

**A exposição de arte como síntese do sistema da arte contemporânea:
um mapeamento das inter-relações dos elementos do sistema na exposição.**

LUCIANA BENETTI MARQUES VÁLIO¹

Arte contemporânea chega até nós por meio da exposição²
(POINSOT, 1986:39)

Antes de analisar a possibilidade da exposição de arte como síntese do sistema da arte contemporânea, mostra-se importante entender que a arte contemporânea opera por meio de seu sistema. Não se pretende, com isso, uma redução de sua complexidade, apenas um meio de mapeá-la enquanto elemento constituinte do próprio sistema.

Para tanto, considera-se *sistema da arte* a estrutura que reúne e organiza (ou é organizada por) elementos que se inter-relacionam e propiciam seu funcionamento. Para Cauquelin (2005) a arte contemporânea³ só existe enquanto tal se inserida em seu próprio sistema. Se a arte só tem existência em seu sistema, como se estrutura este sistema? Segundo a autora, há uma semelhança entre as regras ditadas pelo mercado e as regras do sistema da arte, ou seja, cada elemento do sistema exerce papéis determinados pelos mecanismos da ordem vigente. Com isso, há uma aproximação do domínio artístico com o sistema econômico em que “os mecanismos e a atribuição de

* Universidade Estadual de Campinas, Unicamp. Doutoranda em Artes. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

² Tradução livre do original em inglês: “*Contemporary art comes to us through the medium of the exhibition*”.

³ Conforme Cauquelin (2005) distingue, há uma diferença entre arte “contemporânea” e arte “atual”, “É *atual* o conjunto de práticas executadas nesse domínio, presentemente, sem preocupação com distinção de tendências ou com declarações de pertencimento, de rótulos” (idem:129). A arte “contemporânea” abordada aqui é aquela, que segundo Perán (2007), pensa a contemporaneidade, produz leitura e discurso contemporâneo, questiona e intervém na experiência contemporânea, sendo a obra o agente ativo para a transformação de seu tempo e da construção do presente. Ou seja, a arte contemporânea estrutura-se enquanto tal a partir do momento que confronta com a contemporaneidade. É pertinente, também, apresentar esta arte como a produzida no período do pós-guerra, denominada de pós-moderna. Para isso, partilhamos do mesmo conceito que se utiliza Basbaum (2007) ao seguir as indicações propostas por Ronaldo Brito sobre as práticas artísticas contemporâneas que são “visivelmente marcadas por uma ‘crítica institucional’: confronto com a noção modernista assimilada; desaparecimento da nitidez genealógica da História da Arte; amontoado de teorias coexistindo em tensão; hegemonia americana e não européia; raciocínio político como modalidade de trabalho crítico; raciocínio analítico para uma intervenção eficiente na materialidade da arte; arte como uma empresa do sistema (BRITO, 1980 *apud* BASBAUM, 2007)” (idem:143).

valores são idênticos” (idem:83). Assim, o “movimento” do sistema capitalista⁴, a dinâmica das modificações tecnológicas, culturais, comportamentais que ocorrem nas sociedades é consoante ao fluxo produtivo de trabalho e também remete a mesma dinâmica que rege o sistema da arte.

As implicações do fluxo produtivo de trabalho no sistema da arte, segundo a análise de Cauquelin (2005), levam a arte contemporânea à correspondência com o *regime de comunicação*. Isto é, o regime constitui-se como um circuito fechado, no qual as informações são difundidas no próprio circuito e se retro-alimentam, quer dizer, a informação colocada na rede para ser consumida pela própria rede.

Correspondentemente, a obra, inserida em um circuito fechado é incluída no interior da *sociedade de comunicação*. A autora esquematiza esta sociedade como um contexto fechado que abrange o *campo artístico*. Os elementos do campo artístico, por sua vez, trabalham de forma a manter a circularidade, uma vez que, na arte contemporânea, a produção não cabe mais somente ao artista, é necessária a participação do espectador para que a obra constitua-se enquanto tal. Trata-se do deslocamento da autoria: do produtor para o então consumidor, gerando uma sincronia entre produção e consumo por meio da equivalência e complementaridade da relação entre artista e espectador. Estabelece-se, deste modo, o circuito fechado que se retro-alimenta, no qual a arte só é possível no interior deste sistema em que é produzida para ser consumida.

Sendo assim, a obra torna-se a imagem que circula na rede, transmitida até a saturação (CAUQUELIN, 2005:81). Pertence ao *regime de comunicação* que tem por princípio tornar visível, tornar “tudo” público (idem:75). Deste modo, a obra carrega o conjunto do sistema, deixando aparente seu processo de produção, por meio de seus mecanismos de transmissão (ibidem:74). O produtor é inserido na rede, também como consumidor, e até como produto a ser consumido. Portanto, o artista está inserido no sistema, pertence a ele, submete-se às regras existentes, pois seu trabalho circula na rede, mantém-se em constante renovação, sob um efeito de eco, ou seja, sua obra apresenta-se como uma imagem na rede, uma imagem em constante comunicação (ibidem:77-78). A “obra e o artista serão ‘tratados’ pela rede de comunicação simultaneamente como elemento

⁴ Cf. sobre movimento do sistema capitalista em redes ver BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève. *El Nuevo espíritu del capitalismo*, Edición de C. Prieto: Madrid, 2002.

constitutivo (sem eles, a rede não tem razão de ser) mas também como um produto da rede (sem a rede, nem a obra nem o artista têm existência visível)” (ibidem:73).

A ideia de visibilidade da obra, ou da imagem da obra, que é posta “pública”, remete à exposição. Assim, a exposição é considerada como parte constituinte do sistema, entendendo-a como elemento gerador da visibilidade - ou da publicidade - da obra, como veículo promotor de encontro entre obra, artista e público. Entretanto, pretende-se demonstrar que a exposição além de tornar “pública” a obra, ela pode ser um elemento sintetizador das interações entre os outros elementos do sistema da arte. Isto é, a *exposição é a interface*⁵ na qual ocorre o confronto obra-espectador, por meio dela o artista propõe suas ideias, questiona inclusive a própria exposição, dialoga, e cria seu próprio contexto expositivo. A exposição torna-se o ambiente para o diálogo, onde a teoria, a crítica e a história são elementos básicos para a discussão do conteúdo exibido. A exposição é o espaço da troca de experiências, do diálogo, da discussão, da síntese. Enfim, a articulação dos elementos constituintes do sistema da arte leva à concretização da exposição enquanto tal.

Portanto, ao dizer que a “Arte contemporânea chega até nós por meio da exposição”⁶ (POINSOT, 1986:39) é referir-se ao fato de que a visibilidade - a qual Cauquelin (2005) considera como característica do regime de comunicação - é a possibilidade de concretização do trabalho de arte. Sendo a exposição o espaço onde a arte se dá enquanto tal, ou seja, é a relação espaço-temporal na qual a obra passa a “existir” publicamente.

A exposição como elemento do sistema da arte é interdependente dos outros elementos do sistema⁷. No entanto, não se trata somente de uma relação de interdependência, mas pretende-se demonstrar que a exposição pode ser a síntese⁸ do sistema. Seria possível?

⁵ Como *interface* pode-se considerar o conceito descrito por Grossmann (1996) como “uma espécie de ponto-de-encontro que muitas vezes é constituído no “interior” de um meio específico. Ela é fruto de uma necessidade de dois ou mais participantes de estabelecerem um modo comum a estas partes pelo qual é possível trocar informações, idéias e experiências. Muitas vezes, na configuração deste domínio, *emula-se* (imita-se) características de outras mídias no intuito de favorecer o intercâmbio, a discussão e o acesso à informação (GROSSMANN, 1996:300).

⁶ Tradução livre do original em inglês: “Contemporary art comes to us through the medium of the exhibition”.

⁷ São considerados como outros elementos constituintes do sistema: os artistas; os trabalhos/práticas/obras de arte; os públicos; o mercado, a galeria; as instituições, os museus; a crítica, a teoria e a história; e a mediação, o curador e o educador.

⁸ Síntese enquanto se estabelece uma relação de interdependência entre os elementos, que, no caso,

Haverá sentido em considerar-se a exposição como o espaço/meio onde os elementos do sistema da arte se apresentam/interagem?

Retomando a afirmação de Poinot (1986) de que “Arte contemporânea chega até nós por meio da exposição”⁹ (idem:39) indica a exposição como elemento de comunicação da arte contemporânea. Sem pretensões de conceituar a exposição e nem enumerar suas infinitas possibilidades, interessa estabelecer o papel da exposição no sistema da arte em relação aos outros elementos que constituem este sistema, e discutir a possibilidade da exposição como síntese do sistema da arte.

Portanto, considerar que a exposição existe pela interação dos elementos do sistema, torna-se possível propor o contrário também como verdadeiro. Por exemplo: a instituição realiza a exposição, portanto ela existe enquanto tal no espaço institucional, e também a instituição só existe enquanto realiza a exposição. Tal exemplo é evidente quando se considera a instituição um museu. Entende-se como *função* do museu de arte exibir trabalhos de arte, portanto, torna-se sem sentido imaginar um museu que não realiza exposições. Afinal, um dos papéis da instituição é fazer a exposição. Esta relação de interdependência vincula-se com a própria existência de cada elemento enquanto tal: o museu depende da exposição, assim como a exposição depende do museu. Embora, obviamente, exposições são realizadas fora dos espaços institucionais. Porém isso não faz com que estejam “fora” do sistema da arte. Principalmente, se apropriar-se do pensamento de Cauquelin (2005) de que a arte tem que “pertencer ao sistema”, fazer parte dele para existir no circuito da arte. Assim, independe de onde ocorra a exposição, pois de uma maneira ou de outra, a arte estará no sistema.

Cauquelin (2005) propõe que para apreender o conteúdo das obras é necessário ter conhecimento do sistema ao qual elas estão inseridas. Com isso, a autora desenvolve o pensamento do sistema da arte como um circuito, como um sistema fechado em si mesmo, que se retro-alimenta por meio de suas redes de comunicação e de relacionamento. Deste modo, ela enfatiza que para ser “arte” é preciso estar em seu sistema, pois somente nele onde ocorrem as relações entre produção, distribuição e

utilizam-se da exposição como possibilidade de visibilidade. Enfim, síntese como uma combinação de elementos que compõem uma estrutura coerente do sistema da arte.

⁹ Tradução livre do original em inglês: “Contemporary art comes to us through the medium of the exhibition” (Já citada anteriormente).

consumo. Assim, “será considerada artística qualquer obra que seja exibida no campo definido como domínio da ‘arte’” (Idem:82).

A semelhança entre o *regime de comunicação* e o circuito da arte discutido por Cauquelin (2005) pode também ser vista no discurso de Kwon (2000) quando se refere à *mobilidade capitalista*, na qual o artista precisa estar em vários lugares ao mesmo tempo para ter seu trabalho validado¹⁰. Se para validar seu trabalho, o artista precisa circular pelo globo, essa circulação nada mais é do que o eco de sua imagem, de seu trabalho. Enquanto Kwon (2000) pressupõe o artista como aquele que capta a dinâmica do sistema, estabelecendo espaço de ação somente nos *wrong places*¹¹, Cauquelin (2005) o enxerga como “ser internacional, ou não ser nada; ele está preso na rede ou permanece de fora” (p. 75). O artista não só é constitutivo do sistema, mas cooptado pelo mesmo. Enfim, a complexidade do sistema mostra-se como o campo em que as práticas artísticas passam a ter existência como arte. Ao mesmo tempo em que elas mesmas posicionam-se frente às regras impostas, manifestando-se nas “rachaduras”, ou nos *wrong places*, o movimento do sistema as engloba, de forma autofágica, pois, é a ação nos *wrong places* que alimenta o sistema.

Para Basbaum (2007) trata-se da atuação das práticas artísticas frente às regras do sistema, isto é, o modo como as próprias práticas provocam o dinamismo do sistema, em função da pressão das forças internas exercidas nos confins do sistema¹². O autor considera que a existência de confins no sistema permite que surja uma relação entre o “fora” e o “dentro” do sistema. Assim, os confins são, frequentemente, pressionados por forças expansivas internas, advindas da própria “*dissimetria*” da complexidade do sistema. Tal pressão gera a crise interna, pois é uma tensão constante para o limite, experimentando a maleabilidade dos confins (Idem:122-123), ampliando ou alterando as fronteiras. De maneira contrária, há as pressões externas que também reconfiguram os confins do sistema. Entende-se, justamente, que são os movimentos de distensão e de retração que mantêm o sistema circulando e existindo enquanto tal. Pois ele engloba

¹⁰ Neste caso, Kwon (2000) parece referir-se ao fato do artista expor seus trabalhos em lugares diferentes do mundo e, somente assim, ser reconhecido enquanto tal, obtendo êxito em sua “carreira”.

¹¹ O termo *wrong place* é desenvolvido ao longo do artigo: KWON, M. *The Wrong Place*. In: Art Journal, Spring, 2000, p. 33-43, em que a autora busca por conceituar, na instabilidade contemporânea, o lugar de atuação da obra, com seu potencial contestador dentro do sistema fechado e rígido da arte.

¹² BASBAUM (2007) faz uma análise do pensamento de Omar Calabrese sobre os confins dos sistemas culturais. CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Lisboa, Edições 70, 1988.

aquilo que está fora, incluindo no domínio do campo artístico, assim como, a pressão interna do campo impõe uma expansão dos confins de modo que a dinâmica possibilita “espaços”, ou talvez, *wrong places*, para novas criações.

Tal dinâmica se dá por meio da exposição da prática artística, isto é, o artista é *artista* quando expõe seu trabalho, portanto, estabelece um vínculo de interdependência com a exposição. Há a opção por espaços alternativos, até mesmo marginalizados pelo “*mainstream*” do sistema da arte, inclusive, espaços não considerados expositivos, como a rua, o muro e a internet. Entretanto, a ação de dar visibilidade à prática artística não deixa necessariamente de ser uma exposição.

Mesmo quando artistas ou grupos de artistas buscam confrontar-se com o sistema, com a ordem vigente, não deixam de tornar seus trabalhos aparentes. Ainda que por meio de registro ou de documentação, a prática artística somente constituir-se-á enquanto tal se colocada a público, se for vista. Para isso, mesmo evitando pertencer ao sistema a prática já será cooptada para o interior do domínio artístico e fará parte do sistema. Deste modo, não há como não considerar o “tornar público” da prática artística uma exposição. Para aceitar esta ação como exposição, faz-se necessário distender o conceito enclausurado do termo exposição como uma ação pertencente a um espaço físico institucional.

A distensão do termo *exposição* é uma questão complexa a ser analisada, em que se faz necessário não somente entender o papel da exposição na arte contemporânea, assim como sua própria constituição e sua natureza enquanto tal. Para tanto, refletir sobre seu poder sintetizador, talvez até aglutinador, dos elementos do sistema da arte possa contribuir para trazer a discussão à tona a respeito de que *exposição* é essa, pensando sobre quais aspectos e características têm a *exposição contemporânea*.

Assim, artistas, obras/trabalhos artísticos, públicos, mediação, instituições, mercado, crítica, teoria e história fazem parte da exposição. Alguns elementos têm uma relação mais direta com a exposição, como é o caso dos trabalhos artísticos, afinal, entende-se comumente a exposição como uma exibição de trabalhos de arte, organizados sob o discurso do curador, embasado em teorias, na história e na crítica. Ou pode ser entendida de outra forma como a exposição sendo também uma proposta ou um conceito, discurso, do artista. Entretanto, de maneira geral compreendem-se o termo *exposição* como as que são realizadas em uma instituição, na qual existe um setor

educativo que faz a mediação com o público, onde há obras/trabalhos emprestados de colecionadores, que após a exposição aumentam seu valor no mercado, portanto elevam o prestígio do artista, e assim por diante estabelecendo outras relações que permitem a circulação do sistema produção e consumo.

Citar a circulação da produção remete diretamente à ideia de mercado. O mercado faz uso da exposição para manter a obra em constante circulação, a exposição é a visibilidade do trabalho artístico, sua validação e sua disseminação. Contudo, é necessário enfatizar que, mesmo a produção posicionando-se contrária às necessidades do mercado, ela não deixa de fornecer insumos ao mercado, pois mesmo ao estabelecer novos espaços de ação, a produção continua em circulação. Enfim, é somente uma questão de tempo para inserir-se no mercado, ou mercado incluí-la, a inserção ou exclusão do sistema não depende de seu caráter contestatório, mas da sua sincronia com o discurso contemporâneo. O fato do artista posicionar-se criticamente frente às questões da contemporaneidade, não o exclui do sistema necessariamente, pois o sistema torna-se o ambiente para sua prática, onde a interferência na circulação constitui a própria prática artística. Por este motivo, a exposição tornou-se a “obra” do artista, pois ao confrontar-se com o mercado, o artista faz uso da instituição e de todo o sistema (regras) por ela representado como elemento constituinte de sua prática contestatória. Ou seja, a exposição é parte do trabalho crítico do artista.

O artista alemão Hans Haacke, por exemplo, usa as exposições como meio de criticar o poder institucional, ou os interesses políticos e, principalmente, as estruturas do sistema da arte. O próprio artista diz que este contexto é parte de seu trabalho, pois se utiliza dos próprios elementos do meio em sua prática artística de confronto.

Nem sempre o artista quer confrontar o sistema, mas age em conformidade com a estrutura do sistema. No caso de Andy Warhol e Jeff Koons, eles são exemplos de criadores do próprio mito do artista ou o “produto” artista que comunicam na rede por meio da repercussão de sua imagem, fazendo uso da estrutura midiática. Cauquelin (2005) retrata Warhol como um conhecedor das redes, em função dele ter compreendido a dinâmica do sistema. A rede torna-se para Warhol o “lugar” de atuação, no qual ele estabelece-se no espaço das comunicações. O nome “Warhol” está simultaneamente em todos os suportes do circuito, é o “*Warhol’s system*” (idem:109-110).

Warhol produz a si como sua própria obra, como seu próprio astro (pois não existe astro desconhecido, assim como não existem ‘marcas’ desconhecidas).

Um astro é, em sua personalidade visível, impessoal como um objeto. [...] Pertence à rede antes de pertencer a si mesmo, e se multiplica identicamente (ibidem:115).

Ao que tudo indica, Warhol é produtor e produto, artista e obra, é produtor enquanto aquele que cria a imagem dele mesmo, e produto quando ele mesmo é a obra, a imagem, a marca, o astro. Conforme ele propunha é o “*business-artist*”, “pois os negócios são de arte e, por outro lado, a arte é uma questão de negócios” (Ibidem:119).

Além de Warhol, Jeff Koons também faz uso do conhecimento das estruturas das redes. Embora Cauquelin (2005) não o inclua como um dos “embreantes”¹³, Koons é analisado por Basbaum (2007) por meio de sua estratégia de comunicação. Koons cria seu próprio mito, posiciona-se no sistema da arte fazendo uso do personagem *Jeff Koons* “promovendo a si mesmo um papel paradigmático e auto-referenciado”, a partir da utilização das ferramentas da publicidade e do *mass-media* (idem:131). Koons aproveita-se do sistema de produção em massa para elaborar sua obra fazendo uso do banal, do kitsch, e com isso, estabelece seu posicionamento no sistema da arte.

Com uma prática artística diferente de Koons e de Warhol, Joseph Beuys foi um artista que também criou a própria imagem como mito. Belting (2006) compara Warhol com Beuys. Warhol “exibiu em 1980 na Galeria Schellmann und Klüser, de Munique, o retrato de Beuys”, criando a imagem mítica, impessoal, publicitária de Beuys assim como fez com outros *astros*. Belting (2006) relembra a ação de Beuys que, alguns anos antes, havia surpreendido “o público norte-americano com práticas atávicas de invocação (o episódio do “coiote”)¹⁴ e alcançara a fama de um sacerdote europeu no Museu Guggenheim de Nova York” (idem:83). Com isso, o autor considera que ambos os artistas encenaram, cada um coerente em suas práticas, a imagem do mito que produziram, mas, principalmente, “ofereceram a visão de uma constelação coletiva, e não somente pessoal, da qual se deixa deduzir o diálogo intercontinental, inclusive em suas ilusões” (idem).

¹³ Cauquelin não insere Koons como um “embreante”, porque a autora denomina “embreante” somente artistas que atuam num “movimento de ruptura [que] está a cargo o mais das vezes de figuras singulares, de práticas, de ‘fazer’, que primeiramente desarmonizam, mas que anunciam, de longe, uma nova realidade. Essas figuras que revelam os indícios serão por nós chamadas de ‘embreantes’” (CAUQUELIN, 2005:87). Koons apenas faz uso do *regime de comunicação*, ele não o anuncia como faz Warhol.

¹⁴ N.A. Belting (2006) refere-se ao trabalho de Joseph Beuys “I like América and América likes me” de 1974.

Joseph Beuys pretendia em suas proposições aproximar a arte da vida, desmistificar a arte, trazê-la para o cotidiano das pessoas. Comparando-o com Duchamp percebe-se que “a astúcia de Duchamp havia sido fazer a roda de bicicleta entrar no museu, enquanto que Beuys teria feito um uso diverso ao montar numa bicicleta para sair do mundo da arte, em direção à vida e ao futuro” (VELOSO, 2000:15). Para Beuys a participação do espectador era fundamental, na verdade, pretendia que “a arte passa[sse] a ser agente ativo na vida social, abandonando o círculo restrito e culturalista das belas-artes, da música e da literatura” (idem:13). Assim, suas ideias sintetizavam que “tudo podia ser arte, que todos e cada um eram artistas e que princípios como o da qualidade (da artesanaria, da perícia no metiê) não cabiam mais na nova realidade” (TEIXEIRA COELHO, 2000:5). Deste modo, a interação de Beuys com o sistema está nas suas concepções da própria ideia de arte, na divisão da responsabilidade do artista com o espectador considerando-o também artista.

Talvez, seja importante trazer para a discussão a análise de Basbaum (2005) sobre as práticas dos artistas Mathew Barney e Anish Kapoor em relação às políticas institucionais, em que o estreitamento da relação artista-instituição pode ser visto também como uma adaptação dos artistas frente às políticas do museu. No caso, o autor exemplifica citando dois grandes museus internacionais: o Museum Guggenheim e a Tate Gallery (especificamente a Tate Modern) com as exposições dos artistas Mathew Barney e Anish Kapoor, respectivamente, nas quais os trabalhos exibidos por eles estavam de acordo com as políticas institucionais, ou seja, o confronto com a instituição é limitado dentro daquilo “possível” para o museu aceitar,

[...] o tecido institucional (ao qual se integram as instituições de grande porte que estamos comentando) detém os [...] processos de saber e os gerencia ao seu modo, construindo (ou modelando, indicando pistas) alguma imagem de artista que integre interferência, diferença e transgressão, ainda que (claro) nos limites de seu próprio gerenciamento. Ou seja, o lugar do artista contemporâneo está claramente construído, hoje, em direta relação com o tecido institucional do circuito – talvez nunca a relação artista/instituição tenha se dado de maneira tão direta e cúmplice: claramente, conceitos e ferramentas operacionais (ou seja, as características de uma ‘tecnologia do fazer artístico’) não se constituem como de ‘propriedade exclusiva’ do artista, se prestando mais a um manejo amplo por parte de um circuito fortemente estruturado [...] (BASBAUM, 2005).

Basbaum (2005) critica a cumplicidade entre Barney e o Guggenheim assim como Kapoor e a Tate Modern, entendendo que a arte não deveria se conformar às políticas

institucionais, mas ao contrário, mostrar como há interesses econômicos e políticos de outra ordem por de uma exposição.

A exposição não é neutra. Assim como não o era nem no modernismo, quando assim se pretendia inserida no espaço institucional “neutro”. O’Doherty (2002) ao analisar o espaço de expositivo da arte moderna, denominou-o de “cubo branco”, em função de ser o estereótipo do espaço “puro” para a arte moderna, onde o que estivesse inserido neste espaço tornar-se-ia arte. “O cubo branco tornou-se arte potencial; seu espaço fechado, um meio alquímico. Arte passou a ser o que era colocado lá dentro, retirado e repostado regularmente” (idem:102). Compreendendo as características do espaço expositivo moderno, Marcel Duchamp criou os *ready-mades* para questionar o sistema estabelecido. Assim, pretendia desestabilizar a ordem vigente, que considerava o museu (ou outro espaço expositivo) como determinante do que é arte. Questionando a autoridade do museu como definidor do que é arte, Duchamp transfere para o artista esta autoridade, isto é, o artista como aquele que determina ou seleciona aquilo que é obra, pois é o artista quem a assina e a escolhe para ser apresentada à instituição.

Assim, com os *ready-mades* Duchamp passa a definir aquilo que é arte. Porém ainda dentro do espaço expositivo. Há um deslocamento de autoridade, daquele que pode ou não definir o que é arte, contudo o espaço expositivo continua dando visibilidade à arte. O fato da obra “Fonte”¹⁵ de Duchamp ser considerada “arte” simplesmente por estar inserida em um contexto artístico, fez da exposição o meio de validação da arte. Decorridos mais de 90 anos desta “ousadia” de Duchamp, ainda podemos entender a exposição como meio de validação da arte, talvez, ela não seja mais o **fim**, isto é, uma vez exibida a obra, mantém-se “consagrada” no “mundo da arte”. Contudo a exposição passa a ser o **meio**, o caminho pelo qual artistas passam a ingressar no circuito da arte. Ao artista não é mais preciso comprovar-se enquanto tal com base em chancelas institucionais, ele tem sua autonomia, ele pode simplesmente declarar-se artista, isto já o torna um artista. Contudo, a exposição mantém-no na visibilidade, garante seu reconhecimento, ou seja, insere-o nas estruturas do sistema. Nas palavras de Belting (2006): “a arte enquanto tal não é mais contestada, mas tornou-se reconhecida como

¹⁵ “Fonte” foi um *ready-made* produzido em 1917, no qual Duchamp propõe um mictório, assinado por R. Mutt, para a Exposição dos Independentes em Nova York.

uma ficção com direito próprio, garantida por instituições tais como mercado de arte e exposição de arte” (idem:260).

Ao lado de ser um meio para garantir a existência da arte, a exposição é a *interface* entre obra e público. Tomando por base “O Ato Criativo” de Duchamp, a exposição permite à obra completar-se, “o ato criativo não é executado pelo artista sozinho; o espectador põe a obra em contato com o mundo externo ao decifrar e interpretar seus atributos internos, contribuindo, dessa maneira para o ato criativo” (DUCHAMP, 1957, *apud* TOMKINS, 2004:519). Este encontro é possibilitado pela exposição, por ser o momento em que o espectador defronta-se com a obra. Seria este o momento da construção de sentido? Talvez. Pode ser também o momento da reverberação, o espectador problematizando o discurso da obra, fazendo associações com suas experiências, construindo sentido para sua experiência estética.

A obra contemporânea não permite mais a contemplação transcendental, ao espectador cabe a tomada de posição ativa (BASBAUM, 2007), a autoria da obra passa a ser do espectador. O envolvimento do espectador faz parte da obra, são as “novas condições de fruição da obra” a qual Basbaum (2007) se refere.

Com estes aspectos, a exposição tem que se apresentar de uma forma diferente de um desfile ou amostragem de obras, a exposição possibilita o espaço de confronto artista-obra-espectador,

Chus Martínez sugere apresentar a arte contemporânea ao público como um “terceiro espaço”, ao lado do espaço do trabalho e do espaço do consumo. A exposição não pode ser oferta, pois não conseguirá competir com o espaço do consumo, tão pouco deve ser “oportunidade” para o artista que está expondo, para não se confundir com o espaço do trabalho. Como terceiro espaço, a exposição justamente deve investigar o tecido contemporâneo, fortalecer as redes de coletivos que se interessam pelos mesmos assuntos que a instituição, e que podem desencadear novos grupos interessados (MARTÍNEZ, 2005).

Ribeiro (s/d) analisa propostas de exposições, as quais “transplanta para as mostras noções que artistas conceituais desenvolveram na metade dos 1960 para a redefinição ou o desaparecimento do objeto artístico”, com isso, surgem novos formatos descritos pelo autor: a “exposição como índice (espécie de fichário de orientações que levam à feitura dos trabalhos), como idéia (a pensar, tal qual em um debate, o artista na curadoria) e como análise (sobre se a exposição pode ou não ser obra)”. Desta maneira, o autor chega a questionar, com base no livro de Lippard “*Six years: the*

dematerialization of the art object”, se “a presente é a época da ‘desmaterialização’ da exposição?”.

Sem determinações sobre como “deve” ou “tem que ser” a exposição, se há ou não uma “desmaterialização da exposição”, ou se propor discursos contemporâneos com os coletivos é o papel da exposição. Mapear a exposição como a síntese, como elemento aglutinador do sistema no qual os outros elementos atuam contribuindo com a sua parcela para a realização da mesma, permite aceitar o termo *exposição* como um espaço distendido, no qual o processo se sobressai, uma vez que a intenção principal é dar visibilidade para incluir-se no sistema da arte. Deste modo, a exposição se apresenta como um micro-cosmo das relações do sistema, onde em uma única exposição podem confluir e interagir todos os elementos do sistema da arte, numa relação de interdependência. Ao mesmo tempo que, a própria interação leva a constituição da exposição, isto é, a sua existência em si. Com isso, a exposição é vista e faz ver, portanto, pertence ao sistema.

Referências Bibliográficas

BASBAUM, Ricardo. *Além da Pureza Visual*. Porto Alegre : Zouk Editora, 2007.

BASBAUM, Ricardo. *Perspectivas para o museu no século XXI*. São Paulo : 2005. Disponível em http://www.forumpermanente.org/.painel/artigos/rb_museus/?searchterm=basbaum. Acesso em 21/03/2011.

BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo : Cosac Naify, 2006.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. Trad. Rejane Janowitz. Coleção Todas as artes. São Paulo : Martins, 2005.

GROSSMANN, Martin. *A universidade virtual*. 1996. In: GROSSMANN, Martin. *O hipermuseu : a arte em outras dimensões*. Tese (Livre Docência). São Paulo, 2001. p. 298-302.

KWON, Miwon. *The Wrong Place*. In: Art Journal, Spring, 2000, p. 33-43.

MARTÍNEZ, Chus. *Tão sério como o prazer*. (Oficina de curadoria). Relator: Paula Braga. São Paulo : 2005. Disponível em http://www.forumpermanente.org/.event_pres/workshops/folder.2005-06-20.3748870081/oficina_chus/?searchterm=T%E3o%20s%E9rio%20como%20o%20prazer. Acesso em 21/03/2011.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco – A ideologia do Espaço da Arte*. Trad. Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo : Martins Fontes, 2002.

PERAN, Martí. *Curar e criticar: Novos modos da crítica de arte*. (Oficina de curadoria). Anotações da autora. São Paulo: ECA-USP, de 23-25/04/2007. Informações

sobre o evento disponíveis em <http://www.forumpermanente.org/.agenda/eventos-ja-realizados-2007-1o-semester/oficina-de-curadoria-curar-e-criticar-novos-modos-da-critica-de-arte-marti-peran/?searchterm=marti%20peran> . Acesso em 21/03/2011.

POINSOT, Jean-Marc. *Large exhibitions: a sketch of a typology*. 1986. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy. (eds.). *Thinking about exhibitions*. London : 1999. p. 39-66.

RIBEIRO, José Augusto. *O texto como obra e a curadoria como texto*. s/d. In: REVISTA NÚMERO 3. Disponível em <http://www.forumpermanente.org/.rede/numero/rev-numero3/treszeaugusto/?searchterm=O%20texto%20como%20obra%20e%20a%20curadoria%20como%20texto>. Acesso em 21/03/2011.

TEIXEIRA COELHO, José. *Beuys entre dois museus*. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA USP. Catálogo de Exposição: *Os Múltiplos BEYUS*. São Paulo, 2000. p. 5-7.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp : uma biografia*. Trad. Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo : Cosac Naify, 2004.

VELOSO, Marco. *A solidão absoluta*. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA USP. Catálogo de Exposição: *Os Múltiplos BEYUS*. São Paulo, 2000. p. 12-15.