UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTIFICA E INTELECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

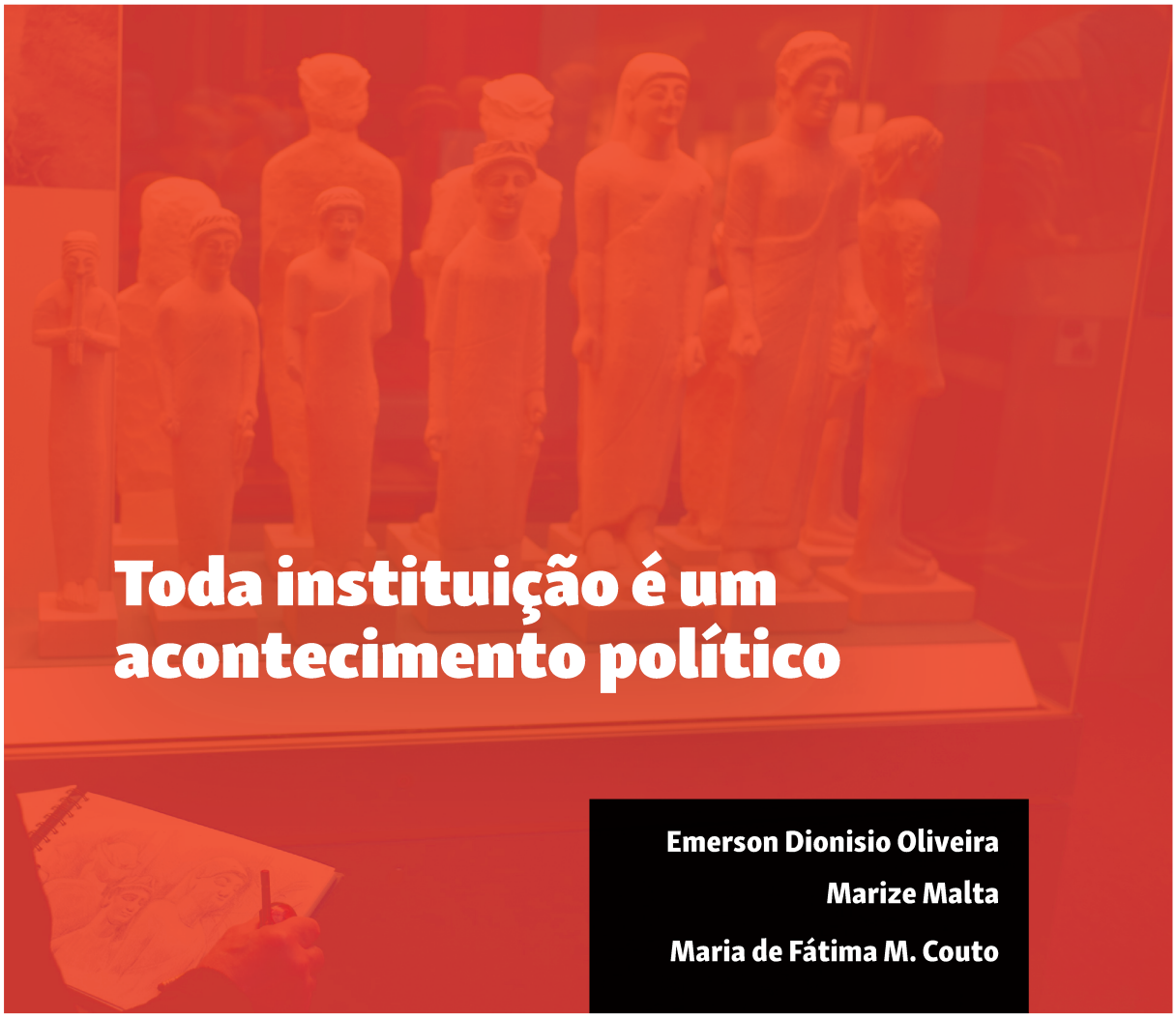
Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:
https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8669372

DOI: https://doi.org/10.20396/modos.v6i2.8669372

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:
©2022 by UNICAMP. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo
CEP 13083-970 – Campinas SP
Fone: (19) 3521-6493
http://www.repositorio.unicamp.br



Toda instituição é um acontecimento político

Emerson Dionisio Oliveira

Marize Malta

Maria de Fátima M. Couto

Como citar:
OLIVEIRA, E. D. G. de O.; COUTO, M. de F. M. .; MALTA, M. Toda instituição é um acontecimento político. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 01–19, mai.2022. DOI: 10.20396/modos.v6i2.8669372. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8669372.

Imagem: British Museum. Exposição do acervo, janeiro de 2020. Fotografia: Ricardo Anido.

Toda instituição é um acontecimento político

Every institution is a political event

Emerson Dionisio Oliveira
Marize Malta
Maria de Fátima M. Couto
Editoras

Entre 2001 e 2003, o *Instituto de Legitimação do Artista* (ILA) funcionou como um mecanismo de intrusão no território das instituições a partir da construção de um trabalho metacrítico, que questionava, de dentro do sistema, os procedimentos e os silêncios que formatam o próprio circuito de arte (Pequeno, 2002). Suas atividades eram divulgadas no formato de filipeta, tanto as exposições como as publicações da área de artes e cultura. O ILA oferecia dois cursos básicos: [1] como ser notado em vernissages e demais eventos culturais e [2] desenvolvendo com dinheiro da comida. Caso, o interessado optasse por cursos mais avançados, teria como escolher: [3] curso profissionalizante para o artista contemporâneo, [4] teoria e prática do encontro com pessoas certas, [5] técnicas virtuais de atuação do artista. Os cursos eram anunciados com a seguinte informação: "Os alunos formados terão inserção imediata no mercado através de um Personal Curator".

A ironia da obra-manifesto desenvolvida pela artista Daniela Matos explicitava as dificuldades enfrentadas por jovens artistas frente às instituições da arte, especialmente aquelas formadoras do mercado e, por conseguinte, direcionadas à legitimação de carreiras. Anos mais tarde, o projeto fazia parte da história da crítica, da curadoria e da arte contemporâneas e podia ser, sem muita dificuldade, vinculado aos trabalhos

pertencentes ao campo da Crítica Institucional, cuja porosidade conceitual permitiu reunir obras de artistas distintos como Nelson Leirner, Paulo Bruscky, Márcia X, Jac Leirner, Rosângela Rennó, Fabiano Gonper, Mabe Bethônico, Rubens Mano, Theo Craveiro, Yuri Firmeza, Lúcia Koch, Laura Lima, apenas para citar alguns brasileiros (Oliveira, 2016).

Com humor ácido e uma pontaria certeira, o trabalho de Matos, duas décadas depois de sua criação, permanece vívido ao exprimir uma dúvida constante dos trabalhos que partem de dentro do sistema da arte: como evitar que projetos críticos sejam domesticados pela institucionalização contínua da arte? Institucionalização que permanece crescente graças à sua heterogeneidade, sua capacidade de adaptação e transformação. Na mesma década em que ILA era apresentado ao "público" das artes, Felipe Chaimovich, em uma declaração à Revista Bravo, professava: "Os artistas ganharam lugares institucionais que não existiam, e isso implica uma academização da arte (...) Na contramão do que aconteceu nos anos 60 e 70, eles hoje querem estar cada vez mais dentro das instituições. E isso é um dado academizante" (*apud* Oliva, 2005: 103).

Chaimovich, na esteira de outros pensadores contemporâneos, advertia para a personalidade "acadêmica" da arte contemporânea e para a possibilidade de compreendê-la a partir do mercado e de outras instituições: "É só pensarmos na maneira como cada galeria, museu e centro cultural, com o tempo, desenvolve um "estilo", o que vai facilitar não só seu relacionamento com o público, mas sua sobrevivência e influência no sistema cultural" (*Ibidem*: 103). O alerta de Chaimovich, então curador do Museu de Arte Moderna de São Paulo, volta-se para o que tradicionalmente identificamos como sendo uma instituição da arte e seus mecanismos de gestão das narrativas. Ou seja, nos ajuda a compreender a produção artística dentro de um sistema institucional amplo (exposições, coleções, mercado editorial, salões, prêmios, espaços museais, narrativas da história da arte, crítica especializada, leilões, ensino, etc.).

MODOS
revista de história da arte
volume 6 | número 2
maio - agosto 2022
ISSN: 2526-2963

A investigação sobre instituições da arte passa cada vez menos por compreender o funcionamento de uma única instituição e, sim, por depreender a atuação de uma rede de instituições, coligadas para a manutenção de um sistema complexo, cujo objetivo derradeiro é controlar o sentido do que venha a ser arte em diferentes momentos históricos. Parafraseando Hans Belting (2006:165), toda instituição é um acontecimento político, "por mais neutra e apoliticamente que se comporte". Assim, o funcionamento de uma Instituição não pode ser reduzido a uma lógica unívoca de significação. Da mesma forma que podemos debater e compreender museus, academias, feiras, mídias, galerias comerciais, arquivos e outros tantos *lugares* de circulação da arte como instituições, também devemos incluir uma gama de conceitos-instituições como "modernismo", "barroco", "decorativo", "artista", "arte ocidental" (Couto; Oliveira, 2012), entre tantos exemplos, inclusive aqueles levantados por Chaimovich: "arte contemporânea" e "academicismo". Não nos furtemos de incluir na lista a "História da Arte", em suas diferentes versões, especialmente quando esta é tomada como saber unilateral, cujo fim é construir um pensamento tautológico.

Vistas assim, as instituições legitimadoras da arte surgem cada vez mais conectadas, amparando-se umas nas outras e, por certo, evidenciando contradições e tensões a partir de seus vínculos. Pesquisas recentes que miram nas novas ou nas velhas instituições da arte nos ajudam a dirimir dois erros comuns. O primeiro, mais fácil de detectar e evocado acima, está associado ao fato de que a definição do que é uma instituição não é unívoca nem estável. A capilaridade crescente das ações institucionais produz efeitos sociais e políticos, não raro imprevisíveis quando se trata da produção artística. O segundo erro é crer que processos institucionais são lineares, uniformizadores, conservadores e propositivos. Isso porque as instituições, geralmente, fornecem "representações de identidade inseparáveis do sentimento de pertencimento, mobilizado por identidade narrativa, apelo, criação e manutenção de uma dada tradição, algum tipo de

MODOS
revista de história da arte
volume 6 | número 2
maio - agosto 2022
ISSN: 2526-2963

ilusão de permanência e uma forte fidelidade a seus próprios propósitos" (Couto; Oliveira, 2012: 7). Essa simplificação conceitual subestima processos institucionais, tornando-os unidades indiferenciadas e generalizáveis: todos os museus são idênticos; o mercado é vil e impiedoso; a história da arte é cristalizada e, assim por diante.

Se não se deve subestimar a variabilidade dos processos institucionais que atravessam o fenômeno artístico, especialmente nos últimos dois séculos, interpretar o mesmo fenômeno como resultado exclusivo de tais processos induz a um terceiro erro: apagar o jogo polissêmico que constitui a obra de arte e seu contexto plural. Dessa forma, obra e instituição não se confundem, embora sobrevivam, cada vez mais, em jogos de "promiscuidades" autorizadas ou não – jogos capazes de gerar vínculos entre obras, artistas, instituições, agentes de toda espécie no espectro da arte e da cultura. Vínculos que admitem, reverberam e negociam com diferentes perspectivas, narrativas e violências e que influem no modo como um trabalho circula enquanto "obra de arte".

Culturas museológicas, culturas críticas

É conhecida a citação feita por Paul Valéry (2008: 32) sobre o ambiente museólogico: "Estou em meio a um tumulto de criaturas congeladas, cada uma exigindo, sem obtê-lo, a inexistência de todas as outras". Hoje nos parece improvável pensar que obras possam ser percebidas num espaço vazio, na ausência de outras obras ou de qualquer juízo precedente. Claro, precisamos ser justos com Valéry. Seu poético texto foi publicado em 1931, num momento em que museus "modernos" dedicados a preservar obras do/no "contemporâneo" esgarçavam o projeto museal dos oitocentos. De fato, as ideias que temos sobre obras (criaturas), museus e as diferentes formas de narrar o passado não sustentam mais as palavras de Valéry. Contudo, uma

MODOS
revista de história da arte
volume 6 | número 2
maio - agosto 2022
ISSN: 2526-2963

suspeição permanece: a de que o museu foi eleito no último século como a instituição de arte por excelência, mesmo com concorrentes mais antigos e financeiramente mais poderosos. E, nessa categoria, o museu passou a ser a instituição predileta das hostilidades e das críticas dos artistas.

Tal hostilidade não foi gratuita. E as críticas raramente foram excessivas. Pelo contrário, museus foram facilmente associados à manutenção de projetos artísticos hegemônicos, excludentes e autoritários. Travestidos de "democráticos", por vezes impuseram à sociedade a ideia de que a cultura era seu monopólio, só encontrada em suas salas. Com isso, este tipo de museu tornou-se o intermediário entre as culturas ditas cultas e o "homem" comum, então subentendido como "público", não raro "nacional". A instituição museológica passou a ser o lugar da memória que instrui (modelo iluminista) e entretém (modelo moderno). Tornava-se, portanto, parte de uma ampla operação cultural que, desde o final do século XVIII, cria, para si e a partir de si, aquilo que chamamos de cultura museológica.

Esta cultura museológica tornou-se um desafio a ser enfrentado por artistas ao longo do século XX. Ao menos desde os anos de 1960, ou ainda antes, artistas de diferentes latitudes optaram por transformar tal cultura, e as instituições a ela associadas, em problema poético. A Crítica Institucional deixava o campo dos manifestos e dos debates teóricos e transmutava-se em polêmica poética[1]. De modo amplo e raramente sistemático, artistas atuaram sobre todas as práticas museológicas conhecidas: criticaram e se apropriaram dos processos curatoriais, mimetizaram desenhos expositivos, evidenciaram práticas de colecionamento, escrutinaram procedimentos de conservação e restauro, intervieram em ações educativas, etc. Neste tocante, Martha Buskirk (2016: 108) lembra-nos que:

> Em uma reviravolta um tanto irônica, a proliferação da crítica institucional abriu caminho para uma nova tradição de colaboração entre artistas e museus, com o trabalho emergindo de um processo de negociação que borra as distinções entre artista, curador, conservador, historiador e até mesmo advogado de museu.[2]

MODOS
revista de história da arte
volume 6 | número 2
maio - agosto 2022
ISSN: 2526-2963

Essa negociação pode ser compreendida como um processo dialético construído por aproximações, refutações, concessões e censuras entre criadores e instituições museológicas. Os exemplos são numerosos, dentro e fora do Brasil. Embora uma ampla resistência à cultura museológica tenha se imposto, em muitos casos pela *arte hiper-museística*[3](Flórez, 2012), muitas das decisões continuaram sendo tomadas a portas fechadas, como explicitam pesquisadores de diferentes formações (Albuquerque, 2020; Kangaslahti, 2018; Fabris; Corrêa, 2022; Cardoso, 2019; Braga, 2022; Montechiare, 2019; Mohammadzadeh Kive, 2019; Tavares, 2022). Outrossim, os resultados parecem ter sido limitados – apenas na perspectiva de uma história das instituições – na medida em que a própria instituição-museu absorveu a crítica, comportando-se, por vezes, como sua patrocinadora. Não raro, a Crítica Institucional normatizou-se, como sugere Buskirk, perdendo seu potencial questionador.

Peter Osborne (2018) é ainda mais cético neste aspecto. Para ele, as críticas de artistas do século XX ao museu voltavam-se ao modelo museológico do século XIX, o que criava uma dobra: combater a universalidade do museu significava combater a universalidade da obra de arte (cânone) e de sua história (o arquivamento do definitivamente acabado). Ou seja, em alguma medida, artistas como Marcel Broodthaers, Mierle Laderman Ukeles e Claes Oldenburg compartilhavam com Valéry um certo modelo de instituição museológica. Osborne defende que as operações dos museus contemporâneos (globais) insistem na *ilusão* da universalidade, embora não mais pela defesa da totalidade da obra. Mas sim pela dispersão das narrativas em um novo construtivismo epistemológico e político que mira na classificação, preservação e exibição das identidades culturais atuais. Assim, as narrativas da arte são transformadas em ficções controláveis. Para ele:

> Os novos museus da contemporaneidade global trariam à autoconsciência a *necessidade das ilusões* da totalidade tanto na arte quanto na história, chamando a atenção para seus personagens construídos e fictícios, como

MODOS
revista de história da arte
volume 6 | número 2
maio - agosto 2022
ISSN: 2526-2963

> articulações auto-envolventes de diferenças específicas – arte-histórica e sócio-histórica, respectivamente. Como tal, convidariam seus públicos a se envolverem nos processos imaginários de tais construções. Esta é uma dimensão cultural do processo de formação de identidades políticas[4] (Osborne, 2018: 99).

Esta autogestão museal coloca em perspectiva as experiências denominadas, neste nosso século, como Nova Institucionalidade. É indiscutível que entraram em cena um conjunto de práticas que renovaram as agendas políticas dos anos 1960/1980, como formas distintas de se abrigar no sistema da arte, desde o feminismo até epistemologias pós e decoloniais. Novas formas de subjetividade artística exigem modos de exibição, de narrativa, de arquivamento e de interação inéditos, criando conexões antes consideradas como não artísticas. Há instituições que patrocinam tais subjetividades, que resistem ao enfatizar seu papel público. Estas últimas insistem no debate de suas próprias contradições e criticam os apelos do autoelogio e do consumo. Outras ainda, na direção apresentada por Osborne, são instituições administradas como empresas transnacionais, vinculando suas ações à economia de sedução e ficcionalização de identidades globais.

Públicos expostos

Em artigo para a revista *October*, publicado em 2004, Claire Bishop nos advertia que o público internalizou boa parte da pedagogia da arte, da cultura museológica e curatorial. Este público, para ela, sabe quando e como se comportar diante das instalações, das provocações performativas, das charadas e das ironias interativas. Certamente, não se trata de um público amplo e genérico ao qual a crítica britânica se refere, mas a um grupo de espectadores habituados com a produção experimental. No mesmo artigo, ela questiona: "Quem é o público, qual sua cultura e como ela opera?" (2004:

MODOS
revista de história da arte
volume 6 | número 2
maio - agosto 2022
ISSN: 2526-2963

65). Nesse contexto levantado pela autora, o público é compreendido como agente propositivo, redimensionado por novas propostas sociais, que buscam fugir das fronteiras tradicionais da arte (pensamos na performatividade do público de museus nas redes sociais). A experiência é tornada obra, ora enquanto evento, ora enquanto memória deste; o público não é pressuposto de antemão e sim consequência do processo de interação, surgindo após a constituição da relação poética. Ao mesmo tempo, torna-se, enquanto agente ativo, um poderoso capital simbólico para as instituições.

Rapidamente as instituições legitimadoras perceberam a mudança sofrida pelo público diante da arte contemporânea, cujo complexo território explicita, de modo mais veemente, como as possibilidades interpretativas podem ser capitalizadas. Nessa mesma perspectiva, a instabilidade conceitual do que venha ser o "público" na constituição da relação poética seja inerente e necessária à arte que se tipifica a partir da qualidade do fazer e daquilo que é feito. Assim, ao mesmo tempo em que a obra se faz como investigação criativa não repetível, seja qual for o programa ou a experiência, ela se torna um espaço de especulação para diferentes instituições que buscam perpetuar e estabilizar seus públicos.

A ideia de um público estabilizado e fidelizado, institucionalizado em última instância, é a meta franca da maioria das instituições da arte hoje. Nesse tocante, todas buscam um efeito político. Efeito que será diverso, a depender das características da instituição. Não são raras aquelas instituições que atuam a favor de processos comunitários, dedicadas a combater uma sociedade que está perdendo sua capacidade de agenciamento coletivo (Marziale, 2019). Da mesma forma, encontramos instituições dispostas a interiorizar a potência crítica das obras, sem antagonizá-las com os silenciamentos produzidos no interior do próprio sistema da arte. Neste último caso, um público que possa se exibir, "arquivar" e pesquisar, como bem nos lembra Beatriz Colomina (2016: 118), quando investiga o papel do museu contemporâneo: "O museu hoje é um espaço teatral hipercontrolado,

MODOS
revista de história da arte
volume 6 | número 2
maio - agosto 2022
ISSN: 2526-2963

uma imagem contemporânea de 'espaço público' onde as pessoas se apresentam umas para as outras e transmitem essa performance através das mídias sociais"[5].

Nichts (*Nada*) é um exemplo do processo de como instituições podem "performar" seu público. Trata-se de uma exposição realizada em 2006, no Schirn Kunsthalle, de Frankfurt[6]. Uma mostra que permitia ao visitante caminhar sobre salas cobertas com vinil branco, onde havia nas paredes inscrições sobre obras de 41 artistas que exploraram de alguma forma o vazio, o silêncio e a pausa (Lawrence Weiner, Joëlle Tuerlicnckx, Friedman Tom, Martin Creed, etc.). Nada das obras originais. Apenas uma peça cenográfica como pista das obras ausentes. Graças à expografia/obra da artista Karin Sander, autora do projeto curatorial, o *Schirn Kunsthalle* podia expor seu público caminhando dentro de salas vazias na silenciosa coreografia que a "boa educação" museológica permite: "O olhar para o nada revela o periférico. O efêmero e o latente se abrem. O que resta é um nada diverso e deslumbrante. A exposição estará repleta deles"[7].

O papel de Sander na construção da mostra que expõe seu público foi crucial. Artistas distintos têm contribuído, voluntária ou desavisadamente, para este mesmo propósito. Nessa perspectiva alguns trabalhos manejam o conceito de público institucionalizado de modo a problematizá-lo, incluindo-o num jogo de espelhos, onde a própria instituição também é exposta. É o caso da performance *O artista está presente* de Marina Abramovic, realizada durante a retrospectiva da artista no MoMA de Nova York, em 2010. Por 716 horas, Abramovic sentou-se em silencio diante um visitante por vez. Ao redor, toda uma coreografia da instituição: sua forma de codificar o público, de instruí-lo e programá-lo por meio de educadores e seguranças. A operação de Abramovic conferia a cada visitante uma conexão, num tempo particular. Fartamente criticada, a performance levantava uma questão secundária para a instituição em sua visibilidade global: como "normalizar" o público.

MODOS
revista de história da arte
volume 6 | número 2
maio - agosto 2022
ISSN: 2526-2963

Acontecimentos de artistas

O texto abaixo, do artista pernambucano Wellington Virgolino, foi publicado originalmente no *Jornal do Comércio*, em Recife, em 1983. Com humor ácido e certa violência, Virgolino[8] explora as dificuldades de artistas fora do eixo Rio- São Paulo em conquistar premiações em salões de arte.

> De como ser selecionado ou mesmo premiado em salões oficiais de artes plásticas:
> RECEITA
> (...)
> 5º Se o salão não se realiza no Norte/Nordeste do País, o artista nordestino deve omitir sua origem ou, no mínimo, dizer-se radicado em qualquer lugar do sul, há mais de cinco anos, sob risco de ser sumariamente recusado.
> (...)
> 7º O esperançoso artista deve ter porte físico. Se possível, de 1,70m de altura, louro, forte e olhar claro. Se não possuir os requisitos acima, pelo menos seja falante, compreensivo e vista-se bem. Se não tiver nada disso, arrume um secretário, um empresário (ou coisa parecida) e desapareça. Desapareça e reze. Sua sorte está por um fio.
> 8º Não abuse das cores (você pode ser confundido com um primitivo, decorativo, e 'isso não existe mais... morreu!') (...)
> 9º Pelo amor de Deus, não faça flores no quadro (...)
> (Virgolino, 2012: 199-200)

Salões de arte, enquanto dispositivos expositivos e estratégicos para legitimação, estão entre as instituições de arte mais resistentes a mudanças. Enquanto instituição, há décadas o salão vem construindo um conjunto de critérios, parâmetros, valores e sujeitos que pouco tem se alterado, embora as relações entre eles mudem constantemente. Tais valores são filtros que, na realidade brasileira, atuam como instrumentos de relacionamento entre as instituições museais, o mercado e a produção de arte, em que seleção, crítica e premiações transformam-se em balizadores poderosos de

MODOS
revista de história da arte
volume 6 | número 2
maio - agosto 2022
ISSN: 2526-2963

mediação. Até recentemente, a reputação de um artista era valorizada ou abalada por colecionadores e instituições que possuíssem seus trabalhos. Um salão podia definir o acesso do artista a um sistema em que a legitimação institucional era cada vez mais necessária e incômoda.

Os valores do salão se difundiram gradualmente por outros formatos. Residências, editais, prêmios, feiras e bolsas tomaram o lugar do desgastado salão. Mas continuamos diante de um sistema competitivo, voltado à premiação a partir de valores pré-indicados (nem sempre transparentes), um corpo de especialistas escolhido pelos organizadores do evento, um sistema hierárquico de premiações, no qual se diferenciam os selecionados a expor e, entre estes, aqueles que receberão os prêmios ou as menções especiais. Competição, inclusão e exclusão.

Num texto escrito em 1977 sobre o VII Salão Paulista de Arte Contemporânea, o crítico Ronaldo Brito afirmava que: "O problema como sempre é que com toda sua irrealidade o salão age sobre o real" (Brito, 2005: 72). O ponto discutido era o quanto os salões dissimulavam o desinteresse do Estado pelas artes visuais. Nessa perspectiva, o salão configurava-se apenas num modo de estabelecer um ponto de contato, por meio de "uma leitura crítica do processo local das linguagens", com parte da produção cultural. Provavelmente, o crítico tinha razão quanto ao fato de que o salão parecia ser – sobretudo a partir dos anos de 1970 – uma "irrealidade" no universo das artes. Uma instituição que, em plena maturação daquilo que posteriormente será chamada de "arte contemporânea", servia-se da competição entre obras e artistas, cujos valores de avaliação ficavam cada vez mais herméticos, senão indefensáveis.

A ampliação de fenômeno curatorial resultou na assimilação de boa parte das características dos salões. Alguns modelos de novos "salões" apenas substituíram críticos e artistas por curadores no corpo jurado. Todavia, na ecologia dos interesses e das posições, a instituição-salão renovava-se, adaptando-se às estratégias particulares dos artistas e transitando entre

MODOS
revista de história da arte
volume 6 | número 2
maio - agosto 2022
ISSN: 2526-2963

obras heterogêneas, cuja vitalidade dava-se entre arte e *quase-arte*; entre flores plantadas e pintadas.

Não nos esqueçamos de dizer: Virgolino pintou muitas flores ao longo de sua carreira[9]. E não há registros de premiações em salões oficiais nas biografias publicadas sobre ele.

Acontecimentos das políticas da arte

O primeiro artigo publicado pela revista MODOS, em janeiro de 2017, questionava qual tipo de texto deve acompanhar uma obra de arte dentro de um museu. Em "As obras visuais e os textos que as acompanham", Jean Galard colocava a obra de arte frente a frente com quatro instituições que ajudam a compor como entendemos o fenômeno artístico na atualidade: a narrativa do artista, o trabalho da história da arte, a pedagogia museológica e o "negligenciado" comentário do público. Galard defende a concisão textual como meta: "Para escrever sobre as obras de arte para o público, deve-se aprender a ser igualmente conciso e preciso" (2017: 24). Deve-se, segundo ele, manter-se a exatidão que a história da arte deve ofertar, enfatizando em cada obra o elemento decisivo de sua individualidade e "propor uma extensão ou um enriquecimento do sentido da obra, para além daquilo que distraidamente a fazemos repetir" (*Ibidem*).

Nesta 17ª edição da revista, novamente um autor questiona o que se pode dizer de uma obra. Mas agora pela perspectiva de como artistas (e outros sujeitos do mundo da arte) intitulam suas obras. Este é ponto-central do artigo de "A difícil arte de dar nome aos bois: a atribuição de títulos nas obras de artes visuais", de Amir Brito Cador (2022), que investe na relevância dos títulos como parte constitutiva da obra de arte. Para tanto, Cador elabora uma tipologia dos títulos: narrativos, descritivos, poéticos, irônicos, tautológicos; explicitando seu funcionamento e aspectos

MODOS
revista de história da arte
volume 6 | número 2
maio - agosto 2022
ISSN: 2526-2963

históricos. Galard e Cador investigam o campo dos textos e subtextos que Glicenstein denominou como "dispositivos de mediação", que compõem o território de intepretação das obras e, por conseguinte, das próprias obras aos nossos olhos (2013)[10].

Carlos Henrique Fernandes (2022), por sua vez, explora o legado crítico de Gilda de Mello e Souza, explicitando como sua formação intelectual e seu trabalho crítico e ficcional foram desprezados pelos critérios acadêmicos e literários no artigo "O saber artesanal de Gilda de Mello e Souza". Já Yasmin Fabris e Ronaldo Corrêa (2022) analisam a remontagem da exposição *A Mão do Povo Brasileiro*, pelo Museu de Arte de São Paulo em 2016. Os autores apresentam o contexto da mostra original de 1969, organizada por Lina Bo Bardi, bem como descrevem como a nova encenação obedeceu a acionamentos conceituais distintos quanto à cultura e à arte populares.

As dimensões expositiva e curatorial atravessam outros três textos nesta edição. Na seção (Ex)Posições, há o texto de Henrique Grimaldi Figueredo (2022) sobre a obra da artista alemão Anne Imhof e sua exposição *Natures Mortes, Carte Blanche à Anne Imhof*, realizada no Palais de Tokyo, em 2021. Na seção Montagem, temos a investigação de duas artistas pesquisadoras. Viviane Gueller (2022) discute a ocorrência da imagem-experiência, conceito operador de uma prática artística, engendrado em sua tese de doutorado. Ela toma sua intervenção/instauração na Galeria da Capela, em Lisboa, como problema. Um espaço expositivo que mantém características históricas singulares relativas ao seu uso original motivou a reflexão sobre uma intersecção entre dimensões da arte e da vida cotidiana. Já Lúcia Fonseca (2022) nos apresenta o trânsito das instalações *Habitar o Espaço* (2011) e *Habitar o(utro) Espaço* (2012) em diferentes espaços expositivos, priorizando o estudo do desenho na história da arte contemporânea voltado, principalmente, aos processos de criação dos artistas, conceitos e poéticas.

Da mesma forma que Daniela Matos, Wellington Virgolino e muitos,

MODOS
revista de história da arte
volume 6 | número 2
maio - agosto 2022
ISSN: 2526-2963

muitos outros artistas, a revista MODOS insiste no debate sobre as relações que modelam como pensamos, narramos, vemos a produção artística e as instituições que atravessam essa produção, por dentro. Tanto quanto Matos, nossa revista busca debater novas e velhas formas de institucionalidade, como se propõe o dossiê da presente edição, organizado pelas pesquisadoras Bruna Fetter e Mônica Hoff Gonçalves. Os questionamentos diante de novas formas de institucionalidade e grupalidade permanecem prementes: como constituir-se criticamente no ambiente institucional que circunscreve a produção poética nas últimas décadas? Como escapar da neutralização, da doutrinação e da uniformização da maioria das instituições (Douglas, 2007: 71)? O presente dossiê "Novas, Antigas, Outras Institucionalidades" reúne artigos que tentam, se não responder, enfrentar os contornos desses e outros questionamentos, tão importantes para artistas e curadores quanto para historiadores da arte atuantes nos dias atuais.

As interdependências entre arte e instituições nos fazem rever algumas premissas tomadas como naturais. Entre ações artísticas que reivindicam ultrapassar a inércia dessas relações e outras que buscam a chance de estabelecer laços e reconhecimento, há muitas questões e sutilezas relacionais que interrogam a autonomia das obras, dos artistas, das curadorias, das críticas e das histórias, prescrevendo uma atenção e tensão para enfrentar a arte na vida vivida, distante de qualquer romantismo ou sublevação, contemporaneamente real e incontornavelmente necessária.

Estar consciente das institucionalidades da arte é estar em alerta sobre as manipulações estratégicas e poéticas que interferem no modo como pensamos, vemos e compreendemos o fenômeno artístico, o que nos leva a questionarmos nossa própria autonomia de pensamento sobre arte. Considerar o poder da arte e a arte como poder suscita outros contornos para o enfrentamento da arte no mundo, na medida em que fazer, curar, expor, ver, pensar arte são atos políticos, sejam potências democráticas e transformadoras, sejam preconceituosas, alienantes e conservadoras.

MODOS
revista de história da arte
volume 6 | número 2
maio - agosto 2022
ISSN: 2526-2963

Momento fundamental para refletirmos em que tipo de situação a arte pode estar nas suas negociações com as instituições, especialmente quando, no Brasil, tudo parece ser desfavorável ao pensamento crítico e autônomo, criativo e diverso, amplo e democrático. Com arte se faz política e com política se faz arte e, diante disso, há sempre escolhas.

Referências

ALBUQUERQUE, F. C. de. O que pode a arte contemporânea no museu: uma reflexão sobre contemplação suspensa, de Rubens Mano. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 4, n. 3, p. 53-67, 2020. Disponível em: https://doi.org/10.24978/mod.v4i3.4651. Acesso em abr. 2022. Acesso em: abr. 2022.

BELTING, H. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BISCHOP, C. Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, n. 110, p. 51-79, autumn 2004.

BRAGA, F. P. MAM Rio em chamas: reconstruções sob novas bases. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 350–378, 2022. Disponível em: https://doi.org/10.20396/modos.v6i2.8667423. Acesso em: abr. 2022.

BRITO, R. Casa da titia. In: LIMA, S. (Org.). *Experiência crítica* – textos selecionados: Ronaldo Brito. São Paulo: Cosac Naify, 2005 [1977].

BUSKIRK, M. The Museum as Producer. In: BISMARCK B. von; MUNDER, H.; SCHNEEMANN, P. (Eds.). *An Antology on the Museum of Contemporary Art*. Zurich: Migros Museum für Gegenwartskunst; JPR Ringier, 2016, p.107-115.

CADOR, A. B. A difícil arte de dar nome aos bois: a atribuição de títulos nas obras de artes visuais. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 59-91, 2022. Disponível em: https://doi.org/10.20396/modos.v6i2.8667337. Acesso em: maio de 2022.

CARDOSO, R. G. As exposições de Arte Latino-americana no Riverside Museum de Nova York em 1939 e 1940: Trâmites da organização da seção brasileira. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 3, n. 1, p. 09-24, 2019. Disponível em: https://doi.org/10.24978/mod.v3i1.4114. Acesso em: abr.2022.

COLOMINA, B. The Museum after Art. In: BISMARCK B. von; MUNDER, H.; SCHNEEMANN, P. (Eds.). *An Antology on the Museum of Contemporary Art*. Zurich: Migros Museum für Gegenwartskunst; JPR Ringier, 2016, p.118-130.

COUTO, M. F. M.; OLIVEIRA, E.D. (Orgs.). Apresentação. In: ____. *Instituições da Arte*. Porto Alegre: Zouk, 2012, p.1-7.

DANTO, A.C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Trad. de Vera Perreira. São Paulo: CosacNaify, 2005.

DIMITROV, Eduardo. *Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo*

pernambucano. Tese (Doutorado em Antropologia Social)-Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

DOUGLAS, M. *Como as instituições pensam*. São Paulo: Edusp, 2007.

FABRIS, Y.; CORRÊA, R. de O. A mesma exposição, acionamentos conceituais distintos: reflexões sobre a reencenação d'A Mão do Povo Brasileiro. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 20-57, 2022. Disponível em: https://doi.org/10.20396/modos.v6i2.8668469. Acesso em: abr. 2022.

FLÓREZ, F.C. *Contra el bienalismo*. Crónicas fragmentarias del extraño mapa artístico actual. Madrid: Ediciones Akal, 2012.

FONSECA, L. Modos de Habitar: uma práxis do desenho na arte contemporânea. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 2, 2022. Disponível em: https://doi.org/10.20396/modos.v6i2.8669361. Acesso em: abr. 2022.

GALARD, J. As obras visuais e os textos que as acompanham. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 1, n. 1, p. 10-24, 2017. Disponível em: https://doi.org/10.24978/mod.v1i1.741. Acesso em: abr. 2022.

GLICESTEIN, J. *L'art contemporain entre les signes*. Textes et sous-textes de médiation. Paris: Presses Universitaires de France, 2013.

GRIMALDI FIGUEREDO, H. Tempo de performance, tempo da performance: impressões sobre Natures Mortes, Carte Blanche à Anne Imhof. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 608–629, 2022. Disponível em: https://doi.org/10.20396/modos.v6i2.8667493. Acesso em: abr. 2022.

GUELLER, V. A imagem-experiência na intersecção de esferas da arte e da vida cotidiana. MODOS: *Revista de História da Arte, Campinas*, SP, v. 6, n. 2, 2022. Disponível em: https://doi.org/10.20396/modos.v6i2.8667376. Acesso em: abr. 2022.

KANGASLAHTI, K. The (French) Origins and Development of International Independent Art at the Musée du Jeu de Paume in 1937. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 2, n. 2, p. 09-31, 2018. DOI: 10.24978/mod.v2i2.1067. Disponível em: https://doi.org/10.24978/mod.v2i2.1067. Acesso em: abr. 2022.

MARZIALE, N. P. Instituições experimentais de arte na Europa nos anos noventa e dois mil: contextualização, conflitos e inspiração. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 3, n. 3, p. 24–43, 2019. Disponível em: https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.3879. Acesso em: abr. 2022.

MOHAMMADZADEH KIVE, S. From Nature to Culture; the "other" at two New York Museums. *MODOS: Revista de História da Arte,* Campinas, SP, v. 3, n. 3, p. 116–133, 2019. Disponível em: https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4234. Acesso em: abr. 2022.

MONTECHIARE, R. Arte versus Cultura: A exibição dos objetos da Sala de África do Museo de Culturas del Mundo de Barcelona. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 3, n. 3, p. 191-208, 2019. Disponível em: https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4223. Acesso em: abr. 2022.

MURRIETA FLORES, D. A. J. International Movement vs. Organization: The Situationist Times and the Situationist International (1962-1967). *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 4, n. 1, p. 152–165, 2020. Disponível em: https://doi.org/10.24978/mod.v4i1.4535. Acesso em: abr. 2022.

PEQUENO, F. Curadoria & experiências. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, vol.. 2, n. 1, p. 16-36, dez. 2012.

OLIVA, F. Salto no vazio. *Revista Bravo*, São Paulo, n. 98, nov. 2005, p.101-107.

OLIVEIRA, E. D. Museu-obra: o museu como problema da arte contemporânea. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 5, p. 157-167, 2016. Disponível em: https://doi.org/10.26512/museologia.v5i10.17733. Acesso em: abr. 2022.

SOMMER, M. F. Mover-se em direção a um (possível) estado da arte das exposições contemporâneas lá e cá. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 2, n. 1, p. 133-150, 2018. Disponível em: https://doi.org/10.24978/mod.v2i1.810. Acesso em: abr. 2022.

TAVARES, M. Arte sob ataque: os usos e abusos da arte pelas redes reacionárias durante a censura da exposição Queermuseu. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas SP, v. 6, n. 1, p. 18–49, 2022. Disponível em: https://doi.org/10.20396/modos.v6i1.8667547. Acesso em: abr. 2022.

VALÉRY, P. O Problema dos museus . *ARS*, São Paulo, v. 6, n.12, p. 31-34, 2008. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S1678-53202008000200003. Acesso em: abr. 2022.

VIRGOLINO, W. Bula para ganhar nos salões. In: DINIZ, C.; HEITOR, G.K.; SOARES, P. (Orgs.). *Crítica de arte em Pernambuco*. Escritos do século XX. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012, p. 199-201.

Notas

* Emerson Dionisio Oliveira é docente e pesquisador da Universidade de Brasília, e-mail: dionisio@unb.br, ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3705-1667; Maria Malta e docente e pesquisadora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e-mail: marizemalta@eba.ufrj.br, ORCID: http://orcid.org/0000-0002-0559-0658; Maria de Fátima Morethy Couto é docente e pesquisadora da Universidade Estadual de Campinas, e-mail: mfmcouto@iar.unicamp.br, ORCID: http://orcid.org/0000-0003-0561-6616.

1 O correlato teórico deste fenômeno pode ser percebido no famoso artigo "The Artworld", publicado em 1965 por Arthur Danto, no *Journal of Philosophy*. Nele, o filósofo estadunidense toma como problema principal a razão das caixas de Brillo de Andy Warhol serem consideradas como arte e as similares encontradas em supermercados não. A partir das provocações de Danto, autores como George Dickie e Richard Sclafani, entre outros, fundaram uma Teoria Institucional da Arte, que advogava que a obra de arte é uma convenção social, cujos elementos estéticos são secundários. Danto, contudo, renegou essa filiação, chamando-a de Falácia Institucional (Danto, 2005: 77). Ele foi um obstinado adversário da ideia de que a arte é apenas um fenômeno reflexo de processos discursivos de instituições. Antes, ainda, é preciso lembrar dos movimentos situacionistas europeus dos anos de 1950, que nutriram muitos dos predicados teóricos da primeira geração de artistas da chamada Crítica Institucional (Murrieta Flores, 2020).

2 Tradução livre do texto original: "In a somewhat ironic twist, the proliferation of institutional critique paved the way for a new tradition of collaboration between artists and museums, with the work emerging from process of negotiation that blurs distinctions among artist, curator, conservator, historian, and even museum lawyer".

3 Flórez chama de arte hiper museística toda aquela produção que toma o próprio museu como operação

poética, uma arte que não existiria sem o museu e que se alimenta de seus conceitos e os replica no campo da "máxima institucionalidade" (2012:162). Os artistas paradigmáticos para este autor são Michael Asher, Gabriel Orozco e Tania Bruguera.

4 Tradução livre do texto original: "The new museums of global contemporaneity would bring to self-consciousness the necessity of the illusions of totality in both art and history by drawing attention to their constructed, fictional characters, as self-enclosing articulations of specific differences – art-historically and socio-historically, respectively. As such, they would invite their publics to themselves engage in the imaginary processes of such constructions. This is one cultural dimension of the process of formation of political identities".

5 Tradução livre do texto original: "The museum today is a hyper-controlled, theatrical space, a contemporary image of 'public space' where people perform for each other, and broadcast that performance through social media".

6 *Schirn Kunsthalle* é uma instituição relativamente jovem para a tradição cultural europeia, que, desde sua criação, em 1986, tem se dedicado a produzir e a propor mostras em duas vertentes, mais ou menos complementares: uma dedicada a revisitar a arte moderna europeia e outra comprometida com mostras-teses que debatem questões próprias do sistema da arte, como consumo, autoria, espetacularização, etc.

7 Texto disponível no site oficial da instituição: https://www.schirn.de/en/exhibitions/2006/nothing/; acesso: abr. 2022. Tradução do texto original: "The gaze into the void thus unveils the peripheral. The ephemeral and the latent unfold. What remains is a diverse, shimmering nothing. This exhibition will be filled with it".

8 Virgolino foi um importante artista na história das artes visuais pernambucana. Engajado na defesa da arte moderna, foi um dos mais atuantes agentes na constituição de um circuito local para as artes. Segundo Dimitrov: "Wellington Virgolino talvez tenha sido o integrante da primeira geração do *Atelier Coletivo* que melhor se adequou a esse sistema das artes em Pernambuco, baseado num circuito de lojas de decoração. Depois de ter sido aluno do curso de desenho geométrico ministrado por Vicente do Rego Monteiro no *Ginásio Pernambucano*, onde frequentou apenas o primeiro ano, abandonando os estudos logo em seguida, passou a ter aulas com Abelardo da Hora. As orientações da arte 'social' tornam-se visíveis já nas primeiras telas e gravuras" (Dimitrov, 2013: 233).

9 Em depoimento, Virgolino esclarece: "Acho muito importante a elaboração desse esquema (...) porque, quando passo para as telas, começo a recriar, às vezes corrigindo ou alterando o que chamamos de composição. Depois é só jogar umas flores, como se fosse uma espécie de tempero, para dar um gosto. (...) Isto é o que eu realizo. Enfeito o quadro. Há quadros que aumentam de preço de acordo com o número de flores" (*apud* Dimitrov, 2013: 236).

10 É preciso salientar que Glicenstein examina os dispositivos de mediação no campo singular da arte contemporânea. Contudo, seu capítulo "La parole de l'artiste face à celle du mediateur" (Glicenstein, 2013), permite-nos uma aproximação com os textos de Cador e Galard.

MODOS
revista de história da arte
volume 6 | número 2
maio - agosto 2022
ISSN: 2526-2963

MODOS. REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE

Grupo de Pesquisa MODOS - História da Arte: modos de ver, exibir e compreender

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Programa de Pós-graduação de Artes Visuais da Universidade de Brasília

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia

Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
UNIVERSITY OF CAMPINAS

Dr. Antonio José de Almeida Meirelles
REITOR

Dr. Paulo Adriano Ronqui
DIRETOR DO INSTITUTO DE ARTES

Dr. Mauricius Martins Farina
COORD. DO PPG EM ARTES VISUAIS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FEDERAL UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

Dra. Denise Pires de Carvalho
REITORA

Dra. Madalena Grimaldi
DIRETORA DA ESCOLA DE BELAS ARTES

Dr. Ivair Reinaldim
COORD. DO PPGEM ARTES VISUAIS

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
UNIVERSITY OF BRASILIA

Dra. Márcia Abrahão Moura
REITORA

Dra. Fátima Aparecida dos Santos
DIRETORA DO INSTITUTO DE ARTES

Dr. Biagio D'Angelo
COORD.DO PPG EM ARTES VISUAIS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FEDERAL UNIVERSITY OF RIO GRANDE DO SUL

Dr. Carlos André Bulhões Mendes
REITOR

Dr. Raimundo José Barros Cruz
DIRETOR DO INSTITUTO DE ARTES

Dra. Teresinha Barachini
COORD. DO PPG EM ARTES VISUAIS

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FEDERAL UNIVERSITY OF BAHIA

Dr. João Carlos Salles Pires da Silva
REITOR

Dra. Nanci Santos Novais
DIRETORA DA ESCOLA DE BELAS ARTES

Dr. Edgard Mesquita de Oliva Junior
COORD. DO PPG EM ARTES VISUAIS

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
STATE UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

Dr. Ricardo Lodi Ribeiro
REITOR

Dr. Alexandre Sá Barretto da Paixão
DIRETOR DO INSTITUTO DE ARTES

Dra. Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra
COORD. DO PPG EM ARTES

MODOS
revista de história da arte
volume 6 | número 2
maio - agosto 2022
ISSN: 2526-2963

EQUIPE EDITORIAL/ GRUPO DE PESQUISA MODOS - História da Arte: modos de ver, exibir e compreender

Dra. Ana Maria Albani de Carvalho
FEDERAL UNIVERSITY OF RIO GRANDE DO SUL

Dra. Ana Maria Tavares Cavalcanti
FEDERAL UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
UNIVERSITY OF BRASILIA

Dr. Luiz Alberto Freire
FEDERAL UNIVERSITY OF BAHIA

Dr. Luiz Cláudio da Costa
STATE UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
UNIVERSITY OF CAMPINAS

Dra. Marize Malta
FEDERAL UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

CONSELHO CIENTÍFICO

Dra. Anne Benichou
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Dr. Bernard Guelton
UNIVERSITÉ PARIS 1

Dra. Catherine Dossin
PURDUE UNIVERSITY

Dr. Jean-Marc Poinsot
UNIVERSITÉ RENNES 2

Dr. Jesus Pedro Lorente Lorente
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Dr. José Emilio Burucúa
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Dr. Jorge Coli
UNIVERSITY OF CAMPINAS

Dr. Márcio Seligmann-Silva
UNIVERSITY OF CAMPINAS

Dr. Paulo Knauss
FLUMINENSE FEDERAL UNIVERSITY

Dra. Raquel Henriques da Silva
NEW UNIVERSITY OF LISBON

Dra. Sonia Gomes Pereirea
FEDERAL UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

Dra. Sônia Salzstein
UNIVERSITY OF SÃO PAULO

Dr. Stéphane Huchet
FEDERAL UNIVERSTITY OF MINAS GERAIS

EDITOR-CHEFE

Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
UNIVERSITY OF CAMPINAS

EDITORES-ASSISTENTES

Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
UNIVERSITY OF BRASILIA

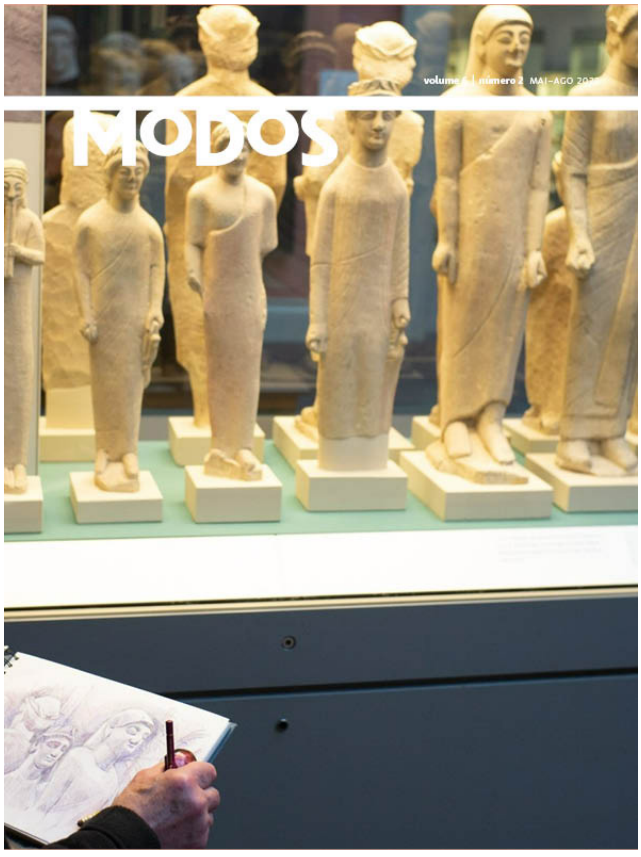
Dra. Marize Malta
FEDERAL UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO

PROJETO GRÁFICO/ EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Julio Giacomelli
Designer visual [Giacko Studio]

IMAGEM DE CAPA

British Museum. Exposição do acervo, janeiro de 2020. Fotografia: Ricardo Anido.



CATALOGAÇÃO NA FONTE ELABORADA POR GILDENIR CAROLINO SANTOS – CRB- 8ª/5447

MODOS. Revista de História da Arte [recurso eletrônico]. v.6, n.2, (2022). -
Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes,
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, 2022 –

Periodicidade quadrimestral
e-ISSN: 2526-2963.
Disponível online
Título abreviado: MODOS: Rev.Hist.Arte
Preservada digitalmente na Rede de Serviços de Preservação Digital – Cariniana (Ibict).

1. Artes Visuais – Periódicos. 2. História da Arte – Periódicos. I. Universidade Estadual de Campinas. Sistema de Bibliotecas. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes/ Artes Visuais.

CDD:701.05
PP-20-048

MODOS. REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas
Rua Elis Regina,50. Cidade Universitária "Zeferino Vaz". Barão Geraldo, Campinas-SP – CEP 13083-854
e-mail: revista.modos@gmail.com
Todos os artigos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores,
não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à revista.

Pareceristas

Adele Nelson, University of Texas
Alberto Martin Chillón, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Almerinda da Silva Lopes, Universidade Federal do Espírito Santo
Ana de Gusmão Mannarino, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Ana Pato, Memorial da Resistência de São Paulo
Ana Gonçalves Magalhães, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
Ana Maria Albani de Carvalho, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Ana Maria Tavares Cavalcanti, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Anna Paula da Silva, Universidade Federal da Bahia
Angela Brandão, Universidade Federal de São Paulo
Anne Benichou, Université du Québec à Montréal
Arthur Valle, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Bruna Fetter, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Bruno Brulon, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Claire Farago, University of Colorado Boulder
Daniela Queiroz Campos, Universidade Federal de Santa Catarina
Diego Souza de Paiva, Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Elaine Dias, Universidade Federal de São Paulo
Catherine Dossin, Purdue University
Fabrícia Jordão, Universidade Federal do Paraná
Fernanda Pitta, Pinacoteca do Estado
Flavia Galli Tatsch, Universidade Federal de São Paulo
Francisco Dalcol, Museu de Arte do Rio Grande do Sul
Gabriel Ferreira Zacarias, Universidade Estadual de Campinas
Gisele Barbosa Ribeiro, Universidade Federal do Espírito Santo
Guilherme Simões Gomes Júnior, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Jesus Pedro Lorente Lorente, Universidad de Zaragoza
Leonor de Oliveira, Universidade Nova de Lisboa
Luana Maribele Wedekin, Universidade do Estado de Santa Catarina
Luciana Benetti Marques Valio, Universidade Estadual de Campinas
Luciene Lehmkuhl, Universidade Federal da Paraíba
Luis Edegar de Oliveira Costa, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Luiz Alberto Freire, Universidade Federal da Bahia
Luiz Claudio da Costa, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Marcele Linhares Viana, Centro Federal de Educação Tecnológica
Marcilon Almeida de Melo, Universidade Federal de Goiás

Marco Antonio Pasqualini de Andrade, Universidade Federal de Uberlândia
Maria Claudia Bonadio, Universidade Federal de Juiz de Fora
Maria de Fátima Costa, Universidade Federal do Mato Grosso
Maria do Carmo Couto da Silva, Universidade de Brasília
Maria Elizia Borges, Universidade Federal de Goiás
Maria Lúcia Bastos Kern, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Maria João Neto, Universidade de Lisboa
Martinho Alves da Costa Junior, Universidade Federal de Juiz de Fora
Mateus Rosada, Universidade Federal de Minas Gerais
Mauricius Martins Farina, Universidade Estadual de Campinas
Mirtes Marins de Oliveira, Universidade Anhembi-Morumbi
Mônica Hoff, Universidade do Estado de Santa Catarina
Nara Cristina Santos, Universidade Federal de Santa Maria
Neiva Maria Fonseca Bohns, Universidade Federal de Pelotas
Niura Legramante Ribeiro, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Patricia Delayti Telles, Universidade de Évora
Patricia Franca-Huchet, Universidade Federal de Minas Gerais
Patricia Leal Azevedo Corrêa, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira, Un.Federal do Rio Grande do Sul
Paulo Knauss, Universidade Federal Fluminense
Paulo Reis, Universidade Federal do Paraná
Raquel Henriques da Silva, Universidade de Lisboa
Raquel Quinet Pifano, Universidade Federal de Juiz de Fora
Rejane Galvão Coutinho, Universidade Estadual Paulista
Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, Universidade Federal de Juiz de Fora
Renata Gomes Cardoso, Universidade Federal do Espírito Santo
Roberto Casazza, Universidad de Buenos Aires
Roberto Conduru, Southern Methodist University
Sabrina Parracho Sant'Anna, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Sheila Cabo Geraldo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Tamara Quírico, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Taisa Helena Pascale Palhares, Universidade Estadual de Campinas
Vera Pugliese, Universidade de Brasília
Vinicius Pontes Spricigo, Universidade Federal de São Paulo

EDITORIAL

Toda Instituição é um acontecimento político
Every institution is a political event
Emerson Dionisio Oliveira; Marize Malta; Maria de Fátima Morethy Couto

ARTIGOS

A mesma exposição, acionamentos conceituais distintos: reflexões sobre a reencenação *d'A Mão do Povo Brasileiro*
The same exhibition, different conceptual drives: reflections on the reenactment of the *A Mão do Povo Brasileiro*
Yasmin Fabris; Ronaldo de Oliveira Corrêa

A difícil arte de dar nome aos bois: a atribuição de títulos nas obras de artes visuais
The difficult art of naming oxen: the attribution of titles to artworks
Amir Brito Cador

O saber artesanal de Gilda de Mello e Souza
The artisanal knowledge of Gilda de Mello e Souza
Carlos Henrique dos Santos Fernandes

DOSSIÊ – NOVAS, ANTIGAS, OUTRAS INSTITUCIONALIDADES

New, old, other institutionalities

Modos de reinventar, pensar e fazer instituições: imaginar politicamente é imaginar coletivamente
Ways of reinventing, thinking and making institutions: imagining politically is imagining collectively
Bruna Fetter; Mônica Hoff (orgs.)

Implodindo a colonialidade: a produção científica de artistas negras na/da arte contemporânea brasileira
Imploding coloniality: the scientific production of black artists in/of contemporary Brazilian art
Guilherme Marcondes

MODOS
revista de história da arte
volume 6 | número 2
maio - agosto 2022
ISSN: 2526-2963

Museus de arte, das práticas coloniais aos desafios da virada digital
Art museums, from colonial practices to the challenges of the digital turn
Maria Amélia Bulhões

Continuum histórico e normatizações em acervos de arte e datasets – Experimentos com Inteligência Artificial no Museu Paulista
Historical continuum and norms in art collections and datasets – Experiments with Artificial Intelligence at Paulista Museum
Bruno Moreschi; Amanda Jurno; Giselle Beiguelman

Estratégias para pensar o colecionismo de arte contemporânea no Brasil
Strategies for thinking about contemporary art collecting in Brazil
Nei Vargas da Rosa

Da crítica institucional à institucionalidade crítica: uma análise da exposição *O Abrigo e o Terreno*
From institutional critique to critical institutionality: an analysis of the exhibition O Abrigo e o Terreno
Pedro Caetano Eboli Nogueira

Nenhuma galeria é um artista: periódicos, crítica e autoinstituições no Brasil nas décadas de 1970-1980
No gallery is an artist: periodicals, critics and self-institutions on Brazil in the 1970s-1980s
Jorge Alberto Silva Bucksdricker

MAM Rio em chamas: reconstruções sob novas bases
MAM Rio on fire: reconstructions on new bases
Felipe Paranaguá Braga

A Arte Postal na XVI Bienal de São Paulo: 40 anos depois
The Mail Art at the XVI São Paulo Biennial: 40 years after
Camila Bôrtolo Romano

Narrativas Textiles: ¿Cuáles regímenes de verdades buscamos crear?
Textile Narratives: Which Regimes of True Are We Creating?
Luciana Borre

Pragmatismo utópico: *Labor Textil / coincidentia oppositorum*
Utopian Pragmatism. *Textile Labor / coincidentia oppositorum*
Luiz Guilherme Vergara

Diagramas especulativos a partir da análise institucional, 'desejos de grupo' no Brasil em crise
Speculative diagrams from institutional analysis, 'group desires' in Brazil in crisis
Cristina T. Ribas

Imaginación infinita: la administración del absurdo, los agentes perturbadores y la hipocresía institucional.
Entrevista con Luis Camnitzer
Infinite imagination: the administration of the absurd, the disturbing agents and the institutional hypocrisy. Interview with Luis Camnitzer
Bruna Fetter; Mônica Hoff

(EX)POSIÇÕES

Tempo de performance, tempo da performance: impressões sobre Natures Mortes, Carte Blanche à Anne Imhof
Performance time, time of performance: impressions on Natures Mortes, Carte Blanche à Anne Imhof
Henrique Grimaldi Figueredo

MONTAGEM: A CONDIÇÃO EXPOSITIVA

A imagem-experiência na intersecção de esferas da arte e da vida cotidiana
The image-experience in the intersection of art and everyday life spheres
Viviane Gueller

Modos de Habitar: **uma práxis do desenho na arte contemporânea**
Modes of Inhbiting: a praxis of drawing in contemporary art
Lúcia Fonseca