



UnB

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
INSTITUTO DE ARTES – IDA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE – PPGAV

CLARISSA COELHO DE CASTRO

**A FICÇÃO COMO PROCESSO:
PERSONAGENS, MANIPULAÇÕES E PERTURBAÇÕES**

BRASÍLIA
2019

CLARISSA COELHO DE CASTRO

**A FICÇÃO COMO PROCESSO:
PERSONAGENS, MANIPULAÇÕES E PERTURBAÇÕES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte, da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Arte.

Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira.

Brasília
2019

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que, de alguma forma, contribuíram para a realização dessa pesquisa. Em especial, ao Professor Dr. Emerson Dionísio, pela orientação durante todo o percurso, e aos professores Dr. Maria de Fátima Morethy Couto e Dr. Biagio D'Angelo, por nos apresentarem novas possibilidades para o processo de investigação.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

CC591f COELHO DE CASTRO, CLARISSA
A FICÇÃO COMO PROCESSO: PERSONAGENS, MANIPULAÇÕES E
PERTURBAÇÕES / CLARISSA COELHO DE CASTRO; orientador Emerson
Dionisio Gomes de Oliveira. -- Brasília, 2019.
110 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes) --
Universidade de Brasília, 2019.

1. Ficção. 2. Poética. 3. Exposições de Arte. 4. Sistema
da Arte. 5. Arte Contemporânea. I. Dionisio Gomes de
Oliveira, Emerson, orient. II. Título.



**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTES VISUAIS APRESENTADA
AOS PROFESSORES:**

Professor (a) Dr. (a). Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (VIS/UnB)
ORIENTADOR (A)

Professor (a) Dr. (a). Biagio D'Angelo (VIS/UnB)
MEMBRO INTERNO

Professor (a) Dr. (a). Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)
MEMBRO EXTERNO

Vista e permitida a impressão
Brasília-DF, **sexta-feira, agosto 02, 2019**

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do
Instituto de Artes / UnB.

RESUMO

Esta dissertação pretende compreender a ficção como processo poético a partir de cinco exposições realizadas no contexto brasileiro contemporâneo. As exposições *Marcelo do Campo* (2003) de Dora Longo Bahia, *Geijitsu Kakuu* (2006) de Yuri Firmeza, *A de Arte – Coleção Duda Miranda* (2006) de Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta, *A Sociedade Cavalieri: 1585-1914* (2015-2016) de Pierre Lapalu e *inventário; arte outra* (2016) de Gustavo von Ha articulam a ficção na linguagem própria do sistema que mimetizam e assim discutem questões pertinentes a uma realidade crítica. As exposições observadas permitem a análise dos processos propostos por esses artistas que apresentam como poética ficcional a criação de personagens, a manipulação de uma situação de exposição e o manuseio das estratégias do próprio sistema da arte. As relações entre o existente e o inventado desdobram-se por toda a pesquisa e não se esgotam nela, uma vez que, à medida que a poética ficcional se infiltra no sistema, os processos artísticos pluralizam-se, proporcionando novas inclusões entre o *real* e o ficcional.

Palavras-chaves: Ficção, Poética, Exposições de Arte, Sistema da Arte, Arte Contemporânea.

ABSTRACT

This dissertation seeks to understand fiction as a poetic process based on five exhibitions held in the contemporary Brazilian art context. The exhibitions *Marcelo do Campo* (2003) by Dora Longo Bahia, *Geijitsu Kakuu* (2006) by Yuri Firmeza, *A de Arte – Coleção Duda Miranda* (2006) by Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta, *A Sociedade Cavalieri: 1585-1914* (2015-2016) by Pierre Lapalu e *inventário; arte outra* (2016); by Gustavo von Ha articulate fiction in the language of the system that they mimic and thus discuss issues that are relevant to a critical reality. The observed exhibitions allow for the analysis of the fictional processes proposed by these artists who present the creation of characters, the manipulation of an exhibition situation and the handling of strategies of the art system itself. The relationship between the existing and the invented unfolds throughout the research and does not exhaust itself. As fictional poetics infiltrate the system, the artistic processes pluralize themselves, providing new inclusions between the *real* and the fictional.

Keywords: Fiction, Poetics, Art Exhibitions, Art System, Contemporary Art

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Dora Longo Bahia, <i>Quand les attitudes déforment les altitudes</i> (1969), Front Ordinaire pour une Esthétique Helvétique Neutre/ FOEHN, Centro Universitário Maria Antônia, São Paulo, 2003	26
Figura 2 - Dora Longo Bahia, <i>F.A.U Planta do 2º Pavimento modificado por Marcelo do Campo</i> (1971), Centro Universitário Maria Antônia, São Paulo, 2003	27
Figura 3 - Dora Longo Bahia, <i>Movimento Terrorista Andy Warhol/ MTAW</i> (1970), Acervo MAM/Comodato Eduardo Brandão e Jan Fjeld, São Paulo, 2006	28
Figura 4 - Dora Longo Bahia, <i>Ambiência 2</i> (1971), Centro Universitário Maria Antônia, São Paulo, 2003	29
Figura 5 - Dora Longo Bahia, <i>Situ-Ação</i> (1972), Centro Universitário Maria Antônia, São Paulo, 2003	30
Figura 6 - Dora Longo Bahia, <i>Acontecimento 1</i> (1972), Centro Universitário Maria Antônia, São Paulo, 2003	31
Figura 7 - Dora Longo Bahia, <i>Exposição Marcelo do Campo: 1969-1975</i> , Centro Universitário Maria Antônia, São Paulo, 2003	32
Figura 8 - Marilá Dardot e Mateus Rocha Pitta, Detalhe da entrada da exposição <i>A de Arte – A Coleção Duda Miranda</i> , Museu Mineiro, 2006, Belo Horizonte	35
Figura 9 - Marilá Dardot e Mateus Rocha Pitta, Detalhe de uma das salas da exposição <i>A de Arte – A Coleção Duda Miranda</i> , Museu Mineiro, 2006, Belo Horizonte	38
Figura 10 - Marilá Dardot e Mateus Rocha Pitta, <i>TV coberta por um lençol</i> (1960) de Artur Barrio por Duda Miranda (2003), Museu Mineiro, 2006, Belo Horizonte	42
Figura 11 - Marilá Dardot e Mateus Rocha Pitta, <i>BB52 Bólido Saco 4 “Teu amor eu guardo aqui”</i> de Hélio Oiticica por Duda Miranda , Museu Mineiro, 2006, Belo Horizonte	43
Figura 12 - Carlos Zilio, <i>Para um jovem de brilhante futuro</i> (1973).....	44
Figura 13 - Marilá Dardot e Mateus Rocha Pitta, <i>Para um jovem de brilhante futuro</i> de Carlos Zilio (1973) por Duda Miranda (2003)	44
Figura 14 - Marilá Dardot e Mateus Rocha Pitta, Detalhe da exposição <i>A de Arte – A Coleção Duda Miranda</i> , Museu Mineiro, 2006, Belo Horizonte.....	46

Figura 15 - Marilá Dardot e Mateus Rocha Pitta, Detalhes das peças <i>Sem Título (Amantes Perfeitos)</i> (1991) de Felix Gonzalez-Torres por Duda Miranda (2003) e <i>Um Sanduíche Muito Branco</i> (1966) de Cildo Meireles por Duda Miranda	47
Figura 16 - Marilá Dardot e Mateus Rocha Pitta, <i>Deslocamentos de espelhos em Paquetá</i> (1969) de Robert Smithson por Duda Miranda (2005), Belo Horizonte	48
Figura 17 - Marilá Dardot e Mateus Rocha Pitta, Detalhe dos registros fotográficos das obras realizadas for do apartamento da exposição <i>A de Arte – A Coleção Duda Miranda</i> com o registro, Museu Mineiro, 2006, Belo Horizonte	49
Figura 18 - Pierre Lapalu, entrada da exposição <i>A Sociedade Cavalieri: 1585-1914</i> , Caixa Cultural Brasília, 2015-16, Brasília	60
Figura 19 - Pierre Lapalu, vista geral da exposição <i>A Sociedade Cavalieri: 1585-1914</i> , Caixa Cultural Brasília, 2015-16, Brasília	61
Figura 20 - Giovanni Battista de’Cavalieri, <i>Criatura Materna do Egito</i> da série <i>Obra na qual se vê monstros de todas as partes do mundo antigo e moderno</i> , Museu Britânico, 1585, Londres	63
Figura 21 - Giovanni Battista de’Cavalieri, <i>Humano que habita feroz grifo</i> da série <i>Obra na qual se vê monstros de todas as partes do mundo antigo e moderno</i> , Museu Britânico, 1585, Londres	64
Figura 22 - Pierre Lapalu, Gravura manipulada atribuída a Francisco Goya, <i>Não há quem nos desate?</i> (1778), <i>A Sociedade Cavalieri: 1585-1914</i> , Caixa Cultural Brasília, 2015-16, Brasília	66
Figura 23 - Pierre Lapalu, Gravura manipulada atribuída a Rembrandt van Rijn, <i>A Babilônia que leia Jeremias</i> (1630), <i>A Sociedade Cavalieri: 1585-1914</i> , Caixa Cultural Brasília, 2015-16, Brasília	67
Figura 24 - Pierre Lapalu, Gravura manipulada atribuída a Ernst Ludwig Kirchner, <i>Mulher de Cavalieri</i> (1903), <i>A Sociedade Cavalieri: 1585-1914</i> , Caixa Cultural Brasília, 2015-16, Brasília	68
Figura 25 - Pierre Lapalu, Instituições Fictícias da exposição <i>A Sociedade Cavalieri: 1585-1914</i> , Caixa Cultural Brasília, 2015-16, Brasília.....	69
Figura 26 - Pierre Lapalu, Selo presente na Ficha técnica da exposição, assim como no Catálogo da mostra <i>A Sociedade Cavalieri: 1585-1914</i> , Caixa Cultural Brasília, 2015-16, Brasília	70

Figura 27 - Gustavo von Ha, Vista geral da terceira sala <i>inventário; arte outra</i> , MAC/USP, 2016-17, São Paulo	72
Figura 28 - Gustavo von Ha, Cartaz de exposição fictícia de “Gustavo von Ha” exposto na terceira sala <i>inventário; arte outra</i> , MAC/USP, 2016-17, São Paulo	73
Figura 29 - Gustavo von Ha, Detalhe da terceira sala <i>inventário; arte outra</i> , MAC/USP, 2016-17, São Paulo	75
Figura 30 - Gustavo von Ha, Gustavo von Ha, Detalhe com objetos de trabalho do artista na segunda sala <i>inventário; arte outra</i> , MAC/USP, 2016-17, São Paulo	76
Figura 31 - Gustavo von Ha, Vista segunda sala <i>inventário; arte outra</i> , MAC/USP, 2016-17, São Paulo	77
Figura 32 - Gustavo von Ha, <i>JP II</i> , MAC/USP, 2015, São Paulo.....	78
Figura 33 - Gustavo von Ha, Vista geral da primeira sala <i>inventário; arte outra</i> , MAC/USP, 2016-17, São Paulo	79
Figura 34 - Yuri Firmeza, <i>Geijitsu Kakuu</i> , Fotografia que simulava um <i>frame</i> do vídeo de Souzousareta Geijutsuka, 2006	96
Figura 35 - Yuri Firmeza, Manchete sobre a exposição fictícia veiculada no Diário do Nordeste em 10 de janeiro de 2006	98
Figura 36 - Yuri Firmeza, <i>Chá com Porradas</i> promovido na galeria que abrigou a não exposição, Museu de Arte Contemporânea do Ceará, Fortaleza	99
Figura 37 - Yuri Firmeza, Manchete veiculada no jornal O Globo em 23 de janeiro de 2006.....	101

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 PERSONAGENS: A CONVERGÊNCIA DOS TRABALHOS	19
1.1 De Marcelo do Campo a Dora Longo Bahia.....	22
1.2 A coleção acessível de Marilá Dardot e Mateus Rocha Pitta	34
2 MANIPULAÇÕES: A EXPOSIÇÃO COMO SITUAÇÃO.....	52
2.1 As manipulações de Pierre Lapalu	59
2.2 A exposição encenação de Gustavo Von Ha	71
3 PERTURBAÇÕES: ENTRE O REAL E O FICCIONAL	83
3.1 A estratégia de Yuri Firmeza.....	90
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	107

INTRODUÇÃO

“Perhaps a fiction is a thing that does not exist but could exist” (KELLY, 1998, p. 178).¹

A invenção do artista motiva esta pesquisa, que tem a intenção de compreender como a ficção se constitui como um processo poético. A ficção nas artes visuais é percebida aqui não como um fim em si mesmo, mas como uma provocação. Tal provocação é proporcionada por elementos até então convencionais do sistema da arte e conduz a elaborações. Esses trabalhos articulam a ficção na linguagem própria do sistema que mimetizam, tecendo simulações para discutir questões pertinentes a uma realidade crítica. Assim, cinco exposições foram escolhidas, e, a partir desse conjunto, pontos de observação foram traçados com o objetivo de compreender como o processo ficcional suspende o *real*² e compartilha uma nova crença gerada pela poética do artista.³

A bibliografia sobre processo ficcional nas artes visuais é esparsa. Para contornar essa questão, teóricos da literatura foram contemplados para preencher essa lacuna. Relações sobre a construção de uma ficção literária foram transpostas para o campo das artes visuais. Dessa forma, a análise das obras, pelo viés proposto por esta pesquisa, foi possível. Outras áreas de conhecimento também foram acessadas, como a estética e a teoria da arte. Tais aproximações só puderam ser desenvolvidas em razão da natureza diversa do conceito de ficção que apresenta inúmeras aplicações, questionamentos e implicações, o que torna esse objeto de estudo ainda mais atraente.

¹ “Talvez uma ficção é uma coisa que não existe, mas poderia existir” (KELLY, 1998, p. 178, tradução nossa).

² Pela complexidade e antagonismos gerados pelas diferentes áreas de conhecimento científico e filosófico frente ao conceito de realidade (o real), optamos por grafar o sentido de realidade e real em itálico de forma a denunciar a ambição diante do tema. Ou seja, nesta dissertação, tomamos a realidade e o real como problemas conceituais que não pretendemos debater.

³ “A tradição artística modernista (marcada pelo surgimento de vanguardas estéticas a partir de 1860) problematizou não apenas a questão da representação, mas também: a hierarquia dos gêneros e temas artísticos; os processos criativos e as materialidades das linguagens; a fruição e a função social da arte. Em virtude da ruptura com certos paradigmas, da profusão de linguagens-estilos e da instabilidade na nomenclatura, até mesmo como forma de instaurar um novo discurso, o momento contemporâneo nomeia, com certa frequência, a prática artística de *poética*. Uma *poética* seria o conjunto de táticas e estratégias, de valores, de estruturas sensoriais e de significado que versificam conteúdos sensíveis, conceituais e processuais da experiência fenomenológica, qualificada como vivência na manifestação artística” (GÜNTHER, 2013, p. 47, grifo da autora).

De acordo com o Dicionário de Filosofia de José Ferrater Mora (2001), o conceito de ficção está relacionado aos verbos fingir, simular, representar, modelar, forjar, disfarçar, inventar, imaginar, supor. Dentre as facetas desse conceito, aqui é possível aproximar o significado de ficção ao ato ou efeito de fingir, ou mesmo à criação imaginária fantasiosa onde o artista apresenta um efeito de realidade concebido por ele. Assim, a ficção não é a obra de arte, mas a torna possível. A ficção “dá voz” ao artista, carrega o seu pensamento e desenvolve a sua provocação, ela não esconde, ela revela. O objetivo não é criar uma situação à parte, independente ou deslocada, mas sim problematizar e interagir com a realidade acessada pelo artista que constrói a situação ficcional, assim ele se associa ao espaço de negociação criado para que a sua ficção faça sentido.

José Juan Saer (2012) acredita que a ficção não é o contrário da verdade, nem uma reivindicação do falso, e que o processo ficcional não produz a mentira ou a fraude, para o autor:

[...] a ficção não pede para ser crível enquanto verdade, e sim enquanto ficção. Esse desejo não é um capricho de artista, mas a condição primeira de sua existência, porque somente sendo aceita como tal é que se compreenderá que a ficção não é a exposição romanceada de tal ou qual ideologia, e sim um tratamento específico do mundo, inseparável da matéria de que trata (SAER, 2012, p. 322).

Assim como o conceito de ficção, o significado do *real*, igualmente, apresenta-se como um problema filosófico por excelência. Em razão da complexidade de significados desses conceitos, é importante ressaltar que aqui não podemos recorrer à determinação mais simples que os categoriza como opostos, visto que são mais do que isso, vão além disso, nas obras que se constroem pelo processo ficcional, eles são como que complementares. A ficção e a realidade estão em perspectiva, elas são unidades dialógicas. A situação ficcional engloba o que foi inventado, ou seja, elaborado e desenvolvido durante o processo poético da criação do artista. Dessa forma, a ficção se realiza como a construção do possível. Estamos habituados a encarar a ficção como parte da *realidade*. Por essa razão, ela faz sentido para nós, e, a partir daí, as proposições apresentadas pelos artistas são lógicas para a nossa observação.

A ficção, quando utilizada como instrumento do artista, desestabiliza o sistema da arte que dissimula o equilíbrio.⁴ Ele sofre uma investida que o movimentada por inteiro, como quando os elementos decantados, levantam-se e deixam a água turva. Essa opacidade criada na água quando movimentada é a ficção que pode também ser pensada como a vegetação fechada de um bosque, onde há galhos, troncos, folhas, cipós, ou seja, um emaranhado de elementos orgânicos que confundem e impendem a passagem gratuita do desbravador. Umberto Eco utiliza essa paisagem como uma metáfora para o conceito de ficção. “Para se tornar sagrado, um bosque tem de ser emaranhado e retorcido como as florestas dos druidas, e não organizado como um jardim francês” (ECO, 1994, p. 134). Para o escritor, o desbravador é o leitor, nesta pesquisa, o observador.

Eco passeia pela ficção ao discorrer sobre os tipos de leitores e universos imaginários, todas as discussões são sempre motivadas por uma obra literária. Dessa forma, ele discorre sobre os protocolos ficcionais, onde todas as experiências traçadas têm origem nas obras. Esta pesquisa também busca se desenvolver dessa forma, as questões originadas pela ficção partem das provocações trazidas pelas exposições.

Ao discorrer sobre diversos exemplos na literatura, o autor esboça um conceito de ficção a partir de protocolos desenvolvidos no campo literário. Alguns desses protocolos também podem ser percebidos nas exposições aqui discutidas, como, por exemplo, o acordo entre o autor e leitor. Segundo Eco (1994), a principal norma para se lidar com uma obra de ficção é aceitarmos o acordo ficcional, que significa que basicamente o autor finge dizer a verdade e o leitor finge aceitar essa verdade. Esse pacto é visível nas obras eleitas, uma vez que os artistas esperam que o observador ingresse na situação ficcional e, a partir daí, absorva a obra. Outra característica determinada por Eco, é a necessidade do autor situar a sua história inverossímil em um ambiente verossímil. Um cenário de elementos plausíveis fortalece a ficção, transporta o espectador de um estado inicial para um final. Esse trânsito, que é o resultado da experiência ficcional, traz à tona as provocações do artista.

⁴ Segundo Maria Amélia Bulhões, sistema da arte é o “[...] conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da arte para toda uma sociedade, ao longo de um período histórico.” (BULHÕES, 2014, p. 1-2).

Nesse mesmo sentido, Eco indica uma outra diretriz que determina que, em uma narrativa histórica, é fundamental que o eixo da obra corresponda ao documentado, mesmo que esteja mergulhado em uma narrativa ficcional com inúmeros personagens criados. Os artistas configuram o passado da sua maneira, inserindo as informações que são pertinentes à sua ficção e, portanto, aos seus personagens. Manuseando a história e a documentação dessa forma, os artistas questionam, através da ficção, o próprio objeto que estão manipulando.

Assim como Eco, James Wood (2012) chama atenção à combinação de detalhes verificáveis e não verificáveis na narrativa ficcional, ressaltando que essa conexão tem a função de criar uma atmosfera de realidade, assim o autor apresenta ao leitor a sua realidade criada e possível. Portanto, a ficção é permeada de detalhes, condizentes ou não com o verossímil; no entanto, são as minúcias inverificáveis que acabam por construí-la.

As situações criadas pelas obras ficcionais precisam ser descobertas, a intenção não é o engano, é importante revelar a criação do artista, quando as obras são desvendadas, elas não se negam fictícias, elas se potencializam. Nos trabalhos ficcionais, a relação espectador-obra é um exercício fundamental, é importante alcançar a ficção e suas provocações. Sobre a atenção dos espectadores ao adentrarem uma obra de ficção, o pesquisador Fabio Nunes afirma que:

Toma-se de assalto uma audiência desatenta, desvelando sua real natureza e permitindo questionar diretamente nosso poder individual de discernir sobre o “verdadeiro” e o “falso”. Quando se descobre o caráter mimético de uma ação artística, há uma nova atenção em jogo. Não por acaso, estas proposições trazem à tona situações características das poéticas conceituais: lança uma quebra de expectativas arraigadas e cria, muitas vezes, um desconforto intelectual (NUNES, 2016, p. 54).

Segundo o artista e pesquisador, as obras ficcionais se desenvolvem através de incômodos e questionamentos e não dispensam o envolvimento do observador. Elas engatilham uma provocação no público. Essa inquietação provocada gera atenção e induz a reflexões. Assim, o público abandona a posição de conforto e é tomado pela invenção do artista. Como se houvesse uma suspensão, o espectador aceita e compartilha a ficção do artista desenvolvida por meio de sua poética.

Jacques Rancière (2017) também atenta aos detalhes da narrativa ficcional e ressalta que a ficção precisa de ações encadeadas ligadas pela verossimilhança, onde o todo está nos detalhes. Rancière afirma que a ficção é:

[...] uma estrutura de racionalidade: um modo de apresentação que torna as coisas, as situações ou os acontecimentos perceptíveis e inteligíveis; um modo de ligação que constrói formas de coexistência, de sucessão e de encadeamento causal entre os acontecimentos e confere a essas formas as características do possível, do real ou do necessário (RANCIÈRE, 2017, p. 11-12).

Os detalhes inverificáveis presentes nos trabalhos ficcionais são como indicadores externos que têm o propósito de revelar a ficção. E, uma vez revelada, a obra não é desacreditada, pelo contrário, esse desvelar afirma a própria invenção. Arthur Danto (2010) discorre sobre o conceito de obra de arte, principalmente, através dos objetos indiscerníveis entre si, mas que carregam a diferença da arte entre eles. Ele destaca a necessidade de indicadores externos para que o público entenda o que se trata ou não de arte, tais indicadores se tornam mais necessários quanto mais a obra se aproxima do efeito do real. Segundo o autor: “[...] pode-se dizer com segurança que quanto maior o grau de realismo pretendido maior a necessidade de indicadores externos de que se trata de arte e não de realidade, os quais se tornam tanto menos necessários quanto menos a obra é realista” (DANTO, 2010, p. 62).

Um exemplo dado pelo autor dessa relação diretamente proporcional é a necessidade de figurino em uma apresentação de teatro na rua. As roupas características são necessárias para que os passantes percebam que estão exercendo a função de “público”, e não apenas testemunhas de uma mera relação social. Nas obras analisadas e na perspectiva desta pesquisa, os detalhes inverificáveis são percebidos no nome escolhido para os personagens, em informações textuais, nas empresas inventadas, nas biografias apresentadas, nas técnicas dos artistas e nas próprias gravuras apresentadas na galeria.

Portanto, a faceta ficcional pertinente a esta investigação é a que proporciona uma incerteza apta a gerar novas determinações, visões e reações. O artista não ambiciona a verdade, mas sim um devir através da situação criada. Ele conduz a discussão. A ficção pode ser encontrada em diversos trabalhos, desde a década de

1960, no entanto, seis artistas brasileiros vivos foram os eleitos para este estudo,⁵ são eles, Dora Longo Bahia (1961), Marilá Dardot (1973), Gustavo von Ha (1977), Matheus Rocha Pitta (1980), Yuri Firmeza (1982) e Pierre Lapalu (1983).

Esses artistas foram escolhidos para esta investigação por apresentarem trabalhos específicos que formam um conjunto que possibilita compreender como o processo ficcional se constitui. O manuseio da ficção através dos instrumentos de legitimação do sistema, como as figuras do circuito da arte, a linguagem expositiva e a mídia especializada, torna este conjunto de obras produzidas nos primeiros anos do século 21 um campo aberto para a discussão. A partir destas obras, a pesquisa gira em torno exatamente de como a ficção é operada por esses artistas, como ela se estrutura, se aparelha e se consolida, tornando-se visível no sistema da arte.

A exposição *Marcelo do Campo* (2003) de Dora Longo Bahia se constituiu como uma retrospectiva da suposta produção do artista inventado Marcelo do Campo. Bahia criou o artista e suas obras. Assim como ela, ele é um artista multimídia. Marcelo do Campo teria sido um estudante que militava contra a ditadura instituída no Brasil à sua época. Dessa forma, a artista apresenta um olhar crítico em relação ao sistema da arte e à história política brasileira.

A exposição *A de Arte – Coleção Duda Miranda* (2006) de Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta criam, não um artista, mas uma colecionadora fictícia. Tal diferença surge na ação dessa personagem que não criava, como Marcelo do Campo, mas sim replicava as obras expostas. Esse movimento justifica a poética dos artistas que põem em xeque o mercado da arte e o colecionismo.

A exposição *A Sociedade Cavalieri: 1585-1914* (2015-2016) é idealizada por um curador fictício que apresenta uma suposta sociedade secreta através da situação de exposição desenvolvida por Pierre Lapalu. O artista revelou um gravurista que ocupava uma mera nota de rodapé na história da arte e lhe concedeu influência sobre dezenas de artistas no decorrer de 300 anos. Nesse contexto, a mostra apoia-se em instituições internacionais inventadas e manipulações digitais que legitimavam a situação de exposição e acompanham o observador quando tomado pelas hesitações que a ficção suscita por meio da linguagem expositiva.

⁵ Tentamos contato com os seis artistas durante a pesquisa; no entanto, não obtivemos resposta da maior parte deles.

É também por meio da linguagem expositiva que Gustavo von Ha molda uma ficção de si mesmo na exposição *inventário; arte outra* (2016). A mostra se denominava como uma retrospectiva, e as obras ali apresentadas eram de autoria de “Gustavo von Ha”;⁶ contudo, levantam-se dúvidas quanto à veracidade do autor e à autenticidade das obras expostas, em razão das composições serem absolutamente semelhantes a obras de pintores modernistas estabelecidos. Nesse sentido, as salas que abrigavam a exposição permitiam a discussão sobre os conceitos de cópia, simulação e apropriação.

Por fim, Yuri Firmeza elaborou a ideia de um artista aclamado pela crítica, concebendo assim Souzousareta Geijutsuka, renomado artista japonês que teria trabalhado com videoarte e elementos da natureza. Um *release* rico em exposições internacionais e uma assessora de imprensa engajada deram vida ao artista fictício que supostamente realizaria a exposição *Geijitsu Kakuu* (2006), intensamente divulgada pela imprensa local. No entanto, ela nunca aconteceu.

Nesse universo de trabalhos que apresentam a ficção como processo, a discussão sobre o sistema e mercado de arte, autoria, apropriação, historiografia e colecionismo é o centro. Dentre outras questões, Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta discutem o mercado de arte, autoria, colecionismo e apropriação através da colecionadora fictícia. A apropriação é também abordada por Dora Longo Bahia e Gustavo von Ha. A história da arte é protagonista no trabalho de Pierre Lapalu quando ele institui uma linha paralela a ela. Por sua vez, a não exposição de Yuri Firmeza desafia o sistema da arte, dentre outras questões.

Todos os trabalhos compartilham da ideia como elemento principal na concepção da obra, e a ficção como o processo pelo qual essa ideia é gerada e apresentada. Assim, a ficção é o ponto de inflexão em cada um dos trabalhos analisados. Para entender como tal instrumento, tão caro a outras esferas de criação, se desenvolve, tornando-se visível no campo artístico, abordaremos três pontos de observação, não excludentes, da prática artística ficcional: a invenção de personagens, a simulação de uma situação de exposição e o manuseio das estratégias do próprio sistema da arte.

⁶ Nesta dissertação, o nome do artista Gustavo von Ha estará entre aspas quando o mesmo se referir ao personagem criado por ele.

A dissertação é iniciada pela observação do desenvolvimento dos personagens criados pelos artistas por ser um efeito comum a todos. No entanto, nas obras de Dora Longo Bahia, Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta, este se constitui como uma linha mestra na qual o artista edifica sua obra. O segundo capítulo traz à tona a situação de exposição que podemos perceber nas obras de Pierre Lapalu e Gustavo von Ha. Nelas, observamos a ficção que vive no seio da exposição, mas que toma outro partido precisamente pela presença da narrativa ficcional. Percebemos que a linguagem expositiva utilizada subverteu as convenções correntes, reutilizando-as com o objetivo de alcançar o que era outrora inacessível. Assim, o formato de exposição é potente, expansivo e oferece novos graus de criticidade. E por fim, no último capítulo, as perturbações provocadas pelo trabalho de Yuri Firmeza são abordadas a partir das estratégias de divulgação das exposições que enfatizam as relações traçadas pelo sistema da arte.

As provocações suscitadas pelos artistas não são gratuitas, muito menos arbitrárias. Os questionamentos despontam a partir dos trabalhos, são intrínsecos a eles. No limite, eles são o próprio questionamento. A observação dos efeitos ficcionais aponta para a indeterminação quanto aos fatos e à existência dos indivíduos. Nesse sentido, a interrogação mostra-se como ponto forte da ficção. Souzousareta Geijutsuka é mesmo japonês? Suas obras são inventadas? Gustavo von Ha tem quantos anos? Ele cria ou se apropria? A Sociedade Cavalieri existiu? Pierre Menard é uma invenção? Marcelo do Campo é um artista ou um apicultor? Onde estão as suas obras? Duda Miranda é um homem ou uma mulher? É uma falsária? Tudo é indefinição, mas tais indagações, pouco a pouco, desvendam a graça desses artistas. Nessas obras, a dúvida quanto ao que é *real* e ao que é ficcional prevalece, ela absorve o espectador e assim, as imprecisões tomam o processo para si.

1 PERSONAGENS: A CONVERGÊNCIA DOS TRABALHOS

“É porém a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adentra e se cristaliza” (ROSENFELD, 2014, p. 21).

Todas as obras escolhidas para compor esta análise apresentam uma categoria ficcional em comum, a criação do personagem pelo artista. No desenvolvimento dos cinco trabalhos, a manipulação dos sujeitos os conecta. Esta convergência evidencia a importância deste processo na poética ficcional. Dessa forma, os artistas desenvolvem sua ficção em torno do personagem, do cenário que ocupa e das relações que são travadas a partir daí. Assim, o personagem de ficção precisa estar inserido em uma rede de indivíduos e fatos para que se torne possível ao observador. É indispensável construir um circuito de legitimação para que o personagem se torne *real*. A concepção do personagem demanda infinitas novas invenções, uma vez que é necessária a criação também do universo do qual ele faz parte. Sem a construção deste universo, ele não faz sentido, sua ação não se torna concreta. Nesse processo, a interação do personagem com esse circuito torna-se essencial. A interação de tudo e de todos compõe o personagem, desenvolvendo, assim, sua identidade, biografia e ambições.

Segundo Antonio Candido (2014), a técnica de caracterização de personagens é fundamental para a própria natureza da ficção. Portanto, não se admira que a presença de personagens fictícios seja o ponto de intersecção entre todos os trabalhos eleitos nesta pesquisa. A criação do personagem se torna o meio pelo qual o artista desenvolve a sua poética ficcional. O crítico esclarece que a construção do personagem na escrita do romance se dá através da relação estreita entre personagem e autor, além do vínculo dele com aquilo que denominamos, nas negociações sociais, como *realidade*. Sobre essa concepção, Candido (2014, p. 70) diz que: “tomando o desejo de ser fiel ao real como um dos elementos básicos na criação da personagem, podemos admitir que esta oscila entre dois polos ideais: ou é uma transposição fiel de modelos, ou é uma invenção totalmente imaginária”.

Os personagens ficcionais apresentam contornos precisos traçados pela sua biografia, relações sociais, escrita e imagens, dentre outros elementos que os constroem. Cada artista desenha uma linha de coerência para a sua existência, tornando-a lógica e coesa aos olhos do observador. Pierre Lapalu cria o curador Pierre

Menard. Marilá Dardot e Mateus Rocha Pitta criam a colecionadora Duda Miranda. Por sua vez, Dora Longo Bahia, Yuri Firmeza, Gustavo von Ha criam artistas, respectivamente, Marcelo do Campo, Souzousareta Geijutsuka e “Gustavo von Ha”. Três categorias existentes e legítimas do sistema da arte, “[...] personagens construídas em torno de um modelo real dominante, que serve de eixo [...]” (CANDIDO, 2014, p. 72). Assim, temos três ofícios que pertencem ao sistema da arte com traços aceitos pelo observador porque são parte integrante de algo conhecido com características específicas. No nosso caso, figuras do sistema da arte, nenhuma delas escolhida aleatoriamente, o ofício de cada um já diz muito sobre onde o artista quer chegar e qual caminho ele vai percorrer nesse processo.

Assim, no trabalho de Pierre Lapalu o curador inventado Pierre Menard se torna convincente a partir da escrita de dezenas de textos que compõem a exposição. A palavra como rastro também pode ser notada na entrevista publicada do suposto artista japonês de Yuri Firmeza, ou ainda, nas dezenas de *e-mails* trocados entre personalidades do mundo da arte e Duda Miranda. No caso de Marcelo do Campo e “Gustavo von Ha”, a biografia é detalhada e documentada com imagens e vídeos que registram suas ações e oferecem um contorno ainda mais tangível aos personagens.

O conjunto dos trabalhos revela três grupos que integram a rede de comunicação na arte contemporânea, Anne Cauquelin (2005, p. 90) discute as transformações que tais componentes sofreram quando comparamos o movimento moderno com o contemporâneo: “Produtores, intermediários e consumidores não podem ser mais distinguidos. Todos os papéis podem ser desempenhados ao mesmo tempo. O percurso de uma obra até o consumidor presumido não é mais linear, mas circular”.

Os artistas compreendem as implicações dessas mudanças sofridas pelo sistema e tiram proveito disso durante o desenvolvimento do seu processo ficcional. Como no caso do curador criado e nomeado por Pierre Lapalu, não por acaso, como Pierre Menard. Ele é parte do discurso, ativa a obra e estabelece as conexões necessárias. Sendo o papel do personagem fundamental ao trabalho, uma vez que é o curador fictício que apresenta a *Sociedade Cavalieri*, antes secreta, para o público. Ele oferece um novo discurso sobre um recorte importante da história da arte, o curador narra esse discurso expondo as presumidas gravuras segundo determinações que serão absorvidas por seus contemporâneos. Inclusive, o fato de

ser secreta é mais um dos artifícios que utiliza para, ao mesmo tempo, justificar sua existência e sua ausência na história da arte.

A mostra *inventário; arte outra*, de Gustavo von Ha, artista visual nascido em Presidente Prudente, interior de São Paulo em 1977, é uma grande instalação que simula a retrospectiva do personagem “Gustavo von Ha”, artista brasileiro que atuou intensamente entre as décadas de 1950 e 1990. A exposição é abrigo do personagem que se constrói a partir de uma aproximação sensível do artista criador.

Em *Geijitsu Kakuu*, Yuri Firmeza afirma que o personagem desenvolvido como o artista japonês, Souzousareta Geijutsuka, é uma situação política-poética. A partir disso, percebemos que a obra se realiza precisamente pela ausência do artista. Tal ausência reverbera e perturba o sistema.

Sobre a importância e complexidade da criação da personagem de ficção, James Wood (2012) escreve que a dificuldade dessa concepção está principalmente na habilidade do autor de colocar o personagem para funcionar. Aqui, os artistas realizam esse movimento através de vários mecanismos que veremos nos capítulos seguintes. No entanto, é nos trabalhos de Dora Longo Bahia, Marilá Dardot e Mateus Rocha Pitta que o grau de profundidade na criação dos personagens é percebido com mais força.

Wood (2012, p. 104) ressalta que os personagens fictícios se tornam verossímeis ao leitor em razão da proximidade das suas ações com as situações vividas por ele mesmo: “Esse grau de realidade é diferente de autor para autor, e nossa fome de profundidade ou de grau de realidade de um personagem é dirigida por cada escritor [...]”. No processo de criação da personagem fictícia, a dupla de artistas inventa a colecionadora Duda Miranda e sua coleção, dispõe tal coleção no seu suposto apartamento e inicia o processo ficcional onde discute, a partir das ações dessa personagem, as incongruências do sistema do qual ela participa. Na concepção da personagem de Dora Longo Bahia, ela realiza a invenção de Marcelo do Campo através de detalhes da sua biografia, da posição política arriscada que ocupa no seu país, da sua produção artística militante e intensa e, até mesmo, do abandono da arte.

Bahia, Dardot e Pitta têm, na invenção de seus personagens, a chave mestra que ativa o processo poético ficcional dos trabalhos.

1.1 De Marcelo do Campo a Dora Longo Bahia

Dora Longo Bahia⁷ (2006) declara que o escritor Fernando Pessoa foi um dos tripés na criação de Marcelo do Campo. A partir daí, o artista fictício pode também ser pensado como um heterônimo da artista.⁸ Marcelo do Campo não tem vínculo com a personalidade de Bahia, e sim emula uma nova. Segundo o Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português (2010), a palavra heterônimo significa “outro nome” e pode ser considerada como o centro da obra do autor. A escolha de Pessoa por heterônimos, em vez do pseudônimo, acontece por aquela indicar novas personalidades para o autor português. Os heterônimos de Fernando Pessoa são personagens autorais, com biografias próprias sem relação nenhuma com ele mesmo. Sendo assim, o uso dos heterônimos se caracteriza por ser um espaço autoral. A relação entre artista e personagem é problematizada através da criação de heterônimo com características pessoais e biográficas distintas. Annateresa Fabris discorre sobre os heterônimos de Dora Longo Bahia e ressalta que:⁹

A crise da subjetividade é justamente um dos eixos da operação de Dora Longo Bahia, que explora com suas construções ficcionais o tema da identidade do artista contemporâneo por um viés preciso: a apropriação de práticas alheias, sem que isso crie um paradoxo (FABRIS, 2012, p. 80).

Sobre o processo de criação do personagem, Fabris trata o sumiço da artista como o cancelamento da identidade da autora, tal apagamento é feito através da apropriação de outrem, trazendo à tona os conceitos de autoria e da própria obra de arte. A biografia e produção artística de Marcelo do Campo é dissociada de Dora

⁷ Dora Longo Bahia (São Paulo/SP, 1961) é uma artista multimídia com produção artística intensa desde 1984. Participou de dezenas de exposições no Brasil e no mundo, como, por exemplo, a *XXVIII Bienal de São Paulo*, a *VI Bienal de Havana*, Cuba, além de países como Holanda, França, Venezuela, África do Sul, Índia, Bélgica e Suíça. Em 2013, tornou-se professora da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

⁸ A invenção do artista é contemplada na dissertação de Dora Longo Bahia intitulada *Marcelo do Campo: 1969-1975*, apresentada em 2003 à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. A tese da autora também conduziu esta pesquisa, pois reproduziu a tal dissertação na primeira parte, como imagens de todas as suas páginas acrescidas das anotações feitas pela própria autora, à mão livre, em caneta vermelha, como poderemos observar em algumas imagens aqui reproduzidas.

⁹ Na tese intitulada *Do Campo a Cidade*, Dora Longo Bahia apresenta a biografia e as obras de Marcelo Cidade, um novo artista ficcional, que, segundo a própria autora, é uma imagem disfarçada de verdade. Embora pertinente, tal personagem não será incorporado a esta análise, que será restrita apenas a Marcelo de Campo.

Longo Bahia. No *site* de Marcelo do Campo,¹⁰ assim como no verbete da Enciclopédia Itaú Cultural,¹¹ ou mesmo nos dados técnicos das obras no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo,¹² não há qualquer alusão a Dora Longo Bahia.

O tempo de atuação do artista fictício é curto, apenas de 1969 a 1975, mas, ainda assim, determinante para o processo ficcional desenvolvido, pois comporta os primeiros anos de instauração do Ato Institucional número 5 (AI-5), que se constitui como a expressão mais acabada e dura da ditadura militar brasileira (1964-1985).

O AI-5 sustentava-se através de ações arbitrárias que possibilitavam o poder de exceção ao chefe do executivo ocupado por um militar. Tal Ato entrou em vigor em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva. O Ato marcou o período denominado “anos de chumbo”, que se estendeu até o fim do Governo Médici. O AI-5 manteve-se no combate de toda e qualquer ideologia que fosse contrária ao poder da extrema direita ditatorial instaurada no Brasil. Ele enfatizava o projeto de eliminação de grupos oriundos dos setores políticos e culturais que lutavam contra o regime militar e determinava que o Presidente da República poderia decretar o recesso do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas e das Câmaras de Vereadores, por Ato Complementar, em estado de sítio ou fora dele. Quando decretado o recesso parlamentar, o Poder Executivo ficava autorizado a legislar sobre toda e qualquer matéria.

Assim, o AI-5, permitiu que o Presidente da República demitisse ou aposentasse centenas de servidores públicos. A censura foi amplamente imposta aos meios de comunicação e atividades culturais, houve intervenções em sindicatos, e as universidades passaram a ser consideradas centros de subversão. Milhares de pessoas foram perseguidas, presas e torturadas, centenas foram mortas ou ainda estão desaparecidas, fazendo com que a organização da resistência e da luta armada tomasse força no país. Sobre a produção artística do período, Maria Angélica Melendi (2017, p. 237) ressalta que: “Durante os processos ditatoriais latino-americanos,

¹⁰ A biografia e alguns trabalhos de Marcelo do Campo podem ser acessados através do *site* do artista fictício desenvolvido por Dora Longo Bahia. Disponível em: <<https://marcelodocampo.org/>>. Acesso em: 15 out. 2018.

¹¹ Marcelo do Campo. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa364820/marcelo-do-campo>>. Verbetes da Enciclopédia. Acesso em: 10 out. 2018.

¹² Cinco obras de autoria de Marcelo do Campo foram acervadas pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo. Disponível em: <<http://mam.org.br/acervo/2002-015-campo-marcelo-do/>>. Acesso em: 13 out. 2018.

alguns artistas se empenharam em criar uma arte de resistência, que lograsse desvendar e denunciar, a partir da opressão vivida, as armadilhas do poder”.

Foi exatamente por esse viés que Dora Longo Bahia desenvolveu o seu personagem, que traçou estratégias efetivas no seu processo de produção para denunciar os acontecimentos do seu cotidiano. Marcelo do Campo é ficcional, o seu tempo e campo de atuação não.

Assim, o período político crítico torna-se essencial para a produção tanto de Marcelo do Campo como de Dora Longo Bahia. Para do Campo, a ditadura motivou seu trabalho artístico. Para Bahia, justifica a pesquisa e responde à falta de documentação, consequência também do poder repressor. Segundo a artista (BAHIA, 2006), os anos de atividade escolhidos, além da arte como protesto, associam-se também ao período de transformações sobre os limites da obra de arte. A situação ficcional criada homenageia outros jovens que romperam com as formas artísticas tradicionais e foram ignorados pela história da arte em razão da efemeridade dos registros. Ainda segundo Dora Longo Bahia (2006), as obras do artista fictício são um exemplo da produção artística do período que se caracteriza pela frágil documentação, sendo únicos indícios das suas obras efêmeras registros-textos e algumas imagens e vídeos das ações e intervenções

Para a criação do personagem, Bahia determina um breve período de atividade para Marcelo do Campo. No entanto, ofereceu a ele uma rica produção artística e uma intensa biografia. As informações sobre as atividades do artista fictício são datadas até 1975, ainda antes da abertura democrática do país, quando o seu destino é traçado de forma curiosa pela artista, Marcelo do Campo muda para Florianópolis e torna-se um apicultor.

As fotografias, quase documentais, comprovam cada um dos projetos de Marcelo do Campo. Ao mesclar fatos históricos com ficcionais, a artista reafirma a ficção. Segundo ela, a biografia construída é descrita como ficcional, mas é possível, porque a artista mergulha Marcelo do Campo em um mundo de referências que formam os ideais do estudante militante. A própria Dora Longo Bahia explica que:

Por um lado, a vida de Marcelo do Campo é uma ficção, mas o contexto ao qual pertence é o real: o artista é uma criação imaginária de Dora Longo Bahia situada num determinado momento histórico. Apesar de fictício, o artista é uma possibilidade de fato, já que muitos de seus contemporâneos desenvolveram pesquisas semelhantes às dele. As circunstâncias nas quais

a obra de Marcelo do Campo teria se desenvolvido são genuínas e tornam, portanto, a sua existência convincente (BAHIA, 2006, p. 86).

Ela usa de tal mecanismo ao situar o seu artista na reconhecida *Quand les attitudes deviennent forme* (1969) realizada em Berna, com a curadoria de Harald Szeemann, que reuniu cerca de 70 artistas de vanguarda, incluindo Claes Oldenburg e Joseph Beuys, que apresentam trabalhos conceituais onde novas expressões artísticas são reveladas.

Conforme a biografia criada para Marcelo de Campo, a exposição de Szeemann motiva uma ação específica do grupo “FOEHN (Front Ordinaire pour une Esthétique Helvétique Neutre)”, que o artista fictício, então com 17 anos, integrava. O jovem artista havia se mudado para a Europa e, em terras estrangeiras, entra em contato com artistas residentes suíços que formam o “FOEHN”, que tinha como objetivo testar os limites das instituições artísticas. As pretensões do coletivo estão documentadas no “Manifesto FOEHN”, de 1969, divulgado em francês, alemão e italiano. O documento justifica a existência do grupo que se dá através da resistência de jovens artistas que presenciam as novas questões trazidas pelo movimento conceitual. Para o coletivo, o contexto firma-se como fundamental para a compreensão da obra de arte que se localiza em um tempo e lugar específicos que também a constituem. Dessa forma, esse tempo e espaço tornam-se abstrações relativas, levando ao limite o conceito de obra de arte, sua origem e sua própria existência.

Na ação “*Quand les attitudes déforment les altitudes* (1969)”, o grupo ocupa um *bunker* de papelão do lado de fora da exposição e denuncia o isolamento da Suíça na política internacional, assim como a falta de artistas locais na grande exposição (Figura1, a seguir).

Figura 1 - Dora Longo Bahia, *Quand les attitudes déforment les altitudes* (1969),
 Front Ordinaire pour une Esthétique Helvétique Neutre/ FOEHN,
 Centro Universitário Maria Antônia, São Paulo, 2003



Fonte: Bahia (2010).

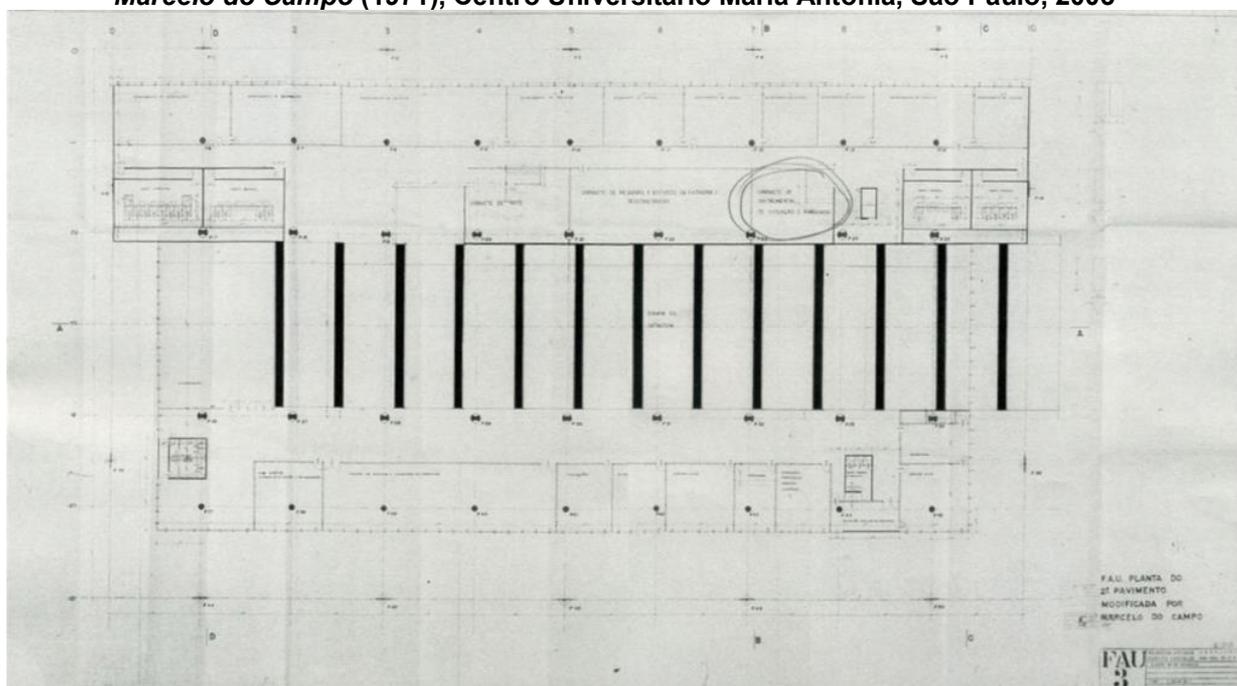
Dora Longo Bahia utiliza a expressão “encenar” para várias das obras atribuídas a Marcelo do Campo. Assim, essa ação no *bunker* foi encenada e filmada em Super-8 na Ecole Cantonale d’Art du Vallais, em Sierre, na Suíça, em 2001. A forma efêmera da documentação do trabalho de Marcelo do Campo fortifica a invenção da artista.

Bahia também determinou a Marcelo do Campo uma formação acadêmica ao voltar ao Brasil, ainda em 1969, quando o artista fictício ingressa na graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. “Marcelo sempre quis ser artista, mas escolheu estudar arquitetura por ideologia. Desprezava o objeto artístico e acreditava na arte enquanto manifestação ou experiência” (BAHIA, 2006, p. 31). Como estudante de arquitetura, inicia a sua experiência com intervenções em plantas baixas do projeto da nova Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e realiza modificações nas plantas originais de João Batista Vilanova Artigas. As alterações feitas por Marcelo do Campo fazem que a estrutura arquitetônica do prédio ali desenhado seja inconsistente, tornando-a imprópria para a construção. Essa

intervenção do artista fictício critica a ordem e a falência do modelo arquitetônico ideal vigente à época, o carimbo com a inscrição “Modificada por Marcelo do Campo” denunciava essa intervenção (Figura 2). Bahia (2006, p. 39) explica que o personagem: “Realiza a série de desenhos intervindo nas plantas do prédio da FAU concebido por Artigas, com a pretensão de alterar a lógica dos originais e propor a inviabilidade de uma arquitetura com traçados simétricos e regulares”.

Essa série prescinde de registro fotográfico ou fílmico, as próprias plantas modificadas são a obra do artista ficcional que transforma, através de seus traços intrusos, o projeto de edificação em um projeto de uma ruína, uma vez que os seus traços inviabilizavam o projeto.

Figura 2 - Dora Longo Bahia, F.A.U. Planta do 2º Pavimento modificado por Marcelo do Campo (1971), Centro Universitário Maria Antônia, São Paulo, 2003



Fonte: Bahia (2006).

Dora Longo Bahia segue com a biografia do artista fictício que, como aluno da Universidade de São Paulo, executou diversas ações com outros estudantes e novamente integrou um coletivo, chamado “Movimento Terrorista Andy Warhol (MTAW)”, que realizava intervenções anônimas e, muitas vezes, violentas em espaços públicos. “As agressões do MTAW à arquitetura funcionavam como metáfora da destruição da ordem imposta pelo homem civilizado” (BAHIA, 2006, p. 42). Os ataques contra a arquitetura expõem a oposição contra a fragmentação social

estabelecida e contra o próprio homem que transforma a natureza através da sua degradação. Dessas ações, os registros são efêmeros, assim como toda documentação dos trabalhos de Marcelo do Campo.

O MTWA inspirava-se nas pretensões de Robert Smithson sobre a desintegração da forma. Smithson desenvolve a criação a partir de novos entendimentos dos processos da execução da obra de arte, ou até mesmo da sua inexecução. Segundo Dora Longo Bahia (2006), Smithson apresenta uma nova experiência ao observador que fica entre a percepção sensível da obra e sua documentação. Como o artista fictício, ele, igualmente, era formado em arquitetura e provocava reações diferentes ao relacionar os trabalhos feitos do lado de fora e as respectivas fotografias enclausuradas dentro do espaço da galeria, assim como as ações do MTWA, que aconteciam nos espaços públicos, mas tinham apenas os seus registros expostos (Figura 3).

Figura 3 - Dora Longo Bahia, *Movimento Terrorista Andy Warhol/ MTAW* (1970), Acervo MAM/ Comodato Eduardo Brandão e Jan Fjeld, São Paulo, 2006



Fonte: <http://mam.org.br/acervo/cm2006-203-campo-marcelo-do/>. Acesso em: 18 out. 2019.

O personagem de Dora Longo Bahia sintoniza sua produção artística com a situação política do país à época, assim incorpora cada vez mais referências explícitas à censura e à tortura. As relações de gênero e o destaque do homem, em detrimento da mulher na situação social brasileira da década de 1970, também são abordadas. A série “Ambiência (1971)” é um dos trabalhos dessa temática. Nela, um homem mascarado tortura uma jovem mulher fardada. É interessante notar que Bahia cria séries, como nesse caso, inclusive as apresenta na exposição numerada “Ambiência 2 (1971)” (Figura 4), indicando que existam outras, sugerindo, assim, que Marcelo do Campo tenha produzido mais material sobre a mesma temática. No entanto, não há registro das demais ações da série, nem ao menos à número 1, mas isso é facilmente justificado pela efemeridade dos suportes durante toda criação da situação ficcional. Assim, tal efemeridade é aliada de Dora Longo Bahia durante o processo.

**Figura 4 - Dora Longo Bahia, *Ambiência 2* (1971),
Centro Universitário Maria Antônia, São Paulo, 2003**



Fonte: Bahia (2010).

O trabalho de Duchamp é também umas das principais referências da artista quando da concepção da vida e obra do personagem. Podemos observar isso na intervenção inventada para a *VI Jovem Arte Contemporânea*. De 1963 a 1978, as

edições da *Jovem Arte Contemporânea*, *Prospectiva 74* e *Poéticas Visuais* são algumas das experiências singulares e marcantes da trajetória de Walter Zanini enquanto diretor do MAC/USP. Para a edição da VI JAC (1972), Zanini loteou o museu. Não havia júri, apenas um sorteio que determinava que artista inscrito participaria da mostra. Na biografia criada por Bahia, Marcelo do Campo não foi um dos 84 artistas contemplados com um espaço no museu durante a exposição, sua ocupação não foi autorizada, mas, ainda assim, o museu foi ocupado por ele. Ele realizou o projeto “Situ-Ação (1972)”, onde entra nos banheiros do museu e assina ‘R.Mutt’ no mictório, que permanece integrado à arquitetura após a intervenção (Figura 5). A ação do personagem nos banheiros do MAC/USP, documentada por fotografias, explora ainda a relação paradoxal entre presença e ausência da obra de arte no espaço expositivo.

**Figura 5 - Dora Longo Bahia, *Situ-Ação* (1972),
Centro Universitário Maria Antônia, São Paulo, 2003**



Fonte: Bahia (2010).

Bahia apresenta ainda a série “Acontecimento (1972)” que é composta de três movimentos distintos, o ponto comum entre eles é a forte denúncia à ditadura militar representada pela ação de Marcelo do Campo de atirar contra símbolos da pátria. Em

“Acontecimento 1” (Figura 6), o artista dispara com uma pistola calibre 38 contra a bandeira do Brasil, em “Acontecimento 2”, ele atira contra o LP da trilha da Copa do Mundo de 1970, por fim, em “Acontecimento 3”, dispara contra o cartaz comemorativo do sesquicentenário da independência do Brasil. Para enriquecer o universo que dá suporte ao personagem, Bahia determina que a primeira das ações foi interrompida por policiais que prenderam, além de Marcelo do Campo, vários estudantes que assistiam à ação na FAU/USP.

**Figura 6 - Dora Longo Bahia, *Acontecimento 1* (1972),
Centro Universitário Maria Antônia, São Paulo, 2003**



Fonte: Bahia (2010).

As obras de Marcelo do Campo apresentadas aqui, além de outras,¹³ participaram da exposição *Marcelo do Campo* realizada de 8 de agosto a 7 de setembro de 2003 no Centro Universitário Maria Antônia, instituição ligada à Universidade de São Paulo. A mostra constitui-se como uma retrospectiva do artista inventado e apresentou dezenas de trabalhos, mas não foi a única ocasião em que o seu trabalho foi exposto. A mostra torna a biografia e a produção artística de Marcelo do Campo tangível. Todos os objetos violados, além das plantas, vídeos e as fotos dos registros das ações efêmeras de Marcelo do Campo estão na retrospectiva que expôs a curta, mas singular trajetória do artista fictício de Dora Longo Bahia.

Figura 7 - Dora Longo Bahia, Exposição *Marcelo do Campo: 1969-1975*, Centro Universitário Maria Antônia, São Paulo, 2003



Fonte: Bahia (2010).

O *folder* da exposição apresenta um texto de Cauê Alves (2003) que reforça a narrativa ficcional. Ele explica que a mostra é fruto da investigação realizada por Dora Longo Bahia e apresenta precários registros dos trabalhos de Marcelo do Campo. Na exposição montada (Figura 7), a própria Dora Longo Bahia, pesquisadora, é mais um dos artifícios ficcionais utilizados por ela mesma, artista, para legitimar a sua criação. Inclusive, a sua dissertação, igualmente, contribuiu para a fixação da narrativa sobre o artista, uma vez que o campo acadêmico é também um mecanismo legitimador. É interessante que Bahia, além de criar a situação ficcional da exposição retrospectiva

¹³ Segundo o Currículo Lattes da artista, as peças que participaram da exposição *Marcelo do Campo: 1969-1975* (2003) que ocupou o 3º andar do Centro Universitário Maria Antônia foram as seguintes: *Le déjeuner sur l'herbe*, Vídeo (1974); *Ambiência 2*, Vídeo (1971); *A bout de souffle*, Vídeo (1969); *Quand les attitudes déforment les altitudes* (1969), Vídeo; *Quand les attitudes déforment les altitudes - Front Ordinaire pour une Esthétique Helvétique Neutre FOEHN*, Fotografia (1969); *Movimento Terrorista Andy Warhol MTAW*, Fotografia (1970); *Le déjeuner sur l'herbe*, Fotografia (1974); *Acontecimento 1*, Fotografia (1972); *Empanando a realidade crua*, Fotografia (1972); *Situ-Ação*, Fotografia (1972); *Ambiência 2*, Fotografia (1974); *Planta do 2º pavimento modificada por Marcelo do Campo*, Gravura (1971); *Planta da cobertura modificada por Marcelo do Campo*, Gravura (1971); e *Planta do 1º pavimento modificada por Marcelo do Campo*, Gravura (1971). Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/8856075225980274>. Acesso em: 20 ago. 2018.

do artista fictício, incorpora à sua proposição a necessidade da pesquisa acadêmica estimular campos ainda obscuros na historiografia.

Em todas as publicações, a figura de Marcelo do Campo sempre está de relance, não aparece por inteiro, só suas feições, apenas a sua silhueta. Quando o seu rosto é mostrado, está desfocado, de óculos escuros, ou ainda realizando um movimento que o esconde, como se o invisível e o visível brincassem com os sentidos do observador. Essa imprecisão, que é vivenciada ao buscar compreender a obra que vai de Marcelo do Campo a Dora Longo Bahia, resolve-se no livro *Marcelo do Campo: 1969-1975*, de autoria de Dora Longo Bahia, que foi publicado três anos depois da mostra pelo Itaú Cultural e é fonte desta pesquisa.

A publicação reproduziu uma nova versão da dissertação da artista. Nela, há uma divisão clara do que é a ficção criada pela artista na sua estrutura material. O livro desenvolve-se em papel oneroso e de fino acabamento, o conteúdo da primeira parte encontra-se impresso nesse papel e é o registro do trabalho ficcional de Dora Longo Bahia. Inclusive o texto de introdução, onde a artista, dentro da situação ficcional, apresenta-se como uma professora e autora que busca um sentido para a pesquisa acadêmica, justificando-a como uma possível fonte de referências para uma fase sombria da história. Assim, a artista constrói o personagem a cada nova página, a cada nova série de registros das suas ações e intervenções. A ficção é interrompida quando alcançamos o apêndice, no fim do livro, onde tudo se transforma. As páginas deixam de ser *couché* e tornam-se de papel jornal, ásperas, leves, provisórias, como que se desejassem a invisibilidade. Nessas páginas, a ficção é desvendada, a obra de arte é exposta. Dora Longo Bahia deixa de ser tão somente a pesquisadora da vida e obra de Marcelo do Campo e passa a ser sua criadora. Ela afirma que:

Marcelo do Campo visa questionar o estatuto real da obra e do artista contemporâneos, discutindo os limites entre a obra de arte e sua documentação, a importância do contexto de produção da obra de arte para sua interpretação e a necessidade da existência do objeto para a experiência se concretizar (BAHIA, 2006, p. 79).

Assim, a artista escreve sobre a sua ficção e desvela a sua poética. Dora Longo Bahia legitima a sobrevivência do personagem por meio do processo ficcional que se concretiza através dos registros efêmeros da biografia e produção artística do artista fictício. Dessa forma, Marcelo do Campo é construído através obra de Dora Longo Bahia.

1.2 A coleção acessível de Marilá Dardot e Mateus Rocha Pitta

A personagem Duda Miranda se concretizou através da exposição *A de Arte – A Coleção Duda Miranda* (2006) de Marilá Dardot¹⁴ e Matheus Rocha Pitta.¹⁵ A mostra foi realizada no suposto apartamento da personagem no edifício Duval de Barros, nº 11, em Belo Horizonte (Figura 8, a seguir). A concepção e registro da exposição foram publicados em uma espécie de livro-catálogo intitulado *A Coleção Duda Miranda* (2007) onde a própria personagem assina a autoria, edição, desenho e produção da publicação.

¹⁴ Marilá Dardot (Belo Horizonte/MG, 1973) é uma artista visual que utiliza diversos meios, como vídeos, fotografias, gravuras, esculturas, pinturas, ações, instalações e *site-specifics*, sendo a linguagem e a literatura muito presentes na sua produção artística. Desde 1999, tem participado de dezenas de exposições no Brasil e no exterior. Suas obras estão em coleções como as de Inhotim, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Pardon Collection, em Los Angeles, entre outras.

¹⁵ Matheus Rocha Pitta (Tiradentes/MG, 1980) trabalha com fotografias, vídeos, esculturas e instalação. Vive e trabalha no Rio de Janeiro, onde tem produção ativa. Também desde 1999 participa de exposições coletivas e individuais pelo mundo. Suas obras estão em acervos como os de Maison Européenne de la Photographie, na França, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Centro Dragão do Mar de Arte Cultura de Fortaleza, entre outros.

Figura 8 - Marilá Dardot e Mateus Rocha Pitta, Detalhe da entrada da exposição *A de Arte – A Coleção Duda Miranda*, Museu Mineiro, 2006, Belo Horizonte



Fonte: Miranda (2007).

Os créditos da fotografia de cada uma das obras no seu local de exposição também são da colecionadora fictícia. Os textos são de Francisco Magalhães, Maria Angélica Melendi e também de Duda Miranda. Há uma entrevista com a colecionadora realizada por Marilá Dardot e Mateus Rocha Pitta e, ainda, correspondências entre Duda Miranda, Lisette Lagnado, Rodrigo Moura, Clarisse Alvarenga, Milton Machado e a própria Marilá Dardot. O registro da troca de correspondências entre Duda Miranda e seus destinatários é ferramenta dos artistas para apresentação da personagem. O contato com integrantes do sistema da arte oferece corpo à colecionadora fictícia uma vez que, a cada nova troca de informação, Duda Miranda cresce, entre perguntas e respostas, desenvolvendo-se e tornando-se tão atraente quanto suas ideias e tão

palpável como a sua coleção. Eles modelam a crença do espectador, nas palavras tanto de Duda Miranda quanto dos seus interlocutores. Sobre a criação de Duda Miranda, Dardot esclarece que:

[...] é um heterônimo, uma gestalte e também um conhecido. É um heterônimo porque tem personalidade, história própria, independente de nós. Mas também gestalte, ou seja, só aparece quando eu e Matheus nos juntamos, mesmo que não fisicamente. Explicando melhor: o Duda pode aparecer para mim sozinha, mas sempre junto com ele o 'espírito' do Matheus (DARDOT (2007) apud MIRANDA, 2007, n.p).

Não há determinação de gênero na personagem criada. Nos registros da sua existência, alternadamente, é tratada por pronomes masculinos e femininos pelos seus interlocutores, o que contribui para a sua ficcionalidade. Cada interlocutor faz referência à personagem fictícia de forma distinta. Percebe-se, inclusive, em alguns momentos, no mesmo texto e pelo mesmo interlocutor, o tratamento por ambos os gêneros.¹⁶

Assim como a indeterminação do gênero, não há qualquer outra informação sobre Duda Miranda, nenhuma referência, a não ser a sua própria coleção em exposição. Diferente da concepção da personagem realizada por Dora Longo Bahia, a biografia não é uma ferramenta, e sim outros aspectos do universo da personagem. “Sem uma biografia definida, sem mesmo uma identidade ou gênero definidos, Duda nunca é a priori — ele se torna; ele devém quando é entrevistado; ele é construído na e a partir da sua fala” (CARNEIRO, 2003, p. 5). A respeito do desenvolvimento da personagem, há dois textos que revelam a sua concepção. A dissertação de Marilá Dardot, que tem como objetivo a criação do próprio objeto de estudo: Duda Miranda e sua coleção.¹⁷ E ainda, o texto de Maria Angélica Melendi, no catálogo da mostra, que entrega a ficção ao revelar que Duda Miranda é filha de Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta. Melendi destaca a importância do argumento que é traçado pela complexa teia criada pelos artistas. A poética cria o universo ficcional, dá propósito aos objetos em exposição, dá função ao apartamento mobiliado e oferece ao

¹⁶ Sendo possível tal dualidade, esta pesquisa opta por tratar Duda Miranda pelo pronome feminino. Nota-se, porém, que as citações transcritas durante o desenvolvimento deste texto apresentam ambos os gêneros.

¹⁷ O processo de criação de Duda Miranda e sua coleção foram o tema da dissertação de mestrado de Marilá Dardot em Carneiro (2003).

observador mais do que obras contemporâneas reunidas, um ponto de partida para a reflexão.

No primeiro olhar lançado sobre a mostra,¹⁸ percebemos uma exposição de 34 peças de conceituados artistas da arte contemporânea internacional. Ela foi montada no suposto apartamento da presumida Duda Miranda. Essa breve percepção é apenas a porta de entrada dos questionamentos que serão estabelecidos pelos artistas.

Para que a exposição fosse viável, a proprietária fictícia esteve em viagem ao Rio de Janeiro durante o período da mostra. A viagem de três meses justifica sua ausência no período de visitação, além de fornecer dados sobre a colecionadora que encorajam a sua existência, convertendo o apartamento em espaço expositivo.

¹⁸ A exposição *A de Arte – A Coleção Duda Miranda* (2006) foi descrita em detalhes com uma abordagem diferente em Gervásio (2016).

Figura 9 - Marilá Dardot e Mateus Rocha Pitta, Detalhe de uma das salas da exposição *A de Arte – A Coleção Duda Miranda*, Museu Mineiro, 2006, Belo Horizonte



Fonte: Miranda (2007).

Como é possível observar na imagem (Figura 9), o apartamento apresentava indícios de que era efetivamente habitado, havia móveis, eletrodomésticos, produtos e objetos de uso pessoal, elementos que asseguram a presença de, ao menos, uma moradora. No entanto, as peças da coleção de arte tomaram toda a residência da colecionadora. Estavam distribuídas por todos os cômodos, uma a uma para o prazer da mesma. A coleção foi montada para a imersão da moradora, ou melhor, do observador.

A exposição foi realizada pelo Museu Mineiro,¹⁹ estendendo o museu, espaço legitimado da arte, até a área residencial da capital mineira. Essa validação é reforçada por uma carta destinada à colecionadora, de origem institucional, mas, ainda assim, bastante poética, de Francisco Magalhães, artista visual e diretor do Museu Mineiro na ocasião.

A presença do museu no trabalho é crucial, pois o aval do espaço institucional da arte baliza e tonifica a ficção desenvolvida. Um ambiente gerenciado pelo poder público é ainda mais persuasivo. A carta assinada pelo diretor do Museu é convincente, uma vez que cada palavra escrita estreita os laços entre o museu e o processo ficcional dos artistas. Ela colabora com a composição da personagem. É mais um dos elementos articulados para que a personagem e todo o cenário ao redor ganhem movimento. A assinatura do diretor do museu, em correspondência com a figura fictícia, acolhe e integra a poética de Dardot e Pitta. A carta escrita não entrega a ficção, pelo contrário, oferece força a ela. A esse respeito, Francisco Magalhães escreve:

Considero a sua Coleção um exemplo notável do desejo na arte. Ao construir seus próprios objetos, o Sr., de alguma forma, se esgueira de questões que estariam sob a égide da arte, mas que, de fato, se localizam fora dela e são valores dados por aqueles que a comercializam [...] (MAGALHÃES (2006) apud MIRANDA, 2007, n.p).

No desenvolvimento da carta para colecionadora, Fernando Magalhães corrobora as questões que motivam a criação da coleção por Duda Miranda. O museu e os artistas tomam o mesmo partido. O Museu Mineiro, na figura do seu diretor, agradece a atitude da colecionadora em abrir as portas da sua casa e, assim, da sua coleção, à visita pública. Trata-se de um registro formal do ingresso do museu na poética ficcional de Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta.

Outro ponto, uma situação peculiar, que reforça a validação da ficção, é a necessidade de ir até o museu solicitar a chave que abriria o apartamento no centro

¹⁹ A exposição *A de Arte – A Coleção Duda Miranda* (2006), de Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta, foi realizada de 14 de maio a 21 de agosto de 2006 com o apoio da Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, da Superintendência de Museus do Estado de Minas Gerais, do Museu Mineiro e da Associação de Amigos do Museu Mineiro. O Museu Mineiro faz parte do Circuito Liberdade, complexo cultural estabelecido pelo Governo do Estado de Minas Gerais em 2010, na Praça da Liberdade, área central de Belo Horizonte, composto por outras 12 instituições e gerido pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico – IEPHA/MG.

da cidade. Ao chegar ao espaço expositivo em expansão, a recepção era feita por um mediador. Assim, o museu, durante esses três meses, acolheu um anexo à sua estrutura.

Os artistas distribuíram as obras da coleção por todos os cômodos do apartamento/museu. A exposição organiza-se de forma a tomar o observador e levá-lo aos caminhos traçados no desenvolvimento da coleção. O uso de cômodos e salas fechadas permite a aproximação efetiva e afetiva com as obras. Enquanto a personagem Duda Miranda viveu no apartamento nº 11, de fato, os espectadores viveram a obra de Dardot e Pitta.

Os argumentos dos artistas são desvendados através dos *e-mails* trocados entre Duda Miranda e os seus interlocutores, os quais estão inseridos no sistema da arte. Tais relações moldam a personagem e, assim, a poética dos artistas. A estratégia fica clara nas palavras de Duda Miranda: “Por favor não se acanhe em me fazer perguntas, pois ao respondê-las também me constituo” (MIRANDA, 2007, n.p). Os *e-mails* estão em ordem cronológica de 2002 a 2007. Os colaboradores estabelecem uma conexão profissional e até mesmo pessoal com a personagem. No registro desses *e-mails*, há vários anexos que são citados no corpo do texto em momentos diferentes, mas nenhum deles pode ser visto. Sua presença é revelada, mas não o seu conteúdo. Episódios que provocam incerteza sobre o que é existente ou não enriquecem a ficção.

Os interlocutores conhecem Duda Miranda através de Dardot, como uma amiga em comum, que insere a colecionadora no circuito de pesquisadores, artistas, curadores e críticos de arte. A partir dessas relações, a personagem começa a ser construída, sendo a exposição a estrutura concluída. É como se a relação de Duda Miranda com pessoas presentes no circuito a tornasse legítima.

A ficcionalidade está no nascimento da colecionadora, e não na concepção das obras. A declaração de que todas as peças da coleção são réplicas é o mote do trabalho, assim como a apropriação da ideia, a aproximação ao objeto de arte e a sua desmercantilização. A personagem Duda Miranda explica a peculiar formação da sua coleção:

Explico-me: a coleção foi composta de obras de arte que um dia me afetaram, e, crendo eu que me era possível refazê-las –dado que adquiri-las estava fora de minhas reais perspectivas financeiras–, as refiz. E assim, desde 2003, fui povoando minha casa com estas obras que para mim tinham um valor inestimável, apesar de seu nulo valor de troca (MIRANDA, 2007, n.p).

Em conversa com Lisette Lagnado, curadora da 27ª Bienal de São Paulo, que ocorreu no mesmo ano da exposição no Museu Mineiro, a correspondência gira em torno do colecionismo e suas práticas, o que possibilita aos artistas discorrerem sobre a ideia de obra-prima, autoria, assinatura, autenticidade, propriedade e seleção de obras. É nessa relação que a intencionalidade dos artistas é revelada através da fala de Duda Miranda que afirma incluir na sua coleção apenas obras que não reclamam o seu original.

A colecionadora não concorda com a distância física e econômica que os espaços institucionais infringem sobre a produção artística contemporânea. As 34 obras ali expostas são réplicas dos originais, com valor monetário nulo. Dardot e Pitta discutem as relações de autoria e aura da obra de arte a partir da coleção confeccionada por Duda Miranda que não nega a réplica. A ficção se encerra na criação da personagem, sendo a sua coleção tangível.

Figura 10 - Marilá Dardot e Mateus Rocha Pitta, *TV coberta por um lençol* (1960) de Artur Barrio por Duda Miranda (2003), Museu Mineiro, 2006, Belo Horizonte



Fonte: Miranda (2007).

Assim, as obras replicadas por Duda Miranda são aquelas onde o conceito é a estrutura do trabalho, como, por exemplo, a *TV coberta por um lençol* (1960), de Artur Barrio por Duda Miranda (2003) (Figura 10); *Um sanduíche muito branco* (1966), de Cildo Meireles por Duda Miranda (2003); e *BB52 Bólido Saco 4 Teu amor eu guardo aqui* (1966-67), de Hélio Oiticica por Duda Miranda (2003) (Figura 11, a seguir).

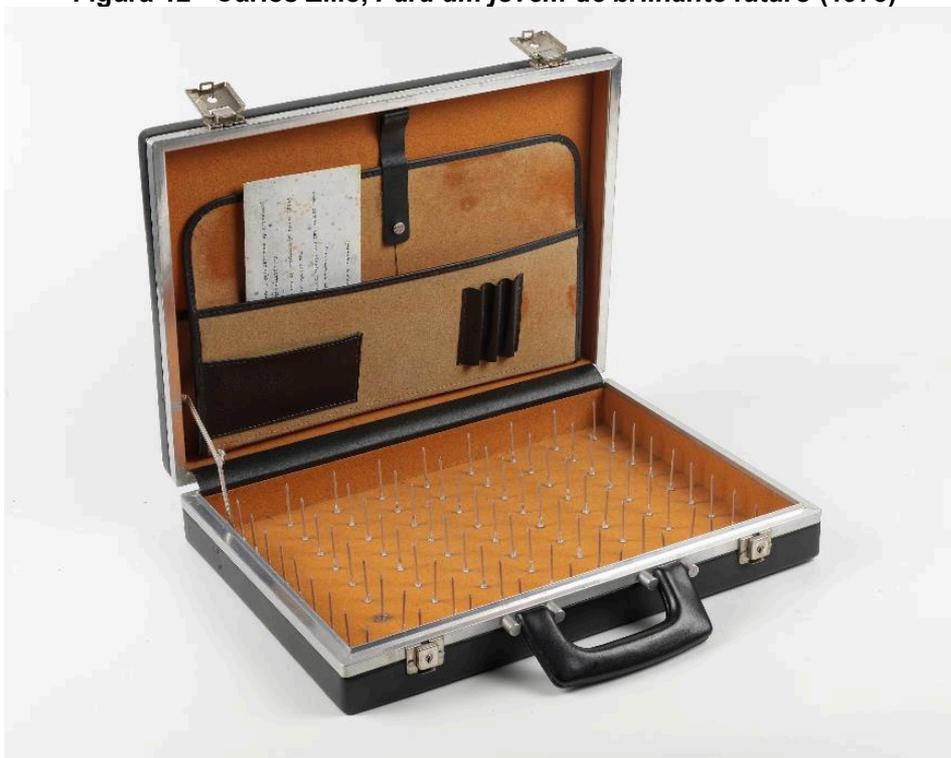
Figura 11 - Marilá Dardot e Mateus Rocha Pitta, *BB52 Bólide Saco 4 “Teu amor eu guardo aqui”* de Hélio Oiticica por Duda Miranda , Museu Mineiro, 2006, Belo Horizonte



Fonte: Miranda (2007).

Conforme Dardot (2003), as obras refeitas não são falsificações, justamente porque não podem ser confundidas com o original, pela falta de semelhança estrita com a peça que a origina, inclusive pela diferença dos próprios materiais empregados na réplica (Figuras 12 e 13, a seguir).

Figura 12 - Carlos Zilio, *Para um jovem de brilhante futuro* (1973)



Fonte: <https://artsandculture.google.com/>. Acesso em: 01 fev. 2019.

Figura 13 - Marilá Dardot e Mateus Rocha Pitta, *Para um jovem de brilhante futuro* de Carlos Zilio (1973) por Duda Miranda (2003)



Fonte: Miranda (2007).

Isso também é facilmente identificável pela assinatura de Duda Miranda logo após cada um dos títulos originais das obras. Esses elementos esclarecem ao observador que se trata de uma réplica realizada por uma intérprete. Os artistas problematizam o conceito de aura da obra de arte. No entanto, é o momento único da presença do objeto que impulsiona a concepção da coleção.

Walter Benjamin (2012, p. 184) afirma que a aura da obra de arte seria “[...] uma teia singular, composta de elementos especiais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. A unicidade da obra, e não sua reprodução realizada pelas novas técnicas da contemporaneidade, como a fotografia e a impressão, oferece à obra de arte a magia de sua aparição irreproduzível por meios mecânicos. Segundo Benjamin (2012), mesmo na reprodução mais verossímil, a sua existência única está ausente, pois somente a aparição da peça exclusiva oferece a autenticidade, sua tradição e a aura da obra. Essa mesma aura é perdida à medida que se multiplicam as cópias. No trabalho observado, apreendem-se duas faces opostas desse mesmo conceito de aura. Se, por um lado, é exatamente dessa aura a qual os artistas tentam se afastar para que todas as 34 obras existam na situação própria de réplica substituível; por outro, reside precisamente nesse conceito de aura a motivação da criação da coleção de Duda Miranda.

Ao ser questionada a respeito da sua motivação, a colecionadora fictícia afirma que o efeito da aura institui a vontade de ter o objeto, o prazer estético deriva do contato com a peça de arte. Ela ainda enfatiza que o desejo de ter não advém do fetiche, do valor de troca de mercado, mas do afeto provocado pela obra no observador e a sua capacidade de ser refeita. “Por isso não tenho pinturas em minha coleção, por achar que elas não me autorizam a executá-las” (MIRANDA, 2007, n.p). Nessa postura da colecionadora está a denúncia da artista quanto à mercantilização da arte. Em sua dissertação, Marilá Dardot (Cf. nota 17 desta dissertação) explica que:

Na Coleção Duda Miranda, o valor de uma obra de arte é a sua potência – não está na aura do objeto autêntico, nem na assinatura do artista, mas na sua capacidade de provocar afetos, de forçar o pensamento. O objeto, em si, pode ser executado por qualquer um. Neste sentido, as obras da Coleção Duda Miranda seriam consideradas falsas. Mas não consideramos Duda Miranda como um falsário no sentido usual do termo, pois ele não pretende enganar ninguém; não pretende, com suas peças, obter nenhum lucro financeiro. O que ele pretende é, ao contrário, libertar a percepção da arte de suas garantias mercadológicas. Sua práxis é política (CARNEIRO, 2003, p. 9-10).

Figura 14 - Marilá Dardot e Mateus Rocha Pitta, Detalhe da exposição *A de Arte – A Coleção Duda Miranda*, Museu Mineiro, 2006, Belo Horizonte



Fonte: Miranda (2007).

No desenvolvimento da coleção, objetos de fácil mobilidade foram refeitos e apresentados sobre móveis, no centro da sala ou no canto do quarto, por todos os lados, inclusive pendurados. O canto de uma sala foi preenchido pela réplica de *Carbono entre espelhos* (1982), de Waltercio Caldas por Duda Miranda (2003). Logo abaixo de uma janela, em cima de uma estante, era o lugar do *Apagador silencioso* (s/d), de Joseph Beuys por Duda Miranda (2005). Ao lado, também na estante à esquerda, mais uma pequena obra: *434-Como-é que eu – devo fazer um muro*, de Arthur Bispo do Rosário (s/d) por Duda Miranda (2003) (Figura 14).

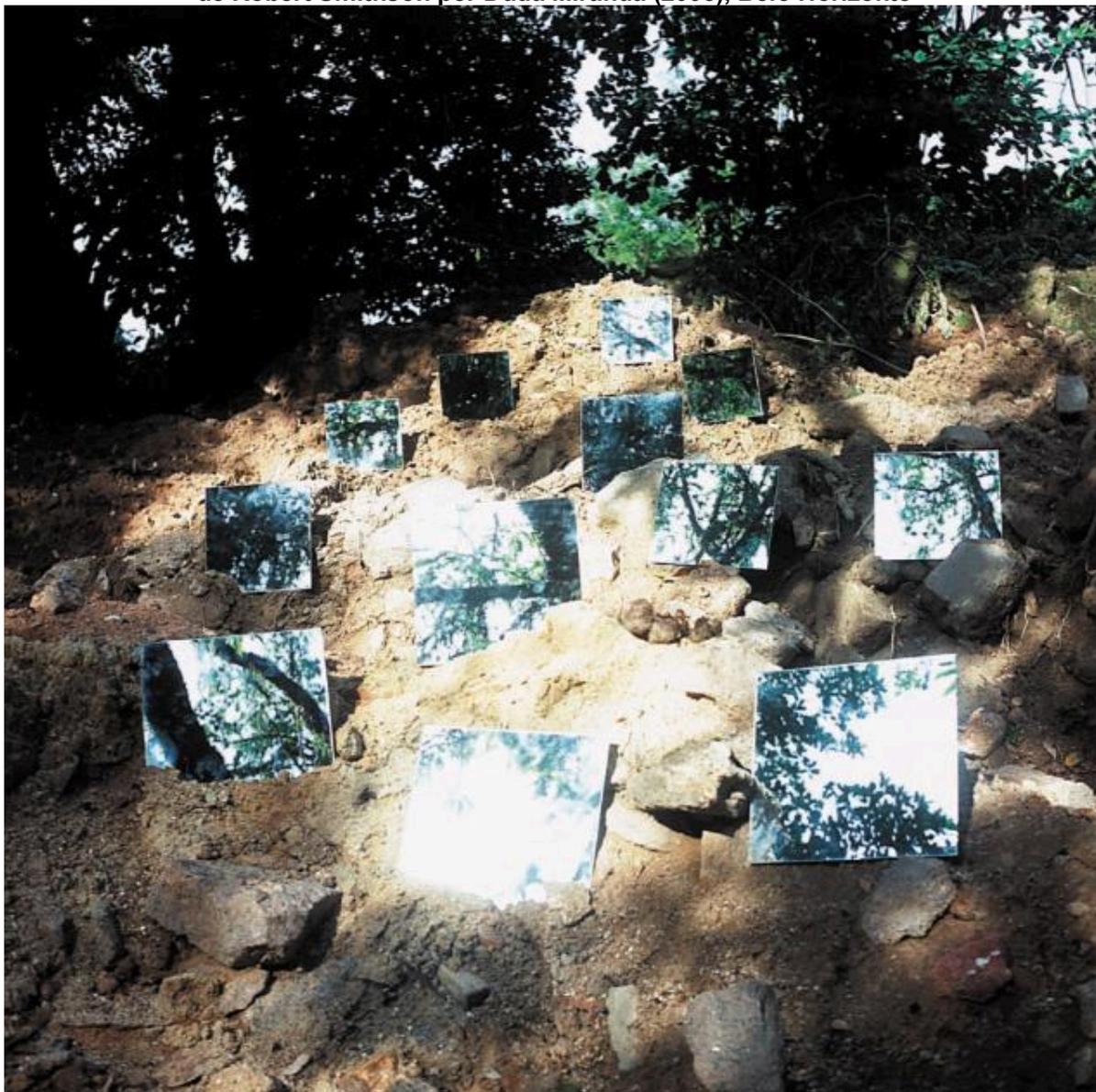
Figura 15 - Marilá Dardot e Mateus Rocha Pitta, Detalhes das peças *Sem Título (Amantes Perfeitos)* (1991) de Felix Gonzalez-Torres por Duda Miranda (2003) e *Um sanduíche Muito Branco* (1996) de Cildo Meireles por Duda Miranda



Fonte: Miranda (2007).

As paredes do apartamento, além de acolherem pequenos objetos, como as obras *Sem Título (Amantes Perfeitos)* (1991), de Felix Gonzalez-Torres por Duda Miranda (2003) e *Um Sanduíche Muito Branco* (1966), de Cildo Meireles por Duda Miranda (2003) (Figura 15) também acolheram as fotografias de algumas obras que não cabiam no espaço expositivo.

Figura 16 - Marilá Dardot e Mateus Rocha Pitta, *Deslocamentos de espelhos em Paquetá* (1969) de Robert Smithson por Duda Miranda (2005), Belo Horizonte



Fonte: Miranda (2007).

Comuns à arte contemporânea, várias ações estavam presentes na exposição apenas como registro, em razão de ocuparem grandes áreas, como a réplica do trabalho de Robert Smithson, *Deslocamentos de espelhos em Paquetá* (1969), de Robert Smithson por Duda Miranda (2005) (Figura 16). A parede da sala de estar abrigava a fotografia da obra (Figura 17, a seguir).

Figura 17 - Marilá Dardot e Mateus Rocha Pitta, Detalhe dos registros fotográficos das obras realizadas fora do apartamento da exposição *A de Arte – A Coleção Duda Miranda*, Museu Mineiro, 2006, Belo Horizonte



Fonte: Miranda (2007).

Dardot e Pitta removem a figura do artista criador e inserem, em seu lugar, uma colecionadora, elemento essencial desse mercado que denunciam. Na cena contemporânea, o colecionador tem grande influência sobre a consagração ou não de um artista. Os artistas transformam Duda Miranda não em mais uma peça do mecanismo que denunciam, mas num novo corpo que se move com autonomia e produz o próprio objeto de arte. Segundo Marilá Dardot declara em Carneiro (2003, p. 57), “[...] as obras refeitas por Duda parecem zombar dessa hierarquia, pois tudo o que lhe resta é o valor de uso”. Nesse novo circuito, o mercado da arte deixa de ser almejado e passa a ser questionado. A discussão em torno do colecionismo e, a partir daí, das demais figuras do sistema da arte é evidente no trabalho de Dardot e Pitta.

Duda Miranda produz, expõe, coleciona e administra as réplicas de sua coleção. Assim, o conceito de colecionador, artista, falsário e intérprete é extensamente discutido nas correspondências. Francisco Magalhães (2006 apud MIRANDA, 2007, n.p) destaca essa imprecisão ao tratá-la como colecionadora e, em seguida, inquiri-la a respeito: “Posso chamá-lo assim? Desculpe-me, ainda tenho dúvidas de como deveria tratá-lo”. Apesar da discussão, para a colecionadora, não há dúvidas sobre seu campo de atuação. Duda Miranda insiste que não é, nem pretende ser, artista, pois o ato de replicar as obras de outros artistas não a transforma em uma.

Na troca de mensagens entre Miranda e Rodrigo Moura, entre 2002 e 2003, à época curador de Inhotim Centro de Arte Contemporânea, Duda acredita que a exposição dá acesso à arte, manifestando-se, dessa maneira, como ato político. Na exposição, os artistas não esbarram em questões práticas referentes a seguro, transporte, segurança e climatização das peças na galeria, para citar alguns empecilhos que são, na verdade, incentivadores para a coleção inventada. É justamente a vontade de ter as obras e a impossibilidade disso, devido ao alto valor de mercado, dentre outras situações presentes em uma exposição, como a guarda e a preservação, que impossibilitam a vivência da obra. Se tais empecilhos impossibilitam o acesso ao autêntico, impulsionam a ficção criada pelos artistas.

Quando interrogada por Clarisse Alvarenga, pesquisadora e documentarista, se, no momento exato da feitura da réplica, algo da colecionadora não transpassaria para a nova peça, Duda Miranda (2007, n.p) responde: “Quando realizo os trabalhos, o que mais quero é vê-los iguais, indiscerníveis daqueles que vemos nos livros e exposições, esse é meu desejo”. Ainda que o desejo da colecionadora seja a verossimilhança, a réplica de Duda Miranda nasce com um discurso que seu original não possui. A sua simples existência já traz um emaranhado de novas significações. As obras de Miranda são réplicas dos originais, mas não indiscerníveis deles, devido as inúmeras questões que carregam, nem todas contempladas pelas peças que as originam.

Os próprios artistas, Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta também se relacionam com a personagem fictícia. Eles estabelecem contato com Duda Miranda por dois meios: através de correspondência eletrônica, como os outros interlocutores da colecionadora, e por uma entrevista realizada exclusivamente com eles. É importante notar que a troca de informações entre os artistas e sua personagem desenvolve-se para um foro mais íntimo, como se as conversas entre Magalhães,

Moura, Lagnado e Alvarenga legitimassem Duda Miranda como uma colecionadora de arte, e a relação com Dardot e Pitta tornassem a sua existência, sobretudo, possível.

Na biografia e no currículo dos dois artistas, não há qualquer citação sobre a concepção da obra, nem qualquer menção à exposição. No catálogo da mostra publicado em 2007, de autoria da colecionadora fictícia, Marilá Dardot e Matheus Rocha Pitta são citados apenas na seção destinada aos agradecimentos. Os artistas deixaram a Duda Miranda todos os créditos da exposição, consentiram à personagem o legado da sua ficção.

2 MANIPULAÇÕES: A EXPOSIÇÃO COMO SITUAÇÃO

“Ici, la création d’une œuvre d’art coïncide,
en effet, avec son exposition”
(GROYS, 2011, p. 71).²⁰

Pierre Menard é o personagem que dá título ao conto do autor argentino Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, autor do Quixote*, de 1939. O enredo revela a ambição do personagem de escrever *Dom Quixote* (1605) de Miguel Cervantes; contudo, não um novo livro sobre Quixote, mas exatamente o mesmo, palavra por palavra, como foi escrito por Cervantes no século XVII.

Os dois *Quixotes* do conto de Borges seriam idênticos, letra por letra. No entanto, diferentes, pois seriam escritos em lugares e tempo distintos, não podendo ser, assim, semelhantes. As referências políticas, sociais, culturais e até estilísticas que os dois autores utilizariam para escrever os dois textos são diversas, mesmo sendo os dois escritos graficamente iguais, eles seriam completamente diferentes um do outro.

Pierre Lapalu, ao reproduzir as gravuras de Giovanni Battista de’Cavalieri, teve ambição semelhante à de Menard. As gravuras de Cavalieri e as reproduções gráficas realizadas por Pierre Lapalu são semelhantes e diversas na mesma proporção. As cópias reproduzidas por Lapalu supostamente originam a tradição da sociedade secreta e consistem na ilustração de uma série de criaturas antropomórficas criadas pelo gravurista no fim do século XVI. Quando reproduzidas e expostas na exposição de Lapalu, elas adquirem um novo valor. Não são mais relacionadas ao gravurista italiano, mas sim ao discurso de Pierre Lapalu. Ele multiplica como um *fac-símile* as 10 gravuras de Cavalieri e atribui a elas novas conexões, novos significados, novas referências, inclusive uma influente sociedade secreta.

Arthur Danto (2010, p. 77) comenta sobre a possível concretização dos anseios do personagem de Borges: “[...] apesar de suas congruências gráficas, essas obras são profundamente diferentes”, assim como as gravuras de Giovanni Battista

²⁰ “Aqui, a criação de uma obra de arte coincide, de fato, com a sua exposição.” (GROYS, 2011, p. 71, tradução nossa).

de Cavalieri preservadas no arquivo do Museu Britânico e as suas reproduções penduradas na parede da exposição de Pierre Lapalu.

No trecho do conto de Borges, percebemos esse desejo do personagem Pierre Menard, que:

Não queria compor outro Quixote – o que é fácil – mas o Quixote. Inútil acrescentar que nunca enfrentou uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir algumas páginas que coincidisse – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes (BORGES, 2007, p. 38).

Pierre Menard também é citado por Duda Miranda, a personagem de Marilá Dardot e Mateus Rocha Pitta, ao discorrer sobre a concepção e feitura da sua coleção. Duda Miranda afirma que, apesar das semelhanças visuais e de materiais empregados nas obras autênticas e nas réplicas da sua coleção, os pares em questão são imensamente diferentes, por cada um ter o seu próprio contexto e referências temporais, mesmo que semelhantes visualmente. Por esse motivo, segundo Borges (2007), é impossível o destino que Pierre Menard impõe a si mesmo. A colecionadora tem ciência disso. No entanto, o produto final não é o seu único objetivo, mas o é, também, o processo de feitura da obra. Duda Miranda declara que:

Vi que eu mesma poderia, como Menard, refazer as obras que me tinham afetado. Aí neste fazer, percebi que eu ganhava mais, pois, além da coisa pronta que compram os colecionadores, eu experimentava também a delícia do processo, de ver uma coisa banal, que eu podia comprar, se transformar naquela obra até então acessível para mim somente nos museus e nos livros (MIRANDA, 2007, n.p).

Nas obras escolhidas para esta pesquisa, os processos ficcionais não se encerram nas reproduções de Cavalieri, nem ao menos nas réplicas de Miranda, mas em toda a situação da exposição como um todo. Principalmente nos casos de Lapalu e von Ha, onde a exposição constitui-se como uma nova crença forjada pelo artista e desenvolve-se a partir das implicações que o compartilhamento dessa crença suscita. Essa construção não objetiva o isolamento, como um situação autônoma e independente, mas sim que interage com o observador e problematiza o sistema da arte. A ficção se estabelece como meio através do qual o conjunto ganha significado e a interpretação se torna possível. Assim, a exposição é entendida como uma

instalação em sua totalidade, ela abriga a criação do artista que transfigura todos os elementos díspares e comuns que, quando agregados, formam a obra de arte.

A instalação absorve o espaço através da linguagem expositiva e, enquanto forma, apresenta um desafio à elaboração de conceito em razão da diversidade de sua prática. Claire Bishop (2005) afirma que o espaço e os elementos que ele contém devem ser pensados como uma entidade singular na sua totalidade, e a presença do espectador na instalação sempre é requerida. Ele deve adentrar o trabalho de modo pleno. Sobre o conceito de ficção, Bishop afirma que:

Installation art creates a situation into which the viewer physically enters, and insists that you regard this as a singular totality. Installation art therefore differs from traditional media (sculpture, painting, photography, video) in that it addresses the viewer directly as a literal presence in the space. Rather than imagining the viewer as a pair of disembodied eyes that survey the work from a distance, installation art presupposes an embodied viewer whose senses of touch, smell and sound are as heightened as their sense of vision. This insistence on the literal presence of the viewer is arguably the key characteristic of installation art (BISHOP, 2005, p. 6).²¹

Julie H. Reiss (2001) igualmente observa essa característica da instalação ao traçar uma linha evolutiva do gênero. Ela percebe que, do *environments* à instalação,²² o potencial que a linguagem tem a oferecer é a interação do observador. É exatamente da relação traçada entre a obra e espectador que Claire Bishop (2005) percebe as situações instituídas pela instalação. A autora diferencia quatro tipos de relações, sendo todas elas focadas na figura do espectador. De forma simplificada, podemos caracterizá-las nas seguintes ações: o espectador imerge na situação criada pelo artista; o espectador amplia a consciência dos seus cinco sentidos; o espectador se perde no ambiente, seja, por exemplo, pela escuridão, pela cor saturada ou pelo próprio reflexo; por fim, o espectador ativa a obra como uma prática estética política.

²¹ “A instalação cria uma situação na qual o espectador entra fisicamente, insistindo em ser considerada uma totalidade singular. A instalação difere, portanto, da mídia tradicional (escultura, pintura, fotografia, vídeo) na medida em que aborda o espectador diretamente como uma presença literal no espaço. Em vez de imaginar o espectador como um par de olhos desencarnados que inspeciona o trabalho à distância, a instalação pressupõe um espectador encarnado, cujos sentidos de tato, olfato e audição são tão intensos quanto sua visão. Essa insistência na presença literal do espectador é indiscutivelmente a característica principal da instalação” (BISHOP, 2005, p. 6, tradução nossa).

²² A instalação era antes dos anos 1970 identificada por *environments*, referindo-se a lugares alternativos e seus espaços de exposição ou de ações artísticas. Sobre o termo, Julie H. Reiss (2001) cita que *environment* foi utilizado por Allan Kaprow, em 1958, para descrever os seus trabalhos multimídias que ocupam uma sala por inteiro.

A obra, então, se mostra a partir do movimento que liga seus elementos com a participação do observador.

Nas instalações desenvolvidas por meio dos processos ficcionais, o espectador imerge na invenção, ele fica absorto na criação do artista que maneja os elementos de forma a envolvê-lo fisicamente no espaço tridimensional e, da mesma forma, no âmbito sensorial, levando-o a uma nova realidade inventada a partir do existente. Assim, o espectador embarca na ficção e desencadeia novas relações e associações.

Boris Groys (2011), ao discutir sobre a instalação e sua relação com a contemporaneidade, traça uma definição que interessa a esta pesquisa, uma vez que o autor relaciona o espaço e a linguagem expositiva. As relações proporcionadas por esses dois elementos concebem o lugar para a ficção se desenvolver nas obras, sendo tais relações significativas para o entendimento de cada uma das obras como um todo. Segundo Groys, a instalação diferencia por completo o papel e a função do espaço expositivo. Este transforma-se e abandona a neutralidade quando a abriga. Por sua vez, a instalação privatiza a exposição e torna todos os elementos apresentados em uma obra de arte individual. Na instalação, tudo deve ser percebido simultaneamente, o espaço e a linguagem agem como um totalizador da obra de arte, tudo ali apresentado é uma unidade. Ele ainda enfatiza que a instalação amplia os domínios do artista ao torná-lo soberano sobre o espaço e a exibição.

Pierre Lapalu e Gustavo von Ha dispõem do ato de expor, na sua forma mais convencional, para compor uma totalidade singular nas instalações que materializam uma realidade forjada por eles. Dessa forma, a relação delineada pela exposição através do espaço que ocupa e da linguagem que desenvolve é fundamental para as obras. O espaço institucional da arte é o lugar onde a ficção se instala, firmando-se. Ele sustenta a ficção, dá força e verossimilhança à invenção, mas, ao mesmo tempo, ilumina e revela a obra de arte.

Reiss (2001) observa que as instalações, originalmente, tinham lugar em espaços alternativos de arte. No entanto, houve um movimento de institucionalização que ofereceu o espaço de museus e galerias. Assim, a instalação deslocou-se da margem para o centro do sistema da arte. Importa notar que as exposições de Lapalu e von Ha foram montadas em espaços de arte geridos pelo Estado. Sendo ou não estatal, o espaço demanda do observador mais do que o olhar, mas sim todos os sentidos. Ele é subvertido quando abriga uma exposição que legitima a sua narrativa poética precisamente através dele. O espaço oferece ao objeto que ali permaneceu,

mesmo que temporariamente, o selo de que é efetivamente uma obra de arte. De tal modo, que o processo ficcional é chancelado à medida que se apresenta no espaço da arte.

As novas demandas apresentadas pela produção artística contemporânea revelam que o artista percebe e entende o rígido espaço em que trabalha e o molda para que ele se amplie. Dessa forma, o artista reconstrói criticamente o espaço que a arte ocupa. A percepção artística é moldada pelo espaço e, ao mesmo tempo, pela linguagem expositiva apresentada, ela é construída pela forma como a instalação se desenvolve e acontece.

A linguagem expositiva empregada por Lapalu e von Ha concentra-se na criação de uma situação de exposição que é um requisito para o processo ficcional dos dois artistas. A exposição torna-se o meio para esse processo. A constituição da ficção do artista é mais convincente quando a obra toma a exposição na sua forma mais convencional. Assim como em *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970-75), em que Cildo Meireles adentra sorrateiramente um sistema já instituído, seja ele o de distribuição de bebidas ou o monetário federal, nesta pesquisa, as obras entram no sistema da arte através do formato coerente e intrínseco a ele: a exposição. Conseqüentemente, o sistema é colocado em xeque através de um formato desenvolvido por ele mesmo.

Na literatura vigente, é corrente o uso da expressão “exposição como obra” para indicar situações nas quais a concepção e o *design* de uma mostra são planejados de forma estrutural para o trabalho artístico apresentado. Essas situações extrapolam claramente a relação artista-obra no processo criativo, gerando novos diálogos com os demais personagens do sistema da arte, tais como curadores, produtores, galeristas, diretores de museus, colecionadores, dentre outros. Nesse contexto, Sonia Salcedo del Castillo (2014) discorre sobre “a arte de expor” e a autoria das exposições, revelando situações em que o curador realiza um verdadeiro exercício de criação poética. Ela ressalta que a produção poética, como linha curatorial, determina as direções essenciais da expografia. Assim, a ênfase situa-se na poética expositiva como um objeto estético que resulta do exercício curatorial. Apesar disso, nesta investigação, a autoria não se origina da arte de expor, mas do processo criativo do artista que materializa integralmente a sua obra através da linguagem expositiva. A expografia é mais do que uma reflexão sobre o espaço de vivência entre a obra e o espectador, revelando-se intrínseca à criação artística.

Fred Wilson, quando questionado sobre a curadoria de sua obra *Mining the Museum* (1992-1993) na Maryland Historical Society em Baltimore, opta por distinguir claramente a curadoria da obra. “I didn’t curate the show – this is my artwork. I make that distinction. Although people looked at the exhibition and saw it as a curated exhibition, which is fine, for me it’s something else entirely, it’s my work” (WILSON, 2005, p. 254).²³ Wilson deslocou e manipulou o acervo do próprio museu para criar uma narrativa através da instalação que ocupou os três andares da instituição. O artista mesclou, entre as peças expostas na exposição permanente, objetos que acusam o período escravocrata estadunidense. Tais peças foram descobertas, quase que escavadas entre os corredores do museu e sua reserva técnica. Assim, ao minerar no museu, Wilson encontrou e reposicionou peças entre a exposição visível e invisível ao público, denunciando a história escravocrata americana. As vitrines e os expositores passaram a sustentar mais do que o acervo do museu; o invisível tornou-se visível depois do movimento provocado por Wilson. Desse modo, a exposição mais do que apresenta, ela denuncia.

A manipulação da estrutura expositiva é instrumento desse artista que percebe e maneja a exposição já existente e expõe objetos encontrados nas reservas técnicas, refazendo a narrativa até ali inscrita pelo museu. Wilson desloca e manipula as peças que estão nas vitrines expositivas, que, nesse momento, transmutam-se em objetos de trabalho. Ele renegocia a exposição e, assim, potencializa e ilumina o local de cada peça. Tal movimento traz para o primeiro plano, a linguagem expositiva como dispositivo poético que, junto com o espaço, concebe a obra de arte em toda a sua extensão, percebemos essa manipulação da linguagem também nas obras de Lapalu e von Ha.

Conforme Poinot (2012), a arte contemporânea ofereceu novas nuances ao ato de expor, ressaltando a importância da narrativa do artista na constituição da exposição, ao passo que, ao ignorar tal circunstância, poderia acarretar deformações, inclusive o desaparecimento da obra. Ele analisa a exposição das obras em instituições e as mudanças desse movimento relativas à arte moderna e contemporânea. Nesse contexto, há uma divisão em três componentes que devem ser avaliados durante o ato de expor, em que um não pode suplantar o outro, ainda

²³ “Eu não fiz a curadoria da exposição – esta é a minha obra de arte. Eu faço essa distinção. Embora as pessoas olhassem para a exposição e a vissem como uma curadoria, o que não faz mal, para mim é algo completamente diferente, é o meu trabalho.” (WILSON, 2005, p. 254, tradução nossa).

que o peso da presença de cada um deles não seja necessariamente equânime. São eles, a significação formal, a significação simbólica e o conhecimento dos dados próprios da exibição inaugural da obra pelo artista.

A significação formal reside nos objetos que são apresentados em cada uma delas e representa a autonomia típica da crítica modernista. Por sua vez, a significação simbólica é oferecida à obra pela cultura na qual encontra-se inserida e pelos temas os quais ela referencia, o emaranhado de questões que cada obra traz à tona ao existir. E finalmente, temos a intenção inaugural, intrínseca ao artista e à obra. Dessa forma, desponta a unidade de discurso produzida pelo artista.

Cristina Freire discorre sobre o tema. Ela diz que:

Não por acaso muitos artistas [...], incluindo o próprio O'Doherty, assim como Robert Smithson, Robert Morris, Hans Haacke e Marcel Broodthaers, entre outros, realizaram obras que colocaram o contexto expositivo, físico, simbólico e antropológico em primeiro plano em seus trabalhos. As molduras serão então substituídas pelo discurso especializado, e o espaço da galeria não será mais delimitado unicamente pelas paredes brancas, mas pelos códigos que dão acesso às obras (FREIRE, 2006, p. 25).

Dessa forma, a linguagem expositiva estrutura a concepção da obra, e a utilização desse aparelho pode ser notada em dezenas de artistas conceituais. James Putnam, curador independente, apresenta um levantamento desses trabalhos ao estudar o museu como meio para a poética desses artistas. A sua compilação apresenta um universo de obras que tem a linguagem expositiva como aliada.²⁴

Although the museum's meticulous organizing principles and unique mode of display have been a major influence on contemporary artists, I have been concerned with showing that there is an ideological exchange taking place where artists exert an equally powerful influence on museums (PUTNAM, 2009, p. 7).²⁵

²⁴ Dentre as dezenas de exemplos apresentados por James Putnam, é importante citar o *Musée Sentimental* (1979) de Daniel Spoerri, *The Art Institute of Chicago, Galery 219* (1979) de Michael Asher, *The Play of Unmentionable* (1990) de Joseph Kosuth e *Museum of Man* (1974) de Claudio Costa.

²⁵ "Embora os meticulosos princípios de organização do museu e seu modo único de exibição tenham exercido grande influência sobre os artistas contemporâneos, tenho me preocupado em mostrar que há uma troca ideológica em que artistas exercem uma influência igualmente poderosa nos museus." (PUTNAM, 2009, p. 7 tradução nossa).

Segundo Putnam (2009), a disposição da linguagem expositiva faz parte da poética do artista, integrando a obra, como se ela tivesse furtado o modo de expor próprio dos museus para o fim em si mesma.

Assim, todos os elementos formais de uma exposição, como as cores das paredes, os textos explicativos, o material gráfico distribuído, os dispositivos de segurança, dentre inúmeros outros, combinam-se também aos objetos a serem expostos e constroem a narrativa almejada, contribuindo para o modo como a arte é compreendida. A rede complexa construída pela exposição se estabelece de forma a criar essa narrativa. Tudo na concepção de uma exposição tem um sentido, nada está desprovido de significado ou intenção, e todo esse universo trabalha a favor do processo ficcional desenvolvido pelos artistas observados. Assim, os objetos criados e reunidos no corpo de uma exposição saem da esfera das meras coisas reais e, finalmente, a exposição, como um todo, compõe o universo ficcional do artista.

2.1 As manipulações de Pierre Lapalu

A obra *A Sociedade Cavalieri: 1585-1914*, de Pierre Lapalu,²⁶ foi o estímulo inaugural desta pesquisa.²⁷ O interesse pelo trabalho com conteúdo histórico e artístico fictícios caracterizou-se como o início da jornada que motivou a pesquisa da ficção como processo poético, alcançando a partir daí as demais obras que compõem o universo desta investigação.

Na exposição, Pierre Lapalu privilegiou a observação e movimentação do espectador. A circulação era livre no espaço expositivo, que apresentava um vão central amplo. Havia quatro paredes principais e uma de apoio, sendo a parede de entrada na cor vermelho-terra, assim como a parede de apoio que dá suporte aos textos e informações técnicas da mostra. Todas as peças foram apresentadas com as

²⁶ Pierre Lapalu (Curitiba/PR, 1985), artista visual, trabalha com desenhos, fotografias e arte digital. Desde de 2008, participa de exposições pelo Brasil. Em 2013, fez parte da *Bienal Internacional de Curitiba*. Participou da coletiva *Trust in Fiction*, na França, em 2016.

²⁷ A exposição *A Sociedade Cavalieri: 1585-1914* de Pierre Lapalu, que será analisada por esta dissertação, foi realizada na Galeria Vitrine da Caixa Cultural de Brasília de 11/11/2015 a 03/01/2016. O projeto foi selecionado pelo Programa de Ocupação dos Espaços da Caixa Cultural por meio de edital público, ocupando assim, todas as sedes da instituição: esteve na Caixa Cultural São Paulo de 26/09 a 22/11/2015 e na Caixa Cultural de Curitiba de 19/01/2016 a 28/02/2016.

mesmas dimensões e tipos de molduras e estavam dispostas à mesma altura do chão da galeria. A iluminação se deu por *spots* que focavam cada uma delas, deixando o espaço expositivo à meia luz (Figura 18). Nas paredes, existiam ainda textos com conteúdo fictício sobre o artista italiano Giovanni Battista de' Cavalieri (1526-1597), sobre a constituição da sociedade secreta e sobre a série de monstros que tal artista criou, além do texto do curador, também fictício, Pierre Menard. A expografia também foi composta por um mapa inventado com as cidades onde os artistas da Sociedade Cavalieri atuaram.

Figura 18 - Pierre Lapalu, Entrada da exposição *A Sociedade Cavalieri: 1585-1914*, Caixa Cultural Brasília, 2015-16, Brasília



Fonte: Fotografia de Pierre Lapalu (2015).

As 10 reproduções de Cavalieri que o personagem Pierre Menard afirma ter motivado o início da sociedade secreta dão título a exposição e a iniciam. As 24 outras peças, atribuídas a artistas renomados que integraram a sociedade, estão em pares em ordem cronológica do século XVI ao XX. Cada uma delas conta com um texto explicativo sobre como a gravura se encaixa na tradição da sociedade secreta. Assim, o projeto expográfico segue o modelo utilizado pelas exposições com temática

histórica, o qual direciona o conteúdo e os objetos da mostra de forma instrutiva e ao alcance do público.

A cor vermelho-terra, utilizada nas paredes com os textos de apoio, com as gravuras de Cavalieri e nas três pilastras centrais, oferece à obra de Lapalu o tom sóbrio que ela necessita e que tal temática exige. O uso das paredes brancas para as demais 24 peças atribuídas aos gravuristas da sociedade secreta delimita o espaço entre o mestre e os discípulos, tornando a divisão hierárquica e até mesmo didática. Essa hierarquia incita o espectador a crer na importância do gravurista italiano, relevância que a história da arte não ofereceu a ele. É necessário transformá-lo em um grande influenciador e, ainda, em um dos pioneiros no trato de monstros e criaturas antropomórficas. É preciso dar a Cavalieri, nas paredes da galeria, o espaço e realce que não teve na historiografia da arte (Figura19).

**Figura 19 - Pierre Lapalu, Vista geral da exposição
A Sociedade Cavalieri: 1585-1914, Caixa Cultural Brasília, 2015-16, Brasília**



Fonte: Fotografia de Pierre Lapalu (2015).

Giovanni Battista de' Cavalieri, efetivamente, foi um gravurista com produção extensa no século XVI. É possível encontrar, em sua breve biografia, que ele viveu na Itália e produziu mais de 400 gravuras durante a sua atividade artística. No entanto,

no compêndio de Giorgio Vasari (2011, p. 625), o seu nome aparece apenas uma vez em uma nota de rodapé em função de uma referência para uma gravura de friso de uma construção feita por dois outros artistas. Apesar deste fato, o catálogo da exposição informa que Cavalieri teve destaque na publicação *A Vida dos Artistas* de Vasari. Inclusive Lapalu (2015, p. 10) diz que o método Cavalieri “[...] é certificado pelo depoimento de Giorgio Vasari em sua enciclopédia sobre os gravadores italianos do século XVI”. Informações que envolvem o observador e o direcionam para a teia ficcional criada por Pierre Lapalu.

O artista não inventa a série de monstros criada no século XVI, ela efetivamente existe. A série *Obra na qual se vê monstros de todas as partes do mundo antigo e moderno* (1585) conta com 25 gravuras (Figuras 20 e 21, a seguir). Ela retrata monstros fantásticos e criaturas antropomórficas traçadas por Cavalieri. O conjunto autêntico dessas gravuras integra o acervo do Museu Britânico, estando as imagens e informações técnicas disponíveis ao público em alta qualidade de resolução no *site* do museu.²⁸

²⁸ O *site* do Museu Britânico disponibiliza 161 gravuras de Giovanni Battista de’Cavalieri em: <https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?people=129768&peoA=129768-2-60&page=1>. Acesso em: 10 jan. 2019.

Figura 20 - Giovanni Battista de’Cavalieri, *Criatura Materna do Egito* da série *Obra na qual se vê monstros de todas as partes do mundo antigo e moderno*, Museu Britânico, 1585, Londres



Fonte: <https://bit.ly/2WsMNG3>. Acesso em: 10 jan. 2019.

A invenção de Lapalu inicia quando 10 dessas gravuras originais são escolhidas e dispostas em exposição na parede de cor diferenciada da galeria. A ficção toma forma quando as imagens das gravuras são impressas de modo a assumir a posição de original. Para tanto, Lapalu reproduziu as imagens em papel desgastado, para que as gravuras parecessem consumidas pelo tempo e, assim, autênticas. Esse procedimento de desgaste também foi realizado nas 24 outras gravuras que foram manipuladas digitalmente por Pierre Lapalu para fazer crer que dezenas de artistas foram influenciados pela técnica criada por Cavalieri. O suposto método inaugurou e

conduziu de forma secreta a Sociedade Cavalieri por mais de 300 anos. Durante a sua existência, essa sociedade fictícia teria disseminado a técnica e a temática do gravurista italiano dentre os mais renomados artistas. Sendo descoberta, já na atualidade, pelo curador fictício Pierre Menard. Na exposição, tal descoberta é apresentada ao público como um achado valioso de Menard, que devolve a Cavalieri a importância que lhe é de direito. No entanto, toda a situação de exposição integra a poética ficcional de Lapalu.

Figura 21 - Giovanni Battista de'Cavalieri, *Humano que habita feroz grifo* da série *Obra na qual se vê monstros de todas as partes do mundo antigo e moderno*, Museu Britânico, 1585, Londres



Fonte: <https://bit.ly/2MVUnoh>. Acesso em: 10 jan. 2019.

Nas paredes da exposição, Lapalu oferece às reproduções de Cavalieri e aos seus próprios desenhos digitais a aura da obra de arte. Voltando ao conceito de aura de Walter Benjamin, as reproduções de Cavalieri não perdem a aura, pois esta magia do objeto intangível é necessária ao argumento de Pierre Lapalu. A reprodução realizada por ele não carrega a contemplação ao alcance das mãos como em uma reprodução ordinária. As 10 reproduções realizadas pelo artista têm o objetivo de fixar a aura da obra de arte, de importar ao espectador o valor e autoridade das gravuras originais de Cavalieri. Não se pretende, assim, dispersá-las, mas atualizá-las no conjunto da obra de Lapalu. No limite, a exposição carece dessa aura, da adoração tão típica do sistema da arte, inclusive as manipulações digitais de Lapalu atribuídas aos membros da sociedade secreta também necessitam dessa seriedade e afastamento. A contemplação das presumidas gravuras ali apresentadas é essencial para a operação do autor.

Assim, a obra de Pierre Lapalu é uma exposição de 34 peças, sejam ela cópias ou desenhos digitais. No entanto, não é possível perceber que são manipuladas digitalmente porque, como já dito, as peças parecem originais manchados pelo tempo. Assim, a veracidade oferecida às peças se deve ao meio escolhido pelo artista para realizar as manipulações, conforme explicado por Lapalu (2015, p. 100) no catálogo da mostra: “O meio digital foi inicialmente escolhido por dar conta da redução de custos, mas poeticamente, veio a calhar. Aqui, era mais importante parecer uma gravura do que ser uma gravura [...]”. O trabalho digital tornou-se vital à obra.

O artista lançou mão da apropriação para elaborar as demais gravuras que compõem a exposição. As 24 gravuras, atribuídas aos integrantes da sociedade secreta, foram manipulações realizadas através de um tipo de colagem, como em uma “missão arqueológica digital” (LAPALU, 2015, p. 104). Todos os desenhos são produzidos eletronicamente pelo artista e foram elaborados através de colagens de elementos de gravuras de Cavalieri e/ou do próprio artista escolhido, além de traços do próprio Lapalu. As informações técnicas sobre os desenhos digitais são fictícias. Destaca-se a ficção das instituições às quais aquelas gravuras, supostamente, pertencem e dos textos que as acompanham.

Figura 22 - Pierre Lapalu, Gravura manipulada atribuída a Francisco Goya, *Não há quem nos desate?* (1778), *A Sociedade Cavalieri: 1585-1914*, Caixa Cultural Brasília, 2015-16, Brasília



Fonte: Lapalu (2015).

Dos 24 artistas integrantes da sociedade secreta e revelados pelo curador fictício Pierre Menard, a gravura atribuída a Francisco Goya (1746-1828) (Figura 22) chama atenção porque é possível perceber claramente a aproximação formal entre ela e as gravuras de Cavalieri. A presença de Goya, assim como a de Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669) (Figura 23, a seguir), como escolhidos por Lapalu não é surpresa, pois os dois artistas produziram um grande número de gravuras. No entanto, o artista espanhol apresenta mais um requisito para estar entre os gravuristas garimpados por Lapalu, porque, assim, como as gravuras de Cavalieri, as ilustrações de Goya representam seres desconhecidos, trabalham com a fantasia e o sobrenatural, moldando também seres antropomórficos como gigantes e monstros.

Figura 23 - Pierre Lapalu, Gravura manipulada atribuída a Rembrandt van Rijn, *A Babilônia que leia Jeremias* (1630), *A Sociedade Cavalieri: 1585-1914*, Caixa Cultural Brasília, 2015-16, Brasília



Fonte: Lapalu (2015).

As manipulações digitais acontecem para que o argumento de Lapalu seja alcançado. É preciso fazer crer na influência da série de monstros de Cavalieri para a criação de uma sociedade secreta de artistas que seguiram a sua doutrina. Portanto, elementos antropomórficos e fantásticos são “colados” cuidadosamente às gravuras originais — uma vez que não é possível perder os traços do autor original, porque a ele a manipulação deve ser atribuída. Para encontrar gravuras dispostas a receber tal intervenção, Lapalu realizou uma extensa pesquisa digital em acervos de múltiplos museus. O objetivo era encontrar obras de artistas que acolhessem as suas

intervenções.²⁹ Desse modo, as manipulações (Figura 24) podiam ser relacionadas ao artista escolhido e ao próprio Cavaliere, dando sentido à narrativa fictícia.

Figura 24 - Pierre Lapalu, Gravura manipulada atribuída a Ernst Ludwig Kirchner, *Mulher de Cavaliere* (1903), *A Sociedade Cavaliere: 1585-1914*, Caixa Cultural Brasília, 2015-16, Brasília



Fonte: Lapalu (2015).

Assim, a ficção como processo se dá através de um conjunto de imagens e textos com novas significações que se estrutura em uma linguagem expositiva que

²⁹ Os seguintes artistas foram escolhidos por Lapalu para compor a sua poética ficcional: Aliprando Caprioli, Jacques Callot, Claude Gellée, Rembrandt van Rijn, Giovanni Benedetto Castiglione, Jacob van Ruisdael, Príncipe Rupert do Reno, Stefano della Bella, Cornelis Dusart, Giovanni Battista Tiepolo, William Hogarth, Marco Pitteri, John Hamilton Mortimer, Jean-Pierre de La Goudaine, Goya, Charlton Nesbitt, Honoré Daumier, Frederico Guilherme Briggs, James McNeil Whistler, John Tenniel, Anders Zorn, Odilon Redon, James Ensor e Ernst Ludwig Kirchner (Figura 24).

ocupa o espaço institucional da arte. A poética ficcional é desenvolvida a partir da assimilação da linguagem e da situação de exposição.

Todos os textos da mostra atribuídos ao curador inventado têm lugar ativo e fazem parte da relação traçada entre a palavra e as manipulações digitais, contribuindo para que o artista ofereça valor às gravuras via texto. A instalação é composta, então, por três principais textos, além dos mais breves descritivos que ficam ao lado de cada uma das manipulações de Lapalu. Todos os escritos têm como ponto de validação a mescla entre fatos históricos e ficcionais, confundem e, por esta razão, convencem o espectador.

O texto que abre a exposição, intitulado *Sociedade Cavalieri: uma sociedade secreta de artistas*, envolve o espectador com a história arquitetada da sociedade que se iniciou com a compilação do método criado por Cavalieri, tendo nos seus pupilos o meio para disseminar os seus monstros e a sua técnica por todo o continente europeu. Pierre Lapalu desenvolve seu trabalho através de informações fictícias a respeito de artistas, exposições e instituições (Figura 25) combinadas a informações de movimentos artísticos e acontecimentos históricos que prendem o espectador na situação criada.

**Figura 25 - Pierre Lapalu, Instituições Fictícias da exposição
A Sociedade Cavalieri: 1585-1914, Caixa Cultural Brasília, 2015-16, Brasília**



Consulat Artistique
de la Haute-Garonne



Université
Autonome de
Toulouse

Fonte: Lapalu (2015).

O texto nomeado *Giovanni Battista de' Cavalieri: um artista que mudou o mundo*, descreve a importância do gravador italiano para a arte. Lapalu (2015, p. 9) tenta convencer o espectador da importância do gravurista na linha da história da arte: “Cavalieri faleceria 16 anos após a publicação de seus monstros, em 1601. Deixou dois filhos e uma legião histórica de seguidores”. Há ainda um texto destaque da mostra, *Monstros do Mundo Antigo e Moderno: a série que iniciou uma tradição*. Seu conteúdo é acompanhado por um mapa que realça as cidades onde membros da sociedade secreta atuaram, sendo este mais um artifício do artista. No texto, ele determina de que forma a autêntica série de monstros de Cavalieri foi o ponto de

partida para uma nova forma de se pensar os personagens extraordinários da natureza e como ela seria utilizada como tema para os seguidores da sociedade e até para artistas pós 1914. Segundo o texto presente na exposição (LAPALU, 2015, p. 10), “[...] hoje vemos com naturalidade as deformidades que encontramos em caricaturas, desenhos animados e até mesmo em obras de artistas contemporâneos como Paul McCarthy e Patricia Piccinini”. Os textos povoam toda a exposição, estão ao lado das gravuras às quais se referem e apresentam os desenhos de forma curiosa e, em alguns casos, até mesmo com mais força do que a própria imagem que os acompanha. Apesar de breves, as descrições são vitais à narrativa de Lapalu e informam também a ficha técnica de cada suposta gravura, apresentando diversas outras referências inventadas.

Assim, a cada olhar sobre as gravuras dos artistas participantes da sociedade, há um novo conteúdo cheio de armadilhas. O espectador submerge em dezenas de pequenas histórias que, na sua totalidade, integram o processo ficcional. Os elementos plásticos das peças são vitais para o trabalho; todavia, as palavras também. Ao fim da mostra, os créditos da exposição apresentam, além dos nomes da equipe e das instituições envolvidas, reais ou não, um selo (Figura 26) que revela a poética de Lapalu.

Figura 26 - Pierre Lapalu, Selo presente na Ficha técnica da exposição, assim como no Catálogo da mostra *A Sociedade Cavalieri: 1585-1914*, Caixa Cultural Brasília, 2015-16, Brasília



Fonte: Lapalu (2015).

Dessa forma, acontece a exposição *A Sociedade Cavalieri: 1585-1914* de Pierre Lapalu. O espectador é seduzido pela ficção desenvolvida pelo artista através da linguagem expositiva, construída a partir da manipulação, tanto da história da arte, como da plástica das gravuras apropriadas por Lapalu.

2.2 A exposição encenação de Gustavo Von Ha

Assim como a exposição de Pierre Lapalu, a mostra de Gustavo von Ha oferece ao observador inúmeros elementos ficcionais combinados em um número ainda maior de situações documentadas.³⁰ Tal contraponto é necessário para que o processo ficcional seja possível, uma vez que os elementos legitimadores devem ser o cenário para a ficção se concretizar, sendo a situação da exposição a soma de todos esses elementos. Esse tumulto que a ficção suscita é o ponto de partida para a assimilação dessas manipulações.

É na exposição *inventário; arte outra* (2016-17) que Gustavo von Ha,³¹ artista paulista nascido em 1977, apresenta uma ficção de si mesmo. A exposição se constitui como um espaço onde o processo ficcional se desenvolve a partir dos elementos convencionais de uma exposição retrospectiva. Além das pinturas, há instrumentos de trabalho como pincéis e pigmentos, objetos de cunho pessoal do artista, como diários e fotografias de família, e, ainda, peças que buscam comprovar a biografia e produção artística do personagem, como documentos e publicações. As obras de arte apresentam-se nas paredes, e estes objetos em estantes expositivas assépticas típicas de exposições desse teor. A retrospectiva tem a intenção de divulgar e homenagear o artista inventado, homônimo de Gustavo von Ha, mas com biografia e produção diversa.³² Para tanto, o espaço expositivo dividiu-se em três salas amplas com paredes brancas e vitrines bem posicionadas sobre o piso de cor neutra. Todos esses elementos contribuíram para inserção do observador na encenação de Gustavo von Ha. Diferente das demais exposições presentes nesta pesquisa, a mostra tem a presença de uma curadora, Ana Avelar. Ela esclarece que:

A montagem da exposição foi planejada de modo a proporcionar ao espectador um ambiente semelhante ao museu moderno, ou melhor, que oferecesse uma sensação de presença dentro do cubo branco genérico, um

³⁰ Gustavo von Ha (Presidente Prudente/SP, 1977), artista visual, vive e trabalha em São Paulo. Participa de exposições coletivas e individuais desde 2000. Há obras do artista em acervos como o do Museu de Arte do Rio do Janeiro, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Nassau Community College em Nova York, entre outros.

³¹ A exposição *inventário; arte outra* de Gustavo von Ha ocupou boa parte de um dos andares do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo entre 3 de setembro de 2016 e 5 de fevereiro de 2017.

³² A biografia e a produção de Gustavo von Ha podem ser acessadas no *site* do artista. Disponível em: <<https://www.von-ha.com/>>. Acesso em: 05 mai. 2019.

espaço desprovido de índices que o localizem geograficamente (AVELAR, 2017, p. 185).

Figura 27 - Gustavo von Ha, Vista geral da terceira sala inventário; arte outra, MAC/USP, 2016-17, São Paulo

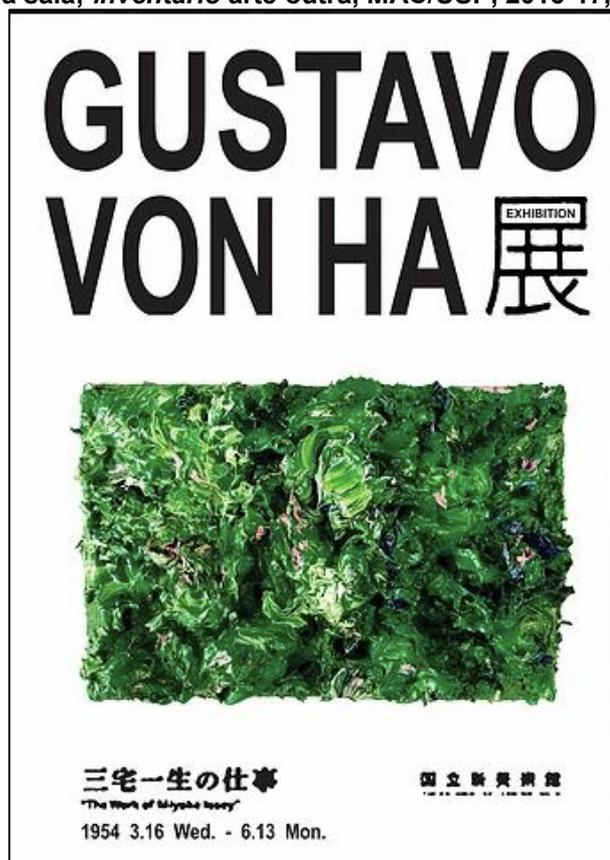


Fonte: Fotografia de Zeca Vidal (2016).

O personagem de Gustavo von Ha também é um artista brasileiro, mas que atuou intensamente entre as décadas de 1950 e 1990, tendo a pintura como eixo de sua produção. Na exposição, as pinturas ocupam as duas primeiras salas do espaço. Já as paredes do último ambiente (Figura 27) comportam dezenas de cartazes (Figura 28, a seguir) que remetem às exposições do artista em diferentes décadas e países,

além de serem o lugar para a projeção de um documentário de 18 minutos intitulado *Gustavo Von Ha: atravessado pelo tempo* (2016).³³

Figura 28 - Gustavo von Ha, Cartaz de exposição fictícia de “Gustavo von Ha” exposto na terceira sala; *inventário arte outra*, MAC/USP, 2016-17, São Paulo



Fonte: <https://bit.ly/2WPmO73>. Acesso em: 14 fev. 2019.

O filme apresentado na exposição é, na verdade, um *fake* criado pela empresa fictícia *Heist Films Entertainment*,³⁴ projeto paralelo de von Ha, uma empresa inventada para criar *trailers* de filmes que não existem. A produção registra a vida e a obra do artista fictício, traz imagens suas no *atelier*, em montagem de exposição e no convívio com seus familiares, além de depoimentos de nomes respeitados dentro do sistema da arte, como Tadeu Chiarelli, Ricardo Resende, Maria Alice Milliet e Paulo Pasta.³⁵

³³ Documentário disponível na plataforma de vídeos YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iKGT8OkzFWs>>. Acesso em: 19 out. 2018

³⁴ Disponível em: <<https://www.von-ha.com/heistfilms>>. Acesso em: 05 mai. 2019.

³⁵ As referências a Tadeu Chiarelli, Ricardo Resende, Maria Alice Milliet e Paulo Pasta que serão apresentadas nesta seção foram colhidas dos seus depoimentos no documentário *Gustavo Von Ha: atravessado pelo tempo* (2016).

No documentário, as falas dos entrevistados são amarradas pela narrativa desenvolvida pela curadora da exposição, que foi interpretada por uma atriz. As demais figuras do circuito de arte não foram interpretados, tiveram efetiva participação e embarcaram na ficção do artista. Tal participação reforça a sua ficção. Além dos personagens que interpretam a si mesmos, há ainda o depoimento, mais sensível, de Jorge von Ha, suposto filho do artista, interpretado por um ator, assim como a curadora.³⁶ O depoimento do filho do artista expõe o lado pessoal de “Gustavo Von Ha”, ressaltando os seus problemas de relacionamentos no trato social e profissional.

Em sua participação no documentário, Maria Alice Milliet, curadora e historiadora da arte, aponta o artista fictício como responsável por incluir a arte brasileira no cenário internacional, acenando ainda que o prêmio conquistado por “Gustavo von Ha” na quinta edição da Bienal de São Paulo, em 1959, contribuiu para que a arte de vanguarda produzida no Brasil seja reconhecida pelos europeus. Sobre o artista estar à frente de seu tempo, Paulo Pasta afirma que a técnica diferenciada e, por vezes, até estranha, denunciava que “Gustavo von Ha” vivia em uma época que não era dele. Pasta ressaltava ainda a importância da exposição do MAC/USP para que a obra de “von Ha” pudesse ser revisitada, recuperada, e, assim, a relevância do artista fosse reposicionada dentro da historiografia da arte brasileira. Os impressos apresentados, inclusive o da Bienal citada, comprovam essa importância e contam a história de “von Ha” ao longo das décadas, refletindo a sua intensa atuação no Brasil e em outros países.

³⁶ A curadora Ana Avelar é interpretada pela atriz Bárbara Paz, e o filho do artista, Jorge von Ha, por Clovys Torres.

Figura 29 - Gustavo von Ha, Detalhe da terceira sala inventário; arte outra, MAC/USP, 2016-17, São Paulo



Fonte: <https://bit.ly/2Y38s4B>. Acesso em: 14 fev. 2019.

A última sala comporta, ainda, vitrines expositivas com material gráfico de exposições, além de documentos, objetos de trabalho, certificados, livro de artista, convites e fotografias de várias etapas da vida do artista. Cada um desses registros vai traçando e, ao mesmo tempo, certificando a carreira e a própria existência de "Gustavo von Ha" (Figura 29). As fotografias em preto branco, já manchadas pelo tempo, escrevem sua história pessoal, assim como o depoimento do seu filho já adulto no documentário. Os demais documentos referenciam a sua intensa produção artística. Há inclusive cartas com assinatura de grandes nomes do circuito internacional da arte, como Peggy Guggenheim, colecionadora influente que tinha em seu acervo peças de Pablo Picasso, Kurt Schwitters, Max Ernst e Jackson Pollock, dentre outros importantes artistas contemporâneos.

É nessa terceira e última sala da mostra que o artista toma corpo, e sua biografia e currículo vão sendo construídos sob o olhar do observador. Os objetos apresentados (Figura 30, a seguir) certificam sua trajetória, tanto pessoal como profissional. O documentário ostenta o registro mais rico e completo da vida do artista fictício, no qual podemos assistir também às imagens do artista, que não é interpretado por nenhum ator, mas sim pelo próprio Gustavo von Ha.

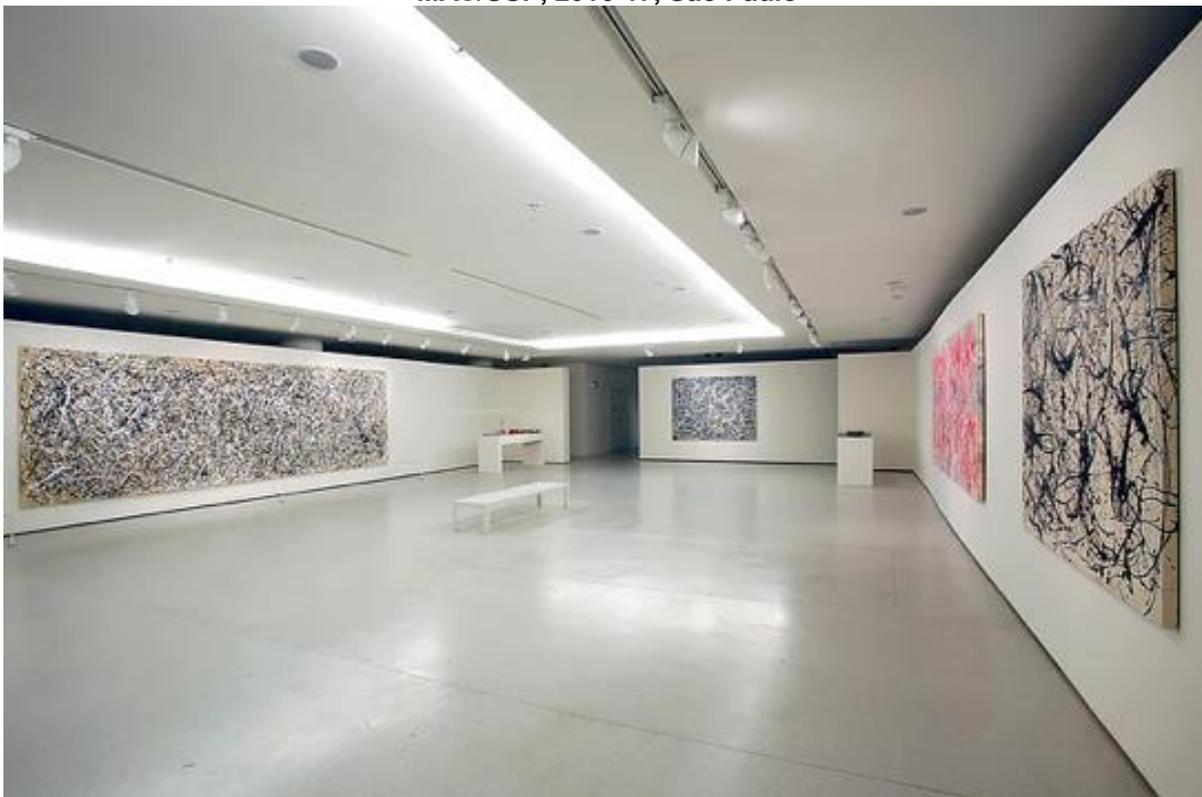
Figura 30 - Gustavo von Ha, Gustavo von Ha, Detalhe com objetos de trabalho do artista na segunda sala *inventário; arte outra*, MAC/USP, 2016-17, São Paulo



Fonte: fotografia de Zeca Vidal (2016).

O segundo ambiente é o espaço mais amplo da exposição. Nele, as telas de maiores dimensões são apresentadas. Elas tomam todas as paredes, e a tela que ocupa a posição central tem mais dois metros de altura por seis metros de comprimento (Figura 31, a seguir).

Figura 31 - Gustavo von Ha, Vista segunda sala *inventário; arte outra*, MAC/USP, 2016-17, São Paulo

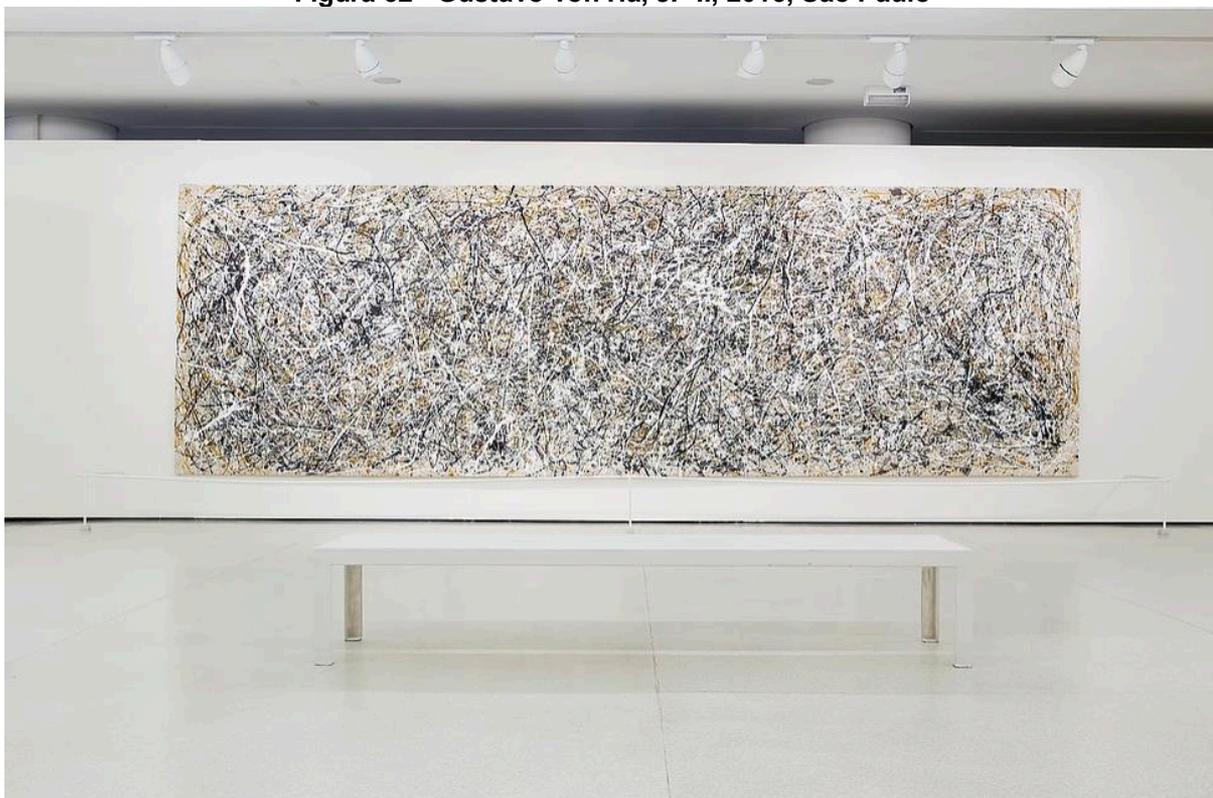


Fonte: <https://bit.ly/2Fi4a1K>. Acesso em: 14 fev. 2019.

Ricardo Resende comenta sobre as grandes telas,³⁷ enfatizando o seu interesse no trabalho de “von Ha”, justamente por esses quadros apresentarem uma pintura verdadeira, sincera, que se apresenta como um movimento entre a arte e a vida, e ainda evidenciam o movimento do corpo do artista ao produzi-los. Enquanto Resende discorre sobre isso no documentário, as imagens do artista lançando as tintas sobre uma tela estendida no chão ilustram a sua fala que continua elogiando a grandeza do trabalho e a liberdade que ele exerce. Ele afirma que “Gustavo von Ha” quebrou o apagamento do artista ordenado pelo mercado da arte. É intrigante notar que nenhum dos entrevistados menciona Jackson Pollock quando se refere às obras que compõem esta sala da exposição (Figura 32, a seguir).

³⁷ A presença do curador na ficção de Gustavo von Ha chama atenção, mas, ao mesmo tempo, não é de se admirar, uma vez que, dez anos antes, Resende abriu o museu que estava sob sua direção para o artista fictício de Yuri Firmeza, como será visto no próximo capítulo desta dissertação.

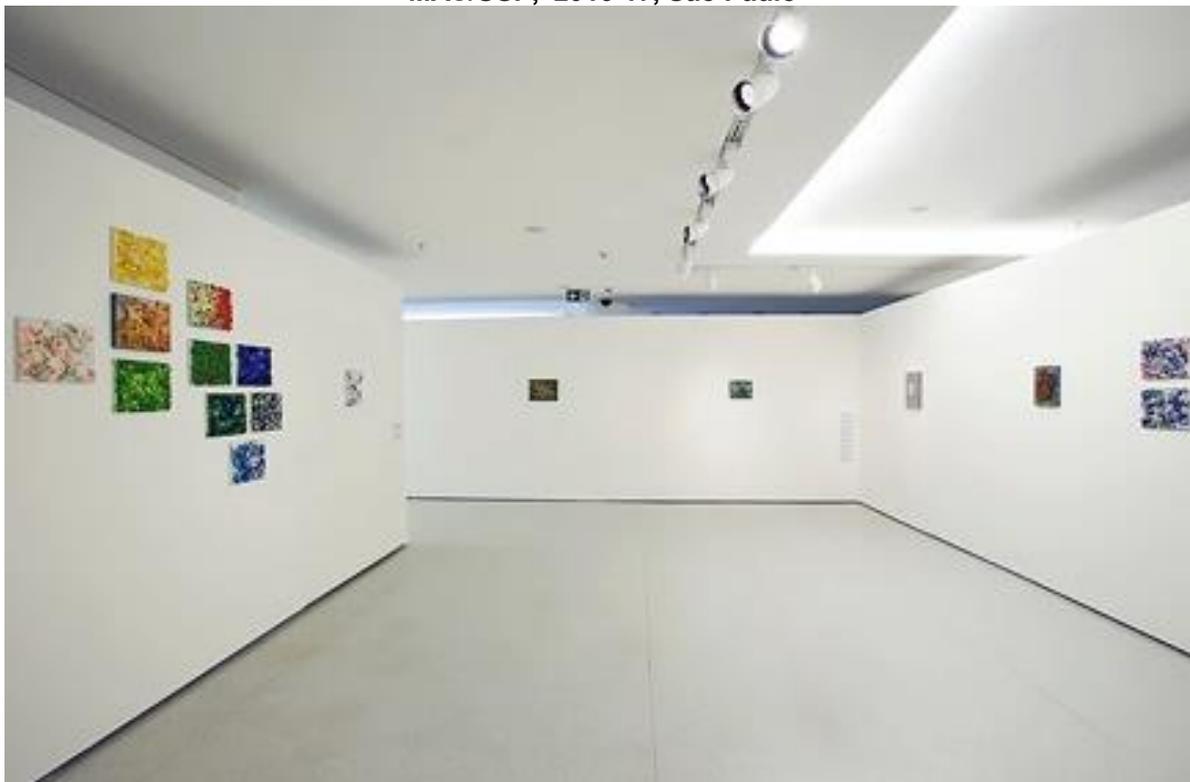
Figura 32 - Gustavo von Ha, *JP II*, 2015, São Paulo



Fonte: <https://bit.ly/2WPcufh>. Acesso em: 14 fev. 2019.

Como um paradoxo, a presença dessas pinturas de grandes dimensões é como um detalhe. Os detalhes inverificáveis que, coesos, compõem a ficção. O observador mais atento questiona a autoria e a autenticidade dessas obras, assim como as imagens do documentário, ou mesmos os cartazes de mostras internacionais que comprovam a presença de um artista brasileiro que não aparece na literatura especializada.

Figura 33 - Gustavo von Ha, Vista geral da primeira sala *inventário; arte outra*, MAC/USP, 2016-17, São Paulo



Fonte: <https://bit.ly/2WP9Cnz>. Acesso em: 14 fev. 2019.

O primeiro espaço da exposição caracteriza-se como a sala de entrada da mostra. É menor, mas, em contrapartida, é o que lida com o maior número de obras (Figura 33). Ele é composto por duas dezenas de pequenas telas de dimensões semelhantes, as telas são justapostas, tomando a parede branca de forma quase que geométrica.

As obras dessa série são compostas por uma espessa camada de tinta que forma abundantes aglomerados de várias cores que, misturadas, apontam para um tom predominante. Esse conglomerado de tinta se dá pois “Gustavo von Ha”, após fazer uma cópia de uma tela de um artista renomado, transplanta tal cópia, ainda com a tinta óleo fresca, para uma nova tela virgem. Avelar descreve esse processo. A curadora define que:

Em particular, pinturas matéricas, feitas de um acúmulo impensado de tinta, são resultado da raspagem de telas “construtivas”, cópias que Von Ha realiza de Volpi, Hércules Barsotti, entre outros. Portanto, seu gesto não é aquele que cria, mas o que desfaz a forma clara, de contornos rígidos, metamorfoseando-a num informalismo contemporâneo (AVELAR, 2016, n.p).

O processo de feitura dessas pequenas telas também é exibido no documentário, no qual podemos ver que a cópia de uma pintura icônica feita pelo artista é violada por uma espátula que a fere e a transfere para outra obra, agora autêntica.

Todas as telas da exposição são pinturas, mas são intituladas de *Não-Pintura*. Destaca-se assim, o caráter referencial da produção. Gustavo von Ha (2018, n.p) declara que são “[...] pinturas propriamente ditas, mas que eu chamo de não-pinturas, enfatizando o caráter performático do trabalho. Eu não sou pintor, minha atuação se encontra em outro lugar”.³⁸ Sobre o trabalho de “Gustavo von Ha”, Tadeu Chiarelli, professor e crítico, chama atenção à impactante honestidade que o artista impõe a essa pintura. Chiarelli percebe a criação das obras como uma transferência dentro de uma coerência interna que a estrutura enquanto obra, mesmo enquanto resíduo. O crítico lembra ainda da influência de “Gustavo von Ha”, que quebrou barreiras e deixou o seu legado. A necessidade de reafirmar a ficção por meio da exposição é latente. É preciso construir um currículo e uma produção artística condizentes com a importância que os objetos em exposição revelam do personagem fictício criado por Gustavo von Ha.

Como convencionado, os textos institucional e curatorial são apresentados na entrada da exposição. Dessa forma, os textos plotados na parede convidam o público a visitar a exposição. O primeiro texto institucional é de autoria de Ana Magalhães, curadora do MAC/USP, e o segundo, de Ana Avelar. Elas instruem o observador e entregam a poética de von Ha; em compensação, revelam com sutileza o processo ficcional do artista, uma vez que oferecem apenas indícios para a resolução do enigma. Gustavo von Ha acredita que:

O mergulho pode ser profundo. Essa descoberta da ficção vai de acordo com o grau de envolvimento e o repertório de cada observador. As portas estão todas lá e as chaves também, as pistas começam pelo próprio espaço expositivo, que foi todo pensado como um cubo branco modernista [...] (VON HA, 2018, n.p).

Ana Magalhães descreve a exposição como uma nova faceta do artista que problematiza questões sobre autoria e autenticidade na arte. Ela ressalta que:

³⁸ Todas as citações de Gustavo Von Ha apresentadas nesta dissertação foram extraídas de conversas por *e-mail* do artista com a autora em 14/10/2018.

Assim, von Ha se passa por Jackson Pollock ou Yves Klein, ladeando suas versões contemporâneas desses artistas com pinturas completamente carregadas de tinta, formando um objeto quase escultórico (MAGALHÃES, 2016, n.p).

Segundo a curadora, o trabalho brinca com o paradigma da pintura para abordar tais questões. O artista coloca em risco a ideia de gesto único e confronta a narrativa da arte moderna ao recombina e reinventar ícones da pintura desse período.

O texto da curadora Ana Avelar alude ao gesto artístico heroico para proporcionar novas questões sobre cópia, simulação e apropriação. Para a curadora, o artista utiliza a visualidade do gesto para compor o seu processo ficcional. Ela declara que:

O artista não recria obras. Ele produz imagens possíveis. Mas as matrizes para essas simulações não são escolhidas aleatoriamente – ele seleciona aquilo que interessa apropriar. Não se trata de uma apropriação apenas da visualidade, mas ainda dos procedimentos aos quais recorriam os principais nomes da pintura abstrato expressiva – como mostra o vídeo. Assim, há uma dimensão de performance que percorre o processo produtivo: as obras aqui presentes revelam apenas parte daquilo que em realidade são (AVELAR, 2016, n.p).

Os textos de Magalhães e Avelar presentes na exposição apresentam o trabalho de forma mais desnuda ao observador, porque, mesmo sutilmente, apontam a poética ficcional do artista ao público. Sobre o próprio processo poético, Gustavo von Ha justifica que:

Sempre penso minha própria autoria a partir de um outro papel. Minha autoria é quase sempre escondida atrás de imagens que pertencem a um lugar comum: o museu imaginário que todo mundo acessa. Mas na verdade esse artista não está ausente, tem ali muitos resquícios da mão desse artista, o gesto está presente tanto na atuação desse papel quanto na criação desse artista e escolha de cada detalhe. Cada escolha é uma tomada de posição política e artística (VON HA, 2018, n.p).

Gustavo von Ha relata que, para seu processo criativo, usou os instrumentos de legitimação do sistema da arte, desde a feitura do objeto de arte à exposição deste em um museu. A presença da poética ficcional de Gustavo von Ha, assim como dos demais artistas contemplados por esta pesquisa, cria um espaço de abertura que permite questionamento e novas reflexões, onde a poética ficcional do artista oferece

ao observador caminhos alternativos que permitem a repercussão e a discussão dos acordos até então estabelecidos pelo sistema da arte.

3 PERTURBAÇÕES: ENTRE O REAL E O FICCIONAL

“[...] o mundo ficcional se apoia parasiticamente no mundo real, que toma por seu pano de fundo”
(ECO, 1994, p. 99).

A ficção constrói a *realidade* por meio de um filtro intrínseco à poética do artista. Nesse processo, uma relação singular com o mundo é estabelecida, surgem múltiplas incógnitas que são preenchidas pela observação, a recepção é a via de acesso da poética do artista ao exterior. Na produção ficcional, essa conexão se dá de forma muito mais delicada e específica. Podemos notar essa relação fluida entre *realidade* e ficção na reverberação das obras.

Como no trabalho de Dora Longo Bahia, onde diversas obras de Marcelo do Campo foram expostas em mostras coletivas,³⁹ e cinco das suas peças compõem o acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo,⁴⁰ que foram incorporadas ao acervo como de autoria de Marcelo do Campo, não há qualquer alusão a Dora Longo Bahia, apenas ao artista fictício. Marcelo do Campo também é referenciado na Enciclopédia Itaú Cultural.⁴¹ O verbete informa que se trata de um artista plástico nascido na cidade de São Paulo no ano de 1951. Há ainda a lista de exposições das quais o artista participou. Marcelo do Campo existe, também, no *site* do próprio artista ficcional, como já citado, assim como no trabalho de Marilá Dardot e Mateus Rocha Pitta. Seis anos depois da exposição de Duda Miranda, Maria Angélica Melendi participa de uma publicação de Rosângela Rennó. Em sua colaboração, a pesquisadora cita uma

³⁹ O trabalho de Marcelo do Campo foi apresentado nas seguintes exposições coletivas: *29º Panorama da Arte Brasileira* (2006), *Videometry: video as a measuring device in contemporary Brazilian art* (2006), *MAM na Oca* (2006), *Primeira Pessoa* (2006-07), *MAM 60* (2008), *Panorama dos Panoramas* (2008), *Por Aqui Formas, Tornam-se Atitudes* (2010) e *Vidéó Brésilienne: un Anti-Portrait* (2010).

⁴⁰ Cinco obras de autoria de Marcelo do Campo foram acervadas pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo: *FAU planta da cobertura modificada por Marcelo do Campo*, cópia heliográfica, 90 x 162 cm, 1971/2003; *Movimento terrorista Andy Warhol (MTAW)*, fotografia p&b sobre papel, 17,8 x 23,8 cm, 1970/2003; *Quand les attitudes déforment les altitudes*, xerografia, 0,4 x 14 cm, 1969/2001; *Ambiência 2*, vídeo, p&b, mudo, 30' 5", 1971/03 e *Sem Título*, impressão a laser, carimbo e papel colado sobre papel 0,4 x 15,6 cm, 2001. Disponível em: <<http://mam.org.br/acervo/2002-015-campo-marcelo-do/>>. Acesso em: 13 out. 2018.

⁴¹ Marcelo do Campo. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa364820/marcelo-do-campo>>. Verbetes da Enciclopédia. Acesso em: 10 out. 2018.

declaração de Duda Miranda, que, nesse momento, transcende a obra dos artistas e torna-se referência em um livro de uma artista reconhecida pelo sistema da arte.⁴²

Na historiografia contemporânea da arte, é possível identificar a invenção de situações e interposições ficcionais em diversos trabalhos. A ficção como processo poético não é recente e tampouco não creditada pelo sistema da arte como instrumento de produção artística, assim como as perturbações suscitadas por ela.

Em *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968-1972) de Marcel Broodthaers, a instalação do artista belga é fixada a princípio em seu próprio apartamento, que abrigava uma situação ficcional que se formava através de embalagens de transporte de obras de arte que, presumidamente, aguardavam a montagem de uma exposição. Com o desenvolvimento do projeto, a ficção ultrapassou a casa do artista e alcançou o espaço institucional do museu. Segundo Claire Bishop (2005), o museu fictício do artista, em instalação, dentro de um museu, reforça ainda mais o poder subversivo que o trabalho carrega. É possível perceber claramente esse viés no texto do próprio Marcel Broodthaers, elaborado em razão da sua participação na *Documenta 5* (1972) com curadoria de Harald Szeemann. Broodthaers (1972 apud KERN, 2014, p. 437) declara que: “Também é importante descobrir se o museu de ficção lança nova luz sobre os mecanismos do mundo da arte e da vida da arte. Com o meu museu, eu coloco a questão. É por isso que eu não preciso dar a resposta”.

A produção de arte contemporânea opera em um campo ampliado onde a obra de arte propaga questões da realidade crítica na qual o artista está inserido. Segundo Ricardo Basbaum (2013), o artista atua nesse campo expandido, e não mais em limites rígidos, exerce inúmeras atribuições que dão à sua função uma qualidade quase de trânsito que ele denomina como artista-etc. Então, Basbaum movimentava os mecanismos e orientações quanto à função do artista. Assim, quando ele problematiza o seu próprio papel no sistema, ele imagina diversas categorias para esse papel, tais como artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, ou, podemos pensar aqui, em artista-inventor, quando a arte se aparelha de um tecido poético-institucional costurado pela produção

⁴² Trecho de Duda Miranda (2012, p. 235): “A coleção que leva o meu nome vai ser considerada falsa por muitos, a maioria especialistas. Mas não me importo. Aprendi que a potência da arte é a de afetar e ser afetado, o resto é sombra de poderes alheios.” In: RENNÓ, Rosângela. *Menos-valia[leilão]*. São Paulo: Cosac Naif, 2012, p. 235.

ficcional. O próprio Basbaum também cita Marcel Broodthaers (1964 apud BASBAUM, 2013, p. 219), que afirma que “A ideia enfim de inventar alguma coisa insincera me veio à cabeça e de uma vez por todas me pus a trabalhar”. Tal gesto de insinceridade não se aproxima da mentira ou da desonestidade, mas sim do processo poético do artista que ficciona o próprio sistema da arte para problematizá-lo, revertendo as convenções e os mecanismos aos seus objetivos.

Nesse trabalho de Broodthaers, ele também inventa personagens; no entanto, o artista belga concentra em si não apenas uma, mas várias. Broodthaers desenvolve múltiplas funções, como as de diretor, curador, *designer* e publicitário. Assim, ele acessa e revisa os diversos integrantes do sistema através de deslocamentos e permeabilidades entre as funções de cada personagem. O museu de Broodthaers teve desdobramentos e reconhecimento no decorrer dos anos até a notícia de sua falência, declarada pelo próprio artista em 1971 através da Seção Financeira do museu, igualmente fictícia.

Assim, nas décadas de 1960 e 1970, com os novos movimentos sendo criados e ecoados, a produção artística fictícia não é particularmente nova, mais ainda é fresca. A partir desse período, o artista contemporâneo cada vez mais dispõe de infinitas possibilidades de criação, sendo a ficção uma delas. A obra que tem a ficção como processo poético é chancelada por esse mesmo sistema que problematiza, assim como grande parte da produção que viria a partir desse momento.

Para citar poucos exemplos: em Nova Iorque, temos os trabalhos de Ray Johnson (1927-1995), que inventou a *Robin Gallery of New York* em 1961; e de Yoko Ono (1933), que também cria a galeria fictícia *IsReal Gallery* em 1965. Outro exemplo é Terry Fugate-Wilcox (1944), que espalhou anúncios diferentes de exposições diversas que nunca se realizariam na sua galeria fictícia, a *Jean Freeman Gallery* (1970). Os processos poéticos desses artistas se diferenciam. No entanto, a ficção está presente nestes e em outros trabalhos reconhecidos.

O crítico Christopher Howard investigou o processo poético de Terry Fugate-Wilcox. Percebemos em sua pesquisa que as relações traçadas entre o mercado e a publicidade em revistas de arte constitui-se como o cerne da ficção de Fugate-Wilcox.⁴³

⁴³ As seguintes revistas foram o suporte do trabalho de Terry Fugate-Wilcox: *Artforum*, *Art in America*, *Arts Magazine*, *ARTnews* e *Avalanche*.

No verão de 1970, o artista veicula, por meio de publicidade paga, anúncios de exposições que supostamente seriam realizadas na galeria fictícia nomeada de *Jean Freeman Gallery*. Os anúncios traziam o endereço da galeria, que também era inexistente, na 26 West da rua 57 em Manhattan, Nova Iorque, local privilegiado da cidade com histórico de atividade artística, o que oferecia legitimidade à ficção. As propagandas prometiam uma galeria espaçosa e especializada em esculturas contemporâneas de *land art*, pós-minimalismo e arte conceitual. Os anúncios eram de página inteira ou meia página e estavam ao lado de propagandas legítimas. A publicidade foi regular durante o período da intervenção do artista, que contou também com papéis timbrados da galeria, biografias de artistas inventados, descrições de obras que nunca existiram, ou mesmo fotografias de obras apropriadas por Fugate-Wilcox de outros artistas reais ou mesmo de revistas científicas. No mesmo período, foram enviados a críticos, revistas e jornais, *releases* sobre o espaço e críticas das exposições que nunca existiram. Sete meses de propaganda constante foram necessários até que um repórter do *New York Times* chegasse a Terry Fugate-Wilcox.

Ao realizar a pesquisa, Christopher Howard investigou como a publicidade era importante no contexto do artista, Howard denomina o trabalho de *magazine-based art project*, percebendo as revistas especializadas como suporte para a ficção do artista. O autor ressalta que, ao imitar as propagandas veiculadas, o alvo da crítica não era a propaganda, muito menos as revistas de arte, mas o sistema da arte como um todo, que é corrompido pela propaganda fictícia de Terry Fugate-Wilcox. Howard (2018, p. 52) ressalta que: “Artists have long needed to be visible in editorial pages, in the form of a review, article, or interview, to increase their chances of getting noticed by the curatorial and collecting establishment in a rapidly growing Market”.⁴⁴

Assim, a ficção é uma das entradas para o artista se tornar visível. A visibilidade conquistada, por exemplo, por Yuri Firmeza, em *Geijitsu Kakuu*, causa um movimento de reflexão que surge quando as perturbações provocadas pela poética ficcional são percebidas e absorvidas pelo observador. As obras analisadas aqui adentram no sistema da arte e o questionam. Os artistas eleitos se apropriam justamente da legitimidade da instituição para questionar a própria instituição. Maria Angélica

⁴⁴ “Há muito que o artista precisa ser visível nas páginas editoriais, sob a forma de uma crítica, artigo ou entrevista, para aumentar as suas chances de ser notado pela instituição curatorial e colecionista em um mercado em rápido crescimento” (HOWARD, 2018, p. 52, tradução nossa).

Melendi (2017) discute a relação da prática artística com contexto onde essa prática se desenvolve. A autora enfatiza que a arte atual funciona como construtora de conhecimento ligado ao seu momento e seu contexto. Ela chama atenção à reorganização dos sentidos do observador como estratégia para minar sua passividade e transformá-lo em participante ativo na circulação da informação, fator importante no período e região estudada pela autora (regimes ditatoriais na América Latina), mas que pode ser relacionado às questões desta investigação em razão do que as obras podem vir a provocar no corpo social. Melendi declara que:

Nos últimos anos — os primeiros do novo milênio —, temos assistido, entre impávidos, esperançosos e receosos, o crescimento da instituição: a multiplicação dos museus, dos centros de artes, dos salões, das bolsas e dos curadores. A figura do artista aparece cada vez mais diluída, apenas uma engrenagem no interior de um complexo sistema gerido por leis de incentivo fiscal, banco e banqueiros, fundações e conselhos de curadores. Nos dias de hoje, quando os caminhos naturais da arte e da política parecem ter mudado de lugar, a grande questão para muitos artistas reside em: como desenvolver um processo de contestação no interior de um sistema que é capaz de neutralizar e incorporar qualquer perturbação? Resistir a essa institucionalização se inserindo no cerne da instituição, contaminando-a como um vírus que não a destrua, mas que denuncie suas cicatrizes e suas chagas, suas forças e suas fraquezas, pode ser uma estratégia possível (MELENDI, 2017, p. 332-333).

Os artistas se apropriam de uma parte do poder institucional com certa autonomia, elaboram a prática artística tendo em vista questões pertinentes à sua atividade e criam novas possibilidades de sentidos no interior do sistema instituído. Essa nova geração de sentidos mina a recepção passiva do espectador e transmuto-o em participante da obra e da circulação da informação. Com uma nova abordagem de permutas entre os elementos e agentes do sistema, as obras ficcionais se dissolvem no seio das instituições como ações e situações ordinárias do sistema da arte que, quando reelaboradas pelos artistas durante o processo ficcional, afetam e perturbam esse sistema, ao agir exatamente no interior dele, e o contaminam utilizando as suas próprias ferramentas.

No Brasil, as inserções artísticas que questionam o sistema da arte também se intensificaram nas décadas de 1960 e 1970. A atuação do coletivo 3NÓS3 (1979-1982) é um exemplo desse movimento porque o grupo realizava ações que afetavam

o circuito artístico e o espaço urbano.⁴⁵ A *Operação X-Galeria* (1979) consistia em lacrar as galerias da cidade de São Paulo com um 'X' traçado em fita crepe, além de sinalizar as entradas com cópias mimeografadas da seguinte declaração: "O que está dentro fica - o que está fora se expande!". Em uma noite de intervenção, 27 galerias e o Museu de Arte de São Paulo foram "lacrados" pelos artistas. Jornais noticiaram o ocorrido. O grupo se manifestou, afirmando que o coletivo questionava o mercado de arte no Brasil onde a vedação das galerias transparecia a falta de incentivo a jovens artistas em detrimento do mercado. Segundo Annateresa Fabris (1982), nesta intervenção, o grupo não se coloca à margem do sistema, mas sim toma uma posição crítica perante o circuito estabelecido.

Recentemente, Rosângela Rennó (1962-) apresentou a *Menos-valia [leilão]* (2010) na 29ª Bienal de São Paulo. Nesse trabalho, o mercado da arte também é colocado em evidência. A instalação tratava-se da coleta, seleção, apropriação, recondicionamento, recontextualização e exposição de peças até então inutilizadas. A artista realizou um longo processo de garimpagem de peças em feiras e mercados de pulgas, no Brasil e no exterior. Segundo Rennó (2012, p. 19), "[...] essas peças passaram por sucessivas agregações de valor material e simbólico até o seu destino final: um leilão dentro de um espaço institucionalizado da arte". Ao fim da exposição, ainda no Pavilhão da Bienal, Rennó realizou um leilão de arte. A ação era legítima, assim como o certificado de propriedade e autenticidade recebido pelos novos proprietários da obra *Menos-valia [leilão]* (2010), que fora dividida em 73 pedaços para cumprir seu papel no ciclo do consumo do mercado de arte.

A obra de Rennó simula a situação própria do mercado secundário, a oferta de produtos à disposição de quem pagar mais por eles, como uma transmutação do valor decadente do objeto rejeitado em um valor comercial garantido pela legitimação do mercado da arte, renegando assim o fracasso caracterizado pelo descarte sofrido pela peça. A artista realiza, de fato, um leilão, com contratação de Aloisio Cravo, um leiloeiro credenciado e reconhecido pelo circuito. Assim, o leilão efetivamente acontece, as peças são leiloadas, vendidas e entregues ao agora não mais observador, mas consumidor de arte. Enquanto a ação se desenvolve, a obra de Rosângela Rennó se apresenta.

⁴⁵ O grupo de artista 3NÓS3 era composto por Mario Ramiro (1957-), Rafael França (1957-1991) e Hudinilson Jr (1957-2013). Teve uma atuação breve, porém marcante, principalmente na cidade de São Paulo.

A transformação de objetos obsoletos que se tornam novamente valiosos ao se transmutarem em criação de arte, através da assinatura da artista e da permanência em uma bienal de reconhecimento internacional, adquirem ainda valor exponencial ao serem colocados no processo de leilão no qual transparecem os mecanismos do sistema da arte — os quais a artista exhibe e questiona, ao lançar, a um objeto em desuso, um novo valor de troca, um valor explícito de arte.

Intervenções como do grupo 3NÓS3 e de Rennó reorganizam e desafiam os enredos originais do sistema, assim como as obras analisadas por esta dissertação que utilizam a ficção como poética para se inspirar nos processos que conduzem e regulam esse mesmo sistema e, a partir daí, o desafiam.

Maria Amélia Bulhões (2014) detalha que o sistema da arte vai muito além do artista, compreende os indivíduos e instituições que se relacionam com eles, como os críticos, produtores, *marchands*, diretores de museus, curadores, colecionadores, entre outros indivíduos que transitam entre os ateliês, galerias, universidades, museus, revistas e no mercado da arte como um todo. Percebe-se aí a complexidade desse sistema. Os artistas ficionam parte dele, buscando acessar as esferas regidas por leis internas, que, na maior parte das vezes, não posicionam o artista em um lugar privilegiado, uma vez que o sistema está mais na institucionalização dos rituais do que na interação entre seus atores. Tal movimento causa uma hierarquização e solidifica a estrutura. Por ser crível a estrutura que os abriga, os trabalhos ficcionais desestabilizam a manutenção desse modelo através das situações inventadas.

À vista disto, a invenção como prática artística é reconhecida pela crítica, história e teoria da arte. As obras ficcionais estão nos espaços institucionais da arte. Entretanto, a última análise desta dissertação constitui-se da obra que foi recusada justamente pelo uso desse processo ficcional, poética já acolhida e institucionalizada pelo sistema que integra.

3.1 A estratégia de Yuri Firmeza

No primeiro olhar lançado sobre a obra, a existência ou não da exposição na situação criada por Yuri Firmeza é a primeira questão levantada.⁴⁶ A exposição *Geijitsu Kakuu* insistiu em existir da sua maneira. O livro publicado por Firmeza sobre o trabalho elucida essa questão. A cada reportagem reproduzida, mais um dado sobre a suposta exposição era colhido. Também através das reportagens, foi possível inferir que Firmeza não esperava a importância que a mídia ofereceu à sua ação. O próprio artista afirma que o papel desenvolvido pela imprensa durante a construção da obra a tornou singular. Dessa forma, a negação da imprensa à ficção de Firmeza compôs o trabalho, inclusive o próprio ato de desautorizar a ficção como processo artístico é assimilado pelo artista. Assim, a rejeição da imprensa intensifica a fronteira entre a *realidade* e a ficção, tornando essa divisa ainda mais plural.

Nesse caso, a negativa ao processo poético ficcional tem origem nos jornalistas, participantes involuntários da obra do artista. A reação adversa da imprensa, ao mesmo tempo, que tenta desautorizar a obra enquanto obra, compõe o trabalho que esteve no Museu de Arte Contemporânea do Ceará de 10 de janeiro a 19 de março de 2006.⁴⁷

O livro organizado pelo artista é o registro da exposição *Geijitsu Kakuu*, que supostamente traria para Fortaleza os trabalhos do reconhecido artista japonês *Souzousareta Geijutsuka*. A publicação tem como título o nome do artista inventado por Yuri Firmeza e registra todas as ações e processos que ocorreram antes, durante e após a realização do trabalho. A compilação desses fatos é feita através de artigos da imprensa escrita e digital, troca de *e-mails* entre os envolvidos na ação, além de textos de curadores, pesquisadores, críticos e historiadores da arte. Firmeza o descreve como:

⁴⁶ Yuri Firmeza (São Paulo/SP, 1982), artista visual, vive e trabalha em Fortaleza/CE. Ele trabalha com vídeos, performances e fotografias. Entre as exposições individuais, destacam-se, em 2013, *Turvações Estratigráficas*, no Museu de Arte do Rio, *Vida da Minha Vida*, no Centro Cultural Banco do Nordeste, em Fortaleza, em 2011. Entre as exposições coletivas, estão *Entre nós: a figura humana no acervo do MASP*, em 2017, *31ª Bienal de São Paulo*, em 2014, *Crossings and passages: the unequal accumulation of time – The Poetry In Between: South-South*, na Goodman Gallery da Cidade do Cabo, na África do Sul, em 2015.

⁴⁷ O museu compõe o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, o maior equipamento gerenciado pelo Instituto Dragão do Mar, que, por sua vez, é vinculado à Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Segundo o *site* oficial do Instituto, o Centro Dragão do Mar recebe mais de 1,5 milhão de visitantes ao ano, tornando-se um dos principais pontos turísticos do Ceará.

Este livro é um livro em processo, no sentido que pode ser ampliado de acordo com as repercussões que irá suscitar [...]. Sendo um livro em processo, como todos de certa forma o são, no sentido que se reverbera e se prolonga a partir das discussões que provoca, cabe a você leitor complementar, e até mesmo escrever, as páginas que estão por vir (FIRMEZA, 2007, p. 9).

Dessa forma, o livro é entendido como um arquivo vivo que revela a obra, insiste na sua provocação e proporciona a sua contínua reverberação.⁴⁸ Na publicação, Firmeza (2007, p. 31) afirma que: “Dentro do contexto do trabalho a exposição deveria chamar-se *Arte e Ficção*, enquanto o artista, *Artista-Obra*, *Artista-Inventado*”. Após a escolha do conceito que almejava para a exposição e o artista, o nome de cada situação se deu a partir da sua tradução para a língua japonesa. Sendo assim, a denominação da exposição em *Geijitsu Kakuu* transparece a relação entre a arte e a ficção. E o nome do artista inventado, Souza Saretta Geijutsuka, traz a ficção como a própria obra. Firmeza destaca que a invenção é o trabalho em si, sendo o artista inventado uma situação política-poética.

A sala reservada pelo museu para a montagem da mostra *Geijitsu Kakuu* foi efetivamente ocupada pela exposição durante o período de visitação previsto. No entanto, em vez de obras do artista japonês, o que estava exposto era o texto de apresentação de Ricardo Resende, então diretor técnico do museu, *e-mails* sobre o processo de trabalho e, ainda, reportagens sobre a exposição publicadas na mídia. Durante o período de visitação, mais reportagens foram sendo fixadas no espaço, à medida que eram divulgadas pelos meios de comunicação, evidenciando o caráter *work-in-progress* do trabalho.

Segundo Resende (2006), o projeto *Artista Invasor*, realizado pelo Museu de Arte Contemporânea do Ceará, visava à atuação de artistas convidados a ocuparem o museu como um território livre para experimentação plástica e conceitual. Ele se posiciona:

O programa foi pensado como espaço para apresentação periódica de um artista convidado para intervir nas dependências do museu, criando um

⁴⁸ A reverberação ainda insiste em se manter e pôde ser percebida durante a pesquisa, em contato telefônico (15/01/2018) com a editora responsável pela impressão do livro, o funcionário que trabalhava na ocasião da impressão prontamente respondeu ao telefone que, dentre centenas de títulos já publicados pela editora localizada em Fortaleza, ele não esquecia da confusão criada pelo trabalho de Yuri Firmeza, registrado na publicação.

diálogo com o que há de mais instigante e provocativo na produção contemporânea da arte (RESENDE, 2006, n.p).

Resende adverte que a exposição de Yuri Firmeza foi a quarta edição do projeto. Nas demais, os artistas passaram despercebidos pela mídia,⁴⁹ não tiveram o mesmo espaço para divulgação do trabalho. Ainda que os projetos prévios fossem realizados pela mesma instituição, tão-somente a presença de um artista de renome internacional, *Souzousareta Geijutsuka*, tornou a quarta edição do projeto interessante para a imprensa local. Confirmando que o circuito regional e mesmo o nacional ainda disputam espaços e permanecem subalternos. Tal histórico fez com que a criação de Firmeza se mostrasse como uma possibilidade de testar os limites institucionais entre artista, público, mídia e museu. A ficção do artista demandava a certificação da instituição para se firmar e atingir o sistema da arte. Dessa forma, a participação do museu na obra de Firmeza foi voluntária, já a da imprensa, não. Para Ricardo Resende, a poética desenvolvida por Yuri Firmeza questionava e testava a própria instituição museal e os meios de comunicação. Seu trabalho trazia riscos à instituição. No entanto, esse perigo era benéfico e de responsabilidade do museu.

Responsabilidade que o então diretor assumiu ao dar anuência e abrigo à obra de Firmeza. Nesse sentido, Aracy Amaral discorre sobre a legitimação oferecida pelo museu:

A criação de um artista, assim como a da própria realidade, é permeada por uma teia de validações que exerce a função de “atestar a sua existência”. É sobre a relatividade dos critérios utilizados nessa teia de validação que Geijutsuka nos interroga (AMARAL, 2007, p. 124).

Resende entra no jogo da ficção proposto por Firmeza. O texto *O Artista Invasor ou o artista invisível* apresenta o projeto. Ele desvela a ficção ainda que não cite uma única vez o nome de Yuri Firmeza. É notável como o texto do diretor, que esteve na galeria e presente na publicação, transita pela ficção com tranquilidade. Resende diz que:

O artista japonês, por sua vez, vem para questionar algumas das regras desse “jogo”. A primeira pergunta que nos coloca (instituição e público) é sobre o que entendemos por arte na atualidade. Depois ele nos questiona

⁴⁹ As edições anteriores do projeto *Artista Invasor* foram realizadas pelo cearense Jared Domicio, a mineira Marta Neves e o cearense Solon Ribeiro, nesta ordem.

sobre o nosso papel como instituição cultural e de como fomentamos a arte. Se já não tínhamos claro estas questões, com a sua presença no museu parece ficar ainda mais confuso este quadro (RESENDE, 2007b, p. 34).

Além do texto que esteve na exposição, Resende é autor do texto de divulgação que claramente revela a estratégia do artista, explicando ao público as questões que Firmeza discute em sua obra. Por sua vez, esse texto, divulgado antes da abertura, certifica a exposição que estava por vir, emprega a dualidade entre enxergar e não ver. Resende (2007a, p. 33) ressalta que: “Não enxerga quem não quer se dar o trabalho de refletir, de ser curioso, de olhar”. Para o diretor, a obra é apresentada através das razões que levaram o museu a participar da poética do artista, as questões abordadas pelo processo ficcional de Firmeza justificam a invasão.

Além das palavras institucionais escritas pelo diretor, 32 *e-mails* trocados entre Yuri Firmeza e Tiago Themudo igualmente estiveram expostos na Sala Especial do museu destinada à exposição. Themudo, doutor em sociologia, orientava um grupo de estudos do qual o artista participava durante o desenvolvimento da obra. Há citações de vários expoentes da sociologia, filosofia e arte nas mensagens trocadas entre eles, mas Pierre Bourdieu, em diálogo com Hans Haacke (1936), é uma das bases teóricas de Firmeza.⁵⁰ Essa referência pode ser vista nos *e-mails* entre o pesquisador e o artista e na sua própria poética. É a partir dessas mensagens que as articulações do artista e sua obra vão sendo percebidas.

Sol LeWitt entendia que o processo criativo é mais relevante do que o produto final produzido pelo artista. O artista grifa o processo em vez do produto e compreende a própria ideia como obra, percebendo a forma como secundária:

Se o artista leva a sua ideia adiante e chega a dar-lhe uma forma visível, então todos os passos do processo são importantes. A própria ideia, mesmo no caso de não se tornar algo visível, é um trabalho de arte tanto quanto qualquer produto terminado. Todos os passos intermediários – rabiscos, rascunhos, desenhos, trabalho malsucedido, modelos, estudos, pensamentos, conversas – interessam. Os passos que mostram o processo de pensamento do artista às vezes são mais interessantes do que o produto final (LEWITT, 2006, p. 179).

⁵⁰ O livro *Livre-Troca* trata-se de um diálogo entre Pierre Bourdieu e Hans Haacke, no qual as obras do artista alemão vão sendo discutidas e, a partir delas, fortes questões sobre o sistema da arte e o fazer artístico vão sendo abordadas. As citações funcionam, aqui, como legitimadoras da presença de Themudo no processo de criação do artista.

Percebemos que, na obra de Yuri Firmeza, é exatamente esse processo de construção que se apresenta na não exposição. É nas paredes da galeria que o artista expõe o seu processo criativo através de *e-mails* que explicitam textos, teóricos, discussões e fatos que o motivaram a elaborar a situação da obra. Ele considera o registro do desenvolvimento da obra como a gestação da invasão. Isso se dá na discussão das ideias pelo seu grupo de convivência, mas, principalmente, entre ele e Tiago Themudo. A interlocução entre o artista e o professor se apresenta como a concepção da ideia de ocupação. Na conversa eletrônica, o alvo do artista fica visível à medida que cada nova mensagem é trocada. A Firmeza interessa interrogar os atores que compõem o sistema de legitimação da arte como os críticos, jornais, artistas, curadores, galerias, museus e o próprio público. Assim, ele repensa o sistema da arte e suas estruturas, tentando deslocar o campo da arte através da crítica que a sua invenção suscita. Em entrevista ao jornal *O Povo*, Firmeza acredita que:

Na verdade, não se trata de uma crítica à arte contemporânea em geral, mas sim de revelar nas entrelinhas como se estrutura o sistema que vai desde museus, galerias e bienais até curadores, críticos de arte e imprensa. Esses elementos acabam legitimando a arte de tal forma, que para se criar um artista hoje não se leva mais em conta apenas o estético, mas sobretudo fatores mercadológicos. Boa parte da produção contemporânea se submete a isso (FIRMEZA, 2007, p. 47).

O registro dessas mensagens esteve acessível ao público durante a não exposição na sala do museu. No entanto, as obras do suposto artista japonês, não. A obra de Yuri Firmeza se realiza precisamente pela ausência de Souza Saretta Geijutsuka. Essa ausência denuncia os mecanismos de legitimação da arte. O artista constrói seu argumento sobre a cena artística de Fortaleza como uma tentativa de entender e impugnar os mecanismos desse circuito. Esse movimento explicita os problemas enfrentados pelos artistas locais, entre eles, a falta de espaço, de valorização e de visibilidade.

Bourdieu ressalta que Hans Haacke, através da sua poética, produz armas simbólicas que funcionam como armadilhas que colocam as empresas e a imprensa em situação de esclarecimento, impõe a elas a necessidade de uma explicação. Como consequência, o público percebe essa nova situação e entra em ação. Hans Haacke responde afirmando que: “Creio que algumas vezes consegui produzir obras que tiveram papel de catalisadores [...], criaram uma provocação frutífera” (BORDIEU;

HAACKE, 1995, p. 31). Yuri Firmeza se vale da declaração do artista quando desenvolve a sua situação ficcional. A escolha pela nacionalidade estrangeira para o personagem criado não é aleatória, o motivo está na importância e espaço que o estrangeiro ganha no circuito cultural nacional, principalmente no âmbito regional. Dessa forma, Firmeza catalisa as discussões em torno do circuito artístico local:

O problema de Fortaleza é a desarticulação e a divergência de interesses dos artistas [...] faltam espaços, faltam discussões. A ideia do artista guerrilheiro me atrai; em Fortaleza, o artista é guerrilheiro por natureza. Não vejo muitas razões para se produzir/pensar arte nesta cidade, a não ser a necessidade. E isso é maravilhoso, justamente por ser o “essencial” [...]. Acredito também que existam diversas formas para se estabelecer alguma resistência [...] uma delas é tentar não se colocar de fora, atuando de forma subversiva, elaborando estratégias, causando curtos-circuitos dentro desses sistemas; seja discutindo a própria origem e interesses desses mecanismos, seja criando estados de tensão a partir de situações propostas (FIRMEZA, 2007, p. 27).

A circunstância articulada pelo artista traz à tona o contexto em que ele está inserido e o que ele quer revelar. O escândalo provocado por Firmeza gera desconforto e leva à discussão dos temas trazidos pela ficção, tornando a imprensa um fórum de debate ampliado. Bourdieu ressalta que: “Os jornalistas se transformaram na tela, ou no filtro, entre toda ação intelectual e o público” (BORDIEU; HAACKE, 1995, p. 36). Confiando nisso, Firmeza direcionou esse filtro para a sua ficção, tornando a participação da mídia contundente para o fortalecimento da sua própria poética. Ele enfatiza que “Os jornais funcionariam como suporte e concomitantemente como objeto da crítica. Sem eles a completa realização do trabalho não seria possível. Mas os jornais não eram o fim em si” (FIRMEZA, 2007, p. 11). Essa participação involuntária teve início quando ele criou uma nova personagem ficcional além do artista japonês, sua assessora de imprensa Ana Monteja. A assessora fictícia encaminhou à imprensa a opulenta biografia de Souzousareta Geijutsuka, junto às imagens das obras e à descrição das novas técnicas artísticas desenvolvidas pelo japonês.

A biografia rebuscada com passagens por cidades polos do circuito de arte internacional, como Berlim, Tóquio, Nova York e São Paulo, oferece credibilidade ao artista inventado. Com esse objetivo, Firmeza concebeu o artista, dando a ele um currículo de pesquisa em arte tecnológica e experiências genéticas. Assim, atribuiu a Souzousareta Geijutsuka trabalhos na área de ciência e de tecnologia, onde telões e

alto-falantes são os suportes das obras nunca vistas e nem ouvidas. Na divulgação da mostra, um *frame* de um presumido vídeo do japonês estampou as chamadas dos jornais para a exposição; no entanto, era uma fotografia do gato do artista (Figura 34).

Figura 34 - Yuri Firmeza, *Geijitsu Kakuu*, Fotografia que simulava um *frame* do vídeo de Souzousareta Geijutsuka, 2006



Fonte: Firmeza (2007).

A trajetória de Souzousareta Geijutsuka e as imagens das suas supostas obras integravam o *press release* enviado por Ana Monteja aos meios de comunicação da capital cearense. O *press release*, uma ferramenta fundamental da assessoria de imprensa, caracteriza-se como texto breve e direto que é enviado apenas aos jornalistas, não ao público em geral. Os *releases* têm a função de oferecer o maior número de informações pertinentes e interessantes para que alcance um espaço de divulgação nas mídias desejadas. É comum que o texto enviado pela assessoria de

imprensa seja reproduzido sem alterações, o que não foi diferente na divulgação da exposição *Geijitsu Kakuu* do Museu de Arte Contemporânea do Ceará. Tal procedimento é padrão e conhecido pelo artista, que, além de utilizar a ferramenta em si, também se aproveita do modo como ela circula e se desenvolve:

O nome de Souza Saretta é considerado um dos mais importantes no panorama das relações entre arte, ciência e tecnologia. Desenvolve pesquisas no campo da eletrônica e telecomunicações, buscando parceria com cientistas e engenheiros. Assim, ele incorpora ao seu trabalho novos conceitos como o de operação em tempo real, simultaneamente supressão do espaço e imaterialidade (FIRMEZA, 2007, p. 31).

O trecho acima reproduz parte do *release* enviado à imprensa. Outro detalhe que chama atenção no texto é a descrição da nova técnica desenvolvida pelo artista fictício, a fotografia 'Shiitake', que seria uma técnica japonesa que permite a captação dos fenômenos invisíveis ocorridos na atmosfera. Ao atentar para as informações enviadas aos veículos de comunicação, a nova técnica instiga pelas situações impossíveis que promete, além da sua própria denominação, que usa a ironia ao se referir a um tipo de cogumelo utilizado na culinária japonesa.

Após a gestação da invasão, a sua reverberação é documentada e tratada pelo artista. Na publicação, há imagens dos recortes de jornais com a divulgação da presumida exposição do artista japonês. No momento em que a assessora de imprensa divulgou o *release*, como era de se esperar, os jornais acreditaram no instrumento e o aceitaram. A invasão, antes de acontecer no Museu de Arte Contemporânea do Ceará, aconteceu nos jornais de circulação regional quando da sua divulgação (Figura 35, a seguir).⁵¹

⁵¹ A exposição e o serviço da mostra *Geijitsu Kakuu* de Souza Saretta Geijutsuka foram divulgados no jornal *O Povo* e *Diário do Nordeste*. Os dois jornais são editados na cidade de Fortaleza: (sem autor) *Desconstruindo a arte*, *O Povo*, Fortaleza, 10 jan., 2006, Vida e Arte, p. 1 e MOURA, Dalwton. *Arte, natureza e tecnologia*. Diário do Nordeste, Fortaleza, jan. 10, 2006, Caderno 3, p. 1.

Figura 35 - Yuri Firmeza, Manchete sobre a exposição fictícia veiculada no Diário do Nordeste em 10 de janeiro de 2006

Arte e educação de mãos dadas
Denise Grinapum, diretora do Museu Lassar Sagall, de São Paulo, defensora do processo conjunto de arte e educação, estará hoje no projeto "Feira das Sete". A partir de amanhã, ela ministra curso sobre o tema

TERÇA-FEIRA **C** **DIÁRIO DO NORDESTE**
Caderno 3
Fortaleza, Ceará, 10 de janeiro de 2006 e-mail: caderno3@diariodonordeste.com.br

Arte, natureza e tecnologia

Espaço aberto para a arte eletrônica. O Museu de Arte Contemporânea, do Centro Dragão do Mar, abriga a partir de hoje, dentro do programa "Artista Invasor", trabalhos do japonês Souzousareta Geijutsuka, reunidos na exposição "Geijitsu Kakuu". O olhar de um experimentador de linguagens atuais e novas tecnologias sobre fenômenos da natureza

Dalton Moura
Esta é a quarta vez em que Souzousareta, considerado um dos nomes mais importantes quanto à interface entre arte contemporânea, ciência e novas tecnologias, participa de eventos no Brasil. O sofisticado equilíbrio entre vida e morte na natureza é o fio temático de sua exposição "Geijitsu Kakuu", em que flores e vegetais são revisitadas por meio de objetos carbonizados, em um convite a reflexões acroriais sobre a fragilidade da vida.
Os trabalhos de Souzousareta, que entre outras cidades já expôs em Tóquio, Nova York, Berlim e São Paulo, incluem parcerias com cientistas e engenheiros em pesquisas sobre eletrônica e telecomunicações. Entre os

Cineminha mais tarde?
Férias. A vida é cheia de motivos para sorrir.

Infogravura de Souzaareta, para quem "os historiadores da arte são iguais aos públicos: têm dificuldades de reagir ao que não entendem"
ambientais. Ele também é responsável pelo desenvolvimento de uma nova técnica fotográfica, batizada "Shitake", que busca apreender fenômenos invasivos ocorridos na atmosfera.
O pintor e escultor francês

importância fundamental, a partir do momento em que a tecnologia está presente em cada momento de nossas vidas - do mais banal, ao mais grandioso. Apesar disso, Souzousareta considera que as linguagens artísticas eletrônicas ainda são

público e dos críticos, falando das influências que vem recebendo em sua descoberta do Brasil e apostando que a intensidade de uma proposta artística sempre será mais importante que os meios empregados para realizá-la. Confira:

**aprendido muito sobre a cultura brasileira em livros e vídeos aos quais tenho acesso no Japão. Inclusive, acabo de ler um livro e ver um filme fabulosos feitos no Brasil. "O povo brasileiro", do (Darcy) Ribeiro, me parece ser esse o nome correto, e "Deus e o diabo na terra do sol", do já conhecido Glauber Rocha. Até acredito que esses dois trabalhos me influenciaram de alguma maneira na preparação de minha exposição no Brasil. É claro que minha estada aqui vai intensificar muito a influência dos elementos de brasilidade sobre o meu trabalho. Inclusive essa é uma constante em meu trabalho: a inclusão de elementos locais agenciados aos procedimentos eletrônicos.
— (Que resposta vem obtendo do público e das instituições de arte brasileiras?
Souzousareta — Muito pagueta, como deve ser o caso da maioria dos artistas contemporâneos, pelo menos aqueles que ainda resistem a uma total subordinação dos procedimentos e problemas estéticos aos imperativos de consumo. Não só no Brasil, mas me parece que em vários países desenvolvidos, as atitudes da cultura precisam apresentar relevância mercadológica para encontrar fontes abertas de financiamento e incentivo. Acontece o mesmo com o público, sobretudo com a arte eletrônica. Precisamos estar o tempo todo brigando com nossa própria produção**

Fonte: Firmeza (2007).

Neste primeiro espaço conquistado, a ocupação aconteceu conforme o padrão estabelecido para divulgação de exposições de arte. As informações retiradas do *release* são apresentadas em diversas chamadas, quase que semelhantes, nos veículos que noticiaram a abertura da exposição. Importa notar que a divulgação da exposição *Geijitsu Kakuu* teve espaço na mídia predominantemente regional. A reportagem que se destaca neste momento é a entrevista concedida por Souzousareta Geijutsuka, que, de fato, foi respondida, via *e-mail*, por Yuri Firmeza. Em entrevista ao *Diário do Nordeste*.⁵² Antes da abertura prevista da exposição, Souzousareta Geijutsuka afirma que: "[...] essa exposição tem várias facetas, justamente para poder lidar com vários problemas. Tudo está integrado a um exercício

⁵² (sem autor). *O público e o não convencional*. Diário do Nordeste, Fortaleza, 10 jan., 2006, Caderno 3, p. 3.

de simulacro, cujo objetivo é retirar os hábitos de seu estado de evidência. É preciso ver a exposição” (FIRMEZA, 2007, p. 39).

Firmeza, mesmo como Souza Saretta Geijutsuka, oferece indícios de que o trabalho a ser apresentado ultrapassava as informações oferecidas pela imprensa.

No dia da abertura, foi realizado um debate entre Ricardo Resende, Yuri Firmeza e o público. Na reunião, nomeada de *Chá com Porradas*, a invasão foi debatida (Figura 36).

Figura 36 - Yuri Firmeza, *Chá com Porradas* promovido na galeria que abrigou a não exposição, Museu de Arte Contemporânea do Ceará, Fortaleza



Fonte: Firmeza (2007).

Durante a divulgação da exposição, a mídia regional teve participação intensa. No entanto, apenas após a ficção de Firmeza vir à tona é que a imprensa nacional especializada se interessou pelo trabalho. Após a exposição do processo poético do artista ao público, parte da imprensa se manifestou, reagindo duramente contra a participação involuntária à qual foi submetida. Dezenas de reportagens de jornais sobre o trabalho do artista foram veiculadas nos dias que se seguiram. Segundo Yuri Firmeza:

O suporte era o jornal. Faltou humor da imprensa. Ela não teve iniciativa de se sentir como coautora da obra. Os jornais se sentiram afrontados, viram que são vulneráveis a esse tipo de invasão. Não existiu uma autorreflexão da imprensa (FIRMEZA, 2007, p. 61).

A impugnação da obra de Yuri Firmeza veio principalmente daqueles que divulgaram a exposição antes do processo ficcional ser revelado. Em seus artigos e editoriais, ao se referirem à exposição, empregaram termos como farsa, constrangedora, molecagem, travessura, rancoroso, irresponsável, provocação infeliz, pegadinha, brincadeira, ousadia, dentre outros, para classificar o trabalho do artista.

O cerne da questão levantada pela imprensa está em uma instituição pública como o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura produzir informações inverídicas e repassá-las para a imprensa. O incômodo é notado também nas inúmeras vezes que a jovialidade de Yuri Firmeza, à época com 23 anos, é citada. O breve tempo de gestão, 11 meses, de Ricardo Resende, como diretor técnico do museu, também é recorrentemente apontado pela imprensa. No editorial do jornal *O Povo* intitulado *Arte e Molecagem*,⁵³ o jornalista Felipe Araújo critica duramente o artista. Felipe Araújo escreve que:

A recente molecagem do artista Yuri Firmeza, que inventou o pseudônimo de Souzousareta Geijutsuka e divulgou para a imprensa local seu (dele, Souzousareta) brilhante currículo de exposições no exterior como forma de conseguir espaço na mídia, revelou alguns traços do espírito da arte contemporânea em Fortaleza. Com algumas caras exceções, uma arte pobre, recalçada e alienada, feira por moleques que confundem discurso (ou melhor, as facilidades conceituais de um discurso) com pichação; que acham que estão sendo corajosos quando não fazem mais do que espernear e gritar por uma mesadinha ou por uma berlinda oficial. Nelson Rodrigues é que estava certo: os idiotas perderam a modéstia (ARAÚJO, 20, p. 45).

A recusa da ficção caracterizou-se como um efeito colateral do trabalho de Yuri Firmeza. A reação veio dos mesmos veículos de imprensa que participaram involuntariamente da concepção do trabalho quando a exposição fictícia ainda não tinha sido revelada. De fato, inicialmente eles contribuíram para torná-la legítima aos olhos do sistema. Após a revelação da poética ficcional, a reação negativa da mídia

⁵³ ARAÚJO, Felipe. *Arte e Molecagem*. O Povo, Fortaleza, jan. 11, 2006, Opinião, p. 6.

circulação nacional,⁵⁶ *Zero Hora*,⁵⁷ *Correio Braziliense*,⁵⁸ *O Diário de Pernambuco*⁵⁹ e *Estado de Minas*⁶⁰ também publicaram matérias positivas sobre a não exposição de Yuri Firmeza. O próprio jornal *O Povo*,⁶¹ o qual continha a crítica de Felipe Araújo, produziu ainda uma série de reportagens e matérias, quase didáticas, sobre a arte contemporânea e o cenário da arte brasileira. Além dos jornais, textos críticos de artistas, curadores e pesquisadores discutiram a obra ficcional e as questões suscitadas por ela.

As obras que trazem a ficção como processo precisam do efeito de realidade para se desenvolver por completo. Ao mesmo tempo que os artistas criam, deslocando os objetos, personagens e situações para o universo ficcional da arte, a aproximação com essa realidade forjada é essencial para o desenvolvimento da obra.

⁵⁶ VELASCO, Suzana. *A cilada do artista invasor*. O Globo, Rio de Janeiro, 23 jan., 2006, Segundo Caderno, p. 1.

⁵⁷ VELASCO, Suzana. *Artista prega peça na imprensa*. Zero Hora, Porto Alegre, 24 jan., 2006, Segundo Caderno, p. 3.

⁵⁸ SANTANNA, Affonso Romano. *Mordendo o próprio rabo*. Correio Braziliense, Brasília, 29 jan., 2006, Caderno C, p. 8.

⁵⁹ CAVANI, Júlio. *A mentira no contexto da obra de arte*. Diário de Pernambuco, Recife, 3 fev., 2006, Viver, p. C1.

⁶⁰ FARIA, Ângela. *A periferia é o centro*. Estado de Minas, Belo Horizonte, 4 mar., 2006, Cultura, p. 1.

⁶¹ CAMPO, Marcelo. *Realidade e ficção*. O Povo, Fortaleza, 29 jan., 2006, Vida e Arte, p. 12.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreendemos que o processo poético ficcional propõe experiências que nos abastecem de novas possibilidades e operam a partir da realidade que vivemos e com a qual nos relacionamos. A situação alternativa moldada pelo artista através da obra ficcional é como uma chave para novas relações e significados que nos atingem, provocando um deslocamento nos acordos já estabelecidos. Nesse movimento, é a *realidade* que nos estabiliza no interior da situação ficcional desenvolvida pelo artista que reintroduz questões pertinentes ao sistema da arte onde toda essa situação está inserida.

A intenção de assimilar como a ficção se constitui como um processo poético foi o ponto de partida desta pesquisa que, durante seu desenvolvimento, ampliou os conhecimentos a partir de um universo de obras que foram escolhidas por atenderem os desdobramentos e questionamentos da investigação proposta. À medida que a pesquisa avançava, seus limites eram alterados. Desse modo, para alcançar uma compreensão mais elaborada, outras áreas de conhecimento foram imprescindíveis em razão da complexidade do tema, que expôs um novo horizonte o qual ainda comporta inúmeras outras incursões, oferecendo a possibilidade de continuidade da pesquisa.

Percebemos que os trabalhos observados articulam a ficção na linguagem própria do sistema da arte, desdobrando o fazer artístico ficcional em categorias não excludentes de invenção. Reunimos, nesta dissertação, obras produzidas nos primeiros anos do século 21 por artistas brasileiros ainda em atividade, onde destacamos a manipulação de uma situação de exposição e o compartilhamento da poética ficcional através dos meios de divulgação proporcionados pelo próprio sistema. A ficção criada maneja uma dada realidade para se desenvolver. Para tanto, a poética ficcional institui novos acordos entre os envolvidos a partir de situações e elementos conhecidos, aqueles que entendemos como críveis. Assim, a situação ficcional se estabelece através de elementos coerentes com a realidade controlada pelo sistema da arte e que identificamos como legítimos.

A criação de personagens que integram o sistema da arte é a primeira estratégia ficcional examinada e caracteriza-se como ponto comum entre os cinco trabalhos eleitos. Apesar de presente em todas as obras, mostra-se com mais intensidade nos trabalhos de Dora Longo Bahia, Marilá Dardot e Mateus Rocha Pitta.

Dessa forma, Marcelo do Campo e Duda Miranda exemplificaram esse eixo através do qual a ficção pode se formar.

A simulação da situação de exposição foi o segundo recurso ficcional investigado. A exposição é forjada como um dado. A linguagem expositiva é desenvolvida de forma que a simulação não esteja isolada, mas seja como uma construção que interage com a realidade das mostras e a problematiza, como percebemos na exposição *A Sociedade Cavalieri: 1585-1914* de Pierre Lapalu e *inventário; arte outra* de Gustavo von Ha.

O contexto de produção do artista regional foi questionado por Yuri Firmeza através do artista fictício Souzousareta Geijutsuka, que desafiou as estratégias de divulgação por meio da exposição *Geijitsu Kakuu*. Como neste caso e nos demais trabalhos, identificamos que os recursos ficcionais empregados superam o que se pensa das obras e provocam um olhar crítico em relação ao mercado de arte, ao colecionismo, à crítica, à autoria, à cópia, à simulação, à apropriação e ao fazer historiográfico.

Concluimos, então, que a poética ficcional é construída a partir de elementos e cenários característicos do sistema da arte. Assim, ela apresenta uma lei interna ancorada no efeito de realidade para ser tornar inteligível ao observador. Os artistas abraçam a lógica interna da invenção, as leis que a governam devem ser claras e respeitadas pelo seu criador. Como, por exemplo, em Dora Longo Bahia, onde documentos produzidos em máquina de escrever e vídeos em filmadora super-8 são coerentes com o que era possível ser produzido no período em que Marcelo do Campo atuou. Ou a viagem de Duda Miranda ao Rio de Janeiro para justificar a ausência providencial da moradora durante o período de visita da exposição em sua casa. Assim como o fato de a Sociedade Cavalieri ser secreta para que apenas no século XXI fosse descoberta pelo curador Pierre Menard, justificando-se assim a falta de documentação de sua existência por mais de 300 anos. Ou a decisão da produção do artista japonês de Yuri Firmeza ser multimídia com novos suportes, não levantando suspeitas quando uma imagem de um gato fosse vinculada como obra de Souzousareta Geijutsuka. Ou ainda, como a participação de profissionais do circuito de arte torna porosa a lógica ficcional que se articula, pois ela se mecaniza com a coerência interna do meio em que se realiza. Esta situação é vista em mais de uma das obras analisadas, mas com destaque para Gustavo von Ha, porque as apresenta em um documentário.

As relações traçadas pelas obras fazem com que os questionamentos dos artistas venham à tona e as obras sejam atualizadas a cada nova observação. Em cada um dos trabalhos investigados, um ou mais mecanismos do sistema da arte foi manipulado para que as ações ficcionais se concretizassem. Os requisitos desse sistema são assaltados pelos artistas que os utilizam para que o processo ficcional tome forma e se estabeleça. Tais recursos podem se apresentar como um reforço ou mesmo uma condição para que o circuito incorpore o trabalho em seu campo de atuação.

A exposição de Pierre Lapalu trouxe reflexões a respeito da escrita da história da arte e as genealogias onde estão inseridos os artistas, uma vez que uma fenda na história foi aberta para o artista existente, porém esquecido. Além do papel do curador como um agente demiurgo, ao apresentar uma descoberta de mais de 300 anos. A história da arte também foi *reescrita* por Gustavo von Ha, quando, por meio de documentos e comprovantes forjados, apresentou-se, ele mesmo, como artista, inclusive reconhecido pela crítica, confirmando a necessidade do sistema para a legitimação dos seus agentes. No caso da obra de Yuri Firmeza, a ausência do artista estrangeiro revelou os limites da divulgação dos artistas locais na imprensa e os entraves quanto à valorização destes pelos meios de comunicação, em comparação a artistas internacionais renomados. O mercado foi exposto por Marilá Dardot e Mateus Rocha Pitta quando a colecionadora tinha um acervo de réplicas valiosas em seu conteúdo, mas nulas em valor. O paradoxo de uma figura central do mercado que não comercializa arte nos faz refletir sobre a monetização do objeto artístico.

A obra de Dora Longo Bahia ultrapassa esses questionamentos do sistema da arte, tão intrínsecos às demais obras, tornando-se a mais atual sob o viés político. E, apesar de ser o trabalho que mais se afasta do presente, por ter sido desenvolvido há 16 anos, é o que se apresenta de forma mais atual e sensível ao período político que vivenciamos no que tange à relativização da história por uma onda de revisionismo que posiciona o período da ditadura militar no Brasil sob uma lente positiva, que vai de encontro às evidências históricas documentais. Desse modo, Bahia, ao inventar um artista marginal que mescla arte e ação política, retrata o seu modo de trabalho e a censura sofrida, rememorando um período político do país que não deve ser esquecido. Se, em 2003, já era importante uma artista discutir o período da ditadura militar no Brasil; em 2019, torna-se urgente, em razão da crise democrática em que o

país se encontra. Hoje, a ficção de Dora Longo Bahia se aproxima dos jogos que manipulam os fatos históricos e nos afetam ainda mais.

Os questionamentos, que cada uma das obras proporciona, conduzem à reflexão sobre o lugar e a influência do artista no circuito da arte. A ficção construída por esses artistas tem origem nos elementos do próprio sistema, seja ao usar seus agentes como modelo, ao manipular os elementos institucionais, a mídia especializada ou o próprio espaço da arte. Dessa forma, os artistas partem do próprio sistema para denunciar a canonização da arte contemporânea. Este universo de obras, através da situação ficcional, evidencia a institucionalização pela qual o sistema da arte passa. E, ao mesmo tempo que problematiza, utiliza o próprio sistema instituído para elaborar esse questionamento.

Dora Longo Bahia, Marilá Dardot, Mateus Rocha Pitta, Pierre Lapalu, Gustavo von Ha e Yuri Firmeza intuem a crise das narrativas a qual a contemporaneidade atravessa ao desenvolverem a ficção como poética no interior do sistema que mimetizam. E, durante este processo, revelam a arbitrariedade do sistema que integram e compreendem, a ponto de dispor das suas próprias ferramentas para torná-lo vulnerável. Dessa forma, os instrumentos do sistema da arte deixam de ser recursos naturais e tornam-se questões a serem discutidas pelo observador que assimila e expande o processo poético ficcional. Assim, a proposição desenvolvida pelo artista nos acompanha, interage com as elaborações já existentes, pluraliza o preestabelecido e, finalmente, infiltra-se no *real*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Cauê. *Marcelo do Campo. Folder* da exposição Marcelo do Campo realizada no Centro Universitário Maria Antônia da USP. São Paulo, 2003.

AMARAL, Aracy. Questões persistentes de um artista volátil. Maio de 2007. In: FIRMEZA, Yuri. *Souzousareta Geijutsuka*. Fortaleza: Expressão gráfica e editora, 2007.

ARAÚJO, Felipe. Arte e Molecagem. Artigo publicado no jornal *O Povo*, edição de 11 de janeiro de 2006, Fortaleza/CE. In: FIRMEZA, Yuri. *Souzousareta Geijutsuka*. Fortaleza: Expressão gráfica e editora, 2007.

AVELAR, Ana Cândida. *A Ilusão do Gesto. Folder* da exposição *inventário; arte outra*, MAC/USP. São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/738/771>>. Acesso em: 19 out. 2018.

_____. Instalação *Inventário: Arte Outra – itinerário crítico*. Sobre o gesto e a falsificação no trabalho de Gustavo von Ha. *MODOS*. Revista de Historia da Arte. Campinas, v. 1, n.1, p.185-193, jan. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/738/697>>. Acesso em: 18 out. 2018.

BAHIA, Dora Longo. *Marcelo do Campo: 1969-1975*. São Paulo: Itaú Cultural, 2006.

_____. *Do campo a cidade*. 2010. 144 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais)– Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BASBAUM, Ricardo. *Manual do Artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco o Azougue, 2013.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. Obras Escolhidas v. 1. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BISHOP, Claire. *Installation Art: A Critical History*. Londres: Tate Publishing, 2005.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor de Quixote. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOURDIEU, Pierre; HAACKE, Hans. *Livre-Troca: diálogos entre ciência e arte*. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 1995.

BRASIL. Ato Institucional nº 5. Planalto, Brasília, 1968. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm>. Acesso em: 9 out. 2018.

BULHÕES, Maria Amélia. (Org.) *As Novas Regras do Jogo: o sistema da arte no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2014.

CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. In: CANDIDO, Antonio, et al. *A Personagem de Ficção*. 13 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CARNEIRO, Marilá Dardot Magalhães. *A de Arte – A Coleção Duda Miranda*. 2003. 136 f. Dissertação (Mestrado em Linguagens Visuais)–Escola de Belas Artes, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Arte de Expor: curadoria como expoesis*. Rio de Janeiro: Nau Ed., 2014.

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

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ECO, Humberto. *Seis passos pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FABRIS, Annateresa. *Os heterônimos de Dora Longo Bahia ou os dilemas do sistema da arte*. In: POÉTICAS VISUAIS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Poéticas Visuais da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP. Bauru: FAAC-UNESP, 1o semestre, 2012. p. 79-88.

_____. Pretexto para uma intervenção. Publicado originalmente na Revista Arte em São Paulo, n. 22, abril de 1982. In: RAMIRO, Mario (Org.). *3NÓS3: Intervenções Urbanas*. São Paulo: Ubu editora, 2017.

FERRATER MORA, José. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

FIRMEZA, Yuri. *Souzousareta Geijutsuka*. Fortaleza: Expressão gráfica e editora, 2007.

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

GERVÁSIO, Flávia Klausing. *Museus de artistas: a relação entre arte e museu na arte contemporânea no Brasil*. 2016. 262 f. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio)–Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Museu de Astronomia e Ciências Afins, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro, 2016.

GROYS, Boris. Le musée pour l'installation d'art contemporain. *Hermès, La Revue*, C.N.R.S. Editions, v. 3, n. 61, p. 69-75, 2011. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2011-3-page-69.htm>>. Acesso em: 19 set. 2018.

GÜNTHER, Luisa. *Experiências (des)compartilhadas: arte contemporânea e seus registros*. 2013. 402 f., il. Tese (Doutorado em Sociologia)–Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

GUSTAVO VON HA: atravessado pelo tempo. Direção de André Neves. Produção de Nathan Phintener. São Paulo: Arara Azul Filmes, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iKGT8OkzFWs>>. Acesso em: 13 jan. 2017.

HOWARD, Christopher. *The Jean Freeman Gallery Does Not Exist*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2018

KELLY, Michael (Ed.). *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998.

KERN, Keila. *Marcel Broodthaers*: Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, Agora em Português. 2014. 533 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais)– Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

LAPALU, Pierre. *A Sociedade Cavalieri: 1585-1914*. São Paulo: Caixa Cultural, catálogo de exposição, 2015.

LEWITT, Sol. Parágrafos sobre Arte Conceitual. Originalmente publicado em LEWITT, Sol. Paragraphs on Conceptual Art. *Artforum*. v. 5, n. 10, p. 79-83, 1967. In: *Escritos de artistas: anos 60/70*. FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Orgs.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MAGALHÃES, Ana. *Gustavo von Ha e a pintura desmanchada*. Folder da exposição *inventário; arte outra*, MAC/USP: São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/folderes/2016_09_GUSTAVO_VON_HA_FOLDER_DIGITAL.pdf>. Acesso em: 19 out. 2018.

MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. São Paulo: Leya, 2010.

MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da Arte em uma Era de Catástrofes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

MIRANDA, Duda. *A Coleção Duda Miranda*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2007.

NUNES, Fábio Oliveira. *Mentira de artista: arte (e tecnologia) que nos engana para repensarmos o mundo*. São Paulo: Cosmogonias Elétricas, 2016.

POINSOT, Jean-Marc. A arte exposta. O advento da obra. In: HUCHET, Stéphane. *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: EdUSP, 2012.

PUTNAM, James. *Art and Artifact: the museum as medium*. New York: Thames & Hudson, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O Fio Perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

REISS, Julie H. *From margin to centre: the spaces of installation art*. New York: Massachusetts Institute of Technology, 2001.

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

RESENDE, Ricardo. Pode não ser doce a arte contemporânea. *Canal Contemporâneo*, janeiro 16, 2006. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/000610.html>>. Acesso em: 13 jan. 2017.

_____. O Artista Invasor - Souzaareta Geijutsuka. Texto fixado na parede da exposição *Geijitsu Kakuu*. In: FIRMEZA, Yuri. *Souzaareta Geijutsuka*. Fortaleza: Expressão gráfica e editora, 2007a.

_____. O Artista Invasor ou o artista invisível. Texto fixado na parede da exposição *Geijitsu Kakuu* In FIRMEZA, Yuri. *Souzaareta Geijutsuka*. Fortaleza: Expressão gráfica e editora, 2007b.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio, et al. *A Personagem de Ficção*. 13 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. (1989). Tradução Luís Eduardo Wexell Machado. *Revista FronteiraZ- Revista Digital do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*, PUC-SP. São Paulo, n. 9, p. 320, 325, dezembro de 2012.

VASARI, Giorgio. *Vida dos artistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

WILSON, Fred; KARP, Ivan. Constructing the Spectacle of Culture in Museums. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy. *Thinking about Exhibitions*. Taylors e Francis Library, 2005. p.251-267.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.