção, de sua perda e redescoberta, é a grande narrativa) que empresta muito mais significado para o todo. Contudo, não é como em Fontcuberta, em que tudo é *Sputnik*. Esta é a roupa do cosmonauta de Sputnik, aquela é a foto do cosmonauta; este é um documento que revela algo de Sputnik. Em *Treasures from the wreck of the unbelievable*

⁵³ Tudo está disponível em <https://www.palazzograssi.it/en/exhibitions/past/damien-hirst-at-palazzo-grassi-and-punta-della-dogana-in-2017-1/>

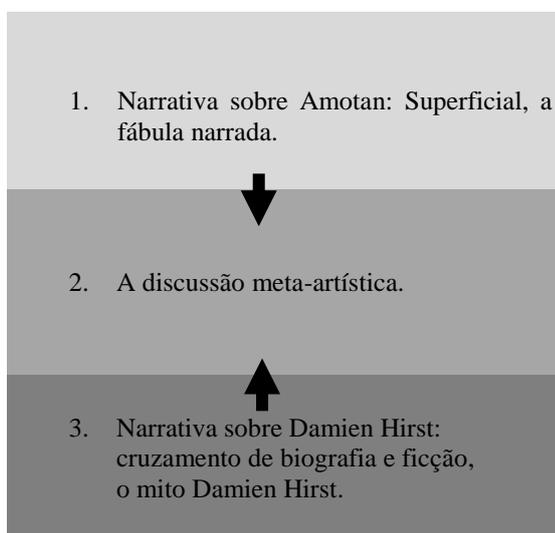
⁵⁴ Ou são um imenso e sem sentido desperdício de dinheiro, como muitos críticos apontaram?

⁵⁵ Muitos dos trabalhos foram produzidos em três versões: “Coral” (a escultura tem “corais” encrustados, como se acabasse de ser recuperada das profundezas do oceano), “Treasure” (apresenta o aspecto que a obra teria depois de restaurada) e “Cópia” (como uma reprodução de museu).

⁵⁶ E é permitido simplesmente entender que é porque é, como também assumir um caminho que me desviaria aqui do que pretendo discutir – mas que, em se tratando de Damien Hirst, não pode nunca ser deixado de lado –, que é ser divisível para vender. As peças precisam funcionar isoladamente como produtos do mercado de arte; o filme deve fazer sentido sozinho para ser consumido pelo público da Netflix.

há lendas específicas que podem me satisfazer (posso sair da exposição satisfeito com o enredo de uma só peça), é possível ver o filme e só o filme, por exemplo. Posso falar que *Lion Women of Asit Mayor* fala de uma “antiga tradição de apresentar figuras femininas divinas ou semidivinas dominando bestas predatórias. O tropo deriva do Oriente Próximo...”, como se lê no guia da mostra. Dito isto, é importante lembrar do que une estes dois projetos: são sobretudo narrativas. É muito difícil alguém falar de *Treasures from the wreck of unbelievable* sem se referir à fábula, ao enredo⁵⁷. Mas acredito que, entre as diferenças de vulto que permitem abordar aqui o espetáculo promovido por Hirst sem o risco de redundância, estão ao menos duas questões. Uma é que, entre tantos temas possíveis de se abordar através de *Treasures of the wreck of unbelievable*, é possível dizer que ele está falando diretamente sobre arte. Um trabalho como *Sputnik* não parece reivindicar que o uniforme do cosmonauta russo seja uma obra de arte, não está discutindo arte e não-arte, não está nos colocando em dúvida sobre se o que vemos é arte – Fontcuberta parece não se comunicar nunca por esse canal. Já os objetos de Hirst, parece que sim, ou ao menos nos propõem esse tema. A outra questão que gostaria de discutir aqui são as camadas narrativas da exposição. Parece haver mais de uma.

Começo pelas camadas narrativas. Imagino que seriam ao menos três. Algo mais ou menos assim:



⁵⁷ No release, lemos: “excepcional, em escala e escopo, a exposição **conta a história...**”; no The Guardian, lá está: “num perfeito pastiche de Discovery Channel, o **conto** é contado...”, no The Telegraph, lemos que “No centro da exposição – que se propõe a apresentar uma provocativa, enigmática experiência **borgeana** [...] uma elaborada **fábula**”.

Há uma **primeira camada**, a mais evidente, a história de Amotan, que justifica os objetos e está na primeira página do guia da mostra, nos releases e no filme como a grande descoberta da equipe de pesquisadores. Embora remonte à ideia da formação das coleções de arte e antiguidade ao longo da história, e possa ser uma referência autoirônica ao próprio Damien Hirst (que se destaca no mundo da arte por também ser um colecionador⁵⁸), esta surge como a camada mais superficial, da fábula, aquela do deleite do leitor de histórias ou ingênuo ou do prazer, conforme tipologias de Eco, Pamuk e tantos outros. Esta camada é provavelmente a menos interessante de todas, uma história de naufrágio, descoberta, um tesouro, dificuldades, um grande sucesso no final⁵⁹. O nível da fábula.

Há uma **segunda camada** de narração, que está entrelaçada à de Amotan e à produção de importância para a exposição, que é um discurso sobre arte, sobre colecionismo, sobre criação de valor para colecionadores e museus. Mas me deterei antes na terceira camada e depois volto a tratar da segunda. A **terceira camada** narrativa é a que perpassa exposição e filme e talvez se estabeleça com mais força e fique mais evidente na produção exibida na Netflix. Falo de uma narrativa que corre em paralelo e que traz Damien Hirst como personagem. Esta narrativa que chega até o filme, quero crer, é bem possível que não inicie na abertura da exposição. O arco narrativo não seria da abertura da exposição até o fim do filme, nem mesmo da “notícia” da descoberta do tesouro até o fim do filme. Esta trama iniciaria antes ainda, em eventos anteriores da vida de Hirst. Não, não estou dizendo que Hirst premeditadamente conduziu sua vida como uma grande narrativa para chegar no clímax do qual trato aqui. Embora seja um iconoclasta, polemicista, não creio que tenha feito essa construção. O fato é que, embora eu não seja fã desse termo e tenha uma série de questões quanto à sua utilização e existência, para facilitar o entendimento do que quero dizer, já que esta palavrinha surge aqui e ali em simpósios, colóquios e artigos, farei um, e apenas um, uso dela: há uma

⁵⁸ O crítico e jornalista inglês Alastair Sooke consegue ser bastante ácido na comparação entre Amotan e Hirst, dizendo que Hirst e sua carreira também naufragarão com os objetos (SOOKE, 2017).

⁵⁹ Me ocorre que, se há essa tendência narrativa na arte contemporânea e se há tanta gente apostando em narrativas como fio condutor, primeiro plano, ou mesmo objeto final de seus trabalhos, é possível que se deva dar mais atenção às narrativas de artistas não só quanto ao enredo, mas discutindo estruturação, construção de personagem, verossimilhança interna, o uso do lugar-comum, uma análise literária da arte. A narrativa de Hirst, nesse sentido, embora tenha sacadas metaficcionalis – que também não são tão novas assim –, estrutura-se sobre clichês bastante desgastados do cinema *blockbuster* e dos romances best-seller.

espécie de autoficção de Damien Hirst envolvendo *Treasures from the wreck of the unbelievable*. Para fugir do termo que prometi usar só uma vez aqui⁶⁰, digamos assim: há uma parte da narrativa que tem Damien Hirst como personagem e se passa, ao menos, entre 2008 e 2017. Ou seja, este projeto corre em dois tempos: o tempo do mito de Amotan, na primeira camada, e o tempo de Damien Hirst – que talvez também pretenda se construir como mito –, na terceira camada.

Damien Hirst converte-se, especialmente no filme, em personagem de uma narrativa. O filme, numa estrutura não linear, começa com ele falando, tecendo comentários sobre acreditar e não acreditar, sobre possível e impossível, anunciando, depois de tudo vivido, do que se trata a história que será assistida dali para frente. Ao longo do filme, ele vai aparecendo, sempre em estúdio, pontuando a história. Mas Hirst também aparece como personagem ausente na narrativa principal do filme, que são as buscas dos tesouros em alto mar, as movimentações no barco, os mergulhos. Por exemplo: quando é identificada a possibilidade de se resgatar os tesouros no fundo do oceano, os pesquisadores se veem com um problema: como financiar uma megaoperação destas (barcos, guindastes, mergulhadores, câmeras, equipe...)? Surge, em conversas, o nome do colecionador Damien Hirst, com direito a pitadas de auto-humor. Um dos pesquisadores diz, para a câmera, que não fazia muita ideia de quem era esse financiador, que para ele era só “o cara do tubarão”. Estas referências ao Hirst fora do filme e da ficção (ele também faz algumas piadinhas com sua biografia) expandem os noventa minutos do filme para os anos e episódios de vida de Hirst. E aí é possível ver *Treasures from the wreck of unbelievable* (exposição e filme) como o clímax de um enredo no melhor estilo “jornada do herói”, com os maiores clichês narrativos da queda e ascensão do personagem. Parece até que o projeto todo cumpriria essa função na autonarração de Hirst⁶¹. Se olharmos um pouco para a trajetória biográfica do artista, podemos dizer que permite ser lida nessa chave épica dos percursos heroicos. Conforme o perfil que Tomkis (2009) constrói de Hirst, é possível dizer que ele encarna uma lenda, tão cara ao público devotado às narrativas de superação do destino. A lenda do jovem de classe operária, que não teve a figura paterna presente, não teve formação erudita, envolveu-se em confusões,

⁶⁰ Sobre minhas restrições ao termo, partem de uma noção simples: a palavra ficção já dá conta. Se a ficção traz o autor como personagem, elementos da sua vida, me parece um detalhe, não algo que caracterize um gênero novo, uma categoria literária, o que seja. As proposições de Dubrovsky, em 1977, não me convencem, parecem mais um arremedo de manifesto do início do século 20 ou uma receita de escrita. Deve isso, deve aquilo, tem que ser assim, tem que ser assado. Não abre possibilidades, limita.

⁶¹ No campo simbólico e prático. Relança o nome do artista, como grande criador, como artista-herói e, em dando certo, sobe os preços de Hirst no mercado internacional de arte.

aparentemente vocacionado para ser um *working class-hero* barrigudo e financiador de *pubs* com suas beberragens diárias. Hirst é pintado como o sujeito aparentemente não predestinado a grandes feitos, mas que enfrentou as vicissitudes e as desconfianças e decidiu estudar artes. *Freeze* (1988), a exposição coletiva que organizou quando ainda estava no Goldsmiths College of Art, é tida como o marco de revelação da geração dos *Young British Artists* (YBA). Mas nesse momento, ele teria se destacado mais pelo empreendedorismo, por haver levado grandes curadores e colecionadores para a exposição de um grupo de jovens anônimos, do que pelas obras que expôs. Outros nomes exibidos em *Freeze* realizaram mostras individuais antes dele. Mas Hirst não desiste, acredita no chamado, encontra parceiros de jornada que investem no seu *A impossibilidade física da morte na mente de alguém vivo*, o famoso tubarão, e ele acaba descoberto pelo mundo da arte, e não só da arte, pois enriqueceu, virou uma estrela, amigo de outros famosos, abriu restaurantes, viajou o mundo. Mas, claro, viria a queda, toda jornada do herói tem uma queda. Seu trabalho sempre foi polêmico, questionado, e, ao longo da primeira década do século 21, Hirst passou a ser criticado por repetir-se, pela saturação de suas estratégias, pelo excessivo foco nas vendas. Uma perda de prestígio que culminou com a ação *Lindo dentro da minha cabeça para sempre*; em 2008⁶², em meio à crise do sistema bancário, dispensando galerias e negociando direto com a Sotheby's, ele mesmo administrou a venda de 223 obras de sua autoria, numa manobra controversa e mal vista por uma boa parcela dos agentes do mundo da arte, uma quebra de pacto, de relações de confiança. A soma do descrédito da sua produção com o mal-estar com o circuito da arte poderia ter derrubado o herói. Mas então é o momento do retiro, do treinamento (quem poderia ser seu mestre, François Pinault, o magnata colecionador que viria a investir em *Treasures?*), o silêncio⁶³ (imagine Rocky Balboa correndo pela Filadelfia, Daniel San pintando paredes, Damien Hirst fazendo esboços e tomando notas para a coleção de Amotan). E, então, a redenção: a, talvez, maior exposição individual já vista de um artista vivo. 189 peças, dois museus inteiros, milhões envolvidos. Hirst coloca-se como personagem da narrativa da exposição e a exposição se transforma em capítulo da sua narrativa pessoal.⁶⁴ Nessa história de tantos mitos, ele parece também escrever o seu próprio.

⁶² Repare: no ano da descoberta fictícia do naufrágio e dos tesouros afundados.

⁶³ Embora não tenha saído de cena, seguindo participando de mostras, fazendo trabalhos por convite, Hirst ficou cerca de uma década sem uma exposição individual com novos trabalhos.

⁶⁴ É claro, não há ingenuidade aqui. Esta é uma leitura das tantas possíveis. E, como vimos, em se tratando de Damien Hirst, nunca é possível deixar de pensar nas implicações financeiras, nos objetivos

Contudo, me parece que a camada que mais interessa nesse jogo narrativo para o que estou trabalhando aqui é a **segunda camada**, a que se coloca entre a fábula do tesouro e a construção do mito pela ficção e pela biografia. Me refiro a uma certa narrativa meta-artística que se permite ver em *Treasures from the wreck of de unbelievable*.

Para chegar neste ponto, recorro a um conceito que, arrisco, posso resgatar e recolocar em termos um pouco diferentes da sua proposição original. Embora este trabalho de Hirst possa ser qualquer coisa menos minimalista, quero crer que um conceito crítico cunhado por Michel Fried em 1967, para debater a produção minimalista de Donald Judd e Robert Morris, entre outros, poderia ser moldado para pensarmos o projeto de Hirst. Penso na *teatralidade* que Michel Fried atribui aos objetos minimalistas. “[...] é basicamente um efeito ou uma qualidade teatral – uma espécie de presença de palco. É uma função [...] da especial cumplicidade que o trabalho quer extorquir do observador” (2002, p. 136). Fried, ainda argumentando e comentando pensamentos de artistas minimalistas, vem colocar essa condição reivindicada pelo objeto de não ser pintura nem escultura e de exigir ser entendido como uma coisa só, não a soma de elementos na tela, por exemplo, não o resultado de uma composição que poderíamos analisar. Assim, podemos entender a crítica de Fried de que o “artístico” só se dá no minimalismo nessa teatralidade de colocar-se o objeto no palco do espaço expositivo, exigindo do espectador a cumplicidade de tomá-lo em relação ao espaço e a si, num acontecimento. Não é mais obra, mas o evento, o teatro. E gostaria, aqui sim, de alargar um pouco o entendimento e a interpretação de palco e teatro de Fried. Propor que se leia também a ideia de objetos que estão atuando como arte. Retirados do palco, como a *Fonte*, de Duchamp, retornariam à sua condição ordinária. Mas, posicionados no palco da galeria, do museu, atuam.

Pois, penso nos objetos de Hirst. Não apresentam linhas simples que vedam leituras e comparações ou que os simplifiquem numa forma una e não feita de partes, como os exemplos discutidos por Fried. Nada disso. Penso especialmente num jogo realizado por Hirst, que é tratado em muitas críticas como pastiche, mas que também poderia ser lido como sátira explícita. Ainda que tenha sido considerado um erro de estratégia por outra parcela da crítica, quero ver, nessa sátira explícita, a possibilidade da

de negócios que podem estar envolvidos. *Treasures from the wreck of the unbelievable* pode ser também um esforço não para reerguer o herói, mas os valores das obras de Hirst (que vinham se depreciando nos anos anteriores) no mercado. Não é demais lembrar que François Pinault é um dos maiores detentores de obras de Hirst, portanto um grande interessado na valorização do artista. Ceder seus museus e investir milhões na produção das obras terá sido só uma louca extravagância de um mecenas endinheirado?

releitura da teatralidade. Estou tratando aqui da opção feita por Hirst de dar pistas – talvez mais do que dar pistas, dar a maior bandeira – da ficcionalidade da sua proposta. Assim como estava lá na exposição a enorme escultura de 18 metros de altura, *Demon with ball*, ou outros objetos que passariam por antiguidade ou arte antiga, especialmente aos olhos de não entendidos, eram encontradas nos espaços dos *palazzos* de Veneza estátuas do Mickey e do Pateta; e torsos, que certamente referenciam a Vênus de Milo, surgiam com proporções e formas de uma Barbie sem braços; estátuas egípcias apresentavam as feições de figuras pop; e um busto romano, *Bust of the collector*, tinha os traços de Damien Hirst. Este conjunto, que é bem mais vasto do que o que aqui registro, dá margens a muitos comentários da crítica de artes, desde afirmar toda a parafernália como uma imensa piada de mau gosto até propor que se trata de uma especulação filosófica sobre o mito. Contudo, detenho-me na teatralidade. Há críticos, como Alastair Sooke, do Telegraph, que reagiram de modo irônico e até agressivo a estas peças-que-dão-pistas: “Quando nos deparamos com a lâmina oxidada de uma espada ‘antiga’ estampada com o logotipo do Sea World, a ficha cai: ah, sim, estamos à deriva num vasto parque temático da imaginação de Hirst. A maior pista, é claro, está no título: a exposição é inacreditável” (SOOKE, 2017, tradução nossa). E entendo esta posição, assim como a questiono porque me parece também o tipo de crítica que diz o que o artista deveria ter feito, em vez de tentar se deter naquilo que ele tentou fazer. E também penso se estes e outros momentos que irritam críticos como Sooke não podem ser pistas descaradamente óbvias, exageradamente satíricas, piscadelas de olho intencionalmente tão discretas como uma de Didi Mocó nos Trapalhões. O Mickey Mouse está ali gritando no meio do Pallazo, à beira do canal de Veneza, uma das mecas da arte: “Ei, vejam, eu não sou arte coisa nenhuma. Ou sou?”. Surge a teatralidade de Fried, expandida e talvez distorcida por mim, nessa encenação de arte. Nesta ficção de arte. São objetos que evidentemente dependem da situação e da cumplicidade do público, mais do que a maioria das obras abstratas, minimalistas, conceituais, porque parecem fazer uma força descomunal para dizer que estão num lugar equivocado. Mas já que estão no palco da arte, atuam como se fossem arte.

Claro que não posso esquecer que, ao contrário dos objetos de Judd, Morris, Smith, desde o nascimento os trabalhos em *Treasures from the wreck of the unbelievable* já vêm carregados de narrativas, querendo significar, representar; e também já surgem como parte de uma narrativa, de uma fábula. Esta lembrança permite avançar um pouco mais nesse discurso metanarrativo e meta-artístico. Se Mickey diz “eu não sou arte”, Damien Hirst pode estar dizendo algo mais com Mickey, Barbies, ícones pop, barcos

afundados, bustos de si mesmo, documentários falsos. Pode estar dizendo que nada sobreviverá no museu se não estiver devidamente narrado. Ou em outros termos: coberto com a narrativa certa, tudo pode se transformar em objeto exibível em museu⁶⁵. Em tempos (e já longos tempos) em que se debate a desmaterialização da arte, por um lado, e a hiperinflação de materiais possíveis para se fazer arte, por outro; e em que tinta a óleo, tela, mármore e bronze perdem o status de símiles do artístico; neste cenário, Hirst pode estar dizendo: a matéria artística da arte do século 21 pode ser a narrativa. O que poderia permitir até arriscar um conceito ou categoria no campo das artes visuais: artes-narrativas, ou artes-literárias ou somente narrativas.

O museu como um capítulo perdido

Autorretrato N°3

O porteiro me entrega um pequeno pacote quando chego. O embrulho, com remetente de Madri, me faz lembrar de uma ansiedade que já tinha adormecido. Já fazia o quê? Três, quatro meses, que eu havia encomendado no Iberlibros uma edição de *Jusep Torres Campalans*, livro já mítico para mim. Havia procurado em sebos do Brasil, em importadores, nos expositores da área internacional da Feira do Livro de Porto Alegre de 2015, em Buenos Aires, havia pedido a um amigo que passaria férias no Uruguai, e nada. Era como se o livro fosse tão real quanto o seu protagonista, um fictício pintor cubista que muita gente jurou conhecer na vida real nos anos 50. Então um poeta catalão com quem eu havia trocado alguns e-mails me disse: Iberlibro, o mais fácil será encomendar via Iberlibro. E é impressionante como, nessa aceleração toda do mundo, existe algo que não ficou mais rápido, ou parece ser ainda mais lento porque o resto todo é tão veloz: o envio internacional de livros pelo correio. Eu já nem me lembrava do livro – ou havia desistido, pensando em como os correios podem ser kafkianos e as coisas desaparecem e se abre chamadas e protocolos e nada acontece. Mas ele estava na minha mão agora, e eu, no elevador, já fui abrindo o pacote, ansioso, porém cuidando para não rasgar aquela simpatia que dizia para mim “Libros para un mundo mejor”. Era o nome da livraria. Já sentado no sofá de casa, lendo as primeiras páginas, dando umas folheadas curiosas para

⁶⁵ Faço apenas uma referência a um projeto que me chegou há pouco, mas que certamente merecerá meu aprofundamento e está em diálogo com essa ideia: *Menos-valia* (2010), de Rosangela Rennó. Exposição que a artista organizou com objetos ordinários comprados em biques, lojas de antiguidades e que não possuíam nenhum valor histórico. Apenas o valor afetivo para seus antigos donos. Rennó ressignificou os objetos criando narrativas que os justificassem dentro do espaço expositivo.

frente, tentando entender como o livro se organizava, comecei a ter pontadas de frustração e pensamentos que tentavam explicar: como aquele livrinho havia enganado tanta gente? As reproduções em preto e branco dos quadros não me convenciam muito, mas, bom, eram os limites técnicos da época, eu tentava argumentar para mim mesmo. E o leitor de 1958, 59, acostumado com estas limitações, deixava-se levar, completava, ainda tentando me convencer. Afinal, aquele era *Jusep Torres Campalans*, o romance (?), a narrativa da qual a professora Anna Caballé, já havia quase um ano, tinha falado na sua aula, vejam só, na sua aula dedicada à biografia, autobiografia e memória. Uma ficção tem que ser muito potente para ser comentada nesse contexto, ainda mais com as referências que a professora trazia, a lenda ao redor do livro sobre como pessoas acreditaram na existência do protagonista, sobre como apareceram conhecedores da obra do artista fictício, a respeito da catalogação equivocada do livro, indo para sessões de biografias ou artes nas livrarias. Segui lendo, tentando ver a magia, argumentando em debates mentais sobre as forças do livro, relativizando-o em relação ao seu tempo. Segui.

Em 1955, fui convidado para dar uma conferência em Tuxtla Gutiérrez, capital do estado de Chiapas. ‘Melhor aqui – disse – do que em outro lugar do México, está bem celebrar aqui os trezentos e cinquenta anos da primeira parte do Quixote. Miguel de Cervantes, em 1590, solicitou ao Rei ‘o governo da província de Soconusco’. Outros foram os arranjos das graças e da burocracia, que costumam dar-se bem; mas, sem dúvida, o *Quixote* poderia ser *chiapaneco* e, talvez devesse ser, porque ele foi para o romance o seu novo mundo’.

Uma noite na livraria de *la Plaza*, falando com um jovem poeta local, fui apresentado a um homem alto, de pele escura, seco, a quem chamam ‘don Jusepe’ (AUB, 1975, p. 13, tradução nossa).

Assim começa *Jusep Torres Campalans*, com um Max Aub, em um possível diálogo com Dom Quixote, falando de um certo “don Jusepe” que, na verdade, assim como “*Quijada, Quesada... Quijana*”, não será Jusepe, mas Jusep.⁶⁶ Contudo, penso que esta obra poderia ter outro começo. A versão que está nas bibliotecas inicia neste 1955 do trecho acima, no encontro do autor com Jusep Torres Campalans, nos primeiros contatos com um desconhecido. Depois nos conta da descoberta e mergulha no passado para contar a biografia deste secreto pintor catalão, contemporâneo e amigo de Picasso, contemporâneo e desafeto de Gris. E segue em flashback fazendo a reconstrução do percurso do biografado desde o interior da Espanha até o interior do México. Mas o livro poderia também começar três anos para a frente, não em 1955, mas em 1958, com o

⁶⁶ “Jusep” é um nome raro, para não dizer inexistente em catalão, sendo muito mais comum Jusepe. O que explica que as pessoas se apressem a chamar o Jusep Torres de Jusepe.

narrador contando da exposição que terminou organizando na cidade do México, na galeria Excélsior, com pinturas e desenhos do pintor catalão descoberto. Falaria do público presente, jornalistas, críticos, pessoas que afirmavam já conhecer o trabalho de Campalans, do sucesso de vendas dos quadros, do grande momento de renascimento de uma lenda e, então, sucessos narrados, contaria a história de como se chegou àquela exposição. Ou melhor ainda: pode-se propor que todas as pessoas que foram à exposição *Jusep Torres Campalans*, que de fato ocorreu em 1958 na galeria Excélsior, poderiam escrever uma história ao estilo de Borges (ou seria de Max Aub mesmo?⁶⁷), contando algo como:

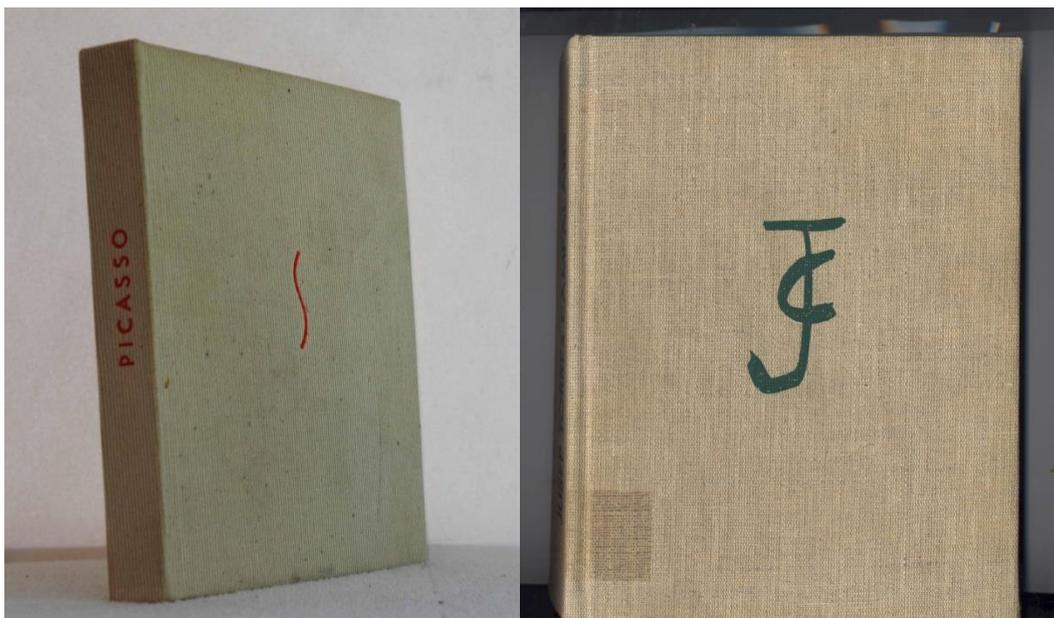
“No dia dois de julho de 1958, visitando a galeria Excélsior, na exposição do recém-descoberto pintor cubista Jusep Torres Campalans, comprei a biografia monográfica do artista, escrita pelo hispanomexicano Max Aub. Algo curioso se deu: ao folhear o volume, ali mesmo naquele espaço, percebi uma impossível sincronicidade: o relato que eu lia coincidia, palavra a palavra, com o que se passava naquele exato momento na galeria. Horrorizado, procurei nos olhos dos demais presentes o mesmo espanto e não encontrei. Temendo algum tipo de confusão mental, talvez fruto do sufocamento provocado pela multidão que acorria ao evento, saí apressado. Quando dei por mim, estava em casa, sentado, com o volume nas mãos. Abri-o novamente. E o espanto se dobrou: aquelas páginas já não estavam mais ali”.

Por que me arrisco nesse sentido?

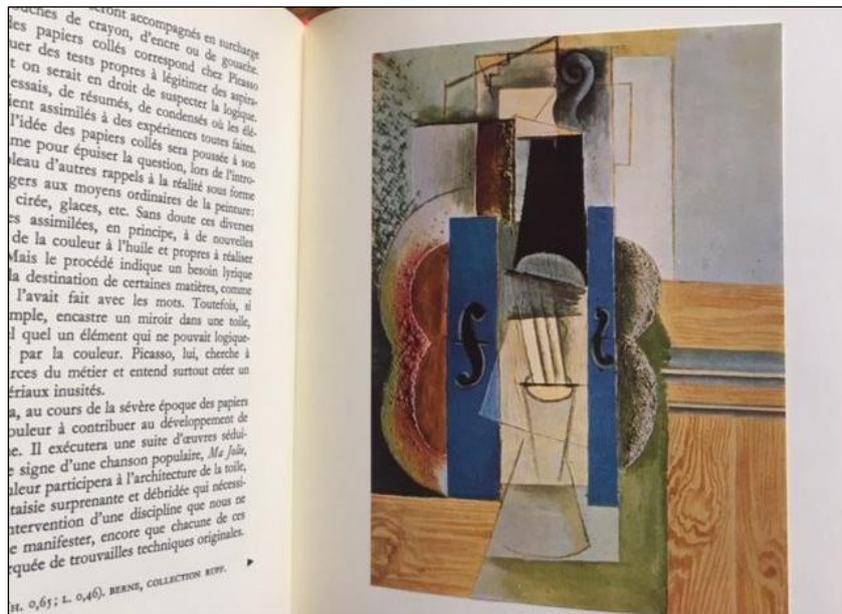
A primeira edição de *Jusep Torres Campalans*, editada, impressa e lançada no México, onde Max Aub estava exilado desde 1942, além de ser um livro, enquanto objeto, em muito diferente da edição que consegui comprar pela internet, também foi uma experiência narrativa bastante diversa do que será possível vivenciar nos dias atuais. Este livro de Max Aub, que narra vida e obra de um pintor cubista influente no nascimento do movimento, mas que acabou esquecido na história até ser redescoberto ao acaso por Aub, esteve longe de se resumir a um texto. Aub preocupou-se em fazer um livro, não em simplesmente escrever uma narrativa. Isso quer dizer que, para os efeitos desejados por ele, não bastava imprimir páginas com palavras. Importava a forma da página, a disposição de elementos gráficos, o tipo de capa. Para dar o tom de “monografia de

⁶⁷ Luis Camnitzer: “o crítico mexicano Cuauhtémoc Medina coloca o trabalho de Aub, junto ao conto de Borges ‘Pierre Menard’, como uma das contribuições latino-americanas *avant la lettre* ao pós-modernismo hegemônico. Borges se limitou a descrever um escritor que tentou criar uma versão original, mas idêntica, do *Dom Quixote* de Cervantes. Aub, contudo, armou um personagem completo e crível com sua vida e trabalho” (2007, p. 116-117, tradução nossa).

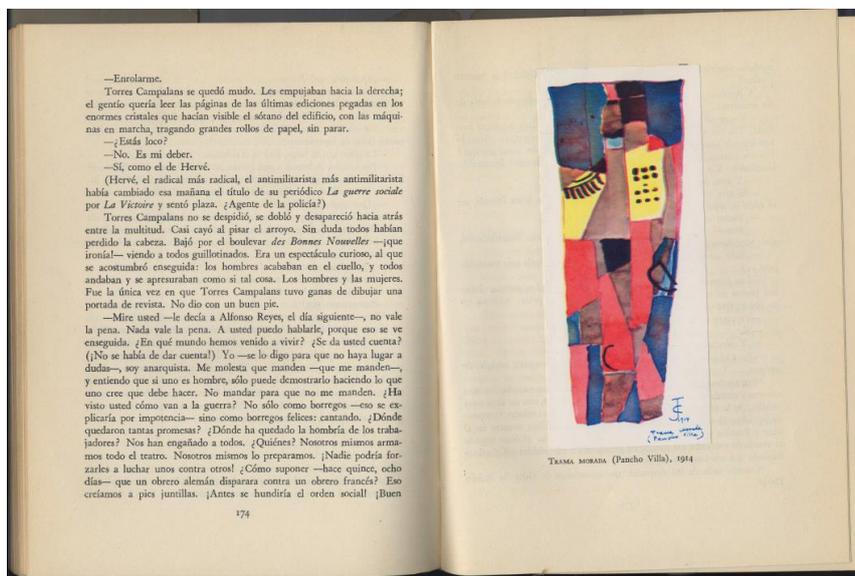
artista” desejado, Aub inspirou-se com muita fidelidade em modelos que poderiam atribuir o efeito de realidade que ambicionava para sua criação. Não bastava o texto vir recheado de dados reais, fontes aparentemente críveis, declarações e nomes como Jean Cassou, então diretor do Musée National d'Art Modern de Paris. Era preciso mais. “Definição da arte: fazer da mentira verdade” (AUB, 1998, p. 290), anotava o escritor em seu diário no dia 29 de abril de 1957, ano em que terminava o projeto de *Jusep Torres Campalans*. Pois, para fazer da mentira verdade, acompanhamos Jareño (2015), entre outros autores que já examinaram em minúcias o processo de criação de *Jusep Torres Campalans*. Ele diz que Aub, controlando o processo de edição do livro como um todo, buscava imitar, em estrutura de texto e em aparência física, os livros da coleção *Le goût de notre temps*, da editorial Skira, de Paris, que publicava uma série de estudos monográficos sobre artistas plásticos, incluindo Picasso – volume que teria sido a base para a concepção de *Jusep Torres Campalans*.



À esquerda, o volume dedicado a Picasso pela Skira; à direita, a capa (sem a sobrecapa) da primeira edição de *Jusep Torres Campalans*.



Interior da edição dedicada a Picasso pela Skira



Interior da primeira edição de Jusep Torres Campalans.

Se puder aproximar os olhos das páginas, vale a pena atentar para a sofisticação dos livros da Skira, nos quais o mais provável é que as imagens tenham sido coladas manualmente na página. As reproduções das obras são feitas em papel especial, aplicadas no livro e não impressas diretamente. Um detalhe de acabamento, assim como a capa dura, forrada com tecido, com um monograma estampado no centro, que foi respeitado nos mínimos detalhes na edição do livro de Max Aub (a diferença é que em *Jusep Torres Campalans*, o monograma é do próprio artista), com direito a obras pintadas pelo escritor reproduzidas com grande qualidade no interior do livro. Some-se a este recurso a inclusão de “fotos do artista”, de sua família e até de uma manipulação fotográfica que inclui um suposto Jusep Torres ao lado de Pablo Picasso. O cuidado, porém, transcendia objeto, estrutura e linguagem textual. Para o

lançamento, como refere Jareño, podemos falar da montagem de uma verdadeira “operação Jusep Torres Campalans”. Em vez de simplesmente lançar o livro e a lenda de que se tratava de um artista que havia vivido no México até poucos anos, o que poderia já soar bastante convincente, foi-se muito mais longe. Max Aub, que já havia produzido os desenhos e pinturas de Jusep Torres que ilustrariam o volume, com o apoio do jornal *Excélsior* e da editora Fondo de Cultura Económica, organizou e divulgou a exposição em torno da qual o livro foi lançado como se fosse um documento histórico, biográfico:

Em meio a uma grande expectativa gerada pelo jornal *Excélsior*, que publica sete artigos antecipatórios em apenas um mês, em 2 de julho de 1958, inaugura na galeria que o jornal possui na capital mexicana uma exposição de óleos, aquarelas e desenhos de Jusep Torres Campalans (JAREÑO, 2015, p. 68).

Saltando de 1958 para 2016, retomo minha relação ambivalente com o volume “de bolsillo” da Alianza Editorial que recebi pelo correio. Seu formato diminuto, sua simplicidade de livro de bolso, sua falta de pretensão estética como objeto visual e tátil, inclusive com menos imagens do que a edição original, não tem condições de oferecer toda a narrativa articulada por Max Aub – e parceiros. Fica muito aquém⁶⁸.



Jusep Torres Campalans, edição de bolso (1975) da Alianza Editorial

⁶⁸ Nesse sentido, para além de antecipador de movimentos artísticos, da noção de livro de artista, Aub também, sem saber, estava se impondo na discussão sobre livro e literatura na internet. A primeira edição de Jusep Torres é daquele tipo de publicação que me faz insistir que se pode escrever textos e que se pode pensar livros. Textos se replicam em qualquer suporte. Obras-pensadas-enquanto-livros são livros e se perdem ou mudam (portanto, deixam de ser o que eram) quando vão para uma tela, ou são impressas depois de baixadas da internet. Mas isso é tema de outro ensaio – que já escrevi, mas segue inédito.

Será impossível responder a uma pergunta que me faço, mas ainda assim me indago qual teria sido minha leitura de *Jusep Torres Campalans* sem haver sido contaminado antecipadamente pela lenda. Estaria menos predisposto a achá-lo crível (pois não saberia que essa era a reação esperada), ou me surpreenderia mais, apesar da simplicidade da edição? Tendo a ficar com a primeira hipótese. Mas o fato é que, embora Max Aub, que faleceu em 1972 (jogando xadrez com Buñuel, relata Camnitzer [2007]), nos anos seguintes ao lançamento de *Jusep Torres Campalans* – e em quase todos os 14 anos em que ainda viveu –, tenha seguido alimentando a existência e a narrativa do pintor catalão, o mundo editorial não ajudou no seu intento. É verdade que as duas primeiras edições traduzidas do livro, em 1961 na França (pela Gallimard) e em 1962 nos Estados Unidos (pela Doubleday), seguem em parte o *script* produzido para o original mexicano. Na França, com o apoio de André Malraux (sim, do *Museu imaginário*, e então Ministro da Cultura⁶⁹), de Jean Cassou (como já dito, diretor do Museu de Arte Moderna de Paris, e personagem decisivo dentro das páginas de *Jusep Torres*), entre outros, o livro sai em bela edição – com direito a um minicatálogo da exposição do México na contracapa – com materiais de divulgação e suporte dos companheiros franceses de empreitada. Em 1962, nos Estados Unidos, uma edição bastante aproximada da mexicana é lançada e acontece uma exposição na Bodley Gallery com quadros novos, uma vez que várias pinturas da primeira mostra haviam sido vendidas. Mas a essa altura a farsa já não se sustentava mais. Quatro anos haviam se passado, e a recepção, positiva, do livro já o tratava como uma ficção, como uma hilariante crítica ao modernismo, segundo Jareño (2015). Ainda assim, Aub seguiu alimentando a existência de *Jusep Torres*, assinando durante um tempo artigos mensais na *Revista de la Universidad de Mexico*, além de incluí-lo lateralmente em outros projetos seus. Destaca-se a experimentalíssima publicação *Juego de cartas*, um livro-baralho, exatamente no formato de um jogo de cartas (com caixinha, cartas, etc.), que trazia em cada número um pequenino conto. As histórias poderiam se embaralhar e se somar em um jogo narrativo. *Jusep Torres* surge como o autor das ilustrações do baralho. É possível admitir que alguém que não tenha tido contato com a história do livro e da exposição possa chegar ao nome do catalão por meio de *Juego de cartas* e aí reacender a existência do personagem, acreditando na sua

⁶⁹ A quem Aub dedica a edição mexicana. Também devemos lembrar que Max Aub nasceu na França (foi muito pequeno para a Espanha, tornando-se cidadão espanhol) e na década de 30 viveu em Paris, trabalhando no serviço diplomático espanhol até fugir para o exílio em 1942.

presença no mundo na condição de artista que ilustrou a obra. Não foi só em *Juego de cartas* que Aub forneceu nova existência ao pintor. Ele também é citado na terceira parte de *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*, obra publicada em três momentos distintos. As três partes do livro, ao longo de quase quarenta anos, foram se somando a cada nova publicação, formando um novo e maior livro com o passar do tempo. A primeira parte data de 1934 (sendo titulada, assim como *Jusep Torres Campalans*, apenas com o nome do protagonista, *Luis Álvarez Petreña*) e a última, que completou o volume, é de 1971. Nesta aparição, o narrador cita Campalans junto ao nome de outros pintores que de fato existiram.⁷⁰

Porém, as sucessivas publicações de *Jusep Torres Campalans* em diversos países, abandonando o aparato inicial, incluindo prefácios e apresentações do livro e adotando – na maioria dos casos – edições cada vez mais simplificadas, somaram-se ao passar dos anos, ao correr da informação e foram anulando os esforços para manter a vida de Jusep Torres fora das páginas. Apesar de respeitar que a ação do tempo e o correr das informações têm papel decisivo em esfumazar essa existência, que é impossível sustentar seu impacto inicial de ilusão, quero crer que a despreocupação, ao longo das edições, com a forma do objeto original mexicano também colabora bastante para a quebra ou para sequer produzir a ilusão. O livro deixa de parecer com um livro sobre arte e passa a ser um livro comum de contação de histórias fictícias.

A sensação que fica é que o primeiro *Jusep Torres Campalans* foi um livro com funcionamento performático. Ou melhor, foi mais do que o livro. O livro fez parte da composição de uma narrativa como acontecimento que se deu no tempo e no contexto específicos. Os tempos desse livro não se limitam à tradicional partição entre tempo de leitura do leitor e o tempo transcorrido na ação dos personagens. Há os tempos do acontecimento-livro, do acontecimento-exposição, do acontecimento-imprensa e do acontecimento geral que une todos os outros e ecoa. Um trabalho com duração (limitada, como uma performance) nos seus efeitos e alcances. Irrepetível. Não se pode retirar da estante o livro e encontrar um exemplar idêntico aos de 1958. Como uma pedra atirada no centro de um lago, a intensidade de sua irradiação vai diminuindo à medida que se afasta do tempo e do espaço de origem. E, à medida que as edições vão sendo

⁷⁰ Embora difira muito em estrutura, em recurso e em esforços extra-livro, *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* é uma obra-irmã de *Jusep Torres Campalans*. Com muito menos força e alcance busca criar a existência do escritor que dá título ao livro. As duas obras já foram reunidas num volume só: *Dos vidas imaginarias*.

precarizadas, vai convertendo-se quase num souvenir que compraríamos como uma tímida lembrança do que foi o evento. A recepção de *Jusep Torres Campalans* se torna, com o passar dos anos, mais potente pelo que se conta a seu respeito do que pelo contato com a publicação em si. Um livro que narra, mas que exige também ser narrado, como tantas obras de arte contemporânea. Os felizardos que têm a oportunidade de ter contato com a primeira edição – bastante rara, ou ao menos cara⁷¹ – terão uma experiência um pouco mais aproximada da original. Ao menos enfrentarão um objeto mais imponente e ambicioso, que se anuncia como mais do que um livro de ficção. Mas a referência às edições da Skira será sempre para poucos, muito poucos. A lenda lançada nos jornais, a exposição dos quadros recém-descobertos, nunca mais. Estes capítulos publicados do lado de fora do livro de 1958 se perderam como um volume de enciclopédia encontrado por Borges na Biblioteca Nacional.⁷²

Max Aub e seu pintor catalão convertem-se, aqui nestes meus pensamentos, em um caso especial: é um escritor que surge entre artistas que narram. E é importante tê-lo aqui para abalar convicções, não cristalizar certezas. Luis Camnitzer (2007) acredita que na América Latina a literatura, sobretudo Borges e Max Aub (muito especificamente com *Jusep Torres Campalans*) foram os grandes alimentos que fomentaram a arte conceitual⁷³. E quero crer exatamente que Aub não está aqui somente por narrar. Mas por suas estratégias e modos de fazê-lo. Não é difícil perceber que a aparição de *Jusep Torres Campalans* no México, em 1958, traz pontos de contato, gestos que se aproximam dos casos anteriormente apresentados. Há a orquestração consciente de fatos-como-elementos-narrativos, a colaboração com outros agentes do sistema da arte (o museu, o jornal, o intelectual), a manipulação do clichê e do jargão, como encontra-se em Yuri Firmeza. Há a manipulação de imagens fotográficas para burlar o real em contraste com a recuperação de “heróis apagados da história”, como temos em Joan Fontcuberta. E há a exposição como atestadora da narrativa e a narrativa como atestadora da exposição, além de uma complexa articulação de elementos que falam isoladamente, mas se fortalecem

⁷¹ No momento em que escrevo, a mais barata que se encontra na internet beira os 180 euros, mais custos de envio (a mais cara passa dos 300 euros).

⁷² É preciso, por justiça à vida e à obra, tanto de Aub quanto de Campalans, fazer registro de um evento ocorrido em 2003. Em comemoração ao centenário de Max Aub, foi inaugurada no Museu Reina Sofia, em Madri, a exposição *Jusep Torres Campalans: ingenio de la vanguardia*. Nesta exposição, a obra de Campalans era exibida e contextualizada junto à de seus contemporâneos, num jogo bastante divertido e interessante. Mas não acredito que alguém tenha saído da exposição crendo, de novo, na existência de Campalans. Nem era esse o objetivo.

⁷³ “O conceitualismo latino-americano se alimentou tanto da poesia e da literatura, quanto da política e dos antecedentes artísticos” (CAMNITZER, 2007, p. 116).

somados, como em Damien Hirst. Max Aub e Damien Hirst descobrem coleções artísticas perdidas ou esquecidas e misturam, cada um a seu modo, suas biografias com estas narrativas. É de se perguntar: então Max Aub estava fazendo artes visuais, inaugurando no México a arte conceitual, Jusep Torres é uma performance, uma ação, uma instalação? Ou será que há artistas dedicando-se, sem fazer alarde, a ampliar as possibilidades e os suportes do literário?

b) A imagem de uma palavra é uma imagem ou uma palavra?

Você está cumprindo todos os protocolos do bom visitante de museu. Caminha, talvez com as mãos nas costas, passos lentos e quase pensados, ar reflexivo, evita fazer barulhos, afinal “nas galerias modernistas típicas, como nas igrejas⁷⁴, não se fala no tom normal de voz, não se ri” (MCEVILLEY, 2002, p. XIX). E então você se posiciona diante de mais uma tela e para. E agora? Manter o protocolo, aquele, de olhar para o quadro a meia distância, absorvê-lo no seu todo, depois aproximar-se, cuidando para os pés não ultrapassem a linha amarela no chão, mas esticando o tronco para além da linha, o nariz quase tocando na tela, para poder ver, nos mínimos detalhes, a textura, buscar nuances nas cores, perceber a pincelada, os gestos que compõem a pintura? Ou ficar onde está e apenas ler o que está escrito?



On Kawara, *JAN. 1, 1993*, 1993. One Million Years Foundation; Long-term loan © On Kawara/One Million Years Foundation.

⁷⁴ E eu acrescentaria, como nas bibliotecas.

Obviamente, a ideia do uso da palavra ou de grafar letras nas artes visuais, como já foi dito no início deste capítulo, remontará a Magritte, *Isto não é um cachimbo*. Será difícil aqui definir que Magritte tenha tido ou não tanta influência no uso da palavra quanto, acredito que, Duchamp teve para a exigência da narração ou a sugestão da narração como matéria nas artes visuais. Contudo, dos anos 60 em diante, vemos um movimento que nem sempre, como no caso de On Kawara, estará discutindo frontalmente a questão da ambiguidade já vista em Magritte, a imagem que está na tela é uma palavra, ou a imagem de uma palavra? E a palavra escrita não é ela, sempre, uma imagem? Entretanto, não será possível olhar, mesmo para uma tela da série *Today series* e não se confrontar com a frase dita em 1890 pelo pintor Maurice Denis – e tantas vezes citada em tantos livros, que não é necessário dar a referência –, na qual nos alerta “Lembrem que um quadro – antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua, ou qualquer anedota – é essencialmente uma superfície plana coberta de cores, aproximadas em uma certa ordem”. Olha-se de novo para *JAN. 1, 1993* e não há como refutar a afirmação centenária, mas também não é possível negar que aquele quadro essencialmente é uma data registrada. Uma palavra num quadro deixa de ser palavra e se torna uma superfície plana coberta de cores aproximadas em uma certa ordem? Discussão talvez sem fim, que não impede de reconhecer que a palavra grafada, escrita, letras desenhadas, invadiu e ocupou o espaço da representação de cenas, de rostos, ou mesmo o espaço de abstrações, exercícios geométricos e gotejares de tinta. E não parou por aí. Se você seguir andando por um museu imaginário, poderá encontrar, desde a década de sessenta, trabalhos já não mais preocupados com a discussão da representação da palavra (que, por sua vez, representa outra coisa), com caligramas desfeitos, como comenta Foucault. Artistas como Robert Barry, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Sol LeWitt, Michael Craig-Martin, farão outros usos da palavra. Robert Barry é um exemplo rigoroso disso. No centro das discussões conceituais dos anos 60 e 70, Barry fez da palavra e da frase materiais expressivos da sua produção. *Interview piece* (1969), seu trabalho para a exposição *Perspectiva 69*, em Dusseldorf, (que poderia lembrar as *Histórias do Senhor Keuner*, de Brecht) era um texto de perguntas e respostas e dizia:

⁷⁵ Este quadro integra a série *Today series*, do artista japonês On Kawara. Entre 1966 e 2013 (data do seu falecimento), seguindo regras bastante restritas (quanto ao uso de cor, disposição dos elementos na tela, etc.), o artista pintou um quadro para cada dia. O modelo era simples e sempre o mesmo: fundo monocromático com a data registrada no centro. Foram mais de três mil quadros.

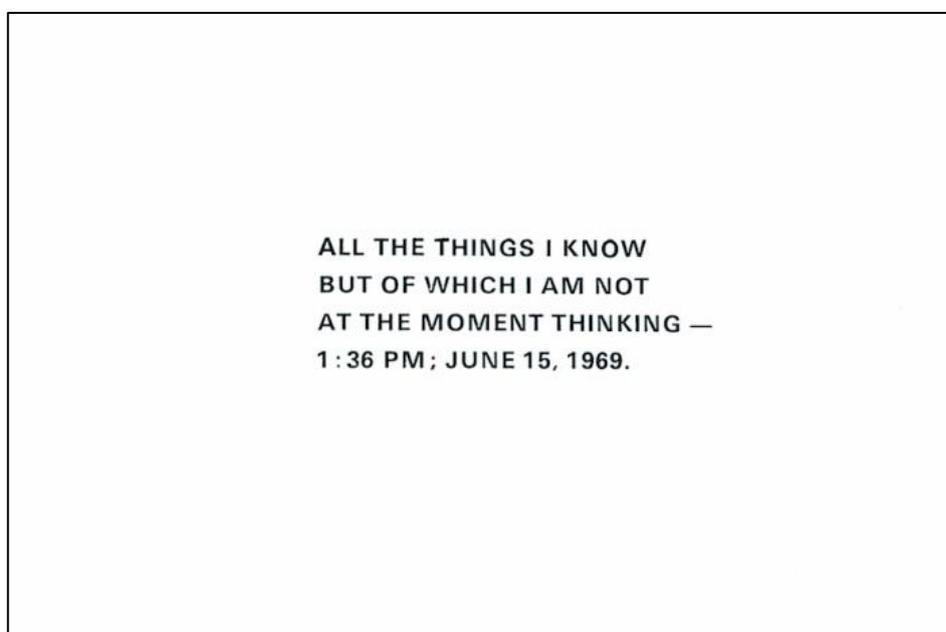
P: Qual a sua peça para “Perspectiva 69”?

R: A peça consiste das ideias que as pessoas terão a partir da leitura desta entrevista.

P: Essa peça pode ser mostrada?

R: A peça em sua totalidade não é conhecível porque existe na mente de muitas pessoas. Cada pessoa só pode saber realmente aquela parte que está em sua cabeça (BARRY apud ARCHER, 2012, p. 76).

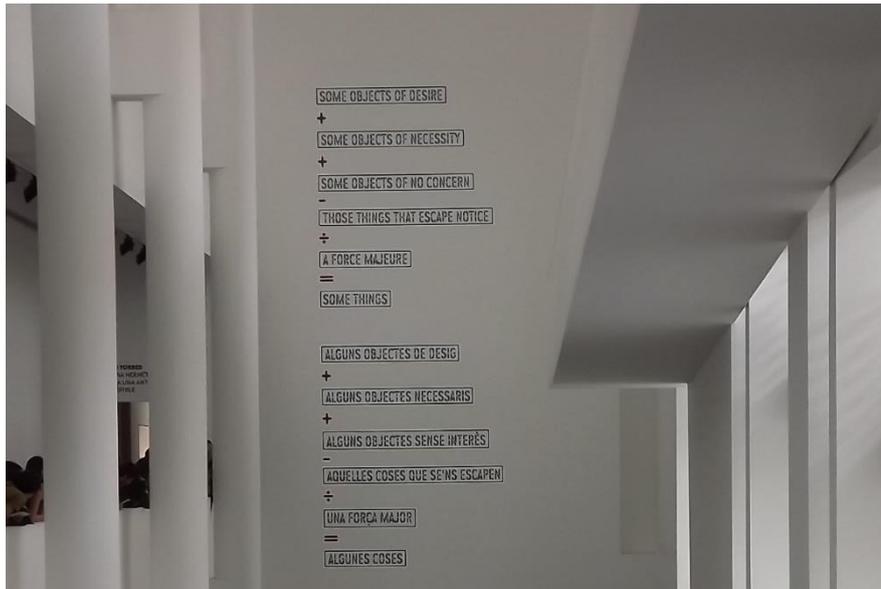
Outro trabalho de Barry, em registro semelhante, porém com um tom, digamos, mais próximo do haicai ou tendendo ao aforismo, é *All the things I know but of which I am not at the moment thinking – 1:36PM; June 15, 1969*.



Este trabalho, que pode ser encontrado impresso em papel, mas também escrito diretamente na parede, faz parte desse momento de auge do conceitualismo em que, como diz Archer, “O entendimento da arte como um conjunto de produtos pode ser visto como dando lugar à ideia de arte como um processo que coincide, temporalmente, com a vida do artista e, espacialmente, com o mundo em que essa é vivida” (ARCHER, 2012, p. 73). O’Doherty (2002) vê neste período o rompimento com a tela e com a escultura e a descoberta do espaço da galeria como material e matéria. O que podemos notar com ainda mais ênfase em trabalhos como os de Lawrence Weiner, que tem como base os seus *Statements of intents* (“1 - o artista pode construir a peça; 2 - a peça pode ser fabricada; 3 - a peça não precisa ser construída”⁷⁶), de 1968. Esta série de princípios, afirmações, ou mesmo uma póstica passou

⁷⁶ No original em inglês: “1) *The artist may construct the piece.* 2) *The piece may be fabricated.* 3) *The piece need not be built.*” (tradução nossa).

a nortear os diversos trabalhos do artista. E estas criações têm a forma de instruções, descrições, listas do que seria a obra surgida no processo de pensamento do artista (os *Statements* também são considerados obra de Weiner e já figuraram em museus e exposições). Porém, em Weiner já não eram mais as letras aplicadas com tinta na tela. As palavras surgem em tinta pintada diretamente sobre a tinta da parede, em inscrições, ou com adesivos aplicados na parede do espaço expositivo.



Em vez de fazer uma legenda para a foto da adesivagem de *Some objects of desire*, de Weiner, tirada em abril de 2018 no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, vou apresentar a plaquinha que identifica a obra no museu, que me parece bastante ilustrativa.



Repare nos materiais envolvidos na produção da obra: “Linguagem + Os materiais relacionados”. Há registros na internet de outros trabalhos de Weiner cujo único material é a linguagem. É claro que se poderá ver, nessa produção de Barry, Weiner e outros, uma disputa com a instituição da arte, o mercado, todo um discurso que já conhecemos de que, ao eliminar o objeto (o mesmo vale para a performance), elimina-se o valor de venda e a atribuição de valor artístico pelos cifrões⁷⁷. Também são obras, sim, que questionam a noção de original. Qual é o original de Weiner? Seu pensamento, seu primeiro adesivo? Não desmerecendo estas discussões, quero aqui apontar que também é inegável essa ocupação do museu pela palavra escrita. Nesta corrente de trabalhos, em que há essa declaração de autonomia da ideia de arte em relação ao objeto de arte, há um desejo expresso (e declarado por alguns artistas) de oferecer autonomia também para o público, ou ao menos convidá-lo a ter uma maior participação na construção da obra e de seus sentidos. Participação sendo entendida aqui como esse convite para que se imagine (ou até se dê forma a, como no caso de Weiner) o objeto resultante do processo, sendo esse objeto imaginado pelo público tão autêntico quanto o da mente do artista. Este posicionamento, esta abertura para a capacidade de imaginação e visualização do público, parece estar em sintonia com ideias sobre literatura de primeira ordem naquele final de década de sessenta e começos dos anos setenta. Falo dos escritos de Barthes, encabeçados por *A morte do autor* (1968), e também sobre as noções de estética da recepção. Sim, é um momento de busca de autonomia nas universidades, na política, estamos ao redor de maio de 68 e estas proposições de autonomia, sejam de arte, sejam de crítica literária, acontecem logicamente dentro deste espírito. Mas, ainda assim, acho muito valioso notar a coincidência de o nascimento do leitor de Barthes⁷⁸ acontecer no mesmo ano em que Weiner faz sua declaração de intenções, no mesmo período em que parece haver um esforço de uma parcela de artistas para oferecer ao público de museu e galeria o mesmo espaço que Barthes reivindica que se dê ao leitor. E os artistas fazem essa oferta, justamente, dando palavras para serem lidas.

Joseph Kosuth, com *One and Three Chairs* (1965) e a série *Art as Idea as Idea*, traz a palavra em outro registro, que, poderíamos dizer, anda mais próximo da lógica de

⁷⁷ Sempre é importante lembrar que muitos desses trabalhos foram parar em coleções, museus e galerias e que a roda segue girando, numa lógica que lembra algumas ideias de *O autor como produtor*, de Benjamin, em que ele sugere que um romance de protesto contra o capitalismo, em última instância, é só mais um produto movimentando o capitalismo, que engole tudo, digere tudo e converte em produto.

⁷⁸ Este ar do tempo de vida e morte nos processos de produção e recepção parece estar presente em outros acontecimentos do campo artístico, como veremos mais adiante.

Magritte, ao discutir regimes de representação, a coisa em si, signos, significado e significante. Já que falamos da morte do autor, não dá para deixar de ver ecos estruturalistas nesses trabalhos de Kosuth, ou até o contrário, ecos de *One and Three Chairs* em *Sistema da moda*, de Barthes, publicado originalmente na França em 1967, dois anos depois da obra de Kosuth. Não estou afirmando que há uma inspiração de Barthes em Kosuth, não tenho de onde tirar isso, nem imagino Barthes se entregando à arte conceitual. Mas a decomposição em três partes da “ideia cadeira”, feita por Kosuth ao exibir um conjunto de um objeto cadeira, mais uma impressão de uma foto desta cadeira, mais a impressão da foto da definição de cadeira no dicionário (e chamar isso de **uma** e três cadeiras, sugerindo que são três partes de uma mesma coisa), tem um parentesco com o processo de Barthes de analisar as fotografias de revistas de moda, em que ele distingue a roupa em si, a foto da roupa publicada na revista e o descritivo da roupa escrito na revista. Para além da estrutura, o que há em comum é o problema da linguagem. Os trânsitos entre o conceito, a palavra, o objeto, a imagem são uma das questões tensionadas. Até onde vai a palavra, até onde vai a imagem, até onde vai a coisa? O que subsiste nas três? Trabalhos que se relacionam com estes temas, e merecem ser mencionados são o posterior *An oak tree* (1973), de Michael Craig-Martin, e o anterior *This is a portrait of Iris Clert if I say so* (1961), de Robert Rauschenberg, que apostam em um caminho diverso, mas, ainda assim, que valoriza a palavra. Aqui há o jogo da dissonância, da força do discurso, do poder da palavra e assustadoras formulações de um mundo que viria, em que o dito vale mais que o fato.

A ocupação do museu pela palavra teria um momento radical nestes mesmos fins da década de sessenta e inícios dos anos setenta, com a liderança de dois nomes: Seth Siegelau e Marcel Broodthaers.

O estadunidense Seth Siegelau, ao longo dos anos sessenta havia sido proprietário de uma efêmera galeria e se dedicava a ser agente de alguns artistas. Em novembro de 1968, fez o gesto que o lançaria como curador (e motivo de exposições atualmente) e lhe permitiria expor artistas sem depender de caros aluguéis: lançou “*Douglas Huebler*, um catálogo-exposição com trabalhos das séries do artista, *Variable Pieces* e *Duration Pieces*. Pela primeira vez, o catálogo era a exposição”. (MARTINETTI, 2012). Em seguida, em dezembro do mesmo ano, junto com Jack Wendler, lançou a publicação *Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner*, que viria a ganhar fama não com esse gigantesco título, mas como o singelo *Xerox Book* (IDEM). Siegelau havia fechado

em 1966 sua galeria, entre outros motivos, por razões financeiras. E com estas publicações buscava um novo meio, espaço e formato para expor trabalhos de arte, sem depender de cubos brancos, mas de páginas em branco e em conformidade com as ideias da arte conceitual, do minimalismo, da desmaterialização da arte, das quais vínhamos falando. Note-se que entre os nomes presentes no *Xerox Book*, estão Barry, Kosuth e Weiner, que há pouco eram discutidos aqui. Esta lógica de Siegelauub é o que passou a ser conhecido como *catálogo-exposição* ou *livro-exposição*. Em *Xerox Book*, por exemplo, os sete artistas que dão título à mostra foram convidados para criarem trabalhos específicos para a publicação, que seria originalmente produzida através de fotocópias⁷⁹. Desenhos seriais, instruções, legendas, esquemas preencheram as páginas dessa que seria um marco das exposições impressas. Sem objetos de arte, apenas páginas. Nos três anos e meio que se seguiram ao *Xerox Book*, Siegelauub imprimiu mais 21 projetos independentes (KAUR, 2015). Muitos respeitavam a mesma lógica, como *March 1969*, um livro-exposição em forma de calendário para o qual Siegelauub convidou 31 artistas. Cada um deveria escrever a instrução de um trabalho de arte para um dia do mês de março de 1969⁸⁰. As obras do livro-exposição eram os textos com as instruções ou descrições para a materialização ou realização dessas obras. Por exemplo, no dia 5 de março lemos o trabalho de Robert Barry, de nome *Inert gas series*: “Em algum momento, durante a manhã de 5 de março de 1969, dois pés cúbicos de hélio serão lançados na atmosfera” (BARRY, 1969, p. 8).

Do outro lado do oceano, em Bruxelas, uma outra espécie de sequestro do museu também estava acontecendo. O belga Marcel Broodthaers, até poucos anos atrás um poeta, havia “decidido tornar-se artista” ao longo dos anos sessenta. Dizia que “os artistas estavam fazendo a mesma coisa que ele, com a significativa diferença de que estavam ganhando dinheiro” (ARCHER, 2012, p. 87), demonstrando já uma leitura de que os artistas vinham abraçando a palavra e o discurso como matéria da arte. Embora, entre 1964 e 1968, tenha, de fato, produzido alguns objetos, num movimento que poderia até ser entendido como performático, é em 1968 que faz seu grande gesto. É neste ano que ele “inaugura” o seu *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXème*. Segundo Archer (2012) e Crimp (2005), esta inauguração só se deu no campo do discurso, da palavra e da ficção. A fundação do museu ocorreu através de uma carta-

⁷⁹ Descobriu-se, ao longo da produção, que a impressão *offset* seria mais barata que a fotocópia.

⁸⁰ *March 1969* e outros livros-exposição estão digitalmente disponíveis em <http://www.primaryinformation.org/pdfs/>.

convite anunciando sua abertura e de um evento na casa de Broodthaers, onde também seria a sede do museu. No espaço onde os convidados foram recebidos, “embalagens de quadro vazias, emprestadas pela Menkes Continental Transport para a ocasião, com típicas frases de advertência como ‘manter seco’, ‘transportar com cuidado’ e ‘frágil’ aplicadas em letra *set*” (CRIMP, 2005, p. 184) estavam espalhadas. Nas paredes, etiquetas numeradas indicavam os setores que estariam em cada cômodo da casa. Discursos foram feitos. O que poderia ser *revival* de uma noite Dadá seguiu-se com outros eventos, com documentos criados para o museu, esboços, listas, etc. O Museu, durante boa parte dos seus quatro anos de existência, em que foi inaugurando novas “sessões fictícias” (a de cinema, a literária), existiu basicamente na linguagem e no discurso. E, mesmo quando tomou forma com objetos físicos, como, por exemplo, na montagem do *Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias Seção das Figuras*, no Stadtische Kunsthalle de Dusseldorf, em 1972⁸¹, a palavra e o discurso se faziam presentes. Broodthaers posicionou diante dos objetos plaquinhas que diziam em francês, inglês e alemão “Isto não é uma obra de arte”. Comentando esse gesto, ele disse que “ou a informação na assim chamada arte moderna tem tido um papel eficaz [...] ou a inscrição apresenta-se como mero absurdo” (BROODTHAERS apud CRIMP, 2005, p. 194).

Não é de se estranhar que Lucy Lippard e John Chadler, em 1968, estivessem publicando seu texto, *A desmaterialização da arte*, com comentários como:

Durante os anos 60, os anti-intelectuais e emocionais/intuitivos processos de produção artística – característicos das duas últimas décadas – começaram a ceder lugar a uma arte ultraconceitual que enfatiza quase exclusivamente o processo de pensamento. À medida que o trabalho é projetado no estúdio – mas executado em outro lugar por um artífice profissional –, o objeto se torna meramente produto final, e muitos artistas perdem interesse pela evolução física do trabalho de arte. O ateliê vai novamente se tornando um [local de] estudo. **Tal tendência parece provocar profunda desmaterialização da arte, especialmente da arte como objeto, e, se continuar a prevalecer, pode resultar no fato de o objeto se tornar completamente obsoleto** (LIPPARD; CHANDLER, 2013, p. 151, grifo nosso).

Ou ainda com apontamentos como este, que mais me interessa aqui: “Em um futuro próximo pode ser necessário para o escritor ser um artista, assim como para o artista ser um escritor” (IDEM, p. 164). Para além da desmaterialização e dessa ideia ainda hoje bastante complexa de que o produto da arte não precisa ser tocado, visto, testemunhado para ser arte, é interessante pensar que estes movimentos acabaram

⁸¹ Montagem com 266 objetos em formato de águia, com imagens de águia, que remetessem a águia, a maioria emprestados de outros museus (CRIMP, 2005, p. 193).

trazendo, para o museu, a palavra e até mesmo a ficção. O artista adotando a criação ficcional e a escrita, como no caso de Broodthaers. É como se, numa disputa, a saída da imagem abrisse espaço para a palavra. Broodthaers parecia perceber, assim como Lippard e Chandler, quase em tempo real, vivenciando o acontecer dos eventos, que algo se passava. Além de dizer que os artistas estavam fazendo a mesma coisa que os poetas, é curioso pensar nas suas plaquinhas *Isto não é arte*. Podemos dizer que, pelas mãos de um, digamos, sabotador de museus⁸² como ele, surgia uma espécie de protesto. É como se Broodthaers estivesse dizendo “já que tudo pode ser arte, até mesmo o nada, até mesmo caixas com nada, é melhor começar a avisar o que não é arte”. Mas ainda assim, nesse seu movimento, é a palavra que toma a linha de frente.

Esta tomada de espaço pela palavra não foi só um momento de ebulição que ficou nos anos sessenta e setenta. Há todo um percurso de trabalhos de *arte como instruções* que pode ser rastreado deste período até hoje. Eduardo Veras, em sua tese de doutorado, faz um estudo bastante rico deste procedimento, dedicando especial atenção aos casos de Joseph Kosuth e a exposição coletiva *Located work*, de 2008, e dos *Estudos para o tempo*, de Cildo Meireles, com diferentes versões, de 1969 e 2001⁸³. Gostaria de somar aos exemplos estudados por Veras o que considero um uso radical da palavra e da instrução, remetendo às ideias de Lippard e Chandler, e também de Weiner, sobre desaparecimento ou desimportância do objeto artístico (nos casos de Kosuth e Cildo Meireles, há a materialidade, mesmo que sejam folhas datilografadas). Trata-se do projeto *Do It*, criado pelo curador *superstar* Hans Ulrich Obrist, de quem falaremos mais adiante com um pouco mais de detalhe⁸⁴. Por ora, falemos apenas de *Do It*. Em 1993, depois de um encontro com os artistas Christian Boltanski e Bertrand Lavier, Obrist decidiu realizar um novo projeto de exposição. Era *Do It* e o conceito de colocar em prática uma exposição *in progress*. Em uma primeira etapa foram convidados pelo curador 12 artistas. O convite era simples: pedia que propusessem, cada um, uma instrução para um trabalho artístico, um processo aparentemente muito parecido com o de *March 1969*, de Siegelau. Contudo, o projeto não terminava no momento que estas instruções eram compiladas em um livro. Este volume foi traduzido para nove línguas

⁸² A leitura de seus “museus fictícios” como crítica à instituição museu é das mais recorrentes.

⁸³ Ver VERAS, Eduardo. *Seja Faça Experimente: enunciados imperativos na arte contemporânea* (anos 2000). Tese de doutorado em Artes Visuais (História, Teoria e Crítica de Arte), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

⁸⁴ A presença de Obrist neste trecho dedicado ao uso da palavra por artistas é bastante sintomático da controversa figura deste curador e também das discussões sobre “curador-autor”, que não são raras e sobre as quais me deterei mais um pouco na próxima sessão.

com o objetivo de fazê-lo circular internacionalmente com o desejo de que instituições, museus, galerias, promovessem exposições *Do It* nas quais o público encontraria as instruções e poderia criar materialmente suas interpretações para os trabalhos propostos. Os textos contidos no livro eram tanto para objetos como para instalações ou performances que poderiam ser executadas no próprio espaço que abrigasse a exposição, ou mesmo em casa. Mas então podemos pensar: ah, sim, havia objetos, havia, como fim, a produção física das coisas, eram instruções para que o público participasse ativamente da concretização. Sim e não. Talvez até mais não do que sim. Porque, nas definições do projeto, está bastante claro que o intento não era o de acumular os objetos e expô-los (eles sequer ficavam guardados após a ação), mas gerar interpretações. No texto de apresentação no site do projeto⁸⁵, Obrist compara a exposição e os textos que a compõem com a noção de partitura musical. Passados mais de 20 anos da criação do projeto, *Do It* já aconteceu em mais de 50 locais diferentes ao redor do mundo, de acordo com a Independent Curators International⁸⁶, e reúne instruções de dezenas de artistas como Marina Abramović, Matthew Barney, Lygia Clark, Felix Gonzalez-Torres, Bruce Nauman, Yoko Ono, Nam June Paik e Lawrence Weiner, entre tantos outros que podem ser conferidos no site do projeto. Mas o que chama a atenção é justo essa afirmação de que o objetivo é gerar interpretações e que os objetos são descartáveis. Em última medida é um momento de leitura. *Do it* é um projeto de leitura.

Leitura intensiva e imersiva também é o que nos convoca a fazer a artista Sophie Calle a cada vez que abre uma exposição. Seus trabalhos, curiosamente chamados por Archer de “fototexto”, sim, têm fotos, mas, e como, têm textos. Muitos são os “romances de parede”, expressão de Vila-Matas que retomo aqui⁸⁷. *Suite Vénitienne* (1979)⁸⁸, *Double Game* (1999) – em que há um complexo jogo ficção-real-ficção⁸⁹ – e, por fim, *Last seen* (1991) seriam alguns dos tantos exemplos de trabalhos da artista em que, não

⁸⁵ http://projects.e-flux.com/do_it/itinerary/itinerary.html (consultado em 31/1/19)

⁸⁶ <http://curatorsintl.org/special-projects/do-it> (consultado em 31/1/19)

⁸⁷ “um peculiar gênero artístico [...]: narrações reais mas de corte romanesco, contadas por intermédio de fotografias penduradas nas paredes das salas de arte e com a própria fotógrafa como centro dessas histórias” (VILA-MATAS, 2012, p. 184).

⁸⁸ Após ser apresentada a um sujeito em um *vernissage* e ouvir dele que iria, na manhã seguinte, para Veneza, Sophie Calle decide também ir para Veneza e encontrar – sem ser vista – o homem por lá. Registra todo esse processo em fotos e textos. O resultado é uma exposição com as imagens e narrações e um livro.

⁸⁹ Em 1992, Paul Auster publicou *Leviatã*. No livro havia uma personagem, inspirada em Sophie Calle, que realizava uma série de ações e projetos. A artista, então, do lado de fora do livro realiza, de fato, duas das obras criadas no papel por Auster. E depois ainda pede que ele crie instruções para uma obra, ou como ela explica, para que ela se torne personagem. Calle leva a cabo as instruções do escritor ao longo de quatro anos. *Double game* compila esta história em exposição (texto, objeto e fotos) e livro.

havendo palavra, não há toda a obra. Ou não há obra. Em muitos dos projetos de Calle, pode-se dizer que há a determinação (pensada ou ao acaso) de um processo a ser disparado, processo que é registrado em fotos e depois narrado em textos. As exposições costumam trazer fotos e textos, praticamente uma reprodução dos livros que ela lança também como produto que materializa as investigações, performances, ações. Mas me deterei um pouco mais em *Last seen*, esta série que, de algum modo, sugere um pensamento magrittiano. Mas não apenas.

Em 1990, ladrões roubaram uma série de objetos e telas do Isabella Stewart Gardner Museum, em Boston, incluindo desenhos de Degas e pinturas de Rembrandt e Manet. No mesmo ano, Sophie Calle realizava uma exposição por lá, e os espaços vazios deixados por algumas das obras mais icônicas da instituição chamavam a sua atenção. Ao ponto de propor um trabalho, uma espécie de residência⁹⁰. Com o suporte da direção do museu, o projeto consistiu em entrevistas feitas pela artista junto à equipe do museu pedindo para que descrevessem os trabalhos que não estavam mais lá. O conjunto das descrições de cada uma das obras foi impresso em grandes dimensões e exibido, junto com uma foto, por exemplo, da moldura vazia. As descrições viraram quadros que preenchem o vazio das imagens, eu diria textos-como-quadros (que de algum modo me remetem aos *Três textos para o olhar*, de Sérgio Sant’Anna: “Há um homem de torso nu nesse quadro. Ajoelhado, ele alimenta o fogo de uma lareira, fonte de luz para o aposento. Esse homem é – não apenas figurativamente – o próprio Balthus” [2004, p. 229]). É evidente que Sophie Calle está aqui trabalhando com conceitos em relação à memória, à formação de imagens, à nossa capacidade de transmitir imagens. E também trazendo para o visível a existência de muitas pessoas invisíveis do museu⁹¹, como guardas e funcionários de limpeza que têm como uma das principais tarefas fazer o seu trabalho sem serem vistos. Agora eles e suas palavras estão exibidos e recebendo *spots* de luz nas paredes. São todas questões válidas e de amplo desenvolvimento, mas o destaque que

⁹⁰ Ela é citada no site do museu como a primeira artista residente, mesmo que o programa de residências tenha começado alguns anos depois.

⁹¹ Trabalho potente nesse sentido, e ainda em relação a questões raciais, é *Guarded view* (1991), de Fred Wilson e uma performance decorrente deste trabalho. *Guarded view* é uma instalação composta por quatro manequins pretos, colocados sobre um tablado, vestidos com uniformes de guardas de museus de Nova York (Metropolitan, Whitney, ...). A performance foi resultado de um convite da equipe do museu Whitney, onde Fred exporia *Guarded view*, para um tour antes da abertura da exposição. O artista, então, recebeu os participantes em um espaço do museu e pediu que eles o encontrassem em uma outra parte da instituição. Wilson se separou do grupo, vestiu um uniforme de guarda do museu e foi para o lugar combinado. Ninguém o reconheceu (ou olhou de fato para ele). Apenas quando ele se revelou, as pessoas se deram conta.

dou aqui para este trabalho de Sophie Calle é que, nele, também o que se vê é a substituição do visual pelo legível⁹². Obviamente não se poderá dizer que é a troca de um termo por um igual, sem traumas na recepção. É evidente que alguém que leia as descrições não terá a mesma experiência de observar o quadro. São dois regimes de experiência distintos. Lembro de Gonçalo M. Tavares, que já fez uma experiência de resgate da força imagética das palavras em *Short movies* (2011), mas que, por outro lado, também diz:

Toda literatura é abstracta, concretas são as pedras. Não aceitar isto é aceitar a literatura como copiadora do concreto, como uma segunda mesa, como uma segunda casa [...]. A literatura não é uma cópia dos objetos do mundo: a casa não é casa, e mesa não é mesa. A literatura tem objetos próprios, completamente distintos dos que existem na vida dos vivos (TAVARES, 2018, p. 13).

Gonçalo, que também já disse que a palavra *cão* não morde, está alertando para a impossibilidade de uma escrita ou fala totalmente objetivas. Sempre haverá o espaço da interpretação, lacunas de entendimento, a manifestação do sujeito, as experiências pessoais e, claro, a certeza de que a palavra é uma coisa e a coisa é outra coisa. Isso é sabido. Ainda assim, a proposta de Calle, na prática, preenche materialmente o espaço vazio da imagem com a presença da palavra. Assim como via trabalhos de arte conceitual em franco diálogo com *A morte do autor* e a estética da recepção, aqui não consigo deixar de pensar em outra aproximação literária, com uma proposta feita há quase 40 anos para a literatura desse nosso milênio:

Se incluí a Visibilidade em minha lista de valores a preservar foi para advertir que estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de *pensar* por imagens. Penso numa possível pedagogia da imaginação que nos habitue a controlar a própria visão interior sem sufocá-la e sem, por outro lado, deixá-la cair num confuso e passageiro fantasiar, mas permitindo que as imagens se cristalizem numa forma bem definida, memorável, autossuficiente, ‘icástica’ (CALVINO, 1990, p. 108).

Calvino não viveu para ver este milênio soterrado em imagens, que justifica sua preocupação com uma anestesia de nossa capacidade de ver de olhos fechados. Sophie Calle também não produziu *Last seen* neste milênio. Aliás, este trabalho é contemporâneo das conferências que Calvino não chegou a proferir. Distam três anos um do outro. E mais do que serem próximos no tempo, vejo uma proximidade conceitual,

⁹² E uso visual, lembrando uma sentença de Lucy Lippard e John Chandler: “Não visual não deve ser confundível com não visível” (2013, p. 160).

afetiva, entre as ideias. Sophie Calle, com todas as partes envolvidas, de uma ponta a outra do processo, exercita uma pedagogia do olhar e da imaginação, desafia a ver com palavras. Isto serve tanto para quem é solicitado a descrever, como para quem é solicitado a ler. Desafia ambas as partes a ativarem os cinemas mentais de que fala Calvino. Em *Last seen*, Sophie Calle põe em prática um valor literário de Calvino. Só que no museu.

Com o perdão da metanarrativa, ou do metaensaio, lembro uma pergunta que já fiz: “um conto pintado num quadro é um conto ou é um quadro?” (PUJOL FILHO, 2017, p. 108).

Lembro-me dessa pergunta porque me ocorre agora uma nova questão. É de se indagar e imaginar se seria possível uma exposição, sim, de arte conceitual, mas também de pintura, em que o visível estivesse só na cabeça do público. Telas apenas com écfrases de quadros que não existem (ou existem, uma vez descritos na tela). Uma coisa, para citar novamente, um pouco *Short movies*, de Gonçalo M. Tavares, em que o autor abandona a ideia de narrativa, em prol da tentativa de fazer ver com palavras. Só que, ao contrário de Gonçalo e mais próximo de Sophie Calle, não em um livro. Mas em quadros pendurados em paredes de museus.

c) O nascimento do autor – de exposições

Se a academia fosse uma rádio, “O nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor” seria uma “Hey Jude”, uma “Garota de Ipanema”, uma recordista em execuções, citações, versões e adaptações. Sei que já chega ao clichê usar a famosa frase de Roland Barthes de *A morte do autor*⁹³. Mas mesmo assim vou fazer uso dela aqui. Só que não agora, mais adiante. Para trazer Barthes ao texto, começo com outro clichê, um clichê contemporâneo desses nossos tempos não de reprodutibilidade técnica, mas de reprodutibilidade automática e acrítica, na velocidade de um *like*. O clichê: curadoria.

Hoje em dia, se faz curadoria da carne do churrasco, curadoria das roupas para botar na mala, curadoria de amigos para ir ao bar, curadoria de bola de Natal. Ou como diz David Balzer:

Agora que nós ‘curamos’ até almoço, o que acontece com o papel do *connoisseur* na cultura contemporânea? Curar é hoje um chavão, aplicado a tudo desde festivais de música a queijo artesanal. No mundo da arte, o curador reina supremo, atua como “a cara” de destacadas exposições individuais e bienais de uma maneira que pode eclipsar e absorver as contribuições individuais dos artistas. Programas de estudos em curadoria continuam em expansão e o mundo dos negócios vem adotando curadoria como meio de

⁹³ Eu mesmo já usei neste texto e avisei que ia retomar essa referência. Mas, acredite, é importante.

agregar valor a conteúdos. Todo mundo, parece, é um curador (BALZER, 2014, n.p.).

Imagino que as palavras de Balzer, de algum modo, façam sentido para você. Parece-me impossível não ser tocado pelo uso descontrolado da palavra curadoria – e seus derivados – como sinônimo de escolher, ou como estratégia de marketing (junto com “artesanal” e “gourmet”, parece ser uma das palavras vítimas da nossa sanha contemporânea de esvaziar significantes pela repetição). Mas sabemos que não. Nem todo mundo é curador. E ser curador, na verdade, é algo bastante específico e, na acepção com a qual se entende a profissão atualmente, bastante novo. Não é o caso aqui de fazer uma história da curadoria. Acho que basta termos em mente alguns momentos, sabermos que há um certo consenso num ponto de virada, de cristalização do nosso conceito de curadoria, e avançar para o que me interessa aqui: o curador como uma das figuras que contribuem para fazer do museu um grande livro, um espaço de narração e leitura.

As origens do termo e da função serão várias, desde os *curatore*, burocratas do império romano (STRAUSS apud BALZER, 2014), passando pelos donos de gabinetes de curiosidades ou pelos primeiros conservadores de coleções.

Alexandre Dias Ramos (2010, p. 9), reforçando a dificuldade de se localizar no tempo o nascimento de um ofício, propõe “compreender que a curadoria foi tomando forma com a representação e reflexão de um conjunto enorme de experiências práticas”, e foi se resignificando e se estabelecendo na mesma medida em que um campo artístico se estabelecia. Ramos traz como períodos chave as décadas “entre 1890 e 1930, com a crescente valorização de cada agente em seu ‘ofício’”, período no qual o “mercado da arte já poderia ser considerado bastante profissionalizado⁹⁴” (2010, p. 10) e o pós 1950, no qual o desaparecimento da moldura

certamente contribuiu para uma tomada de atenção particular quanto aos espaços expositivos. Aquela parede, antes ‘invisível’, exterior à moldura, agora se tornava perigosamente ativa (desejosamente ativa). Esse diálogo entre parede e obra – que não aconteceu evidentemente só com a pintura – fez com que a figura do curador (antes mais ligada à do profissional que cuidava dos acervos) se tornasse central para o êxito de uma exposição. Como se pode perceber, a curadoria é um ofício antigo, mas uma profissão relativamente nova (IDEM, pp. 10-11).

⁹⁴ Parece-me simpático lembrar que é nesse período que verificamos as transformações da exposição *en tapisserie* para o futuro “cubo branco”, com a entrada em cena de nomes aqui citados, como Alexander Dorner, nos anos 1920, e Alfred H. Barr Jr., já na virada dos anos 1930.

Marília Panitz (2017) não difere muito dos recortes temporais de Ramos, mas traz a interessante contribuição de Duchamp para nossa noção de curadoria. Citando Walter Hopps, nos fala que, a partir dos anos 50, surge a figura do curador como “um regente que se esforça para estabelecer a harmonia entre músicos isolados [...] Duchamp ensinou o princípio básico da curadoria: na organização de exposições as obras devem ficar no meio do caminho” (HOPPS apud PANITZ, 2017, p. 29).

Já Jens Hoffmann afirma: “Do século XVIII até boa parte do século XX, curadores eram eruditos que tomavam conta dos tesouros do passado. Eles montavam, catalogavam e preservavam coleções e interpretavam e exibiam objetos nelas contidos” (2017, p. 15); e ainda, que hoje em dia as coisas mudaram muito, inclusive no sentido de que “como os artistas, os curadores têm cada vez mais que lutar contra a descentralização e a indefinição do seu próprio campo” (IDEM).

E seria possível seguir abrindo os livros de curadores, historiadores da arte e continuar fazendo uma *curadoria* das origens do ofício, de modo infinito. Mas já está suficiente. Importa, como dizia Hoffmann, que a noção e a prática do curador mudou muito desde suas origens. E o estabelecimento das práticas atuais (as ligadas às artes visuais, não as curadorias de *playlists* no Spotify, ou de dez praias escondidas para descansar no verão) é bastante recente. Haverá quem aponte Alfred H. Barr Jr. (STANISZEWSKI, 1998; BALZER, 2014) como o protótipo do curador contemporâneo, o sujeito que sabe tudo sobre os artistas, inova, muda o espaço expositivo, faz coleções viajarem da Europa aos Estados Unidos. Porém, Barr Jr. esteve ligado durante toda sua carreira ao MoMA⁹⁵. Era o diretor do museu. O mais comum mesmo é definir o surgimento do curador como hoje o conhecemos na década de 60 junto com, ou em consequência, ou porque era o ar do tempo, mas em sincronia com o nascimento da arte conceitual, do minimalismo e outros movimentos que conformam a arte contemporânea. E um nome sempre desponta quando se lê sobre o assunto: Harold Szeemann⁹⁶. “Ele é em grande parte responsável pela mudança fundamental da curadoria, do modelo de séculos anteriores para o papel que conhecemos hoje: de simples administrador (apesar de ele certamente ter sido um grande defensor dos artistas) para **criador e autor**” (HOFFMANN, 2017, p. 95, grifo nosso).

⁹⁵ Outra diferença, nota Balzer, é que Alfred H. Barr Jr. “sentia-se magnetizado por artistas, mas nunca se imaginou como se fosse um, diferente de muitos curadores que vieram depois dele” (2014, n.p., tradução nossa).

⁹⁶ No Brasil, dois nomes importantes para a formação da ideia de curadoria despontam mais ou menos no mesmo período: Walter Zanini e Frederico Morais.

Tendo trabalhado com teatro até 1957, Szeemann começou a marcar o seu nome na história da curadoria ao assumir a direção da Kunsthalle de Berna, cargo que ocupou por oito anos. Lá ele produziu uma média de 12 a 15 exposições por ano e transformou o espaço “num local de encontro para artistas emergentes da Europa e dos Estados Unidos” (OBRIST, 2010, p. 103). A exposição *Live in your mind: When attitudes become form*, de 1969, é um marco na sua carreira, na história da curadoria e na história da arte contemporânea. “Foi a primeira exposição a reunir artistas pós-minimalistas e conceituais numa instituição europeia [...] e graças à pressão para ajustar a sua programação ao comitê diretor da Kunsthalle e ao governo municipal de Berna, ele se demitiu” (IDEM, pp. 103-104). É a partir daí que Szeemann se assume como organizador independente de exposições e passa a trabalhar em diversas instituições (a sua curadoria da *Documenta V*, de 1972, é outro dos seus trabalhos sempre referidos), consolidando sua imagem de um autor de exposições sem deixar de ser um grande cúmplice dos artistas com quem trabalhava, segundo Obrist. Pois, Szeemann encarna a figura que exemplifica este movimento em que surge a noção do curador independente, que se liga, como um freelancer, temporariamente a bienais, eventos, exposições itinerantes, retrospectivas. Um profissional que não depende mais do acervo de uma só instituição, que não responde a uma só direção e que, em geral, está mais perto dos artistas (com quem estabelece relações íntimas, de quem encomenda trabalhos *site specific* ou para bienais) do que da instituição. O curador passa a ter uma voz, um estilo e uma assinatura.

Autorretrato Nº 4

Estou em uma sala de aula do prédio 40 da PUCRS. São cinco para as oito da manhã (significa que acordei pelas seis, para conseguir pegar um ônibus entre sete e sete e quinze). Não sou o cara mais pontual do mundo, mas nesse dia tinha que ser, ao menos, a mais pontual entre as cinco pessoas que, das 7h58 às 8h10 vão entrando na sala para a sessão de comunicações de escrita criativa que vou coordenar dentro da programação do DUO (Dialogue Under Occupation). Ao longo de uns quarenta minutos, colegas fazem suas apresentações, levanto folhas de papel avisando que restam 5, 3, 1 minuto do tempo de comunicação e, então, chega a minha vez. É meu primeiro ano no doutorado. Ainda não avancei muito no trabalho. Minha apresentação será com hipóteses do projeto, pontos de partida. Sem muitas introduções ou explicações, começo pedindo que as pessoas na sala leiam comigo dois textos. Textos como este:

No ano passado, Runo Lagomarsino refez a viagem de ônibus, de Buenos Aires até o porto do Rio de Janeiro, que seu pai fizera quase 40 anos antes, para de lá embarcar para a Suécia e para o exílio onde já estavam a mãe e a irmã mais velha do artista (que ali nasceria no ano seguinte). Na sua viagem, Lagomarsino carregava os medos e as dúvidas do pai, e também um rolo de filmes que, ao chegar ao Rio de Janeiro, abriu para que o sol carioca os revelasse, de certa forma, deixando-os para sempre vazios, abertos a um futuro ainda para escrever⁹⁷.

O pequeno público que lê o texto projetado na parede é formado por estudantes de escrita criativa. Estão trabalhando contos, romances, em geral pesquisando sobre isso. Ao fim da leitura olho para as pessoas, seus olhares com seriedade de evento acadêmico. Não parecem ter se surpreendido com as leituras. Nem esperava que acontecesse. Pergunto, então, o que acharam dos textos lidos – não é muito comum esse tipo de interação durante comunicações, mas era importante para meu resultado. Pergunto mais, induzindo um pouco, se funcionavam como narrativas, minicontos. Há comentários genéricos, “interessante aquilo”, “reparei nisso”, etc. Nenhum questionamento. Colhidos os comentários, revelo que não eram contos. Mostro fotos de plaquinhas de exposição com os textos para obras de Runo Lagomarsino e Joseph Beuys, coletados lá na exposição *Liberdade em movimento*, em 2014. Começo a falar do meu projeto.

A ideia de curador, de curadoria, já sabemos e já falamos, popularizou-se tremendamente, a ponto de virar uma palavra do cotidiano das pessoas em geral. Com o sentido de seleção, de escolha cuidadosa, de disposição bem feita para apresentar, como já foi dito aqui, é substantivo (curador, curadoria), verbo (curar) e até adjetivo (curatorial) corrente em reuniões de marketing e churrascos de domingo. Mas, como tudo que é tornado clichê, perde sentidos, profundidade e riqueza. E curadoria não é só escolher e mostrar. É todo um complexo trabalho que também envolve relacionamento, interpretação, administração, pesquisa, noções de design, arquitetura, iluminação e duas habilidades que passam muito ao largo da imagem cristalizada no clichê popular: narrar e escrever. A palavra curador também é formada por todas as palavras escritas em placas, textos de parede, catálogos e releases por curadores desde Alfred H. Barr Jr., mas especialmente desde os últimos quarenta ou cinquenta anos. Se quem tem a palavra tem o poder, e hoje o curador é visto talvez como uma figura tão ou mais poderosa que os artistas (só não tem mais poder do que os patrocinadores), o curador assumiu decididamente o poder pela palavra, ao ponto de podermos observar até uma espécie de

⁹⁷ Segue o desafio: como citar o texto de uma placa de exposição?

idioma ou sotaque curatorial⁹⁸. Aqui é que me parece que podemos falar da faceta do curador que interessa para as reflexões deste ensaio. E finalmente, antes que você ache que me perdi, agora vou fazer uso da citação de Roland Barthes, conforme prometido no início deste tópico.

Não sei se é apenas uma coincidência, mas acredito que vale notar que, na mesma segunda metade da década de sessenta em que Foucault refletia sobre a função autor e Barthes constatava e anunciava a morte do autor, a função curador-como-o-conhecemos ganhava seus contornos mais definitivos e visíveis. Se o leitor da literatura, para Barthes, nasceria da morte do autor, parece que o leitor de exposições de arte nascia não de uma morte, mas do nascimento do autor de exposições. Alguns artistas dirão, nascimento do autor de exposições e morte do artista, ou da individualidade da arte. Ou, como o artista mexicano Felipe Ehrenberg comentou em um seminário no museu Reina Sofia⁹⁹: “A proliferação de curadores que não são mais do que DJs glorificados [...] há que se matar todos os curadores, nós [artistas] não somos ilustradores de suas ideiazinhas” (EHRENBERG, 2016). Ou ainda, nos lembra Balzer (2014) que, em 2010, a artista Marina Abramović protagonizou um vídeo para o lançamento do segundo volume de entrevistas da figura que simboliza a ideia deste supercurador com uma assinatura tão poderosa quanto os maiores artistas de seu tempo, Hans Ulrich Obrist¹⁰⁰. O vídeo, embora seja pretensamente laudatório a Obrist – afinal está divulgando um produto, uma obra, sua –, pode ser lido numa chave irônica – há um quê de humor ou de *non sense* em ver Abramović usando óculos no estilo característico dos usados por Obrist e pronunciando numa lentidão exagerada, caricata, uma lista de adjetivos associados ao curador, como “rápido”, “insone”, “incansável”, “curioso”. Mas, é a primeira cena do vídeo, que pode ser só uma sacadinha autoirônica e inteligente dando uma piscadela de olho para pessoas geniais que sabem admirar quem ri de si mesmo, que chama a atenção e fala tanto quanto a frase iconoclasta de Ehrenberg. O vídeo começa com Abramović segurando em frente

⁹⁸ Para a escrita de *Nosso corpo estranho*, fiz um compêndio de palavras, expressões e construções que se repetiam em folhetos, folderes, catálogos e textos de exposição compilados para o projeto.

⁹⁹ Parte da programação da exposição dedicada à obra do artista mexicano Ulisses Carrion, ocorrida no Museu Reina Sofia, em 2016.

¹⁰⁰ Hans Ulrich Obrist, ou H.U.O., nascido na Suíça em 1968, “revolucionou o entendimento do que uma exposição pode ser e fazer [...], levou a curadoria para um campo ainda mais criativo e experimental do que os seus antecessores. Ele testou formatos pouco usuais de exposições [...], também buscou, com frequência, inspiração em campos que estão além da arte, como a ciência, a tecnologia, o teatro e a arquitetura” (HOFFMANN, 2017, p. 35-36). Também vale destacar o projeto de entrevistas que Obrist vem realizando e publicando regularmente, não só com artistas, mas com filósofos, arquitetos, figuras pop, etc.

ao seu rosto um papel onde se lê “THE CURATOR IS PRESENT. THE ARTIST IS ABSENT”. Como pergunta Balzer, estará no subtexto dessa frase, além da brincadeira com a exposição de Abramović, *The artist is present*, além da divulgação da obra do curador que é amigo da artista, estará ali a pergunta ou até o protesto de uma série de artistas, “se o curador está presente, o artista está necessariamente ausente, i.e, sem poder e anulado?” (BALZER, 2014, n.p.). É certo que esta polêmica existe, assim como é fato que há artistas com excelentes relações com curadores, e também há curadores que não se encaixam nesse desenho de estrela pop internacional. Mas certo mesmo é que a autoralidade crescente do curador de exposições de arte não pode ser negada. Mas será bom lembrar, como um parêntese ou contraponto à ideia de uma crise *curador x artista* que, em paralelo, ou misturado mesmo, existe um histórico de artistas que fazem curadoria. Desde a exposição individual de Courbet em Paris, em 1855, organizada pelo artista insatisfeito com a colocação dos seus trabalhos misturados a outros no Salão daquele ano, passando por exposições de Anita Malfatti organizadas pela própria artista nos anos 1910 (CINTRÃO, 2011), pelo trabalho de Duchamp organizando e cenografando as exposições dos surrealistas nos anos 30 e 40, e alcançando exposições como *The Play of the Unmentionable* (1990), organizada por Joseph Kosuth, ou mesmo a mais recente Bienal de São Paulo, em que o curador Gabriel Pérez-Barreiro convidou sete artistas-curadores para pensar o evento, não é curta, nem desimportante, esta genealogia. Porém, apesar desta via de mão dupla, parece que a posição da autoralidade do curador nas últimas décadas é mais visível, e talvez incômoda, do que a da curatorialidade do artista. Recuperando o verbete de *Curadoria de A a Z*, de Hoffmann, dedicado a Szeemann, não esqueçamos que o curador deixou de ser um administrador para se tornar um criador e um autor. Pois é essa autoralidade que pode entrar em choque com as autoridades de cada artista, porque, às vezes, surge a impressão de que curadores concebem não exposições, mas mastodônticas instalações artísticas do tamanho de um museu, de um pavilhão, em que as obras, em vez de obras, seriam elementos ou materiais que comporiam a instalação¹⁰¹ (1. Desde a década de sessenta, o talento manual e artesanal do artista já não é uma moeda tão valiosa assim na atribuição do valor artístico, artistas terceirizam a materialização de seus conceitos [Warhol, Judd, Serra...]; 2. Também desde os anos sessenta, o conceitualismo propõe que o grande valor, antes do objeto, é o conceito, a ideia. E, muitas vezes, o conceito maior é do curador; 3. Os

¹⁰¹ Não esquecer do projeto *Do It*, de Obrist, comentado anteriormente. Não é mastodôntico nas suas dimensões físicas, mas o é na ambição de alcance internacional. E quem assina *Do It*?

curadores com frequência encomendam a artistas obras criadas especificamente para o conceito curatorial de uma Bienal, etc.). Um termo médio nesse vaivém artista-curador-artista, entre a curadoria de artista e a arte de curador, são trabalhos que transformam o curar e o museu em material artístico. Fred Wilson parece ser o exemplo mais notório nesse sentido. Desde *Mining the museum*¹⁰², o artista estadunidense vem desenvolvendo um trabalho que se vale de uma espécie de arqueologia dos acervos, de uma proposição alternativa aos discursos institucionais e, sobretudo, vale-se de museografia, exposição de peças – às vezes propondo algumas novas –, textos curatoriais, instalações e intervenções no acervo, para questionar o discurso cristalizado da história das artes (e também da história e da política) e propor novas falas para os museus onde atua. Embora pareça que desviei um pouco do assunto aqui, creio que não. Fred Wilson, entre a arte e a curadoria, também narra. E revela com força que os curadores narram, e como narram, e que têm na palavra uma das suas ferramentas mais potentes.

Marília Panitz reforça o texto como ferramenta curatorial:

A já consagrada bibliografia que se estabeleceu em torno da atividade de curar exposições aponta a função do curador como de mediação que engloba a ação provocadora de estimular o público a estabelecer suas versões sobre aquilo que está exposto de determinada maneira, orientado por um texto de proposição: o texto curatorial (PANITZ, 2017, p. 27).

E ainda, referindo-se a catálogos, mas penso que é permitido ampliar para os textos presentes nos espaços expositivos, nos diz que “tarefa da maior importância dentro da ‘virada’ na atuação do curador é a escrita (essa específica, de cunho autoral)” (IDEM, p. 32).

Jens Hoffmann complementa as palavras de Panitz, ao dizer que os curadores

se tornaram autores. As habilidades necessárias para essa tarefa são as de **um contador de histórias** [...]. O curador ainda é responsável por fornecer o contexto. E em vez de dispor os objetos em uma narrativa única, linear e cronológica, o imperativo atual é fazer com que as coisas interajam umas com as outras, posicionando-as com uma gama diversa de **histórias, ficções e micro-histórias** (HOFFMANN, 2017, p. 17, grifo nosso).

¹⁰² Em 1992, convidado pela organização *Contemporary museum* para fazer um trabalho em Baltimore, o artista realizou seu projeto no Maryland Historical Society's [museu dedicado a objetos e documentos da cultura e da história de Maryland]. A exigência de Wilson era ter livre acesso e nenhum empecilho aos seus movimentos. Atendido, realizou uma verdadeira arqueologia na instituição, fazendo uma exposição que trazia à luz os não ditos, as vergonhas e os anônimos, uma outra história. Exibiu objetos de tortura de escravos, fez instalações que condicionavam o público a reparar nas margens das telas onde estavam registrados os negros. Com o apoio de textos, áudios e iluminação, criou um contexto narrativo novo para uma série de objetos e ressignificou não só eles, mas o museu como um todo. Fez do museu e do seu acervo uma grande instalação.

Pois temos, então, que uma das principais vozes do campo artístico, no exercício prático de sua atividade, faz uso da palavra, da contação de histórias e da palavra escrita. E como vimos no “Autorretrato Nº 3”, estes textos muitas vezes têm ritmo e sabor literário, quando não são literalmente literatura. Se fazemos “um duchamp” nesses textos, os deslocamos do seu contexto original e levamos para o contexto literário por excelência (como já o fez Veronica Stigger com outros tipos de textos – propagandas coladas em telefones públicos e notícias – em *Gran Cabaret Demenzial* [2007], por exemplo), poderiam até ser confundidos com literatura.

Chego a pensar o curador como símile de um escritor, ao lembrar de um chavão sobre a atividade literária. Onze em cada dez escritores e escritoras, quando perguntados sobre conselhos para a escrita literária repetem o refrão: ler, não há escritor que não seja antes um grande leitor. E a escrita do curador certamente parte de ser um grande leitor. Não há como fazer curadoria sem ser antes um grande leitor da história da arte, um leitor de textos sobre cultura, filosofia, um leitor de literatura (como vemos em muitas citações em textos e catálogos de exposições) e, sobretudo, um leitor das obras e das vidas dos artistas. A escrita de textos e a narração de exposições não se fazem sem leitura.

Claro, poderia se pedir um pouco de calma e moderação para mim, e argumentar que os textos da exposição seriam o exercício da crítica de artes, o curador atuando como crítico (e muitos o são, ou têm essa formação) e publicando suas análises, suas reflexões no corpo da exposição em vez de em uma revista, em um livro de ensaios. De todo modo, ainda está exigindo dos museus e das exposições que se convertam em espaço de leitura, em mídia de leitura. De fato há isso, o museu assume uma função híbrida de mídia e meio (usando mídia aqui para não repetir duas vezes a palavra meio). Quero dizer, *mídia* enquanto símile do livro, o suporte onde se imprimem os textos a se ler. E *meio* como sendo o lugar de leitura, a biblioteca, a sala de leitura, o espaço onde folheamos os livros.

Mas já vimos: não são apenas textos reflexivos, ensaísticos e críticos que encontramos nas exposições. Mesmo em *Liberdade em movimento*, que se propõe como um recorte sobre uma tendência contemporânea, prato cheio para o ensaio, a glosa, a crítica, eu li textos nada abstratos e bastante narrativos. E, se vamos a outras exposições, acredito que encontraremos curadores escrevendo outros gêneros de textos, de exposições.

Como já foi dito, um dos grandes momentos de potencialização da narrativa em exposições é a entrada no circuito das exposições retrospectivas. Nesses momentos, há a

transformação do curador em biógrafo (aquele que escreve uma vida, é bom ter em conta a presença do escrever na formação da palavra) dos artistas. Parece saber mais sobre o artista do que o próprio artista, porque busca fontes, pesquisa a história, escuta especialistas. Ao longo da exposição, nos conta episódios, faz o exercício quase ficcional de afirmar o que o artista sentia ou pensava no momento da criação, traz citações dos artistas e de outras pessoas, interpreta decisões e escolhas. As obras, muitas vezes, parecem ser as imagens que ilustram o livro, conforme a exposição de David Hockney.

Há ainda outra hipótese de narrar.

Já não são raras exposições em que o artista cria hipóteses ficcionais, universos ficcionais. *Treasures from the wreck of the unbelievable* é um exemplo. Assim como a exposição *ComCiência*, da artista australiana Patricia Piccinini, que esteve no Brasil entre 2015 e 2016. Essa exposição da artista, com curadoria de Marcello Dantas, trazia criaturas fantásticas, resultado de mutações genéticas, propondo uma realidade alternativa, ou um futuro distópico, no qual é preciso inventar espécies para preservar outras, animais inventados fogem de controle, equipamentos automotivos têm autonomia, etc. Mas como sabemos disso? Apenas olhando. Evidente que não.



O substituto, Patricia Piccinini

O que você entende só de olhar para a imagem acima? É possível que faça inferências, que até se aproxime de algumas questões imaginadas por Piccinini para esta sua obra, mas imagino que não vá concluir que “Para evitar que espécies fossem extintas,

desenvolveu-se uma nova linhagem de vombates. Este tipo de marsupial australiano carrega diversos filhotes ameaçados em suas costas. Funciona como uma chocadeira animal”¹⁰³, como lemos no começo do texto da plaquinha colocada ao lado deste, agora sabemos, vombate. Neste texto que parece com o começo de um conto de ficção científica, encontramos, para além das características de narrador e escritor que um curador pode exercer em (e com) uma exposição, mais uma dobra nessa reflexão. Certamente os vombates são criação da imaginação, da pesquisa e dos processos de Patricia Piccinini. Contudo, quem narra textualmente a história do vombate é, em geral, o curador, ou sua equipe. Aí abrem-se as possibilidades de pensar em outras máscaras, além do crítico e do biógrafo, para o curador. Ele surge como um *ghost writer* ao dar forma e estilo para as histórias imaginadas por outra pessoa? Talvez, mas ele não é tão *ghost* assim, uma vez que assina a curadoria da exposição. Chego a pensar nesse papel do curador que dá forma de texto à ficção do artista como uma metáfora de um tradicional Doctor Jekyll & Mister Hyde, da teoria da literatura, tão difícil de pôr em palavras e tornar claro para quem não lida cotidianamente com estes temas. Falo da separação entre autor e narrador e todas as variações que giram em torno do tema (autor empírico e autor modelo, autor implicado, etc.). Será possível ver nessa escrita do curador, talvez, uma cisão radical, um tanto *Visconde partido ao meio*, entre aquele que cria (artista, autor) e aquele que dá voz à criação (narrador, curador). Claro, é exagerado o que se propõe aqui, mas é um modo de se perceber, de se sublinhar essa atuação do curador como responsável por contar histórias puramente ficcionais. O curador assume ferramentas típicas de um escritor e oferece ao público experiências típicas de um leitor de literatura.

Vale, nesse sentido, comentar sobre outra exposição que estive em cartaz entre 2015 e 2016, esta um pouco mais complexa e com a cisão autor/narrador menos visível, mais próxima do literário. Em *A sociedade Cavalieri*, o artista Pierre Lapalu veste uma tripla fantasia de artista, curador e narrador. A base narrativa da exposição é o resgate do gravador Giovanni Battista de’ Cavalieri, personagem real. Porém, a curadoria da exposição, assinada por Pierre Menard, nos conta que este gravador que não foi reconhecido em seu tempo, por sua produção diferir do canône da época, teria sido amado por uma série de artistas ao longo da história (Rembrandt, Goya, Daumier, entre outros), que formaram ao longo dos séculos uma sociedade secreta devotada à Cavalieri. Na exposição, em uma das salas, somos apresentados a gravuras de Cavalieri. Na seguinte, a

¹⁰³ Mais uma placa de exposição citada. Como dar a referência?

gravuras dos membros da sociedade (gravuras alteradas por Lapalu, que inseriu nos originais características, como monstros, por exemplo, típicas do trabalho de Cavalieri). Como já é de se esperar, desde a entrada da exposição, somos acompanhados por longos textos que nos contam de Cavalieri, da Sociedade, de seus seguidores, de como entraram em contato com o seu ídolo secreto. Aqui temos um artista ou um curador (qual será o papel de Lapalu nesse trabalho?) exercitando a escrita de ficção, à moda Borges¹⁰⁴, sendo autor da ficção e criando a voz que dá forma textual para que o público consiga ler, mais do que ver, a narrativa oferecida pela exposição.

¹⁰⁴ Talvez Jorge Luis Borges, mais do que a maioria dos artistas visuais, seja a grande influência das artes hoje em dia.

4. Um livro peripatético

Vim até aqui tentando propor a crescente presença da narrativa e da palavra no espaço do museu de arte. Fosse só o aspecto narrativo e talvez não houvesse tanto a se dizer. Como já comentei, mesmo uma exposição de objetos não narrativos e desprovida de textos pode converter-se em possibilidade narrativa. Não é novidade a noção do princípio de montagem que nos faz perceber evoluções, continuidades, rupturas, ritmos e reagir a estes estímulos dependendo da ordem em que objetos, cenas, imagens, ruídos nos são apresentados. É uma lição que o cinema soube clarear ao longo do século 20, mas que já está lá na *Poética*, quando Aristóteles trata da ordem dos elementos da fábula, do como contar.

E a noção da narrativa como recurso expositivo vem sendo amplamente trabalhada por diversos autores e autoras. Caterina Albano (2014), ao escrever um verbete para definir exposição, diz que “O arranjo cronológico ou temático de uma exposição produz narrativa” (2014, p. 535). Daniela Kern, refletindo em artigo sobre desafios para a curadoria, diz “outra demanda se faz premente: a de iniciar-se na arte de elaborar um espetáculo de grandes dimensões e de **preparar um enredo** de efeito para um público ávido por cultura e diversão e, em sua grande parte, leigo no que diz respeito às artes” (KERN, 2011, p. 1609, grifo nosso). Narrativa já é um ponto pacífico na discussão sobre exposições e museus. Mas há narrativas e narrativas. Diversos campos da expressão se valem desse recurso. Tanto é que uma metáfora que me parece recorrente para se falar do discurso expositivo é a comparação com o teatro. Lisbeth Rebollo (2004), em *Entre cenografias*, faz diversas aproximações entre a exposição de arte e a prática teatral, ao ponto de propor que se use, para tratar da produção da exposição (luz, espaço, disposição, etc.), em vez do termo expografia, o termo cenografia. O designer de exposições e professor holandês Frank Den Oudsten (1995; 2012) é outra das vozes a se manifestar nesse sentido. Em artigos e livros, já elaborou as aproximações de uma técnica e outra, comparando casos práticos para pensar “a exposição como representação dramática”.

Mas a hipótese aqui – arriscada, admito – é desviar um pouco do teatro e abrir mão da ideia genérica de narrativa. Ainda assim me apoio em Oudsten para começar esta virada no olhar. Há um trecho no início de seu livro *Space. Time. Narrative: The Exhibition as Post-Spectacular Stage*, em que se pode ler:

Enquanto apresentações com aspectos performativos se estabeleceram em museus, objetos e instalações como suportes da narrativa passaram a ser

aceitos, além da palavra falada, como partes da hierarquia dos signos, no teatro. Essa tendência do declínio do texto como a força propulsora dominante do drama em favor de uma rica tapeçaria de signos dramáticos foi cunhada de ‘teatro pós-dramático’ por Hans-Thies Lehmann. Refere-se a um tipo de teatro que usa uma infinidade de idiomas e sinais para abordar um campo aberto de associações e interpretações de maneira paralela e síncrona. Lehmann explora a ‘lógica estética’ desse desenvolvimento, na qual o texto, como principal agente de estabelecimento da unidade dramática, dá lugar a semânticas abertas a múltiplas interpretações. Esse ponto de virada na prática da performance, às vezes chamado de ‘volta copernicana’ do teatro, ocorre também na prática da exibição de exposições, mas na direção oposta. **Enquanto no teatro o imperativo do texto está sendo substituído por um experimento semântico composto dos mais variados termos, o espaço narrativo da exposição exige um conto para intensificar a coerência e a identidade do lugar** (OUDSTEN, 2011, n.p., tradução nossa).

Oudsten vê esse distanciamento do teatro pós-dramático em relação à palavra como motor narrativo. Mas afirma que, apesar das familiaridades entre exposição e teatro, há, no museu, essa exigência do conto. E eu diria mais: parece, por tudo o que vimos aqui, que, se não há a exigência, há o domínio da palavra e da palavra impressa.

Autorretrato Nº 4

Estou em Buenos Aires, na Universidad Nacional de San Martín. É um encontro do Grupo de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. Sou um mero doutorando em primeiro ano de curso, mas recebi autorização para apresentar uma comunicação entre professores e pesquisadores de diversos estados do Brasil, também da Argentina e da Alemanha. Começo a apresentação dizendo para as pessoas terem cuidado: aquilo pode ser uma performance. E passo a desenvolver uma comparação entre processos da arte conceitual e da performance com processos de alguns autores, como Bernardo Carvalho, Gonçalo Tavares e Jonathan Safran Foer. Comparo raciocínios, métodos e, mais do que conclusões, enfileiro perguntas. Uma delas é, a partir de uma citação de Mario Bellatin, se devemos abandonar a palavra literatura. Escritores fazendo escrita processual, livros com páginas recortadas, escritas fora do suporte... “agora tudo é arte?”, como diz Bellatin? Eu estava num congresso de professores de literatura. Às vezes sou distraído assim. Creio que foi o evento acadêmico em que mais recebi perguntas até hoje. Muitas me questionavam se eu pregava o fim da literatura. Era difícil responder, eu estava mesmo era perguntando. Não é muito conveniente para alguém que publica livros pregar o fim da literatura, mas eu estava perguntando. Não lembro qual dos professores, mas lembro que alguém defendeu que a especificidade do literário era a palavra impressa. Não lembro se no papel – ou não quero lembrar.

Quase quatro anos depois deste autorretrato, não tenho ainda tantas certezas. Mas, não diferenciando a literatura de qualquer coisa e sim querendo afastar o teatro da exposição, quero crer que, a não ser que estejamos assistindo a um épico brechtiano, não veremos, não leremos a palavra em cena. No teatro dramático, a palavra pode ser motor. Mas a palavra só é lida pelos atores, nos primeiros ensaios. A palavra impressa usualmente não sobe ao palco e nem se dispõe para a leitura da plateia. O público lê gestos, expressões, entonações de voz. Não lê palavras, letras. E, na exposição de artes, como vim tentando demonstrar, sim. Cada vez mais, me parece, lemos em exposições. Lemos em muitas obras de arte, mas lemos, e muito, ao lado delas, nas placas/cartelas. Para parafrasear mais uma vez Barthes, não lemos erguendo a cabeça, mas vemos as obras virando a cabeça. Para ler.

E “placas interpretativas contam histórias; elas são narrativas, não listas de fatos” (SERRELL, 2015, p. 19), afirma Beverly Serrell em seu manual para fazer plaquinhas e textos de exposições. Outro conselho seu parece vir direto de um manual de escrita criativa: “Boa interpretação, como uma história bem contada, carrega o ouvinte através do som das palavras e das imagens que vai criando [...] boas histórias não deixam o leitor no escuro¹⁰⁵” (IDEM, p. 23).

Daniela Kern recorda em artigo que uma das estratégias curatoriais em tempos de exposições *blockbuster* (grandes retrospectivas, exposições de grandes nomes) é buscar “um enredo narrativo do tipo folhetinesco [que] é um dos mais utilizados, como se viu em grande exposição com obras de Rodin e Camille Claudel ocorrida nos Estados Unidos, poucos anos atrás” (KERN, 2011, p. 1610-1611).

São demasiadas as referências ao universo literário na definição do universo das exposições de artes. São muitos os trabalhos artísticos que adotam a construção do personagem, a criação de enredos, jogos narrativos como estratégia, como forma e até como material artístico. Artistas escrevem e narram. E os curadores escrevem textos de paredes, convertem exposições retrospectivas em espécies de narrativas baseadas em fatos reais, ilustradas com a produção dos artistas, e chegam a criar exposições em que o mais importante é a palavra escrita em um livro de ideias e instruções. E circunscreve

¹⁰⁵ Se você achou estranha essa referência a “ouvinte” e depois a “leitor” na frase de Serrell, eu também achei. Estava assim no original. Acredito que a referência de Serrell a “ouvinte” deva-se à noção de *storytelling*, essa tradição do contador de histórias, do sentar na varanda ou à volta da fogueira e contar casos e contos. Nas páginas anteriores e posteriores, ela não faz referências a *audioguides*, por exemplo.

todo este ambiente a presença da palavra impressa, aquela presença-ausência que não chamou a atenção de Charlie Brown e que, dou o braço a torcer, me remete à literatura. Parece-me que, a despeito de escritores e escritoras que têm expandido suas literaturas para fora da página (e também de manifestações de literatura oral, ou dos *slam poetry*), a soma de narração e enredo, com palavra impressa, ainda é associada à expressão literária.

Mas não falamos ainda de estilo. E quando isso entra na conta, de que estamos falando? Há umas boas páginas, comentei sobre a existência, nos Estados Unidos, da premiação *Excellence in Label Writing*. Gostaria de retomar este tema, observando alguns premiados.

BARBARA HEPWORTH
British, 1903-1975

Landscape Figure
1959

Carved alabaster
The Joel Starrels, Jr.
Memorial Collection
1974.143

Hepworth: I think every sculpture must be touched.

Interviewer: Why is that?

Hepworth: Well it's part of the way you make it. And it's our first, really, our first sensibility— the sense of feeling. The very first one we have when we're born. I think everyone looking at a sculpture should use his own body. You can't look at sculpture if you're going to stand stiff as a ramrod and stare at it. With a sculpture you must walk around it, bend towards it, touch it, walk away from it.

DO NOT TOUCH THE ARTWORK

George Wesley Bellows (1882–1925)

***Waldo Peirce*, 1920**

Oil on canvas

Museum purchase, gift of the Charles E. Merrill Trust with matching funds from the M. H. de Young Museum Society
67.23.1

Betraying No Emotion

by Ben Erickson, fourth grade, Ohlone Elementary School

Paint me sitting
on a wooden bench
holding a cane

Paint me with a dull brown
overcoat and a turquoise
sweater

Paint me with a yellow hand
resting on a wine red hat

Paint me betraying
No emotion

A Bad Night (Mala noche.)

Plate 36 from the series *Caprichos*, 1797–99
Etching and aquatint with burnishing (first edition)

A bad night for business: nature kicks up a storm, interrupting the commerce of women plying their trade. While customers stay home, Goya takes his own pleasure in the way the wind becomes an active force, gusting through the trees and lifting shawls and skirts, exposing shapely bare legs. With such an unsteady pose, she may topple.

Museum of Fine Arts, Boston. Gift of Miss Katherine Eliot Bullard,
1914 M25688

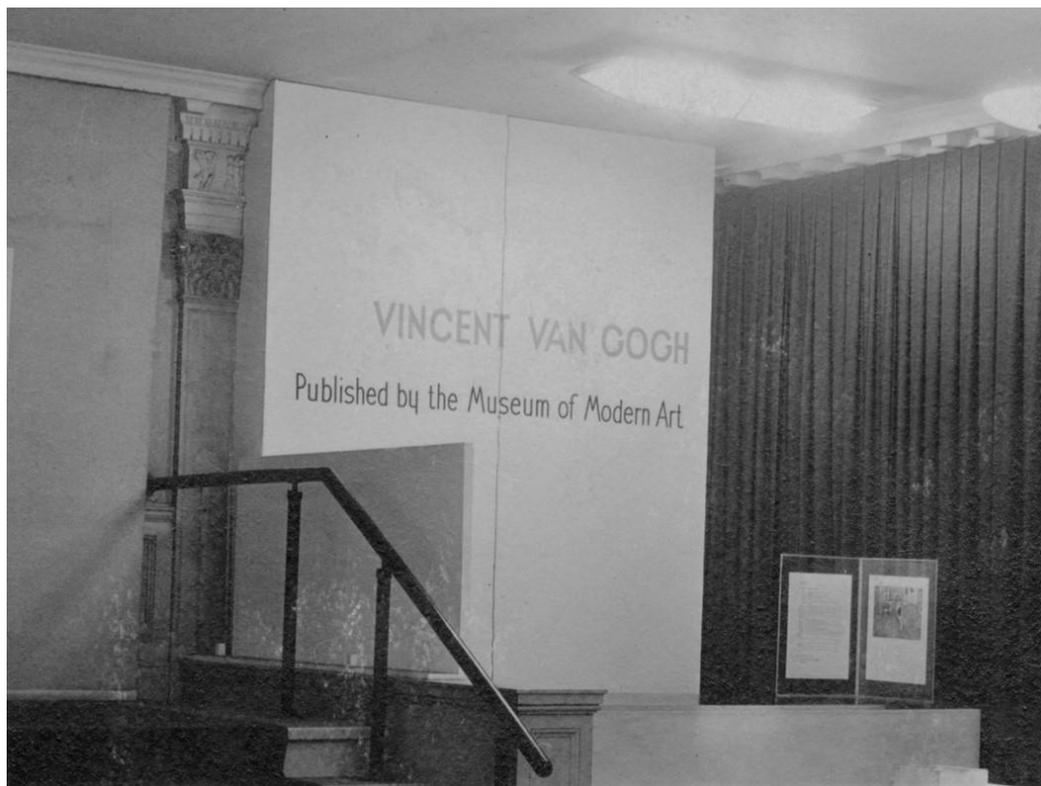
Gostaria de dizer “sem mais perguntas, meretíssimo”, mas digo apenas que estou satisfeito com esta amostra de três textos de placas premiados entre 2014 e 2015 no concurso anual. Contudo, minto. Não estou satisfeito, não. Trago ainda, para nossa conversa, um dos comentários do júri sobre este último texto que apresentei, justificando a distinção¹⁰⁶:

Eu adorei o modo como a placa me põe dentro da cena – e coloca Goya lá, também, como um observador que vai depois capturar isso em uma gravura. ‘Goya se deleita’ é um conector magistral da cena, do artista, da obra. E então, no fim, vem a frase que te desequilibra um pouco... ah, está bem, o tema dessa galeria é balanço.

Não há como ver estas placas, ler este comentário e não lembrar de uma expressão de Ingrid Schaffner (2006) sobre os textos em exposição: “literaturas efêmeras”. Este “*own pleasure*” do júri com a linguagem, com ser levado para dentro da cena pelo texto, remete novamente às noções de visibilidade colocadas por Italo Calvino em *Seis propostas para um novo milênio*. Caso tenhamos esquecido, recordo que, no museu, além da placa avaliada pelo júri, há uma gravura com a cena desenhada por Goya. Mas o júri afirma que é o texto que te joga dentro da cena. Não é o traço, não é a expressão gráfica. É o texto. E o júri faz mais: valoriza viradas, subtextos e um desfecho que desequilibra o leitor. De que estávamos falando mesmo? De textos em exposição ou de contos? E, se observarmos os recursos dos outros exemplos, um poema, um diálogo com a artista (porém, com uma quebra de expectativa bem humorada no fim), é possível ver uma sofisticação que beira, ou assume, o literário na escrita para exposições.

Parece que, ao entrar em um museu de artes visuais, estou entrando na condição de leitor. Me torno, ao passear pelas galerias, em um leitor errante, de uma literatura efêmera, publicada neste livro peripatético chamado museu.

¹⁰⁶ Em <https://www.aam-us.org/programs/awards-competitions/excellence-in-exhibition-label-writing-competition> é possível ver todos os premiados no concurso, bem como comentários dos jurados sobre cada uma das placas.



Vincent Van Gogh. November 4, 1935–January 5, 1936. Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York. IN44.4. Photograph by Beaumont Newhall

E se assim é, então surge a pergunta: se temos narrativas, textos, enredos, linguagem e estilo nas paredes das exposições, temos também leitores? Quem são estes leitores?

5. Esboço para uma tipologia de leitores de exposição

A partir de agosto de 2017, minhas idas a exposições de arte contemporânea assumiram um terceiro objetivo. Durante a maior parte da minha vida fui a exposições com os mesmos fins que uma parcela considerável das pessoas que frequentam museus e galerias: para ver as obras em exibição. Desde 2014, tornei-me consciente de que lia em museus e passei a frequentar as instituições também para reparar nos textos e registrá-los, formar uma biblioteca ou antologia de literaturas efêmeras, de leituras peripatéticas. E esses eram o primeiro e o segundo objetivos ao visitar exposições: ver e ler. Mas então surgiu o terceiro: da constatação da abundância de textos existente nas paredes dos espaços expositivos, vieram as perguntas: mas as pessoas de fato leem como eu? E como elas leem? Haverá tipos de leitores, modos de leitura? Estava constituído o terceiro objetivo.

Passei a ir a museus para observar, não só as obras, nem só as plaquinhas, mas o público em sua relação com os textos nas paredes. Trata-se de um trabalho de pura observação, descrição e reflexão, sem intenção de verdade ou de alguma taxonomia científica. Meu pequeno método foi se desenvolvendo e, espero, aperfeiçoando-se ao longo das incursões. A primeira tentativa beirou o fracasso. Com poucas exposições e quase nenhum texto nos museus em Porto Alegre, aproveitei uma tarde livre em uma viagem a São Paulo para investigar no Museu de Arte Contemporânea. Naquela tarde, além da pouca presença de público – no que eu não podia influenciar – descobri que a decisão de que tipo de obra me interessava em sua relação com o texto era algo que merecia ser mais pensado. E isso exige tempo. É preciso ir um dia antes e selecionar, ou ao menos reservar um tempo exclusivo para essa escolha; encontrar o posicionamento para observar sem constranger o público, mas com proximidade e desenvoltura suficiente para tomar notas também não é algo tão simples. Ter uma câmera em bom funcionamento se apresentou como essencial para registrar o espaço, obras, textos, gestos. Hoje, se existe um método, ele consiste em 1) vestir uma roupa discreta, em geral jeans e camiseta branca ou preta (não foram poucas as vezes em que pessoas me confundiram com a equipe do museu e me pediram informações); 2) Ler os textos da exposição; 3) Escolher, sempre que possível, uma obra bastante abstrata, sem referente aparente no real ou leitura imediata; 3) Cronometrar meu tempo de leitura da plaquinha para ter um parâmetro sobre o tempo de leitura dos leitores; 4) Posicionar-me discretamente próximo à obra, observar, gravar e tomar nota dos leitores (em geral informando a equipe do museu sobre minha

presença). Alguns aspectos costumam chamar minha atenção nessas observações: se as pessoas vão direto ao texto ou à obra; o tempo de leitura; a movimentação durante a leitura, se olham para obra enquanto leem; as reações durante e pós leituras; se voltam a se relacionar com a obra depois de ler; e por aí adiante. Mas também há um tanto de subjetivo nas imagens que construo. Reparo na atenção que transparece, na velocidade dos movimentos, o ritmo da visita, uma soma de fatores que vão desenhando personagens e também comportamentos que vão se repetindo.

No período de um ano, estive no MAC em São Paulo, no MAC de Porto Alegre¹⁰⁷, no CCBB de Brasília, no Centre Georges Pompidou em Paris e, muito especialmente, no MACBA em Barcelona¹⁰⁸. O que segue aqui é um primeiro esboço, muito tocado pela experiência em Barcelona, por ser o material mais vasto que consegui compilar. Sinto que é possível ir mais. Por exemplo, por força das condições e das possibilidades, em geral estive em museus-ponto-turístico. Seria interessante estar em um grande museu em uma cidade com menos fluxo de turistas. É possível que isso trouxesse novidades. Enquanto essa oportunidade não se apresenta, vamos ler estes leitores.

O LEITOR PROTOCOLAR

Parece haver uma etiqueta média, uma noção de bons modos sobre a relação com o museu. E o LEITOR PROTOCOLAR sabem muito bem disso. Visita uma sala de exposições como se fosse cumprimentar a rainha da Inglaterra em Buckingham. Todos os movimentos decididos e bem treinados. Não há espaço para o improvisado. Talvez tudo já comece no passo, no modo de andar. Se podemos ler em livros como *Sobre as ruínas do museu* que o comportamento das pessoas em museus se assemelha ao dos crentes em igrejas (a fala baixa ou inexistente, os passos silenciosos, a pouca ou nenhuma expressão de emoção), o LEITOR PROTOCOLAR estabelece um código mais específico desde seu modo de andar. Os braços estarão às costas ou cruzados à frente do peito, o olhar será vago e os passos serão muito parecidos com os de um passarinho: leves e precavidos. Um cuidado pouco natural de tirar todo o pé do chão e depois colocá-lo de volta como se tentasse deixar a pegada perfeita: primeiro o calcanhar, depois a planta do pé e só então

¹⁰⁷ Tentei fazer observações em outras exposições em Porto Alegre, no MARGS, na Fundação Iberê Camargo e na Bienal do Mercosul de 2018, mas não encontrei cartelas/tabuletas/plaquetas nessas mostras.

¹⁰⁸ Destaco o MACBA porque durante minha bolsa de doutorado sanduíche em Barcelona, pude visitar o museu semanalmente entre começo de maio até a primeira semana de agosto, totalizando 17 observações nessa instituição. Soma-se a isso a exposição que estava em cartaz nesse período, *Bajo la superficie*, que possuía algumas peças extremamente adequadas para os meus propósitos.

os dedos tocam o piso. É assim, passo a passo, parte a parte do pé, como se pisasse num campo minado, que o LEITOR PROTOCOLAR se aproxima de uma obra e de seu texto. E então ele sabe que pode olhar por um breve instante para o quadro, escultura ou instalação, mas manda a boa etiqueta que se dirija ao texto. E ele vai. Nem muito perto, nem muito longe, ele se posiciona a cerca de um metro da plaquinha, cuidando para manter as mãos às costas, ou os braços cruzados – alguns mais avançados levarão uma das mãos ao queixo, talvez cocem o queixo durante a leitura. É imprescindível ler toda a informação para, só então, caminhar até uma distância que permita abarcar toda a obra com o olhar. Cumprida a observação geral, é o momento de aproximar-se, quase tocando-o com o nariz, olhar a obra pela diagonal, pelos lados, mesmo que no texto tenha se lido apenas sobre a vida do artista responsável. Não importa que não haja sugestões no texto para isso. O LEITOR PROTOCOLAR não registrou o texto. Ele cumpriu um protocolo.

O CORPO LÊ

Mas nem todo mundo segue os protocolos. Há pessoas que, por mais que sigam alguns passos do cerimonial (a ordem de leitura texto-obra, por exemplo), não se atêm a regras tácitas para o corpo numa exposição. E, assim, descobrem que tem um corpo. São os LEITORES DE CORPO INTEIRO. Se você não se orienta pela etiqueta de exposição e, por isso, não prende suas mãos bem presas às suas costas ou em frente ao seu peito, nos braços cruzados, uma pergunta logo se impõe através dos seus gestos: qual o lugar das mãos no museu? Mais: o que fazer com as mãos durante a leitura, quando não se está segurando o suporte da leitura? Se as mãos não estão agarradas uma à outra durante a leitura na exposição, é muito comum que elas ganhem vida, reclamem ação e participação. Coçam o queixo, a cabeça. Esfregam os olhos. Entram e saem dos bolsos, balançam folhetos, ajeitam cabelos, puxam as calças para cima, apertam o moletom preso à cintura. Ajeitam a bolsa no ombro, trocam o celular da esquerda para a direita, se apoiam na cintura. As mãos, durante o ato da leitura, sentem saudade do livro, da revista? Elas querem agarrar um objeto como os olhos agarram as letras? As mãos nos museus parecem bichinhos indóceis reclamando atenção.

O corpo inteiro faz isso. A silenciosa leitura no museu desperta o corpo todo. Talvez por tirá-lo da zona de conforto de uma poltrona, de um sofá, de uma rede, de uma cama. O LEITOR DE CORPO INTEIRO faz lembrar o começo de *Se um viajante em uma noite de inverno*,

Você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*. [...] Escolha a posição mais cômoda: sentado, estendido, encolhido, deitado. Deitado de costas, de lado, de bruços. Numa poltrona, num sofá, numa cadeira de balanço, numa espreguiçadeira, num pufe. Numa rede, se tiver uma. Na cama, naturalmente, ou até debaixo das cobertas. Pode também ficar de cabeça para baixo, em posição de ioga. Com o livro virado, é claro. Com certeza, não é fácil encontrar a posição ideal para ler. Outrora, lia-se em pé, diante de um atril. Era hábito permanecer em pé, parado. Descansava-se assim, quando se estava exausto de andar a cavalo. (...) Pois bem, o que está esperando? Estique as pernas, acomode os pés numa almofada, ou talvez em duas, nos braços do sofá, no encosto da poltrona, na mesinha de chá, na escrivaninha, no piano, num globo terrestre (2002, pp. 11-12)

Nunca vi alguém chegar a cavalo em um museu. De moto, de bicicleta, sim. O que une todos os leitores, seja em qual for a instituição, é que se lê em pé. E não é para descansar da cavalgada, realocar os músculos sacudidos. Essa condição evidencia que não se lê apenas com os olhos. É impossível ler sem as pernas, sem o tronco, sem as orelhas. Leva-se eles para todas as leituras. E o LEITOR DE CORPO INTEIRO sublinha isso. Recordo de uma cena: ele se posiciona em frente à plaquinha de texto, sempre de mãos nas costas. Não chega a se curvar. Mal para e a perna direita se coloca mais à frente, como se quisesse caminhar, quase toca a ponta do pé na parede. Ao mesmo tempo que o leitor está próximo do texto, faz uma leitura inquieta. A perna da frente balança porque ele levanta e baixa o bico do pé repetidas vezes como se marcasse o ritmo do chipô numa banda de punk. Ou marca o ritmo da leitura. Depois de 33 segundos de leitura, o pé direito abandona o pedal da bateria invisível. Deixa o solo e, num movimento de equilíbrioso ou yoga, vem parar atrás da panturrilha esquerda. A perna direita dobrada, em contato com a esquerda esticada, forma uma espécie de número 4. E, para desafiar o equilíbrio, o pé direito em suspensão, que poderia coçar a batata da perna, ou simplesmente repousar, retoma a batida punk rock. Balançando o pé para a frente e para trás, agora marca o ritmo no ar. O leitor se sustenta num pé só por cerca de quinze segundos. E então devolve o pé direito ao solo. Uns poucos segundos se passam, e o leitor inicia um movimento que é um clássico da leitura em museus, uma cisão corpo e mente. A perna direita, o pé direito, sempre eles, decidem sair daquele lugar e iniciam um passo que é mais compasso: o movimento da perna desenha um ângulo de 45 graus em sentido horário. Esse movimento puxa o resto do corpo, vai girando o corpo. A movimentação vem de baixo para cima: giram as canelas que ficam em ângulo reto com o texto lido; giram a cintura, a barriga, o peito, está todo o corpo de lado para o texto, menos a cabeça, que só agora começa a girar. E, posso jurar, as pupilas são a última parte do corpo a se entregar ao movimento, a abandonar a posição frontal em relação ao texto. Até o instante limite mantém-se

apontadas para a plaquinha. É como se o corpo, cansado das limitações da leitura, entediado por ficar em pé, decidisse sair, mas a cabeça, disciplinada, dissesse: não, não, ainda falta a última linha, ou preciso reler o nome do autor. Mas o corpo vence, e o leitor, depois de um último relance, abandona o texto.

Leitura como instante físico, de participação, de convocação do corpo todo.

LEITOR EXPOSTO

O leitor pode não se sentir tão à vontade para deixar o corpo livre no ato da leitura. Essa tutela do corpo acontece porque ele não sabe, mas sente que há uma dissonância entre ler e estar de pé em uma instituição aberta ao público. O leitor não sabe, mas intui nos seus constrangimentos de cidadão civilizado que a leitura, já faz alguns séculos, é coisa privada, se faz dentro de casa, a sós. É certo que se lê em cafés, bibliotecas, parques, até mesmo na beira da praia. Mas, mesmo nestes espaços abertos e coletivos, eu demarco paredes invisíveis para me apartar. Construo uma propriedade virtual que me oferece um senso de privacidade. A mesa no café e na biblioteca. A minha árvore ou o meu banco delimitam meu campo de domínio, minha cidadela no parque. Na beira da praia, domino a sombra debaixo do guarda-sol, minha cadeirinha. E há a capa, que protege o rosto e dá a segurança de agarrar algo. Mas e no museu? O leitor não sabe, mas sente que está exposto. Está tão exposto quando a tela e a escultura. Ele pode ser olhado o tempo todo, não há um só espaço que seja exclusivo do LEITOR EXPOSTO, que como todo bom neurótico não quer ser notado no seu desconforto, no seu ato de leitura e, por isso mesmo, deve sentir no seu profundo que está sendo notado. Enrijece o corpo numa só postura e poderá caminhar salas e salas, passando por textos e mais textos, sempre com uma mesma posição. Controlar o corpo, não o deixar tomar conta. Estou num templo da civilização ocidental, deixo os instintos do lado de fora. Leio, mas leio controladamente. O gesto rígido, o braço cruzado, por exemplo, surge como uma muralha, uma pequena cerca que delimita o espaço do LEITOR EXPOSTO.

Mas é possível também que o LEITOR EXPOSTO, pressionado pela solenidade e pelo peso de séculos de cultura do museu, não queira mesmo é ver exposta a sua ignorância, que é a de quase todos os que estão com ele, mas ele não sabe. O LEITOR EXPOSTO tem essa fragilidade. Não quer expor o seu rosto de quem não sabe tantos nomes, tantos materiais e tantas e interpretações. Assim, disfarça-se de LEITOR PROFUNDO, de especialista que desafia o texto, que o lê de igual para igual, refletindo com a seriedade dos filósofos, dos exegetas sobre aquelas palavras. Sua postura tenta

informar para todos que o observam: não é que ele não saiba o que pensar ou que esse quadro inteiramente pintado do mesmo amarelo o coloque na desconfortável situação de não entender nada. Não, longe disso, veja, ele lê porque está estudando estas palavras, elaborando, comparando-as com as suas refletidas opiniões. Caso alguém tenha dúvida, basta olhar a naturalidade com que o LEITOR EXPOSTO, assim ele espera, repousa o queixo no punho enquanto lê-medita. Ele também poderá abrir esse mesmo punho e criar uma semi-moldura para o seu rosto, o polegar por baixo do queixo, o indicador subindo pela bochecha, o peso de toda essa expressão indo parar lá no cotovelo que se apoia na mão do outro braço, este, cruzando o tronco horizontalmente entre o peito e a barriga. Protegido, O LEITOR EXPOSTO avança assim. Tirar os óculos e morder uma das hastes pode ser uma alternativa. Mas parece mais difícil caminhar assim.

CARA-CRACHÁ

Este é um comportamento que me intrigou durante um certo tempo. A pessoa entra na sala do museu e aproxima-se, sem olhar para a obra, da plaquinha colada na parede. Uma plaquinha que contém 100 palavras, uma leitura de quase um minuto, se feita de modo alfabetizadamente funcional. Mas a pessoa, repetindo, sem olhar a obra, chega junto da placa e não demora mais do que dois segundos. Como que repelida, dá as costas, sem mais, sem nem olhar a tela, a escultura, a instalação. Uma primeira constatação é que esse era um perfil de público que não lia, mas via a placa. Constatação que não me leva muito longe. O importante mesmo era saber: o que via esse tipo de leitor que o afastava do texto, que o fazia ignorar um quadro de dois metros por dois bem ao seu lado? Ora, é bem possível que seja mais um LEITOR PORTEIRO, olho o nome do artista ou da artista na plaquinha, o crachá; confiro que não está na lista, nego permissão, não dou acesso ao meu interesse. O LEITOR PORTEIRO, com diferentes acervos mentais desde o típico Picasso-Manet-Monet-Rembrandt-etc., até listas mais extensas, sabe que há nomes que tem passagem e nomes que não têm, com quem não vale a pena perder tempo.

LEITOR DE FÉRIAS

Abra um guia de turismo de qualquer cidade. Você encontrará informações sobre pontos turísticos, parques, restaurantes, lojas e, muito provavelmente, museus. Pacotes de turismo para capitais europeias ou para Nova York incluem ingressos para museus. Faz parte da dinâmica do turismo internacional o city tour, a comida típica, as compras e o museu da cidade. Como diz Vargas Llosa (2013), a visita ao museu faz parte da obrigação

do perfeito turista pós-moderno. A relação com o museu equipara-se a tirar uma foto no Cristo Redentor no Rio, ser retratado com um dançarino de tango no Caminito em Buenos Aires, comer uma paella na Espanha. Então é bacana mostrar no Instagram uma foto da Monalisa, uma foto emulando o gesto do pensador de Rodin. Mas nem todo museu tem esses ícones. E o LEITOR DE FÉRIAS caiu em um museu de arte contemporânea por causa do pacote da agência, porque comprou uma promoção de ingressos para atrações culturais da cidade, porque choveu e era dia de entrada livre na instituição. Então ele converte as salas de exposição nas ramblas, nos caminhos do Parc Guell, no calçadão da Barceloneta. O museu é um espaço para bater perna distraído; se for um casal, caminhar de mãos dadas, apontando, olha ali, amor, alguma curiosidade. As plaquinhas tornam-se vitrines ou mantas estendidas no chão com autênticos souvenirs chineses. O LEITOR DE FÉRIAS vem com a câmera a tiracolo e dá uma passada de olhos atrás de algo inusitado, de algo para contar na volta para o seu país, para a sua cidade. Seu olhar demora mais tempo do que o necessário para reconhecer o nome de alguém famoso, mas está longe da duração exigida para ler a íntegra. Contudo, é a despreensão e a placidez no olhar, em contraste violento com o LEITOR EXPOSTO, que sublinham essa passada de olhos, esse flamar ótico.

Ou talvez o LEITOR DE FÉRIAS reproduza a sensação do retiro no litoral. Como ele faria na beira da praia com aquele livro que a moça da livraria disse que está saindo muito bem, o LEITOR DE FÉRIAS lê para passar o tempo, lê por distração, para não se entediar no museu. Se pudesse pedir uma caipirinha para acompanhar a leitura, tanto melhor. Mas o museu não permite, então ele caminha um pouco, lê outro tanto. Caminha mais um pouquinho, passa os olhos, mas desiste, o texto é chato, não conta nada de divertido. E assim segue o LEITOR DE FÉRIAS, passeando no museu.

LEITOR BEIJA-FLOR

Filho legítimo do LEITOR PORTEIRO com o LEITOR DE FÉRIAS, esse personagem não tem tempo a perder – afinal, está de férias. Ele sabe, porque se preparou muito bem para aproveitar cada minuto do seu descanso, que aquele museu obrigatório naquela cidade dá para se fazer em duas horas, talvez até uma, se a visita for bem planejada: há apenas um Cézanne imperdível para os amantes da arte, e um Picasso que vale a pena. Se sobrar um tempinho, ele sabe que deve aproveitar a vista deslumbrante do café do museu. Por isso, o LEITOR BEIJA-FLOR não se deixa distrair com o que não importa. Ele entra zunindo na sala de exibição e vai bicando de plaquinha em plaquinha,

de plaquinha em plaquinha. “Hm... Fulano? Não, não era esse o nome”, e voa para a próxima plaquinha: “Beltrana... de Tal? Nunca ouvi falar”, e acelera para esticar o pescoço e colar o rosto na próxima plaquinha para checar o nome, que também não é o que ele procura. É capaz de rodopiar uma sala inteira bicando o cabeçalho do texto de cada uma das plaquinhas e sair do espaço sem olhar mais nada. Só se satisfaz e para em pleno voo quando encontra o néctar do nome prometido. E aí se detém e talvez leia todo o texto, talvez fotografe o texto, talvez olhe por cinco segundos para a obra prometida. Certamente tirará uma foto com o trabalho de Cézanne ao fundo.

O LEITOR DEFORMADO

Penso no leitor que decorou no colégio como é que se deve ler um período, registrando o sujeito, o verbo, o predicado. Se a conjugação está em primeira ou terceira pessoa. E então ele vai ler Joyce, Beckett, Guimarães, Clarice, Manoel de Barros. O que acontece? Este leitor deformado pela decoreba se faz representar no museu. Parente muito próximo do LEITOR PROTOCOLAR, o LEITOR DEFORMADO, lê sobre a obra *Sem limites*, do artista Ignasi Aballí. O texto informa que o quadro é resultado das reflexões do artista sobre as possibilidades de pintar evitando a representação. Como seguir pintando sem querer mostrar nada, pergunta-se o artista. E o LEITOR DEFORMADO, como se só houvesse buscado funções gramaticais no texto e não sentidos e significados, não pensa duas vezes: depois de ler, ficará, muito dedicadamente, pelos próximos dois minutos, talvez mais, perscrutando toda a tela. Observará de distâncias diferentes, de ângulos variados, olhará com detalhe o canto superior direito e o canto inferior esquerdo de uma tela toda pintada uniformemente pela mesma cor. Cumprida a análise morfológica de texto e tela, partirá para próximo conjunto texto-obra, no qual aplicará exatamente o mesmo procedimento.

LEITOR QUIXOTE

É claro, há os que leem porque querem. E como querem. O mais radical desses leitores, uma espécie de leitor inveterado, é, não há dúvidas, o LEITOR QUIXOTE. Vejo-o entrar na sala de exposições e olhar para os lados, ao redor, como se fosse um radar de textos. Rastreia o espaço até a primeira plaquinha entrar no seu raio de visão e vai até ela. Não há nome de artista, título de obra, material descrito que o faça desistir. O LEITOR

QUIXOTE lê linha a linha, em geral bastante rígido de postura, sem deslocar o olhar do texto para a movimentação na sala, para a obra ao lado. Leitura concentrada e dedicada. Mas o interessante mesmo não se dá durante a leitura e, sim, no seu final, como Dom Quixote, depois de ler os romances de cavalaria. O LEITOR QUIXOTE, encerrada a fruição de uma plaquinha, não tem dúvidas, dá as costas tanto para ela quanto para a obra a qual se referia. A referência no real não interessa a esse leitor. O texto basta, a imagem se desenha na cabeça. Ele parte em aventura pela sala em busca de mais um texto, seja de parede, seja na plaquinha. Já vi o caso de um leitor que entrou no espaço com o olhar rastreador de frases impressas. E paralisou: havia poucas placas na sala e todas em cantos. E todas estavam ocupadas por outros leitores. Esse LEITOR QUIXOTE, um pouco sem rumo, caminhou pela sala, cabeça baixa, por cerca de um minuto. Era como se evitasse ver a obra, como se fosse errado ver os objetos expostos. Caminhou e caminhou olhando o chão, os pés, até que vagou um texto. Ele apressou o passo e começou seu ritual.

Algo que me ocorre é que pode valer a pena perguntar se o LEITOR QUIXOTE, mais do que um inveterado pela leitura, não é fruto de uma sociedade mediada, em que boa parte do contato com a realidade se dá através de mediadores. A leitura em telas e jornais, noticiários televisivos, acessar as realidades mais distantes por meios de informação, mas talvez não ser capaz de olhar por um minuto o que está do meu lado. Lembro de uma crônica de Luis Fernando Verissimo, *A mágica do rádio* (2018). Ele fala do confronto entre o futebol ouvido e o futebol visto. Não é a mesma coisa, é claro. Mas o LEITOR QUIXOTE talvez sinalize nossa desconfiança em nossos próprios olhos, ou um amortecimento da visão. Ou simbolize nossa desconfiança com o real. Entre o que vejo e o que me informam, fico com o informado, o sentido já vem pronto. Dá muito menos trabalho.

LEITOR REVERENTE

Pode até ser um LEITOR QUIXOTE, mas não necessariamente. Quando ele entra na sala, nada o impede de olhar as obras, nem antes, nem depois da leitura. A questão não está no que antecede a leitura. Não está no que sucede. Está num símbolo do corpo. Numa disposição ao texto. É comum ver leitores que, de algum modo, por suas posturas parecem confrontar o texto, como quem diz “Quem você pensa que é”. Isso se desenha numa posição meio lateral, às vezes quase noventa graus em relação ao que se lê, olhando de

cima para baixo, porque o texto não está exatamente à altura dos olhos. Ou surge na tentativa de um exame oftalmológico ao ler o texto o mais afastado possível. Mais do que dizer da qualidade da visão dessa pessoa, a decisão de ler a mais de metro e meio – podendo chegar mais perto – fala de uma vontade de estar o minimante próximo. Não se entregar à leitura. Não se adonar do texto. Mas então chega alguém na sala e se aproxima do texto. E não se contentado em diminuir a distância com os pés, o faz com todo o corpo. Curva-se. Feito um japonês abaixa o tronco. Reverencia a leitura. Coloca-se no mesmo nível do texto. Não olha nem de cima, nem de baixo. Não parece haver enfrentamento ou distância ou desinteresse ou obrigação de leitura. É uma entrega. Curvar-se pode sugerir submissão por parte de quem faz o gesto. Mas também pode ser uma declaração de respeito ou mesmo de pura boa vontade. Submeter-se à leitura, respeitar a leitura, ler de boa vontade, estará o LEITOR REVERENTE com essa disposição toda para o texto? O corpo pode sugerir que sim.

LEITOR DE MANUAL

Entra na sala e olha de relance para a instalação. Depois vê que a placa com o texto está logo adiante. Abandona a obra e se aproxima da parede. Com mãos nas costas, braços cruzados, ou de modo inquieto, costuma levar 30, 40 segundos para fazer a leitura. E então volta a olhar para a obra. Pode até tomar uma posição mais centralizada, para ver o todo. Porém, o LEITOR DE MANUAL não falha. É possível ver insegurança no modo como a cabeça desvia da obra e aponta para a plaquinha, agora distante demais para ser lida. Volta a encarar a instalação, mas bate aquela dúvida: como é que encaixam mesmo essas peças todas, o LEITOR DE MANUAL parece perguntar. E retorna à plaquinha. Relê por mais alguns instantes. Olha dali mesmo a obra. Olha de novo a placa, como alguém que estudasse para uma prova. Decora ou entende o lido e volta a olhar a obra. Talvez as peças agora se encaixem. Mas se for preciso, ele volta ao manual de construção de sentido.

JOGO DOS SETE ERROS

Poderíamos atribuir o comportamento, pela movimentação, a algum déficit de atenção. A pessoa não consegue se manter atenta à mesma coisa por muito tempo, tudo a dispersa, diriam psicólogos amadores. Mas é o caso de nós olharmos com mais cuidado para esse modo de leitura. O que parece é que este LEITOR REVISOR presta muita

atenção, lê de maneira crítica o texto e joga uma espécie de jogo dos sete erros com o que lê. Ele começa a leitura e, não demora muito, olha para a obra a qual o texto faz referência. Não é raro que esteja com o cenho franzido. Mais: um microinstante antes de virar o rosto em direção à obra é comum que o corpo se contraia, como se o leitor tomasse um choque, como se pensasse, “Mas quê?”. Este leitor não parece chegar a estabelecer um pacto de leitura. Não há uma suspensão da crença nem da crítica. Ao contrário do LEITOR QUIXOTE, o texto não basta, não é suficiente. É preciso bater com a realidade. É possível, às vezes, vê-lo agir como se assistisse a uma partida de tênis em câmera lenta: alguns segundos olhando para o texto, franze o cenho, vira a cabeça para obra; alguns segundos observando a obra, vira a cabeça para o texto. Nesse jogo, nesse vai-vem, nesse palavra-imagem, o LEITOR REVISOR assume uma postura desconfiada. Lê o texto, mas quer ser convencido pelo que vê. Ver para crer no que lê. Não surpreende ver o LEITOR REVISOR dar de ombros ou fazer um bufar um *pfff...* ao dar a leitura por encerrada. Um sorriso irônico também pode escapar. É difícil saber, mas é possível que o ideal de leitura do LEITOR REVISOR, a plaquinha ideal, fosse como o mapa de que Borges (1974) nos fala em *O rigor da ciência*, um texto que descrevesse à perfeição não só o que leitor vê, mas também o que ele sente e intui ao ver.

CLUBES DE LEITURA

Há uma modalidade de leitura muito comum em museus. Uma modalidade que acaba por gerar novos tipos de leitores, em função das dinâmicas que provoca. São os CLUBES DE LEITURA DE MUSEUS. Formados por casais, duplas ou grupos maiores de amigos e amigas, ou famílias, os CLUBES DE LEITURA DE MUSEUS desfazem a ideia solitária da leitura. E se assemelham a grupos de leitura de livros porque, não raro, os textos são debatidos, discutidos. Experiências e entendimentos, bem como as críticas são compartilhados pelos participantes. Diria que o CLUBE DE LEITURA DE MUSEUS básico é aquele formado por pares. Um casal é o mais comum. Mas amigos também são frequentes. Entram em par no ambiente e, se a plaquinha não está bastante visível à entrada, é bastante normal que se percam por um instante (especialmente os amigos, os casais podem estar de mãos dadas ou abraçados, o que evita estas distrações). É o momento em que um vê a plaquinha e vai na direção dela e a outra pessoa, por não haver se dado conta, volta a sua atenção para a obra ou mesmo segue a caminhada. O desencontro logo é percebido. E a dupla se põe a ler junta. É nos CLUBES DE LEITURA DE MUSEUS que se vê uma maior interação até mesmo física com o texto, uma

apropriação por parte dos leitores. Quando é da dinâmica do clube discutir e debater ao longo da leitura, dedos tocam no texto sublinhando trechos relevantes ou curiosos. É possível se tocar com o dedo da mão esquerda no texto e com o direito apontar para a obra. Ou apontar o texto e tocar a pessoa ao lado, “olha aqui, repara”. Nos CLUBES DE LEITURA DE MUSEUS também se observa um humor mais explícito dos leitores e leitoras. Talvez pela necessidade de aceitação que a relação com o outro provoca, é recorrente, eu diria até provável, observar alguém fazendo piadas com o texto, com a obra. Risadinhas sempre aparecem nestas dinâmicas de leitura compartilhada. Mas os CLUBES DE LEITURA DE MUSEUS não são homogêneos e geram alguns personagens bastante típicos. Lembro agora de um perfeito membro, talvez membro fundador de um clube desses. É o LEITOR SINHOZINHO MALTA. Embora ele pertença e até lidere CLUBES DE LEITURA DE MUSEUS, não é pelo texto que começam as reuniões conduzidas por ele. O LEITOR SINHOZINHO MALTA pode ser visto, acompanhado, indo direto para a frente de uma tela, de uma escultura. E aponta para a obra e começa a dar explicações, sempre acompanhadas de gestos. A mão, com a munheca frouxa, balança ao sabor dos movimentos do braço, reproduzindo pinceladas. Os dedos desenham formas no ar. Ele é capaz de pegar o outro membro do grupo e puxá-lo para mais perto do objeto observado para melhor explicar, para se fazer entender. E então ele convoca o clube à leitura. Depois de haver explicado e palestrado, ao chamar o outro membro para ler, a sensação é que está dizendo “Quer ver, vamos ali ver se eu tô certo ou tô errado”. A leitura costuma ser conduzida pelo LEITOR SINHOZINHO MALTA, que faz apontamentos e comentários, às vezes contrariados. É possível ver esse leitor abandonar o texto com o gesto de desdém de uma das mãos, como quem diz “Ah, sai pra lá”.

Outra figura típica dos CLUBES DE LEITURA DE MUSEUS, é o PAPAGAIO DE LEITURA. Ele costuma se manifestar mais em visitas de casais. É alguém que anda medindo na balança o companheirismo e o tédio. Alguém que pode dizer que amar é fazer concessões. A cena típica: o casal entra no ambiente e uma das metades da laranja, digamos ela, vai até o texto de uma das obras. A outra metade vem atrás, seguindo. Mas não fica lado a lado, não lê junto. Em geral fica às costas da pessoa amada. Pode abraçar carinhosamente por trás, encostar o queixo no ombro e até deixar os olhos baterem em algumas letras impressas na plaquinha. Mas se o abraço for refutado, ou se a visita já começou faz tempo e já chega de tanto abraço, o PAPAGAIO DE LEITURA fica a um passo do cônjuge. Checa o celular. Balança de uma perna para outra e dá uma espiada por cima do ombro, talvez veja e registre o nome do artista. Então roda pela sala, vê todas as

outras obras em tempo recorde e retorna. Se a pessoa amada segue lendo, ele dá mais uma papagaiada por cima do ombro e olha o texto com curiosidade para saber se falta muito. O comentário típico desse pseudo-leitor seria “A fulana, ou o fulano, adora essas coisas de museu e tem a mania de ler todos os textos... daí a gente vai, né?”. Se estivessem em casa e não no museu, ele estaria coçando o dedão do pé sentado no sofá, enquanto a esposa ou o esposo assiste à novela; se estivessem no cinema, se distrairia olhando o balde de pipoca extra grande, enchendo a boca de pipoca para depois perguntar: peraí, mas esse não era o mocinho; se estivessem num show, sairia de dez em dez minutos para pegar mais uma gelada – ou para ir no banheiro. Mas estão no museu, e é bom olhar de vez em quando o texto para não parecer que está de mal humor. E também porque é comum no **CLUBE DE LEITURA DE MUSEUS** que, finda a leitura, surja um comentário, uma pergunta, uma interação.

E poderíamos pensar ainda em dois polos do mesmo fenômeno gerado pelos **CLUBES DE LEITURA DE MUSEUS**. O fenômeno: a pressão social, ou pressão do meio. Em grupos de três ou mais pessoas sempre haverá vítimas nos dois lados da guerra silenciosa pelo comando desses grupos maiores. Diria que há **LEITORES QUIXOTE** sufocados nesses grupos e **NÃO LEITORES** coagidos. A pressão de mover-se em grupo ao longo de toda uma exposição provoca essa tensão.

Por exemplo: elas entram, são quatro e jovens (penso que vinte anos ou menos). A primeira a entrar na sala não olha para nada, só para a próxima porta, quer avançar, talvez seja uma **LEITORA DE FÉRIAS**. A segunda, como se imantada por textos, sente que a plaquinha está às suas costas. Vira-se, vai ler. Porém, a terceira e a quarta repetem mais ou menos o trajeto da primeira. A segunda segue atenta à parede e a quarta, ao vê-la ali sozinha, junta-se, por interesse ou por solidariedade. A primeira e a terceira meninas freiam seu avanço e se aproximam. A terceira atua como **PAPAGAIO DE LEITURA**, finge se interessar, olha o quadro, coça a perna. A primeira menina só falta olhar no relógio e bufar. É como se esperasse um ônibus atrasado. A segunda, a mais decidida leitora olhas as amigas e vê seus olhares dispersos, nenhuma cabeça apontada para o texto. Ela cede. Abandona a leitura e me pergunto se leu tudo o que queria ou se interrompeu antes do fim. Não quer ser a chata, a **CDF** do grupo, aquela que atravanca as férias porque tem mania de ler. Difícil saber. Porque o contrário também acontece. Duas mulheres e um homem entram conversando na sala. A primeira mulher e o homem entram em modo de museus, fazem silêncio e vão ao texto. A segunda mulher, que não ia, se percebe sozinha e vê o **CLUBE DE LEITURA** formado ao redor da plaquinha. E agora? Ela volta.

Reagrupa-se e, atrás dos dois que leem, ela aponta os olhos para a plaquinha, mas a concentração parece estar mesmo em jogar o peso de uma perna para a outra, ajeitar os cabelos, enquanto a amiga e o amigo leem. Ela até deve se forçar a ler um pouco, porque, quando a primeira mulher e o homem se viram, já suficientemente lidos, e comentam o que leram e apontam para a tela, ela esboça algum comentário. Pode ser um mero Pois é. Em um grupo, uma leitora coagida a ler menos; em outro, uma não-leitora constrangida a parar em todos os textos. Pressões dos CLUBES DE LEITURA EM MUSEUS.

POST-SCRIPTUM ou DE BARCELONA A BRASÍLIA

Faço um salto das observações no MACBA de Barcelona para relatar uma experiência em Brasília. Acho justo trazê-la aqui, porque é uma cena e uma reflexão que apenas exposições muito específicas e que não ocorrem todo dia podem oferecer. Estando em Brasília em dezembro de 2017 para um evento, aproveitei uma brecha de uma tarde para ir ao Centro Cultural Banco do Brasil na esperança de encontrar uma exposição com textos e leitores. Estava em cartaz uma edição do FILE (Festival Internacional de Arte Eletrônica). Era um domingo, havia famílias, crianças, jovens, grupos de amigos e “arte-interativa”. Também havia textos. Havia plaquinhas em várias das obras. Mas o interessante é que, ao contrário do que vi em outras experiências, ninguém lia texto algum. Estive lá por duas ou três horas e não registrei nenhuma pessoa ler qualquer coisa. Tampouco olhar muito. Parece que a dinâmica em mostras como o FILE é outra: as pessoas querem usar, sobretudo usar. E experimentar. Não querem entender. Sentidos, só o tato, a audição, o olfato e a busca por um frio na barriga, por alguma surpresa. O texto interpretativo é trocado pelo monitor das atividades. E a pergunta feita ao texto do museu, *o que é isso, o que isso quer dizer*, é substituída pelo *o que isso faz, o que eu faço com isso* – quando se faz a pergunta. Sim, é comum que o público, a não ser que haja restrições ou limites específicos, jogue-se na aventura sem nem buscar entender antes a proposta. Em algum sentido, devo admitir, é uma experiência bem mais direta entre público e objeto. Uma relação muito menos mediada pelo racional (seria mais próxima da experiência estética vivida até o século 19, desprovida de explicações, processos, conceitos?). Mas também tenho a impressão de que no lugar de leitores (ou mesmo espectadores), encontrei usuários, com toda a descartabilidade que a palavra *usuário, usar, usado* traz no século 21. Uma experiência desinteressada, instantânea e sem ressonância como uma montanha russa, como um autochoque. E a busca incessante pela próxima obra-experiência. De uma para a outra antes que o parque feche. Não deixa de

ser uma relação que entusiasma e excita o público por não deixar vazios e silêncios. O corpo sempre em agito e convocado. Experiência ideal de uma sociedade que não suporta o tédio. Uma experiência de preencher vazios de sentido com ação, estímulo, riso, arrepio, calafrio. O leitor convertido em usuário age intensamente na exposição. Mas não sei bem o que leva dela ao sair.

Referências Bibliográficas

- AIRA, Cesar. Sobre a arte contemporânea. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018.
- ALBANO, Caterina (2014) Exhibition. In: Encyclopedia of Aesthetics. Oxford University Press, Oxford and New York, pp. 533-538
- ALEXANDER, Edward P. et ALEXANDER, Mary. Museums in motion. Lanham: Altamira Press, 2008
- ARCHER, Michael. Arte contemporânea – Uma história concisa. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2102.
- AUB, Max. Jusep Torres Campalans. Cidade do México: Fondo de Cultura, 1958.
- _____. Jusep Torres Campalans. Madri: Alianza, 1975.
- _____. Vida y obra de Luis Álvarez Petreña. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- _____. Diarios (1939-1972). Barcelona: Alba, 1998.
- BALZER, David. Curationism: How Curating Took Over the Art World and Everything Else. Toronto: Coach House Books, 2014.
- BARRY, Robert. Inert gas series. In: SIEGELAUB, Seth (ed). March 1969. Disponível em <http://www.primaryinformation.org/files/March1969.pdf> (consultado em 31/01/2019)
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAZIN, Germain. The museum age. Nova York: Universe Books, 1967.
- BORGES, Jorge Luis. Obras completas. Buenos Aires: Emecé, 1984.
- BOURDIEU, Pierre e DARBEL, Alain. O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público. Porto Alegre: Zouk, 2016.
- BRANDÃO, Carlos Roberto e LANDIM, Maria Isabel. Museus: o que são e para que servem? In: SISEM SP (Org.). *Museus o que são e para que servem*. São Paulo: ACAM Portinari/SEC-SP, 2011, pp 94-103.
- CALLE, Sophie. Suite vénitienne. Seattle: Bay Press, 1988.
- _____. Double Game. Londres: Violette Editions, 1999.
- CALVINO, Italo. Seis propostas para o próximo milênio. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. Se um viajante numa noite de inverno. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CAMNITZER, Luis. Conceptualism in latin american art: didactics of liberation. Austin: University of Texas Press, 2007.
- CINTRÃO, Rejane. As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MoMA. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício de curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010. Pp 15-41
- CORTÁZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto. In *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006, pp 147-163.
- CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas do museu. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DANTO, Arthur (2006). Após o fim da arte: arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odisseus Editora.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FERNÁNDEZ, Luis Alonso. Museología y museografía. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999.
- FIRMEZA, Yuri et GEIJUTSUKA, Souzousareta (Org.). Souzousareta Geijutsuka. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.
- FOUCAULT, Michel. Isto não é um cachimbo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

- FRIED, Michael. Arte e objetividade. *Arte & Ensaios: revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n° 9, 2002, pp 131-147.
- HOFFMANN, Jens. (Curadoria) de A a Z. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- ICOM-PORTUGAL. Definição: Museu. Disponível em <http://icom-portugal.org/2015/03/19/definicao-museu/> (Consultado em 4 de janeiro de 2019)
- JAREÑO, José María de Luelmo. “No lo suelen llamar Arte, pero lo es”. Estrategias y modos artísticos en Jusep Torres Campalans, de Max Aub. *Literatura Mexicana*, v. 26, n. 2, 2015, pp. 67-96
- KAUR, Diana (2015). Seth Siegelau’s manifesto – A discourse analysis of The Artist’s Reserved Rights Transfer and Sale Agreement. Tese de Mestrado em Art History, Criticism and Conservation – Södertörn University, Huddinge. 89 pp.
- KERN, Daniela. Novas e velhas questões de curadoria no sistema contemporâneo de artes. In: *GERALDO, Sheila Cabo; DA COSTA, Luiz Cláudio (Org.). Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/daniela_pinheiro_machado_kern.pdf (última consulta em 02/02/2019)
- KIEFER, Charles. A poética do conto: de Poe a Borges, um passeio pelo gênero. São Paulo: Leya, 2011.
- KUH, Katherine. Explaining art visually. In: *Museum International*, Paris, Vol 1: n° 3/4, 1948, pp 148-156.
- LIPPARD, Lucy & CHANDLER, John. “A desmaterialização da arte”. *Arte & ensaios*. 25: 151-165. Disponível em http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/12/ae25_lucy.pdf (Consultado em 31/01/2019)
- MAILRAUX, Andre. O museu imaginário. Lisboa: Edições 70, 2011
- MARINETTI, Filippo Tommaso. O futurismo. In: *TELES, Gilberto Mendonça (org.). Vanguarda européia e modernismo brasileiro – Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- MARTINETTI, Sara (2012). Cronology. RAVEN ROW, disponível em <http://www.ravenrow.org/texts/39/> (consultado em 31/01/2019)
- MCEVILLEY, Thomas. Introdução. In: O’DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, pp. XV-XXIII)
- MOULIN, Raymonde. O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- NORTH, F. J. *Museum labels: handbook for museum curators*. Londres: The Museums Association, 1957.
- O’DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002,
- OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.
- OUDSTEN, Frank Den. *Space.Time.Narrative: the Exhibition as Post-spectacular Stage*. Londres: Routledge, 2011.
- _____. La exposición como representación dramática. In: *Museum International*, Paris, Vol XLVII: n° 1, 1995, pp 14-20.
- PANITZ, Marília. Afinal, o que é curadoria. In: MOTTA, Gabriela & ALBUQUERQUE, Fernanda. *Curadoria em artes visuais*. São Paulo: Santander Cutural, 2017.
- PUJOL FILHO, Reginaldo. Um personagem perdido entre a literatura e a arte. In: *BOAVENTURA, Davi e GERMANO, Tiago (Org.). Ciências contáveis ensaios sobre a escrita criativa*. Porto Alegre: Saúva, 2017.

- RAMOS, Alexandre Dias (org.). Sobre o ofício de curador. Porto Alegre: Zouk, 2010.
- RAMOS, Alexandre Dias (Org.). Sobre o ofício de curador. Porto Alegre: Zouk, 2010.
- REBOLLO, Lisbeth. Entre cenografias: O Museu e a Exposição de Arte no Século XX. São Paulo: Edusp, 2004.
- RENNÓ, Rosângela. Menos-valia. São Paulo: Cosac Naif, 2013.
- SCHAFFNER, Ingrid. Wall Text, 2003/6 – Ink on paper. In: MARINCOLA, Paula (Org.). What Makes A Great Exhibition? Philadelphia: Philadelphia Exhibitions Initiative, 2006.
- SCHJELDAHL, Peter. Art Houses. New Yorker. Nova York, janeiro de 2003, disponível em <https://www.newyorker.com/magazine/2003/01/13/art-houses-2> (consultado em 31/01/2019).
- SERREL, Beverly. Exhibit labels: an interpretive approach. Lanham: Rowman & Littlefield, 2015.
- SITI, Walter. O romance sob acusação. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance (volume 1)*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. pp 165-195.
- SMITH, Roberta. When exhibitions have more to say than to show. New York Times, Nova York, 2003, disponível em <https://www.nytimes.com/2003/04/13/arts/art-architecture-when-exhibitions-have-more-to-say-than-to-show.html> (consultado em 31/01/2019)
- SOOKE, Alastair. Damien Hirst, Treasures from the Wreck of the Unbelievable, review: this spectacular failure could be the shipwreck of his career. Publicado em The Telegraph em 6 de abril de 2017. Disponível em <https://www.telegraph.co.uk/art/what-to-see/damien-hirst-treasures-wreck-unbelievable-review-spectacular/> (Último acesso em 01/02/2019)
- STANISZEWSKI, Mary Anne. The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art. Cambridge: The MIT Press, 1998.
- STIGGER, Veronica. Gran Cabaret Demenzial. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- SUANO, Marlene. O que é museu. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- TAVARES, Gonçalo M. Breves notas sobre Literatura-Bloom. Lisboa: Relógio D'água, 2018.
- _____. Short Movies. Lisboa: Caminho, 2011.
- TOMKINS, Calvin. As vidas dos artistas. São Paulo: BEI, 2009.
- TOMKINS, Calvin. Duchamp. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- VARGAS Llosa, Mario. A civilização do espetáculo. Rio de Janeiro: Objetiva: 2013.
- VERAS, Eduardo. Seja Faça Experimente: enunciados imperativos na arte contemporânea (anos 2000). Tese de doutorado em Artes Visuais (História, Teoria e Crítica de Arte), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.
- VERISSIMO, Luis Fernando. Ironias do tempo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.
- VILA-MATAS, Enrique. Exploradores do abismo. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. Chat Baker piensa en su arte. Buenos Aires: Debolsillo, 2012.

Anexo (ou o terceiro capítulo de uma tese que não quer terminar)

Muito cedo em minha trajetória dentro do doutorado em Escrita Criativa, eu e meu orientador, Ricardo Barberena, chegamos a uma conclusão: para a defesa da tese, não bastaria entregar o texto, não bastaria discutir um texto impresso em papel e encadernado. Seria preciso intervir no espaço. O projeto pedia isso. Explico: a exposição portátil, gênero de narração que acredito ter escrito com *Nosso corpo estranho*, ao criar uma narrativa valendo-se apenas das plaquinhas de texto e dos textos de parede de uma exposição retrospectiva, estava, desde o início, pedindo para assumir sua forma avessa. A forma de uma narrativa ou livro de parede. Quero dizer, produzir plaquinhas com os textos da exposição que compõem a narrativa e, como em uma exposição, fixar estas plaquinhas nas paredes de uma sala, de uma galeria. A princípio, imaginávamos fazer isso de um modo que se poderia dizer improvisado. Produzir as plaquinhas artesanalmente e fixá-las na sala onde seria a banca. Mas foi inevitável perceber que isso seria fazer o trabalho pela metade. Seria como entregar para a banca, em vez do livro que entreguei, folhas grampeadas. Um esboço. Um meio do caminho. Se eu entendia que, para a materialização do livro com a exposição portátil que entreguei para os membros da banca, era preciso investimento e dedicação ao formato do objeto, às imagens inseridas nele, pois isso também era texto, também narrava, se eu entendia assim, ao decidir levar os textos para a parede, não poderia pensar de outro modo. Não bastava imprimir plaquinhas e colocar em qualquer parede, de qualquer sala. Era necessário fazer a exposição dos textos. Ter de um lado o livro, a exposição portátil. Do outro, a exposição, o livro de parede.

Logo surgiu uma nova hipótese. Se vamos ter um espaço expositivo, se vamos ter as plaquinhas na parede, não será essa a oportunidade para testarmos, na prática, uma das tantas perguntas que o projeto propunha? As perguntas: o que veem as pessoas quando leem os textos de exposição? O que verão artistas ou lerem os textos da exposição portátil? Para tentar responder a estas perguntas, convidei a artista Letícia Lopes e o artista Guilherme Dable para criarem interpretações visuais para os textos referentes à exposição do artista João Pedro. Letícia e Guilherme produziram seis objetos, dando corpo e olhar para os textos da exposição portátil. Assim, desenhava-se a exposição *Nosso corpo estranho*, que entendo como um terceiro capítulo bastante peculiar de miha tese de doutorado em Escrita Criativa.

Afinal, os participantes da banca se depararam com esse trecho da tese – escrito com parede, adesivo, luz, chão e placas – somente ao chegarem, no dia 28 de fevereiro, às 19h, no 12º andar da biblioteca da PUCRS. Em vez de encontrarem o tradicional ambiente de defesas de tese (uma sala, um auditório com cadeiras, mesas, um projetor...), os membros da banca e o público encontraram um espaço expositivo e uma exposição que se inaugurava. Um terceiro capítulo que se experienciava minutos antes da banca e também ao longo da banca.

Mas a sensação é de que a tese não terminava com o fim da banca, com a aprovação do trabalho, com a assinatura da ata. E gosto que tenha sido assim. Defendo que pesquisas em escrita criativa não podem ter conclusões. Devem ter hipóteses, objetivos, pesquisa, desenvolvimentos, mas não uma conclusão. Em vez disso, aberturas, continuações, diálogos. E é possível se dizer que isso ocorreu na prática com minha tese.

A exposição seguiu aberta para visitação por sessenta dias, até 30 de abril. E, além de receber visitas espontâneas, foi espaço de eventos, de aulas para alunos da graduação e da pós-graduação. Foi uma série de momentos em que tive a oportunidade de testar o experimento, de ver a exposição em funcionamento, de ver – coisa rara – a relação de leitores e leitoras com um livro inteiro, observar as pessoas lendo, olhando, refletindo. Além de poder observar, também pude viver uma extensa troca, uma vez que fiz visitas guiadas com o público, conduzi as aulas que foram ministradas no espaço expositivo e, em todas as oportunidades, debati com o público suas percepções, leituras, dúvidas. Poderia se dizer que foi um espaço de difusão da pesquisa, que recebeu mais de uma centena de pessoas. Um período bastante intenso, que trouxe novas leituras, novos olhares para o trabalho. E também a confirmação de que eu, há tempos, não estava escrevendo um livro apenas com palavras. De que, em sua dupla manifestação (enquanto objeto e enquanto espaço) o livro *Nosso corpo estranho* era uma texto composto de palavras mas também do formato, do tipo de papel e das imagens que compunham o livro; e do espaço, das paredes, da disposição das placas, do impacto do painel com o título da exposição; e muito especialmente pela presença de pessoas, por sua movimentação, por suas posturas, suas questões.

O que segue aqui são alguns registros fotográficos de toda essa escrita de concreto, madeira, papel, tinta, letras e pessoas.



Montagem da exposição



Montagem da exposição



Montagem da exposição



Montagem da exposição



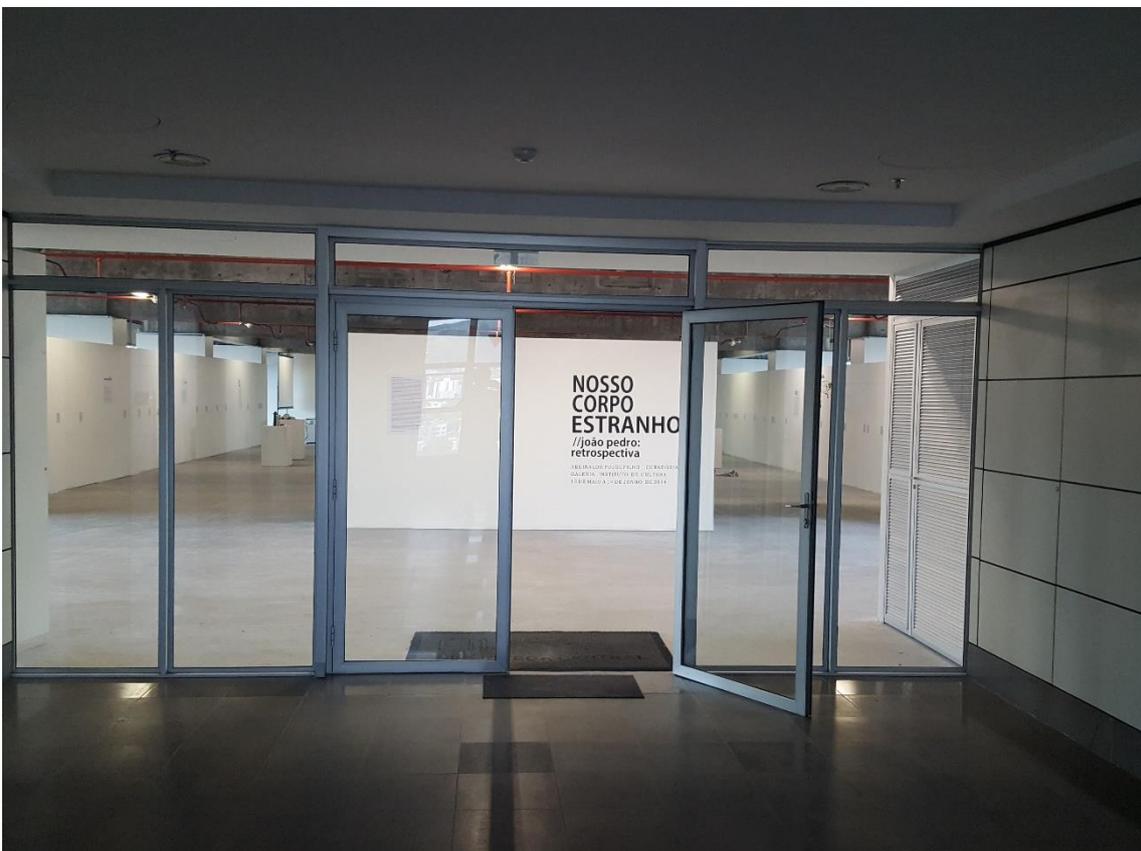
Guilherme Dable montando a instalação *Ink on paper*



Leticia Lopes montando *It's a masterpiece*



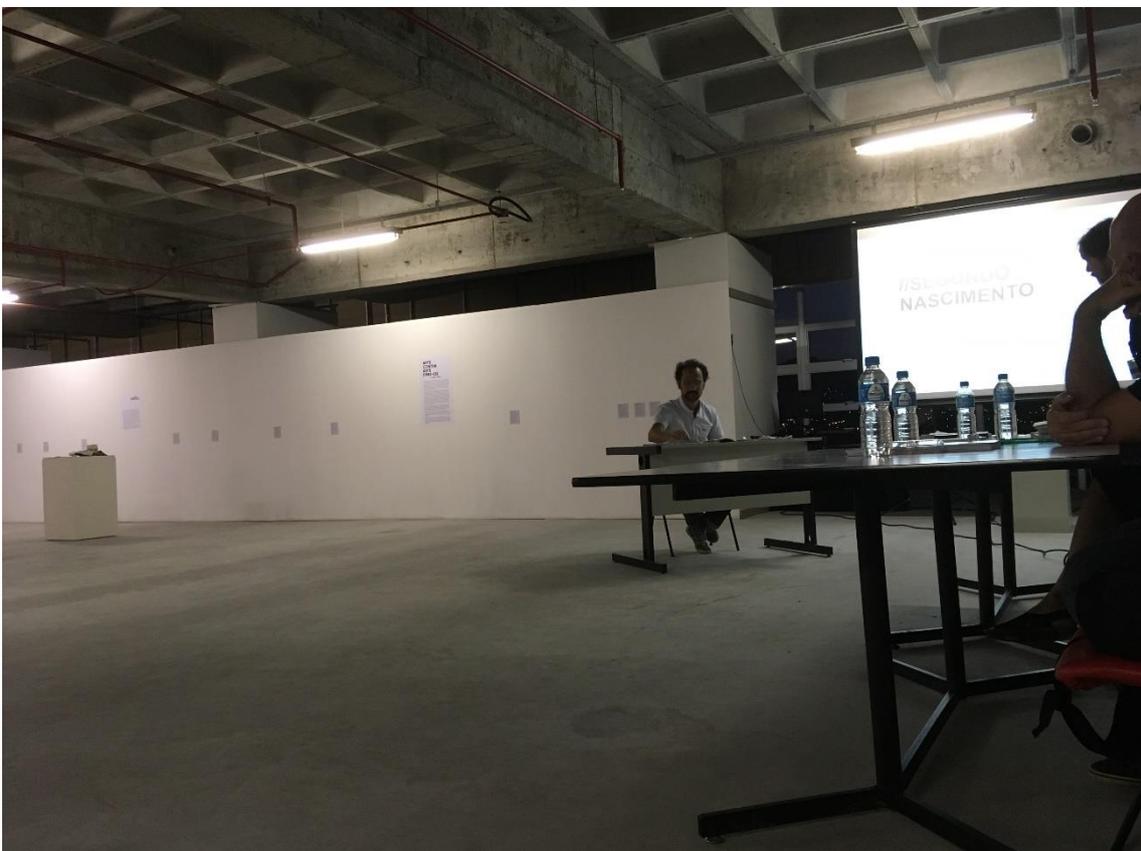
Montagem da exposição



Vista da entrada da exposição



Exposição no dia da banca – 28/02/2019



Apresentação da tese durante a banca – 29/02/2019



Apresentação da tese durante a banca – 28/02/2019



Bate-papo *Artistas, atores ou ficcionistas* com a presença de Leticia Lopes, Guilherme Dable e Reginaldo Pujol Filho – 20/03/2019



Aula para alunos da Pós-graduação em Letras – 21/03/2019



Aula para alunos da Pós-graduação em Letras – 21/03/2019



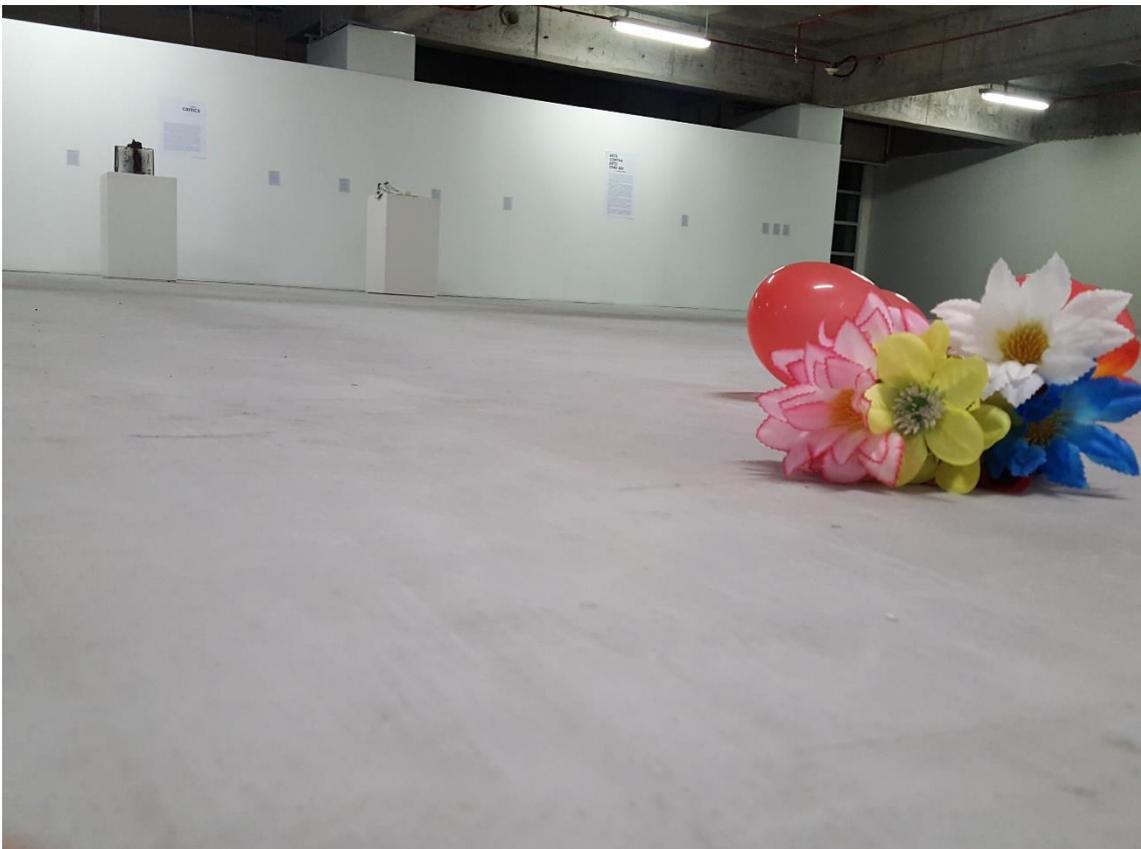
Aula para alunos da Pós-graduação em Letras – 21/03/2019



Vista da exposição



Vista da exposição



Vista da exposição



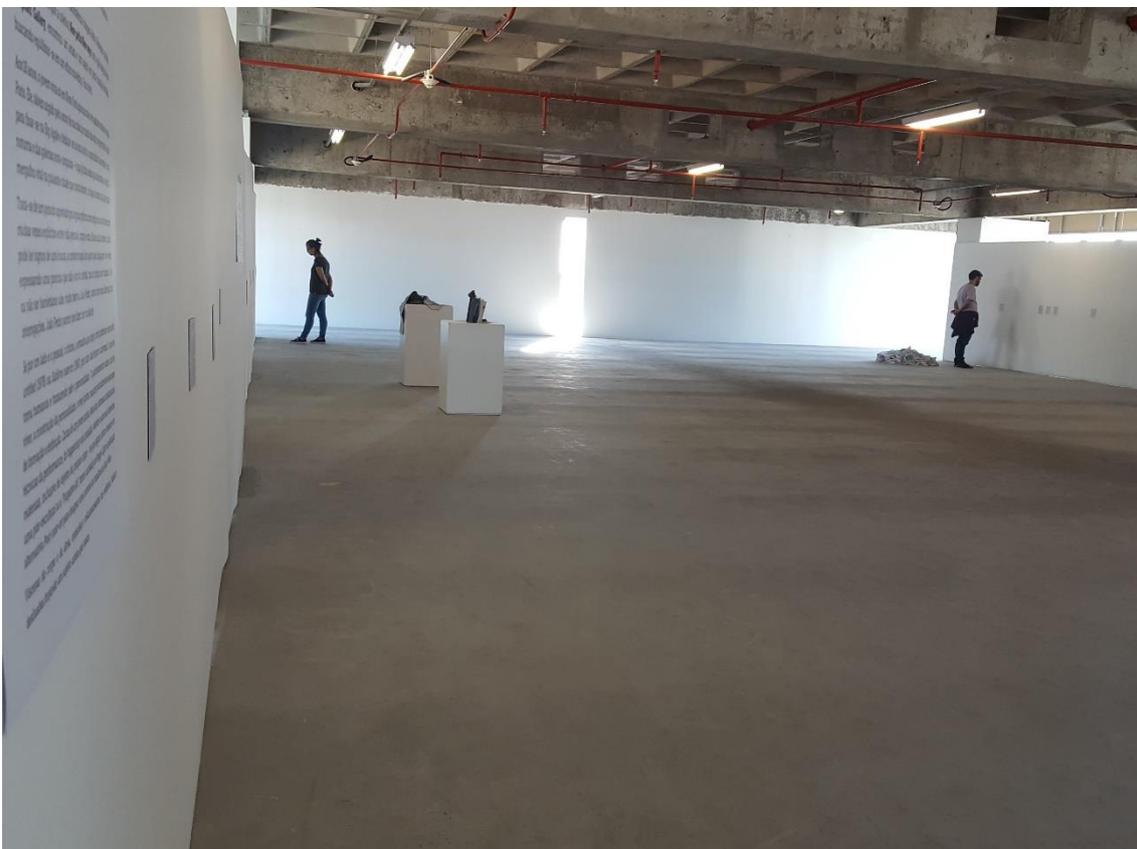
Aula para alunos da graduação em Escrita Criativa – 28/03/2019



Aula para alunos da graduação em Escrita Criativa – 28/03/2019



Aula para alunos da graduação em Escrita Criativa – 28/03/2019



Visitantes na exposição



Visitantes na exposição



Visitantes na exposição



Evento de encerramento: *Encontros entre a vida e a arte de João Pedro*,
com Verónica Stigger e Reginaldo Pujol Filho – 30/04/2019