

# Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

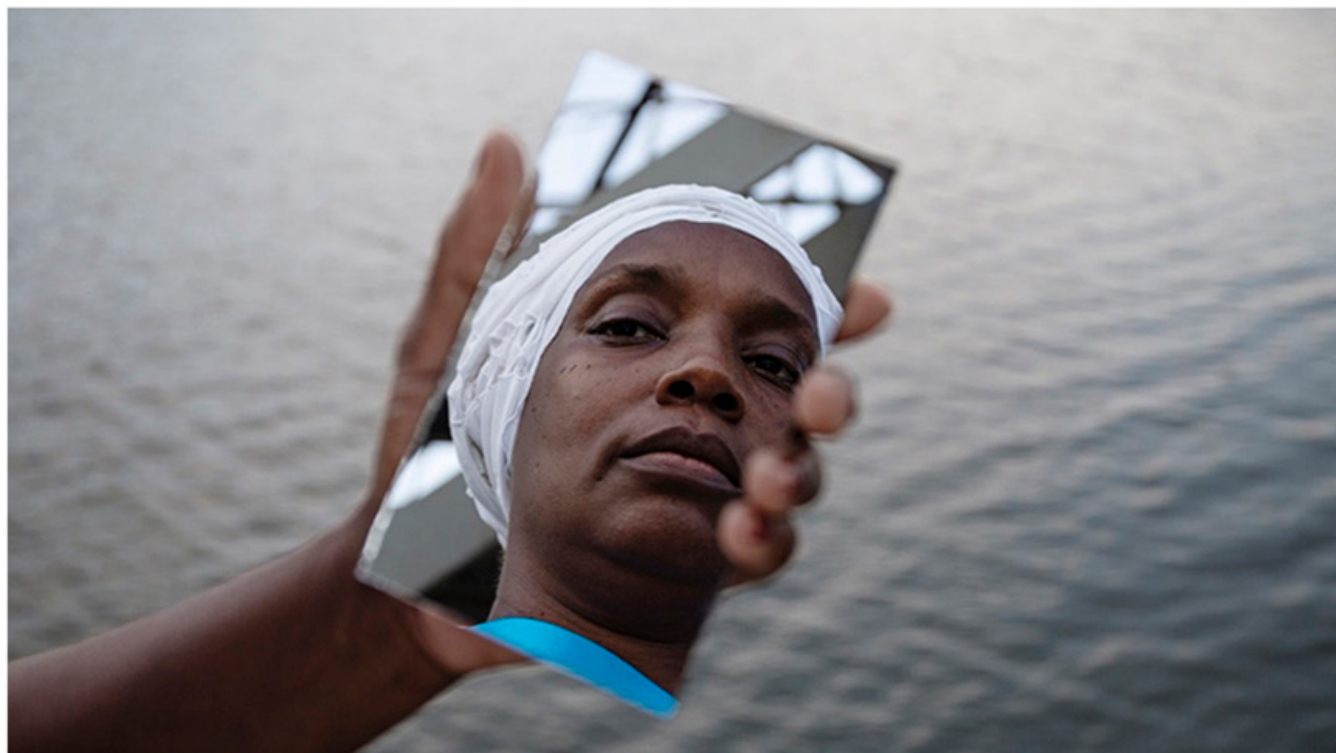


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte  
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



# Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

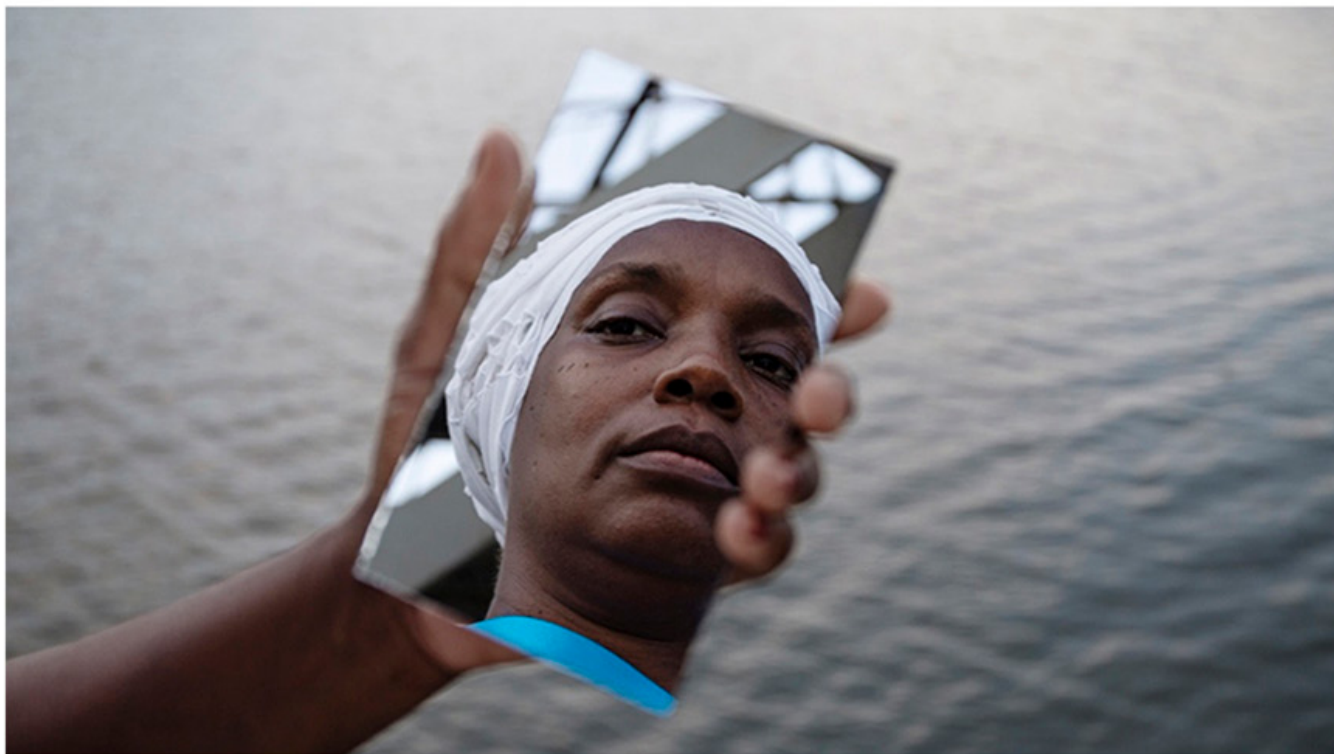


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte  
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Organização



Apoio



## **42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)**

**PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memoriam*)** – Walter Zanini

### **DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)**

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)  
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)  
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)  
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

### **DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)**

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)  
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL/CBHA)  
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)  
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022**

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)  
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)  
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)  
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)  
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)  
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)  
Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)  
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)  
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

### **COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022**

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)  
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)  
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)  
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)  
Rita Lages (UFMG/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022**

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)  
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)  
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)  
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)  
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA**

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)  
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)  
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)  
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

**IMAGEM:** Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

**DIAGRAMAÇÃO:** Thaís Franco

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores

1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>

e-mail: [cbha.secretaria@gmail.com](mailto:cbha.secretaria@gmail.com)

# Os trabalhos in situ no espaço social da arte: instantâneos de um sistema em crise

Tiago Machado de Jesus, Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de São Paulo - IFSP/ ORCID: 0000-0001-5501-2883  
e-mail: tiagojesus@ifsp.edu.br

## Resumo

A partir da análise de alguns trabalhos in situ do artista plástico francês Daniel Buren, procuro mostrar os lugares de exposição das obras de arte como lugares sociais específicos. Para tanto analiso, em um primeiro momento, os trabalhos vinculados aos “Novos Museus”, mais especificamente, o Centro George Pompidou em Paris e, em seguida o trabalho de Buren apresentado por ocasião da Documenta 5. Finalmente, argumento sobre a necessidade de vincularmos o processo de crítica das obras à crítica do sistema expositivo contemporâneo bem como aos desdobramentos da crítica institucional.

**Palavras-chave:** Trabalho in situ. Daniel Buren. Documenta 5. Novos Museus. Crítica institucional .

## Abstract

Based on the analysis of some works in situ by the French artist Daniel Buren, I aim to show how the place where works of art are usually displayed constitutes a specific social place. To do so, I analyze, at first, the works linked to the “New Museums”, more specifically, the George Pompidou Center in Paris, and then Buren’s work presented on the occasion of Documenta 5. Finally, I argue about the need to connect the process of the art critique to the critic of the contemporary exhibition system as well as to the developments of the institutional critique.

**Keywords:** Work in situ. Daniel Buren. Documenta 5. New museums. Institutional Critique.

Ao comentar o aumento no número de trabalhos *site specific* no contexto do sistema da arte contemporânea, a curadora inglesa Claire Doherty, em seu livro intitulado *Situations*, narra um fato de teor aparentemente anedótico. A autora observa que duas das mais importantes revistas de arte do mundo – *Artforum* e a *Frieze* nas suas respectivas edições de outono de 2007, dedicadas ao *Grand Tour* na Europa (Veneza, Basel, Kassel e Münster) – escolheram a mesma obra para ilustrar as capas de suas edições. (DOHERTY, 2009, p.11). A foto em questão retratava uma instalação de Bruce Nauman intitulada *Square Depression*, construída naquele ano na cidade alemã de Münster por ocasião da quarta edição da *Skulptur Projekte* em 2007. Não eram apenas fotógrafos ou os responsáveis pela edição das revistas que se sentiam particularmente interessados pela obra. Doherty destaca o deslocamento quase obrigatório de multidões de turistas em direção à instalação de Nauman, tornada atração exclusiva da exposição em Münster face ao cada vez mais competitivo circuito de exposições europeus. Segundo a autora, obras de tipo *site-specific* teriam se tornado, para usar os termos de Walter Benjamin, uma espécie de reencarnação da “obra de arte aurática” na era do turismo cultural. Tal situação corresponderia a uma intensificação da função da categoria “exposição” no tecido social da modernidade (ARANTES, 2005). Nessa interpretação, a partir do final dos anos 70 do século XX, a indústria do turismo alia-se à programação dos museus e ao calendário das grandes exposições de arte nas quais os trabalhos de cada um dos artistas não são consumidos isoladamente, antes se encontram imersos em grandes exposições periódicas, acessadas, por sua vez, através de pacotes turísticos destinados ao consumo da cultura, agora transformada em mercadoria vedete da sociedade do espetáculo, consoante às análises críticas realizadas por Guy Debord (2006, p. 848-849). Embora a valência deste diagnóstico possa variar entre os participantes e intérpretes do mundo da arte, certamente pode-se observar a influência de tal mudança estrutural ocorrida nas últimas décadas do século XX na História da Arte Contemporânea.

Uma das características mais evidentes no interior deste contexto foi a alteração da função das exposições cuja importância para a produção da arte e não apenas na sua divulgação/socialização, como ocorria anteriormente, é central. Doravante, o contexto expositivo passa cada vez mais a permear os trabalhos individuais dos artistas na medida em que proporcionam por ocasião do evento simultaneamente o lugar no qual o trabalho aparece socialmente e da construção e da montagem efetiva dos trabalhos. Mesmo os museus que operam com acervos constituídos através dos anos, frutos de um plano de aquisições organizado de acordo com seus interesses institucionais, fazem uso cada vez mais frequente dos dispositivos que caracterizam uma exposição temporária. Nesse sentido, segundo o historiador francês Jean-Marc Poinot (2008, p.11) “A tradicional oposição entre apresentação permanente e exposição temporária tendeu a se apagar e com ela a inacessibilidade dos museus”. Os espaços dos museus,

principalmente no hemisfério norte se diversificaram na tentativa de abrigar obras de dimensões e qualidades muito diferentes da típica pintura ou escultura modernista, tais como as instalações minimalistas ou *site-specific* com suas dimensões expandidas, ou ainda as videoinstalações e performances que invariavelmente acompanham as exposições de arte contemporânea. A unicidade do paradigma do “cubo branco” passa a concorrer com outros modelos de organização espacial, embora, e isso é central, as novas espacialidades sejam em grande medida derivadas a partir do mesmo paradigma.<sup>1</sup>

Assim, com a multiplicação das exposições periódicas de curta duração, e muitas vezes orientadas de forma temática e não histórica e sua crescente influência nos dispositivos de exposição dos museus, principalmente a partir do fim dos anos 1960, as exposições se tornaram um ponto de encontro privilegiado entre o que restou da tradição da história da arte - às vezes utilizada como tema de indexação da proposta - e as manifestações culturais, organizadas em festivais internacionais de arte contemporânea marcados em intervalos regulares. Tal conjuntura segundo alguns analistas poderia, inclusive, ser resumida na expressão “*bienalização da arte contemporânea*” (Wu, 2012).

### Os novos museus

Assim, a presença crescente da arte contemporânea foi acompanhada igualmente pela expansão, especialização e diferenciação dos mecanismos de sua exposição. Os museus se tornaram a partir da década de 1960 cada vez mais acessíveis ao público ampliado e à arte contemporânea e, como dito acima, as linhas entre as mostras permanentes e de curta duração se tornaram cada vez mais tênues.

Como um exemplo precursor e modelar dos novos museus – hoje já nem tão novos assim – surgidos a partir de meados dos anos 1970, onde a arte contemporânea será cada vez mais exposta, podemos apontar o Centre George Pompidou, em Paris (cf. Arantes, 1991). Inaugurado em 1977, o Centro marca a transição entre a tradição moderna dos museus neutros, com suas paredes brancas supostamente apartados do mundo exterior, para um novo tipo de empreendimento cultural híbrido em contato direto com o espaço urbano a sua volta. O Pompidou, nesse sentido, se apresenta

---

1 Ao comentar tais modificações nos espaços expositivos estadunidenses e europeus, Hal Foster (2021, p. 88) observa que: “Na década de 1960, esse modelo [do cubo branco], por sua vez, viu-se pressionado pela dimensão expandida de obras mais ambiciosas, dos objetos seriais dos minimalistas às instalações *site-specific* e pós-medium de artistas posteriores. Conciliar as galerias delimitadas para a pintura e a escultura modernas com os amplos salões para a produção contemporânea não é tarefa fácil, como atesta qualquer visita à Tate Modern ou ao MoMA. E o problema se complica pela demanda de ainda outro tipo de espaço: uma área fechada e obscurecida para a projeção de filmes e vídeos, muitas vezes chamada ‘caixa preta’. Por fim, com o interesse atual em possibilitar performances e dança nos museus, essas instituições precisam de galerias adicionais, que uma proposta inicial para a expansão do MoMA chamou de ‘caixas cinza’. [...] Qualquer museu que pretenda mostrar um conjunto representativo da arte moderna e contemporânea precisa, de alguma maneira, levar em consideração todos esses ambientes – num só edifício ou conjunto de edifícios.”

simultaneamente como um ponto de concentração e dispersão no ambiente urbano no qual se insere almejando funcionar como um ponto nodal de uma rede. Congrega atividades antes dispersas em ambientes específicos. O Cento conta com teatros, espaços expositivos para filmes e videoarte, bibliotecas, restaurantes, lojas de suvenires, livraria e café.

Tal é o contexto espacial que envolve o trabalho de Daniel Buren intitulado *Les couleurs: sculpture, travail in situ*, de 1977, apresentado no Pompidou. O nome do trabalho (*As cores*) remete de saída a um modo de referência à bandeira francesa, símbolo máximo da identidade oficial do Estado. A instalação consiste em um tecido listrado recortado em formato retangular similar ao de uma bandeira. Este tecido é então hasteado no alto de edifícios escolhidos no espaço urbano, alternando monumentos oficiais do Estado, como o Palais Chailiot, Grand Palais, o Hôtel de Ville e o Louvre, com edifícios ligados ao capital mercantil/financeiro e à indústria do turismo, como as lojas Lafayette, Samaritaine. Tais edifícios compõem, por sua vez, a vista do horizonte quando observada a partir do terraço panorâmico situado no último andar do Centre Pompidou. As bandeiras aparecem sistematicamente interligadas, sensação reforçada pelo fato de que elas só podem ser acessadas integralmente através dos binóculos pré-instalados no alto do prédio. A interdependência e, simultaneamente, a tensão aberta pelas duas séries de objetos – as bandeiras e terraço fornecido pelo museu – é o ponto central dessa instalação. Ou, dito de outro modo, ao incorporar o campo visual criado pelo mirante do Centre George Pompidou, Buren não resolve a tensão entre espaço público e monumento; antes, o *trabalho* assinalaria a suspeita de uma tautologia implícita nessa relação entre o museu e a cidade.

Na instalação complementar de 1977, intitulada *Les formes: peinture, travail in situ* são as paredes do Museu de Nacional de Arte Moderna, no Centre George Pompidou, que são investidas com a ferramenta visual. Isto é, o tecido listrado, o suporte que lhe serve de ferramenta, é usado mais uma vez sobre as paredes do museu. Nessa proposição, Buren solicitou ao curador responsável pelas obras do acervo do museu que reinstalasse aleatoriamente quadros expostos recentemente, com a simples condição de que mantivessem o local ocupado na última vez em que estiveram em exposição. A intervenção ocupa um lugar no limite da visibilidade, pois se encontra exposta/escondida atrás dos quadros retirados do acervo. Abaixo da placa de identificação típica dos museus, com as informações sobre o nome da obra, do artista, o ano de sua realização e o material empregado, instalou-se outra discreta placa, com igual formatação, cujos dados, entretanto, eram pertinentes ao trabalho de Buren. Para ver a proposição por completo dever-se-ia, portanto, observar essa placa em aparente duplicidade e a parcela da parede decorada com a ferramenta visual ora ocultada pelo



quadro reexposto. Os dois níveis de observação, que poderíamos chamar de figura (os quadros) e fundo (as paredes do museu), estabelecem entre si um diálogo de camadas históricas superpostas no mesmo tempo e espaço.

O mérito dessas duas instalações complementares repousa em sua recusa em resolver as contradições entre o Pompidou e sua integração no espaço público. Na verdade, este último parece se dissolver perante a presença do primeiro. Aqui, o Centre George Pompidou, entendido como instituição a serviço da modernização do Estado francês, imprime sobre a cidade (*Les coulures*) e sobre seus cidadãos (*Les formes*) o seu próprio conjunto de valores, formando uma espécie de tautologia, uma das características implícitas das produções culturais contemporâneas expostas no museu. Ao seguir as reflexões indiciadas pelo trabalho de Daniel Buren, poderíamos afirmar que o Pompidou, não obstante o discurso que envolveu sua elaboração, as múltiplas atividades desenvolvidas ali e seu caráter de abertura ao público ampliado, resultante das respostas estatais aos movimentos sociais que emergiram no final da década de 1960, permanece cumprindo as mesmas *funções* de um museu típico do século 19 ou da primeira metade do século 20, quais sejam, a separação entre a cultura e a sociedade histórica de onde ela provém, e a reunião das obras segundo seus próprios interesses (Cf. LORENTE, 2009, p.277). O eventual mal-estar provocado pelo diagnóstico dessa tautologia como uma espécie de gaiola dourada que envolve a arte contemporânea, efeito das instituições que ocupam o espaço social da arte, frequentemente de maneira acachapante e antidemocrática (como no caso dos “novos museus”), pode nos encaminhar para uma constatação de que as práticas artísticas desenvolvidas nas últimas décadas padeceriam de uma irrelevância estrutural em relação à sua pertinência na construção de um espaço público crítico e plural. Com efeito, o aparato que envolve a arte contemporânea se mostra aqui muito mais conectado às condições de circulação cultural sancionadas pelos limites do capitalismo tardio, quais sejam, aqueles limites ensejados pelas metamorfoses do sistema produtor de mercadorias ocorridas nos últimos 50 anos e as suas formas de regulação. Para alcançarmos criticamente as dimensões históricas dessas modificações estruturais e sua relação com a arte contemporânea, as obras que apresentam-se no sistema artístico devem ser mais bem compreendidas a partir da relação recíproca entre os artistas, o público, as instituições e os agentes responsáveis pela sua socialização (críticos, galeristas, museólogos e curadores), estabelecidas em lugares sociais específicos e contextuais, de tal modo que o historiador possa trilhar um caminho no qual a história da instituição arte e o exercício da crítica não sejam entendidos como disciplinas isoladas e se encontrem objeto e método comuns entre elas.

## Daniel Buren, um caso exemplar

Em meio ao grande número de trabalhos *site specific* que marca a produção contemporânea nos circuitos de arte, a proposta de trabalho *in situ*, desenvolvida por Daniel Buren ao longo de sua longa carreira é um caso exemplar das maneiras possíveis de se trabalhar no interior do espaço social da arte contemporânea. O caso torna-se ainda mais exemplar se considerarmos que a trajetória profissional de Buren está conectada ao aumento no número das instituições voltadas para as atividades criativas (museus, galerias, centros de arte e cultura, etc.), da relativa globalização do sistema artístico e do peso significativo do aumento no número de exposições e de sua função como lugar específico de realização das obras. Neste sentido, o conceito de trabalho *in situ*, desenvolvido pelo artista francês, procura modular o espaço real do lugar onde se ele se insere, definindo as condições de visibilidade da proposta a partir dos parâmetros arquitetônicos do espaço investido. Dito de outro modo, seu trabalho se desenvolve a partir do reconhecimento das determinações materiais e simbólicas do lugar de sua exposição.

Mais especificamente, a questão entrevista por Daniel Buren a partir da crescente influência das exposições periódicas para a produção e socialização da arte contemporânea diz respeito ao possível fim dos artistas como personagens decisivos no espaço expositivo e à centralidade da figura do curador como seu sucedâneo. Em seu trabalho este tópico ligado à relação entre a instalação das obras e as propostas curatoriais fará parte integral de suas preocupações. Ele tratará desta questão incorporando em seus trabalhos os elementos que, no interior do espaço expositivo, assinalam a maneira pela qual a própria exposição produz um quadro e se torna ela própria uma obra de arte. Entre os anos 1970 e 1980, Buren procurará, através de seus textos frequentemente incorporados nos catálogos das mostras, fazer a crítica deste espaço onde os artistas se tornam produtores auxiliares de um evento que em si supera as obras como peças individuais. Fenômeno este que indicia uma especialização dos recursos de recuperação do sistema artístico, em face da eminente perda do caráter aurático da obra de arte, tão evidente ao final dos anos 1960. Ou seja, embora seus trabalhos sejam marcados pela abordagem variada de temas ligados ao funcionamento do sistema da arte contemporânea, pode-se afirmar que alguns de seus trabalhos exploram questões ligadas às maneiras através das quais seria possível controlar os sentidos de uma exposição.

Elaboraões em torno desta problemática podem ser observadas a partir do início dos anos 1970. Data de 1972 a reflexão fundamental de Buren sobre o contexto de "bienalização" das exposições. Ela foi formulada a partir de seu trabalho apresentado na *documenta 5 (d5)*, realizada no mesmo ano, ocasião na qual o artista francês apresentou

uma instalação que ocupava boa parte das paredes do *Museum Fridericianum*, principal sede da documenta daquele ano e publicou uma intervenção no catálogo da exposição com um texto de sua autoria. O trabalho apresentado na ocasião foi chamado “*Exposition d’une Exposition, une Pièce en 7 Tableaux*” e consistiu na instalação de sua ferramenta visual - o papel ou tecido com listras verticais alternando o branco e outra tonalidade - nas paredes do interior das galerias de exposição do Fridericianum. Ali Buren instalou a primeira parte de seu trabalho em uma das seções da exposição, intitulada *Idea+Idea/Light*, organizada pelo galerista Konrad Fischer e pelo historiador da arte Klaus Honnef. A instalação da ferramenta visual, que, de forma inédita, alternava entre dois tons de branco, foi colocada na parede da ala oeste, onde estavam programadas a exposição de artistas como Sol LeWitt, Robert Ryman, Hanne Darboven e Richard Long. A segunda parte do trabalho foi instalada nas paredes das outras seis seções da exposição. A instalação foi feita de tal modo que, quando as obras foram instaladas na parede correspondente, a ferramenta visual se situava ao fundo das obras apresentadas, funcionando tal qual um discreto papel de parede. O objetivo desse trabalho foi enfatizar a função das paredes do Museu como um elemento contínuo a toda exibição e, por consequência evidenciar, em contraste, a diversidade dos materiais apresentados. As paredes que compõem o elemento material contínuo à toda a mostra, sempre em evidência, fundamental para as exposições, entretanto, pouquíssimo observado é o dispositivo fundamental cujo controle está a cargo da equipe comandada pelo curador. Operava-se, assim, uma intervenção sutil a sublinhar a função cumprida pela parede do museu/galeria.

Na qualidade de “suplemento” à instalação, Buren publica no catálogo da *d5*, um texto intitulado “Para expor uma exposição”, no qual apresenta alguns dos fundamentos de sua crítica ao processo de controle e consagração operado pelos curadores. Nas palavras de Buren, a exposição curada por Harald Szeemann se configura como uma expansão do conceito de obra de arte. O esforço curatorial é compreendido como mobilização para a criação de uma obra de arte peculiar, na qual as obras de cada artista em particular funcionam como “toques de cor”:

No presente caso, é a equipe da documenta 5, dirigida por Harald Szeemann, que expõe (as obras) e se expõe (aos críticos). As obras apresentadas são toques de cor - cuidadosamente escolhidas - do quadro que compõe cada seção (sala) em seu conjunto. [...] Deste modo, é a exposição que se impõe como seu próprio assunto e seu próprio assunto se impõe como obra de arte (Buren, 2012, p. 257).

Em outras palavras, o trabalho apresentado por Buren propõe, com a devida autorização de Harald Szeemann, uma análise interna dos mecanismos de produção de sentido que estão à disposição das instituições artísticas, cujo funcionamento acontece independentemente das intenções simbólicas presente nos trabalhos apresentados

quando vistos isoladamente. A ação do artista se dá no interior do espaço expositivo e, concomitantemente, de forma suplementar, no espaço geralmente reservado aos críticos, através de um texto no catálogo. Resta desta empreitada a previsão de uma forte e crescente centralidade da figura do organizador de exposições – o curador – para a determinação sentido do evento expositivo.

### **O trabalho *in situ* e sua exposição no século XXI**

Em 2003, por ocasião de uma iniciativa de Jens Hoffmann, editor da revista eletrônica *e-flux*, Buren foi convidado, juntamente com outros 23 artistas, a produzir uma reflexão sobre o tema “A próxima documenta deve ser curada por um artista”. Ali, baseando-se em seu texto de 1972, apresentado na documenta 5, propõem um diagnóstico sobre a arte exposta no início do século XXI. O texto procura reforçar o diagnóstico sobre a persistência e o aumento da centralidade da figura do curador-autor, atuando agora sob diferentes nuances tipológicas:

Os organizadores / autores / artistas de exposições de grande porte fornecem resultados que já conhecemos: documenta transformada em circo (Jan Hoet) ou ainda em plataforma de promoção de curadores que lucram com a ocasião para publicar suas teses no texto do catálogo (Catherine David) ou como uma tribuna em favor do mundo em desenvolvimento politicamente correto (Okwui Enwezor) ou outras exposições de curadores-autores que tentam fornecer novas mercadorias ao sempre voraz mercado ocidental para consumo de arte, que, como todos os mercados, devem renovar-se incessantemente e rapidamente para não sucumbir, neste sentido, destaca-se a [exposição] *Magiciens de la Terre* de J.H. Martin ou os chineses e o esbaforido “juvenismo” de H.S. [Harald Szeemann] (Buren, 2003).

Neste trecho muito condensado, Buren faz referência à nona, à décima e à décima primeira edições da documenta de Kassel, organizadas respectivamente por Hoet, David e Enwezor. Faz questão de citar a exposição concebida por Jean-Hubert Martin intitulada *Magiciens de la Terre*, realizada no Centre Pompidou em 1989, na qual participou como artista convidado. Cita igualmente as atividades de Harald Szeemann ligadas ao seu trabalho junto ao Contemporary Chinese Art Award (CCAA), premiação organizada pelo governo chinês entre 1998 e 2002, que premiou 23 jovens artistas chineses.

Isto é, segundo Buren, no início do século XXI, em adição ao controle institucional e das práticas criativas de diretores e curadores profissionais sobre as produções dos artistas, os lugares de socialização da arte parecem cada vez mais tomados pelo peso do mercado com suas instituições especializadas. Neste contexto, embora sua argumentação seja favorável a uma documenta curada por um artista, a resposta de Buren à provocação de Hoffmann aponta para o fato de que o problema não é que a

exposição seja organizada por um artista, por um grupo de artistas (como foi o caso da última edição de 2022) ou por um curador profissional, mas o problema residiria no fato de que a arte deve circular enquanto parte de exposições que possuem uma autoria aparentemente singular e, conseqüentemente, de sentido tendencialmente unívoco. Em outras palavras, a conclusão paradoxal a que se chega quando se observa o sistema de exposições “bienalizado” a partir deste ponto de vista é composta pela constatação do aumento exponencial no número de eventos ligados à arte, perfazendo um circuito complexo e relativamente globalizado, ao mesmo tempo em que se observa um decréscimo correspondente na importância das reflexões contidas nos trabalhos artísticos *per se* e o protagonismo de intérpretes privilegiados, via de regra o curador ou uma equipe escolhida, para um trabalho fundamentalmente coletivo.

Esse nos parece ser o contexto com o qual os trabalhos *in situ* e o conjunto de práticas orientadas para a especificidade do local de acolhida devem se relacionar. Se esse for o caso, talvez a questão prioritária não esteja circunscrita apenas na avaliação da lógica do trabalho *in situ*, com suas estratégias de inserção no espaço social da arte e suas modulações no campo da crítica institucional, como demonstradas pelos trabalhos de Buren, mas conjuntamente na possibilidade de pensarmos sobre a forma pela qual a reconfiguração desses espaços permitiu, em suas modulações específicas, durante as primeiras décadas do século XXI, uma maior abrangência de temas e artistas, organizando a inclusão de pautas “globalizadas”, tal como enunciada na *documenta 11*, organizada por Okwui Enwezor, por exemplo. Tal conjuntura engendrou um sistema expositivo aberto a temáticas vistas como globalizadas, descentralizadas ou até mesmo decolonias, todavia, sua organização e concepção permanece fechada, pois atrelada a um conceito de autoria que, em última análise mantém funcionando uma estrutura hierárquica pautada por uma ideia ortodoxa de obra de arte – “pré-contemporânea por assim dizer – doravante sustentada pela ilusão de autonomia produzida pelo inabalável e onipresente fato expositivo.

## Referências

- ARANTES, O. *A “virada cultural” do sistema das artes*. Margem Esquerda: ensaios marxistas (nº6, 2005).
- BUREN, D. *Les Écrits 1965-2012*: volume I 1965-1995. Paris: Flammarion, 2012
- BUREN, D. *Where are the artists? E-flux Journal*. 2003. Disponível em: [http://projects.e-flux.com/next\\_doc/d\\_buren\\_printable.html](http://projects.e-flux.com/next_doc/d_buren_printable.html). Acesso em: 25 fev. 2021.
- DEBORD, G. *Œuvres*. Paris: Édition Gallimard, 2006.

DOHERTY, C. (edit). *Situation: Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel Gallery, 2009.

FOSTER. H. *O que vem depois da farsa?* São Paulo: Ubu editora, 2021.

LORENTE, Pedro J. *Les musées d'art moderne et contemporain: une exploration conceptuelle et historique*. Paris: L'Harmattan, 2009.

POINSOT, J-M. *Quand L'oeuvre a lieu*. Genève: Les press du réel, 2008

WU, C-T. *Bienais sem fronteiras? Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 94, p. 109- 116, nov. 2012.

**Como citar:**

JESUS, Tiago Machado de. Os trabalhos in situ no espaço social da arte: instantâneos de um sistema em crise. *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 458-467, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.036>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>