

# A história mais curta: sistema em curto-circuito

DANIEL SCHERER DE ESCOBAR



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS  
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

# **A história mais curta: sistema em curto-circuito**

DANIEL SCHERER DE ESCOBAR

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: Poéticas Visuais

Orientadora: Profa. Dra. Maria Amelia Bulhões Garcia (PPGAV/IA/UFRGS)

PORTO ALEGRE

2021

# **A história mais curta: sistema em curto-circuito**

DANIEL SCHERER DE ESCOBAR

## **Banca Examinadora:**

Prof. Dr. Bruno Seravali Moreschi (FAU/USP)

Profa. Dra. Bruna Wulff Fetter (DAV/IA/UFRGS)

Profa. Dra. Elaine Athayde Alves Tedesco (PPGAV/IA/UFRGS)

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras (PPGAV/IA/UFRGS)

## CIP - Catalogação na Publicação

Escobar, Daniel Scherer de  
A história mais curta: Sistema em curto-circuito /  
Daniel Scherer de Escobar. -- 2021.  
140 f.  
Orientadora: Maria Amélia Bulhões.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,  
2021.

1. Arte Contemporânea. 2. Crítica Institucional. 3.  
Cinismo. 4. Consumo. 5. Sistema de arte. I. Bulhões,  
Maria Amélia, orient. II. Título.

# Agradecimentos

Agradeço à professora orientadora Maria Amélia Bulhões, pela confiança e pela liberdade conferidas, sem a qual, não teria sido possível a realização de um trabalho como este. Agradeço aos professores Bruna Fetter, Eduardo Veras e Elaine Tedesco, pelas contribuições feitas na banca de qualificação. Agradeço ao Professor Bruno Moreschi, pela disponibilidade em participar da defesa final. Agradeço às amigas Tuane Eggers e Raquel Alberti, por terem sido impecáveis em suas colaborações como revisora e designer gráfica, respectivamente.

Agradeço ao querido amigo e galerista Carlos Gallo, por ter acreditado no potencial dos projetos apresentados e tornado possível a realização das duas mostras individuais que constituem o cenário desta dissertação. Agradeço a todas as pessoas, empresas e instituições envolvidas no processo das duas exposições individuais que constituem a base desta pesquisa: Aderlize Martins, Anderson Astor, Anderson Domingues, Bárbara Lopes, Brascril, Bruna Fetter, Bruno Teixeira, Carine Betker, Carlos Gallo, Casa de Velázquez, Cíntia da Rocha Wasniewski, Débora Bertol, Fundação Iberê Camargo, Guilherme Gil, Lu Rabello, Médéric Beaunier, Palomar Estúdio, Paula Gahrman, Verônica Vaz, Zeca Amaral Arquitetura.

Agradeço aos colegas Alexandre Copês, Anelise Valls, Natalia Schul, Raquel Alberti e Tuane Eggers, pela companhia nos trajetos entre o bairro Bom Fim e o Instituto de Artes, e pelas importantes trocas realizadas neste contexto informal que nos aproximou no decorrer do curso. Agradeço às amigas Bruna Fetter, Carine Betker, Maria Helena Bernardes e Rute Assis, pelo incentivo recebido em diferentes momentos e circunstâncias, que foram imprescindíveis para meu ingresso neste programa.

Agradeço à minha companheira da vida, Aderlize Martins, pela parceria incondicional nas diferentes etapas que compreenderam este projeto e também pela escuta durante o período de escrita. Agradeço à nossa adorável mascote Fifi, que abandonou a cama quentinha para me fazer companhia nas madrugadas frias de trabalho. Agradeço à minha família, por ter sido o meu mundo, neste momento em que nenhum outro é possível.

Para minha filha, Anita.

# Resumo

Esta pesquisa é uma reflexão sobre minha prática artística que se constrói com base em questões relacionadas ao universo do hiperconsumo na sociedade contemporânea. Tomando como eixo o processo de criação de duas mostras individuais que abordam o próprio contexto mercadológico onde se inscrevem — uma galeria de arte na cidade de Porto Alegre —, a dissertação constrói um cenário que amplia as discussões promovidas por ambas as mostras. Aproximando-as de outras ações artísticas com ocorrência em diferentes pontos do globo, o texto analisa um conjunto diversificado de perspectivas e estratégias que problematizam as instâncias de legitimação e valoração da arte contemporânea. Refletindo sobre o cinismo como uma estratégia renovada de crítica, busco analisar a metodologia da crítica institucional à luz do mercado global contemporâneo.

## Palavras-chave

Arte contemporânea. Sistema de arte. Consumo. Crítica institucional. Cinismo

# Abstract

This research is a reflection about my artistic practice, built based on issues related to the universe of hyperconsumerism in contemporary society. Taking as its axis the creative process of two solo exhibitions that approach the market context in which themselves are inscribed — an art gallery in the city of Porto Alegre —, the dissertation creates a setting that enhances the discussions promoted by both shows. By placing them together with other artistic operations occurring in different places around the world, the text analyzes a diversified collection of perspectives and strategies that problematize the instances of legitimization and valuation of contemporary art. Reflecting about cynicism as a renewed critical strategy, my aim is to analyze the methodology of institutional critique in the light of the contemporary global market.

## Keywords

Contemporary art. Art system. Consumerism. Institutional Critique. Cynicism

# Lista de Figuras

**Figura 1:** Daniel Escobar. *A história mais curta*, 2014. Displays de LED e programação. Fotografia Filipe Conde – **p. 12**

**Figura 2:** Capas de diferentes edições da revista Casa Vogue Brasil, cujos títulos foram apropriados ao nominar os textos que integram o capítulo I – **p. 25**

**Figura 3:** Cristina Garrido. *An Unholy Alliance*, 2016. Revistas de arte e cola. Vistas da obra em diferentes situações de montagem – **p. 32**

**Figura 4:** Daniel Escobar. *Acervo no32 Berna Reale (Coleção Particular)*, 2017. Acrílico com recorte e gravação a laser sobre página de revista de decoração, 30,5 x 24 cm. Coleção Paulo Sartori. Fotografia Lucas Cimino – **p. 36**

**Figura 6:** Daniel Escobar. *Acervo no24 Donald Judd (Coleção Particular)*, 2017. Acrílico com recorte e gravação a laser sobre página de revista de decoração, 30,5 x 24 cm. Coleção Rute Assis. Fotografia Lucas Cimino – **p. 36**

**Figura 5:** Daniel Escobar. *Acervo no20 Mira Schendel (Coleção Particular)*, 2017. Acrílico com recorte e gravação a laser sobre página de revista de decoração, 30,5 x 24 cm. Coleção MAR. Fotografia Lucas Cimino – **p. 36**

**Figura 7:** Daniel Escobar. *Acervo no42 Nuno Ramos (Coleção Particular)*, 2017. Acrílico com recorte e gravação a laser sobre página de revista de decoração, 30,5 x 24 cm. Coleção Paulo Sartori. Fotografia Lucas Cimino – **p. 36**

**Figura 8:** Vista da exposição *Maurizio Cattelan: All*, curadoria de Nancy Spector, no Museu Guggenheim Nova Iorque, 2011 – **p. 40**

**Figura 9:** Vistas da exposição *The Collectors*, curadoria de Elmgreen & Dragset, na 53ª Bienal de Veneza, 2009 – **p. 44**

**Figura 10:** Daniel Escobar. *Conjugado*, 2016. Ambiente desenhado pela arquiteta Sarah James utilizando obras do artista – **p. 47**

**Figura 11:** Daniel Escobar. *Conjugado*, 2016. Planta da sala expositiva com esboço do ambiente a ser construído pelo arquiteto Zeca Amaral – **p. 57**

**Figura 12:** Vistas da exposição *Daniel Escobar: Coleção Particular*, em colaboração com Zeca Amaral, na galeria Gestual, 2016. Fotografia de Anderson Astor – **p. 65**

**Figura 13:** Daniel Escobar. *Espanha 282-283 (The World)*, 2014. Recorte sobre guia de viagem, 25 x 23 x 28cm. Fotografia de Gui Gomes – **p. 73**

**Figura 14:** Cristina Garrido. *Aerial photography does not create space but registers surfaces*, 2016 - 2018. Vistas da instalação – **p. 78**

**Figura 15:** Vistas do estúdio temporário de Daniel Escobar. *Cidadão do Mundo*: Projeto desenvolvido em residência artística na Casa de Velázquez em Madrid, 2014. Fotografias de Paula Gahrman – **p. 83**

**Figura 16:** Daniel Escobar. *Cidadão do Mundo\_XVIII Leilão de Parede*, 2020. Lotes: *Souvenirs* de viagem, acrílico e gesso. Fotografias de Anderson Astor – **p. 92**

**Figura 17:** Daniel Escobar. *Cidadão do Mundo\_XVIII Leilão de Parede*, 2020. *Catálogo, capa e contracapa*. Design gráfico de Lu Rabello – **p. 94**

Figura 18: Daniel Escobar. *Cidadão do Mundo\_XVIII Leilão de Parede*, 2020. *Catálogo, páginas abertas*. Design gráfico de Lu Rabello – **p. 95**

**Figura 19:** Daniel Escobar. *Cidadão do Mundo\_XVIII Leilão de Parede*, 2020. Montagem da exposição. Fotografia de Ânderson Domingues – **p. 96**

**Figura 20:** Rosângela Rennó. *Menos-valia [leilão]*, 2010. Vista da exposição na 29a Bienal de São Paulo – **p. 100**

**Figura 21:** Vistas da exposição *Daniel Escobar: Cidadão do Mundo\_XVIII Leilão de Parede*, 2020. Fotografias de Anderson Domingues – **p. 111**

**Figura 20:** Obra *Girl with balloon*, de Banksy, triturada após venda em Leilão da *Sotheby's*, 2018 – **p. 113**

**Figura 21:** Damien Hirst, *Beautiful inside my head forever*, 2008. Leilão na *Sotheby's*, Londres – **p. 119**

**Figura 22:** Damien Hirst, *Beautiful inside my head forever*, 2008. Catálogo de leilão na *Sotheby's*, Londres – **p. 119**

**Figura 23:** Cristina Garrido. *#JWIITMTESDSA? (Just what is that makes today's exhibitions so different, so appealing?)*, 2015, vídeo instalação, dimensões variáveis – **p. 121**

**Figura 24:** Cristina Garrido. *They are these or they may be others* (2014-2020). Impressão e tinta acrílica. 100 x 66cm (cada). Em colaboração com os fotógrafos Oak Taylor-Smith and Roberto Ruiz – **p. 124**

**Figura 25:** Bruno Moreschi, *Art Book*, 2014. Livro 300 p., 15.4 x 25 cm – **p. 126**

**Figura 26:** Bruno Moreschi, *Art Book*, 2014. Livro/design das páginas – **p. 126**



# Sumário

**A história mais curta: Uma introdução** 10

**I Coleção Particular** 11

- 1 Museu Privé** 17
- 2 Olhar para dentro** 26
- 3 Deu branco** 33
- 4 Arte máxima** 37
- 5 Vida real** 41
- 6 Passado presente futuro** 45
- 7 A vida imita a arte** 57

**II Cidadão do Mundo** 67

- 8 Todo mundo tem que ir a algum lugar** 67
- 9 *Artist in residence*** 71
- 10 XVIII Leilão de parede** 84
- 11 Quem dá mais?** 97
- 12 A Terra nunca foi tão pequena** 101

**III Da melancolia ao cinismo** 112

- 13 Crítica institucional em tempos de mercado global** 112
- 14 Londres (2008 - 2018)** 116
- 15 Madrid (2015)** 120
- 16 São Paulo (2014)** 125
- 17 Porto Alegre, 2016** 128

**Imagem não é nada, sede é tudo: Considerações finais** 133

Referências Bibliográficas 137

## A história mais curta

### Uma introdução

Há algum tempo, meu repertório artístico é conduzido por questões relacionadas ao capital e suas múltiplas hipóteses (indústria da publicidade, especulação imobiliária, mercado turístico, capital simbólico). No contexto do meu trabalho, elementos como cartazes outdoor, mapas e guias de turismo, panfletos publicitários, bilhetes de loteria, fachadas comerciais, letreiros e luminosos articulam-se, gerando um conjunto de representações possíveis para a paisagem urbana. Nesse sentido, a cidade ganha ares de sonho, de campo imaterial construído pela fantasia. Costumo dizer que trabalho com as paisagens do desejo construídas pelo consumo e pelo entretenimento. As obras são produzidas a partir da apropriação de materiais carregados de sentido próprio, onde uma sucessão de interferências, ou mesmo deslocamentos, geram torções que acabam por modificar estes sentidos ou sobrepor novos aos já existentes. Interessa-me testar os limites destes materiais ou circuitos, saber até onde resistem, instaurar um outro tempo de visualização ou outros níveis de envolvimento com estas imagens, informações ou estruturas.

O constante interesse por investigar ciclos de consumo me conduziu a formular algumas considerações sobre as novas perspectivas de historiografia da sociedade contemporânea, com base na forma como começo a perceber uma espécie de inversão no método de construção das narrativas oficiais. A importância ou legitimação das coisas no mundo não mais como resultado de um processo de assimilação que sucede a construção, mas como um discurso de antecipação que justifica e torna possível esta construção. Descobrimos no marketing e na publicidade muito mais do que instrumentos para vender produtos. Eles representam a garantia de um futuro que jamais se permitirá presente. Enquanto precisamos vender uma ideia e fazer o capital circular, investimos na criação desta história que confere importância, que legitima, que exhibe em detalhes, que conta tudo

o que você precisa saber — dadas as devidas ressalvas —, que cria a expectativa, que emociona e que vende. Mas, no momento em que passa a existir de fato, torna-se parte de um presente desimportante. E, assim, vivemos esta sucessão de histórias que possuem no projeto, na publicidade e na imagem, sua origem e seu fim.

O 18º Festival Sesc Videobrasil, realizado em 2013, exibiu um filme do artista libanês Haing Aivazian, que remonta a breve história do edifício mais alto do mundo — *Burj Kalifa* —, em Dubai, revelando sua construção no imaginário coletivo, desde a propaganda, envolvendo os números superlativos da obra, até uma apocalíptica cerimônia de inauguração. Ele explora a evolução do estado material da estrutura mais alta feita pelo homem no mundo, e da retórica que a envolve, trabalhando com a importância dos marcos icônicos como imagens de poder e com a invenção de paisagens artificiais. Entre os pontos que mais me surpreenderam no filme está o fato de que todos os dados ou documentos utilizados pelo artista para contar esta história eram de cunho publicitário. A cerimônia de inauguração contou com um impressionante show de fogos de artifício, que tornou cintilante a silhueta do grande monumento para que em alguns minutos o edifício pudesse finalmente desaparecer em uma coluna de fumaça, como se tivesse acabado de ser implodido. Pouco tempo depois, o prédio encontrava-se com grande volume de salas vazias e ar de abandono. *Into Thin Air Into The Ground*, da série *The Unimaginable Things We Build* (2011-2013). Esta obra funciona como um ensaio sobre as narrativas contemporâneas, sobre realidade e ficção e sobre o “homem de hoje” definido por Paul Valéry, que segundo o autor, deixou de cultivar aquilo que não pode ser abreviado.

Com efeito, o homem conseguiu abreviar até mesmo a narrativa.

Vivenciamos em nossos dias o nascimento da *short story*, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia a partir das várias camadas construídas pelas narrações sucessivas. (BENJAMIN, 2012, p. 223)

Walter Benjamin, ao analisar Valéry, comenta o nascimento da *short story*, que será uma âncora importante para a pesquisa que se sucede. Importante lembrar que, em 2014, produzi um trabalho que poderia bem funcionar como uma espécie de síntese da minha produção até o momento — *A História mais curta / The shortest story* — composto por dois displays de LED justapostos e interligados por uma programação onde as palavras liquidação e lançamento são exibidas simultaneamente em um ciclo ininterrupto. Não há lapso temporal entre a exibição dos dois termos, tudo que some do campo de visão em um display aparece imediatamente no outro, de modo que ambas as palavras permanecem escritas integralmente enquanto oscilam suas posições.

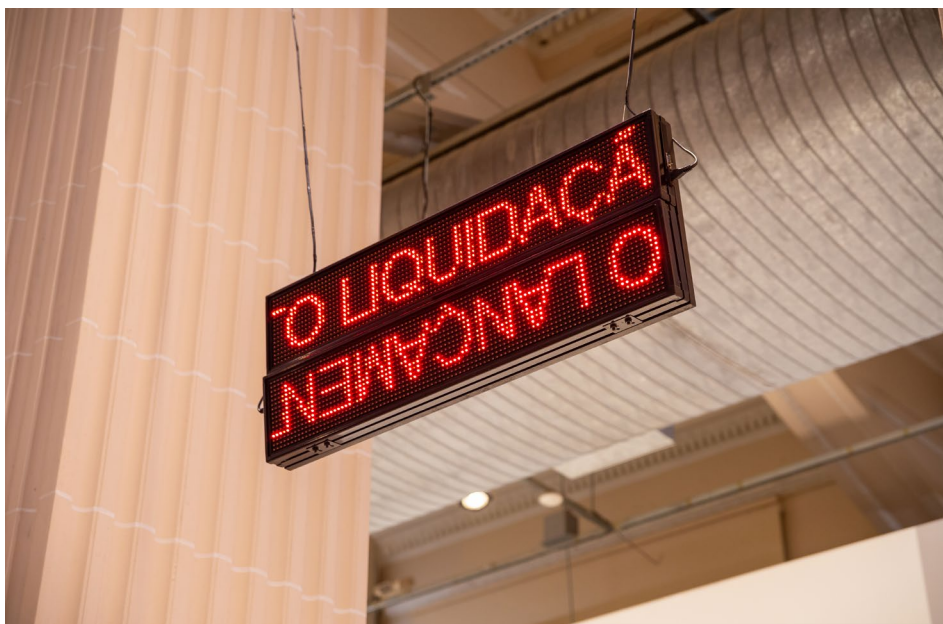


Figura 1: **Daniel Escobar.**  
***A história mais curta,***  
**2014. Displays de LED e**  
**programação. Fotografia**  
**Filipe Conde.**

*A História mais curta* justapõe pressões do consumo: LIQUIDAÇÃO e LANÇAMENTO — Aparelhos de LED justapostos conectam, por um programa, as duas ofertas. A coesão do binômio advém da estrutura-escritura intrincada que dá conta da complementaridade dos apelos sazonais. Num átimo, um termo parece ser o espelho do outro, as duas alavancas do desejo. Ou são um pseudo-palíndromo. Começo e fim se imbricam em *continuum*, ou o tempo cínico do consumo, no pêndulo novidade e obsolescência, moda e desuso para aquecimento das vendas por excitação de Narciso. O regime ótico de *A História mais curta* afeta o próprio processo da arte, entre a ansiedade do novo, as vanguardas e a *cutting edge* em oposição à vontade de certeza histórica que afaste os riscos do investimento. (HERKENHOFF, 2018, p. 32)

Nos últimos anos, um novo ponto de vista passou a reordenar o espectro de questões que se articulam em meu trabalho, uma vez que começo a me interessar pela forma como estas mesmas questões podem ser abordadas quando o contexto analisado passa a ser próprio sistema de arte, seus mecanismos e suas estratégias. Começo a analisar o fluxo dos objetos e dos discursos dentro do contexto da arte, e percebo cada vez mais a preponderância do mercado como agente legitimador — galerias assumiram a agenda de exposições anuais; feiras de arte contemporânea são visitadas como museus; curadores definem assuntos que serão tendência nos corredores das feiras; instituições poderosas transformam artistas e obras em vistosos outdoors da iniciativa privada; colecionadores dão as cartas do sistema expondo suas coleções em um jogo claro de valorização de *commodities*; revistas de decoração forjam colecionadores de arte em residências de luxo para seus editoriais mensais. Aprendemos, enfim, a lidar com o mercado, com o marketing, com a publicidade, com as redes sociais. — Minha obra na Casa Vogue — comemora um artista no *Instagram*, enquanto faz um *repost* da revista. Temos a falsa ideia de estar no controle das operações, com base em uma infinidade de protocolos e tendências — como montar uma exposição, qual série escolher para o *solo project* da feira, qual curador deverá

produzir o texto, quais os materiais ou assuntos que estão em alta no mercado. Diante deste cenário, sigo me perguntando sobre o quanto aprendemos, de fato, a lidar com tudo isso. De alguma maneira, esta pesquisa é uma tentativa de materializar algumas destas questões.

Uma galeria de arte localizada na cidade de Porto Alegre é o cenário deste texto. Nela, realizei duas mostras individuais, em momentos distintos, que me possibilitaram pensá-la com base em sua função social, e não apenas como um espaço neutro e preparado para uma exposição de arte. Estou interessado na galeria como um espaço entre as dimensões pública e privada da arte. De um lado, a exposição como uma cena controlada pelos agentes do sistema — artista, curador, produtor, galerista, fotógrafo, imprensa, público. De outro, a forma como uma mostra é dissipada e destituída de sua condição pública para que tenha alcançado seu sucesso.

Na medida em que o avanço das esferas mercadológicas da arte nos últimos anos contribuiu para uma espécie de hiperespecialização global do sistema e suas estruturas de poder, o exercício da autocrítica se tornou uma perspectiva rarefeita ou inevitavelmente cínica. Haveria, porventura, algum modo de gerar potência transformadora a partir deste contexto? Esta pesquisa recorre a referências teóricas e artísticas que ajudam a pensar este momento, entre as quais é possível destacar: Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, que, ao formularem o conceito de *cultura-mundo*, discorrem sobre o modo como a cultura tornou-se um setor econômico em plena expansão; Sarah Thornton, que traz uma perspectiva empírica com base em uma imersão no universo da arte contemporânea e das centenas de entrevistas com profissionais do meio, incluindo artistas, curadores, galeristas, críticos e leiloeiros; Hal Foster, que aborda o esvaziamento e a falta de pertinência dos métodos tradicionais da crítica, pela escalada de calamidade; e Vladimir Safatle, que propõe uma análise do cinismo como uma forma renovada de crítica. As referências artísticas procuram contemplar diferentes nuances do

sistema, de modo a criar paralelos e analogias que demonstram como as estratégias de trabalho mudam de acordo com o contexto e a posição ocupada pelos artistas. Entre os artistas com obras comentadas, o italiano Maurizio Cattelan; os britânicos Banksy e Damien Hirst; os brasileiros Bruno Moreschi e Rosangelo Rennó; e a espanhola Cristina Garrido, cuja produção figura em diferentes momentos desta pesquisa.

O primeiro capítulo relata o processo de trabalho que gerou a mostra *Coleção Particular*, apresentada em 2016 na galeria Gestual e que recebeu, neste mesmo ano, o Prêmio Açorianos de Artes Plásticas, na categoria destaque em instalação. O texto narra desde minha aproximação do universo das revistas de decoração de interiores até o momento em que um ambiente doméstico é projetado no interior da galeria de arte, em colaboração com o arquiteto Zeca Amaral. Os subcapítulos, nominados pela apropriação de títulos de capas de revistas *Casa Vogue*, expressam conceitos de *lifestyle* que tornaram-se importantes vitrines para arte contemporânea e para os quais ela também empresta sua chancela de exclusividade. Desde as imagens distorcidas geradas pela publicidade até a perda de controle do artista sobre o contexto de exibição da obra após a sua venda. As estratégias de autopromoção e o sucesso de uma exposição traduzido em vendas, vistos e pensados criticamente como parte de um processo que também os inclui, inevitavelmente.

*Cidadão do Mundo* explora a capacidade do sistema de arte de conferir valor simbólico para quaisquer objetos, desde que devidamente inscritos em uma rede de relacionamentos institucionais. Este capítulo parte da romantização do nomadismo que tornou os programas de residência imprescindíveis ao currículo do artista contemporâneo, narrando a elaboração e desenvolvimento de um projeto premiado com uma residência internacional, que assume como principais atividades viajar e comprar. A experiência se desdobra em 2020, cinco anos após a residência, quando os objetos adquiridos

nesta situação tornam-se desejosos lotes de um leilão, e passam a constituir uma mostra individual. *Cidadão do Mundo* também discorre sobre o mal estar e a mudança radical no contexto das relações artísticas desde o início da pandemia de Coronavírus, contrapondo a relativização das fronteiras pelo capital a um mundo temporariamente em suspensão, com isolamento social e fronteiras fechadas.

Por fim, *Da melancolia ao cinismo* constrói um contexto para ambas as exposições, aproximando-as de outras ações artísticas com ocorrência em diferentes pontos do globo, que problematizam as instâncias de legitimação e valoração da arte contemporânea. Analisando a metodologia da crítica institucional à luz do mercado global contemporâneo, este capítulo propõe atualizar um de seus princípios fundamentais (operar de dentro da instituição) aos moldes do sistema atual, de onde não seria equivocado dizer (operar de dentro do mercado). Esta analogia é suscitada pela intervenção do artista britânico Banksy em um leilão da casa *Sotheby's*, em que o mesmo atenta contra sua própria obra — ao vivo — minutos após sua venda por um preço milionário. Ao nominar cada subcapítulo com (*cidade e ano*) da ação a ser comentada, a estrutura do texto conecta diferentes lugares do mundo em uma trama que replica a lógica internacional que define o sistema de arte atualmente. Em um último deslocamento, a atenção é trazida novamente para o local (Porto Alegre), em uma narrativa que acrescenta um novo ponto de conexão entre todas estas operações — o relato do artista.



# I Coleção Particular

## 1 Museu Privé

Já há algum tempo caminhamos na direção de certa glamourização do espaço privado, com redes sociais repletas de influencers e figuras públicas documentando suas rotinas. Mas, nunca antes na história adentramos com tanta facilidade aos cenários domésticos como durante a pandemia de Covid-19. Com o isolamento social, a própria televisão nos lançou no interior das casas de uma extensa gama de pessoas, cujo universo particular nos era até então inacessível, como comenta Giselle Beiguelman (2020), em seu texto *Coronavida*. De acordo com a autora, seria possível produzir uma pequena etnografia da imagem da intimidade no Brasil de hoje observando o que se passa nas telas. No entanto, meu interesse por analisar as imagens de espaços domésticos surgiu há alguns anos, quando minha pesquisa, focada em materiais de cunho publicitário, me conduziu, de alguma maneira, ao universo fantástico das revistas de arquitetura de interiores.

Antes disso, é importante lembrar que durante um período de aproximadamente cinco anos, que compreendeu a preparação do Brasil para sediar a Copa do Mundo (2014) e os Jogos Olímpicos (2016), minhas atenções se voltaram ao forte contexto de especulação imobiliária que ganhou corpo nas grandes cidades brasileiras. Para além de uma análise sobre os impactos destas construções na paisagem das grandes cidades, meu interesse maior estava em desvendar as engrenagens que mobilizam o desejo e atuam diretamente no consumo através da construção convincente de um ideal de felicidade. As revistas de decoração surgiram na esteira de alguns procedimentos que adotei nestes projetos, como visitas a imóveis decorados e a leitura atenta de dezenas de catálogos de empreendimentos imobiliários. Este contato com tantas vistas de

interiores forjados, que apelam aos mais diferentes recursos para convencer os futuros proprietários, foram despertando minha atenção para as tendências de decoração e o quanto elas poderiam definir o perfil de clientes para cada empreendimento.

Mas, a revista de decoração ganha relevância em meu processo como objeto de investigação, quando obras de minha autoria têm suas imagens veiculadas nestes contextos. É assim que me aproximo destas publicações e começo a perceber nestas imagens, características que me permitiam avaliar um certo *modus operandi* do sistema de arte atual. Pode parecer um pouco estranho pensar o sistema de arte a partir de imagens de arquitetura de interiores, pois elas se distanciam muito da forma como as obras vêm sendo publicamente expostas em museus, galerias e feiras de arte. No entanto, há um conjunto de elementos nestas revistas que começaram a despertar meu interesse e suscitar uma análise do contexto atual, onde o mercado ganhou uma preponderância nos processos de legitimação da arte. Certa vez, ao folhear uma destas revistas e me deparar com grandes referências da arte contemporânea em meio a uma profusão de revestimentos, móveis, plantas e objetos de design, fiquei tentando imaginar como seria ver estas mesmas obras em uma publicação de arte, ou mesmo em uma mostra coletiva, uma vez que ali elas compartilhavam o espaço desta revista com base em vínculos que se justificam através da própria arquitetura e da ideia de *lifestyle* desenhada em uma colaboração entre editores, fotógrafos, arquitetos etc. A partir daí, ao longo de alguns anos, tive como uma atividade sistemática frequentar as bancas de revistas e buscar por novos títulos ou exemplares mais recentes de revistas que já vinha acompanhando. Logo acabei optando por analisar de forma mais pontual uma das revistas que considere mais representativa das questões que estavam me interessando, focando esta pesquisa na *Casa Vogue Brasil*.

Inicialmente, o que começa a me chamar a atenção é o fato de perceber que nos ensaios principais destas revistas, todos os

ambientes eram pontuados por obras de artistas brasileiros e/ou internacionais presentes em boa parte das mostras institucionais de arte contemporânea no país. Paradoxalmente, há algo de estranho em perceber estas obras no contexto destes ambientes, pois, claramente, elas não são o foco das fotografias apresentadas, de modo que somos forçados a observá-las sob um ponto de vista muito diferente do usual. São as composições dos ambientes que precisam ser fotogênicas, e para que isso aconteça, muitas vezes as obras são vistas pela metade, muito pequenas, distorcidas pela perspectiva ou parcialmente encobertas por outros objetos. Importante notar aqui a grande distância entre este tipo de composição e a forma criteriosa com que as publicações de arte são geralmente produzidas, onde todos os processos são controlados para que, ao final, a imagem da obra seja fidedigna. Mas, se visualmente as obras de arte em cena não são determinantes para o estabelecimento dos recortes fotográficos, o mesmo não se pode afirmar em relação ao destaque que recebem no corpo das legendas que apresentam o que se vê. Mesmo quando são quase imperceptíveis nas imagens, as legendas denotam a importância dessas peças em relação aos demais itens que compõem os ambientes. Diferente das questões que são evidenciadas em uma legenda de exposição e distante do discurso curatorial que agrega valor a essas peças no contexto específico da arte, as legendas da revista são compostas de modo a despertar o desejo. E o desejo de um leitor que está a folhear uma revista de decoração é projetar-se nestes espaços, se imaginar ali, tentar vislumbrar o impacto de conviver com os itens anunciados nesta revista, ser informado sobre as últimas tendências deste mercado, ou mesmo buscar referências que lhe ajudem a pensar seus próprios espaços. Então, todos os esforços se concentram em gerar descrições que demonstrem o quanto estas obras são fundamentais para a constituição dos ambientes, evidenciando as sensações de bem-estar que elas são capazes de proporcionar.

Outro ponto a ser destacado diz respeito à questão da curadoria. É fato que hoje em dia quase não conseguimos mais conceber a ideia de um conjunto de obras de arte — principalmente se tratando de artistas variados — ser apresentado em uma mostra ou publicação, sem argumentações que possibilitem a construção de uma narrativa convincente que justifique as escolhas realizadas. Logo, esta forma de funcionamento do sistema gera certa dependência do discurso curatorial, a ponto de eu me pegar analisando o conjunto de obras exibido em uma revista de decoração com base nesta prerrogativa. É claro que, em uma casa, a escolha de uma obra pode estar relacionada com a forma com que ela compõe o ambiente com outros elementos em cena, e não pelo que ela pode representar em si. Mas, de toda maneira, não deixa de ser um modo de pensar a curadoria. A propósito, o título de cada edição deixa muito evidente que há uma preocupação em conduzir uma narrativa através das imagens exibidas, e que a escolha das obras a serem destacadas também pode estar suscetível a este filtro conceitual. A partir desta conclusão, passo a folhear as revistas sempre tendo em mente seu título e a breve nota de apresentação do editor. *Arte máxima, Efeitos especiais, Olhar para dentro, Futuro verde, Brisa tropical, Novo clássico, Museu privé, Deu branco, Vida real, Presente passado futuro*. As capas anunciam o clima que predomina dentro das revistas, dando pistas ao leitor daquilo que poderá encontrar, mas também o atraindo a partir de títulos sugestivos, sempre sintonizados com as tendências atuais de consumo. Neste caso, me chama especialmente a atenção o modo como estes títulos são, em geral, distantes dos títulos de exposições a que estamos habituados, pois a revista de decoração apropria-se, com mais facilidade e com menos pudores, das estratégias e recursos publicitários. Um título que é também um slogan, escrito com uma fonte que ajude a reforçar o conceito, é aplicado sobre uma imagem que seja forte o suficiente para atrair a atenção.

Há algo intrigante na forma como uma representação carregada de tantos “ruídos” possa ser tão bem recebida pelo meio da arte. Não estamos tratando tão somente do registro de residências de colecionadores/apreciadores da arte, cujos gostos pessoais são responsáveis pelos recortes de obras apresentados. Estamos também tratando de ambientes montados especialmente para estes ensaios, que é quando se percebe, de modo mais enfático, a forma como o sistema de arte negocia seus espaços de visibilidade. Apesar do forte apelo dos títulos de capa, em algumas edições, começo a perceber uma conexão entre as obras que parecia escapar a estes conceitos de *lifestyle*, como se existisse alguma outra justificativa para que elas estivessem ali reunidas, ocupando a mesma casa ou apartamento. Não demoro a me dar conta de que todos os artistas exibidos em determinadas edições eram representados por uma mesma galeria de arte. Mais interessante foi perceber que o nome da galeria estava sendo mencionado a cada nova legenda, e isso foi apenas uma forma de confirmar a impressão já criada ao perceber o conjunto de obras e artistas exibido nestas páginas. Essa constatação permite perceber que os próprios agentes do sistema de arte atuam de forma muito incisiva na construção destas imagens, vislumbrando novos mercados a partir de um público que acessa a arte contemporânea pelas vias da decoração. Ao mesmo tempo, ela também me permite refletir sobre o quanto temos na ponta da língua os *castings* das principais galerias de arte, e o quanto essa informação é relevante para analisarmos algumas nuances do sistema de arte atual.

Se houve um momento em que os artistas pareciam incomodarse quando suas obras adentravam o terreno da decoração de interiores, hoje esta parece uma questão superada. Grande parte das vendas promovidas por galerias de arte são intermediadas por arquitetos, o que significa pensar que a efetivação destas vendas é baseada em uma suposta integração entre obra e ambiente vislumbrada por estes profissionais. Além disso, a consciência cada

vez maior da influência exercida pelos colecionadores no sistema institucional de arte é outro fator que pode ter ajudado a desmistificar a relação dos artistas e galeristas com este mercado. De certo modo, a revista de decoração como estratégia de publicidade se torna muito eficiente diante desse jogo de interesses. Se a ascensão de um artista a patamares mais elevados de circulação no sistema pode estar condicionada à sua entrada em determinada coleção particular; se a imagem da obra na casa do colecionador é a comprovação deste status; então essa cena doméstica possui um poder de legitimação junto às mídias sociais que a torna tão ou mais importante que a imagem desta mesma obra exposta em uma renomada instituição.

Seria equivocado pensar que estas imagens também funcionam como um incentivo à formação de novos colecionadores de arte? Elas convocam os amantes do bem viver a estarem rodeados por peças carregadas de sentido e informação cultural. Mas, para além da sensação de bem-estar que a convivência com a arte é capaz de proporcionar, parte da expansão do colecionismo também está relacionada à uma elevação do status social. Isso explica por exemplo o fato das legendas darem ênfase às obras presentes nas cenas, mesmo quando elas são praticamente imperceptíveis nas imagens.

Certa vez, fui presenteado por uma amiga com uma revista de decoração cuja capa exibia a imagem de uma obra de minha autoria. Ela era assinante da revista e, ao perceber a obra da capa, não hesitou em me parabenizar e enviar o exemplar. Fiquei feliz com a lembrança e com o presente. Feliz também com a bela imagem que ilustrava aquela capa e que eu desconhecia. No entanto, minha amiga jamais poderia imaginar que a matéria completa apresentada no ensaio principal da revista acabaria por revelar uma situação um tanto constrangedora. Um jovem e bem sucedido designer de interiores é fotografado em diferentes cômodos de seu apartamento recém decorado, ostentando uma vistosa coleção de arte contemporânea composta por obras significativas da trajetória de artistas brasileiros

e estrangeiros. As fotografias exibiam um suntuoso apartamento, decorado com móveis cheios de personalidade, cores fortes e efeitos de iluminação que conferiam um tom dramático ao ambiente. Em meio a este contexto, percebi que minha obra reproduzida nestas imagens nunca havia sido vendida, ou pelo menos, eu não havia recebido essa notificação de venda por parte da galeria que a tinha consignada, nem seu respectivo pagamento.

Com receio de estar recebendo um comunicado de venda através da capa de uma revista, decidi entrar em contato com a galeria para saber o que poderia estar acontecendo. Para minha surpresa, descobri que se tratava de um empréstimo de obras para as fotografias e que a galeria havia aceitado como forma de divulgar o trabalho dos artistas. Sinto certo alívio ao concluir que aquele mal estar inicial em relação à galeria não havia se confirmado, mas fico pensativo em relação às motivações que desencadeariam uma situação como esta. Pois bem, todos sabemos que revistas em geral tomam peças emprestadas para produção de seus editoriais e que há uma relação de troca envolvida na veiculação de produtos ou marcas, que é o modo como os veículos mantêm sua estrutura de produção e sua lucratividade. A estranheza de situações como esta reside no fato de estar sendo forjada a imagem de um colecionador de arte, cujas obras foram emprestadas para comporem a decoração de seu imóvel por algumas horas. Este é o ponto que gostaria de tocar ao relatar este episódio. A reforma no imóvel é incontestavelmente real, mas algumas das obras em cena contribuem com o ar de notoriedade presente nas fotografias.

Vale ressaltar que em nenhum momento está em questão a credibilidade destes periódicos e a forma como estabelecem uma relação com o campo da arte contemporânea. Ao contrário, é possível perceber nestes veículos um esforço por tornar os conteúdos da arte mais acessíveis a um público não especializado, não apenas utilizando as obras na composição dos ambientes, mas também

atuando na perspectiva de uma formação de público, com seções onde apresentam perfis de artistas e curadores emergentes ou os convocam para trazerem seus pontos de vista sobre determinados assuntos. O que está em questão é uma espécie de ruído que pode ser identificado quando colocamos lado a lado a vida pública e a vida privada das obras de arte. De um lado, o contexto controlado pelos agentes do sistema, com mostras cuidadosamente curadas em museus de arte contemporânea, com galerias adotando critérios estéticos de instituições museológicas, com estandes de feira que promovem um verdadeiro retorno ao cubo branco, em uma tentativa de dissimular suas estruturas temporárias e mercadológicas. De outro lado, o fascinante mundo do *lifestyle* e o privilégio de uma vida rodeada por arte, onde as obras saem desta zona de controle do meio, para adentrar o universo dos gostos pessoais e das tendências de arquitetura, dividindo o espaço com sofás, lustres, poltronas e tapetes.

Neste sentido, a revista de decoração é um encontro destas duas situações, onde a estética doméstica e o gosto (por vezes, questionável) dos contextos exibidos se justificam em nome de uma visibilidade que o meio oferece para os produtos ali expostos. Ela não é unicamente um retrato da casa do colecionador, sobre a qual este tem total liberdade para compor ao seu modo, e tampouco uma reprodução do contexto demasiado sério das feiras e galerias onde as obras são adquiridas. Ela pode ser entendida como uma complexa zona de negociação de visibilidade onde forças distintas operam na construção de um espaço ficcional.



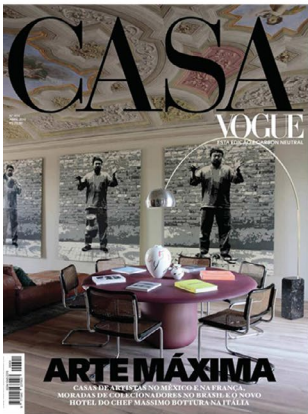


Figura 2: Capas de diferentes edições da revista Casa Vogue Brasil, cujos títulos foram apropriados ao nominar os textos que integram o capítulo I.

## 2 Olhar para dentro

Pode-se dizer que, nos últimos anos, o mercado de arte brasileiro viveu um momento de apogeu, com uma proliferação de galerias e a solidificação de, pelo menos, duas feiras internacionais de grande relevância, tendo uma delas (*SP-Arte*) se tornado a maior feira de arte contemporânea da América Latina. Além disso, galerias brasileiras se fizeram presentes em grande parte das principais feiras internacionais e muitos artistas ganharam notoriedade pelo trânsito de suas obras neste contexto mercadológico. Em 2020, a venda de uma pintura em um leilão que durou cerca de 15 minutos é comemorada nas redes sociais e veículos de imprensa como um novo recorde para a arte brasileira. A obra *A Caipirinha*, de 1923, foi arrematada por R\$ 57,5 milhões, alçando Tarsila do Amaral ao posto de artista mais cara do Brasil.

O crescimento do mercado nesta última década é incontestável, mas não podemos perder de vista que o mercado também afeta a percepção, como comenta Sarah Thornton (2010) em um dos mais emblemáticos livros sobre o *boom* do sistema global da arte contemporânea, *Sete dias no mundo da arte*. Logo na introdução, ao questionar as razões para o estrondoso crescimento do mercado de arte, fenômeno que é o cenário deste livro, Thornton reformula ligeiramente a questão, indagando: “Por que a arte se tornou tão popular?” (THORNTON, 2010, p.16). Em seguida, ela elenca algumas hipóteses com base em dados dos Estados Unidos e Reino Unido, mas que poderiam também se aplicar ao nosso cenário nacional, como, por exemplo, o crescimento significativo da parcela da população com diplomas universitários nas últimas décadas. Uma população mais educada tende a desenvolver um paladar por bens culturalmente mais complexos. Ela complementa esta hipótese trazendo o cenário de expansão digital em que estamos imersos e conclui que, embora estejamos mais educados, estamos lendo menos, uma vez que a

informação cultural é predominantemente “televisualizada”, chamando atenção para uma maior alfabetização visual decorrente da cultura do *YouTube*. Destaca, ainda, que diante de um mundo cada vez mais global, a arte tem a vantagem de ser uma língua franca, cruzando fronteiras com maior facilidade que formas culturais com base nas palavras. Mas, segundo Sarah, ironicamente, são os altos preços que ganham manchetes nos meios de comunicação que popularizaram a ideia da arte como um bem de luxo e um símbolo de status.

Apesar das hipóteses de popularização da arte formuladas com base na elevação do nível cultural e na alfabetização visual como fenômenos relativamente recentes, não podemos deixar de pensar que, em uma via de mão dupla, a arte também possa ter desenvolvido novos modelos de atuação, na medida em que a cultura se tornou um setor econômico em plena expansão. Ao definir seu conceito de *cultura-mundo*, Gilles Lipovetsky (2011) considera que as indústrias culturais conseguiram criar uma cultura que, nada tendo a ver com as transgressões vanguardistas, nem por isso é menos revolucionária. Segundo o autor, pela primeira vez, há uma cultura produzida não mais para uma elite social e intelectual, mas para todo mundo, sem fronteiras de países nem de classes. Neste sentido, temos um cenário composto por um público cada vez mais educado e uma arte alinhada com as regras do mundo mercantil e midiático, o que pode explicar, em partes, a expansão deste contexto mercadológico nos últimos anos. Assim, não é difícil entendermos porque as revistas de decoração tornaram-se importantes vitrines para a arte ou o quanto estes veículos podem também ser beneficiados pela chancela de exclusividade que cerca o mercado de alto luxo do qual faz parte a arte contemporânea.

Depois do fascínio longamente exercido pela modernização pura – aquele gosto pelas coisas caro a Perec – a dinâmica do consumo e da individualização impulsionou, a partir de meados dos anos 1970, um novo ideal de vida, mais qualitativo, mais estético, emocional e cultural.

Não mais viver tendo mais e sim viver melhor. Desde então , em virtude especialmente de uma sensibilidade aos fatores negativos do progresso, impõe-se o novo imperativo da qualidade de vida. Demonstram-no não apenas as paixões pelos jardins e pela decoração da casa, mas também as expectativas e as realizações em matéria de espaço verde, de paisagem, de patrimônio, de reabilitação de centros antigos, de equipamento urbano. A estetização do mundo se impõe como uma das novas fronteiras da cultura-mundo como cultura do cenário de vida. (LIPOVETSKY, 2011, p.171)

Outro dado que nos permite avaliar a popularização da arte contemporânea é a forma como seu universo tem sido retratado em filmes que ganharam lançamento nas telas de cinema ou em plataformas digitais. Engana-se quem imaginou filmes de ação com fantásticos roubos de obras em importantes museus, ou comédias desajeitadas com macacos atuando como pintores. Se há pouco tempo a arte em produções cinematográficas ocupava uma posição de mero plano de fundo com personagens simplistas e carregados de estereótipos, hoje você pode escolher um filme na *Netflix* e ser imediatamente transportado para o contexto de uma das principais feiras de arte do mundo, a *Art Basel*, em Miami. Este é o caso de *Velvet Buzzsaw* (2019), dirigido por Dan Gilroy, um misto de comédia satírica e terror psicológico, que aborda uma tensão entre o capital e a arte que pode ter consequências mortais, quando seus agentes perdem o rumo profissional em nome do desavergonhado desejo de vender. O que surpreende em filmes como esse é a forma como estas novas produções conseguem captar os meandros perversos do sistema de arte, de um modo que talvez muitos dos agentes do próprio sistema não consigam perceber.

Em 2017, estreou nos cinemas *The Square: A Arte da Discórdia*, filme sueco dirigido por Ruben Östlund, que conquistou a Palma de Ouro e esteve entre as indicações ao Oscar na categoria de melhor filme estrangeiro. “O curador de um importante museu de arte contemporânea de Estocolmo está usando de todas as armas

possíveis para promover o sucesso de uma nova instalação e decide contratar uma empresa de relações públicas. Porém, isso acaba gerando consequências infelizes que envolvem a instituição e todo seu corpo de colaboradores em uma grande polêmica”. De imediato, há duas situações que identifico neste pequeno parágrafo da sinopse do filme, que despertam o meu interesse e culminam em minha ida até o cinema. Primeiro, a tensão que parece conduzir a trama e que relaciona arte contemporânea, publicidade e estratégias de autopromoção. Segundo, o fato deste pequeno trecho ser apresentado como sinopse de uma produção cinematográfica que já inaugura como um sucesso de público e de crítica. Há algo de sintomático quando determinadas questões relacionadas aos meandros institucionais passam a inspirar narrativas voltadas a um grande público, ao mesmo passo que também se pode concluir que a deflagração pública de determinados conflitos tende a gerar uma crítica cujo potencial está mais na sua condição de espetáculo do que propriamente em seu poder de transformação.

No início deste capítulo, comento que poderia parecer estranho analisar o sistema de arte contemporânea com base em imagens de arquitetura de interiores e, na medida em que a pesquisa avança, vou ficando cada vez mais convencido de que aquilo que entendemos ainda hoje como o contexto específico da arte talvez já não responda de forma adequada à sua realidade, e que ainda esteja a sobreviver como forma de manter minimamente uma linha tênue de distinção. Seria a revista de arquitetura um retrato mais fidedigno da arte atual do que as próprias revistas de arte? Thornton (2010) dedica um capítulo de seu livro a analisar esta que considera uma das instâncias de legitimação da arte contemporânea.

O capítulo *A Revista* é ambientado nos escritórios da *Artforum*, onde Sarah entrevista os executivos e seu editor-chefe. Os diálogos são pautados por certa curiosidade da autora sobre como os diferentes agentes do sistema percebem a revista, e marcados por

respostas e atitudes por vezes excêntricas dos entrevistados, que esforçam-se ao máximo para atestar a exímia qualidade editorial do veículo e sua credibilidade junto ao *mainstream* mundial da arte contemporânea. Enquanto se orgulham de possuírem a missão de privilegiar a arte, ignorando as pressões comerciais e buscando a construção de um diálogo artístico, admitem que seu modo elitista desagrada boa parte do sistema artístico, incluindo artistas que não ganham o devido destaque, galeristas que reclamam dos altos preços pagos pelos anúncios, críticos de arte que nunca foram convidados a colaborar e colecionadores que, mesmo sendo assinantes, reclamam que simplesmente não conseguem ler. Ao mesmo tempo, a suposta impossibilidade de ter uma crítica paga sendo veiculada nesta revista é uma credibilidade mantida pelos altos preços dos anúncios negociados por seus executivos. Se analisarmos o modo demasiado comercial de funcionamento do sistema, não seria coerente pensarmos que todo esse conteúdo criterioso, produzido por um corpo de renomados articulistas, estaria construindo um espaço ideológico à exemplo de um museu de arte ou galeria, para que tudo que esteja nele contido seja elevado a um mesmo status? Neste sentido, haveria realmente muita diferença entre o poder conferido pela revista a um artista destacado pela crítica ou a outro que tem sua obra exibida em um anúncio da galeria? E se há uma diferença significativa, o que estaria este holofote a iluminar? Não estaríamos a nos enganar envoltos em tantos conteúdos eruditos para, no final das contas, folhearmos uma vitrine com produtos exclusivos e de alto luxo?

Aqui me parece pertinente a apresentação de um comentário crítico em forma de obra de arte produzido pela artista espanhola Cristina Garrido (Madrid, 1986). Sua obra é marcada por uma análise crítica do ambiente da arte contemporânea, e sua prática se aproxima a de uma pesquisadora que questiona seu próprio método e reflete sobre os processos que possibilitam sua apresentação no contexto da arte. Utilizando estratégias como apropriação e recontextualização,

Cristina busca visualizar e questionar os mecanismos de legitimação e valoração dentro do sistema atual.

Na obra *An Unholy Alliance* (2016), Cristina analisa revistas de arte contemporânea e compara seu volume de páginas de conteúdo crítico ao volume de páginas dedicadas à publicidade, criando formas tridimensionais que permitem quantificar estas grandezas, evidenciando a tensão entre dois mundos interdependentes e, muitas vezes, interligados. A obra é produzida a partir da apropriação de revistas de circulação internacional como *Artforum*, *Frieze*, *Mousse*, *ArtReview*, *Modern Painters* e *Art Monthly*. Cada revista tem suas páginas destacadas e trituradas, para que delas se originem dois volumes esféricos produzidos em papel machê. Ao final do processo, a artista monta uma instalação, onde as revistas são apresentadas ao público sob a forma de esferas disformes, dispostas em pares, para que seja percebida a desproporcionalidade dos conteúdos analisados. Embora não exista nenhuma identificação sobre quais conteúdos originam os maiores volumes, não é difícil pressupor, uma vez que as esferas dadas à contemplação ativam nossa memória em relação à leitura dessas revistas. Na parede, próximo à mesa, uma das lombadas resultantes deste processo é exposta de modo a dar as pistas necessárias para a compreensão desta espécie de gráfico quantitativo 3D. Não podemos desconsiderar o modo sempre inteligente com que Cristina demonstra estar sintonizada com as tendências atuais da arte, de modo que suas obras remetem sempre a uma visualidade em voga, que possibilita uma fácil absorção dentro do sistema de circulação da arte contemporânea. Neste sentido, o título da obra, que alude a uma aliança entre forças opostas em nome de um interesse comum — arte e publicidade a serviço do mercado — pode ser estendido à própria condição de produto que a ação crítica alcança mediante sua inserção no mercado de arte.

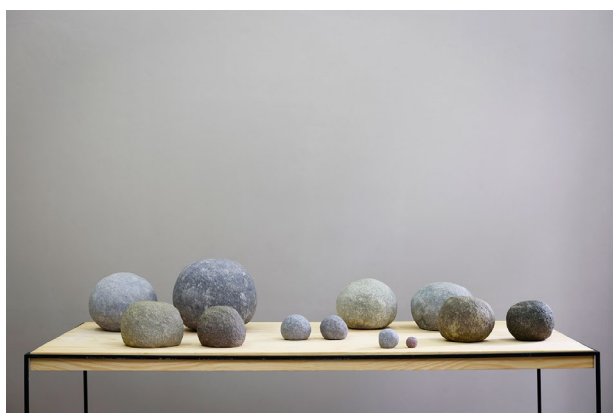


Figura 3: **Cristina Garrido.**  
***An Unholy Alliance*, 2016.**  
**Revistas de arte e cola.**  
**Vistas da obra em diferentes**  
**situações de montagem.**



### 3 Deu branco

Mas o que exatamente me levou a colecionar revistas de decoração? Essa era uma pergunta que eu me fazia constantemente, e a cada revista adquirida, novas constatações me ajudavam a elaborar esta intrincada relação entre arte, vida, publicidade, mercado. Em uma manhã ensolarada, fui ao supermercado e, na volta, passei pela banca de revistas. Lá estava ela, a novíssima edição da revista *Casa Vogue - Novo Clássico*. Ao folhear o volume, antes ainda de pagar pela revista, pude perceber que esta edição era repleta de obras de prestigiados artistas e que boa parte delas eram de meu conhecimento. Todas as constatações que haviam surgido ao longo deste processo teriam enfim treinado meu olhar de modo a ler rapidamente as informações visuais que estavam a me interessar. No trajeto de volta pra casa, ao tentar repassar mentalmente as imagens visualizadas, eu lembrava das obras e das posições que ocupavam nas páginas, mas não recordava a visão geral da arquitetura. A imagem que ficava era a de um cenário apagado, apenas subentendido por estes poucos elementos visuais, uma espécie de álbum de figurinhas. Ao chegar em casa, fui imediatamente para minha mesa de trabalho e tentei encontrar tinta branca para cobrir as páginas e ver como aquelas imagens funcionariam. A tinta que eu tinha estava muito espessa, o líquido corretivo praticamente vazio... Foi quando tive a ideia de pegar algumas folhas de papel sulfite branco e vazar máscaras que pudessem me ajudar a visualizar o efeito pretendido.

Ao cobrir toda a revista com branco, eu poderia finalmente visualizar as obras como em uma exposição de arte. Ou não? A grande surpresa foi perceber que aquelas imagens talvez não pudessem representar as obras em si, mas algo que elas se tornaram após este processo de marketing e publicidade. Ao cobrir com branco uma cena onde uma pintura é parcialmente encoberta por uma luminária ou um sofá, deixando transparecer apenas a área visível da obra, o

fundo branco acaba por invadir a pintura como em uma espécie de mordida, gerando uma nova forma. Ao cobrir com branco uma cena onde uma pequena escultura repousa sobre um aparador em uma sala de estar, o fundo branco que abraça aquela pequena forma evidencia a desproporção da figura em relação à página. Nos ambientes carregados de informação, percebemos uma imagem que nos faz reconhecer a obra de arte ali presente, mas quando este contexto é eliminado e a obra pode enfim voltar a ser vista sobre o fundo branco idealizado da arte, é como se algo tivesse comprometido sua estrutura, sua forma ou mesmo sua visibilidade. O branco que surge em meu processo como uma espécie de apagamento acaba por trazer consigo uma carga de informação, remetendo à concepção modernista de neutralidade como um contexto específico da arte.

As máscaras improvisadas em papel sulfite, além de terem funcionado como um bom visualizador para a ideia, trouxeram um elemento que talvez não tivesse surgido se os cenários fossem ocultados com tinta branca, como me ocorreu inicialmente. De modo casual, surgia no trabalho o paspatur, um recurso clássico utilizado na emolduração de obras impressas. Além de ampliar a dimensão da borda, o paspatur tem a função técnica de evitar um contato direto entre o vidro e a obra de arte, criando um pequeno afastamento entre as superfícies que é fundamental para a conservação da peça a longo prazo. A garantia de durabilidade logo acaba por gerar também uma estética de elegância, que predomina em boa parte das montagens museológicas. Emoldurar páginas de revistas de decoração utilizando paspatur para encobrir os ambientes e revelar apenas as imagens das obras de arte presentes nas cenas: este parecia um ótimo caminho para o desenvolvimento de uma nova série de trabalhos. A partir daí, os motivos que me conduziram todos os meses até a banca de revistas mais próxima estavam delineados, pois havia um trabalho em andamento — *Coleção Particular*.

Em algum momento da entrevista realizada por Thornton (2010) com o editor-chefe da *Artforum*, ela pergunta como ele descreveria a influência da revista. Em um tom bem-humorado, ele confessa que ainda está tentando chegar a uma conclusão sobre isso e aponta uma grande mudança no cenário das influências. “Há uma tese de que um dia o crítico orientou o *marchand*, que orientou o colecionador, enquanto agora supostamente o colecionador orienta o *marchand*, que orienta o crítico” (THORNTON, 2010, p. 159). Com os colecionadores orientando esta discussão, de certo modo, podemos pensar que a aquisição precede a crítica em um grande jogo de interesses. Essas constatações me instigam a criar representações deste colecionismo atravessado pelo universo das tendências atuais. Neste sentido, embora os elementos em evidência nesta série sejam as obras de arte, a apropriação realizada é a de uma coleção privada, seja ela real ou ficcional.

O que está em destaque é a relação que a arte estabelece com o ambiente que a acolhe, que passa a ser percebida na medida que os contextos deixam de ser vistos e passam a ser apenas narrados. Depois de inúmeros testes de materiais e procedimentos, chego a uma solução que me parece interessante. Sobre as páginas de revista, um paspartut de acrílico branco com 3mm de espessura recorta a exata borda dessas obras, deixando-as em evidência e escondendo as imagens que compõem os ambientes. Sobre as lâminas de acrílico cristal que cobrem as peças, são gravadas as legendas tal qual retiradas das revistas. A montagem é finalizada por uma discreta moldura em madeira clara, que contrasta com a polidez translúcida do acrílico branco. Um paspartut que, não sendo totalmente opaco, deixa transparecer algumas sombras do ambiente decorado da revista. Manchas inacessíveis vendendo a promessa da felicidade através de um futuro que nunca chega, ilusões da ideia de uma casa completa para uma vida perfeita.



Figura 4: **Daniel Escobar.**  
**Acervo nº32 Berna Reale**  
**(Coleção Particular), 2017.**  
 Acrílico com recorte e  
 gravação a laser sobre página  
 de revista de decoração, 30,5 x  
 24 cm. Coleção Paulo Sartori.  
 Fotografia Lucas Cimino.



Figura 5: **Daniel Escobar.**  
**Acervo nº20 Mira Schendel**  
**(Coleção Particular), 2017.**  
 Acrílico com recorte e  
 gravação a laser sobre página  
 de revista de decoração,  
 30,5 x 24 cm. Coleção  
 MAR. Fotografia Lucas Cimino.



Figura 6: **Daniel Escobar.**  
**Acervo nº24 Donald Judd**  
**(Coleção Particular), 2017.**  
 Acrílico com recorte e gravação  
 a laser sobre página de revista  
 de decoração, 30,5 x 24 cm.  
 Coleção Rute Assis. Fotografia  
 Lucas Cimino.



Figura 7: **Daniel Escobar.**  
**Acervo nº42 Nuno Ramos**  
**(Coleção Particular), 2017.**  
 Acrílico com recorte e  
 gravação a laser sobre página  
 de revista de decoração,  
 30,5 x 24 cm. Coleção Paulo  
 Sartori. Fotografia Lucas Cimino.

## 4 Arte máxima

Em janeiro de 2012, viajei para Nova Iorque para montar uma mostra individual em uma galeria localizada no coração de Tribeca. As duas semanas de estadia foram divididas entre a produção de trabalhos *in loco*, a montagem da exposição, algumas entrevistas e a realização de itinerários turísticos pela cidade, já que esta era também a primeira vez que viajava para os EUA. Faz muito frio em Nova Iorque, e embora já estivéssemos em meados de janeiro, ainda não tinha nevado. Em um dos dias de montagem, quando voltei da galeria para casa, percebi que os comerciantes estavam jogando sal sobre as calçadas e logo descobri que a neve se aproximava. No dia seguinte, a cidade estava branca. Ao sair para a rua, pude perceber que aquela manhã era especial, havia algo de festivo, parecia um feriado, e decidi que este dia seria dedicado a curtir a nova paisagem que surgia, deixando de lado o roteiro traçado. A rua estava tomada por crianças que se divertiam com seus pais. Quando percebi, estava nas imediações do Central Park, que estava lotado naquela manhã. Era impressionante caminhar por aquela cidade, que não parecia a mesma do dia anterior. Era preciso andar e mover-se para não sucumbir ao frio e, incrivelmente, eram os corpos em movimento que traziam cor a este cenário onde tudo que não se movia era tomado pelo branco. De repente, uma chuva forte me forçou a sair do interior do parque e chegar em alguma rua onde pudesse me localizar novamente. Foi quando avistei uma extensa fila de pessoas e fui subindo lentamente o olhar em busca de alguma informação arquitetônica que pudesse servir de referência. O que vi foi o despontar de um grande cilindro espiralado de concreto armado. As curvas orgânicas do edifício e o letreiro discreto que acompanhava quase toda extensão de sua base indicavam que eu estava em frente ao *Solomon R. Guggenheim Museum*, e o motivo da fila era a mostra individual do aclamado artista italiano Maurizio Cattelan.

Autor de algumas das imagens mais famosas da arte contemporânea recente, Cattelan tem como marca registrada o humor atrelado a obras perturbadoras. Suas peças mais emblemáticas — em geral, esculturas — revelam contradições da sociedade atual, a partir de críticas humoradas sobre autoridade e uso do poder. Entre suas esculturas mais comentadas, está *La nona ora* (1999), em que o Papa João Paulo II é atingido por um meteorito, e *Him* (2001), em que Hitler é representado como um pequeno menino de joelhos em oração. Na fila, ouvi alguns comentários sobre a mostra ser uma retrospectiva e também acerca de um suposto encerramento das atividades nos estúdios de Cattelan depois desta exposição, o que de imediato me soou como uma grande estratégia de marketing. A possibilidade de ver obras que marcaram a trajetória do artista me deixou muito empolgado e a busca por um abrigo para me aquecer culminou em mais alguns minutos de frio e chuva aguardando na fila para adentrar o museu. Logo na entrada, me deparei com o emblemático cavalo taxidermizado, suspenso por um cabo que pendia do teto na região do vão central. *Novecento* (1997) é uma daquelas imagens de Cattelan que parecem nos hipnotizar, incitar ao deslocamento, querer ver de perto, ou, no caso, de baixo para cima, o que já é um ponto de vista bastante improvável para uma escultura. Foi neste movimento que avistei, logo acima, uma árvore de porte médio, também suspensa, que carregava consigo a porção de terra em que estava afixada. Girando em torno de meu próprio eixo, surgiram vertiginosamente a ossada de um dinossauro, uma longa mesa de pebolin, um letreiro de neon e uma infinidade de outros objetos voadores que convocavam a uma experiência de imersão muito diferente da que eu poderia imaginar em uma mostra retrospectiva. Desobedecendo a ordens cronológicas e a quaisquer padrões expositivos, a mostra *All (Tudo)* compreendeu um conjunto de obras produzidas por Cattelan desde 1989, em um grande móbile suspenso na rotunda do museu.

Reproduzindo a fila enfrentada no lado de fora, uma espécie de procissão conduziu a visita pela mostra ao longo de uma rampa com quase meio quilômetro de comprimento. Cattelan conseguiu fazer com que o público desse as costas para as paredes contínuas que acompanhavam a rampa e voltasse sua atenção ao vão central. Lá, encontravam-se penduradas por cabos de aço as 128 peças que integraram a exposição. A própria suspensão é um recurso inerente ao seu trabalho, desde as esculturas de crianças penduradas pelo pescoço à copa de uma árvore, até o cavalo taxidermizado ou as pombas empalhadas que, depois de ocuparem o alto de um pavilhão na 54ª Bienal de Veneza, repousavam sobre esta estrutura de aço no topo da instalação. Algumas obras, inclusive, potencializam seu impacto com a altura em que são posicionadas, como, por exemplo o Pinóquio de *Daddy, Daddy* (2008), que já havia sido exposto flutuando de cabeça para baixo na piscina desta mesma rotunda e que, naquele momento, parecia lançar-se em queda livre, ou o próprio Cattelan representado em *Mini-me* (1999), sentado no alto da instalação, olhando para baixo ansiosamente. À medida que avançava nesta rampa, a experiência ia se tornando mais vertiginosa. Incitar o deslocamento em torno das peças sempre foi uma prerrogativa do trabalho de Cattelan, mas neste contexto ele desorientava o espectador, ao construir um volume central que impossibilitava andar em torno de cada uma das peças individualmente. Deste modo, observar uma das obras em suas diferentes vistas e com atenção aos detalhes, só era possível de forma alternada com outras imagens. Não é apenas tudo, é tudo ao mesmo tempo. Ao subverter os modos de exibição tradicionais, Cattelan tomou as rédeas de sua retrospectiva e a tornou uma obra democrática, onde o público é livre para construir suas narrativas com base em todas suas ideias. Paradoxalmente, essas obras juntas permitiram ao espectador ver as continuidades na produção de Cattelan: a ludicidade, a redefinição de sua própria imagem, sua paixão pelos animais, a relação com a história da arte; tudo isso se tornou visível em *All*.

A organização desta mostra individual, sob a forma de uma vertiginosa e monumental instalação, evoca o desejo e adoração do público pelos grandes acontecimentos históricos e pela monumentalização da cultura. Do mesmo modo que sua estética do mau comportamento é parte de uma infalível estratégia de marketing, capaz de gerar filas de dobrar quarteirões, sua mostra insere o público em um ambiente que acolhe a paisagem de hiperconsumo da sociedade contemporânea onde, de acordo com Lipovetsky (2011), o consumidor torna-se um sujeito zapeador e descoordenado. Perdi a conta de quantas vezes subi e desci por aquela rampa onde cada movimento indicava um novo microcontexto para ser analisado. Mesmo depois de horas envolvido com a mostra, a sensação era de que não tinha visto quase nada do que estava à minha disposição. Quando enfim consegui tomar a atitude de sair do museu e retornar para a paisagem gélida e branca da cidade coberta de neve, tive a sensação de uma miragem, como se essa visita ao acaso tivesse proporcionado algo improvável, uma experiência inversa onde o branco recobria a cidade, enquanto o caos imagético pulsava no interior de um museu.



Figura 8: Vista da exposição **Maurizio Cattelan: All**, curadoria de Nancy Spector, no Museu Guggenheim Nova Iorque, 2011.



## 5 Vida real

Em 2016, fui convidado a realizar uma mostra individual na cidade de Porto Alegre. A exposição marcaria também o início de minha parceria com a galeria Gestual, inaugurada em 1985 e dirigida pelo jornalista e galerista Carlos Gallo. Na ocasião do convite, o galerista explicita também seu interesse por um projeto mais ousado do ponto de vista da ocupação do espaço, talvez algo que pudesse ser projetado especificamente para o local. Naquele momento, estava realizando os testes de recortes em acrílico para a série *Coleção Particular*, produzida a partir da apropriação de revistas de decoração. Estava imerso nesses ambientes e nas questões já apontadas em relação à fricção entre os contextos público e privado das obras de arte. A ideia de uma mostra pensada de forma específica para a galeria, de imediato, me levou a pensar sobre sua própria função social enquanto um lugar de trânsito entre estas situações.

A galeria de arte é, por assim dizer, uma espécie de cortina que separa estas duas instâncias e, simultaneamente, as conecta, mediando a influência que uma exerce sobre a outra. Recordei algumas situações em que, logo após ter me dedicado exaustivamente à montagem de uma exposição, recebi imagens enviadas pela galeria destas obras instaladas em residências de clientes, em um contexto muito diferente do que eu havia imaginado para elas. A venda das obras é um modo de dimensionar o sucesso de uma exposição, ao mesmo tempo que ela é também o fim do domínio exclusivo do campo da arte sobre as mesmas. A partir deste ponto, elas seguirão seus destinos, que podem variar desde compor a decoração de uma residência até ser armazenada em um depósito para, talvez, nunca mais ser vista por alguém. O universo da arte é também um universo de relações sociais em que as obras são submetidas a interesses que estão além do que é apresentado por elas. Mas, se o contexto público da exposição é tão caro à crítica de

arte, por que o contexto privado seria um cenário desimportante?

Essa pergunta me remete, imediatamente, à série *Arranged by* de Louise Lawler, produzida entre 1984 e 2007, período em que a artista rastreou o percurso de importantes obras modernas e contemporâneas, documentando com fotografias as muitas variações de contexto sofridas enquanto elas seguiam seu caminho por espaços imaculados de galerias ou museus, paredes acarpetadas das casas de leilão, até salas de reuniões corporativas ou casas de colecionadores. Embora boa parte das análises sobre sua obra se concentrem no modo como estas fotografias põem em xeque a autoria, podemos pensar que seu modo de operação acaba por evidenciar a presença de outros agentes, como galeristas, curadores e colecionadores, direcionando o espectador para fora dos limites da imagem, em direção à vida real da qual a arte sempre faz parte.

Ao abordar a ideologia do espaço da arte, Brian O'Doherty sugere que "Sem dúvida, precisamos saber mais sobre o ato de pendurar" (O'DOHERTY, 2002, p.16), explicitando o quanto os modos de apresentação interferem na questão de interpretação e de valor, sofrendo uma influência inconsciente do gosto e da moda. Em um trecho do livro *No interior do cubo branco* (2002), ele aborda o episódio onde Courbet protagoniza a montagem de sua mostra individual no *Salon de Refusés*, como sendo a primeira ocasião em que um artista moderno pendurou seus próprios quadros, criando o contexto de sua obra. Se no decorrer do tempo, o campo da curadoria lançou luz sobre estas questões a ponto de definir padrões internacionais de exibição que oscilam de acordo com as tendências, o ato consciente do artista intervir sobre o contexto de seu próprio trabalho tornou-se uma atitude ainda mais radical.

Em 2009, a dupla de artistas Elmgreen & Dragset foi responsável pela curadoria de dois pavilhões nacionais da 53ª *Bienal de Veneza*. Os artistas imaginaram os *Giardini* como um bairro de classe alta e se perguntaram: "Quem poderia morar aqui?". Apesar de

previsível, sua constatação foi a de que os pavilhões que ocupariam poderiam ser as casas de ávidos colecionadores de arte, permitindo a eles encher estes espaços com obras dos 24 artistas convidados, incluindo as suas próprias. Atuando desde meados dos anos 1990 e com um corpo de trabalho que explora a relação entre arte, arquitetura e design, a dupla frequentemente produz trabalhos que aludem ao universo do mobiliário, o que já seria um bom pretexto para pensar em uma mostra que pudesse elucidar um cenário doméstico. No entanto, ao ocuparem os pavilhões nacionais dinamarquês e nórdico, decidiram unir os dois espaços para criar uma exposição coletiva que confundiu ainda mais a complexa relação entre artista e curador. *The Collectors* (Os colecionadores) transformou a arquitetura dos dois pavilhões em cenários domésticos, convidando o público a desvendar as histórias misteriosas de seus habitantes fictícios, suas personalidades obsessivas e seus diferentes estilos de vida. Por que reunimos objetos e nos cercamos deles em nossa vida diária? As obras selecionadas dividem espaço com a decoração da casa, as vestimentas do guarda-roupas, a porcelana da cozinha ou os livros da biblioteca, contribuindo para a criação de um formato de exibição mais próximo de um set de filmagem do que de uma mostra de arte convencional. Embora neste contexto específico a dupla estivesse atuando no campo da curadoria, o modo como atrelou sua obra artística ao contexto que construiu para toda a exposição nos permite questionar se, de fato, estamos diante de uma mostra coletiva curada por uma dupla de artistas ou de uma instalação de grandes proporções. Não à toa, em uma conversa com Sarah Thornton ocorrida poucos dias antes da abertura e relatada no livro *O que é um artista?* (2015), Ingar Dragset pondera: “Nós avisamos os artistas de que suas obras poderiam assumir outros significados. Até agora ninguém deu pra trás” (THORNTON, 2015, p. 135).



Figura 9: Vistas da exposição *The Collectors*, curadoria de Elmgreen & Dragset, na 53ª Bienal de Veneza, 2009.

## 6 Passado presente futuro

A galeria Gestual possui características arquitetônicas muito específicas que se tornaram uma espécie de marca registrada, a exemplo de suas paredes de tijolos à vista pintadas de branco e da longa escadaria que conduz o visitante da porta até a sala principal. Sua planta preserva a estrutura original de um apartamento, sendo subdividida em pequenas salas expositivas. No entanto, as tantas exposições visitadas, o modo específico de iluminação e o branco que recobre toda a superfície das paredes nos fazem esquecer esta estrutura doméstica e pensá-la exclusivamente como um espaço de arte. A partir do momento em que recebi o convite para esta mostra individual, um dos pontos de partida para a mostra foi a dualidade entre espaço institucional e espaço doméstico presente na própria arquitetura do lugar. Minha relação com o universo das galerias de arte já possuía uma trajetória considerável, incluindo cidades como São Paulo, Belo Horizonte, Brasília, Rio de Janeiro e Nova Iorque, mas esta era a primeira vez que apresentaria meu trabalho no contexto de uma galeria no Rio Grande do Sul. Sendo assim, eu precisava encontrar um modo de articular a produção de uma mostra inédita, que fosse também eficiente no sentido de comunicar sobre minha trajetória, apresentando diferentes nuances de um trabalho em curso. É diante do confronto com estas questões, aliado à minha admiração por trabalhos que conseguem subverter os protocolos expositivos ou pensar criticamente os espaços que ocupam, que comecei a desenhar o projeto desta mostra individual.

Em uma tarde fria de inverno, nos reunimos em meu apartamento, no bairro Bom Fim, para discutirmos a proposta que estava esboçada. Naquela época, eu conciliava o meu espaço de trabalho com o espaço de moradia e, embora eu tivesse uma sala que funcionava como uma espécie de escritório — ocupada com estantes de livros e mesas de trabalho —, não é difícil presumir que outros

cômodos da casa também eram invadidos pela produção de obras em momentos de trabalho mais intenso. Naquela tarde, havia obras de diferentes séries espalhadas pela casa toda, algumas já concluídas, outras ainda aguardando algum tipo de finalização. Tentei conduzir o galerista direto para o escritório mas, sem muito sucesso, a conversa começou a se desenrolar na sala, tendo ao fundo uma série de colagens de grandes dimensões produzidas a partir da perfuração e sobreposição de cartazes publicitários. Aproveitei o gancho das obras estarem sendo vistas no contexto da minha casa para já introduzir alguns elementos da mostra em questão. Quando enfim conseguimos nos dirigir ao escritório, tive a oportunidade de lhe mostrar o projeto que estava elaborando. Na tela do meu computador, a imagem de um *living* decorado, onde obras de diferentes séries podiam ser vistas entre móveis e objetos de decoração. Nada pareceu muito inusitado, até que comecei a relatar os detalhes do processo e o modo como aquela imagem tinha sido gerada. Eu havia enviado o meu portfólio a uma amiga que é arquiteta de interiores e perguntado se ela toparia fazer um experimento comigo para um novo trabalho. Ela deveria projetar um espaço genérico, a exemplo de um estande de feira, que seria ambientado de modo a sugerir o cômodo de uma residência. Ela poderia escolher o tipo de cômodo, os móveis, a iluminação, as cores, o conceito. Ela poderia escolher também quais obras do meu portfólio gostaria de inserir neste espaço. Eu não iria interferir em absolutamente nada durante este processo, pois a ideia era justamente lidar com a falta de controle do artista sobre o contexto das obras quando estas alçam o status de coleção particular. Enquanto fui contando sobre o trabalho, Gallo foi navegando entre os diferentes renderings desta instalação, passando diversas vezes por cada um deles, com ar pensativo e esboçando um leve sorriso, o que me deixou apreensivo quanto ao seu posicionamento em relação ao projeto. Quando terminei a apresentação, concluindo que minha ideia era pensar algo neste sentido para a sala principal da galeria,

ele me cumprimentou pelo projeto e reiterou que seria um prazer participar da produção de uma obra como esta. No entanto, havia uma condição: ele gostaria de escolher o arquiteto que iria colaborar com este trabalho, e antecipou o nome de sua preferência — Zeca Amaral Arquitetura.

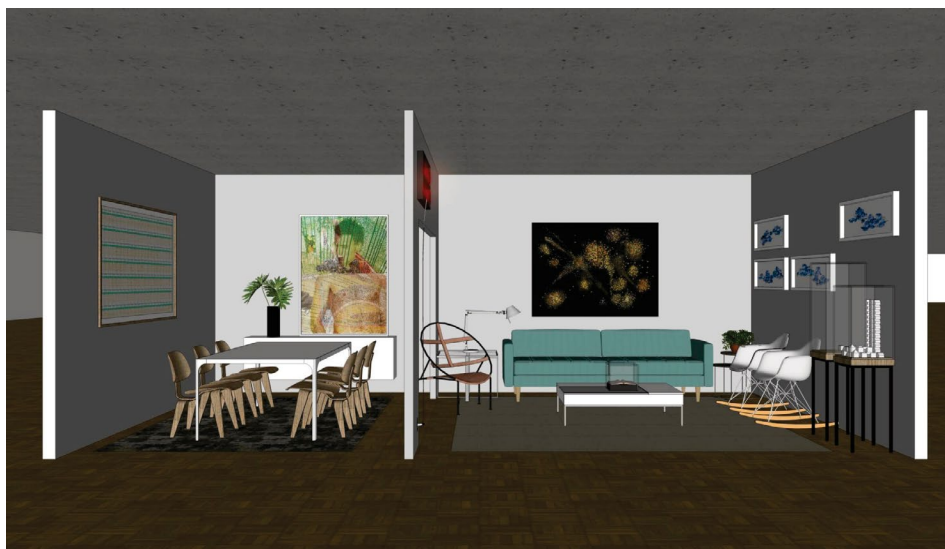


Figura 10: **Daniel Escobar.**  
**Conjugado, 2016.** Ambiente  
desenhado pela arquiteta  
Sarah James utilizando obras  
do artista.

A informação me pegou desprevenido. Eu não tinha imaginado que o trabalho ainda poderia agregar novas camadas diante da falta de controle sobre os processos, que já soava demasiada. Mas, na medida em que Carlos Gallo argumentava, eu ia ficando cada vez mais atento ao seu discurso e me interessando pela ideia. Ele comentava sobre sua confiança no trabalho do arquiteto, sobre a experiência de sua empresa na articulação com fornecedores para montagens de ambientes em feiras de decoração e, principalmente, sobre a relação de parceria desenvolvida com a galeria, procurando inserir obras de artistas representados em seus projetos de arquitetura. A situação parecia perfeita, na medida em que as obras ganhariam nesta exposição, um contexto muito similar ao que normalmente encontram após sua venda. Aceitei a condição e me coloquei à disposição para agendarmos um encontro com o arquiteto. Neste momento da conversa, já estávamos tomando um café e conversando sobre aspectos da produção e ajustes de cronograma, pois a mostra deveria inaugurar em exatos três meses. “Qual o título desta instalação?”, perguntou o galerista. *Conjugado*, respondi. Um nome que remete diretamente à arquitetura, mas que amplia seu sentido ao abordar uma possível fusão entre diferentes instâncias do sistema de arte, conjugando os diferentes tempos de uma obra ao projetar a casa do comprador no contexto público da exposição.

Paralelamente ao processo de produção das obras, eu vinha discutindo algumas destas questões com uma amiga, que há pouco havia se tornado minha vizinha. Bruna Fetter foi uma das primeiras pessoas a ver o protótipo da instalação *Conjugado*, e também as provas para a série *Coleção Particular*. Tínhamos algo em comum naquele momento para além de morarmos na mesma rua: ambos estávamos desenvolvendo trabalhos sobre o contexto mercadológico de legitimação da arte. Bruna estava escrevendo sua tese de doutorado, que aborda, justamente, o universo das feiras de arte contemporânea, e foi uma das pessoas com quem mais conversei



sobre estas questões enquanto desenvolvia este novo conjunto de trabalhos. Nossos encontros nem sempre eram agendados, às vezes esbarrávamos na rua e qualquer notícia ou trivialidade já nos colocava em situação de conversa. Quando fui indagado sobre um possível nome para a produção do texto crítico, não tive dúvida. Bruna era a pessoa que melhor conhecia o processo e as motivações destes trabalhos.

Se todos o movimentos do sistema de arte são conduzidos a partir de lógicas do mercado, por que as exposições em galerias (que são a própria encarnação deste mercado) se agarram tão fortemente aos protocolos e estéticas institucionais como forma de dissimular o caráter de mercadoria das obras de arte? E se até mesmo as instituições tornaram-se parte primordial deste mercado que a tudo engloba, por que seguimos legitimando a hipocrisia como norma, na medida que esse consumo é envolto em camadas de veladura? De acordo com Lipovetsky (2011), o artista no tempo contemporâneo substituiu o desejo de glória imortal pela busca de uma celebridade midiática, um êxito que está na cotação e que é inseparável de todo o trabalho de construção midiática que passa por catálogos de exposição e pela rede internacional de galerias e instituições culturais. Mas, se o mercado e a mídia são indissociáveis da imagem de um artista contemporâneo, por que obras ou artistas que assumem este lugar tendem a ser analisados com as devidas ressalvas e designados como controversos? Não estariam estas requintadas veladuras a impedir que, do auge de seu narcisismo, a arte possa encarar seu próprio reflexo no espelho? Será possível avançar nas questões artísticas sem assumir o lugar onde realmente estamos? No trecho que segue, Lipovetsky apresenta um rápido contexto histórico que nos permite identificar as matrizes do pensamento de vanguarda, que apesar de esvaziado pelos novos modelos de produção, ainda se faz presente como uma garantia de distinção para a arte, um modo de afirmar sua superioridade em relação à outras formas culturais.

Com a idade moderna, a arte vai opor-se ostensivamente aos valores reinantes, ao mundo do dinheiro e do comércio: ela se exhibe como um universo estritamente autônomo que encontra suas leis apenas em si próprio e se constrói de fato em uma radicalidade estética cada vez mais transgressiva. O domínio cultural ordena-se, assim, diante de dois pólos antagonistas: de um lado a “arte” comercial sujeita às preferências do público e orientada para o sucesso imediato; de outro, a arte pura e vanguardista recusando as formas de consagração burguesa e as leis do mundo econômico. Através da cultura democrática, da arte vanguardista e da cultura industrial, a modernidade inaugural construiu a primeira fase histórica da cultura-mundo. Este livro levanta a hipótese de que um terceiro modelo se estabeleceu há duas ou três décadas, passando a constituir o horizonte cultural das sociedades contemporâneas na era da globalização. Nele, as grandes utopias, os contramodelos de sociedade evaporaram, perderam o essencial de sua credibilidade. Assim, a supervalorização do futuro cedeu passagem ao superinvestimento no presente e a curto prazo. Ao mesmo tempo, a erradicação do passado não está mais na ordem do dia: a época é de reabilitação do passado, do culto do autêntico, da remobilização das memórias religiosas e identitárias, das reivindicações particularistas (...) Cai-se na cultura-mundo quando o elemento de oposição constituído pelas vanguardas é ele próprio integrado na ordem econômica, quando a cultura não constitui mais “um império em um império”, quando o mercado coloniza a cultura e os modos de vida. (LIPOVETSKY, 2011, p. 13-14)

Há pouco tempo, li uma matéria online onde o artista carioca Álvaro Seixas entrevistava a página de *Instagram* @newmemeseum, iniciada em julho de 2020 e que hoje já conta com mais de 80 mil seguidores. A entrevista abordava questões como humor, mídias sociais e crítica de arte — o contexto de produção de um perfil anônimo que satiriza as relações institucionais da arte brasileira. De imediato, o perfil aponta a necessidade do humor na arte e sua dificuldade de legitimação, uma vez que a arte brasileira tende a assimilar mais facilmente o que parece “sério”.

Mesmo que a distinção entre alta e baixa cultura seja obsoleta, ela ainda parece um fantasma que invisivelmente fica balizando o que pode e o que não pode ser arte. Achamos que os trabalhos que envolvem humor acabam sendo, na maioria das vezes, barrados nesse crivo espectral e, como resultado, vemos tão poucas produções do gênero mapeadas pelas histórias da arte.<sup>1</sup>

Apesar da entrevista tratar diretamente do universo dos memes, as reflexões iluminam um contexto mais amplo, em que, inclusive, poderíamos posicionar estratégias adotadas por artistas e curadores em exemplos já mencionados neste capítulo.

No caso da retrospectiva de Maurizio Cattelan, onde o artista trabalhou em colaboração com a curadora Nancy Spector, há um conjunto de diretrizes e condições delimitadas que acabam por praticamente ocultar qualquer intenção autoral relacionada à curadoria. Quem propôs este título para a exposição? Quem escolheu as obras a serem expostas? Quem teve a ideia de suspendê-las na rotunda do museu? Quem desenhou o mapa de disposição das peças? Independentemente de Nancy ter orquestrado todas estas ações, as decisões tomadas nos conduzem a uma espécie de anulação de seu papel como autora. Ao chamar a mostra de *All*, embora tenha existido um recorte criterioso de obras a serem exibidas, a impressão que temos é que não existiram escolhas. Se uma mostra, através de seu título, elucida apresentar “tudo”, o autor deste recorte passa a ser o próprio artista. De modo similar, podemos analisar o caráter inusitado da montagem das peças na exposição. É muito comum que mostras com expografias ousadas acabem por criar um foco maior sobre a curadoria mas, neste caso, a opção por um recurso intimamente relacionado ao processo do artista torna-o uma vez mais o grande protagonista, a ponto de analisarmos sua mostra retrospectiva como uma das mais impactantes instalações de sua trajetória. Há uma

<sup>1</sup> Disponível em: <https://c-a-m-a.com/materia/new-memeseum>. Acesso em: 5 de maio de 2021.

atitude crítica do artista na medida em que demonstra sua habilidade em subverter protocolos internos do sistema de arte, valendo-se da prestigiada posição que ocupa, validada pelos altos valores atingidos por suas obras. Mas, há também um humor refinado no modo como essa crítica é apresentada ao público e na capacidade de rir de si mesmo, já que as supostas formas de subversão apenas alimentam o espetáculo que precisa continuar.

Talvez um dos exemplos mais célebres deste humor perspicaz de Cattelan tenha sido *Comedian* (2020), uma banana colada na parede com um pedaço de *silvertape* exibida pela galeria francesa *Perrotin*, que se tornou a obra mais comentada da última edição presencial da *Art Basel Miami*. Durante a feira, as três edições da peça foram vendidas por cerca de US\$ 120 mil cada, e sua imagem viralizou nas redes sociais. O assédio foi tão grande que, no último dia da feira, a galeria *Perrotin* anunciou a retirada da obra de seu *stand*, devido ao caos que acabou se instaurando ao seu redor. Depois de anos sem participar de uma feira de arte, Cattelan se utilizou do frisson que o anúncio de seu nome é capaz de gerar para criar uma crítica humorada, que satiriza o glamouroso contexto das feiras, ao mesmo tempo que explicita o modo fetichista com que o valor monetário é atribuído à arte. *Comedian* (Comediante) é uma obra pensada especificamente para uma feira de arte contemporânea, um contexto mercadológico que ganhou importância institucional, principalmente, por ter se tornado uma das principais plataformas de lançamentos do meio artístico. No entanto, embora eficiente como lugar de negócios e *networking*, a feira de arte demonstra extrema fragilidade quando o assunto é a garantia de uma vida pública para a arte. Por mais que tenha incorporado a estética museológica, sua forma de funcionamento é a do mundo dos negócios, onde é muito natural que, por exemplo, uma obra seja negociada via portfólio e enviada diretamente do estúdio do artista para a casa ou depósito de um comprador, sem sequer passar por uma instância pública, de fato.

Neste sentido, o que Cattelan fez vai muito além da sua capacidade de especular financeiramente com o trabalho. A fácil reprodutibilidade de *Comedian*, que para alguns apenas atesta sua falta de valor artístico, foi também o que acabou por torná-la um verdadeiro meme da arte contemporânea. O que vemos é uma obra que se utiliza de um contexto mercadológico para repercutir a alta cotação que consegue alcançar, ao mesmo passo que se oferece como uma imagem fetiche, ao alcance de todos que queiram produzir sua própria versão. Depois de todo o mundo ter reproduzido a escultura dentro de suas casas e compartilhado pelas redes sociais, a obra poderá agora ser executada também por um museu. Recentemente, uma destas edições da escultura foi doada de forma anônima ao *Guggenheim* de Nova Iorque, que não precisará armazenar nada além de um certificado e algumas páginas com instruções.

Já no caso da mostra *The Collectors*, curada pela dupla de artistas Elmgreen & Dragset na 53ª *Bienal de Veneza*, temos o bom parâmetro de um exemplo oposto à retrospectiva de Cattelan. Aqui são os curadores que claramente assumem o risco da produção de uma curadoria autoral, onde as obras dos artistas selecionados dividem espaço com mobiliários e objetos de design, transformando dois pavilhões inteiros em excêntricas residências que podem ser visitadas na companhia de um corretor de imóveis, uma das atividades performáticas de que era composta a programação expositiva. Na entrada do pavilhão dinamarquês, uma placa com a inscrição “à venda” antecipava uma experiência que caminhava no contrafluxo do espetáculo oficial e natureza formal da *Bienal*. A dupla que já construiu uma loja da Prada em uma rodovia deserta à noroeste do Texas — *Prada Marfa*, 2005 — ao encampar um projeto de curadoria, se utilizou de suas referências artísticas e de um humor que lhe é característico para produzir uma mostra coletiva que pode ser considerada como uma das maiores instalações artísticas que já produziram. No entanto, se há algo que conecta estas duas

experiências expositivas, é o fato de que independentemente das posições que ocupem como artista ou curador, em ambas as situações, são os modos de exibição pensados por artistas que desestabilizam os protocolos expositivos, tumultuando a previsibilidade característica de eventos de alto prestígio institucional, como uma retrospectiva em um dos museus mais importantes do mundo ou a curadoria de pavilhões nacionais em uma *Bienal de Veneza*.

Distante desta realidade glamourizada do alto escalão mundial da arte contemporânea, minha mostra individual em Porto Alegre trazia outros dilemas, como, por exemplo, o que seria possível produzir tendo em vista um orçamento restrito. Este jogo de forças entre curadoria e artista também passava longe de uma situação como esta, visto que a própria galeria não estava pressupondo a colaboração de um profissional do campo da curadoria no desenvolvimento do projeto expositivo. O vínculo que aproxima minha mostra das experiências aqui descritas é o modo como ambas alteram, de forma bastante radical, a relação que as obras estabelecem com o público em uma exposição de arte. Além da ousadia na montagem, a mostra de Cattelan tinha despertado minha atenção para algo que considerei extremamente contundente — o modo como conseguiu conferir um novo significado a trabalhos que já estavam inscritos em uma rede de sentidos, correspondendo com a expectativa do novo e, simultaneamente, nos convocando a olhar para as coisas uma vez mais. Já a mostra *The Collectors* estabelece também uma proximidade do ponto de vista conceitual, na medida em que aborda o tema do colecionismo e confronta o contexto tradicional de uma *Bienal*, simulando casas de colecionadores e trazendo à tona o contexto mercadológico que é decisivo na definição dos contornos de uma mostra institucional de grande porte.

No entanto, *Conjugado* traz um elemento diferente que apimenta estas complexas relações do campo da arte. O meu interesse pela vida que as obras adquirem ao ultrapassar a cortina

que as retira temporariamente do campo público de visão me conduz a uma parceria com um agente externo ao meio, e que através da autonomia que lhe é conferida, assume funções que usualmente seriam atribuídas ao campo da curadoria. Diferente da dupla de curadores que escolheu os artistas e as obras a serem expostas e desenhou meticulosamente a expografia que alterou o formato original dos pavilhões, em *Conjugado*, estas decisões são tomadas por um arquiteto de interiores que é responsável pela transformação da sala expositiva em um ambiente doméstico. A ideia era trazer para o contexto da arte o universo do *lifestyle* e das tendências de decoração, evidenciando uma relação de cumplicidade tão bem demonstrada no campo da publicidade ou da própria arquitetura, mas sempre dissimulada no meio da arte. Se nas revistas de decoração essa aliança pode funcionar como uma requintada estratégia de vendas, de que modo ela funcionaria ao ser instalada diretamente sobre o local onde a arte encontra-se à venda?

De certo modo, a instalação em si não apresenta nada de especial que possa a distinguir de um cômodo doméstico real ou de um *stand* em uma feira de arquitetura. Tampouco a colaboração com um arquiteto de interiores o obriga a fazer algo diferente daquilo que desenvolve no dia a dia de sua profissão. O sentido desta operação está mais no deslocamento das ações e no modo como estas sutis alterações nos contextos é capaz de produzir uma reflexão sobre os condicionamentos a que estamos submetidos dentro do sistema por onde circulamos. Adentrar uma galeria de arte e encontrar a casa do comprador gera uma espécie de curto-circuito no sistema que nos permite perceber a forma como tudo está interligado: artista, instituição, galeria, feira, ambiente doméstico. Afinal, para quem a arte é produzida? Os meses que antecederam a montagem da exposição na galeria Gestual intensificaram também minhas conversas com Bruna Fetter. Na medida em que o trabalho avançava, novas questões iam surgindo e alimentando nossos debates até que

podéssemos avistar todos os elementos em cena e nos indagar sobre a seguinte questão: uma instalação ou uma mostra individual curada por um arquiteto de interiores? Diferente das mostras analisadas, onde os modos de exhibir acabavam abrindo margem para pensarmos as exposições como obras de arte, aqui é a obra que abre uma fresta para que possamos pensá-la como um modo inusitado de exposição. Há menos de uma semana de inaugurar a mostra, eu ainda não sabia a forma que ela tomaria, mas tinha já um importante *feedback* deste processo através de um texto escrito por Bruna Fetter — *Consumir o Consumo*. Um dos parágrafos chamava especialmente a atenção pelo modo como descrevia o conjunto de obras que comporiam a instalação *Conjugado*, evidenciando outras conjugações possíveis para além das que eu havia inicialmente vislumbrado.

Coabitando essa conjugação entre espaços público e privado, a obra traz uma imediata dupla perspectiva de interpretações. Não é apenas o nexo arquitetônico dado pela verossimilhança com um ambiente íntimo, mas também as conjugações temporais que a instalação apresenta. Estão presentes na instalação obras como *Todos os nossos desejos*, *Atlas de anatomia urbana*, e outras das séries *The World*, *A nova promessa* e *Perto demais*. São trabalhos de Daniel produzidos em diferentes momentos de sua trajetória, que respondem a distintos contextos e intenções do artista. É interessante aqui apontar que, exatamente pelas obras serem pré-existentes a essa exposição e não terem sido produzidas para essa mostra a partir de um conceito unificador, elas evidenciam a coerência interna da poética de Escobar. Debruçando-se sobre materiais ordinários e transitórios, mas que possuem grande impacto visual, como mapas, guias turísticos, folhas de outdoors e bilhetes de loteria, Daniel desmancha suas configurações originais produzindo obras delicadas que refletem longos e pacientes processos de feitura manual. Ao mesmo tempo em que ele se utiliza das funções publicitárias originais desses materiais, não como índices da realidade, mas como representações da paisagem dos desejos contemporâneos, ele as incorpora, reconfigura e expande nos seus trabalhos de forma irônica. (FETTER, 2016)



## 7 A vida imita a arte

Faltando dois dias para a inauguração, fui até a galeria para montar as duas salas que seriam ocupadas pela série *Coleção Particular*. Naquele dia, estava agendada também a montagem final da instalação *Conjugado*, que ocuparia a sala principal da galeria. Desde que o arquiteto Zeca Amaral havia aceitado o convite para participar deste trabalho, mantínhamos uma troca de e-mails e havíamos nos encontrado uma única vez de modo presencial. Eu imaginava que ele desenvolveria seu processo criativo a partir de uma modelagem 3D, que pudesse gerar *renderings* que antecipariam esta ocupação. No entanto, desde o início da conversa, ele argumentou que este não era seu modo habitual de trabalhar. Ele preferia não estar preso a um projeto inicial para ter liberdade de compor utilizando os próprios objetos no local e, sendo assim, me enviou apenas uma planta baixa com um rápido esboço do tipo de composição que estava pensando, antecipando que o cômodo seria uma sala de estar. Através do galerista, eu tinha recebido algumas informações, como, por exemplo, as obras que Zeca tinha reservado para esta montagem e a cor da tinta que havia escolhido para recobrir a sala expositiva — um grafite, quase preto.

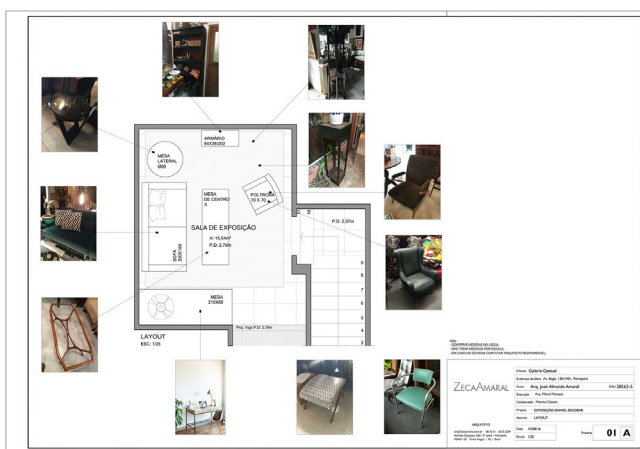


Figura 11: **Daniel Escobar. *Conjugado*, 2016. Planta da sala expositiva com esboço do ambiente a ser construído pelo arquiteto Zeca Amaral.**

“Esta cadeira fica e estas vocês podem levar. Vamos usar este tapete. Ainda estou pensando sobre o sofá... acho que vou querer que vocês tragam de volta aquele que desceu...” Quem estava no comando era Zeca Amaral e essa foi a conversa que escutei antes de adentrar a sala. Ao chegar, fiquei atônito olhando aquela infinidade de objetos, em meio às obras que o arquiteto havia selecionado, e todos estes elementos sendo manipulados por uma equipe de aproximadamente dez pessoas que, simultaneamente, cuidavam da iluminação, da montagem das obras, da disposição dos móveis e da seleção de objetos decorativos. Fiquei parado na porta, até mesmo porque encontrei certa dificuldade de me locomover e atravessar esta sala para chegar até o local onde montaria a série que trazia comigo. Fui passando lentamente por entre caixas e objetos, e não demorei a constatar que todas as salas da galeria estavam sendo ocupadas pelos volumes que subiam e desciam as escadas. Naquele momento, Zeca me cumprimentou e antecipou que o cenário de confusão ainda se estenderia por uma ou duas horas até que tudo estivesse decidido. A partir dali, só ficariam na galeria os objetos selecionados, liberando as demais salas para a montagem que eu precisava fazer. O cenário não era propriamente de confusão, porque tudo tinha uma lógica de funcionamento muito precisa, mas realmente me senti dentro de um programa de TV daqueles que desafiam um arquiteto a reformar o cômodo de uma casa ou apartamento tendo apenas alguns dias para o trabalho.

Enquanto aguardava o movimento acalmar e as salas serem liberadas para iniciar minha montagem, fiquei acompanhando um pouco da construção do ambiente, observando Zeca organizar as cenas, escolher os móveis, testar as posições das obras. A quantidade de objetos que ocupavam a galeria era, pelo menos, três vezes maior do que o ambiente comportaria, e andar por aquelas salas abarrotadas lembrava o depósito de uma loja de variedades. Eu estava muito empolgado em perceber algumas nuances do trabalho

que ganhavam evidência neste processo, como, por exemplo, o fato de que o arquiteto havia ativado uma rede de colaboradores a quem sempre recorre nestas situações de exposição, e que participavam da produção dos ambientes como forma de dar visibilidade à suas marcas ou lojas. Todas as peças estavam acompanhadas por etiquetas, que permitiam ao público ter a informação de onde adquiri-las. Como nos ambientes forjados pelas revistas, tudo ali estava à venda.

Esta situação pré-exposição me fez viajar ao contexto dos anos 1960, onde podemos identificar o surgimento de projetos artísticos como crítica a padrões de legitimação e circulação da arte. Fico pensando mais especificamente na obra *The Store* (A Loja), iniciada em 1961 por Claes Oldenburg, que questionava a arte como coisa preciosa confinada em museus. Após exibir em uma galeria de Nova Iorque trabalhos inspirados em produtos de delicatessens e lojas de roupas, Oldenburg abriu uma loja de rua no Lower East Side em Manhattan e abarrotou-a com mais de cem objetos para a venda, desde bibelôs baratos até suas obras de arte. Um marco da Pop Art, *The Store* anunciou um interesse de Oldenburg pela linha tênue entre arte e mercadoria e o papel do artista na autopromoção.

Quando enfim as coisas se acomodaram, dei início ao processo de montagem da série que daria nome à exposição — *Coleção Particular*. A galeria Gestual é composta por três salas expositivas que conectam-se entre si. A primeira sala, que é também a mais ampla, estava sendo ocupada pela instalação *Conjugado*. Zeca Amaral já estava com o mobiliário definido, todas as peças excedentes já haviam sido retiradas da galeria e as demais salas expositivas estavam preparadas para receber as obras. A montagem seria simples, uma linha na altura do olhar cortaria todas as paredes, onde seriam dispostas as obras com distanciamento padronizado. Algumas paredes com conjuntos mais generosos, outras um pouco mais vazias, pontuadas por uma única peça.

O branco que invadiu as salas expositivas e os pequenos pontos coloridos das obras destacadas em *Coleção Particular* criam um alto-contraste e também uma complementaridade entre as duas obras expostas nesta mostra individual. De um lado, o cubo branco que encobre os ambientes domésticos das revistas de decoração para expor, de forma clássica, uma coleção de obras de outros artistas através de imagens produzidas com finalidade publicitária e repletas de pequenos ruídos. De outro, uma sala expositiva que assume a forma de ambiente doméstico, para que neste contexto possam ser vistas obras de diferentes momentos da minha produção, disponíveis para venda em uma galeria. Se há uma abordagem crítica acerca da relação entre arte e mercadoria no contexto atual da arte, ela também é explicitada por uma imagem metacrítica — quase cômica — do próprio artista. Cumprida minha tarefa nesta tarde de montagens, comecei a ser tomado por um sentimento de ansiedade, que aumentava enquanto eu focava minha atenção na construção do ambiente que seguia em pleno vapor. Visualmente, a composição começava a se distanciar da imagem idealizada que eu havia construído quando vi a planta esboçada pelo arquiteto. Comecei a suar frio. A falta de controle, que antes parecia algo absolutamente contornável, começou a me deixar apreensivo em relação ao resultado. Percebi que Zeca também acabava ficando um pouco desconfortável com minha presença, já que eu havia decidido por não intervir neste processo. E, assim, tomei a última decisão em relação a esta mostra — antes mesmo de saber que corpo teria a sala de estar que receberia o público em minha exposição, decidi ir embora.









A vistosa obra azul  
e branca de Eduardo  
Coimbra divide  
o living e a sala de  
jantar

na parede, trabalho  
redondo de Edgard  
de Souza

e desenho de Jean  
Cocteau





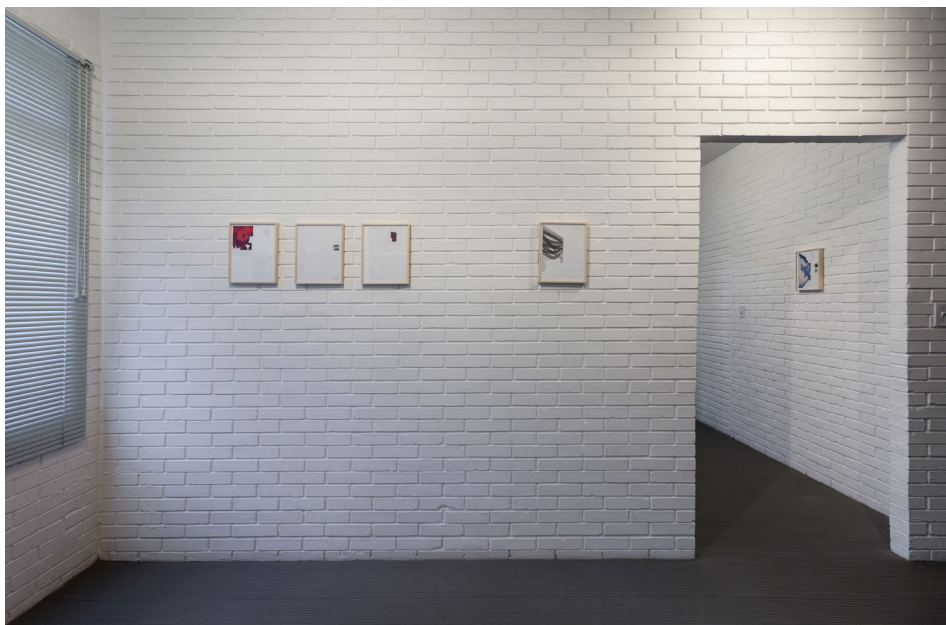


Figura 12: Vistas da exposição **Daniel Escobar: Coleção Particular**, em colaboração com Zeca Amaral, na galeria Gestual, 2016. Fotografia de Anderson Astor.



Obra site-specific  
de Regina Silveira sobre  
a lareira

## II Cidadão do Mundo

### 8 Todo mundo tem que ir a algum lugar<sup>2</sup>

Em 2014, fui contemplado com uma bolsa de residência internacional, concedida pela Fundação Iberê Camargo, para desenvolver um trabalho inédito. Enquanto elaborava o projeto que seria submetido ao júri de seleção, eu me perguntava: o que separa o lado mais cruel do capitalismo movido pela máxima de que o mundo não pode parar e a atual forma de funcionamento do sistema de arte onde artistas são valorizados por seus carimbos em passaportes? Por que o campo “residências” se tornou pré-requisito no currículo de um artista? O que é residir? O que de fato eu gostaria de fazer em um lugar que não tive ainda a oportunidade de conhecer? Que lugares construímos em nosso imaginário desde que o mundo tornou-se um dos produtos mais devorados por nosso desejo de onipresença? Ter livre acesso ao mundo é não precisar estar efetivamente em lugar algum? Toda vez que deixamos um lugar, ele permanece conosco através das lembranças, mas por que nos parecem mais legítimas as memórias compradas? Em um texto que denominou *O lugar errado*<sup>3</sup>, a autora Miwon Kwon aborda a lógica do nomadismo contemporâneo, partindo de uma constatação simples: ela percebe que entre seus amigos da academia e da arte, o sucesso e a viabilidade do trabalho têm sido medidos na proporção do acúmulo de milhas viajadas. Com base nisso, desenvolve um pensamento onde analisa

as pressões exercidas pela economia capitalista do movimento, que parece nos recompensar cultural e economicamente na mesma medida em que nos submetemos às inconveniências e desestabilizações psíquicas do estar em trânsito, do não estar em casa, do estar sempre em algum outro lugar — daí o conceito de *lugar errado*.

<sup>2</sup> LIPPARD, Lucy. *On the beaten track: tourism, art and place*. Nova York: New Press, 1999, p. 6.

<sup>3</sup> Tradução de Jorge Menna Barreto para a revista *Urbana*  
<sup>3</sup>. O texto original em inglês foi publicado na revista *Art Journal*. Spring, 2000.

Ocorre, no entanto, que o objetivo central deste texto é abordar a questão das práticas artísticas orientadas para o lugar, com base nesta nova prerrogativa do nomadismo, o que também implica em debater os efeitos positivos e negativos destes deslocamentos para a arte, subjetividades e identidades locais.

Considerando o intenso trânsito de corpos, informações, imagens e produtos de um lado e a cada vez maior homogeneização e achatamento dos lugares, de outro (que, a propósito, facilita a suave, desimpedida mobilização e circulação desses corpos, informações, imagens e produtos), eu continuo a me perguntar sobre o impacto, duplamente positivo e negativo, das experiências temporais e espaciais que tais condições engendram não somente em termos de prática cultural, mas mais basicamente às nossas psiquês, nosso senso de indivíduo, nosso senso de bem-estar, nosso senso de pertencimento a um lugar ou a uma cultura. (KWON, 2000)

“Escrevo na qualidade de cidadão do mundo. Bem cedo perdi minha pátria para trocá-la pelo gênero humano”. Com esta declaração, Schiller define o sentimento de pátria no fim do século XVIII como um “instinto artificial”. Lipovetsky (2011) irá se referir a este contexto como uma cultura que se identifica com um humanismo universal, que se recusa a ver nos outros povos figuras inferiores e considera o amor pela humanidade superior ao amor pela cidade. Será este o mesmo sentimento que alimenta o fetiche cosmopolita nos dias de hoje? “Você cidadão do mundo!”, anuncia a campanha publicitária de uma famosa escola de idiomas. Não se trata mais de um ideal ético e liberal, e sim o mundo sem fronteiras do capital e das multinacionais, do ciberespaço e do consumismo. Ou, como bem define Lipovetsky, “o fim da heterogeneidade tradicional da esfera cultural e a universalização da cultura mercantil, apoderando-se das esferas da vida social, dos modos de existência, da quase totalidade das atividades humanas” (LIPOVETSKY, 2011, p.9). Em seu livro

*A cultura-mundo*, o autor cria uma importante relação entre as motivações de consumo e o conseqüente desinteresse dos cidadãos pelos temas públicos. Jamais o consumidor teve à sua disposição tantas escolhas em matéria de produto, jamais os homens puderam viajar tanto, descobrir culturas, provar tantos pratos exóticos, ouvir tantas músicas, decorar suas casas com objetos tão variados vindos de tantas partes do mundo. Ao mesmo tempo, nunca os indivíduos estiveram tão sozinhos e desagregados de seus enquadramentos coletivos, imersos em uma cultura universal hedonista que os torna cada dia mais cidadãos de lugar algum, cidadãos de si. Estamos sujeitos aos mais diferentes tipos de deslocamentos, mas quando nos deparamos com uma situação limite, como a grande problemática dos refugiados, podemos refletir sobre o quanto a romantização do nomadismo é algo absolutamente excludente, afinal, quem pode ser um cidadão do mundo? Para Lippard (1999), o desenraizamento de nossas vidas de um local e uma cultura específicas, promovidos por deslocamentos forçados e migrações voluntárias, estaria por minar a habilidade de nos localizarmos, ocasionando desde a perda de contato com a natureza até uma desconexão com a história, um vazio espiritual e o estranhamento ao nosso próprio sentido de individualidade. Como representar este mundo onde o espaço-tempo do consumo tornou-se o do próprio indivíduo?

*Cidadão do Mundo* é um projeto que nasce de uma reflexão sobre o próprio ato de viajar e promover a circulação de corpos, informações, imagens ou produtos pelo mundo. Pensado a partir do contexto específico dos programas de residência de curta duração, o projeto se propõe a criar um roteiro de viagens com o objetivo de visitar pontos turísticos e adquirir o maior número possível de *souvenirs*. Trata-se de um processo de trabalho onde as principais atividades são viajar e comprar, um certo clichê contemporâneo que faz da indústria do turismo uma das mais ricas, dinâmicas e promissoras áreas da economia global. Durante os dois meses de

vigência da bolsa, estive sediado na Casa de Velázquez, em Madrid, que foi o ponto de partida para todas as viagens realizadas e também o lugar onde todos os materiais coletados durante as viagens foram sendo acomodados e devidamente catalogados. Além da cidade de Madrid, que foi o objeto central de investigação, o projeto também compreendeu um conjunto de pequenas viagens com duração de três a cinco dias para diferentes cidades da Espanha, incluindo uma passagem por Paris.

## 9 *Artist in residence*

*“Este mapa es su tarjeta VIP: presente el mapa en estos establecimientos y obtenga un tratamiento VIP, descuentos, regalos o envío de sus compras gratuitamente al hotel.”* Desembarquei do avião, entrei no táxi e esta foi a primeira frase que li quando o motorista, percebendo que sou estrangeiro, me entregou um mapa da cidade. Não demorei a perceber que o panfleto não me serviria muito naquele momento, já que a região para onde deveria me deslocar estava fora do eixo de compras e, portanto, fora do recorte exibido no mapa. De toda forma, considerei muito emblemático que a primeira leitura sobre a cidade fosse um pressuposto que compreende todo turista, antes de mais nada, como um ser dominado pelo desejo de consumir. Esta é a primeira vez que visito a Europa. Não tive muito tempo para preparar roteiros antecipadamente, mas tinha alguns amigos na cidade com quem estava em contato e um guia de viagem comprado no aeroporto.

*Calle Paul Guignard, nº 3.* Desci do carro, peguei as malas, adentrei o portão. A Casa de Velázquez - *Académie de France à Madrid* é uma das cinco Escolas Francesas sediadas no estrangeiro sob a tutela do Ministério de Educação Superior, Investigação e Inovação, que inclui ainda a Escola Francesa de Atenas, a Escola Francesa de Roma, o Instituto Francês de Arqueologia Oriental do Cairo e a Escola Francesa do Médio Oriente. Uma casa, ou seria um palácio? Mesmo com as orientações recebidas na recepção, tive dificuldade para encontrar minha acomodação e fiquei alguns minutos vagando por corredores imensos, conectados por portas em arcos e repletos de obras de arte. O quarto era *clean*, grandes áreas de paredes brancas nas laterais, fundo cortado por um mezanino criando dormitório acima, cozinha e banheiro abaixo. À minha frente, uma imensa cortina branca recobria toda altura do pé direito duplo, sobre a qual as linhas das vidraças se desenhavam pela meia luz de uma tarde invernal. Duas mesas de trabalho ocupavam solitárias este espaço em branco. Soltei as malas

no chão, abri a cortina. O lindo jardim com ciprestes, que agora tomava conta da vista, fez lembrar que, apesar da vistosa sala, meu atelier estava do lado de fora, na paisagem, na cidade.

Logo nos primeiros dias, me dividi entre a leitura do guia e a realização de alguns trajetos pela cidade, sem a pretensão de chegar a algum lugar específico. Fazia calor e todos comentavam que aquilo não era comum nesta época do ano. Ao passo que fui lendo o guia e descobrindo as atrações turísticas da Espanha, fui recortando as imagens e espalhando-as sobre uma das mesas do estúdio. Nos últimos tempos, recortar guias de viagem havia se tornado uma atividade corriqueira, desde que dei início a uma série de trabalhos chamada *The World*. A série já visitou inúmeras cidades e países de todos os continentes, muito embora para isso eu tenha apenas visitado algumas livrarias e sebos na cidade onde moro. A obra aborda a ideia do deslocamento como experiência programada, circunscrita à zona de conforto do desconhecido conhecido. Guias de turismo que têm suas imagens recortadas para que sejam aplicadas sobre a superfície dos livros abertos, tornando-os delicadas esculturas de papel. Um mundo transformado em informação, moldado por um ângulo de visão sedutor e uniformizador, com a hierarquia, a forma e a força que a imagem lhe confere. Os trajetos passaram a ser menos aleatórios e mais planejados assim que comecei a tomar nota de lugares comentados ou indicados por outros artistas — também residentes — alguns com um tempo maior de vivência e um conhecimento melhor do entorno. Em uma semana, os dois meses de residência já soavam como um tempo muito curto para tantos lugares apontados, tantas coisas a fazer na cidade. Nos primeiros dias, tentei resistir ao meu propósito, embora estivesse muito ansioso por dar início ao projeto de fato. A questão é que, durante esta temporada, me propus a uma atividade com a qual não tenho muita familiaridade, e que não fazia parte de nenhuma das viagens realizadas anteriormente: visitar lugares a partir de sua importância turística e adquirir *souvenirs* de viagem.





Ao adentrar a segunda semana da residência, uma nova mesa de trabalho começava a ser ocupada no estúdio, desta vez por pequenos objetos tridimensionais, em sua grande maioria não utilitários, que replicavam a imagem de lugares turísticos, monumentos, personalidades e aspectos compreendidos como históricos ou culturais de forma massiva. Bastava estar atento a isso e logo se percebia que, em cada cinco lojas na parte central da cidade, pelo menos uma se destinava a vender estes objetos. E bastava decidir entrar em cada uma destas lojas que estivessem em seus trajetos diários para que a cidade se transformasse em um grande labirinto. Em alguns lugares, como, por exemplo, o entorno de Plaza Mayor, as lojas de *souvenirs*

Figura 13: **Daniel Escobar.**  
***Espanha 282-283 (The World)*, 2014. Recorte sobre guia de viagem, 25 x 23 x 28cm. Fotografia de Gui Gomes.**

estavam uma ao lado da outra, restando pouco espaço para comércios de outra ordem. A experiência de tentar compreender a cidade a partir deste prisma era vertiginosa. As imagens e informações se repetiam infinitamente em um jogo de espelhamentos, sofrendo deformações que eram igualmente replicadas, na tentativa incansável de gerar novos produtos que pudessem ser consumidos em grande escala. Mas, o que, de fato, me interessa nestes objetos ordinários? Existe alguma equivalência entre a experiência da cidade e a experiência deste lugar vertiginoso que, em teoria, reproduzia esta mesma cidade? Como analisar um a partir do outro? Como eleger o que deveria ser comprado? A condição a que me dispus neste projeto subverteu a lógica do *souvenir*, que está sempre relacionada a um ímpeto momentâneo e oportuno onde, impregnado pela necessidade de materializar sua passagem por um lugar, o turista é seduzido a levar uma pequena amostra. Ainda que deformada, ainda que produzida na China, ainda que talvez sequer remeta a alguma experiência que tenha tido de fato. Ainda que pouco ou nada saiba sobre as razões pela qual tal imagem se tornou algo importante, a ponto de você poder comprar uma reprodução desgastada, vendida por algum valor entre três e dez euros, em qualquer uma das centenas de lojas espalhadas pela cidade. Não é um presente. Não é uma recordação. Tampouco é a ideia de reprodução da própria cidade. Meu interesse está centrado em uma espécie de paisagem ficcional gerada pela forma consumista com que o turismo passou a ser explorado nos últimos tempos. Cidades reduzidas a estereótipos, a clichês, a produtos. Cidades produzidas sob medida para o novo modelo de cidadão do mundo, gerado pela relativização das fronteiras e das distâncias, e impulsionado pelo desejo de lucrar e/ou consumir.

À medida que o trabalho avançava, fui também me envolvendo com este universo de objetos tal qual um colecionador, buscando preencher lacunas em relação ao conjunto, criando seções e categorias, delimitando faixas de preços a serem mantidas, e analisando

critérios os casos em que os valores excediam o teto definido. Desenvolvi um gosto especial por objetos que replicam obras de arte, um tipo de *souvenir* muito comum em lojas de museu, ou mesmo em lojas de rua onde há museus no entorno. Ocorre que esta situação me traz à lembrança outros trabalhos recentes que acabam por evidenciar as distorções ou deformações sofridas pelas imagens de obras de importantes artistas, quando estas assumem um caráter publicitário em nome da autopromoção, como no caso da série *Coleção Particular*. Se anteriormente estas distorções eram sutis e estavam relacionadas apenas ao modo como as peças eram fotografadas como parte dos ambientes exibidos nas revistas de decoração, agora a diferença entre original e reprodução pode ser até mesmo grosseira ou caricata. Entre os casos mais intrigantes, a miniatura que reproduz um dos relógios “derretidos” de Dalí, inspirado pela pintura que pertence ao acervo do MoMA em Nova York — *A persistência da memória* (1931) — e adquirido na loja do Museu Reina Sofia. A propósito do título da obra, chama especial atenção que o relógio tenha sido reproduzido sob a forma de uma borracha de apagar branca, com números e ponteiros em alto relevo. Em uma loja de rua nas imediações deste mesmo museu, um par de saleiro e pimenteiro em porcelana é composto pela reprodução do cavalo e da mulher carregando uma lamparina, duas figuras da aclamada *Guernica*, pintada em 1937 por Pablo Picasso, e exposta sob vigilância extrema em uma sala do Reina Sofia. Já o óleo sobre tela *As meninas* (1656), de Diego Velázquez, uma das obras mais analisadas da pintura ocidental por sua grande complexidade, inspirou a produção de pequenas bonecas que servem como ponteiros de lápis e ímãs de geladeira, adquiridas na loja do Museu do Prado, onde a obra pode ser vista.

O segundo mês de residência foi o período onde aconteceram boa parte das viagens organizadas inicialmente, sendo a grande maioria para cidades da própria Espanha, exceto Paris, cuja escolha foi motivada pelas conexões que a própria instituição estabelece com a

cultura francesa. A propósito, eu havia praticado bastante o espanhol no mês que antecedeu a viagem para a Espanha, mas dentro da Casa de Velázquez era como se todo meu esforço para estar afiado com a língua local tivesse sido em vão. Os diretores, os funcionários e boa parte dos residentes eram oriundos da França, fazendo da língua francesa uma espécie de idioma oficial, utilizado desde os encontros informais no pátio ou nos corredores, até as reuniões internas, palestras e seminários. Reservas feitas. Avião, ônibus, trem, hotéis, pousadas. Roteiros ligeiramente esboçados para otimização do tempo geralmente muito curto. Um passeio por Toledo, três dias em Bilbao, um final de semana em Granada, cinco dias em Gran-Canária, uma semana em Paris. Há poucos dias de realizar a primeira viagem, eu pensava no quanto este projeto jogava luz sobre certo glamour que vem sendo acrescido à imagem do trabalhador cultural em trânsito, na medida em que atributos como a incerteza, a instabilidade e a impermanência, tão desejáveis à prática artística contemporânea, eram levados a cabo ao ponto da própria residência temporária ter se tornado demasiado fixa, como se residir durante dois meses em uma cidade nunca antes visitada não fosse em si uma experiência suficientemente enriquecedora.

Lembro aqui de uma instalação da artista espanhola Cristina Garrido que conduz o espectador a imaginar-se em uma mostra coletiva de arte contemporânea. Ela explora os diferentes suportes para a imagem fotográfica, como papel, tela, vinil, tecido e imagem em movimento, que tornaram-se tendências em mostras e feiras internacionais. Um conjunto bastante heterogêneo de imagens de céu é reproduzido em vários tamanhos, diferentes superfícies e, por vezes, em formatos que não se limitam a duas dimensões. Cada imagem é finalizada de um modo único, podendo parecer uma pintura impressa sobre lona e montada em chassis, ocupar uma grande área de parede sob a forma de um adesivo, estampar um tecido delicado que flutua sobre a parede preso por pregos. Nesta obra,

Garrido reúne fotografias tiradas em aviões por mais de 25 curadores internacionais e postadas em suas contas no Instagram, como forma de documentar e compartilhar seus movimentos de um evento de arte para outro. Lipovetsky (2011) diz que a arte internacional é a única que vale, abordando os modos contemporâneos de produção em um sistema movido pelo fluxo global de informação, que é responsável tanto pela construção das tendências expositivas, quanto pela glamourização dos deslocamentos. A exemplo de outras obras referenciais apresentadas no capítulo anterior, *Aerial photography does not create space but registers surfaces* (2016) (A fotografia aérea não cria espaço, mas registra superfícies) é uma instalação que pode também ser considerada uma exposição coletiva, no entanto, este entendimento do trabalho nos leva a uma inversão dos papéis de poder estabelecidos entre artista e curador. Mais do que apontar um certo estilo de vida dessas figuras, a artista enfatiza o papel do curador como produtor de imagens por meio de exposições, publicações e outros meios de comunicação.

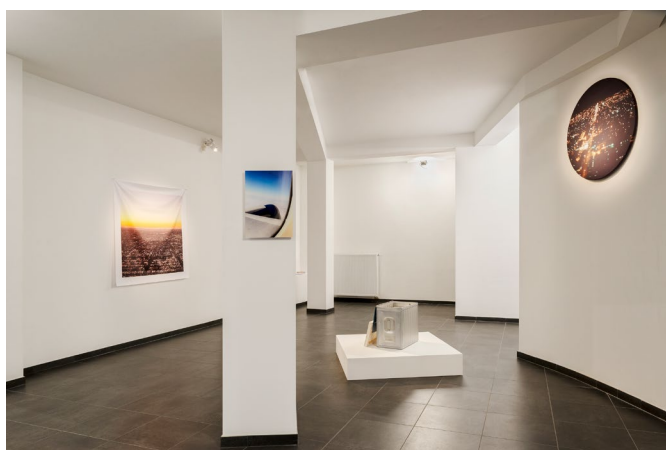


Figura 14: **Cristina Garrido.**  
*Aerial photography does  
not create space but  
registers surfaces,* 2016 -  
2018. Vistas da instalação.

Entre os destinos apontados, o que mais gerou expectativas foi Bilbao. Alguns artistas da casa haviam contado sobre suas experiências em um programa de residência na cidade, com relatos que me deixaram curioso. Além disso, este trajeto seria realizado de ônibus, o que me deixava entusiasmado por conhecer um pouco da paisagem nas rodovias espanholas. Mas, atribuo boa parte da expectativa ao fato da cidade ter se tornado uma grande referência para a arte contemporânea, desde a construção do Museu Guggenheim Bilbao, o famoso edifício vanguardista desenhado por Frank Gehry. Lipovetsky aponta o “mundo das estrelas” como uma das características que definem a cultura-mundo e que não se restringe apenas às personalidades, atingindo também os lugares e atividades.

Todas as grandes cidades têm agora seus museus e suas exposições estrelas, com alarde de sua bilheteria, sua classificação, seus recordes. Monumentos, destinos, obras, mesmo civilizações, até então reservados a poucos conhecedores, tornam-se célebres tão logo a focalização midiática os faz sair da sombra (...) em uma competição de um tipo novo, em que a aposta é a notoriedade, a ideia é ver que cidade, para se fazer conhecida, é capaz de construir a torre mais alta do mundo. O próprio mundo entrou no sistema da celebridade. O que não dá imagem e não é midiático, não existe, e isso até nas ilhas desertas, nos paraísos solitários, que as agências de viagem oferecem aos amantes do incógnito em brochura de luxo e com o apoio de fotos. (LIPOVETSKY, 2011, p. 83)

O impacto de visitar o País Basco começa pela língua e pelo senso de localização, uma vez que boa parte da sinalização urbana não inclui uma versão em espanhol. A cidade basca mais populosa, às margens do rio Nervión, oferece uma diversificada experiência que vai desde o bucólico do Casco Viejo, centro histórico da cidade, até o vanguardismo de sua moderna arquitetura. No entanto, ao realizar os primeiros passeios e se deparar com a oferta gigantesca de souvenirs, não é difícil concluir que os aspectos históricos da cidade tenham sido praticamente engolidos pelo mesmo marketing que a projetou internacionalmente.

Nem a importante atividade portuária, nem o grande desenvolvimento industrial, que lhe conferiu no passado a alcunha de *Cidade de Ferro*, foram suficientemente fortes para gerar uma imagem capaz de definir a cidade. Pequenos barcos de pesca, figuras bascas em miniatura e símbolos como a Ikurriña, bandeira do País Basco, podem ser garimpados em meio a uma infinidade de réplicas do museu com forma de barco e coberto de titânio. No entanto, apesar do modo como este importante marco da arquitetura contemporânea gera uma imagem de poder que revoluciona o dia-a-dia de uma cidade situada entre duas cadeias montanhosas, a reprodução do edifício é apenas uma das formas de disseminar sua imagem.

Ceguei agora a um ponto que considero muito importante nesta pesquisa de campo, que foi o momento onde percebi que o grande ícone da cidade, a imagem mais representativa — utilizada desde identidades visuais de empreendimentos estampadas em sacolas até as lembranças de nascimento de bebês — é a silhueta de um filhote de cão coberto com flores coloridas. Estamos falando de *Puppy*, escultura pública criada pelo artista Jeff Koons e instalada em frente ao Guggenheim Bilbao desde sua inauguração no ano de 1997. Um cachorro majestoso e robusto com 12,4m de altura a guardar as portas do Guggenheim, com o objetivo irrevogável de atrair, despertar otimismo e inculcar confiança e segurança. O artista utiliza alta tecnologia para criar uma obra que remete a um clássico jardim europeu do século XVIII. O gigante West Highland White Terrier, completamente coberto por plantas com flores, emprega a mais doce iconografia — flores e filhotes — em um monumento ao sentimentalismo. Baseando-se na linguagem visual da propaganda, marketing e indústria do entretenimento, e com o propósito de comunicar-se com as massas, Koons testa constantemente as fronteiras entre a cultura popular e a elitista, apresentando a arte como um produto de consumo que não pode ser incluído na hierarquia da estética convencional. Não é um mero acaso que *Puppy* seja hoje



uma das figuras mais representativas da cidade, tendo, inclusive, recentemente recebido uma máscara de flores brancas e azuis, como forma de comunicar a importância do uso de máscaras nestes tempos de pandemia.

Faltando menos de duas semanas para encerrar a residência, já tinha rotinas estabelecidas e já havia visto duas exposições em uma mesma galeria. Recebi informativos sobre a programação artística e cultural da cidade, os monumentos se tornaram um plano de fundo e passei por eles sem perceber para chegar ao supermercado. Fazia muito frio, mas isso não reduzia a vontade de estar na rua e poder desfrutar a cidade. O estúdio estava repleto de objetos. As mesas ocupadas com a coleção de *souvenirs* adquiridos lembravam uma maquete, e as paredes brancas foram sendo ocupadas com roteiros de viagens, imagens de cartões postais e mapas turísticos. O chão acumulava um grande volume de embalagens, com as quais me ocuparia nos últimos dias da estadia, preparando as peças para o retorno. Enquanto embalava os objetos um a um, utilizando suas próprias caixas ou adaptando outros materiais, como espumas e plástico bolha, fiquei pensando sobre o quanto este tipo de experiência de deslocamento costuma favorecer determinadas linguagens artísticas. Os orçamentos para produção de obra, em geral, são muito curtos e não existe nenhuma previsão de transporte para as obras que foram produzidas durante a estadia. Ao desenhar um trabalho constituído pelas ações de viajar e comprar, eu criava também uma forma de demonstrar, através da obra produzida, o orçamento oferecido, uma vez que os roteiros elaborados e os objetos adquiridos tinham como teto o valor da verba de produção.

O ritual de embalagem das peças era também meu processo de despedida deste amplo estúdio que havia me acolhido nesta temporada. Nas horas que dediquei a embalar estes delicados objetos, meu pensamento voltava no tempo e me fazia percorrer novamente os 30m<sup>2</sup> do primeiro apartamento em que morei quando mudei para

Porto Alegre, para cursar a graduação em artes visuais. Eu não tinha muita área disponível de parede, nem espaço para armazenar grandes objetos, no entanto, meu desejo de lidar com a escala da própria cidade me fazia pensar em projetos de instalação que pudessem ser produzidos aos módulos e armazenados em pequenos espaços. Uma situação temporária de habitação que seria capaz de gerar um modo específico de produção, que agora me servia a outra finalidade. A casa de Velázquez oferecia um espaço de trabalho generoso e infraestrutura para produção de esculturas e instalações. Mas, com base na estrutura oferecida pelo programa de residência, de que outra maneira eu poderia deslocar as obras produzidas, senão junto comigo no vôo de volta a Porto Alegre?

Retornei para casa com uma mala a mais. Dentro dela, um conjunto de 150 pequenos objetos comprados entre — Madrid, Toledo, Granada, Córdoba, Bilbao, Mogán, Agüimes, Agaete, Las Palmas de Gran Canária e Paris — e que passaram a constituir a obra *in progress Cidadão do Mundo*. Se, por um lado, o acúmulo destes objetos pode revelar um mundo feito de estereótipos e uma paisagem ficcional simultaneamente produzida e devorada pelo nosso desejo de consumir, por outro, eles funcionam como provas que confirmam a passagem de alguém por um determinado lugar, e que podem suscitar a memória de um conjunto de experiências ali vivenciadas. E, neste sentido, é como se existisse um texto oculto em cada uma destas peças adquiridas, que, em conjunto, poderiam gerar um extenso relato sobre a experiência que se projeta para além dos resultados objetivos. Foi um período intenso de atividades, que envolveu viagens, visitas a exposições, *open studio*, conversas com artistas, pesquisa bibliográfica, percursos pelas cidades, produção de obras e participação em debates, conferências, bate-papos e exposições. A Casa de Velázquez é um lugar encantador e considero um verdadeiro privilégio ter passado esta temporada em contato com tantos artistas e pesquisadores de diferentes nacionalidades e

áreas de atuação. A obra segue em processo, há muito material para ser trabalhado. As malas, enfim, surgiram na esteira do aeroporto, o desfecho perfeito para esta residência.

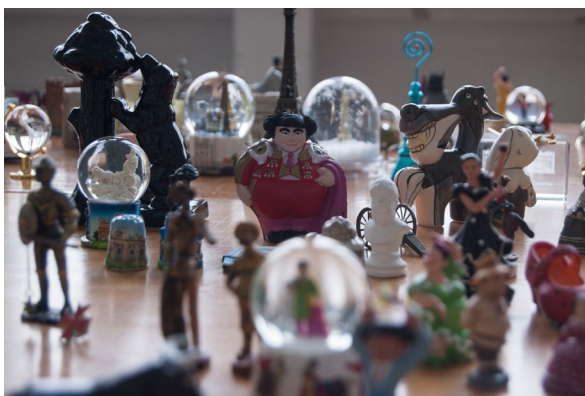
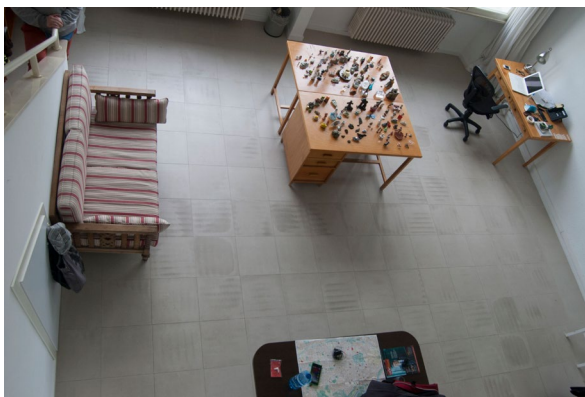


Figura 15: Vistas do estúdio temporário de Daniel Escobar. *Cidadão do Mundo*: Projeto desenvolvido em residência artística na Casa de Velázquez em Madrid, 2014. Fotografias de Paula Gahrmann.

## 10 XVIII Leilão de parede

Em 2019, recebi um convite para realizar minha segunda mostra individual na galeria Gestual. Naquele momento, estava às voltas com outro projeto em curso, que estava me proporcionando descobrir e revelar uma outra faceta do trabalho artístico, o mestrado em Poéticas Visuais. O projeto inscrito em 2018 e que permitiu meu ingresso no Programa de Pós Graduação do Instituto de Artes da UFRGS, trazia como ponto de partida a primeira mostra realizada nesta galeria, *Coleção Particular*. Eu estava interessado em refletir sobre a preponderância do mercado nos processos de legitimação da arte e o modo como nossa percepção sobre ela acaba sendo inevitavelmente alterada mediante o acelerado desenvolvimento de suas estruturas de consumo. No entanto, minha abordagem sobre estas questões sempre foi mais empírica, pautada na minha movimentação pelo sistema de arte, que me permite vivê-lo e observá-lo como uma espécie de paisagem. Sendo assim, meu plano de trabalho para o mestrado almejava encontrar um novo projeto artístico, que pudesse ser desenvolvido durante o período de vigência do curso e que fosse também atravessado pelas contribuições advindas deste contexto. Ocorre que este convite me presenteava com uma situação muito instigante: a possibilidade de escrever sobre duas maneiras distintas de ocupar um mesmo espaço.

Até aquele momento, eu tinha em mente colocar lado a lado duas situações distintas que alteravam as etapas usuais de circulação das obras de arte, apresentando a casa do colecionador dentro da galeria (*Conjugado*) em relação com um novo trabalho que pensava produzir — um stand de vendas montado dentro de uma instituição (*Solo project*). No entanto, eu precisava ainda encontrar uma forma de viabilizar esta nova instalação e temia que o tempo fosse muito curto para conseguir produzir a obra e escrever sobre o processo. Com este convite, rapidamente organizei uma reviravolta no projeto de escrita,

vislumbrando a situação que me parecia interessante de colocar lado a lado duas exposições em que um mesmo lugar é pensado de formas diferentes. Eu estava discutindo consumo e, neste sentido, parecia que a primeira exposição dava conta de pensar a galeria como um lugar específico de modo a quase esgotar essa possibilidade. Então, meu pensamento precisava ser organizado com base em algum novo critério, buscando colocar em evidência alguma outra especificidade deste contexto mercadológico. Ao mesmo tempo, por alguma razão que não consigo explicar, este convite me trazia à memória uma caixa de madeira acondicionada em meu estúdio há aproximadamente cinco anos, que guardava os *souvenirs* de viagem comprados durante a residência em Madrid. Eu tinha alguns projetos em andamento que poderiam ser dimensionados para esta situação, mas algo me dizia que talvez fosse interessante eu abrir esta caixa e olhar novamente para estes objetos.

Abri a caixa e me transportei para o lindo estúdio da Casa de Velázquez, onde eu havia passado dois dias embalando estes pequenos objetos, que agora eu desembalava com o mesmo cuidado. À medida que os objetos reapareciam, eu ficava imaginando se as centenas de cópias destas peças que abarrotavam as estantes das lojas já haveriam de alguma forma se esgotado. Teriam as tendências atuais gerado novas versões para estes monumentos? O tempo decorrido teria, porventura, transformado estes objetos em quinquilharias raras? As representações de obras de arte, que eram meus *souvenirs* prediletos, convidavam a me imaginar como um colecionador diante de sua obra — não mais a criação, mas as escolhas.

Quando Marcel Duchamp expõe um objeto produzido em escala industrial, ele desloca a problemática do processo criativo, colocando ênfase no olhar do artista sobre o objeto. De acordo com Nicolas Bourriaud (2009), “Ele afirma que o ato de escolher é suficiente para fundar a operação artística, tal como o ato de fabricar, pintar ou esculpir: ‘atribuir uma nova ideia’ a um objeto é, em si, uma

produção” (BOURRIAUD, 2009 p. 22). Mas, desde o *ready-made* de Duchamp até estes *souvenirs* adquiridos em viagem durante uma residência artística, temos um longo caminho, que é analisado por Bourriaud com base no conceito de *pós-produção*, onde as noções de originalidade, e até mesmo de criação, esfumam-se em uma nova paisagem cultural. O autor cria uma vasta tipologia de condutas artísticas decorrentes do “uso do produto”, desde aqueles que considera como “corretores do desejo” — expressão que utiliza para referir-se ao artista como intermediário — considerando a criação como um simples simulacro do ato de consumo; até aqueles aos quais atribui o papel de “contrabandistas”, cujas ações questionam os paradoxos de uma economia falsamente “globalizada”.

A partir do momento que vislumbrei o colecionismo como um conceito possível de ser desdobrado neste novo projeto, comecei também a delinear as proximidades que ele poderia estabelecer com a mostra *Coleção Particular*, que abordou o assunto dando ênfase aos contextos domésticos de exibição das obras de arte. *Coleção Particular* demonstrou a fragilidade do artista e de seu discurso, diante das operações mercadológicas que determinam os rumos e novos contextos das obras, usando a metáfora do arquiteto de interiores como curador. Neste sentido, *Cidadão do Mundo* parecia delinear um ótimo contraponto, deslocando o artista para a posição de colecionador/curador. Essa constatação conduziu meu interesse a um programa desenvolvido pela galeria Gestual desde o início dos anos 2000 — o leilão anual. Desta vez, minha primeira conversa com o galerista para tratar do novo projeto não foi uma visita ao estúdio e nem teve o formato de uma apresentação de trabalhos e projetos. Nosso encontro foi uma conversa informal na própria galeria que deixou Carlos Gallo bastante surpreso, uma vez que eu havia esboçado uma espécie de entrevista sobre os leilões de parede da Gestual. Eu lembrava de já ter visitado a galeria em época de leilão e tinha uma ligeira impressão de como tudo funcionava, mas aquela

tarde de conversa foi muito esclarecedora e decisiva para o rumo que o trabalho viria a tomar. Voltei para casa carregando comigo um precioso conjunto de dezessete catálogos, um exemplar de cada edição do leilão já realizada pela galeria.

Na verdade, o leilão tinha despertado meu interesse por um série de razões: primeiro, por ser um evento direcionado ao mercado secundário, onde usualmente quem concede as peças que serão vendidas são os colecionadores e não os artistas. Segundo, pelo fato do leilão ser uma das instâncias da arte onde o que se coloca em evidência é sua vocação enquanto produto comercializável. Mas, a situação que me interessava não era o universo genérico dos leilões, e sim o caso muito específico de um evento realizado sistematicamente por uma galeria, com sua estrutura, seus modos de funcionamento e seu público. Neste sentido, me interessava também pensar os públicos distintos desta galeria em seus dois eixos de atuação — representação de artistas contemporâneos e intermediação do mercado secundário.

Trata-se do “leilão de parede”, caracterizado pela ausência da figura do leiloeiro, que normalmente faz a mediação entre os lances oferecidos e a venda final da obra. Assim, estes leilões são definidos por uma exposição com aproximadamente cem peças — designadas como lotes — com duração de uma semana, tempo em que os compradores podem disputar os lotes em uma operação coordenada pela própria equipe da galeria, e que o público em geral pode visitar a exposição e conhecer as obras disponíveis. A galeria tem como protocolo a produção de um catálogo em formato padrão, para circulação via internet e também em tiragem impressa, ambos encaminhados a um mailing específico do evento. Fisicamente, as exposições são caracterizadas pelo acúmulo de obras expostas, com paredes abarrotadas e bases repletas de esculturas e outros objetos tridimensionais. Todas as peças são devidamente identificadas por

seus números de lotes, que encontram correspondência nas páginas do catálogo, onde as informações técnicas podem ser verificadas.

Depois de folhear os catálogos recebidos e observar de forma mais detalhada o seu conteúdo, cheguei a uma solução que começa a me interessar. Minha segunda mostra na galeria Gestual seria uma espécie de apropriação da estrutura de seu leilão. Nada de diferente deveria ocorrer na produção e realização do evento, exceto no que diz respeito aos lotes que seriam oferecidos. No lugar de colecionadores disponibilizando suas peças, um artista disponibilizaria uma coleção de *souvenirs* de viagem adquiridos como parte de um trabalho realizado durante uma residência artística. Com a aprovação do galerista, dei início ao processo de trabalho, tendo aproximadamente cinco meses de produção, até a data de 14 de março de 2020, quando aconteceria a inauguração — *Cidadão do Mundo, XVIII Leilão de Parede*.

Após tantos desfechos já pensados, mas nunca antes levados a cabo, os *souvenirs* estavam de volta à minha mesa de trabalho. Um longo período de indefinição separou a residência artística desta exposição, que começava a ser desenhada à medida que minha pesquisa também avançava e trazia subsídios para que eu pudesse me posicionar de outra forma diante deste acervo. Em um artigo publicado no jornal *El País* sobre a mostra *Entrevendo*<sup>4</sup>, de Cildo Meireles, me deparo com um depoimento do artista, onde comenta um aspecto de seu método de trabalho que me parece oportuno mencionar:

Eu gosto de usar a ideia de relâmpago: Passa alguma coisa na tua cabeça, e o propósito pode estar na política, no cinema, em alguma coisa que você não sabe precisar que forma tem, que cor, que tamanho. E, aos poucos, você vai se aproximando até materializar isso. Meu método de trabalho sempre foi esse. De uma certa maneira, quase que independe de uma realidade imediata. Eu continuo tomando notas. Às vezes, passo anos, décadas, fazendo essas anotações. (MEIRELES, 2019)

**4** *Entrevendo*: mostra individual de Cildo Meireles, com curadoria de Júlia Rebouças e Diego Matos. Reuniu 150 obras do artista, no Sesc Pompéia, em São Paulo, de 26 de setembro a 2 de fevereiro de 2020.



Mas, como elaborar sentidos a partir dessa massa caótica de objetos? Desde o início deste processo eu imaginava a produção de uma espécie de maquete. Objetos dispostos sobre uma superfície, para que essa junção pudesse revelar as escalas e desproporções de um território construído com base no consumo. No entanto, este novo formato de mostra, que apropriava-se da estrutura do leilão, trazia um outro dado — os objetos precisavam ser pensados em sua individualidade. O dispositivo vitrine sempre foi algo que me interessou, principalmente pelo fato de ser um invólucro que pode remeter tanto ao universo das joias em uma boutique de luxo, quanto ao mobiliário museológico que resguarda a obra-prima. No caso específico deste trabalho, diferentemente desses objetos de qualidades tão especiais, o conteúdo das vitrines seriam objetos sem um valor artístico em si, exceto pelo fato de estarem já inscritos em uma rede de relacionamentos institucionais. Comecei a imaginar estas vitrines e imediatamente percebi que cada objeto pedia uma solução diferente. Padronizar as montagens seria como devolvê-los às lojas onde foram comprados. Cada tipologia de objetos solicitava um tratamento específico e logo percebi que este processo demandaria muito tempo e dedicação. Decidi que a grande maioria das vitrines seria produzida em acrílico, um material versátil e leve, com variada gama de cores e texturas. A possibilidade de trabalhar com recursos como recorte e gravação a laser também tornavam o universo de soluções diversificado. Esta etapa da obra foi produzida em colaboração com uma empresa de acrílicos, que desenvolveu soluções de acordo com cada desenho apresentado.

“O artista consome o mundo em lugar e em nome do espectador”<sup>5</sup>, comenta Nicolas Bourriaud ao abordar a obra do

artista israelense-americano Haim Steinbach, que consiste, em sua grande maioria, em arranjos de objetos produzidos em massa, exibidos em prateleiras de madeira e fórmica desenhadas pelo

**5** BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009, p. 25.

artista. Para Bourriaud, o uso da estrutura genérica das prateleiras pelo artista demonstra o quanto elas prevalecem em nosso universo mental. Olhamos apenas o que está bem exposto, vale dizer, deseje-se apenas o que é desejado por outros. A questão da vitrine atrelada ao objeto artístico já era uma recorrência em meu trabalho. Em 2014, por ocasião da mostra individual *A nova promessa*, realizada na Zipper Galeria em São Paulo, Tatiana Ferraz escreve um artigo onde destaca este aspecto da obra *A especulação imobiliária*:

O que era comumente apreendido como mero suporte expositivo (vitrine), agora passa a integrar a própria obra (vitrine-objeto), e compõe cada conjunto de peças do trabalho. A absorção do aparato “artístico”, que separava o mundo da arte e o mundo do observador, remete a atitudes subversivas importantes na história da arte, tais como as de Marcel Duchamp, Constantin Brancusi e Lygia Clark, que se apropriaram de elementos que garantiam uma certa *artisticidade* ao trabalho – quer a base para a escultura, quer a moldura para a pintura, quer a própria assinatura para um trabalho conceitual – e os anularam sob a forma da obra *em si*.<sup>6</sup>

Para além dos questionamentos sobre os limites da arte e seu estatuto enquanto tal, a apropriação do suporte vitrine adiciona o problema da mercadoria, ao equalizar o caráter comercial do objeto de arte em relação à própria indústria do turismo. Ambos são promovidos pelo marketing de departamentos de venda e circulam pelo desejo alheio de serem consumidos. Nesse sentido, a obra *Cidadão do Mundo* se mostraria como uma paródia sobre a própria ideia de arte hoje e sobre os mecanismos que envolvem sua circulação.

Além da imensa gama de vitrines em acrílico, um outro suporte foi pensado para alguns pequenos objetos, a exemplo de dedais e chaveiros, replicando minha própria mão em uma série de nove esculturas em gesso. Com moldes perdidos produzidos em alginato, o caráter de unicidade soma-se às próprias digitais do artista que

**6** FERRAZ, Tatiana. *A especulação imobiliária*. Artigo sobre mostra individual de Daniel Escobar na Zipper Galeria em São Paulo, 2014.

“assinam” e atestam autenticidade para as peças. A mão do artista que viajou para diferentes lugares em uma situação de pesquisa, e que selecionou tão criteriosamente estes objetos, que foi buscá-los para que pudessem estar neste outro lugar. A mão do artista que toca os objetos triviais e os escolhe para que ganhem um novo status no mundo.

Um longo período de produção havia gerado um conjunto de 98 lotes. Meu estúdio estava ocupado quase que em sua totalidade. Mesas, estantes e caixas repletas de volumes embrulhados em plástico bolha. Mas, diferente de outras situações, em que as peças costumavam migrar diretamente do estúdio para a montagem da exposição, o leilão exigia a produção de um catálogo que anteciparia a mostra. O tempo curto de exposição estava relacionado com a pressão de mercado, para incentivar os interessados a darem seus lances. No entanto, esta uma semana de leilão com obras disponíveis na galeria em formato de exposição costuma ser precedida por uma mostra em forma de catálogo. Este era o primeiro dispositivo de apresentação das obras e o ideal seria que as pessoas o recebessem com pelo menos uma semana de antecedência.

Naquele momento, entrava em cena outro importante colaborador — o fotógrafo. Este leilão trazia uma situação diferente dos anteriores, na medida em que todos os lotes eram peças de um mesmo artista que estavam sendo apresentadas publicamente pela primeira vez. As fotografias, — que, em edições anteriores, precisavam apenas aludir a obras do mercado secundário, geralmente já conhecidas — neste caso, precisavam ser eficientes ao apresentarem peças nunca antes vistas. Ao mesmo tempo, me interessava explorar este panfleto de forma artística, valendo-se de sua estrutura padrão para propor soluções alinhadas com os conceitos desta pesquisa. Foi quando surgiu a ideia de utilizar fundo branco e uma iluminação que permitisse recortar os objetos para deixá-los soltos nas páginas, uma solução que aproximaria o catálogo da

própria situação expositiva, evidenciaria as vitrines transparentes e que faria alusão ao fundo infinito da fotografia de produto — que, a propósito, é uma linguagem muito empregada nos layouts de guias turísticos. A sessão de fotografias durou aproximadamente 12 horas e envolveu desembalar e reembalar todas as peças, uma vez que o material precisou ser deslocado para um estúdio fotográfico nas imediações da galeria.



Figura 16: **Daniel Escobar.**  
***Cidadão do Mundo\_XVIII***  
***Leilão de Parede, 2020.***  
**Lotes: *Souvenirs de viagem,***  
**acrílico e gesso. Fotografias**  
**de Anderson Astor.**

O catálogo, por sua vez, seria desenhado de acordo com o padrão gráfico do conjunto, com mesmo tamanho e número de páginas, mesmo papel e mesmas informações de serviço. Esta não era a primeira vez que eu utilizava um folder institucional como forma de produzir um trabalho. Em 2014, como parte de uma mostra individual realizada no Santander Cultural<sup>7</sup> (hoje Farol Santander), um catálogo deveria ser produzido e lançado no mesmo dia de inauguração da mostra. Ocorreu que minha exposição era composta por obras inéditas, que ficaram prontas nas vésperas da abertura, não havendo tempo hábil para produção de registro e publicação. Inaugurada no mesmo dia em que se iniciaram os jogos da *Copa do Mundo*, a mostra abordava a especulação imobiliária em um cenário ufanista, que celebrava um lampejo de progresso do país – “*Keep walking, Brazil*”<sup>8</sup>. Com base neste contexto, decidi simular a linguagem dos empreendimentos imobiliários, projetando a exposição em 3D para o próprio catálogo. Assim, consegui que a mostra pudesse ser apresentada na íntegra antes mesmo da sua montagem — ainda que em imagens provisórias e meramente ilustrativas, como manda o protocolo da propaganda. O catálogo do *XVIII Leilão de Parede*, apesar de ter se adequado a todas as definições preestabelecidas, se inscreveu como uma espécie de ruído na coleção de livretos que conta a história deste evento. O título de cada lote anunciava o ícone representado pelo *souvenir* e a cidade onde o mesmo foi adquirido.

**7** Daniel Escobar: *Seu lugar é aqui, seu momento é agora*, com curadoria de Daniela Labra.

**8** Comercial produzido pela *Johnnie Walker*, que faz referência ao hino nacional brasileiro “gigante pela própria natureza” e que construiu uma importante imagem do momento utilizando a narrativa do gigante adormecido que havia, enfim, acordado.

Com isso, o catálogo ganhava ares de guia turístico — um turismo distópico onde o produto já não necessita a mediação do lugar.

Faltando aproximadamente duas semanas para a abertura, todas as peças já encontravam-se na galeria, e poderia iniciar o processo de montagem da exposição. Eu havia pensado uma planta de ocupação das salas muito similar à

# CIDADÃO DO MUNDO

DANIEL ESCOBAR

2014  
2020

gestual

XVIII LEILÃO  
DE PAREDE

14/03  
– 21/04

+ 55 51 3330.9673  
☎ + 55 51 999.575.030

contato@gestual.com.br  
www.gestual.com.br



LOTE 01  
Paris - Torre Eiffel  
Escultura em gesso e souvenir  
14x23x10cm

## LEILÃO

Os lotes estão disponíveis a partir de um lance que, confirmado e não coberto, arremata a obra. O lance mínimo sobre o confirmado é de R\$200,00. O prazo para lançar encerra-se em 21 de março às 10h30min. Os lotes que estiverem em disputa nesta data e hora continuarão assim até que uma das partes desista. Quem não cobrir o lance está automaticamente fora da disputa. Não incide taxa sobre o lance que arremata a obra.

## CIDADÃO DO MUNDO

Em 2014 o projeto Cidadão do Mundo foi contemplado com a Bolsa Ibero Camargo, que permitiu sua realização no contexto de uma residência artística internacional. Durante dois meses, o artista ocupou um estúdio na Casa de Velázquez em Madrid, que foi ponto de partida para viagens pela Espanha e algumas passagens em países vizinhos, interessado nas relações entre geografia e consumo, o artista se propôs a conhecer diferentes pontos turísticos criando uma nova cartografia a partir dos souvenirs adquiridos nestes locais. Em 2020, na sua segunda mostra individual na Gestual, Escobar propõe uma exposição de arte contemporânea que se inscreve dentro de outro programa da galeria, o leilão anual. Assim, o XVIII Leilão de Parede é composto pela coleção de objetos constituída pelo artista durante sua residência na Espanha. Destacadas individualmente através da produção de bases, cúpulas e outros suportes específicos, estas peças aguardam por seus destinos enquanto desenham em conjunto a maquete possível para uma cidade vitrine. Alguns destes objetos são apresentados ao público pela mão do próprio artista reproduzida em uma série de esculturas em gesso.

## DANIEL ESCOBAR

Seu trabalho opõe realidade e representação na leitura do espaço urbano servindo-se de mapas, materiais publicitários e dispositivos de comunicação visual. Mestrando em artes visuais pela UFPA, individuais recentes incluem Coleção Particular, Galeria Gestual (2016), vencedora do Prêmio Açorianos Bestaque em Instalação, Participou de mostras como RS XXI, curadoria Paulo Herkenhoff, Santander Cultural (2018), Trienal Frestas, curadoria Daniela Labra, SESC Sorocaba (2017); X Bienal de Arquitetura de São Paulo (2013); 18ª SESC Videobrasil (2013). Recebeu a Bolsa Pampulha (2008), Prêmio Funarte de Arte Contemporânea (2010, 2011 e 2015), Bolsa Ibero Camargo (2014). Em 2018 foi finalista do Prêmio PIPA online e premiado com o Incentivo Extraordinário. Possui obras em acervos públicos e privados incluindo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), Museu de Arte do Rio (MAR), Coleção de Arte da Cidade de São Paulo, Museu de Arte da Pampulha, Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARCS), MAC-RS, Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR), Casa de Velázquez (Madrid), entre outros. Vive em Porto Alegre.

danielescobar.com.br

■ 2020



LOTE 98  
Paris - Torre Eiffel  
Escultura em gesso e souvenir  
18x9x10cm

Artíficos Bárbara Lopes / Brascril  
Fotografia Anderson Astor  
Design gráfico Lu Rabello

Agradecimentos Aderlize Martins,  
Anderson Domingues, Bruno  
Teixeira, Casa de Velázquez, Cintia  
da Rocha Wasniewski, Débora  
Berto, Fundação Ibero Camargo,  
Guilherme Gil, Maria Amélia  
Bulhões, Médéric Beaunier, Paula  
Gahmann, Verônica Vaz

Figura 17: Daniel Escobar.  
*Cidadão do Mundo\_XVIII  
Leilão de Parede, 2020.*  
Catálogo, capa e contracapa.  
Design gráfico de Lu Rabello.

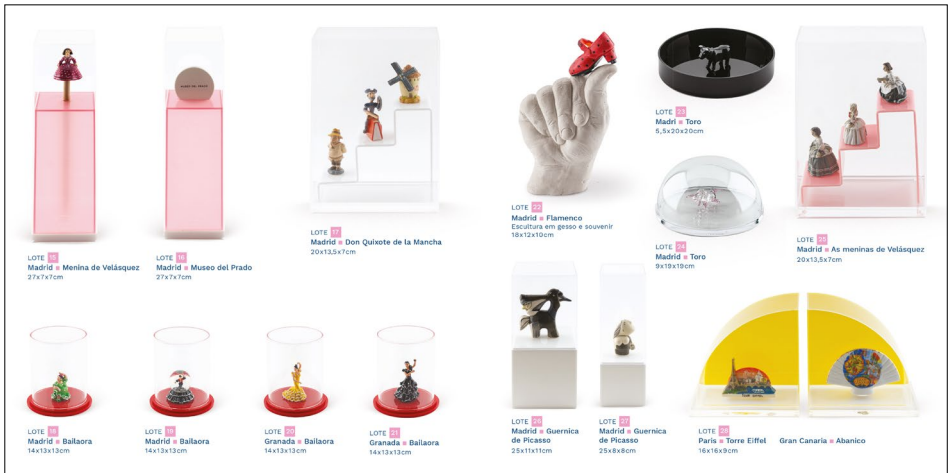
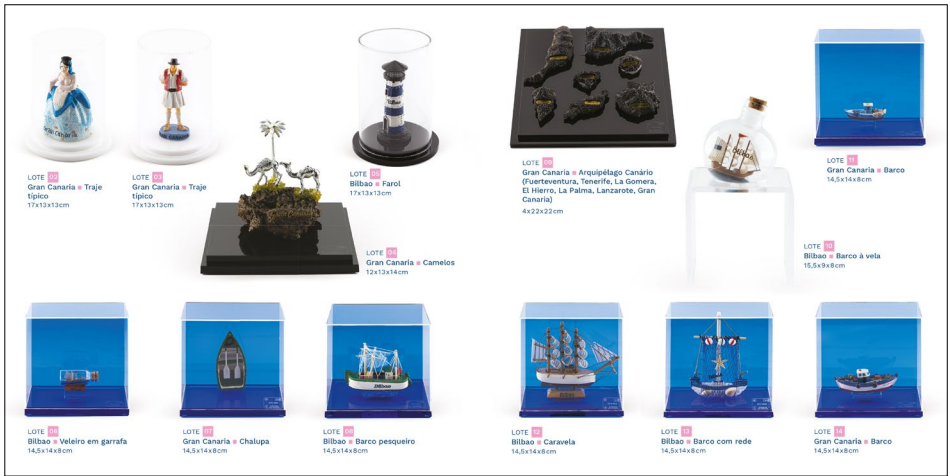


Figura 18: **Daniel Escobar.**  
**Cidadão do Mundo\_XVIII**  
**Leilão de Parede, 2020.**  
**Catálogo, páginas abertas.**  
**Design gráfico de Lu Rabello.**

mostra anterior — *Coleção Particular* —, criando uma cena mais carregada de informação na primeira sala e dispendo elementos pontuais e discretos nos demais ambientes. Um grande pedestal foi construído dentro da sala principal, ocupando quase toda sua dimensão e delimitando os corredores laterais que conduziriam o fluxo dos visitantes. Sobre esta base, a grande maioria dos lotes deveriam ser dispostos de modo a suscitar a ideia inicial: construir uma grande maquete. Mas, que critérios poderiam conduzir a disposição de quase uma centena de peças sobre um mesmo suporte? Depois de ter passado dias debruçado sobre as disposições e vizinhanças das imagens destes objetos nas páginas do catálogo, nenhuma outra relação entre eles parecia fazer muito sentido. Replicar as disposições criadas pelo layout das páginas abertas do livro parecia um ótimo recurso naquele momento, mantendo a sequência numérica dos lotes, criando uma forte correspondência entre o catálogo e a exposição, e invertendo a relação entre as etapas usuais, na medida em que a exposição foi construída com base em uma ordem estabelecida não pelos objetos em si, mas pelas suas imagens dispostas nas páginas de um catálogo.

Ao final da montagem, um tecido branco translúcido recobria todas as peças sobre o pedestal. Um grande bloco branco ocupava a sala expositiva com um relevo que se desenhava pelas nuances de formas e cores sutilmente reveladas pela luz dos refletores. Um mundo por vir?



Figura 19: **Daniel Escobar.**  
**Cidadão do Mundo\_XVIII**  
**Leilão de Parede, 2020.**  
**Montagem da exposição.**  
**Fotografia de Anderson**  
**Domingues.**



## 11 Quem dá mais?

Voltemos ao ano de 2010, e ao ícone modernista projetado por Oscar Niemeyer, onde acontecia a 29ª Bienal de São Paulo: *Há sempre um copo de mar para um homem navegar*. Com curadoria geral de Moacir dos Anjos, a mostra apresentou uma das obras mais comentadas na trajetória da artista brasileira Rosângela Rennó — *Menos-valia [Leilão]*. Nascida em Belo Horizonte (1962) e radicada no Rio de Janeiro, Rennó é conhecida pela forma como ressignifica a função da fotografia, bem como pelas relações que estabelece entre memória e esquecimento, com base na apropriação e manipulação de imagens encontradas nos mais diferentes tipos de arquivos. *Menos-valia [Leilão]* não afastava-se destas mesmas premissas, embora trouxesse alguns ingredientes que o tornavam um ponto de inflexão na trajetória da artista. O projeto foi constituído por um conjunto de objetos pertencentes ao universo fotográfico, adquiridos pela artista em feiras de usados de diferentes países, como Brasil, Espanha, França, México, Portugal e Uruguai. Por meio de um processo que envolveu seleção, restauração, intervenção e exposição, estes objetos foram agregando valor material e simbólico até tornarem-se 73 lotes a serem leiloados dentro de um espaço institucionalizado da arte.

A obra foi exibida em forma de uma instalação, durante praticamente todo período da exposição (entre setembro e dezembro de 2010), criando um ambiente elegante — com paredes e mesa em um tom de cinza — onde foram expostas peças constituídas por álbuns de fotografias, projetores de slides, câmeras fotográficas, caixas com monóculos, porta-retratos, carrosséis de slides, estereoscópios, negativos de vidro, entre outros. Apesar da artista ter reunido novamente todos os objetos garimpados, o conjunto já não remetia ao universo das feiras de usados, lembrando mais uma boutique com layout *vintage*. Cada lote recebeu uma vistosa etiqueta que o enumerava, presa por um cordão metálico, contendo o nome

da artista, a logomarca do projeto, o nome da feira e a cidade onde a peça foi adquirida. Em um texto de parede aplicado neste mesmo ambiente, a artista ressalta que a “denominação de origem” das peças, evidenciada na etiqueta, era tão importante quanto sua própria natureza. No entanto, para além das informações que interessavam à artista veicular, a etiqueta parecia estar comprometida com um outro aspecto do trabalho — ela enfatizava o caráter de mercadoria daqueles objetos. Neste sentido, Rennó chama atenção para o quanto os espaços aparentemente não comerciais (como bienais e museus) constituem espaços de acúmulo de capital simbólico que, de acordo com Cuauhtémoc Medida (2012), ao ser confrontado, aparece como um crédito que a longo prazo garante o ganho. O autor ainda comenta que a vocação não comercial das bienais de arte pertence ao campo das “negações práticas”<sup>9</sup> citando uma análise sobre os bens simbólicos realizada por Pierre Bourdieu.

No dia 9 de dezembro de 2010, dois dias antes do encerramento da mostra, Rosângela Rennó transformou o Pavilhão do Ibirapuera em uma sala de leilões, onde todos os lotes foram arrematados sob as batidas de martelo do leiloeiro Aloísio Cravo. Entre os possíveis compradores, colecionadores como José Olympio Pereira, Dudu Linhares, Oswaldo Corrêa da Costa e Bruno Musatti, e curadores como Adriano Pedrosa, Marcelo Araújo e Moacir dos Anjos. O evento tornava evidente outra intenção da artista, expressa no próprio título da obra: deflagrar em uma competição elitista a desproporção estratosférica do lucro em relação ao contexto de desuso, deterioração e abandono que conduziu estes mesmos objetos a uma feira de usados. De acordo com a artista, cada comprador

recebeu um certificado de propriedade de uma parte do projeto *Menos-valia [Leilão]* e, dessa maneira, a incluiu em sua coleção de arte. O espaço ocupado pelos objetos na 29ª Bienal de São Paulo foi deliberadamente deixado vazio.

<sup>9</sup> Ver Pierre Bourdieu, *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*, trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Porto Alegre: Zouk, 2006.

Diferente da grande maioria de ações performáticas em grandes exposições de arte, onde a abertura é uma cerimônia de validação pública para a obra, *Menos-valia [Leilão]* parecia abdicar deste lugar de visibilidade efêmera para inscrever-se no corpo da 29ª Bienal como um evento que utiliza o espaço concedido e a legitimidade outorgada para uma espécie de ação de marketing descarada, que objetiva a venda e o lucro. O leilão de Rosângela Rennó e o vazio criado na exposição com a venda de todos os lotes desmentem o caráter não comercial do espaço de visibilidade da Bienal. Em seu texto *Modelos para armar*, publicado no livro que conta, ilustra e comenta a história desta obra, Maria Angélica Melendi justifica sua resistência em relação ao uso da palavra “performance” — que conserva o sentido de representação — já que, neste caso em específico, estávamos diante de um leilão verdadeiro, que também era o trabalho.

E o trabalho se parece bastante com a vida: a artista criou, os amigos colaboraram, os assistentes assistiram, os curadores curaram, a Fundação Bienal autorizou, o leiloeiro leiloou, os colecionadores compraram e os críticos, como sempre, não criticaram. Como em um *déjà vu* assustador no qual, a cada instante, o percebido e o recordado se superpõem e se separam simultaneamente, nada escapou o previsto. As palavras de Aloísio Cravo, ‘nunca se havia ouvido falar no Brasil de um leilão inteiramente formado por lotes de um mesmo artista’ foram verdadeiras e falsas ao mesmo tempo, porque do que ninguém ouvira falar até então era a presença de colecionadores, curadores e artistas transformados inadvertidamente em atores implicados numa ação; mais ainda: atores que representaram seu papel à perfeição, apesar de nenhum *script* lhes ter sido previamente atribuído. (MELENDI, 2012, p. 255)

Para o crítico de arte Cuauhtémoc Medina, “esse leilão é uma treta e uma armadilha realizada abertamente e sob todas as luminárias possíveis: um engano efetuado no meio de uma cena cultural pública” (MEDINA, 2012, p. 313). Ele sinaliza para a função

social da obra de arte como *hipermercadoria*, em uma sociedade que tornou o preço uma de suas principais categorias. Neste sentido, é importante perceber que, para além dos depósitos realizados pelos compradores, o valor pago por cada lote torna-se também um documento importante do trabalho, posto em relação com o preço de custo e o lance inicial estabelecido para cada lote, em fichas catalográficas apresentadas em um livro. Medina vislumbra uma interpretação possível para este ato artístico de “intervir no paroxismo do signo e do gasto simbólico”:

Uma possibilidade é entender *Menos Valia [Leilão]* nos termos da resistência conceitual que corresponde ao conjunto da chamada crítica institucional: estabelecer um resquício de reflexão mediante o cancelamento dos momentos de ilusão ideológica de criação autônoma e poética, para mostrar um sistema que, na medida em que é reproduzível, mostra seu caráter eminentemente técnico. (MEDINA, 2012, p. 311)



Figura 20: **Rosângela Rennó.**  
***Menos-valia [leilão]*, 2010.**  
**Vista da exposição na 29ª**  
**Bienal de São Paulo.**

## 12 A Terra nunca foi tão pequena

10 de março de 2020. A quatro dias da abertura da mostra *Cidadão do Mundo\_XVIII Leilão de Parede*, o Rio Grande do Sul é colocado em estado de alerta com a confirmação do primeiro caso de infecção por Covid-19: o paciente é um homem, 60 anos, residente em Campo Bom, com histórico de viagem para Milão, nas últimas semanas. A exposição já estava montada, os catálogos impressos e enviados ao mailing, além da divulgação acontecendo via redes sociais e alguns veículos de imprensa interessados em agendar entrevistas.

11 de março de 2020. A três dias da abertura, Porto Alegre anuncia o primeiro caso de infecção por Covid-19: a paciente é uma mulher, 54 anos, que havia retornado de Bergamo no último final de semana. Em mensagens trocadas via *whatsapp* com o galerista Carlos Gallo, comentei sobre minha aflição e reticência em relação à inauguração da mostra. Ele estava seguro de que daria tudo certo, nossa mostra teria duração de apenas uma semana, e não corria o risco de ser afetada caso o vírus chegasse a se alastrar no país.

12 de março de 2020: A dois dias da abertura, o jornal Folha de S. Paulo anuncia que SP-Arte teria sua 16ª edição suspensa em decorrência do coronavírus. A organização do evento afirmava que, dada a escala internacional da feira, não tinham ainda como calcular os impactos logísticos e operacionais, que vinham aumentando a cada dia, com restrições de mobilidade e fechamento de fronteiras.

13 de março de 2020: Faltando um dia para a abertura, eu mesmo já não conseguia mais divulgar a inauguração da mostra. Eu estava há meses envolvido com o processo de produção e tinha gerado uma grande expectativa em relação à abertura, mas o fato é que eu já não considerava prudente convidar as pessoas para um evento em espaço fechado. A transmissão comunitária não havia sido deflagrada no país, ainda andávamos normalmente pelas ruas, mas as notícias que chegavam de diferentes lugares do mundo já eram suficientes para instaurar o medo.

14 de março de 2020: Ao chegar na galeria, fui recebido por um senhor que acenou com a cabeça e me entregou um cartão — cumprimente sem contato físico. Subi as escadarias que davam acesso à sala principal e fui surpreendido pela instalação. Eu tinha passado um tempo considerável sobre aquela base, dispendo minuciosamente as peças e aplicando os números correspondentes a cada lote, mas o distanciamento por alguns dias me fazia olhar para tudo de uma forma diferente. Um *skyline*. Enfim, a tão imaginada maquete, projetava um mundo simultaneamente real e de brinquedo, uma paisagem fantástica produzida pela indústria do turismo. Andei em torno da grande mesa, onde a maioria das peças estava disposta e fiquei analisando as nuances de todas as montagens que haviam sido produzidas. Alguns suportes aludiam a monumentos públicos, com uma elevação central onde se apoiava a escultura e uma base composta por degraus que irradiavam deste centro; outros, ao adotarem um desenho simples de prisma retangular ou quadrado na cor branca, remetiam diretamente ao universo dos museus, galerias e feiras de arte. Algumas bases, constituídas por placas retangulares mais espessas de bordas chanfradas, tinham a função de elevar e destacar a peça, remetendo ao universo de esculturas que caracterizava edições anteriores deste mesmo leilão. Alguns objetos estão encapsulados por uma meia esfera transparente; alguns refletidos por superfícies espelhadas; outros parcialmente submersos em bases translúcidas. Aproximar o olhar desta linha de horizonte fazia emergir uma imponente cidade, com suas fachadas de vidros e espelhos, e com seus prestigiados monumentos. Uma cidade cuja matéria é consumo, uma cidade vitrine. Mas, se o caminho que me conduziu a estas soluções foi permeado por uma reflexão sobre a circulação de corpos e produtos pelo mundo, neste momento, olhar para estes objetos, só me fazia imaginar o quanto esta prerrogativa do mundo sem fronteiras do capital, acabava de gerar um mundo temporariamente em suspensão. Uma cidade do isolamento, do

encapsulamento, da iminente supressão do espaço público. “A Terra nunca foi tão pequena” — anunciava uma propaganda de telefone celular há 10 anos atrás. Um mundo conectado: sistema de arte global, estilo de arte internacional. Da *Frieze London* à *Art Basel Miami Beach*, da Bienal de Veneza à Bienal de São Paulo, ou à *Bienal del Fin del Mundo*. Diante dos meus olhos, um mundo de brinquedo, que nunca foi tão diminuto em estatura ou em qualidade de representação, mas que também nunca pareceu tão pequeno pela forma como sentimos os reflexos do que acontece em qualquer um de seus pontos — um mundo pandêmico.

Como nos lembra Lipovetsky (2011), a *cultura-mundo* é também a comunicação em tempo real — grandes acontecimentos históricos vistos ao vivo em todas as partes do mundo — local ligado ao global. Uma cultura que nos coloca de frente com novos problemas, que põe em jogo questões globais como ecologia, imigração, crise econômica, miséria do terceiro mundo, terrorismo etc. Ao analisar Ulrich Beck e sua “sociedade do risco” o autor comenta a tendência à globalização e à universalidade das ameaças e dos medos:

Espaço-tempo global reforçado ainda pelos grandes riscos e pelas catástrofes que acompanham a hipermodernidade e ignoram os limites das nações: nuvem radioativa em Chernobyl, pandemia de AIDS, crise da vaca louca, risco dos organismos geneticamente modificados, aquecimento do planeta, atentados terroristas, crises das bolsas financeiras. Com a cultura-mundo aumentam a tomada de consciência da globalidade dos perigos, o sentimento de viver em um mundo único feito de interdependências crescentes. (...) Consciência planetária dos perigos, cultura-mundo, que seja. Porém isso significa tudo, menos uma cultura mundial una e reunificada. (LIPOVETSKY, 2011, p.17)

A galeria está praticamente vazia. Algumas pessoas circulavam entre as salas expositivas com o catálogo do leilão em mãos. Algumas conversavam com o galerista ou seu assistente, apontavam para os lotes, verificavam novamente o catálogo. Algum lance? Caminhando

pelas outras salas, a estranheza de estar cercado por réplicas de minha própria mão, que naquela situação de montagem, pareciam extensões da própria parede — já que o gesso das peças integrava-se perfeitamente à textura dos rústicos tijolos brancos. Era como se elas mesmas tivessem assumido o papel que lhes foi atribuído — leilão de parede — e tomassem à mão os objetos para oferecê-los à contemplação e à venda. Uma das paredes é cortada horizontalmente por uma tira composta pelos 17 catálogos de todos os leilões realizados anteriormente nesta mesma galeria, que era então finalizada com *Cidadão do Mundo\_XVIII Leilão de Parede*.

Ao contrário do badalado evento idealizado por Rosângela Rennó, onde um leilão era reproduzido como obra de arte dentro da estrutura de uma bienal, e onde, como comentou Maria Angélica Melendi, “cada um dos atores representou seu papel à perfeição”, este caso aproximava-se mais ao de um leilão que, ao inverter sua lógica de funcionamento, tornava-se o assunto principal de uma mostra individual. Em partes, os olhares confusos e perdidos do público estavam relacionados ao cenário de caos que se estabelecia no mundo. Em partes, atestavam o estranhamento causado sob duas perspectivas distintas: o público das exposições de arte contemporânea que deparava-se com um leilão e com com a história de um evento que muitos desconheciam, e os frequentadores assíduos dos leilões, que, ao receberem o catálogo de sua 18ª edição, julgaram pertinente uma visita para tentar entender o que estava acontecendo.

“A palavra venda sugere descontos e pechinchas, mas as casas de leilões buscam conseguir o preço mais alto possível” (THORNTON, 2010, p. 26). Como comenta Sarah Thornton, sem os leilões, o mundo da arte não teria o valor financeiro que tem. Mas cabe pensarmos também os diferentes contextos e ocorrências destes eventos que podem mudar seus cenários drasticamente. No Brasil, temos visto uma grande ascensão deste formato público de venda associado à obras de jovens artistas, principalmente em casos onde



os valores arrecadados possuem finalidade filantrópica ou mesmo o financiamento da programação de espaços independentes. De modo geral, o intervalo entre a fatura da obra e sua revenda tem diminuindo cada vez mais, diante da crescente demanda dos colecionadores por arte nova, fresca e jovem. Christopher Burge, o principal leiloeiro da *Christie's*, em entrevista concedida a Thornton, chega a afirmar: “Estamos ficando sem material antigo, portanto nosso mercado está sendo cada vez mais empurrado para o presente. Estamos deixando de ser uma loja de atacado de segunda mão para nos transformarmos em algo que é verdadeiramente varejo” (THORNTON, 2010, p. 28).

Durante o período que gestei a ideia desta exposição, eu tinha em mente o cenário de um recente leilão realizado no contexto de Porto Alegre, para o qual me foi solicitada a doação de uma obra. Juntos, os mais de 100 artistas convidados contribuía com a missão de arrecadar fundos em prol da construção da nova sede do Museu de Arte Contemporânea (MACRS). Amplamente divulgado pela imprensa gaúcha, o evento — cercado de glamour — ocupou a ala residencial do Palácio Piratini, sendo antecedido por um coquetel para convidados credenciados. No entanto, enquanto o leiloeiro Daniel Chaieb apresentava os lotes, comentando aspectos da obra ou mesmo recorrendo a momentos marcantes da trajetória dos artistas, os compradores — quando se arriscavam a levantar seus números cadastrados — geralmente arrematavam as peças por seus lances iniciais. Em raros casos houve alguma disputa, e quando aconteceu, ela não alterou o preço inicial de forma significativa. O leilão colocava os artistas sob a constrangedora inquisição do martelo, que atestava sua contribuição para a construção de um museu, enquanto os colecionadores locais obtinham um excelente desconto para a aquisição de artistas contemporâneos.

Em um dos catálogos, mais precisamente, do *XVI Leilão de Parede da galeria Gestual*, ocorrido em 2018, me deparo com um texto do professor e crítico de arte Paulo Gomes, abordando o

contexto específico dos leilões de arte na cidade de Porto Alegre. De início, ele se refere aos leilões como uma oportunidade de ver obras fora de circulação que estiveram longe dos olhos e fora das narrativas da história da arte, sugerindo que talvez os leilões, neste contexto local, cumpram também com a função de gerar uma programação expositiva. Em seguida, ele complementa esta ideia afirmando que “obras em coleções privadas são obras invisíveis”, o que nos permite pensar que este momento onde as peças geralmente deixam uma coleção privada para ingressarem em outra, funcionaria como um suspiro de vida para a obra de arte. Um intervalo curto de duração, onde *Cidadão do Mundo* inscreveria seu início e seu fim. No dia 16 de março (segunda-feira), após a tensa situação de abertura que havia recebido alguns poucos convidados no último sábado, recebo o comunicado de que a galeria seria fechada por tempo indeterminado em decorrência da crise sanitária global.









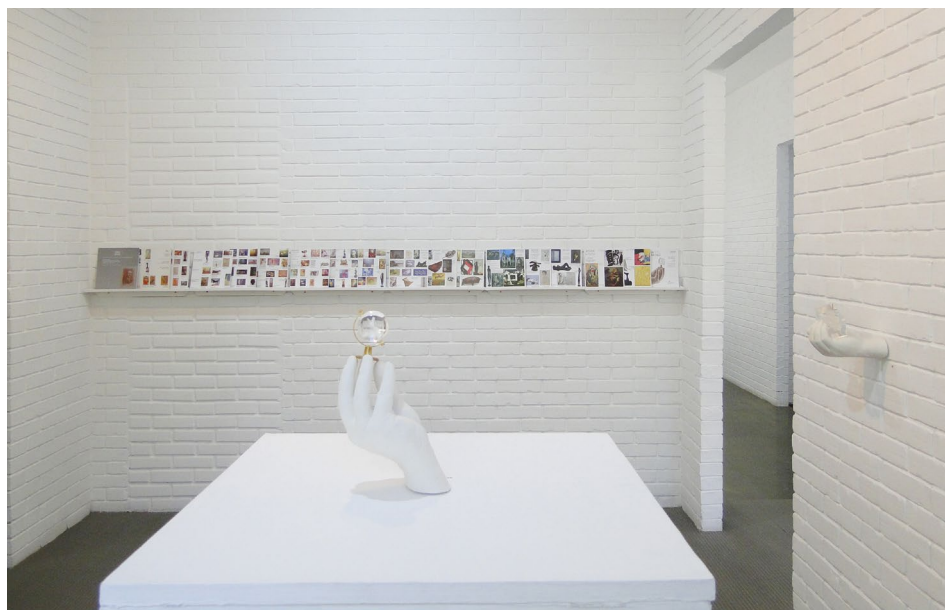


Figura 21: Vistas da exposição **Daniel Escobar: Cidadão do Mundo\_XVIII Leilão de Parede, 2020**. Fotografias de **Ânderson Domingues**.

### III Da melancolia ao cinismo

#### 13 Crítica institucional em tempos de mercado global

Em outubro de 2018, uma notícia do universo das artes visuais ganhou o mundo através das redes sociais e foi manchete nos principais jornais do planeta. A obra conhecida como *Girl with balloon* (Menina com Balão), do artista britânico Banksy, foi arrematada em um leilão da casa *Sotheby's*, por cerca de 1,4 milhões de libras. Minutos após a venda, a obra iniciou um processo de autodestruição, sendo triturada por lâminas contidas dentro de sua moldura, o que causou espanto entre os compradores bilionários, gerando imagens que logo viralizaram como memes nas redes sociais. Banksy, um dos artistas de rua mais famosos da atualidade, teve sua obra alvo de uma valorização voraz na última década, e seu sucesso mercadológico tem sido com frequência incorporado ao trabalho. Suas imagens de temática política pintadas com estêncil viraram uma marca registrada, muito embora o artista mantenha mistério sobre sua real identidade — um anonimato que alimenta o mito. As manchetes nos jornais dividem opiniões entre os que consideram a ação como uma crítica à fetichização da arte pelo mercado e os que apontam a “performance” como um truque publicitário, como sugere o jornalista Silas Martí (2018), em matéria publicada pela Folha de S. Paulo. Em sua análise, Martí não deixa de reconhecer o caráter contestador da obra de Banksy, afirmando que o mesmo “é um crítico notório do exótico mercado da arte, um mundo movido a champanhe, jatinhos, galpões climatizados em paraísos fiscais, conchavos secretos e em certos casos até mesmo lavagem de dinheiro” (MARTÍ, 2018). No entanto, de acordo com o jornalista, é a possível valorização da obra, através do ato de sabotagem, que acabaria por esvaziar sua crítica ao mercado de arte.





No decorrer da história, sabemos que o posicionamento crítico dos artistas em relação ao meio onde operam foi responsável pela geração de debates que alargaram as fronteiras da arte e transformaram também sua forma de se relacionar com o público. No caso de Banksy, o alvo da contestação seria a atual conformação do sistema de arte, em um momento em que a crítica perde sua força e o mercado acaba tendo um peso desproporcional nos processos de legitimação. Neste sentido, o mote de sua ação e o procedimento que utiliza podem aproximar esta operação do legado histórico da Crítica Institucional, movimento artístico norte-americano identificado a partir dos anos 1960 e assim designado após a publicação de um ensaio realizado pelo historiador de arte Benjamin Buchloh, que, ao analisar de forma retrospectiva a Arte Conceitual americana, se depara com um conjunto de operações artísticas interessadas em expor as engrenagens políticas e ideológicas das instituições culturais, questionando muitas vezes sua função.

Figura 20: **Obra *Girl with balloon*, de Banksy, triturada após venda em Leilão da Sotheby's, 2018.**

Na história da Crítica Institucional, podemos apontar um primeiro período, em que artistas como Hans Haacke e Marcel Broodthaers travaram duelos em oposição direta às instituições, e outro, inaugurado entre as décadas de 80 e 90, em que os artistas passam a se entender também como parte destas instituições, de modo que a crítica deixa de ser “contra” e passa a ser formulada “a partir” do contexto institucional. Neste novo momento, Andrea Fraser destaca-se como uma das artistas fundamentais, assumindo também um importante papel como pesquisadora e gerando uma nova torção no sistema — uma artista como crítica de arte — à medida que sua exaustiva pesquisa tem gerado uma importante análise sobre este tipo de proposição.

Se, por um lado, o cinismo presente na estratégia sensacionalista, ou mesmo o suposto oportunismo escancarado em ações como a de Banksy, podem servir a um discurso de relativização do caráter crítico de seu ataque ao mercado de arte, a Crítica Institucional histórica, derivada do conceitualismo, pode ser posicionada no lado oposto, assegurando a legitimidade de seu discurso, mas podendo ainda, sob determinado aspecto, ser considerada igualmente cínica, como comenta Hal Foster:

No entanto, a despeito da perspicácia destes projetos, a abordagem etnográfico-desconstrutiva pode virar um estratagemas, um jogo de conhecedores que torna a instituição não mais aberta e pública, e sim mais hermética e narcisista, um lugar apenas para iniciados onde se pratica uma criticalidade arrogante. A ambigüidade do posicionamento desconstrutivo, simultaneamente dentro e fora da instituição, pode recair na duplicidade da razão cínica na qual o artista e a instituição têm tudo ao mesmo tempo – conservam o status social da arte e exercem a pureza moral da crítica, uma coisa complementa ou compensa a outra. (FOSTER, 2014, p. 178)

Em um de seus artigos, Andrea Fraser (2015) problematiza a eficácia atual e histórica da Crítica Institucional, com base na conformação contemporânea do sistema de arte global, onde aponta para a impossibilidade existente hoje do artista tomar uma posição crítica contra ou fora da instituição. Ao mencionar um certo mal estar do mundo da arte, ilustrado por situações como a mostra de uma coleção empresarial que inaugura as novas galerias do MoMA, Fraser aborda certa nostalgia da Crítica Institucional como artefato (agora) anacrônico de uma era anterior ao mega museu corporativo e ao mercado global. “Como, então, podemos imaginar, e muito menos realizar, uma crítica às instituições artísticas, quando museus e mercado se tornaram um aparato de reificação cultural que tudo engloba?” (FRASER, 2015, p. 180).

Essa pergunta formulada por Fraser toca exatamente no ponto que pretendo desenvolver ao aproximar estes dois momentos: o fato de que uma das distinções entre o contexto dos anos 1960-1980 para o contexto atual da arte é a forma como o mercado assumiu um papel determinante nos processos de legitimação, fazendo com que a condição *a priori* da Crítica Institucional (operar de dentro da instituição), quando transposta para o momento contemporâneo, possa ser equivalente a (operar de dentro do próprio mercado). Além disso, outro aspecto importante é uma mudança significativa na forma de relação entre artista e público. Se, como comentou Foster (2014), os projetos de Crítica Institucional poderiam com facilidade incorrer no erro de distanciar-se do grande público, “tornando a instituição mais hermética e narcisista”, hoje o lugar de acontecimento ou reverberação de muitas ações críticas pode ser a grande mídia ou as redes sociais. Tomando estas premissas como ponto de partida, esse capítulo coloca em diálogo um conjunto bastante heterogêneo de obras, com ocorrência em diferentes pontos do globo, onde artistas refletem sobre a preponderância do mercado nos processos de legitimação e valoração da arte contemporânea.

## 14 Londres (2008 - 2018)

O caso mais recente protagonizado por Banksy faz lembrar outro episódio que parece ter inaugurado a era das ações artísticas em leilões. Com aproximadamente dez anos de diferença, enquanto o mercado financeiro derretia na ressaca do colapso do banco *Lehman Brothers*, o também britânico Damien Hirst ofereceu, sem intermediários, 223 obras em um leilão na casa *Sotheby's*, arrecadando mais de 200 milhões de libras. Ele deixou de lado os galeristas (Jay Jopling, da *White Cube*, em Londres; e Larry Gagosian, em Nova Iorque) centrando sua atividade em fazer o marketing do evento e convidar colecionadores importantes, como a designer de moda Miuccia Prada e o empresário ucraniano Victor Pinchuk. Foram dois dias de leilão em que o artista vendeu todas as obras de seu ateliê, em uma ação denominada *Beautiful inside my head forever* (Lindo dentro da minha cabeça para sempre). O conjunto de obras constou de variações sobre temas familiares do artista. Havia desde os famosos tanques de formol com animais submersos, até pinturas e trabalhos em papel, que exibiam suas peculiaridades — caveiras, pontos e borboletas — disponíveis em todos os tamanhos.

No ensaio *O que é Crítica Institucional?*, Andrea Fraser defende que a mesma só pode ser definida por sua metodologia de especificidade do *site* criticamente reflexiva. “Se você quer mudar alguma coisa, uma relação, e em particular uma relação de poder, a melhor, senão a única forma de realizar tal mudança, é intervindo na manifestação dessa relação” (FRASER, 2014, p.3). Neste ponto me parece claro que ambas as proposições ocupam-se do *site* acima de tudo como “*sites sociais*”, tal qual sugere Fraser, no sentido de problematizar as relações que o definem. Ou seja, não estamos tratando de ações artísticas que ocorrem simplesmente no interior de casas de leilões, mas antes de tudo, da forma como operam através do próprio sistema, uma vez que a existência da complexa

estrutura de operações conhecida como — leilão de arte —, bem como a posição privilegiada ocupada por estes artistas, são condições determinantes para as intervenções que realizam.

O ataque de Banksy é um pequeno ato inesperado onde o artista produz uma nova intervenção sobre sua própria obra, de forma não autorizada, minutos após a efetivação de sua venda por um preço milionário. Não por acaso esta intervenção se deu através do corte em tiras por lâminas afiadas, um clichê burocrático (ou seria uma metáfora?) da fragmentação como garantia de invalidação. Ao proclamar a destruição sem precisar destruir de fato, Banksy evidencia que seu interesse maior não reside em testar os limites do mercado. Ele demonstra sua habilidade em dominar um sistema, utilizando a tática do ataque para valorizar o seu passe. No entanto, a forma como consegue lograr vantagem valendo-se dos modos de operação do próprio sistema acaba por escancarar o lado patético do mundo da arte, quando a função desta é sucumbida pela sua condição de investimento rentável. *Love is in the bin* (O amor está no lixo) é o novo título que o artista conferiu à obra após a intervenção — ou seria mais adequado dizer que este é o título da primeira obra de arte criada ao vivo durante um leilão na história.

Já a ação de Damien Hirst ganhou contornos de exposição individual, mediante seu anúncio através de um título e sua documentação em forma de um presunçoso catálogo com todas as obras disponibilizadas para a venda. Mas, a aparente elegância de sua intervenção é apenas uma camada a mais de cinismo, uma vez que Hirst utiliza seu status de celebridade, forjado pelo sistema de arte, para questionar as estruturas de poder naturalizadas neste mesmo sistema — onde parece improvável que um artista possa operar no mercado de arte sem a mediação de galeristas ou marchands e, ainda assim, manter sua posição de prestígio. A atitude de Hirst rompe com o decoro de acordos tácitos aos quais os artistas estão submetidos, criando uma fissura — temporária e pontual, mas marcada na história

recente de modo irreversível. Em uma análise acerca da falência da crítica, o filósofo Vladimir Safatle aponta o cinismo como uma categoria adequada para expor a normatividade interna da forma de vida hegemônica no capitalismo contemporâneo. O que, em outras palavras, nos permitiria definir a ação de Hirst através da legenda — cinismo sobre cinismo.

O que dizer de uma situação na qual a própria transparência parece ser o motor central para a sustentação da ideologia, ou seja, a situação na qual os pressupostos do poder estão claramente postos em sua contradição, mas nem por isso se segue uma reorientação das condutas dos sujeitos? Não se trata de pensar simplesmente relações de poder sustentadas na dessimetria da força. Trata-se, ao contrário (e novamente devemos insistir nesse ponto), de compreender como o regime contemporâneo de transparência do poder é capaz de preencher exigências de validade e legitimação, transformando a contradição posta em contradição resolvida. (SAFATLE, 2008, p. 94)

Neste sentido, a tentativa de esvaziar a crítica formulada pelos artistas sob a pecha de seu cinismo oportunista pode ser uma forma simplificada de analisar situações como esta, deixando de lado problemas maiores que uma reflexão sobre o cinismo pode nos revelar. Como afirmou Germaine Greer, crítica de arte do *The Guardian*: “Damien Hirst é uma marca, porque a arte do século XXI é marketing”.<sup>10</sup>

**10** Germaine Greer, “Note to Robert Hughes: Bob, dear, Damien Hirst is just one of many artists you don’t get”. *The Guardian*, 22/9/2008.



Figura 21: **Damien Hirst,**  
*Beautiful inside my head  
forever, 2008.* Leilão na  
*Sotheby's*, Londres.

Figura 22: **Damien Hirst,**  
*Beautiful inside my head  
forever, 2008.* Catálogo de  
leilão na *Sotheby's*, Londres.

## 15 Madrid (2015)

Bandeiras verticais, objetos inclinados entre a parede e o chão, caixas de papelão, plantas, superfícies com rodas, tapete, coisas estranhas sobre o chão, antiguidade clássica, suportes para suspender objetos, pássaros, garrafas, círculos, grades. O que exatamente torna as exposições de hoje tão diferentes, tão atraentes? Esta seria uma possível tradução para o título da instalação exibida pela artista Cristina Garrido na mostra *Generación 2015*, na cidade de Madrid. A obra, que foi uma das mais comentadas da exposição, exibe o resultado de uma vasta pesquisa da artista através de um conjunto de objetos dispostos em forma de instalação e um arquivo digital que reúne cerca de 1.000 imagens coletadas na internet, apresentando vistas de instalações exibidas em mostras internacionais ocorridas entre 2011 e 2014. O título, que faz referência à emblemática obra de Richard Hamilton — *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*<sup>11</sup> — atualiza a indagação do artista sobre o universo do consumo, das tendências e das aparências, à medida que propõe substituir *homes* (lares) por *exhibitions* (exposições), sugerindo que o próprio sistema de arte tenha se tornado refém do consumo que o sustenta.



**11** Trata-se de uma colagem produzida pelo artista em 1956, por ocasião da mostra *This is Tomorrow*, organizada pelo Independent Group, em Londres.



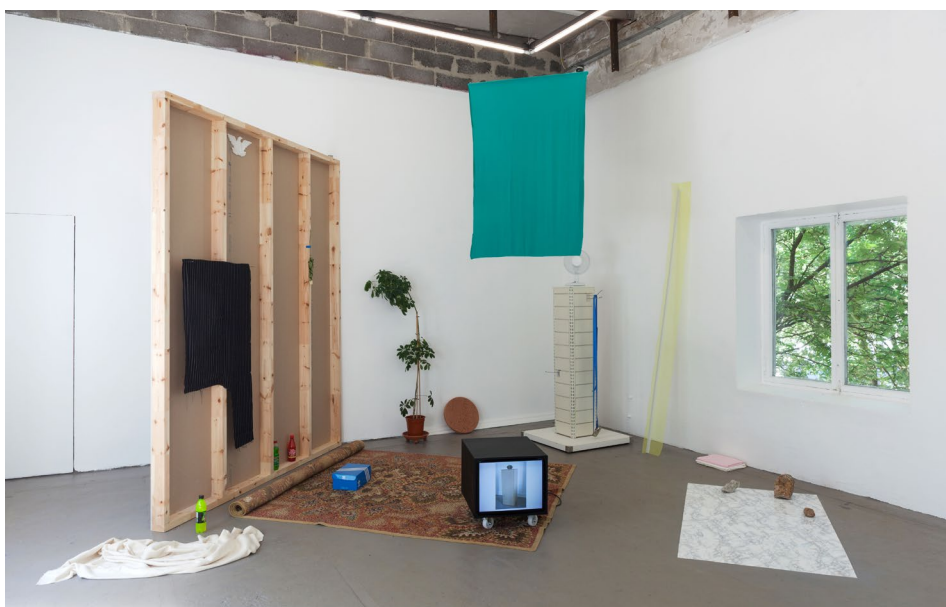


Figura 23: **Cristina Garrido.**  
**#JWIITMESDSA? (Just what is  
that makes today's exhibitions  
so different, so appealing?),**  
2015, vídeo instalação,  
dimensões variáveis.

A artista gera um debate sobre as tendências formais surgidas nos últimos anos no mercado de arte, problematizando também a forma como as mesmas são legitimadas pela crítica, uma vez que seu universo de pesquisa para a obra é composto por importantes mostras institucionais. As imagens exibidas por Garrido em uma TV que integra a instalação evidenciam as “coincidências” que se sucedem internacionalmente, como se muitas das obras documentadas pudessem ter sua autoria atribuída a um mesmo artista, respondendo a um estilo de arte internacional que se legitima e se propaga pelo mundo com grande velocidade.

No entanto, para além de problematizar este modo de operação do sistema, Garrido parece associar-se a ele, respondendo cinicamente às expectativas do mercado de arte. Logo, racionalmente, se um artista consegue reunir em uma única obra boa parte das características das obras mais celebradas pelo mundo, esta certamente poderia ser considerada uma obra-prima. Utilizando o recurso da auto ironia, a artista produz uma instalação que nega a si mesma com base na reflexão crítica que promove, possibilitando uma discussão acerca da ideologia reflexiva, conceito enunciado por Peter Sloterdijk e analisado por Safatle:

Podemos ver no diagnóstico dessa auto ironia da indústria cultural um caminho frutífero aberto por Adorno na análise das formações contemporâneas da ideologia. De fato, uma análise empírica dos produtos recentes da indústria cultural mostra a prevalência desse esquema. Personagens de contos de fadas que não mais se reconhecem e criticam seus próprios papéis, propagandas que zombam da linguagem publicitária, celebridades e representantes políticos que se auto ironizam em programas televisivos: todos estes fatos são apenas figuras de um processo geral de ironização das formas de vida que nos coloca diante daquilo que Peter Sloterdijk chamou um dia de ideologia reflexiva, posição ideológica que porta em si mesma a negação dos conteúdos que apresenta. (SAFATLE, 2008, p. 101)

*Generaciones* é um programa institucional anual da Fundação Montemadrid / *La Casa Encendida*, que desde o ano 2000 constitui uma importante plataforma de difusão e legitimação para jovens artistas na Espanha, proporcionando ferramentas de produção que viabilizam suas propostas, apresentando-as para a crítica especializada e público em geral. Localizada em outro ponto do sistema de arte e distante do poder autolegitimador que define o perfil dos artistas anteriormente analisados, Cristina Garrido é uma jovem artista cuja participação na mostra *Generación 2015* demandou a submissão de um projeto para análise criteriosa de uma comissão julgadora. Sendo assim, não podemos desconsiderar que a inteligência da artista reside não apenas na forma como consegue compreender criticamente o que se passa nos meandros do sistema, mas principalmente em entender a forma cínica com que ele se estrutura, baseado na premissa de que o poder não teme a crítica:

O cinismo aparece assim como o elemento maior do diagnóstico de uma época na qual o poder não teme a crítica que desvela o mecanismo ideológico. Até porque, o poder aprendeu a rir de si mesmo, o que lhe permitiu revelar o segredo de seu funcionamento e continuar a funcionar como tal. (SAFATLE, 2008, p. 69)

Como é possível que a arte se apresente sob as mesmas formas e ao mesmo tempo nos mais distintos lugares do mundo? De que outra maneira a artista poderia ter visitado tantas exposições em um curto período para produzir as imagens que constituem seu arquivo de referências? A obra aborda a transformação das formas de ver a arte na era digital e as implicações que essas mudanças têm na produção de arte e nas próprias exposições — fenômeno que se intensificou ao longo do último ano, em decorrência da pandemia de Coronavírus. E esta não é apenas uma leitura possível da obra, mas algo evidenciado pelo processo de trabalho da artista. Tanto que, como desdobramento deste projeto, criou uma série de fotografias que utilizam a estética

dos memes, registrando objetos representativos de cada uma das categorias por ela mapeadas, e utilizando fonte *Impact* para escrever o nome desta mesma categoria sobre cada um destes objetos. As imagens circularam pela internet e também ganharam uma versão física à altura do mercado fetichista da arte — um conjunto de fotografias impressas sobre as quais os textos são manualmente pintados pela artista.



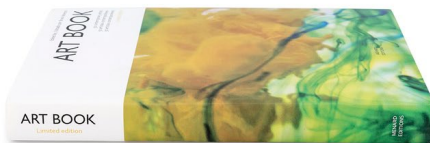
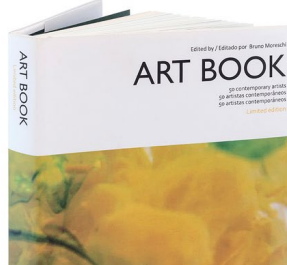
Figura 24: **Cristina Garrido.** *They are these or they may be others* (2014-2020). Impressão e tinta acrílica. 100 x 66cm (cada). Em colaboração com os fotógrafos Oak Taylor-Smith and Roberto Ruiz.



## 16 São Paulo (2014)

Ocupando outro ponto do sistema de arte, o artista brasileiro Bruno Moreschi realiza o projeto *Art Book*, no contexto de um programa de pós-graduação em artes visuais na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Ao se posicionar de forma crítica diante de um pressuposto da pesquisa acadêmica produzida por artistas (analisar criticamente uma obra da qual já é autor), Moreschi decide encarnar “o artista que se veste de outros autores”, como comenta na dissertação de mestrado *Art Book: A construção de uma enciclopédia de artistas (2014)*. Ao analisar um conjunto generoso de publicações de arte com caráter enciclopédico, Moreschi se dá conta da forma publicitária — rápida e prática — com que seus conteúdos são apresentados, seguindo uma série de protocolos que vão desde o layout do livro até os modos de registro das obras de arte nele exibidas. A partir daí, encampa o projeto de tornar-se o autor de uma enciclopédia que se pareça crível, embora todas as 311 obras exibidas — assim como os 50 artistas apresentados, suas biografias e seus relatos — tenham sido produzidos por um único artista, no caso, ele.

O que confere credibilidade ao conteúdo de uma enciclopédia de artistas? Possivelmente seja a própria enciclopédia. Seu grande poder de legitimação possui um paralelo que está fora das prateleiras de uma biblioteca. Uma enciclopédia de artistas atua no sistema das artes visuais com um modo de funcionamento muito similar ao de um museu ou galeria de arte. A princípio, tudo que se coloca nesses espaços seguindo alguns procedimentos passa a ser tratado como arte. Esta questão do meio como portador da ideologia, que já foi analisada por Brian O’Doherty (2002) sob a perspectiva do museu, pode servir também para analisarmos os novos meios de legitimação da arte contemporânea, tais como este tipo específico de publicação.



## Hamona & Hillary

1978 born in Durres, Albania, lives and works in Berlin, Germany

Mais conhecida pela sigla H & H, as irmãs gêmeas Hamona e Hillary Pitt são figuras, no mínimo, eccentricas. Antes mesmo de serem artistas, as irmãs já eram conhecidas em vernáculos em Berlim. Não era vocais, elas têm as feições vestidas iguais e costumam ser vistas em identidades conforme se horas passavam. Ab não, a maioria das pessoas não sabe muito bem quem é Hamona e quem é Hillary. O fato de serem figuras públicas colabora para que elas produzam trabalhos bastante e costumadamente colados de modo a lado especulativo, especulatório e deslumbrante das artes visuais. "Vocamos ao favor obras sobre o nada. Assim, mostramos que há pessoas interessadas em fazerem em uma sala expostiva qualquer que pensam alguma coisa", explica uma das irmãs. É por isso que H & H não costumam planejar muito o que estarão nos museus e nas galerias quando são convidadas a expor trabalhos. Cada caso é um caso. Na London Triton's Gallery, por exemplo, as irmãs encontraram uma sala branca vazia e uma porta lateral feita de uma madeira bastante clara. A madeira da porta chamou a atenção das irmãs que, em questão de dias, montaram uma exposição com diversas instalações. Início da instalação daquela porta, um elemento específico do local expostivo. H & H também já fizeram séries de pinturas totalmente brancas; orientadas com séries de que aquele trabalho foi apenas fruto de um movimento involuntário de suas mãos e um conjunto de esculturas invisíveis que literalmente não era coisa alguma. Pode-se perguntar desde das obras dessas artistas irreverentes. Literalmente, passava a mão, e quase impossível não perceber que os trabalhos são apenas de demência de um mercado do arte totalmente artificial e, em certa medida, público. Suas obras deixam não só evidente a ponto de incomodar os mentes críticos. Além, por que olhar e considerar até um conjunto de fotos com a palavra nothing em destaque? A L.

Better known by the initials H&H, the twin sisters Hamona and Hillary Pitt are eccentric characters, to say the least. Even before becoming artists, the pair was already known in vernacoles in Berlin. Often, they went to parties dressed the same way and used to exchange identities as hours went by. So dare, most people do not know very well who Hamona is and who Hillary is. The fact of being media celebrities helps them produce works that are daring and usually able of revealing the speculative, schizophrenic and dazzy side of visual arts. "We like to make works about nothing", explain one of the sisters. That is the reason why H&H do not plan ahead what they will exhibit in museums and galleries when invited to exhibit their works. Each case is unique. At the London Triton's Gallery, for instance, the sisters found an empty white room and a side door made of a very light-colored wood. The hunkers of the door caught the attention of the pair, who, within days, set up an installation with several works, but of the reinterpretation of that door, a specific element of the exhibition place. H&H have also made a series of totally white paintings; designs with notes saying that this work was just the result of involuntary movements of their hands and a set of invisible sculptures that were literally nothing. One may laugh at the works of such irreverent artists. However, after laughing, it's almost impossible not to realize that the works are a kind of denunciation of a totally artificial art market and, somehow, pathetic. Their works make it so evident to the point of annoying the less critical: After all, why look and consider at a set of canvases with the word nothing highlighted?

Mais conhecida por la sigla H & H, las hermanas gemelas Hamona e Hillary Pitt son figuras, por lo menos, eccentricas. Ya antes de hacerse artistas, las hermanas ya se hacian conocer en vernacoles en Berlim. No pocas veces hacian a feccas igualmente vestidas, en las que solian cambiarse la identidad mientras pasaban las horas. Hasta hoy, la mayoría de las personas no sabe bien quien es Hamona y quien es Hillary. El hecho de que esas personas bastante potencializa la producción de trabajos osados y capaces de revelar el lado especulativo, especulatório y deslumbrante de las artes visuales. "Nos gusta hacer obras de arte sobre la nada. Así, demostramos que hay personas interesadas en estar en una sala expostiva que algo absten", explica una de las hermanas. Es por eso que H & H no suelen planejar mucho lo que van a exponer en los museos y galerías cuando las invita a exponer sus trabajos. Cada caso es un caso. En la London Triton's Gallery, por ejemplo, las hermanas encontraron una sala blanca y vacía, y una puerta lateral hecha de una madera muy clara. La madera de la puerta les llamó la atención, y en pocos días las gemelas habían montado una exposición con diversos trabajos. Inicio de la instalación de aquella puerta, un elemento específico del local de exposición. H & H también ya hicieron series de pinturas totalmente blancas; dibujos con notas de que aquel trabajo era fruto de un movimiento involuntario de sus manos, y un conjunto de esculturas invisibles que, literalmente, no era cosa alguna. Se puede carcajar frente las obras de estas irreverentes artistas. Sin embargo, pasado la risa, es casi imposible no percibir que sus trabajos son como denuncia de un mercado del arte totalmente artificial, y en cierta medida, público. Sus obras dejan tan evidente, que llegan a molestar a los mentes críticos. Al fin y al cabo, ¿por qué mirar y considerar até un conjunto de fotos con la palabra nothing en destaque?

**SELECTED EXHIBITIONS:** 2014 *Chewing Funny*, Solomon Guggenheim Museum, New York; *H & H - View*, Museum of Contemporary Art, Sydney; *You, Me, She, It - New City H & H*, Musée Galérie Moderne da la Ville de Paris; Paris, 2013 *Laughing face*, installation of this is definitely a great party, Sheikhly Museum, Amsterdam; *H & H*, Contemporary Arts Museum, Houston; 2012 *It's all yours*, Institut de Contemporary Arts, London; 2012 *H & H* at the new dawn in Berlin, The New Museum of Contemporary Art, New York.

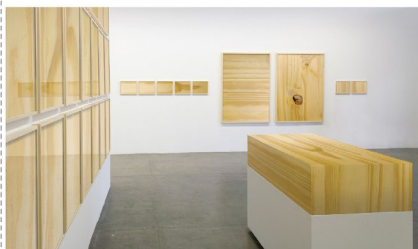


Figura 25: Bruno Moreschi, **Art Book**, 2014. Livro 300 p., 15,4 x 25 cm.

Figura 26: Bruno Moreschi, **Art Book**, 2014. Livro/design das páginas.

Essa roupagem publicitária faz que publicações mais contemporâneas desse tipo tenham um caráter de autoridade relativo: ninguém em sã consciência as chamariam de livros de História da Arte. Seu pertencimento na historiografia da arte é dúbio e problemático. Não são livros de História da Arte, mas também não são propriamente portfólios de artistas ou peças publicitárias de galerias e museus. [...] Se a autoridade dessas enciclopédias é questionável, o mesmo não se pode dizer de suas intenções. De Vasari a Art Now, as páginas de uma enciclopédia de artistas almejam ser documentos de autenticação: o que o artista fez, como, onde, para quem fez. Quando existem, as imagens ali inseridas passam a ser registros de obras de arte. E seus criadores, artistas de fato. (MORESCHI, 2014, p. 11)

Na estante de uma biblioteca, não seria difícil encontrarmos *Art Book* ao lado de outras publicações do mesmo gênero, como as incensadas *Ice Cream* e *Art Now*. No entanto, ao alcançar o patamar de arte e ter suas contradições iluminadas pelo contexto de uma exposição, essa vizinhança pode se revelar perigosa, na medida em que a farsa contida em uma coloca sob suspeita o “discurso oficial” proferido por todas. Ao revelar-se como uma ficção, ela demonstra a capacidade do sistema de forjar e legitimar aquilo que lhe é conveniente. Vale lembrar que, a exemplo da inserção da obra de Cristina Garrido, a primeira edição de *Art Book* foi financiada por editais públicos<sup>12</sup> de fomento, de modo que sua entrada em bibliotecas de universidades e instituições — e o conseqüente fechamento deste ciclo — foi condicionado à avaliação e aprovação do projeto por uma comissão julgadora, evidenciando que a crítica à instituição só encontra validação quando confirmada pela mesma. O projeto como um todo conecta

diferentes pontos do sistema de arte, desde a crítica, aqui representada pela academia, até as exposições e o campo editorial. O modo como consegue transitar entre os diferentes contextos com conteúdos que se complementam torna o trabalho dotado de camadas de leitura que não possuem uma ordem específica para serem acessadas.

**12** A primeira edição do projeto foi impressa com ajuda de dois editais da Fundação Nacional de Artes (Funarte), mais especificamente o *Prêmio Funarte de Arte Contemporânea 2013* (São Paulo) e a *Bolsa Funarte de Estímulo à Produção em Artes Visuais 2013*.

## 17 Porto Alegre (2016)

Subindo a estreita escadaria que conduz à Galeria Gestual, em Porto Alegre, fui pego pela estranha sensação de não saber o que me esperava ao adentrar a sala. As vozes e a movimentação indicavam que a galeria estava lotada. Era o dia da abertura e eu estava chegando com alguns minutos de atraso. Mais alguns degraus e, finalmente, encontrei a sala de exposição, mas fui pego pela estranha sensação de ter chegado no lugar errado. Senti como se tivesse invadido a casa de alguém. Não havia nada naquele lugar que me trouxesse a memória daquela sala e das tantas exposições já visitadas na galeria. Uma sala de estar. Paredes e teto escuros em um grafite quase negro pareciam anular a sala e torná-la dotada de dimensões desconhecidas. Não conseguia saber se ela parecia maior ou menor do que antes. Parecia ter perdido as referências daquele lugar. Logo à minha frente, um sofá amarelo me deixava desconcertado. Definitivamente, eu não gostava daquele sofá. Tentava evitá-lo, mas era difícil. Tentei então desviar o olhar e, rapidamente, percebi uma infinidade de outros detalhes. Havia uma luminária ligada e um livro entreaberto sobre uma pequena mesinha ao lado de uma poltrona. Alguém estava lendo? As plantas de corte em um vaso e alguns objetos sobre o aparador davam a impressão de que logo seria recebido por alguém. Supostamente, a pessoa que residia naquela casa e que, por alguns segundos, fiquei tentando imaginar quem seria. Naquele momento, fui abordado por algumas pessoas que me cumprimentavam pela exposição. Agradei. O garçom me ofereceu uma taça de espumante. Aceitei. Respirei aliviado e comemorei o fato inédito de estar adentrando minha própria exposição individual, sem saber o que me esperava — *Coleção Particular*.

Um arquiteto foi convidado a projetar um ambiente doméstico no interior de uma galeria de arte. Sem qualquer interferência do artista, ele pode escolher qual cômodo seria montado, seus móveis,



seus acessórios, sua iluminação. Ao arquiteto foi colocada a única condição de que todas as obras de arte utilizadas em seu projeto fossem escolhidas com base no portfólio do artista disponibilizado pela galeria. Assim, ao chegar na exposição, o público se deparou com uma mostra individual onde as obras encontravam-se penduradas acima do sofá, atrás de aparadores, em cima da mesa. Escapando do tipo de montagem característico de um ambiente do mundo da arte — o aclamado, mas também criticado, cubo branco —, a mostra alterava as etapas usuais de intermediação da circulação de trabalhos artísticos, alocando-os diretamente na última instância da cadeia produtiva da arte, a casa do comprador.

*O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?* A pergunta tão bem formulada em 1956 por Richard Hamilton parecia ecoar novamente naquela sala. No caso da obra de Cristina Garrido, a imersão nos clichês da arte contemporânea tornou possível a reinvenção desta pergunta, dirigindo-a não mais aos lares, mas às exposições. No entanto, ao adentrar este ambiente doméstico repleto de obras no interior de uma galeria, temos a sensação de que a imagem enfim tenha se convertido em coisa real. Ou, em uma perspectiva mais vertiginosa, a arte tenha se convencido de ser ela mesma, a melhor resposta para esta indagação. Se a Pop Art utilizou-se da representação dos ícones de consumo de massa como forma de alargar suas fronteiras na direção de uma popularização da arte, a arte contemporânea parece lidar muito bem com sua distinção enquanto ícone de consumo exclusivo.

Meu desafio nesta mostra foi incorporar a falta de controle do artista diante do mercado e exibir ao público um conjunto de obras expostas em uma situação que simula a forma com que estas mesmas obras poderiam ser vistas em um momento posterior a uma mostra convencional. O curador foi substituído pelo arquiteto e as relações entre as obras foram agora balizadas pela construção do ambiente em si. Não existiu mapa da exposição, não existiram

legendas, não existiram indicativos de quais peças eram obras do artista selecionadas pelo arquiteto. Uma exposição com cenografia exótica? Uma grande instalação? As duas coisas simultaneamente como forma de não ser nem uma, nem outra? Quem é o autor? O que é um artista? Por mais meticuloso que seja o processo de trabalho do artista, por mais criteriosa que seja a montagem da exposição, por mais especial que seja o texto que a apresenta, existe um momento em que estas instruções parecem não mais funcionar. É o momento em que finalmente a obra se entrelaça ao mundo das banalidades e que passa a fazer parte de uma nova história. O que faz algo ter sentido enquanto arte longe das convenções que a definem como tal? Ao mesmo tempo, sendo o mercado uma instância inevitável para a legitimação do que possa ou não pertencer ao universo da arte contemporânea, o ingresso da obra ao mundo das banalidades é também a sua elevação ao status de *coleção particular*. Paradoxalmente, se a legitimação e valorização da arte contemporânea passa, por assim dizer, exclusivamente pelas vias mercadológicas, isso só é possível pela forma como estas operações são veladas, disfarçadas, encobertas, pois, do contrário, não se conseguiria sustentar um ambiente de credibilidade aos colecionadores/ investidores. Nesse sentido, penso que, ao assumir o mercado em sua forma mais bruta, no lugar onde a regra é utilizar-se dele de forma complacente ou dissimulada, cria-se um ruído, uma espécie de curto-circuito no sistema. Lembro aqui de Constantin Brancusi e da sua obsessão por destituir a escultura do pedestal moderno inventado pelo museu, para a qual encontra a solução surpreendente de assumir os pedestais em suas próprias peças, trabalhando-os de maneira única. Incorporando o conceito de pedestal à própria escultura, as peças estavam prontas para abandonar o pedestal moderno. E, assim, a arte ganhava um “pedestal” produzido pelo próprio artista para, finalmente, estar ao rés do chão.

Mas, se em um primeiro momento a instalação *Conjugado*, realizada em colaboração com o arquiteto Zeca Amaral, se apresenta como uma espécie de nó conceitual difícil de ser desatado, a série *Coleção Particular*, exposta nas demais salas da galeria, pode funcionar como um conjunto de pistas que dão a entender a complexa relação entre arte, mercado, marketing e lifestyle proposta pela instalação. Nesta série, podemos ver imagens de obras emblemáticas produzidas por artistas de notório reconhecimento no contexto nacional ou mesmo internacional, exibidas sobre fundo branco em pequenas composições emolduradas. O branco que envolve as imagens nos remete à estética da fotografia de produto com seus lugares genéricos em fundo infinito, mas pode também funcionar como um comentário sobre a estética modernista de apresentação e distinção da arte que, mesmo sendo fortemente contestada, mantém-se vigente no campo institucional e ganhou novo fôlego através da estética das feiras de arte e sua propagação via redes sociais. Esta série se apropria de revistas de decoração para discutir as estratégias de visibilidade negociadas pelo sistema de arte. Em um procedimento simples, as páginas originais das revistas são emolduradas por um paspartu de acrílico branco, com recortes precisos que destacam as obras de arte, encobrindo o restante das cenas. Uma espécie de síndrome invertida e perversa do cubo branco adaptada à instância privada. Com este destaque, podemos perceber o quanto estas obras aparecem descaracterizadas, distorcidas, cortadas, deformadas pelas perspectivas ou encobertas por outros objetos. Distante da lógica criteriosa de documentação e reprodução de imagens característica do meio da arte, estas páginas evidenciam a arte dentro dos mecanismos da publicidade, sendo usada para os mesmos fins desta indústria: vender estilos de vida.

“A monumentalidade da arquitetura do apartamento realçada pela obra de arte de Antônio Dias — A vistosa obra azul e branca de Eduardo Coimbra divide o living e a sala de jantar — Site-specific

de Regina Silveira sobre a lareira”<sup>13</sup>. À medida que nos deixamos ser capturados por este espaço branco que mais parece exibir uma coleção de figurinhas, percebemos também a presença de um texto sutilmente gravado sobre o acrílico transparente, reproduzindo as legendas que apresentam e identificam as obras no interior destas revistas. Novamente, há um estranhamento entre o formato clichê de legendas que estamos habituados a ler em ambientes de arte e estas descrições que, de certo modo, nos remetem a uma suposta dessacralização da arte. Retiradas de seu “pedestal”, as obras são agora parte viva destas residências, onde convivem harmoniosamente com seus felizes proprietários. Suposta dessacralização. Compartilhar de uma mesma legenda com cadeiras, mesas, sofás e revestimentos pode nos sugerir uma dessacralização da arte, mas pode também sugerir que, enfim, sua consagração tenha se tornado tão inabalável a ponto de conseguir elevar o status de qualquer outro objeto que esteja em sua volta, mesmo quando apresentada através de imagens que valorizem mais o contexto do que a própria obra. Nem a revista de decoração, tampouco sua apropriação em forma de comentário crítico, conseguem dar conta de dessacralizar a arte, porque ambas estão inseridas dentro da dinâmica do fetichismo da mercadoria. O que se identifica é uma zona de conflito (ou seria de convivência?) entre uma suposta recusa do mundo exterior representada pelo fundo branco — imprescindível à produção de capital simbólico — e a adesão da arte à realidade social, representada pela página da revista. Assim, a arte estaria repetindo mimeticamente a realidade

fetichizada, já que, de acordo com Adorno, “a arte é obrigada [a confrontar-se com o fetiche] em virtude da realidade social. Ao mesmo tempo em que se opõem à sociedade, ela não é, no entanto, capaz de adotar um ponto de vista que seja exterior à sociedade”<sup>14</sup> (ADORNO, 1973, p. 201).

**13** Exemplos de legendas que descrevem obras de arte no interior da revista *Casa Vogue*, que foram gravadas sobre peças da série *Coleção Particular*.

**14** Theodor Adorno, *Ästhetische* (Frankfurt, Suhrkamp, 1973), p. 201.

# Imagem não é nada, sede é tudo<sup>15</sup>

## Considerações finais

Diferentes cidades. Diferentes linguagens e estratégias. Diferentes contextos artísticos, sociais e políticos. Em comum, o fato de estarmos diante de um pensamento crítico sobre os meios de circulação e legitimação da arte, apresentado por produções artísticas que trazem consigo uma reflexão sobre o próprio contexto em que estão inseridas. Neste sentido, me parece que estas obras são construídas com base em uma análise que conseguem produzir sobre si mesmas. Se, para o modernismo, o exercício da autocrítica encontrou na imagem um campo para a autonomia da arte, no momento contemporâneo, esta autocrítica pode se manifestar em proposições cuja existência está vinculada ao próprio contexto que as legitima como tal. Dessa forma, elas também representam a possibilidade de documentação de um *modus operandi* do sistema contemporâneo, através da própria obra de arte — uma perspectiva de registro do contexto que não poderia ser tão facilmente ocultado por uma historiografia da arte.

Minutos após a venda, seguida da intervenção no leilão, Banksy divulgou em seu perfil no Instagram um vídeo onde mostra os bastidores da implantação do sistema de lâminas no interior da moldura. Se sua estratégia de operação foi fiel ao discurso de ataque sustentado pelos depoimentos do artista e da casa de leilões, então não seria estranho pensarmos que este mecanismo pode ter sido implantado também em outras obras de sua autoria que pudessem

um dia chegar a um leilão. Se a imagem contida na moldura fosse outra, mas a operação fosse exatamente a mesma, este episódio midiático poderia não ter ocorrido? E no caso que tornou

**15** Slogan criado na década de 90 para campanha do refrigerante *Sprite* — marca da multinacional *Coca-Cola* — que seduziu o público adolescente ao utilizar uma crítica à televisão e à propaganda como tática de diferenciação do produto.

Damien Hirst mundialmente conhecido, se as obras de arte leiloadas fossem outras, isso teria interferido no sentido da ação? A artista Cristina Garrido já exibiu sua instalação em outras mostras e é importante lembrar que, a cada edição, ela produz uma montagem diferente, utilizando os elementos mapeados em sua pesquisa. O que dizer então de uma enciclopédia comprometida exclusivamente com a produção de ficções que almejam justificar sua própria legitimação através do meio? E se o arquiteto que ocupa o lugar do curador decidisse produzir um quarto e não uma sala de estar? Ou se tivesse escolhido outro conjunto de obras para compor seu ambiente, o sentido deste trabalho teria se alterado? Em alguns momentos chego a me perguntar se as imagens aqui reproduzidas e que ilustram este texto seriam determinantes para a análise que se sucede. Paradoxalmente, a hipervalorização da imagem em seu sentido maior, dentro das estruturas de poder da sociedade e também na constituição de um meio que seja legítimo para apresentação da arte, parece ser a força motriz empregada nestas operações artísticas.

Mas, embora estas ações sejam eficientes ao lidarem com a problematização dos sistemas onde operam, elas parecem fracassar em sua impossibilidade de apontar para modelos renovados de produção. O filósofo Vladimir Safatle, ao analisar sua própria abordagem em relação ao cinismo enquanto um modo de racionalização da sociedade, no capítulo de conclusão de *Cinismo e falência da crítica* (2008), chega à situação de mal estar que designa como aporia. De acordo com o autor, este estado seria gerado por uma urgência do sofrimento que nos leva à recusa de modos de pensar e formas de vida que parecem arruinadas, muito embora tenhamos dificuldade de indicar um padrão de normalidade que poderia curá-lo. É justo neste ponto que o filósofo parece encontrar a razão pela qual o cinismo poderia também formular um modo renovado de crítica, através da sua capacidade de gerar algo que define como *desespero conceitual*.

De fato, se este livro se contentou em conservar-se, em larga medida, nessa posição “negativa”, é por acreditar que a função urgente do pensamento é nos levar a um desespero conceitual. A tarefa filosófica atual pede o demorar-se diante do esgotamento dos esquemas conceituais que visam orientar a ação e o julgamento. A todo momento o pensamento encontra-se diante da pressão de questões como: “Que fazer?”. Questões dessa natureza não devem e não podem ser respondidas. [...] Daí a estranha sensação de que nossa primeira tarefa é acelerar o desabamento. Mesmo que estejamos em uma situação histórica que se sustenta exatamente por ser um desabamento em forma de mercadoria. [...] O verdadeiro desespero conceitual produz uma ação que satisfaz a urgência. Se ainda não há ação que satisfaça a urgência é porque não fomos suficientemente longe com nosso desespero. Por isso toda acusação de niilismo diante deste tipo de perspectiva é apenas uma injúria, não uma análise. A ação de niilismo é apenas uma última arma daqueles que têm medo da crítica ir “longe demais”, por em questão o que não deveria ser questionado [...] (SAFATLE, 2008, p. 204-205).

Em um ensaio desenvolvido a partir da pergunta “O que é Crítica Institucional?”, Andrea Fraser demonstra a forma complexa de suas operações através do próprio recurso que utiliza para defini-la. De certo modo, ela delimita um campo e um modo de operação que permanecem em suspenso, permitindo que, em um primeiro momento, ela seja definida pela negação das premissas de que pretende se afastar. Ao finalizar, ela demonstra a razão pela qual considera que a Crítica Institucional carrega consigo a estrutura da melancolia.

E essa é finalmente a razão pela qual a Crítica Institucional tem a estrutura da melancolia. Ela existe como uma manifestação da separação que produziu a instituição da arte tal como nós a conhecemos: a separação do campo da cultura entre a produção especializada e vernacular e o consumo sem o qual uma arte relativamente autônoma não existiria, a separação da instituição da arte entre sujeito e objeto de investigação artística que foi trazida à tona pela autocrítica das vanguardas históricas. (FRASER, 2014, p. 3)

Os casos aqui apresentados não parecem afastar-se desta mesma estrutura, embora ela possa ser percebida a partir de um contexto que possui nitidamente novos contornos. Um sistema movido pelo capital, arruinado como modo de vida, desacreditado de si mesmo e incapacitado de reinventar-se pelas premissas que o consomem e o definem simultaneamente; mas que, todavia, encontrou no cinismo uma forma de manter sua estabilidade, de transformar o sofrimento de indeterminação em motivo de gozo — uma garantia de perenidade.



## Referências Bibliográficas

ANJOS, Moacir dos. Local/global: Arte em trânsito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura - 8 ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Zouk, 2002.

\_\_\_\_\_. *As Regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009.

BULHÕES, Maria Amélia et al. *As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2014.

CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência*. Néstor García Canclini; tradução Maria Paulo Gurgel Ribeiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

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

DANTO, Arthur C. *A Transfiguração do Lugar-Comum*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

\_\_\_\_\_. *El Planeta Enfermo*. Barcelona: Anagrama, 2006.

FETTER, Bruna. *Consumir o Consumo*. Texto crítico escrito por ocasião da mostra Daniel Escobar/ Coleção Particular, realizada na Galeria Gestual. Porto Alegre, 2016. Disponível em: <http://danielescobar.com.br/texts/consumir-o-consumo>. Acesso em: 10 de abril de 2018.

FOSTER, Hal. *O Retorno do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

\_\_\_\_\_. *O que vem depois da farsa?* São Paulo: Ubu Editora, 2021.

FRASER, Andrea. *From de Critique of Institutions to an Institution of critique*, em *Artforum*, setembro 2015, XLIV, nº1, pg. 278-283.

\_\_\_\_\_. *O que é Crítica Institucional?* Trad. Daniel Jablonski, em *Concinnitas*, ano 15, volume 02, número 24, dezembro de 2014.

GARRIDO, Cristina. Site da artista. Disponível em: <http://www.cristina-garrido.com>. Acesso em: 15 de maio de 2021.

GROYS, Boris. *Arte Poder*. Trad. Virginia Starling. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

HERKENHOFF, Paulo. *RS XXI Rio Grande do Sul Experimental*. Rio de Janeiro: Imago Escritório de Arte, 2018.

KWON, Miwon. *One place after Another: site specific art and locational identity*. Disponível em: [https://monoskop.org/images/d/d3/Kwon\\_Miwon\\_One\\_Place\\_after\\_Another\\_Site-Specific\\_Art\\_and\\_Locational\\_Identity.pdf](https://monoskop.org/images/d/d3/Kwon_Miwon_One_Place_after_Another_Site-Specific_Art_and_Locational_Identity.pdf). Acesso em: 10 de abril de 2019.

LIPOVETSKY, Gilles; SEROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MARTÍ, Silas. *Destruição da obra de Banksy escancara leilões como novo circo*. Folha de S. Paulo, São Paulo, Ilustrada, 9 de outubro de 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/10/destruicao-de-obra-de-banksy-escancara-leiloes-como-novo-circo.shtml>. Acesso em: 6 de julho de 2019.

MORESCHI, Bruno. *Art Book: A construção de uma enciclopédia de artistas* / Bruno Moreschi. Campinas, SP : [s.n.], 2014.

MORESCHI, Bruno. Site do artista. Disponível em: <https://brunomoreschi.com>. Acesso em: 6 de julho de 2019.

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

RENNÓ, Rosângela. *Menos-valia [leilão]: Rosângela Rennó*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

SHEIKH, Simon. *Notas sobre la crítica institucional*. Trad. Marcelo Expósito, em portal EIPCP (Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas). Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/0106/sheikh/es>. Acesso em: 6 de julho de 2019.

THOMPSON, Don. *O tubarão de 12 milhões de dólares: a curiosa economia da arte contemporânea*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: BEI Comunicação, 2012.

THORNTON, Sarah. *Sete dias no mundo da arte: bastidores, tramas e intrigas de um mercado milionário*. Trad. Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

----- . *O que é um artista?* Rio de Janeiro: Zahar, 2015.