

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES

LAÍS DE FREITAS PATROCÍNIO

**A TEATRALIDADE E PERFORMATIVIDADE DA ARTE CONTEMPORÂNEA E A
INSTITUIÇÃO MUSEOLÓGICA: uma proposta metodológica**

RIO DE JANEIRO

2020

LAÍS DE FREITAS PATROCÍNIO

**A TEATRALIDADE E PERFORMATIVIDADE DA ARTE
CONTEMPORÂNEA E A INSTITUIÇÃO MUSEOLÓGICA:
uma proposta metodológica**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Escola de Belas Artes da Universidade Federal do
Rio de Janeiro, como parte dos requisitos
necessários à obtenção do grau de bacharel em
História da Arte.

Orientadora: Prof. Dra. Tatiana da Costa Martins

Rio de Janeiro

2020

LAÍS DE FREITAS PATROCÍNIO

**A TEATRALIDADE E PERFORMATIVIDADE DA ARTE
CONTEMPORÂNEA E A INSTITUIÇÃO MUSEOLÓGICA:
uma proposta metodológica**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Escola de Belas Artes da Universidade Federal do
Rio de Janeiro, como parte dos requisitos
necessários à obtenção do grau de bacharel em
História da Arte.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Tatiana da Costa Martins
Escola de Belas Artes – EBA/UFRJ

Prof. Dra. Aline Couri Fabião
Escola de Belas Artes – EBA/UFRJ

Prof. Dr. Vinícios Kabral Ribeiro
Escola de Belas Artes – EBA/UFRJ

Rio de Janeiro

2020

DEDICATÓRIA

À Mónica Filipa Sousa Fernandes, você mora para sempre no meu coração.

AGRADECIMENTOS

Ao Universo meu primeiro agradecimento por todo caminho percorrido e por todo caminho que virá;

À minha família, meus pais Márcia e Beto, e meus irmãos Hugo e Caio, por tudo que me ensinaram na vida e por todo o suporte que me deram durante todos esses anos. Meus pais que são minha grande inspiração e meu grande orgulho, eles que me ensinaram a manter a fé e não desistir dos meus sonhos e objetivos e sempre fizeram o melhor que puderam pra me ajudar. Eu sou eternamente grata a vocês dois;

À Larissa por todo nosso caminho percorrido, por todos os nossos sonhos que não desistimos. Obrigada por não me deixar desistir, por me apoiar, me incentivar e estar do meu lado nos momentos mais difíceis. E muito obrigada também por ter trazido Mônica, Isadora e Thamires para minha vida, vocês são muito especiais pra mim;

Às minhas amigas de vida Bruna, Carolina e Ana Cláudia pela amizade de vocês e pelo apoio que me dão sempre. Um agradecimento especial à Bruna, que esteve comigo ao longo desse ano todo e que foi um farol no meio da escuridão, minha luz no fim do túnel;

Aos amigos que o teatro me trouxe, Francisco, Kyanne, Pedro Mussi, Natalia Bittar, Olavo, Janaína, Julia, Lisandra, Viviani e Yashar, obrigada por todas as aventuras vividas;

Ao professor José Henrique Barbosa Moreira e toda equipe S.U.A.T., Carol, Diego, Wilker, Calvin, Angel, Nádia, Thuany por tudo que me ensinaram, por todos os trabalhos realizados e pela amizade gostosa de vocês;

Também sou muito grata pela confiança depositada na minha proposta de projeto pela professora Tatiana da Costa Martins, orientadora do meu trabalho, e pelas valiosas contribuições dadas durante todo o processo;

E, por fim, agradeço a todos os funcionários e ao corpo docente da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que contribuíram direta e indiretamente para a conclusão deste trabalho.

RESUMO

O presente trabalho busca refletir sobre a temporalidade das obras de arte contemporânea através dos conceitos de teatralidade e performatividade, que trazem o aspecto temporal e efêmero às obras, se defrontando com a instituição museológica, que detém não só o poder de ser guardião dos objetos como também o de legitimação do que deve ou não ser preservado. As principais questões que surgem desta relação é: como os museus têm lidado com as obras de arte que são ações/processos artísticos? Se a obra se dá no acontecimento da ação, como se guarda/preserva essa obra? Documento é obra? Para respaldar a tentativa de respostas às perguntas, a metodologia foi centrada em levantamento dos periódicos acadêmicos da área de Artes, com destaque para as revistas de artes, artes cênicas, artes visuais e da área da museologia através da plataforma Sucupira.

Palavras-chave: arte contemporânea; teatralidade; performatividade; museu.

ABSTRACT

This article aims to reflect about the temporality of contemporary art through the concepts of theatricality and performativity that brings the temporary and ephemeral aspect to the works and these aspects confront a museological institution, which holds not only the power to be custodian of the objects but also the power of the legitimization about what have or not to be preserved. The main issues that emerge from this relation are: how the museums have been handled with the artworks that are actions/artistic processes? If the work happens in the moment of the action, how is the way to preserve it? The documentation is the real work? Supporting the attempt to answer these questions, the methodology was centred on academic periodicals survey of Art, with special focus on periodicals of arts, performing arts, visual arts and museology provided by Sucupira platform.

Key-words: contemporary art; theatricality; performativity; museum.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Levantamento dos periódicos acadêmicos.....	30
Tabela 2: Unidades de Registro.....	31
Tabela 3: Categorias de análise.....	33

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 O DADAÍSMO E SUA DIMENSÃO CRÍTICA	13
2.1 Antecedentes históricos:	13
2.2 O dadaísmo é contra a arte	17
2.3 O problema da instituição	20
3 O FIM DA ARTE OU NOVOS COMEÇOS?	23
3.1 Abordagens da pesquisa	28
3.2 Metodologia de análise da pesquisa	30
4 TERMOS E CONCEITOS: ANÁLISE DA PESQUISA	34
4.1 Aspectos da Arte Contemporânea	34
4.1.1 Fronteiras	34
4.1.2 Temporalidade	41
4.1.3 Interatividade	42
4.2 Aspectos da Instituição Museológica	46
4.2.1 Práticas museais	46
4.2.2 Estudos museológicos	49
4.2.3 Sistematização da Arte	51
4.2.4 Documentação e Acervo	54
4.3 Competências Híbridas	57
4.3.1 Práticas curatoriais	57
4.3.2 Práticas pedagógicas	59
5 CONCLUSÃO	63
APÊNDICE – Corpus de análise	65

1 INTRODUÇÃO

A arte contemporânea e as questões acerca de suas produções são expressas por Anne Cauquelin, em seu livro *Arte Contemporânea: uma introdução* (2005), que discorre sobre os diferentes regimes nos quais estão incluídas a arte moderna e a arte contemporânea. A autora destaca a ruptura desses sistemas ao mostrar como alguns indícios em meio ao ‘moderno’ já anunciavam a chegada de nova lógica ou inteligibilidade referidas às artes:

Há, de fato, uma ruptura entre os dois modelos apresentados, o da arte moderna, pertencente ao regime de consumo, e o da arte contemporânea, pertencente ao da comunicação. Contudo, mesmo em meio ao ‘moderno’, diversos indícios permitiam antever a chegada do novo estado das coisas. Realmente, se no domínio social e político as teorias algumas vezes se adiantam às práticas, no domínio da arte, em contrapartida, o movimento de ruptura está a cargo o mais das vezes de figuras singulares, de práticas, de ‘fazer’, que primeiramente desarmonizam, mas que anunciam, de longe, uma nova realidade. (CAUQUELIN, 2005, p. 87)

Cauquelin evidencia ainda personagens importantes, como Marcel Duchamp e Andy Warhol, chamando-os de “embreantes”, termo este compreendido na linguística como “unidades que tem dupla função e duplo regime, que remetem ao enunciado (a mensagem, recebida no presente) e ao enunciador que a anunciou (anteriormente)” (CAUQUELIN, 2005, p. 87), já demonstrando através desse termo a função desses artistas na transformação dos paradigmas artísticos e na ruptura do regime de consumo, que envolve a arte moderna, engendrando o regime da comunicação, no qual se insere a arte contemporânea.

Duchamp anuncia, através de sua produção, com a criação dos *ready-mades*, um novo estatuto para a arte, a saber, a quebra com o padrão estético - propondo nova lógica e inteligibilidade no domínio da arte. Ele elabora os *ready-mades* utilizando objetos prontos, que são usados na vida cotidiana, agregando-os valor estético e expondo em salões, museus e galerias, de modo a deslocar a discussão artística para instituição. E, por fim, Cauquelin afirma a “importância da linguagem não como a expressão de um pensamento, mas como um fundo radical dele próprio” (CAUQUELIN, 2005, p. 103), na qual a língua pensa sobre si e a arte se faz por meio dela, e que pode completar a obra através do título que a acompanha. Os

ready-mades de Duchamp não desvendam o objeto em si, mas sim o funcionamento da arte.

Arthur Danto, em seu artigo *Marcel Duchamp e o fim do gosto* (2008) escreve que o legado deixado por Duchamp ao avant-garde é seu esforço em reestabelecer os vínculos entre arte e vida.

Preencher a lacuna entre arte e vida era um projeto compartilhado por um vasto número de movimentos, unidos pela mesma desconfiança face aos requisitos da alta arte, como seitas de uma nova revelação relativa a qual setor da realidade comum devia ser redimido. (DANTO, 2008, p. 24)

Neste sentido, segundo Danto, foram acontecendo movimentos de emancipação nos campos artísticos: John Cage cria a necessidade da redefinição da música; e na dança, Merce Cunningham, Paul Taylor, Yvonne Rainer e o Judson Dance Group, com um esforço paralelo ao de Cage, abrindo toda a extensão de movimentos corporais. “O grupo de artistas que se identificou como Fluxus no começo dos anos sessenta, foi inspirado por compositores, performers e artistas visuais a dissolver completamente as barreiras entre arte e vida.” (DANTO, 2008, p. 24).

Foi procurando compreender como a produção contemporânea, que diluiu as fronteiras entre arte e vida, principalmente obras performativas e efêmeras, tem se relacionado com o sistema de arte representado pela instituição museológica, instituição esta que é guardiã dos objetos considerados simbolicamente importantes a serem preservados. A problemática pode ser colocada nos termos que seguem: como essas instituições têm lidado com obras e processos artísticos contemporâneos que não deixam como obra um objeto material? Como definir os limites da arte contemporânea? E quem define isso?

O presente trabalho não procura responder, mas sim levantar reflexões e possibilidades acerca destas questões. Primeiramente, porque não há uma resposta exata e definitiva para estas perguntas, pois depende de fatores tais como a atualidade dos processos de mudança tanto da arte contemporânea quanto das instituições museológicas. Por isso, o caminho traçado para esta pesquisa foi procurar em meio aos periódicos acadêmicos – os quais supomos trazer reflexões atuais - a temática do presente trabalho naquilo que versa sobre arte contemporânea, a teatralidade, a performatividade e as instituições museológicas.

O primeiro capítulo apresenta um breve panorama do processo histórico ao longo do século XX, especialmente para a História da Arte no que tange a arte moderna e a arte contemporânea e seus principais pontos de virada. Com destaque para o movimento dadaísta e Marcel Duchamp. Coloca-se em jogo portanto novas maneiras de se pensar e fazer arte centralizadas na problematização da institucionalização da arte.

O segundo capítulo volta-se para a teatralidade da arte contemporânea e esta problemática nos museus contemporâneos. Por isso, apresenta os conceitos de teatralidade e performatividade e questões acerca da presença dessas obras nos museus. Especialmente, considerando os pontos de contato e imbricações da teatralidade e performatividade e a condição de salvaguarda dos Museus, deixando transparecer os impasses na formação do acervo e documentação dessas obras. Também, neste capítulo, é apresentada a abordagem desta pesquisa pautada nos procedimentos metodológicos: identificação dos termos e levantamento quantitativo do material de pesquisa que os abrangem.

E, por último, o terceiro capítulo consiste na apresentação do resultado do levantamento de dados da pesquisa, a partir da identificação dos termos, com a divisão dos artigos por categorias e a explicação de cada uma delas, de modo a destacar e pontuar os recortes atuais para a temática e sua quantificação referencial. Divididos em três categorias principais e cada uma delas reorganizadas em subgrupos de análise, foi possível constatar a multiplicidade de fatores que compõem a arte contemporânea e que não estão delimitadas apenas a pensar a relação obra-museu, mas também sobre práticas pedagógicas sobre o ensino desta categoria de arte.

2 O DADAÍSMO E SUA DIMENSÃO CRÍTICA

Marcel Duchamp e o movimento dadaísta foram de fundamental importância para o que hoje chamamos de arte contemporânea. A arte moderna não foi uma ruptura exata com o modelo acadêmico de se reproduzir arte. Desde os meados do século XIX até meados do século XX, a arte passou por um processo de revisão de seus próprios mecanismos e até mesmo pela ideia de arte. Os artistas assim, assumindo autoconsciência acerca de estilos, melhor dizendo processos, passaram a desencadear diversos movimentos artísticos. Desde a desmistificação da arte canônica nos moldes classicizantes até concepções espaciais desafiadoras que despertam desejo da produção de objeto artístico autônomo e não-representacional, considerando ainda novas maneiras de produzir obras.

Durante todo esse processo, do impressionismo ao surrealismo, não foram apenas técnicas que se modificaram, mas também as ideias, as expressões e sobretudo a concepção de objeto. Com Marcel Duchamp¹ e o dadaísmo foram muito além e questionam o conceito de arte imbricado à própria instituição. A arte contemporânea, que se define trabalhando conceitualmente ideias, traz indícios do movimento dadaísta e a dimensão crítica que este movimento alcança. E, com esta caracterização, tais indícios permitem a ampliação dos limites da própria concepção de arte. O questionamento do que é arte e quem atua para transformar o objeto em arte traz um novo paradigma em que outras linguagens artísticas, dispositivos, meios e ideias passam a ser o centro da dinâmica dos trabalhos e dos processos artísticos.

2.1 Antecedentes históricos: breve panorama

A humanidade deu um salto na história da civilização em menos de 100 anos. Porém junto dessas conquistas vieram consequências devastadoras. O século XX foi um período muito conturbado, uma época marcada por muitos massacres, a Primeira Guerra, Revolução Russa, Segunda Guerra, governos ditatoriais em todo o mundo, Guerra Fria, Guerras no Oriente Médio, havendo tantas mortes em conflitos armados como nunca antes havia ocorrido. Mas também foi marcado como um período de grandes mudanças tecnológicas, políticas e sociais. Os automóveis, a

¹Marcel Duchamp nem sempre é consensualmente considerado dadaísta. Ela fez parte do movimento, mas pode ser estudado de forma autônoma.

aviação, a computação, as informações, a telecomunicação, a conquista do Espaço, que hoje podemos usufruir com até certa banalidade, foram conquistas, de certo modo, recentes, se comparadas com o desenvolvimento da humanidade.

Em 1914 se inicia a 1º Guerra Mundial, que tem como estopim o assassinato de Franz Ferdinand, herdeiro do trono do Império Austro-Húngaro. Antigas desavenças entre os países europeus e a corrida armamentista, levaram a Europa a entrar na guerra. De um lado, a Tríplice Entente, formada pela Inglaterra, Rússia e França e, do outro, as Potências Centrais, formada por Alemanha e Áustria-Hungria, disputando ocupação de territórios para exploração. A Grande Guerra, que durou até 1918, conhecida como Guerra de Trincheiras, foi marcada pela brutalidade e violência, uma vez que as táticas militares desenvolvidas para a guerra não conseguiram acompanhar os avanços tecnológicos, e então foram desenvolvidas as primeiras armas químicas.

Antes mesmo do fim da Primeira Guerra, o Império Russo se retira da guerra, em 1917, para resolver conflitos internos. A Revolução Russa, também muito conflituosa, foi marcada pela queda do Czar e a ascensão do Partido Bolchevique no poder. O Império Russo era um país agrário antes da Primeira Guerra, com uma grande massa de trabalhadores da terra que há muito se encontravam descontentes com o governo tirano do Czar e muitos conflitos precederam a Revolução Russa, nos quais a população pedia a saída do país da guerra e a reforma agrária. Com a queda do Czar, Lênin assume o poder, mas pouco tempo depois, sofre um golpe de estado por Joseph Stálin, que vai marcar pra sempre como um dos governos ditatoriais mais cruéis da história.

Essa breve introdução ao período histórico serve para podermos compreender o que estava acontecendo no início do século passado que coincide com as diversas e velozes transformações no campo artístico. O fato de todas essas revoluções estarem acontecendo na Europa e Rússia vai influenciar diretamente na produção artística da época, como também os lugares em que foram acontecendo. Pois, tanto o processo político-tecnológico quanto o processo artístico envolvem transformações em seus objetos necessárias para quebra de paradigmas.

No início do século XX, o centro artístico se encontrava em Paris. Era onde muitos escritores, músicos, atores e artistas de diversas partes do mundo se encontravam, ou então, desejavam estar. Desde o final do século XIX, as pesquisas artísticas fervilhavam com os pós-impressionistas e com a virada do século, aliado ao avanço tecnológico, progressos industriais e descobertas científicas, a arte demonstrou a necessidade de propor novas formas estéticas pautadas na realidade vigente.

As vanguardas europeias formam um conjunto de movimentos artísticos e culturais em diversos lugares do continente europeu, as quais se propõem a ultrapassar os limites até então estabelecidos na arte, promovendo atuação estética e questionando os padrões impostos. Juntos, esses movimentos influenciam desde a pintura e escultura, mas também a arquitetura, literatura, cinema, teatro, música.

Giulio Carlo Argan, importante historiador da arte, em *As Fontes da Arte Moderna* (1987), escreve uma análise sobre como os movimentos que precederam as vanguardas foram de fundamental importância para que as mesmas pudessem ter acontecido. Ele aponta que, naquele momento, a arte moderna precisava “refletir as características e as exigências de uma cultura consciente preocupada com o próprio progresso, desejosa de afastar-se de todas as tradições” (ARGAN, 1987, p.49).

O momento de ruptura com a tradição artística, segundo ele, é representado pelo impressionismo, o qual muda radicalmente as premissas, condições e finalidades do trabalho artístico, quando reivindica para o artista o propósito de colocar nas obras de arte as sensações visuais, alicerçando a sensação como fato absoluto e autônomo.

O artista realiza na sensação uma condição de plena autenticidade do ser, atinge na renúncia a qualquer noção habitual um estado de liberdade total, fornece o exemplo daquela que deve ser a figura ideal do homem moderno, livre de preconceitos e pronto para a experiência direta do real. (ARGAN, 1987, p.50)

A partir desse momento, não tendo mais como objetivo a representação dos valores religiosos e morais, a arte passa a ser “uma modalidade da vida e, como tal, interferir em todos os aspectos da vida contemporânea” (ARGAN, 1987, p.50), se tornando inteiramente social e se associando aos movimentos políticos mais

progressistas da época. A formação contínua de tendências e grupos, neste momento, significa que cada um deles precisa expor sua estética e poética tendendo a redefinir a relação entre a arte e a vida, e fazendo isso de modo contínuo e acelerado. É essa tendência da formação de grupos e estéticas que vai marcar a arte moderna.

A questão da arte se apresenta em vários planos: participando diretamente da situação histórica, abarca necessariamente problemas de ordem não especificamente estética [...] Mas dado que, enquanto arte, é um modo completo e insubstituível de experiência, ela conserva e acentua sua própria autonomia. Mas, quando se afirma que o artista não tem outra finalidade que não a produção artística, acentua-se igualmente que a arte, como pura arte, é indispensável à vida do mundo, que a sociedade se forma e se educa também, embora não exclusivamente, por meio da arte. Assim sendo, e considerando que o artista também faz parte da sociedade, a arte não só não decorre de uma estética dada de antemão, mas, na sua atuação, elabora ou constrói uma estética. (ARGAN, 1987, p.50)

O neo impressionismo e sua tendência científica constitui o ponto de partida para as correntes estilísticas voltadas para a analítica da visão, mas também, se a arte pode ter um lado científico em que se volta para o objeto, ela pode e deve também ter um lado poético em que se preocupa com a subjetividade do ser humano, a qual não pode ser desprezada. Apesar de Paris ser o centro artístico nesse momento, o que as vanguardas artísticas pretendem é criar um ideal artístico que represente toda a Europa.

As primeiras décadas do século XX presenciaram o surgimento simultâneo de várias correntes artísticas: o cubismo, o fauvismo, o futurismo, o expressionismo, o dadaísmo, o surrealismo. É fica marcado como o momento em que a arte moderna conscientemente renuncia o antigo privilégio da eternidade do belo para trilhar o turbulento domínio da existência histórica, e, a essa altura, como coloca Argan (1987),

as profundas contradições da cultura e da vida social europeia atingiram o limite da tensão e o problema de uma presença concreta e atuante da arte no mundo da vida social, e de uma ativa participação em suas lutas históricas, permanecerá o problema dominante ao menos por toda a primeira metade do nosso século.(ARGAN, 1987, p.56)

O cubismo, que quis ser revolucionário, “levanta o problema da renúncia à função decorativa, do retorno à analítica da visão e da rigorosa objetividade da forma, da renovação total da linguagem, do sistema dos signos e da técnica”

(ARGAN, 1987, p. 56) e vai ser por meio do cubismo que novas perspectivas históricas se abrem, trazendo valores negligenciados até então.

O cubismo passará da fase analítica à fase sintética, que será um prelúdio das investigações em torno da abstração formal, o futurismo se dissolverá com o esgotamento das suas motivações revolucionárias; novas correntes, como o dadaísmo, defenderão a revogação de toda experiência histórica e de todas as premissas estéticas, e outras, como o De Stijl, formularão os princípios de uma estética primeira, remetendo à constituição originária das ideias de espaço e de forma; a arte "metafísica" e depois o surrealismo tentarão as vias da imaginação e do inconsciente, com um total afastamento da problemática da visão fenomênica. (ARGAN, 1987, p.56)

Se o cubismo se tornou o símbolo da arte moderna, o dadaísmo poderia ser considerado o precursor do que hoje compreendemos por arte contemporânea? O cubismo, enquanto pesava na autonomia da arte, por seus meios e métodos, o dadaísmo surgiu como um movimento de irreverência para com a mesma, em termos mais abrangentes que incluía a própria dinâmica da instituição-arte, logo, dos Museus.

2.2 O dadaísmo é contra a arte

O Dadaísmo foi proclamado em 1916 por Tristan Tzara, em Zurique, no mais famoso ponto de encontro artístico da época, o Cabaré Voltaire. Naquele período de guerra, Zurique era uma região neutra, onde vários artistas se refugiaram. Tzara declara que “os primórdios do Dadá não foram os primórdios da arte, mas o de repulsa” (RUBIN, 1968, p. 11).

O movimento dadaísta veio para confirmar a derrocada do racionalismo burguês do século XIX, o qual gerou uma das maiores carnificinas da história, a Primeira Guerra Mundial. Por isso, como o próprio nome desta corrente artística anuncia, o dadaísmo veio para “destruir as fraudes da razão e descobrir uma nova ordem irracional”, como diz Jean Arp (RUBIN, 1968, p. 12). Naquele momento o dadaísmo se propunha a construir uma nova visão de mundo que pudesse refletir a irracionalidade do comportamento humano.

As artes visuais tiveram um papel secundário na corrente dadaísta. A sua principal preocupação estava voltada para a filosofia, psicologia, poesia e política, contrastando com o que outras correntes vanguardistas estavam fazendo. Na época em que as vanguardas modernistas estavam reivindicando a autonomia da arte e

seus meios, os dadaístas se concentraram em subverter a cultura da classe média e a lógica burguesa.

A anti-arte, a qual propunha o dadá, rejeitava também as premissas da pintura moderna. A arte pura e autônoma era incapaz de agir sobre um mundo devastado que precisava de mudanças. Mas essa depreciação da arte que os manifestos dadaístas declaram, não era uma oposição à arte em si, mas sim à *ideia* de arte.

Em meio aos artistas modernos, figuras como Marcel Duchamp foram de fundamental importância para delinear os rumos que a arte seguiria desde então. Duchamp foi o inventor do *ready-made*. Como Paulo Venâncio Filho explica em seu livro *Marcel Duchamp: a beleza da indiferença* (1986), o *ready-made* era a proposta de se utilizar objetos casuais, produzidos industrialmente e transformá-los em arte, resultando no abandono da pintura e seus métodos tradicionais. Trata-se, pois, de um processo de desestetização porque coloca a ideia de arte e do fazer artístico sob uma nova perspectiva. Para Venâncio Filho, a pergunta do *ready-made* era outra: como transformar algo que não é arte em arte? [...] A resposta está na mudança de perspectiva. Trata-se de uma nova atitude frente à arte. (VENÂNCIO FILHO, 1986, p.64)

Arthur Danto, em seu ensaio *Marcel Duchamp e o fim do gosto* (2008), explica que o gosto, como um conceito normativo, foi utilizado como categoria reguladora do século XVIII e estava essencialmente ligado ao conceito do prazer. O gosto não era sobre as preferências individuais de cada pessoa, muito pelo contrário, havia padrões de gosto aos quais qualquer pessoa deveria preferir e isso definia os graus de refinamento de cada um. A questão do consenso universal de gosto foi postulado por Kant em *Crítica ao Juízo*, obra esta que coroa a estética do Iluminismo. Danto diz que, segundo Kant, se o belo está relacionado com a sensação de prazer, ele considera a repulsa como modalidade da feiura, “aquilo que suscita repulsa/ asco não pode ser representado em conformidade com a natureza sem destruir todo o prazer estético” (DANTO, 2008, p. 16).

Significativamente muita pouca atenção tem sido dada ao repulsivo na história da estética desde Kant até Jean Clair. Isso mostra que por mais sangrenta que a história da Europa tenha sido, particularmente no século vinte, nós ainda permanecemos muito como homens e mulheres do

Iluminismo em nossas filosofias da arte. A própria estética tem sido considerada como parte do que Santayana designa como a Tradição Gentil (Genteel Tradition) na qual o repulsivo, considerado indizível (unmentionable), não era sequer mencionado, e a arte era logicamente incapaz de ser ofensiva: se ofendesse não era absolutamente arte. Assim a própria arte continuava a conformar-se aos imperativos do Iluminismo dedicado à produção da beleza. (DANTO, 2008, p.17)

Inicialmente, a própria arte moderna era considerada repulsiva pelos espectadores, uma vez que os artistas modernos pararam de representar os tradicionais cânones da academia e passaram a procurar a autonomia da arte através de seus próprios dispositivos, passando a depender mais das vendas de seus trabalhos do que de encomendas.

Danto, citando Jean Clair, explica que Marcel Duchamp, mais do que ninguém, insinua a repulsa no repertório artístico quando coloca um mictório como obra de arte, assinado com R. Mutt e datado, em 1917, na famosa Exposição dos Artistas Independentes em Nova York. O autor o considera repulsivo uma vez que a intenção de Duchamp era o de “censurar o próprio mundo da arte por levar a arte tão baixo” (DANTO, 2008, p. 21).

Duchamp põe fim ao pensamento estético – Belo – mostrando como é possível algo ser arte sem ter qualquer relação com o gosto, além de tornar possível para os artistas das próximas gerações poder utilizar materiais “abjetos” para produzir experiências artísticas. O mictório é o primeiro *ready-made* enviado a uma exposição e como Venâncio Filho (1986) coloca, o momento decisivo do *ready-made* é a escolha, uma vez que R. Mutt (pseudônimo de Duchamp) não faz a obra com suas próprias mãos, mas sim escolhe o objeto, um objeto cotidiano, em que seu significado original desaparece ante um novo título e um novo ponto de vista, assim criando um novo pensamento para aquele objeto. Mais do que isso, ao criar um novo pensamento para esse objeto ele também coloca a própria arte em xeque.

O *ready-made* é um dos trabalhos em que desaparece a aura da obra, do artista e da arte. É um sintoma de que a arte está no mundo. Duchamp, que queria fazer da arte um meio e não um fim, acaba sendo feito por ela um meio: através de Duchamp a arte acontece no mundo. (VENÂNCIO FILHO, 1986, P. 67)

Como Danrlei de Freitas Azevedo (2008) relembra, o processo da colagem, proposta pelo cubismo, é de fundamental importância para o surgimento do *ready-made* de Duchamp, uma vez que a colagem trouxe a possibilidade do uso de

elementos não artísticos para a composição de suas pinturas. O *ready-made* não é este objeto em si, mas o fruto da relação que se dá entre ele e um plano cujos contornos são os que delimitam uma esfera da arte agora colocada em perspectiva por uma visão extremamente crítica. Percebe-se o desdobramento de um olhar crítico já presente na colagem, um olhar que testava as fronteiras entre os diversos elementos apropriados: o *ready-made* leva o questionamento de fronteiras dos objetos e sistemas às últimas consequências ao situá-los no limite entre arte e não-arte.

2.3 O problema da instituição

Duchamp, através de todo seu processo como artista, a saber, a introjeção de objetos cotidianos e não-artísticos em seus trabalhos de pintura até chegar ao ponto de pegar um objeto produzido industrialmente, e inseri-lo no circuito artístico, promove a explicitação do problema da instituição Arte (Museus em menor medida), conseguindo ampliar a discussão do que é ou não arte.

Duchamp, no seu processo produtivo descobriu que, depois de trazer para si os 'ismos' os procedimentos, a pintura, havia ainda alguma coisa fora de si que não podia introjetar: esse algo era a Arte, a instituição Arte. Ele descobre que há uma instituição que se manifesta através de museus, exposições, revistas, galerias e que não há gênio, por mais gênio que seja, berrando aos quatro ventos, cujo trabalho seja arte sem a sanção da instituição. Duchamp descobre, afinal, que a Arte existe fora dele. (VENÂNCIO FILHO, 1986, P.64)

A discussão sobre algo ser ou não arte ecoa ainda hoje. Ao explicitar a existência de um sistema de arte que reconhece e valida as obras, cria-se a possibilidade de que as discussões teóricas e práticas do fazer artístico alcancem outra dimensão, lógica e inteligibilidade. Ao trazer os objetos mais casuais validando-os como obras de arte, os limites artísticos passam a ser outros. A Arte passa a ser discutida pensando no âmbito da vivência, e a vivência traz consigo outras questões como tempos e espaços específicos.

Ao longo do século XX, a instituição museológica, especialmente os museus de arte, passam por crises. Enquanto Duchamp, através de seu *ready-made* expõe o problema da institucionalização da Arte, ampliando os limites e maneiras de se fazer e pensar as obras, filósofos como Paul Valéry (1871-1945) e Theodor Adorno (1903-1969) vão escrever sobre os museus, pensando-o sobre uma perspectiva da morte, onde "os objetos definham por si mesmo e são conservados mais por motivos

históricos que por necessidade do presente”, definição dada por Adorno (1998, p. 173).

Apesar de a museologia ser uma ciência recente, os museus são instituições um pouco mais antigas. Dos gabinetes de curiosidades aos salões de arte, a origem do espaço museológico está na concepção de que precisa se proteger os bens culturais da destruição do tempo englobando-as em um conjunto de objetos específicos, mas, como Ricardo Basbaum (2012) coloca, “esta operação tem um preço, que em geral se contabiliza no custo de se arrancar a obra de arte de seu contato direto com as dinâmicas da vida e da sociedade, para lançá-la dentro do espaço artificialmente construído da instituição”.

Tratando-se da arte contemporânea e dos museus, pode-se identificar uma relação paradoxal. Como Boris Groys escreve em seu artigo *Camaradas do Tempo* (2010), a arte contemporânea é autêntica se ela capta e expressa a presença do presente. Ela tematiza o tempo, um tempo suspenso, capturando e explicitando atividades que transcorrem no tempo, mas que não precisam levar à criação de nenhum produto definido ou que possa ser previsto. Como colocar nos museus essas obras de arte que acontecem no momento presente, nem sempre no âmbito da instituição e que passam a ser identificadas a partir de um recorte temporal específico?

Adorno (1998, p. 173) diz que a expressão “museal” designa objetos com os quais o espectador não possui mais uma relação viva, objetos esses conservados mais por motivos históricos que por necessidade do presente e que acreditar na possibilidade de o original ser restituído pela vontade, fica preso a um romantismo sem esperança.

André Malraux em seu artigo *O Museu Imaginário* (1965 apud AZZI, 2011) problematiza a função dos museus no que se refere a nova relação entre o espectador e a obra de arte. E a partir disso que se percebe a importância da interação entre museu, cultura e sociedade, pensando sobre a história da arte ao longo dos tempos e sua influência sobre o indivíduo.

Ricardo Basbaum, em seu texto *Perspectivas para o museu do século XXI* (2012), discorre sobre os paradigmas que os museus precisam enfrentar para que ele possa acompanhar o desenvolvimento das linguagens artísticas.

À medida que se transforma o paradigma da obra de arte, também se modifica o perfil do museu que pretende abrigá-la: ao se mirar, de modo amplo, as transformações pelas quais passou a obra de arte nos últimos 200 anos (ou seja, a conquista de sua condição moderna e seu deslocamento para aquela pós-moderna ou contemporânea) – que arriscamos resumir aqui de maneira bastante compacta como (a) 'conquista de autonomia' (academicismo e romantismo até Cézanne), (b) 'ruptura com a tradição e utopias' (cubismo e vanguardas até Pollock), (c) 'constituição de um circuito de arte' (das vanguardas às neo-vanguardas, sobretudo a arte conceitual), (d) 'relações com o real' (a partir da Pop arte e Fluxus), (e) 'virtualidade imagética e conceitual e espetacularização' (a partir de fins do século XX)– percebe-se o museu a se transformar de maneira homóloga. (BASBAUM, 2012)

Ao fazer essa retrospectiva sobre a transformação da linguagem artística de maneira bem sucinta, é possível perceber como a arte se desenvolveu ao longo do tempo, principalmente a partir da segunda metade do século XX, no que Basbaum define como “relações com o real” e “virtualidade imagética e conceitual e espetacularização”, sendo esses os dois principais aspectos referenciados no capítulo seguinte.

3 O FIM DA ARTE OU NOVOS COMEÇOS?

Como Marilena Chauí (2001 apud SEIDEL, 2016) explica, a partir do momento em que se abandona a ideia de juízo de gosto como critério de apreciação e avaliação das obras de arte, desde o início do século XX, a arte deixou de ser pensada exclusivamente pela ótica da produção de beleza e se abriu para ser vista sob outras perspectivas, como a expressão de emoções e desejos, interpretação e crítica da realidade, atividade criadora de procedimentos inéditos para a invenção de objetos artísticos, etc.

A arte contemporânea possibilita aos artistas se expressarem de diversas formas. A partir da assimilação de materiais do uso cotidiano, a arte chegou ao ponto da interação com as pessoas, possibilitando novas reflexões não só para com a arte, mas também para com a vida e a vivência de cada um. Não existe mais uma verdade absoluta para a interpretação das obras, já que o que predomina consiste na relatividade dos conceitos, o que permite diversas aberturas para leituras dessas obras.

Anne Cauquelin explica que, para compreender a arte contemporânea, primeiro é preciso “estabelecer certos critérios, distinções que isolam o conjunto dito como ‘contemporâneo’ da totalidade das produções” (CAUQUELIN, 2005, p.11 e 12) uma vez que os critérios não podem ser buscados apenas nos conteúdos, nas formas, composições, utilização de certos materiais, etc. Os trabalhos dos artistas contemporâneos buscam o que poderiam torná-los legíveis fora do âmbito artístico, “seja em ‘temas’ culturais, recolhidos em registros literários e filosóficos - desconstrução, simulação, vazio, ruínas, resíduos e recuperação - seja ainda em uma sucessão temporal” (CAUQUELIN, 2005, p.12).

Hans Belting, autor do livro *O Fim da História da Arte* (2006), explica logo no prefácio do livro que o discurso do “fim” não significa que tudo acabou, mas talvez seja apenas o fim de um episódio no turno tranquilo de um percurso histórico mais longo, referindo-se ao próprio percurso da arte ao longo dos séculos.

Um epílogo de algo pelo qual nos orientamos certa vez mede o presente segundo os modelos que o presente não pode satisfazer. Em nosso caso, esse epílogo é a cultura da modernidade, com a qual nos identificamos tão enfaticamente como nossos antepassados identificaram-se com a religião e a nação. Essa pátria espiritual não se encontra num lugar, mas antes em

um tempo de ruptura e de utopias em que todos os olhares estavam voltados para um futuro ideal. A perda de uma tal perspectiva, contudo, não significa por certo o fim da modernidade, mas antes a impossibilidade de encerrá-la, já que não possuímos nenhuma alternativa para ela, a menos que a tratemos de maneira mais crítica ou que sejamos obrigados a alterar seus limites. (BELTING, 2006, p.18)

A incorporação das novas mídias e de outras linguagens artísticas irá mudar completamente a experiência artística desde então, de maneira que as técnicas perdem sua importância em favor das ideias e das impressões. Belting diz que houve uma perda no conceito de obra.

Abordando o aspecto da teatralidade dentro dos museus, Belting aborda a crise da instituição museológica, uma vez que o formato tradicional dos museus não comporta as obras de arte contemporânea, já que essas têm demandas específicas de espaços e conceitos para serem compreendidas/vivenciadas, “os museus de arte contemporânea transformam-se, como instituições, cada vez mais em palcos para espetáculos inusitados” (BELTING, 2006, p. 12). A concepção de museu de Belting reside em pensá-lo como uma instituição que confere à arte como um símbolo do lugar inalterável e do tempo suspenso e vem sendo cada menos possível de ser sustentada porque os museus contemporâneos respondem a um mundo de imediatos acontecimentos com exposições efêmeras e espetaculares, dessa maneira, atraindo a mídia e um público mais amplo e menos especializado.

A pergunta que Hal Foster (2015) se faz é exatamente essa: “na incerteza sobre o que é a arte contemporânea, como os museus podem pensar em projetar edificações para algo que não se sabe o que é e nem se pode prever o que virá a ser?”. A questão um tanto quanto instigante que Foster coloca em seu artigo *Museus sem Fim* o faz explicar a diferença da produção artística moderna e contemporânea,

O cenário inicial para a exposição da pintura e da escultura modernas – produzidas, como eram, tipicamente para o mercado – foi o espaço interior do século XIX, em geral a residência burguesa, e os primeiros museus dedicados a essa arte constituíram-se, muitas vezes, de salões de características semelhantes, remodelados para tal fim. Esse modelo foi sendo pouco a pouco substituído por outro. À medida que a arte moderna foi se tornando mais abstrata e autônoma, ela passou a demandar um espaço que espelhasse essa sua condição destituída de um lar, um espaço que ficou conhecido como “o cubo branco”. Esse modelo, por sua vez, viu-se pressionado pela obra de arte mais ambiciosa, que, depois da Segunda Guerra Mundial, começou a expandir suas dimensões – das vastas telas de Jackson Pollock, Barnett Newman e outros, passando pelos objetos seriados de minimalistas como Carl Andre, Donald Judd e Dan Flavin, até

as instalações vinculadas a espaços específicos, de uma gama de artistas posteriores que vai de James Turrell a Olafur Eliasson. (FOSTER, 2015)

Foster destaca quatro fatores para problematizar a expansão dos museus de arte moderna e contemporânea. O primeiro, nos anos 60, quando as atividades industriais começam a entrar em declínio não só em Nova York, mas também outras grandes cidades, tais espaços foram ocupados e transformados em ateliês dos artistas, devido ao baixo custo, criando obras que colocassem à prova as limitações do cubo branco. O segundo fator apontado por Foster diz respeito à expansão que se deu de forma mais direta que partiu para construção de grandes museus projetados como amplos containers para obras de arte gigantescas. O terceiro fator reside na colocação do museu como ícone, com projetos arquitetônicos modelados de forma tão escultural que a própria obra de arte apresentada no museu aparece de forma secundária; e por último, o quarto fator aborda a incerteza generalizada sobre o que é a arte contemporânea.

O levantamento desses pontos leva Foster a identificar a mudança de propósitos dessas instituições: agora o foco é o entretenimento. E com isso os espaços dos museus se transformam em grandes salões de eventos e dão uma virada em direção à performance e não só isso, como também à institucionalização destas práticas. Outra razão para a acolhida desses eventos performáticos dentro dos museus é a crença de que eles fazem do visitante um observador ativo/participante.

A interatividade obra-espectador é o assunto do livro *Participation* (2006), de Clair Bishop, no qual a autora traz uma reunião de textos que abordam a dimensão social da participação do espectador com as obras de arte e arte instalações na contemporaneidade. A autora relata que, apesar dessas práticas artísticas terem se disseminado na década de 1990, esse procedimento faz parte de um longo processo histórico em que sua trajetória se inicia na década de 1920, com as experimentações dadaístas.

The hope is that the newly-emancipated subjects of participation will find themselves able to determine their own social and political reality. An aesthetic of participation therefore derives legitimacy from a (desired) causal relationship between the experience of a work of art and individual/collective agency. The second argument concerns authorship. (BISHOP, 2006, p.12)

A autora explica as três as preocupações - ativação, autoria, comunidade - que fornecem as mais frequentes motivações para encorajar a participação nos experimentos artísticos desde a década de 1960. Além disso, aborda também a questão da emancipação do espectador, trazida por Jacques Rancière:

In calling for spectators who are active as interpreters, Ranciere implies that the politics of participation might best lie, not in anti-spectacular stagings of community or in the claim that mere physical activity would correspond to emancipation, but in putting to work the idea that we are all equally capable of inventing our own translations." Unattached to a privileged artistic medium, this principle would not divide audiences into active and passive, capable and incapable, but instead would invite us all to appropriate works for ourselves and make use of these in ways that their authors might never have dreamed possible. (BISHOP, 2006, p. 16)

A expansão dos limites entre as linguagens artísticas permitiram experimentações fluidas entre esses territórios em que a perda entre as fronteiras entre os domínios artísticos é uma constante e nisto consiste a formulação dos conceitos de teatralidade e performatividade. Segundo Silvia Fernandes (2011) os estudos desses conceitos se consolidaram nas décadas de 1970 e 1980 com Richard Schechner, Érika Fischer-Lichte e Josette Féral que abordam esse tema, analisando-os pelo viés das artes cênicas.

Richard Schechner é professor da Universidade de Nova York e trabalha com o conceito de performance. Para Schechner, a performance se consolida como uma

Área de estudos independente como resposta aos limites dos métodos modernos de análise, que não conseguiam dar conta da mudança radical no panorama cultural e artístico que ocorreu no último terço do século XX. (FERNANDES, 2011, p. 15)

Ele define a performance como ação e a estuda ligada às áreas de antropologia e sociologia, e assim se propõe a explorar a performance onde as práticas artísticas aparecem ao lado de rituais, atividades esportivas, comportamentos do cotidiano, modos de engajamento social, etc. Para ele, a performance nunca é um objeto ou obra acabada, mas sempre um processo, justamente por estar conectada com o princípio da ação.

Considerando o princípio da ação, a teórica alemã Érika Fischer-Lichte considera a performance uma extensão natural do campo do teatro, que se “transforma em evento em lugar de uma obra acabada” (FERNANDES, 2011, p. 17), desde a década de 1960. A participação do público na experiência performativa

provoca uma série de sensações, transcendendo a possibilidade da produção de significados no campo racional, tornando assim mais importante a experiência vivida do que entender as ações dos artistas.

A abordagem de Josette Féral dialoga com os conceitos de Fischer-Lichte sobre teatralidade e performatividade. Para a teórica, o processo dinâmico de teatralização é criado pelo olhar do espectador que supõe a criação de outros espaços e sujeitos, sendo esse lugar criado tanto pelo ato consciente do performer quanto do observador, uma vez este cria com sua maneira do olhar o distanciamento para que a ação se desenvolva. A teatralidade pode surgir tanto do sujeito observador que quer criar um outro espaço a partir do seu olhar quanto do sujeito criador, que constrói um espaço e quer que um olhar o reconheça.

Segundo Rose Lee Goldberg (2006), a performance passou a ser aceita como meio de expressão artística independente na década de 1970. Numa época em que a arte conceitual trazia uma arte onde as ideias eram mais importantes que o produto, a performance surge como uma maneira de dar materialidade a essas ideias.

A história da performance no século XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas impacientes com limitações das formas estabelecidas e decididos a pôr sua arte em contato direto com o público. Por esse motivo, sua base tem sido sempre anárquica. (GOLDBERG, 2006. p. 9)

Outro importante estudioso da performance é Renato Cohen, que traz em seu livro *Performance como linguagem* (2002) análises dessas experimentações acontecidas no Brasil. Para ele, a performance é uma arte de fronteira, que rompe convenções, formas e estéticas, uma arte de linguagem híbrida que se coloca no limite das artes plásticas e das artes cênicas.

Diana Taylor, em seu livro *O arquivo e o repertório* (2013), traz uma perspectiva bastante interessante do evento performático, entendendo a performance tanto como objeto como também forma de operar o conhecimento. Fazendo um estudo da performance sobre a perspectiva da memória cultural nas américas, Taylor contrapõe as performances vanguardistas do século XX, que consideravam essa prática como algo novo, com as práticas históricas ritualistas tão comum aos povos das américas. A autora explica que

A fratura não é entre a palavra escrita e falada, mas entre o *arquivo* de materiais supostamente duradouros (isto é, textos, documentos, edifícios, ossos) e o *repertório*, visto como efêmero, de práticas/conhecimentos incorporados (isto é, língua falada, dança, esportes, ritual). A memória “arquivada” existe na forma de documentos, mapas, textos literários, cartas, restos arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, CDs, todos esses itens supostamente resistentes à mudança. (...) O repertório, por outro lado, encena a memória incorporada - performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto - em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimentos efêmeros, não reproduzíveis. (TAYLOR, 2013, p. 48 e 49)

Apesar de todas essas definições sobre performance, performatividade e teatralidade, há ainda uma questão muito importante a ser discutida: se a performance é a materialização de uma ideia e ao mesmo tempo em que a obra se dá pelo acontecimento no momento da ação, como essas obras se transportam para o museu? E ainda, como essas instituições lidam com a natureza efêmera dessas obras? Como lidam com o *arquivo* e o *repertório*?

3.1 Abordagens da pesquisa

Esta pesquisa caracteriza com uma abordagem do tipo “Estado do Conhecimento” ou “Estado da arte” (Ferreira, 2002), e é utilizada quando se busca conhecer a totalidade de trabalhos produzidos numa determinada área. Nesse tipo de pesquisa o pesquisador “é movido pelo desafio de conhecer o já construído e produzido, para depois buscar o que ainda não foi feito” (Ferreira, 2002, p. 259). Para isto, serão analisados artigos publicados em revistas científicas que possuem Qualis A1 e A2 – indexador da CAPES.

Dessa forma, a primeira etapa da abordagem é quantitativa e traz um levantamento dos periódicos acadêmicos a fim de procurar artigos que continham os termos indicados na pesquisa: teatralidade, performatividade, museus de arte contemporânea e para isto foi necessário conhecer o Qualis de todas as revista sobre a temática percorrendo o seguinte caminho:

[Plataforma Sucupira >>Qualis Periódicos >> evento de classificação: CLASSIFICAÇÃO DE PERIÓDICOS DO QUADRIÊNIO 2013-2016 >> área de avaliação: ARTES].

A partir da classificação oferecida pela plataforma de todos os periódicos na área de Artes, com um total de 960, os periódicos selecionados tratavam do assunto

de Artes, Artes Visuais, Artes Cênicas e Museologia, ainda de todas as notas (de A1 até C), restando 177. A seleção dos periódicos foi feita considerando o escopo das revistas. Primeiramente, a ideia seria procurar em todos os periódicos, porém devida a elevada quantidade que ainda restava, a pesquisa se delimitou apenas aos periódicos de notas A1 e A2, já que esses periódicos possuem prestígio nacional e internacional.

Com o objetivo de refletir sobre a temporalidade das obras de arte contemporânea em confronto com a instituição museológica - que detém não só o poder de ser guardião dos objetos como também o de legitimação do que deve ou não ser preservado - as palavras-chave definidas para procurar nos periódicos foram “arte contemporânea”; “teatralidade performatividade”, “museus de arte” e “instituição”. A eleição dessas palavras-chave se deve ao fato de, primeiramente, compreender o que se tem falado e escrito sobre o que é a *arte contemporânea* e suas produções, a fim de defender a ideia de que ela está ligada ao tempo; a *teatralidade* e a *performatividade* como conceitos que ligam à arte contemporânea relacionados à questão temporal, além trazer a perspectiva de uma produção artística que não estão conectadas necessariamente a ideia de se produzir obras materiais, mas sim abertas aos processos e experimentações; *museus de arte* para poder compreender a abertura para a formulação deste tipo de museu e entender o que se tem escrito e abordado sobre esse segmento em relação a seus acervos, projetos de exposições, curadorias e documentação de obras; e por fim, *instituição* para poder entender o que é a instituição arte e em que se relaciona com os museus de arte e todo o desenvolvimento deste conceito desde Duchamp até chegarmos às questões do que é a arte contemporânea.

Considerando apenas as revistas de nota A1 e A2 e feita a seleção dos periódicos considerando seu escopo, restaram 13 periódicos; e partindo para a busca pelas palavras-chave, foram levantados 83 artigos. O esquema a seguir mostra esses resultados:

Tabela 1 - Levantamento dos periódicos acadêmicos

Periódicos acadêmicos de Artes (A1 e A2)			
Categoria	Nome da revista	Quantidade de artigos encontrados	Total de artigos por categoria
Artes	Revista do Instituto Brasileiro de Estudos	4	10
	Revista Educação, Artes e Inclusão	6	
Artes Visuais	Revista Ars	6	34
	Revista Arte e Ensaios	7	
	Revista Concinnitas	9	
	Revista Visualidades	12	
Artes Cênicas	Revista Brasileira de Estudos da Presença	3	20
	Revista Moringa	2	
	Revista Repertório	4	
	Revista Urdimento	2	
	Revista Sala Preta	9	
Revista de museu/ museologia	Revista Anais do Museu Paulista	14	19
	Revista Mouseion	5	
Total de periódicos	13	Total de artigos	83

Fonte: elaborado pela pesquisadora

3.2 Metodologia de análise da pesquisa

A análise da pesquisa se baseia principalmente nos resumos dos artigos, visto que em alguns casos, o artigo disponível apresentava apenas o resumo. O método utilizado para esse estudo é Análise de Conteúdo, que segundo Laurence Bardin, segue três etapas.

A pré-análise, segundo a autora,

É a fase de organização propriamente dita. Corresponde a um período de intuições, mas tem por objetivo tornar operacionais e sistematizar as ideias iniciais, de maneira a conduzir a um esquema preciso de desenvolvimento das operações sucessivas num plano de análise. (BARDIN, 2016, p.123)

A metodologia apoia-se nos artigos encontrados nos periódicos acadêmicos que abordam a temática da arte contemporânea (ênfase em teatralidade e performatividade) e as instituições museológicas. Após fazer o levantamento dos artigos, foi feita uma leitura de cada um deles e, baseado em seu resumo, foi identificado o objetivo de cada pesquisa. Com a identificação desses objetivos, passou-se para a próxima fase da pesquisa, que consiste na criação das Unidades de Registro, que a Bardin define como “a unidade de significação codificada e corresponde ao segmento de conteúdo considerado unidade de base, visando a categorização e a contagem frequencial” (BARDIN, p.134). As Unidades de Registro foram definidas pelo tema dos artigos,

Fazer uma análise temática consiste em descobrir os “núcleos de sentido” que se compõem a comunicação e cuja presença, ou frequência de aparição, podem significar alguma coisa para o objetivo analítico escolhido.(...) O tema é geralmente utilizado como unidade de registro para estudar as motivações de opiniões, de atitudes, de valores, de crenças, de tendências, etc. (BARDIN, 2016, p. 135)

Tomando por base a leitura dos resumos dos artigos, foram definidos nove Unidades de Registro, apresentados na tabela a seguir:

Tabela 2 - Unidades de Registro

Unidades de Registro	Descrição	Quantidade de artigos
Fronteiras	Artigos que abordam os conceitos da arte contemporânea, análise de obras e que falam sobre a diluição de fronteiras entre as linguagens artísticas;	25
Temporalidade	Artigos que abordam a questão do tempo cronológico das obras;	3
Interatividade	Artigos em que o conteúdo abordava a participação do público e interação com as obras de arte;	11

Práticas Museais	Artigos trazem questões sobre mediação, programa educativo, comunicação e acessibilidade dos museus;	9
Estudos Museológicos	Artigos que procuram discutir conceitos de museologia, fazendo um estudo das instituições museológicas e repensando seu papel perante a sociedade;	10
Sistematização da Arte	Artigos que tratam da legitimação da arte principalmente pelas instituições museológicas;	6
Documentação e Acervo	Artigos que abordam questões sobre a documentação de obras e formação de acervos das instituições;	9
Práticas Curatoriais	Artigos que pensam o papel da curadoria;	5
Práticas Pedagógicas	Artigos que tratam das práticas pedagógicas no ensino de arte contemporânea nas escolas.	5

Fonte: elaborado pela pesquisadora

Após a definição das Unidades de Registro, a próxima etapa foi a categorização, ou seja, a “operação de classificação de elementos constitutivos de um conjunto por diferenciação e em seguida, por reagrupamento segundo o gênero, com os critérios previamente definidos” (BARDIN, 2016, p.147). A separação das categorias se deu quase que de maneira intuitiva, uma vez que seus assuntos criavam uma interdependência uns dos outros e, neste sentido, as Unidades de Registro se tornaram os principais subgrupos de análise. A seguir, a tabela apresentando a categorização

Tabela 3 - Categorias de análise

Categorias	Subgrupos de análise	Quantidade de artigos
Aspectos da Arte Contemporânea	<ul style="list-style-type: none">• Fronteiras• Temporalidade• Interatividade	39
Aspectos da Instituição Museológica	<ul style="list-style-type: none">• Práticas museais• Estudos museológicos• Sistematização da Arte• Documentação e acervo	34
Competências Híbridas	<ul style="list-style-type: none">• Práticas curatoriais• Práticas pedagógicas	10

Fonte: elaborado pela pesquisadora

4 TERMOS E CONCEITOS: ANÁLISE DA PESQUISA

Com o objetivo de analisar as produções acadêmicas, este capítulo vai apontar os resultados baseados nos artigos encontrados, separando-os por categorias. Como método de análise, foi feita a leitura dos artigos, baseando principalmente no resumo, uma vez que algumas plataformas de periódicos não disponibilizaram o artigo completo.

As três principais categorias determinadas foram: *Aspectos da Arte Contemporânea*, *Aspectos da Instituição Museológica* e *Competências Híbridas*. Além do mais, elas foram divididas em subgrupos devido ao grande número de artigos analisados, buscando assim um quadro mais coerente e completo, apontando os diferentes aspectos e suas respectivas análises.

4.1 Aspectos da Arte Contemporânea

Nesta categoria encontram-se os artigos relacionados às abordagens da arte contemporânea como análise de obras, suas principais características e entrevistas com artistas. Evidenciam-se três grupos que foram nomeados como *Fronteiras*, *Temporalidade* e *Interatividade*. As nomenclaturas se deram à luz do movimento dadaísta e Marcel Duchamp no sentido da diluição das fronteiras artísticas e a aproximação entre a arte e vida.

De modo geral, esses três subgrupos se relacionam, uma vez que um interfere e faz com que o outro possa existir, porém no sentido da pesquisa, essas subdivisões se apresentaram como enfoque do objetivo dos artigos. Cada subcategoria será analisada separadamente a seguir.

4.1.1 Fronteiras

Naturalmente, os artigos que se encontram nesta subcategoria são tanto de periódicos acadêmicos de Artes Visuais quanto de Artes Cênicas. É nesta subcategoria também a maior recorrência das palavras-chave “teatralidade e performatividade”. Aqui, o principal aspecto é a problematização dos limites das linguagens, pensando cada linguagem como um campo expandido, onde seus meios, métodos e espaços se fundem para criar obras e proposições artísticas que tenham uma proposta nova; repensando conceitos e práticas através das

experimentações artísticas contemporâneas, além de abordar questões acerca do uso de tecnologias digitais como parte dos processos artísticos.

Ferreira Gullar escreveu uma série de artigos publicados no suplemento *Ideias* do Jornal do Brasil, que depois foram reunidos no livro *Argumentação Contra a Morte da Arte*, em que levanta diversos impedimentos acerca da legitimidade da arte contemporânea e não só isso, como também uma série de dificuldades que faz com que muitas vezes esta produção de arte não seja trazida a público de modo claro e preciso, sendo frequentemente questionada em termos de próprio valor e possibilidade, tema trazido e problematizado pelos autores Eduardo Coimbra e Ricardo Basbaum (2019) em seu artigo *Tornar visível a Arte Contemporânea*. De acordo com os autores, para tornar visível a produção contemporânea é necessário o emprego de métodos corretos e a dificuldade dessa empreitada é a exigência de estar sempre disponível para recriar parâmetros críticos, reconhecendo a primazia das obras na deflagração desse processo. Como Cauquelin (2005, p.15) coloca, o 'Estado contemporâneo' "é produto de uma alteração estrutural de tal ordem que não se pode julgar mais nem as obras e nem a produção delas de acordo com o sistema antigo". Para eles, produzir arte hoje é operar com vetores de um campo ampliado, um campo que se abre ao entrecruzamento das diversas áreas do conhecimento, num panorama transdisciplinar, sem prejuízo de sua autonomia e especificidade enquanto prática da visualidade.

Marcos Beccari (2017) propõe em seu artigo *Ilhas oceânicas: ensaio sobre a imprecisão das fronteiras* uma reflexão filosófica sobre a imprecisão das fronteiras artísticas. Para ele, a arte não é um fim em si, uma vez que nada é "em si", pois nada está fora da vida e a vida é tudo o que temos. Isso indica que o centro de gravidade da arte não reside na arte, mas na vida, por isso não faria sentido querer distinguir o que é ou deixa de ser arte, ou onde ela começa e quando termina. A arte nunca esteve apartada da vida, mesmo quando se lhe coloca como algo excepcional, sublime e sem respaldo no plano ordinário. O que pode haver de novo atualmente, segundo o autor, é a facilidade com que se acessa, produz e partilha arte, que assim se alastra no cotidiano. Por isso, certa confusão de fronteiras quanto aos lugares enunciativos tem se tornado condição intrínseca da arte, cuja dispersão se furta às explicações históricas, filosóficas e mesmo artísticas, o que, evidentemente, não invalida a reflexão sobre arte. Trazendo a imagem de ilhas para

situar seu pensamento sobre as fronteiras artísticas, Baccari acredita que em vez de ilhas desertas, trata-se de ilhas oceânicas que procedem por interseções, cruzamentos e interferências.

Em se tratando da diluição de fronteiras, o artigo de Cecília Almeida Salles (2014), *Diluição de fronteiras*, discute a relação da experimentação contemporânea com a pesquisa acadêmica, destacando as indefinições de fronteiras sob o aspecto de mídias e gêneros, apresentando também os modos como são exploradas as interações entre “processo de vida” e “processo artístico” e as relações entre obra e seu processo de criação.

Investigando a interseção da tecnologia na criação artística, Paulo Bernardino (2010) reflete em seu artigo *Interseções na arte: a criação artística em que medida a tecnologia digital tem interferido nos processos artísticos contemporâneos*. Já os autores Natasha Marziliak, José Eduardo Ribeiro de Paiva e Marcelo Antonio Milaré Veronese (2016) aprofundam essa questão no artigo *A arte transmídia de instalação nas décadas de 1960/1970 e na contemporaneidade (André Parente e Kátia Maciel)* traçando possibilidades dialógicas dos conceitos e práticas da arte de instalação transmidiática de vanguarda. Para eles, a arte no contexto da transmídia, ao se contaminar por recursos de diversos meios, como o cinema, vídeo e as novas tecnologias audiovisuais, ultrapassa fronteiras, abre passagens e desloca espaços e temporalidades sugerindo a participação do público e como estudo dessas possibilidades, se aprofundam nos trabalhos de André Parente e Kátia Maciel.

No artigo *Arte contemporânea: do que se trata?*, Pérola Mathias (2015) busca elucidar a complexidade de questões sobre o paradigma artístico da arte contemporânea através da leitura do livro *The contingent object of contemporary art*, de Martha Buskirk, em que a autora, além da problematização sobre a contingência do objeto, traz questões acerca da autoria, originalidade e inserção dos novos modos de produção e fruição no mundo da arte. Já Claudia Valladão de Mattos (2007) no artigo *Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea*, traz a obra de Aby Warburg, que vem ocupando posição cada vez mais proeminente. Nos últimos anos o campo da história da arte tem sido repensado por diversos estudiosos preocupados em elaborar uma crítica das categorias tradicionais da disciplina e é nesse sentido que a obra de Warburg vem

sendo recuperada, uma vez que diversas facetas de seu pensamento fornecem pontos importantes de reflexão sobre a teoria e prática das artes. A autora considera a relevância do pensamento e dos métodos de Warburg para a interpretação de uma parcela significativa da arte contemporânea a partir da análise da obra de Ron Kitaj e Wesley Duke Lee.

As autoras Martha Telles e Fernanda Torres (2016) abordam a relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte através do artigo *A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970*. Nos anos 1970, artistas e críticos do Rio de Janeiro e São Paulo estabeleceram singular colaboração por meio da formação de grupos e parcerias que, como frentes de ação, propuseram intervenções estratégicas no circuito das artes. Essas intervenções ocorreram simultaneamente aos diagnósticos sobre impasses para a viabilização da emergente produção artística, definidos na ideia de “precariedade” do circuito. É nesse processo que se encontram discussões decisivas acerca do estatuto da arte contemporânea e da dimensão pública na arte brasileira. Junto aos debates políticos-culturais realizados no período, as autoras identificam formulações teóricas e estéticas formadoras de um pensamento de arte contemporânea no Brasil.

Em busca de refletir sobre as indagações acerca da leitura da arte contemporânea, as autoras Giovana Bianca Darolt Hillesheim e Maria Cristina Rosa Fonseca da Silva (2011) levaram em conta as contribuições teóricas que situam o papel social da leitura e sua contribuição para a formação humana no artigo *Considerações acerca da leitura da arte contemporânea*. A partir da análise de três obras de arte contemporânea expostas na 26ª Bienal Internacional de São Paulo, em 2004, procuraram elencar características que sintetizam as produções artísticas da atualidade que possam mapear um padrão das ideias que norteiam essas obras.

Divino Sobral (2016) traz uma entrevista com a artista Lygia Pape transcrita no artigo *Lygia Pape: tudo o homem devora*, artista esta que se constituiu como referencial na formação da arte contemporânea brasileira. A entrevista foi concedida ao autor em 1993, quando Pape esteve em Goiânia palestrando durante o evento Diálogos com o Tempo no Instituto de Artes da UFG, que atualmente é a Faculdade de Artes Visuais. A entrevista foi publicada originalmente em 1995 no jornal-catálogo

da exposição Ato II. A republicação desta entrevista é dada pelo autor como um modo de homenagear Lygia Pape bem como difundir o seu lúcido pensamento sobre sua obra, a experiência neo concreta e os caminhos da arte contemporânea.

Trazendo a importância da articulação entre pensamento e ação nos trabalhos performativos, Cassiano Quilici (2014) no artigo *O campo expandido: arte como ato filosófico*, discute os conceitos de “campo expandido”, de Rosalind Krauss, e de “escultura social”, de Joseph Beuys, o que possibilita ao autor a exploração de certas tensões entre concepções de arte e filosofia, considerando a arte como produtora de um “pensamento selvagem” na cultura contemporânea.

As autoras Carina Sehn e Paola Zordan (2016) no artigo *Algumas demonstrações para introduzir a arte da performance*, trazem algumas noções relativas a performance, traçando uma breve história de suas origens e marcos principais, para introduzir questões básicas em torno deste tipo de manifestação artística, tentando mostrar como se constitui essa arte e suas relações com as intensidades do corpo e o porquê da performance ser considerada “arte viva” e não de representação. Já Eleonora Fabião (2008) através do artigo *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*, circunscreve a prática da performance a partir de exemplos concretos, discutindo as bases de uma teoria contemporânea da performance e aproximando os exemplos e as reflexões sobre o campo da experiências no teatro do século 20, além de defender a aplicação das práticas e do conceito da performance no ensino de teatro nas universidades brasileiras, bem como na dinamização das práticas teatrais.

Trazendo os conceitos de teatralidade e performatividade, Silvia Fernandes (2011) aborda no artigo *Teatralidade e performatividade na cena contemporânea* a crise de identidade e do estatuto epistemológico que o teatro contemporâneo partilha com a dança, as artes plásticas e o cinema, o que permite falar sobre as experiências fluidas de território, em que o embaralhamento dos modos espetaculares e a perda de fronteiras artísticas são uma constante. Suzana Thomaz (2016) discute no artigo *Teatralidade, entre teorias e práticas: um olhar sobre a abordagem do Théâtre du Soleil* a problemática atual da noção de teatralidade, tratando de suas diversas definições, críticas e abordagens no que se refere à prática teatral ocidental. Baseando-se em uma abordagem histórica da teatralidade,

a autora revisita sobretudo suas relações com as noções de performance e performatividade. A mesma autora Fernandes (2016) traz em outro artigo, *Kantor no limiar do teatro*, a arte híbrida de Tadeuz Kantor, criador de espetáculos singulares que expandiram os limites do teatro moderno além de projetarem vertentes que se aprofundaram na arte contemporânea. Tendo como base os estudos teóricos de seus principais comentadores, a autora aponta a situação do artista nascido entre guerras, cujo teatro entrelaça tendências de vanguarda a práticas precursoras do minimalismo, da instalação, da body arte, performance, site-specific e dos processos de anexação do real à experiência estética.

Luiz Fernando Ramos (2013) no artigo *Teatralidade e Antiteatralidade* se propõe a reunir alguns textos que discutem sobre os termos “teatralidade” e “anti teatralidade”, muito abordados na academia, seja no campo específico das artes cênicas, seja em áreas próximas das ciências humanas e sociais. O autor se propõe a retomar esses termos para novos exames sob novas perspectivas. Já Ileana Diéguez (2014), no artigo *Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido*, se propõe a pensar a teatralidade para além do campo do teatro, entendendo a teatralidade como um discurso e uma estratégia que atravessa e transcende o campo teatral, possibilitando a expansão e o deslocamento dos limites de teatral e o artístico. Para sua análise, a autora retoma os teóricos Alain Badiou e Michael Fried.

Heloísa Marina (2020) se atenta aos possíveis desdobramentos do uso de narrativas pessoais em cena que tem por intuito de provocar tensão entre realidade e ficção no instante do acontecimento cênico no artigo *O Teatro, É Verdade? Ponderações sobre o real na cena contemporânea*. Utilizando como referência formulações que ponderam acerca da concepção do real, a autora busca refletir sobre o teatro e a performance como campos artísticos capazes de interrogar a afirmação totalizante sobre a verdade no mundo atual, se baseando principalmente no pensamento de Debord, Baudrillard e Rosset.

Em seu artigo *O espectador e a contemporaneidade: perspectivas pedagógicas*, Flávio Desgranges (2002) trata das perspectivas pedagógicas entre o espectador e a contemporaneidade. O modo de vida contemporâneo multifacetado marca profundas alterações nas relações econômicas, políticas e sociais e requisita

novos procedimentos estéticos que possam estabelecer um diálogo efetivo com os espectadores deste tempo. A arte contemporânea, deste modo tenta resolver o impasse gerado pela impossibilidade de conceber um todo que seja orgânico, uma narrativa que abarque a totalidade, propondo assim não uma síntese aberta à conclusão, mas sim, recortes que proponham uma atitude analítica ao espectador. Segundo o autor, esta característica da produção artística contemporânea, marcada pela multiplicidade e pela heterogeneidade, que se apresenta como proposição radical de autoria ao espectador, pode ser compreendida como uma suposta existência de uma obra ausente que será escrita pelo receptor.

Tomando como estudo algumas encenações da peça “Arte”, de Yasmina Reza, os autores Leonardo Verde Charréu e Juliana Zanini Salbego (2016) refletem sobre como o conhecimento da arte contemporânea pode aprender com o teatro contemporâneo no artigo *O que podemos aprender em um teatro sobre arte contemporânea: um estudo interdisciplinar de encenações portuguesas da peça “Arte” de Yasmina Reza*. Partindo de alguns princípios da chamada Pedagogia Cultura, os autores propõem um conhecimento das artes visuais conectado com a vida mutante e diária que povoa o habitat cultural dos alunos, sublinhando a importância desta forma de pedagogia nas escolas atuais.

Felipe Henrique Monteiro Oliveira (2014), no artigo *Uivo, eu quero botar meu bloco na rua e cruor arte contemporânea: reverberações contraculturalistas na arte*, enseja refletir e estabelecer diálogos sobre realizações contraculturalistas e sobre os processos criativos colaborativos das instaurações cênicas e encenações realizadas pela coligação potiguar Cruor Arte Contemporânea que, segundo o autor, vem logrando fascínio na cena pós-dramática brasileira, devido principalmente ao seu fazer cênico, de caráter contracultural.

Já as autoras Lurdi Blauth e Alexandra Eckert Nunes (2018) tratam no artigo *Arte contemporânea - produções de Arte Postal mediadas pela rede* de conceitos relacionados à mediação e à convergência de novas tecnologias, mídias digitais e fenômenos socioculturais presentes nas produções de arte atual, abordando a interação de formas de comunicação e de informação operada pela internet e redes sociais, enfocando nos meios de troca de ideias e conceitos antecipados pela Mail Art ou Arte Postal.

“Legado” é uma obra plástica que passou a ser vista como objeto de estudo da pesquisa de Joedy Luciana Barros Marins Bamonte (2012) sobre a influência e a utilização de elementos da produção têxtil artesanal nas artes visuais por artistas brasileiros no final do século XX e início do século XXI. Em seu artigo “*Legado*” – *Gestações da arte contemporânea: leituras de imagens e contextualizações do feminino na cultura e na criação plástica*, a autora se ancora no conceito de Semiótica Planar, de A.J. Greimas, em que prioriza a estrutura física da obra enquanto pesquisa sobre a inserção do trabalho têxtil artesanal e feminino, para em seguida trabalhar a intertextualidade ao abordar a contextualização de trabalhos plásticos, buscando suas origens culturais e simbólicas.

E por fim, Ricardo Mendes (2020) no artigo *Arte contemporânea em diálogo com a tradição visual: Cardoso, Zocchio e Navas*, traz os ensaios visuais dos artistas contemporâneos Patrícia Cardoso, Marcelo Zocchio e Thiago Navas e procura tensionar os aspectos da memória, autoria, autoridade e tradição visual. Em seu artigo, enfoca especialmente as temporalidades articuladas pelas narrativas imagéticas da obra de Militão Augusto de Azevedo, que construiu uma memória urbana local ao longo do século XX da cidade de São Paulo através de sua fotografia, e as apropriações posteriores pelos artistas contemporâneos Cardoso, Zocchio e Navas, trazendo essas aproximações como uma potente reflexão sobre esses aspectos que se realiza na arte contemporânea.

4.1.2 Temporalidade

Neste seguimento de Temporalidade, a principal questão abordada é a respeito do tempo que transcorre durante um ato performativo, da obra que acontece no momento presente. O teatro é a arte da presença, da obra que se faz ao vivo e que um público presente testemunha um acontecimento. Talvez esse seja o ponto de virada para as experimentações e proposições artísticas nas Artes Visuais. Boris Groys coloca que:

Ser contemporâneo pode ser entendido como ser imediatamente presente, como estar aqui e agora. Nesse sentido, a arte parece ser verdadeiramente contemporânea se é autêntica, se ela, por exemplo, capta e expressa a presença do presente de um modo que é radicalmente inalterado pelas tradições do passado ou estratégias que visam sucesso no futuro. (GROYS, 2010, p. 119)

A investigação de um tempo que nos apresenta de maneira extremamente acelerada, Lara Ovídio (2014) investiga em seu artigo *Notas sobre o desperdício: uma investigação sobre a experiência do tempo na contemporaneidade* o uso do tédio e da espera como possibilidades de resistências a um tempo acelerado, homogêneo e vazio. Já no artigo *Economia da energia vital: arte e movimentos de transição*, Livia Moura (2019), através das ações, proposições e desmaterialização do coletivo Vendo Ações Virtuosas, utiliza o que chama de energia vital como uma forma de resistência ao sistema econômico que degrada cada vez mais o planeta. Desde os anos 60, vem sendo falado cada vez mais de resistências e vivências coletivas, multiplicando-se os processos relacionais de desmaterialização da forma-objeto artístico, e é através do exercício experimental que Moura acredita ser um meio para a criação de uma nova organização econômica. E por fim, “O que resta de uma apresentação teatral após o seu fim?” É a pergunta que Rafaella Uhiara (2013) se faz no artigo *Sobre o legado de uma arte efêmera: breve reflexão sobre a fugacidade do evento teatral e sua perenidade na memória do espectador a partir do espetáculo “Cour d’honneur”, de Jérôme Bel (2013)*, trazendo uma reflexão sobre a especificidade da mídia teatral em sua relação com a temporalidade e a memória.

4.1.3 Interatividade

Esta categoria surge devido à demanda das artes visuais quanto ao deslocamento da noção de público e recepção das obras. Muitos artistas visuais contemporâneos criaram suas obras baseado na premissa da interação, em que o público poderia mexer e participar das obras. Porém, nesta pesquisa, trazendo os conceitos de teatralidade e performatividade, esta categoria está relacionada a estes tipos de obras artísticas. Aqui, os artigos discutem sobre a participação do espectador como parte da obra/proposta artística, trazendo um deslocamento para o limiar de arte e vida.

Como Cristina Pratas Cruzeiro (2010) coloca em seu artigo *Práticas de sociabilidade na arte contemporânea*, o elemento da recepção (espectador, observador, público) teve um lugar exterior à obra até o século XX, uma vez que o papel do espectador assentava na contemplação, fruição e interpretação privada. Foi, sobretudo em meados do século XX, durante as segundas vanguardas, que a recepção foi incluída como elemento fundamental para o cumprimento da obra de

arte e foi essa nova consciência artística que alterou de forma substancial tanto o conceito de autoria como o de obra de arte, determinando ainda uma alteração ao nível da função da recepção. Dado as mudanças ao que se refere à recepção da arte na contemporaneidade, a autora busca compreender a constituição da arte como prática de responsabilidade social que utiliza estratégias da dissolução da autoria, a abdicação do espaço discursivo do artista a um terceiro elemento e a criação de um espaço novo para a arte que é o do diálogo, do confronto e da negociação com o social. Maicyra Teles Leão e Silva (2016) também aborda em seu artigo *Formato participatório: vias do envolvimento no processo criativo* as relações e tensões entre o contexto sócio-político contemporâneo e as tendências participativas de criação na arte, discutindo o aspecto da inclusão social enquanto prerrogativa de engajamento crítico. A autora debate sobre o envolvimento do Outro em projetos artísticos como transformação social, em que se engloba a subjetividade alheia para gerar diversidade de discurso criativo, sem propriamente requerer uma unidade harmônica, sugerindo assim que a instalação de um conjunto que não é unânime enquanto ideologia, comportamento, vontades e que por isso mesmo se apresenta potente enquanto evidência real de um determinado contexto.

Yiftah Peled (2007) no artigo *Performance na contemporaneidade* identifica estratégias de incorporação, deslocamento e participação do público, que remetem a uma ampliação da arte da performance. Ao analisar projetos de arte contemporânea, propõe alguns termos para definir tais estratégias: performance animada, que se refere aos artistas que delegam a ação performática para agentes vivos, como animais ou seres inanimados, aproveitam-se de uma condição paradoxal, uma vez que a ação pura não existe, mas é sempre fruto de um contexto criado; *ready-made* performático, definido pela inclusão de um feixe de comportamentos performáticos em outro fenômeno performático, deslocamento que muda o contexto do fenômeno, preservando, entretanto, a característica performática da ação deslocada; performance do agente ficcional, que é operada através de um dispositivo em que o artista insere uma performance ativando, assim, um sistema social; dinâmicas e trocas entre estados de performance, que é uma outra maneira de ativação em que o artista delega para o visitante uma ação na qual possibilita de forma clara, que ele se torne artista/performer; performance íntima, que pode ser definida como um tipo de estratégia de performance que acontece a partir de um encontro, de uma relação

íntima que se estabelece através da mediação do artista ou de agentes treinados ou ainda como proposição para uma ação entre visitantes; e performance interna, que corresponde ao formato de performance em que se propõe a estimular a doação de saliva do leitor sobre as afirmações do autor sobre a performance.

Trazendo uma perspectiva da cena teatral contemporânea, no artigo *Quando olhar é fazer: do espectador convidado ao espectador ausente*, Verônica Veloso (2017) sugere uma reflexão sobre o estatuto do espectador na cena performativa contemporânea e os resquícios dessa figura no campo da performance. Para a autora, a questão do espectador está diretamente relacionada ao seu atual estatuto da cena teatral contemporânea e também da performance. Em uma acepção mais convencional do teatro, o espectador sabe exatamente como deve se comportar, já que foi disciplinado para isso, mas isso muda nas modalidades cênicas deambulatórias que ocupam o espaço público, já que o corpo do espectador passa a ser interpelado de outras formas. Veloso acredita que a alteração do estatuto do espectador corresponde a uma alteração na postura do artista, que se coloca como um criador de diapositivos ou propositor de experiências e dessa maneira, todos podem usufruir e experimentar as proposições artísticas que se configuram abertas inclusivas e inacabadas, por serem altamente dependente do encontro com o outro. E neste sentido, o pensamento de Veloso se articula com o de Bishop (2006), que também reflete o estatuto do espectador.

Andréia Machado Oliveira (2015) aponta em seu artigo *Potências de agir implicadas na Arte Interativa* a relevância de se problematizar alguns aspectos da arte interativa partindo dos conceitos de potência de agir e afecção, de Spinoza, visando pensar as possibilidades de instigação de outros modos de subjetivação na contemporaneidade. Segundo a autora, a arte interativa vem dar continuidade às questões experimentais que unem arte e vida, utilizando a interação como meio de investigação. Compreendendo que falar sobre relações e intensidades na arte interativa é falar sobre processos de interatividade e seus graus de interatividade, a autora problematiza esses processos e suas implicações ético-estéticas.

Assumindo a forma de uma conversa ficcional enquanto estratégia narrativa, Faíola Tasca (2019) no artigo *Àquilo/àquele que falta: sobre a destinação de trabalhos de arte*, pretende expor aspectos conceituais e poéticos/programáticos

relativos à noção de público e recepção de arte contemporânea. Já Luiz Guilherme Vergara (2013) indaga no artigo *Dilemas éticos do lugar da arte contemporânea* as mudanças em processo no campo das práticas artísticas contemporânea, identificando um urgente clamor ético para as artes visuais, uma vez que se percebe nessas manifestações um sintoma de esgotamento de uma ordem social da arte regida pela produção de objetos para a fruição estética visual que dá lugar aos sentidos local e relacional do acontecimento artístico ligado à ativação multissensorial dos corpos onde se entrelaçam os sentidos de presença e presença dos sentidos.

No artigo *Em busca dos choques estéticos: a influência do controle na anestesia do espectador*, os autores José Ronaldo Faleiro e Henrique Bezerra de Souza (2016) relatam, a partir de sua observação, a dificuldade na criação de choques estéticos em determinadas poéticas teatrais praticadas atualmente e partem desta inquietação, traçando um paralelo entre essas práticas e as ideias de sociedade disciplinar, de Foucault, e sociedade de controle, de Deleuze, visando investigar o impacto destes conceitos na prática cênica, seus ecos na recepção do espectador e sua influência nos processos de composição das obras teatrais. Por outro lado, no artigo *Teatros do real, teatros do outro: a construção de territórios da alteridade a partir da presença de não-atores em espetáculos contemporâneos*, Julia Guimarães Mendes (2013) relaciona a dimensão crítica presente nos chamados teatro do real com as estratégias de aproximação, representação e problematização do Outro a partir da incorporação do discurso, testemunho e da presença de não-atores, conduzindo sua análise pelo entendimento sobre quais sentidos emergem da fricção entre voz/presença de não atores e de criadores em montagens da cena atual.

Tomando a dança como uma linguagem capaz de comunicar por si só, Aila Regina Silva (2019) no artigo *O corpo-teia: a dança como dispositivo de mediação* traz a dança como ferramenta de mediação, com enfoque nas reflexões geradas a partir do perceber. Com base no projeto “Dançando no Museu”, realizado em 2016, a autora analisa os resultados dessa experiência, discutindo a percepção a partir da fenomenologia de Merleau-Ponty, analisando o ser-no-mundo por um prisma coletivo, sem excluir a malha social ao qual o ser pertence e é pertencido, além de trazer o argumento do senso coletivo, de Jacques Rancière, em que explora

questões advindas da produção de vivências, como a inclusão e as barreiras para uma comunicação horizontal.

E por fim, Elisa de Magalhães (2007) no artigo *Eu é um/ eu é o outro: questões de influências artísticas na arte contemporânea brasileira* defende um novo conceito de observação da obra de arte contemporânea: o conceito de giro. Para a autora, o giro é a estratégia do ato artístico contemporâneo e essa circularidade se repete para o observador. Na arte contemporânea, não importa se se é artista ou espectador, todos são expectantes. O centro do giro é o objeto de arte, ele gira e faz girar, como se fosse um sistema planetário, e os expectantes giram de maneira diversa em torno dele. E assim a autora conclui que a obra de arte jamais é vista em sua integralidade e é sempre um fragmento de totalidade apenas intuível.

4.2 Aspectos da Instituição Museológica

Nesta categoria encontram-se os artigos que abordam os desafios e dilemas enfrentados pelos museus. Na leitura dos artigos ficaram evidentes quatro subgrupos que foram nomeados *Práticas Museais*, *Estudos Museológicos*, *Sistematização da Arte* e *Documentação e Acervo*. Nesta categoria, as palavras-chave “instituição” e “museu de arte” foram as mais recorrentes. A seguir, a análise de cada subgrupo.

4.2.1 Práticas museais

Há duas principais questões levantadas pelos artigos deste subgrupo, que estão relacionadas à mediação nos museus e o programa educativo. As principais abordagens sobre a mediação estão conectadas com o público, estratégias de comunicação e a acessibilidade nos museus.

Em entrevista concedida à Flora Bazzo Schimidit (2018) e transcrita no artigo *Entrevista com Gabriela Aidar: programas educativos inclusivos e educação museal*, Gabriela Aidar que atua como coordenadora dos programas educativos inclusivos da Pinacoteca do Estado de São Paulo fala sobre a importância e a funcionalidade desses programas dentro da instituição, pensando os programas inclusivos não só para as pessoas com deficiência, mas para todas as pessoas, ponderando os diferentes perfis de pessoas que não tem acesso a instituições oficiais da cultura. Pelo viés da acessibilidade e mediação cultural, Amanda Midori da Costa Suzuki

(2018) realiza uma reflexão conceitual crítica acerca desses termos, objetivando ampliar as compreensões sobre concepções e visões de mundo dadas a partir do sentido desses termos através do artigo *Acessibilidade e mediação cultural: uma reflexão e aproximação entre concepções*. De acordo com sua pesquisa, o termo mediação cultural está ligado à concepção do mediador cultural como um agente que potencializa a construção de interpretações e trocas sociais; já as transformações conceituais do termo acessibilidade, direcionaram para a promoção da inclusão de todas as pessoas. Ao serem aplicados esses termos ao contexto brasileiro, Suzuki constata que as instituições precisam extravasar a delimitação dos setores educativos, de modo que se efetive uma inclusão sociocultural plena de indivíduos e comunidades.

Já as autoras Jéssica Cristina Braga, Juliana Dellê Madalosso e Consuelo Alcioni Borba Duarte Schlichta (2015) afirmam no artigo *Mediação de artes para espaços escolares e museológicos como forma de inclusão* a importância que a mediação vem ganhando tanto nos espaços escolares quanto em espaços museológicos. Sua apresentação aborda as diversas abordagens da categoria mediação. Dentre os conceitos encontrados, prevaleceram quatro perspectivas de abordagem: a mediação como uma relação homem-tecnologia; como metodologia para ensino de arte; como relação que se estabelece entre sujeito e objeto artístico; e como intervenção pedagógica. A pesquisa busca dar visibilidade à importância da mediação, sobretudo seu caráter inclusivo de diferentes públicos no contexto da arte contemporânea.

Paulo César Ribeiro Gomes (2016) no artigo *Um museu e seus públicos: relato de duas experiências do Museu Nacional de Arte Antiga (Portugal)* relata duas experiências acontecidas no Museu Nacional de Arte Antiga, de Portugal, que marcaram a agenda cultural portuguesa nos anos de 2015 e 2016. A partir da inteligente administração do museu, os projetos de difusão cultural *Coming Out - e se o museu saísse à rua?* e *Vamos por Sequeira no lugar certo* e o caráter público de ambas, contribuíram efetivamente para a incorporação das obras primas da coleção no cotidiano dos lisboetas e abriram um espaço oportuno para a reflexão, principalmente junto ao público, sobre a temática de políticas culturais na esfera pública, difusão cultural, mecenato e, principalmente, sobre a gestão e a

fundamental questão da visibilidade das instituições museais públicas em épocas de crise econômica e institucional.

Pensando o museu pela esfera pública, Thiago Ferreira (2019) analisa no artigo *O MAM Rio e a esfera pública* a posição do MAM-Rio, tratando da posição privilegiada que a instituição ocupa como sociedade civil. Três momentos foram analisados, a fundação do museu, o pós-incêndio e a consolidação do comodato da coleção Chateaubriand, em que o autor constatou a recorrência a um ponto comum para justificar o caráter público dessa sociedade civil: a importância fundamental que esse local desempenha para a cidade, para o povo, história política e culturalmente.

Voltando-se para um estudo do público dos museus, no artigo *Os visitantes do Museu Paulista: um estudo comparativo com os visitantes da Pinacoteca do Estado e do Museu de Zoologia*, Adriana Mortara Almeida (2004) procura discutir as diferenças entre os públicos de museus de história, de arte e de ciências, se aprofundando nas motivações e expectativas dos visitantes, visando desta forma colaborar para o desenvolvimento dos estudos de públicos no Brasil, o que permite aos museus conhecer melhor seus visitantes podendo aperfeiçoar seus programas de acordo com a sua missão, porém com uma visão mais clara de seus visitantes e até mesmo não visitantes. Já as autoras Maria-Júlia Estefânia Chelini e Sônia Godoy Bueno de Carvalho Lopes (2008) buscam trazer no artigo *Exposições em museus de ciências: reflexões e critérios para análise* uma reflexão acerca das estratégias de comunicação nas exposições, principalmente em museus de ciências, e a sua eficácia, partindo de três temáticas para a análise: o tipo de exposição, o uso do objeto e a interatividade.

Ampliando a noção de performance do campo das artes e do contexto ritual para toda a forma de ação humana, Bruno Brulon (2013) no artigo *Da artificialização do sagrado nos museus: entre o teatro e a sacralidade* estuda a performance museal investigando os processos de artificialização de objetos religiosos nos museus e para isso parte do estudo de dois casos: uma visita ao Écomusée d'Alsace, onde o gênero religioso é associado às artes e a tradições populares para evocar a identidade local; e o estudo da exposição temporária Māori. Leurstrésorsont une âme, em que se coloca em prática um tipo de automusealização, a partir de objetos sagrados da cultura maori. Para o autor, a musealização não é a instauração do fim,

mas um convite ao recomeço, à recriação, a um transformar-se que fazem do próprio museu uma instituição social do *dever*.

E por fim, Aila Regina da Silva (2017) traz no artigo *O corpo mediador: dança e mediação no museu* a perspectiva da dança como mediação através da pesquisa de mestrado *Proibido tocar, permitido dançar: dança e mediação no museu de arte contemporânea*, em que submete um grupo heterogêneo de pessoas à vivências de dança e, posteriormente, ao diálogo sobre a obra no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Silva busca, com essa vivência, a apropriação original do espaço dos museus e da diversidade do público, propondo assim, não apenas um espaço convencional de olhar a arte, mais ainda, de cuidar para que a população possa ter acesso às vivências, sem restrições.

4.2.2 Estudos museológicos

Apesar dos museus serem instituições antigas, a museologia como disciplina é recente. O objetivo desta categoria é discutir conceitos de museologia, fazendo um estudo dessas instituições e repensando seu papel perante a sociedade.

Abordando a problemática da identidade cultural nos museus no artigo *A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento)*, Ulpiano T. Bezerra de Meneses (1993) procura abrir novas frentes para essa discussão, propondo que os museus considerem a identidade como objeto de análise crítica e compreensão histórica. Apontando vários traços problemáticos da identidade, sobretudo na sua estrutura de processo sociocultural e nas suas funções contrastivas, coloca que os museus sempre e obrigatoriamente tenham uma postura crítica em relação a essa problemática. Em outro artigo do mesmo autor, *Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico*, Meneses (1994) procura discutir as condições de produção e apropriação do conhecimento histórico a partir do momento em que o museu deixa de aceitar como seus objetivos a evocação e celebração do passado. Para isso, analisa criticamente a encenação histórica (“*living museums*”), a contextualização museológica e as instalações, apontando seus benefícios, riscos e danos. Dessa forma, considera as implicações da História como um processo cognitivo discursivo, enfatizando a necessidade de se fixarem responsabilidades metodológicas para os museus históricos.

Partindo da vocação dos museus para atuar enquanto plataformas de ensino, pesquisa e extensão, as autoras Fernanda Carvalho de Albuquerque e Marília de Oliveira Frozza (2019) no artigo *Museus de arte universitários: vocações, especificidades e potenciais* procuram fazer um levantamento sobre as definições, funções e origem dos museus de arte universitários, a fim de estabelecer uma reflexão sobre os papéis e o lugar dessas instituições dentro da universidade. Já Clara Downey (2019) no artigo *Cultura de museus no Brasil: a gênese das instituições artísticas no país* procura entender, historicamente, a origem dessas instituições no Brasil, para qual público foram criados e quais as relações com ele estabelecidas. Desse modo, procura entender o que é necessário modificar para que esses espaços se tornem mais democráticos e acessíveis.

Suely Moraes Cerávolo (2004) no artigo *Delineamentos para uma teoria da Museologia* traz os delineamentos que moldaram uma teoria para a museologia, gerados e divulgados no plano internacional a partir de meados de 1980 e que se relacionam com a instauração do Comitê Internacional para a Museologia (Icofom), vinculado ao Conselho Internacional de Museus (Icom). A autora explicita que as opiniões sobre a natureza do denominado conhecimento museológico foram sendo emitidas sob condições bastante específicas de composição de grupo e de trabalho intelectual. Luciana Christina Cruz e Souza (2020) no artigo *Museu integral, Museu integrado: a especificidade latino-americana da Mesa de Santiago do Chile* destaca a Mesa de Santiago do Chile como um dos eventos internacionais mais marcantes para os museus e para a museologia, não só pelo protagonismo latino americano, mas também pela tônica dos debates traçados e seus claros delineamentos que se convencionou chamar de “Nova Museologia”. E Cayo Honorato (2019) discute no artigo *A museologia pós crítica segundo os Tate Encounters* o conceito e o posicionamento da museologia pós-crítica, analisando os argumentos registrados na publicação do projeto *Post-critical Museology: Theory and Practice in the Art Museum* (2013) e alguns títulos dos *museum studies* e como resultado elabora um quadro comparativo a partir do qual pode-se notar remissões e intersecções mais do que rupturas definitivas entre essas diferentes perspectivas.

No artigo *O contexto epistêmico do museu e da história da arte a partir de uma abordagem decolonial*, A partir de uma abordagem decolonial, Mariana Estelta (2019) busca refletir sobre o contexto epistêmico que norteia o museu e a história da

arte como estruturas legitimadas de produção de conhecimento, tencionando a existência de um pensamento supostamente universal, enfatizando o caráter lateralizado, temporal e geograficamente localizado das práticas metodológicas praticadas pela modernidade. Bruno Brulon (2020) no artigo *Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus* traz uma reflexão das bases teóricas sobre as estruturas coloniais dos museus, propondo a descolonização do pensamento museológico por meio do reconhecimento crítico de suas bases no Iluminismo e na reiteração material do sujeito racional como sujeito ontológico herdado desde o *cogito* cartesiano. Abordando a crítica decolonial, identifica a separação entre sujeito e objeto e entre pensamento e matéria, principal traço do colonialismo nos regimes museais e patrimoniais. Entendendo os museus como dispositivos de “materialização”, segundo o conceito de Judith Butler, o autor propõe a reintegração da matéria ao pensamento na teoria museológica como caminho para repensar as práticas museais em regimes pós-coloniais.

E por último, no artigo de Viviane Panell iSarraff (2018), *Preservação, acesso e participação no patrimônio cultural: o legado teórico e empírico de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri*, por sua vez, apresenta em seu artigo um apanhado geral sobre a breve trajetória profissional de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (1935-1990) no cenário cultural brasileiro e sua influência na fundamentação da museologia como disciplina científica em âmbito internacional, organizando e sistematizando seu legado teórico.

4.2.3 Sistematização da Arte

Neste subgrupo, o principal aspecto abordado é sobre a legitimação da arte, principalmente ligada à instituição museológica, o qual eleva os objetos e produções a um estatuto simbolicamente diferenciado. Cauquelin (2005, p.14) afirma que “há de fato um ‘sistema’ da arte, e é o sistema desse sistema que permite apreender o conteúdo das obras”.

Ao visitar um museu, muitas perguntas se fazem sobre os objetos ali dispostos em vitrines, e sobre os artistas que estão ali expondo seus trabalhos. Raramente o visitante é conduzido a questionar sobre o próprio museu, sua trajetória e muito menos como todos aqueles objetos foram parar ali. Tomando isto

como seu objeto de pesquisa, Zita Rosane Possamai (2010) no artigo *As artimanhas do percurso museal: narrativas sobre objetos e peças de museu* se propõe a discutir como o museu como instituição eleva os objetos a um estatuto diferenciado simbolicamente, questionando de que maneira grupos, indivíduos e instituições lidam com o seu passado e sua memória. Neste sentido, o pensamento de Possamai se articula com o de Basbaum (2012) no qual ele afirma que

Não é difícil perceber a formulação deste paradigma, uma vez que de certo modo se encontra em vigência até hoje – nos é curiosamente familiar a ideia de que o que está incluído no museu é de algum modo 'exemplar', 'representativo' e, em consequência disso, 'melhor'. Ou seja, desde o seu início esteve em jogo a construção do museu como máquina de produção e atribuição de valor à obra de arte, instrumento de produção de cultura. (BASBAUM, 2012)

Através da análise das obras *Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola*, de Cildo Meireles, e *Contemplação suspensa*, de Rubens Mano, Thais Rivitti (2009) no artigo *Uma obra para museu* procura investigar o papel do museu de arte nos dias de hoje, já que os dois artistas possuem trajetórias marcadas pela reflexão sobre a expansão do circuito de arte, buscando inserir a arte no fluxo da cidade e apesar disto, o destino final das obras acaba sendo o museu. A autora procura trazer a discussão sobre a situação dos museus como instituição reguladora do estatuto de arte.

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (2017) no artigo *Tino Sehgal, site-specifics performances e as instituições da arte* traz um contraponto, uma vez que seu objetivo é debater sobre obras enquanto *site-specifics* e *performances* do artista Tino Sehgal produzidas em instituições museológicas, tomando o museu como componente da obra e não sua exterioridade. Para sua análise, utiliza dois operadores como modo de reflexão: o primeiro se trata da ativação do público do museu como participante privilegiado da obra e o segundo é o controle dos registros da obra pelo próprio artista enquanto parte da ação poética. Essas operações, articuladas, evidenciam a relação entre obras, artistas, discursos mediadores e o público.

Apresentando seu projeto 12 imagens guardadas: procedimento jogo no artigo *12 imagens guardadas: Procedimento jogo - conexões entre artista, instituição e público* Fabíola Tasca (2017) procura situá-lo em relação ao horizonte

problemático da crítica institucional. Até Duchamp, havia papéis e funções bem definidas entre produção e recepção de arte. Depois da operação duchampiana de deslocamento de um objeto industrial para o recinto da arte, houve um esgarçamento desses papéis, o que implicaria dali em diante seria possível fazer arte com qualquer coisa, bem como que qualquer um poderia ser artista. Com isso se instaura duas dúvidas fundamentais: não se sabia mais a quem a até se endereçava e não se sabia quem era legitimamente artista. Foi nos anos 60 que a mensagem de Duchamp parece ter acusado o recebimento e com isso surge um novo pacto entre público e artista que começa a compreender a obra de arte como um acontecimento, um conjunto flexível de ações e relações entre os atores e agentes envolvidos no jogo da arte. A instituição - principalmente o museu - começou a ser compreendida como vilã no jogo da arte e começou a ser atacada, problematizada e desconstruída; muitos trabalhos se solidificaram a partir de gestos de embates declarados contra o espaço físico e simbólico das instituições. Assumindo a frase de Andrea Fraser “a instituição somos nós”, se referindo a “nós” como o artista, procura discutir através do seu projeto as conexões entre artista, instituição e público enquanto trama constituinte da obra de arte.

Já Helouise Costa (2008) no artigo *Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970* visa sistematizar os primeiros resultados de sua pesquisa sobre o processo de legitimação da fotografia pelo sistema de arte no Brasil, em que o principal foco é o museu. Sua investigação começa primeiro, pela presença da fotografia no Museu de Arte Moderna de São Paulo e na Bienal de São Paulo, visto que essas duas instituições é que dão origem ao Museu de Arte Contemporânea; em seguida analisa a formação do acervo fotográfico do MAC-USP; e por fim, aborda a atuação de Walter Zanini, primeiro diretor do Museu, e as particularidades da posição do MAC-USP dentro do sistema de arte no Brasil na década de 1970, que tem como resultado o entendimento da fotografia prioritariamente no âmbito da arte contemporânea de caráter experimental e não como obra autônoma, segundo os princípios da chamada fotografia artística.

E por fim, em outro artigo publicado posteriormente, a mesma autora, *Sistema de arte e relações de gênero: retratos de artistas por Hildegard Rosenthal e Alice Brill*, Costa (2018) vai trazer um questionamento muito importante sobre o sistema

da arte e as relações de gênero. Ao trazer o trabalho de duas fotógrafas para sua análise, Hildegard Rosenthal e Alice Brill, contribui com sua pesquisa para denunciar a precariedade das práticas arquivísticas voltadas para o seguimento da atuação de mulheres fotógrafas no Brasil pelas instituições.

4.2.4 Documentação e Acervo

No que tange à conservação e documentação das obras, principalmente as de arte contemporânea, ainda há muito que se discutir, e também no que isso interfere na formação dos acervos das instituições hoje.

A conservação de bens culturais móveis no século XXI é o assunto abordado por Teresa Cristina Toledo de Paula (2008) no artigo *De Plenderleith a Al Gore: o ideário vigente na conservação de bens culturais móveis no século XXI*, em que ela procura discutir as ideias predominantes desta prática, além de apontar algumas tendências de pensamentos onde se pode identificar eventuais mudanças nas ideias anteriormente vigentes. O início do milênio veio imerso em desafios, principalmente apoiado em uma ética cuja crença é que o nosso mundo não sobreviverá, ou não valerá a pena que sobreviva, sem as coisas e ideias que consideramos essenciais. Muito já se escreveu a respeito da necessidade humana de se construir uma cultura, uma memória e do desejo de preservá-las. As práticas de conservação antigas se referem muito mais à segurança física da obra, como um bem material. O que Paula coloca é que a maior dificuldade da conservação hoje é determinar o que se deve conservar: a estrutura geral? A imagem geral? Os materiais? A ideia? Questões essas quase sempre atribuídas à arte contemporânea. Neste sentido, seu pensamento dialoga com o de Taylor (2013, p.53) no qual esta afirma as tensões historicamente desenvolvidas entre o arquivo e o repertório que continuam a se mostrar como discussões sobre a cultura do “mundo” e o “patrimônio imaterial”. O que a autora conclui é que é preciso conhecer e compreender as ideias vigentes atualmente, com parâmetros internacionais, na área de conservação e questionar os antigos parâmetros, quase sempre emprestados da conservação de bens móveis.

O que Lúcio José de Sá Leitão Agra (2014) procura trazer em seu artigo *Performance e Documento, ou o que chamamos por esses nomes?* é a relação entre performance e documento. De acordo com Philip Auslander, citado em seu artigo, a performance se distingue entre duas atitudes, podendo ser documentais ou

teatrais. Para Auslander, a categoria documental representa o modo tradicional de conceber a relação entre a arte da performance e sua documentação, ou seja, o que se supõe é que esta é ao mesmo tempo um registro, considerando as performances futuras, e uma prova de que o ato efetivamente aconteceu. Já a instância teatral da performance se refere ao aspecto ficcional. Para Agra, o texto de Auslander não alcança uma dimensão experiencial que o olhar deslocado pode promover, já que este afirma que o ato de documentar a performance é o que a constitui como tal, ou seja, desloca totalmente o sentido da performance como ação para o registro. Ao fazer isso, Agra constata o impulso da institucionalização pela via do documento em detrimento da ação da performance em si.

Já Priscila Arantes (2015) no artigo *Arquivo na arte contemporânea* discute a forma como os próprios artistas contemporâneos trabalham com o arquivo em suas obras. De acordo com a autora, o momento contemporâneo tem sido arrebatado por uma compulsão de pesquisas que giram em torno do arquivo, anseio este que abarca desde discussões mais teóricas e, passando pelo campo específico da arte, por debates e práticas que se apropriam desta temática. Atualmente, muitos artistas trabalham com material de arquivo, criam arquivos fictícios, artistas que problematizam a questão do arquivamento e até mesmo artistas que desenvolvem projetos a partir de uma modalidade arquivada. Assim, Arantes conclui que entender o arquivo como um processo vivo implica abrir a possibilidade para a construção e compreensão de que sempre é possível a construção de novos olhares em relação à história da arte.

O artigo de Anthony Seeger (2009) descreve no artigo *Uma história de dois arquivos: aquisição, preservação, digitalização e divulgação de acervos audiovisuais* os projetos de ampliação do acesso a dois arquivos de audiovisual, oferecendo informações especificamente sobre a preservação e conservação deste tipo de arquivo. O arquivamento em formato audiovisual apresenta problemas muito específicos. Diferente das gravações comerciais, que usualmente geram várias cópias e são guardadas em diversas instituições, a maioria das gravações documentais de perfil não comercial registra-se em exemplar único, sendo mantido em apenas uma instituição. Isso leva à questão de que quando o material não pode ser produzido ou mesmo a instituição deixa de existir, esses arquivos se perdem para sempre. Os arquivos audiovisuais dispersos pelo mundo passam, em sua

maioria, por problemas similares, enfrentando vários tipos de crise: estruturas institucionais, restrições orçamentárias, inovações tecnológicas e leis de propriedade intelectual definindo o que cada arquivo pode fazer. Por fim, o autor conclui que é muito importante pensar para além das técnicas relativas a formatos de digitalização de informação e a catalogação, principalmente no que concerne às questões de direitos de propriedade intelectual.

Discorrendo sobre a atual política de acervo do Museu Histórico Abílio Barreto, os autores Thais Velloso Courgo Pimentel, José Neves Bittencourt e Luciana Maria Abdala Ferron (2010) no artigo *Belo Horizonte: o museu histórico da cidade e sua atual política de acervo* objetivam discutir como um museu pode ultrapassar a visão evocativa e celebrativa transformando seu acervo em objeto de conhecimento. A evocação por meio da memória e a celebração a homenagem solene de um evento ou data como forma de reforçar a lembrança, são características dos museus que não devem ser ignoradas, porém é preciso colocá-las sob crítica como única forma de lutar contra a estagnação dos acervos.

Aprofundando um pouco mais em relação à documentação das obras no artigo *Reapresentação e documentação de instalações de arte em três museus brasileiros*, Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (2018) procurou compreender como alguns museus brasileiros se preocupam com o colecionamento da arte contemporânea, gerenciando a documentação e a reexposição de instalações artísticas contidas em seus acervos. Através de análises documentais, consultas a gestores e o estudo de obras, o autor constatou a dependência dos museus em relação à documentação dos artistas, a diversidade dessas documentações e a ausência de informações necessárias para a reapresentação das obras.

Uma questão importante e ao mesmo tempo problemática é a formação dos acervos das instituições. Duas autoras debatem esse assunto em seus artigos: Kavita Singh (2015), no artigo *Uma história do agora*, apresentando um panorama da constituição de museus de arte moderna e contemporânea na Índia, trazendo em seu texto discussões sobre as políticas estatais e privadas de aquisição de trabalhos de arte problematizando a construção da história da arte por meio dessas coleções.; e Maria Isabel Baldasarre (2006), no artigo *Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte em la Argentina*, que indaga sobre o início da prática do

coleccionismo de arte na Argentina, estudando a criação do primeiro e mais importante museu de arte do país, o Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, analisando o trabalho de seu primeiro diretor, suas opções estéticas e os dispositivos utilizados para o aumento do patrimônio.

E por fim, as autoras Álea Santos de Almeida e Aparecida Marina de Souza Rangel (2019) apresentam no artigo *A metodologia de pesquisa e catalogação dos cômodos do Museu Casa de Rui Barbosa* os resultados de sua pesquisa sobre o desenvolvimento de uma metodologia de catalogação de objetos museológicos. Tendo como base a Fundação Casa de Rui Barbosa, a metodologia para a realização do trabalho foi, primeiramente, uma revisão bibliográfica sobre as metodologias de documentação museológica, em seguida, a aplicação de questionários tanto para profissionais quanto para o público do Museu Casa de Rui Barbosa. Assim, colhendo essas informações, foi possível elaborar uma metodologia de catalogação dos cômodos do museu, demonstrando um possível ineditismo desta metodologia.

4.3 Competências Híbridas

Nesta categoria se encontram dois assuntos que estão ligados tanto à arte contemporânea quanto às instituições museológicas. Dois principais subgrupos foram identificados: *Práticas Curatoriais* e *Arte e Educação*.

4.3.1 Práticas curatoriais

A figura do curador de arte vem ganhando destaque desde meados do século XX até os dias atuais. Na arte contemporânea, muitas vezes se torna o ator principal das exposições. Os artigos aqui colocados procuram fazer uma análise deste importante agente, fazendo um retorno às suas origens, analisando seus traços, apresentando percalços e experiências das práticas curatoriais.

Fazendo um retorno ao momento inicial da instituição do curador como profissão no artigo *A invenção dos curadores*, Vesna Madžoski (2014) retorna até o Império Romano, onde inicialmente ocorreu a instituição da curadoria. Os curadores eram servidores públicos com papel específico, em que cuidavam de objetos valiosos, ou seja, os curadores eram instituídos como guardiões das propriedades e não pessoas, nos lugares e posições onde quer que existisse algo valioso para ser

guardado. Atualmente o que se vê na maioria das discussões na história da curadoria dentro do campo das artes, começa com descrições neutras da pessoa responsável pela coleção dos museus. Ao fazer esse retorno histórico, Madžoski busca fazer analogias que propiciam reflexões sobre o perfil da função e exigências que recaem sobre o curador atualmente, sua posição no sistema da arte contemporânea e a situação ambígua de cuidado e confinamento que o processo da curadoria implica.

Já a abordagem de Olu Oguiibe (2004) no artigo *O fardo da curadoria*, que também é um retorno ao surgimento da figura do curador, é mais específica uma vez que ele estabelece o curador como agente cultural no contexto da história da arte, desde de meados do século XX até os dias atuais. O autor constata que há um número variado de papéis com os quais o curador poderia atuar, cada qual com diferentes atitudes em relação aos empreendimentos da curadoria. A mais tradicional é a figura do curador como burocrata, o qual é fiel primeiramente à instituição que o emprega e segundo, à arte, a qual define a área de especialidade e devoção; o curador como *connoisseur*, que é colecionador especialista cuja atração a uma forma particular ou trabalho, ou grupo de artistas é tão irracional quanto fielmente constante, podendo este curador trabalhar ou não para alguma instituição ou apenas desenvolver os próprios interesses; o curador como corretor cultural, que tem o instinto de galerista, a mobilidade e flexibilidade do empresário e a ousadia do agente publicitário corporativo, ou seja, diferente dos outros tipos de curadores, este está pouco interessado no trabalho do artista, se portando mais como agente de negócios. Ao expor essas possíveis qualidades de curadores, o autor procura suscitar as contribuições e obstáculos do ímpeto curatorial no processo de definição do gosto e na intermediação entre os artistas, obras e sociedade.

Uma outra perspectiva é apontada por Humberto Farias de Carvalho (2016) através do artigo *O conservador como curador*, em que procura discutir a natureza das relações de trabalho entre curadores e conservadores das instituições de arte. A hipótese do autor é de que a atuação dos curadores e conservadores se dá na maior parte do tempo em campos isolados. Este fato fica evidente através de sua experiência na montagem de duas exposições temporárias em que participou no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, uma vez que presenciou os desencontros causados pela ausência de algum tipo de agente mediador que

pudesse contribuir no processo de tomada de decisões, com soluções que não compromettesse a proposta curatorial da montagem ao mesmo tempo em que garantisse a segurança das obras expostas ao público. Os problemas provocados pela ausência de debate entre os diversos campos da área de arte têm propiciado equívocos no resultado final de exposições em museus, e a fim de sanar esta lacuna, o autor propõe um “conservador como curador”, não reivindicando uma nova categoria, mas sim se moldando às necessidades de trabalhar em sintonia com os demais agentes envolvidos nos processos curatoriais, de montagem e manutenção das exposições.

Felipe Scovino (2018) no artigo *Anotações e dilemas de um curador no Brasil* relata os dilemas do curador no Brasil, que precisa se defrontar com dilemas políticos, econômicos e até mesmo morais. Em seu artigo pondera o campo de atuação do curador tanto no que diz respeito tanto ao agente quanto ao meio de arte, no que se refere às políticas de aquisição de obras, sobretudo a doação, e a relação especulativa entre os centros culturais e instituições financeiras e seus objetivos como “formação de público”.

E por fim, Clóvis da Rolt (2013) em seu artigo *Território, cultura e poéticas identitárias: a 8ª Bienal do Mercosul*, que através 8ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, relata o olhar poético da curadoria em relação a abordagem de pautas políticas e sociais da contemporaneidade, se tratando da interculturalidade, as fronteiras culturais, os conflitos etnográficos, as diásporas, processos de descolonização, dentre outros assuntos abordados.

4.3.2 Práticas pedagógicas

A arte contemporânea, dentre vários dilemas, aberturas e possibilidades, perpassa pela educação. O ensino de arte, principalmente ao que se refere à arte contemporânea, se coloca como um fértil campo de estudo. Os artigos aqui colocados procuram trazer questões e relações referentes às práticas pedagógicas no que se refere ao ensino da arte contemporânea.

Para abordar a questão do ensino de arte, logo no início de seu texto, Maria Luiza Saboia Saddi (1999) no artigo *Arte contemporânea e o ensino contemporâneo em arte: a proposta do ensino produtor em arte* aponta dois territórios: o da

produção de arte, que se refere à competência do artista e o do ensino de arte, competência do professor formado pela instituição de ensino. Há quem questione sobre a atuação do artista como professor, uma vez que este não possui formação pedagógica para tal, e também do professor, que não é artista e atua no território que não é dele. O fato é, que se tratando de arte contemporânea, há muitas tensões. Como Teixeira Coelho (1986, p. 75 e 76) coloca, “os grandes traços da pós modernidade, se comparada à modernidade, é a abertura, ambiguidade, a contradição, a complexidade, a tensão, o hibridismo das tendências e uma vitalidade emaranhada”, com um processo de constante deslocamento das concepções sobre os valores e o sentido da obra, o papel do artista, os espaços de arte, seus recursos materiais e meios. A arte contemporânea adotando essa característica da metamorfose, então é preciso se construir um ensino que também se deseja contemporâneo. O *ensino produtor de arte*, como uma proposta de ensino, procura não trabalhar com determinadas estéticas, poéticas ou qualquer corrente artística, mas sim abordando práticas e a reflexão sobre as produções e as abordagens da arte, defendendo a especificidade de que o campo da arte não separa a prática e conhecimento no ensino de arte.

Marina P. de Menezes (2007) apoiando-se na mesma concepção de ensino produtor de arte relata a importância deste tipo de ensino no artigo *A Arte contemporânea como conteúdo e fundamento para a prática do ensino de artes*. Com oito anos de diferença entre a publicação de Saddi e Menezes, é possível perceber que ainda existe uma defasagem no ensino de arte, principalmente no que se refere ao ensino da arte contemporânea. Apesar de muitos autores, como Brent Wilson, tratarem da importância da união entre a produção e as práticas educacionais em arte, quando se refere às questões relativas à arte e sua história apresentadas em sala de aula, dificilmente se aborda a produção artística contemporânea, se abstendo a apresentar apenas uma produção do passado, fundamentado na pintura e escultura e em seus cânones, onde o fim da linha é a arte moderna. A consequência desta abordagem de ensino é a ausência de questionamentos relacionados à produção artística atual, em que ocorre um distanciamento entre a prática e concepção de arte apresentada no ambiente escolar e a prática que ocorre no campo artístico atualmente. A intenção de Menezes é que a colocação da arte contemporânea como parte do ensino de arte

pressupõe mudanças nas práticas de ensino, que implica novas posturas, buscas e propostas de reflexão, ao mesmo tempo em que isso não exclui a “forma tradicional” de arte, mas sim que se procure fazer reflexões sobre essas produções, onde os conteúdos mais tradicionais estejam presentes.

Já Kelly Bianca Clifford Valença (2009) procura trazer uma compreensão diferente no artigo *Implicações da arte contemporânea na escola: conflitos e estranhamentos de uma cultura do belo*, uma vez que procura investigar a perspectiva da formação de professores de artes. Em sua pesquisa, ela utiliza a visão de seis alunos do curso de licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás em que procura compreender como esses alunos-professores percebem e se relacionam com a arte contemporânea como objeto de ensino.

Através de uma visão fenomenológica, guiada por Merleau-Ponty, Maristella Müller (2018) analisa a arte contemporânea através do viés do corpo para pensar o tempo atual e suas reverberações nas artes visuais no artigo *Profano e profanado: problemáticas do corpo e reverberações nas artes visuais*. Para explicar essas potencialidades, divide sua abordagem em corpo profano e corpo profanado. O corpo profano, através de sua unidade carnal/intelectual, se torna um meio para realizar ações transgressoras, é ele que acentua os sentidos, as sensações e percepção e as ideias que ocorrem a partir das experiências e experimentações. O corpo profanado sendo um corpo carnal, visceral, sensível e performático se manifesta como espaço aberto para a transgressão, questionamento e reflexões. Para Müller, o impacto de quem visualiza o trabalho artístico pelo viés do corpo profanado, pode causar certa dificuldade de recepção e compreensão, o que vai refletir no ensino das artes visuais. Porém, ela prevê que faz parte do ensino das artes visuais tirar o estudante da zona de conforto, fazendo que, através da história da arte, da produção de artistas e da própria produção dos estudantes, tenham propostas reflexivas.

E por fim, Marcela Bautista Nuñez (2018) traz uma abordagem ainda mais específica no artigo *Movimentos de resistência entre gênero, arte contemporânea e educação*, em que articula as relações dos conceitos de gênero, arte contemporânea e educação. Através da abertura que a arte contemporânea proporciona para camadas de leituras, interpretações, reações e sensações, é

possível repensar os discursos, colocar em pauta as 'verdades' que foram sendo construídas e reproduzidas sobre a história da arte e sobre a posição da mulher na sociedade. O ensino das artes visuais se torna um dos espaços possíveis para acolher possibilidades para problematizações, fazendo com que seja possível trazer a indagação a respeito do gênero, uma vez que a articulação entre gênero e artes visuais abrangem dimensões em vários âmbitos, em que o mais evidente deles é a própria produção e protagonismo na arte.

5 CONCLUSÃO

Após a análise dos artigos, foi possível perceber a multiplicidade de fatores que compõem a arte contemporânea, que vão muito além da relação obra-museu. O questionamento sobre a institucionalização da arte, engendrada por Marcel Duchamp, transformou e transportou a arte para novos lugares a complexidade da análise desses processos é que ainda estamos passando por ele e perceber o impacto dessas coisas acontecendo no momento em que ocorrem é uma tarefa bastante complicada.

Pela divisão dos trabalhos, foi possível notar que muito se tem falado sobre a imprecisão das fronteiras artísticas, trazendo este aspecto como um importante fator de virada para o universo das artes visuais, e não só isso, como também uma virada no papel do público, que sai de um lugar de observador e começa por ganhar um papel mais ativo nesses processos artísticos, o que acaba trazendo com isso o aspecto temporal das obras.

O que se percebe também é a abordagem dos museus, que em seus estudos museológicos apontam para um pensamento decolonial, que colocam em xeque o pensamento supostamente universal, e isso também reflete no que se refere às práticas museais, uma vez que as instituições têm pensado em programas mais inclusivos não só para pessoas com deficiência, mas também para todas as pessoas que não tem acesso às instituições oficiais de cultura.

Além disso, outro fator que a pesquisa apontou é sobre as práticas pedagógicas no que se refere ao ensino da arte contemporânea, levantando a questão de como tem sido o ensino de artes nas escolas. O que se constatou é que, devido à abertura das artes visuais – estabelecida historicamente - para um campo mais híbrido, é preciso que se modifique também a maneira de ensinar, adotando abordagens que sejam mais práticas e que instiguem à reflexão.

Em suma, o desenvolvimento dessas experimentações e a convivência e permuta com outras linguagens artísticas, delineiam uma busca incessante por novos suportes. E esse novos suportes vão gerar também novas relações com o público. A performance que usa o corpo como o suporte de sua obra, reduz a

distância entre a obra e o observador e possibilita a criação de uma estrutura relacional e comunicacional. O espectador é um personagem ativo na obra.

O trabalho foi tematizado e objetivizado para a construção metodológica a cerca da pesquisa sobre teatralidade e performatividade visando compreender o que se tem abordado sobre esses conceitos. Além disso, o exercício metodológico que exige da monografia amplo espaço para apresentação da análise dos resultados pontua a necessidade da divulgação científica elaborada, neste caso, a partir de categorias e unidades de registros calcadas no consensual momento histórico em arte da ruptura dos seus limites.

A mudança no estatuto da arte, a ruptura com os antigos padrões, o estabelecimento da linguagem como suporte e a mistura de diferentes linguagens artísticas, a experimentação de novos meios e novos suportes artísticos, a experiência temporal e interpessoal como obra, enfim, anunciam de longe uma nova realidade, realidade essa que torna a arte contemporânea um terreno instável, elástico, complacente, que aceita e recebe novas experiências, novos corpos, novas ideias, procurando refletir sobre o estado presente no qual a obra se insere.

APÊNDICE – *Corpus de análise*

AGRA, Lúcio José de Sá Leitão. Performance e Documento, ou o que chamamos por esses nomes?. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 60-69, jan./abr. 2014.

ALBUQUERQUE, Fernanda Carvalho de; FROZZA, Marília de Oliveira. Museus de arte universitários: vocações, especificidades e potenciais. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 36, p. 289-310, dez. 2019.

ALMEIDA, Adriana Mortara. Os visitantes do Museu Paulista: um estudo comparativo com os visitantes da Pinacoteca do Estado e do Museu de Zoologia. **Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material**, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 269-306, dez. 2004.

ALMEIDA, Álea Santos de; RANGEL, Aparecida Marina de Souza. A metodologia de pesquisa e catalogação dos cômodos do Museu Casa de Rui Barbosa. **Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material**, São Paulo, v. 27, p. 1-45, mar. 2019.

ARANTES, Priscila. Arquivo na arte contemporânea. **Visualidades**, Goiânia, v.13, n.2, p. 30-45, jul./dez. 2015.

BALDASARRE, Maria Isabel. Sobre los inicios delcoleccionismo y losmuseos de arte enla Argentina. **Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material**, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 293-321, jun. 2006.

BAMONTE, Joedy Luciana Barros Marins. “Legado” – Gestações da arte contemporânea: leituras de imagens e contextualizações do feminino na cultura e na criação plástica. **Visualidades**, Goiânia, v. 5, n. 2, abr. 2012.

BASBAUM, Ricardo; COIMBRA, Eduardo. Tornando visível a arte contemporânea. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 36, p. 99-103, dez. 2019.

BECCARI, Marcos. Ilhas oceânicas: ensaio sobre a imprecisão das fronteiras. **Arte e Ensaio**, Rio de Janeiro, v. 0, n. 34, p. 187-195, dez. 2017.

BERNARDINO, Paulo. Interseções na arte: a criação artística. **Visualidades**, Goiânia, v. 8, n. 2, p. 11-29, jul./dez. 2010.

BITTENCOURT, José Neves; FERRON, Luciana Maria Abdala; PIMENTEL, Thais Velloso Courgo. Belo Horizonte: o museu histórico da cidade e sua atual política de acervo. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 50, p. 165-178, set./mar. 2010.

BLAUTH, Lurdi; NUNES, Alexandra Eckert. Arte contemporânea - produções de Arte Postal mediadas pela rede. **Visualidades**, Goiânia, v. 16, n. 1, p. 103-118, jan./jun. 2018.

BRAGA, Jéssica Cristina; MADALOSSO, Juliana Dellê; SCHLICHTA, Consuelo Alcioni Borba Duarte. Mediação de artes para espaços escolares e museológicos como forma de inclusão. **Revista Educação, Artes e Inclusão**, [S.l.], v. 11, n. 1, p. 10-27, 2015.

BRULON, Bruno. Da artificação do sagrado nos museus: entre o teatro e a sacralidade. **Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material**, [S. l.], v. 21, n. 2, p. 155-175, jul./dez. 2013.

BRULON, Bruno. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. **Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material**, [S. l.], v. 28, p. 1-30, jan. 2020.

CARVALHO, Humberto Farias de. O conservador como curador. **Mouseion**, Canoas, v. 4, n. 7, p. 60-72, jan./jun. 2010.

CERÁVOLO, Suely Moraes. Delineamentos para uma teoria da Museologia. **Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material**, [S. l.], v. 12, n. 1, p. 237-268, dez. 2004.

CHARRÉU, Leonardo Verde; SALBERGO, Juliana Zanini. O que podemos aprender em um teatro sobre arte contemporânea: um estudo interdisciplinar de encenações portuguesas da peça "Arte" de Yasmina Reza. **Repertório**, Salvador, n. 25, p.185-196, jan./jul. 2016.

CHELINI, Maria-Júlia Estefânia; LOPES, Sônia Godoy Bueno de Carvalho. Exposições em museus de ciências: reflexões e critérios para análise. **Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material**, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 205-238, jul./dez. 2008.

COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970 . **Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material**, [S. l.], v. 16, n. 2, p. 131-173, dez. 2008.

COSTA, Helouise. Sistema de arte e relações de gênero: retratos de artistas por Hildegard Rosenthal e Alice Brill. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 71, p. 115-131, dez. 2018.

CRUZEIRO, Cristina Pratas. Práticas de sociabilidade na arte contemporânea. **Visualidades**, Goiânia, v. 8, n. 1, p. 25-37, abr. 2012.

DESGRANGES, Flávio. O espectador e a contemporaneidade: perspectivas pedagógicas. **Sala Preta**, [S. l.], v. 2, p. 221-228, 2002.

DIÉGUEZ, Ileana. Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. **Sala Preta**, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 125-129, p125-129, 2014.

DOWNEY, Clara. Cultura de museus no Brasil: a gênese das instituições artísticas no país. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 17, n. 37, p. 261-276, dez. 2019.

ESTELTA, Mariana. O contexto epistêmico do museu e da história da arte a partir de uma abordagem decolonial. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 35, p. 335-362. set. 2019.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, [S. l.], v. 8, p. 235-246, 2008.

FALEIRO, José Ronaldo; SOUZA, Henrique Bezerra de. Em busca dos choques estéticos: a influência do controle na anestesia do espectador. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 27, p.339-349, dez. 2016.

FERNANDES, Silvia. Kantor no limiar do teatro. **Revista Moringa**, João Pessoa, v. 7, n. 2, p.111 a 122, jul/dez 2016.

FERNANDES, Silvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. **Repertório**, Salvador, n. 16, p.11-23, 2011.

FERREIRA, Thiago. O MAM Rio e a esfera pública. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 0, n. 37, p. 51-59, mar. 2019

GOMES, Paulo César Ribeiro. Um museu e seus públicos: relato de duas experiências do Museu Nacional de Arte Antiga (Portugal). **Mouseion**, Canoas, n. 15, p. 124-143, ago. 2013.

HILLESHEIM, Giovana Bianca Darolt; SILVA, Maria Cristina Rosa Fonseca da. Considerações acerca da leitura da arte contemporânea. **Revista Educação, Artes e Inclusão**, [S.l.], v. 4, n. 1, p. 97-115, 2011.

HONORATO, Cayo. A museologia pós crítica segundo os Tate Encounters. **Mouseion**, Canoas, n. 33, p. 93-107, ago. 2019.

MADŽOSKI, Vesna. A invenção dos curadores. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 0, n. 28, p. 145-165, dez. 2018.

MAGALHÃES, Elisa de. Eu é um/ eu é o outro: questões de influências artísticas na arte contemporânea brasileira. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 11, p. 25-35, dez. 2007.

MARINA, Heloisa. O Teatro, É Verdade? Ponderações sobre o real na cena contemporânea. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 10, n. 1, p. 1-28, fev. 2020.

MARZLIAK, Natasha; PAIVA, José Eduardo Ribeiro de; VERONESE, Marcelo Antonio Milaré. A arte transmídia de instalação nas décadas de 1960/1970 e na contemporaneidade (André Parente e Kátia Maciel). **Visualidades**, Goiânia, v.14, n.1, p. 256-283, jan./jun. 2016.

MATHIAS, Pérola. Arte contemporânea: do que se trata? Notas feitas através da leitura do livro *The contingent object of contemporary art* de Marta Buskirk. **Visualidades**, Goiânia, v.13, n. 2 p. 144-167, jul./dez. 2015.

MATTOS, Claudia Valladão de. Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 11, p. 131-139, dez. 2007.

MENDES, Julia Guimarães. Teatros do real, teatros do outro: a construção de territórios da alteridade a partir da presença de não-atores em espetáculos contemporâneos. **Sala Preta**, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 45-55, 2013.

MENDES, Ricardo. Arte contemporânea em diálogo com a tradição visual: Cardoso, Zocchio e Navas (São Paulo, 1887-2016): Cardoso, Zocchio and Navas (São Paulo, 1887-2016). **Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material**, [S. l.], v. 28, p. 1-38, mar. 2020.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento) .**Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material**, [S. l.], v. 1, n. 1, p.207-222, jan.1993.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material**, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 9-42, 1994.

MENEZES, Marina P. de. A Arte contemporânea como conteúdo e fundamento para a prática do ensino de artes. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 11, p. 67-77, dez. 2007.

MOURA, Lívia. Economia da energia vital: arte e movimentos de transição. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 35, p. 304-334, set. 2019.

MÜLLER, Maristella. Profano e profanado: problemáticas do corpo e reverberações nas artes visuais. **Revista Moringa**, João Pessoa, v. 9, n. 2, p. 63-72, jul./dez. 2018.

NUÑEZ, Marcela Bautista. Movimentos de resistência entre gênero, arte contemporânea e educação. **Revista Educação, Artes e Inclusão**, [S.l.], v. 14, n. 4, p. 248-270, out./dez. 2018.

OGUIBE, Olu. O fardo da curadoria. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 6, p. 7-17, jul. 2004.

OLIVEIRA, Andréia Machado. Potências de agir implicadas na Arte Interativa. **Visualidades**, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 168-193, jul./dez. 2015.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Reapresentação e documentação de instalações de arte em três museus brasileiros. **Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material**, São Paulo, v.26, e22, nov. 2018.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. Tino Sehgal, site-specifics performances e as instituições da arte. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 63-77, jun. 2017.

OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro. *Uivo, eu quero botar meu bloco na rua e cruor arte contemporânea: reverberações contraculturalistas na arte*. **Repertório**, Salvador, n. 23, p.157-168, ago./dez. 2014.

OVÍDIO, Lara. Notas sobre o desperdício: uma investigação sobre a experiência do tempo na contemporaneidade. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 0, n. 34, p. 81-91, dez. 2017.

PAULA, Teresa Cristina Toledo de. De Plenderleith a Al Gore: o ideário vigente na conservação de bens culturais móveis no século XXI. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 241-264. dez. 2008.

PELED, Yiftah. Performance na contemporaneidade. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 10, n. 19, p. 48-63, 2012 .

POSSAMAI, Zita Rosane. As artimanhas do percurso museal: narrativas sobre objetos e peças de museu. **Mouseion**, Canoas, v. 4, n. 7, p. 64-72, jan./jun. 2010.

QUILICI, Cassiano. O campo expandido: arte como ato filosófico. **Sala Preta**, [S. l.], v. 14, n. 2, p. 12-21, 2014.

RAMOS, Luiz Fernando. Teatralidade e Antiteatralidade. **Sala Preta**, [S. l.], v. 13, n. 1, p. 3-12, 2013.

RIVITTI, Thais. Uma obra para museu. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 7, n. 13, p. 150-159, jun. 2009.

ROLT, Clóvis da. Território, cultura e poéticas identitárias: a 8ª Bienal do Mercosul. **Mouseion**, Canoas, n. 15, p.124-143, ago. 2013.

SADDI, Maria Luiza Saboia. Arte contemporânea e o ensino contemporâneo em arte: a proposta do ensino produtor em arte. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 298-309, jan./jun.2019.

SALLES, Cecília Almeida. Diluição de fronteiras. **Sala Preta**, [S. l.], v. 14, n. 2, p. 187-197, 2014.

SARRAF, Viviane Panelli. Preservação, acesso e participação no patrimônio cultural: o legado teórico e empírico de WaldisaRússio Camargo Guarnieri. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 71, p. 304-324, dez. 2018.

SCHMIDT, Flora Bazzo. Entrevista com Gabriela Aidar: programas educativos inclusivos e educação museal. **Revista Educação, Artes e Inclusão**, [S.l.], v. 14, n. 4, p. 271-284, out./dez. 2018.

SCOVINO, Felipe. Anotações e dilemas de um curador no Brasil. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 16, n. 33, p. 29-41, ago.2018.

SEEGER, Anthony. Uma história de dois arquivos: aquisição, preservação, digitalização e divulgação de acervos audiovisuais. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 48, p. 31-52, mar. 2009.

SEHN, Carina; ZORDAN, Paola. Algumas demonstrações para introduzir a arte da performance. **Visualidades**, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 68-89, jul./dez 2016.

SOBRAL, Divino. Lygia Pape: tudo o homem devora. **Visualidades**, Goiânia, v. 2, n. 1, p. 129-138, mar. 2016.

SINGH, Kavita. Uma história do agora. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 29, p. 173-183, jun. 2015.

SILVA, Aila Regina da. O corpo mediador: dança e mediação no museu. **Repertório**, Salvador, n.28, p.390-402, jan./jul. 2017.

SILVA, Aila Regina. O corpo-teia: a dança como dispositivo de mediação. **Revista Educação, Artes e Inclusão**, [S.l.], v. 15, n. 2, p. 233-253, abr./jun. 2019.

SILVA, Maicyra Teles Leão e. Formato participatório: vias do envolvimento no processo criativo. **Urdimento**, Florianópolis, v.1, n. 26, p. 330 - 344, jul. 2016.

SOBRAL, Divino. Lygia Pape: tudo o homem devora. **Visualidades**, Goiânia, v. 2, n. 1, p. 129-138, mar. 2016

SOUZA, Luciana Christina Cruz e. Museu integral, Museu integrado: a especificidade latino-americana da Mesa de Santiago do Chile. **Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material**, São Paulo, v. 28, p. 1-21, fev. 2020.

SUZUKI, Amanda Midori da Costa. Acessibilidade e mediação cultural: uma reflexão e aproximação entre concepções. **Revista Educação, Artes e Inclusão**, [S.l.], v. 14, n. 4,, p. 147-172, out./dez. 2018.

TASCA, Fabíola. 12 imagens guardadas: Procedimento jogo - conexões entre artista, instituição e público. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 0, n. 33, p. 167-177, jul. 2017.

TASCA, Fabíola. Àquilo/àquele que falta: sobre a destinação de trabalhos de arte (Conversa pública). **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 0, n. 37, p. 79-87, mar. 2019.

TELLES, Martha; TORRES, Fernanda. A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 174-199, jun. 2017.

THOMAZ, Suzana. Teatralidade, entre teorias e práticas: um olhar sobre a abordagem do Théâtredu Soleil. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 309-330, maio/ago. 2016.

UHIARA, Rafaella. Sobre o legado de uma arte efêmera: breve reflexão sobre a fugacidade do evento teatral e sua perenidade na memória do espectador a partir do espetáculo "Cour d'honneur", de Jérôme Bel (2013). **Sala Preta**, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 121-129, 2013.

VALENÇA, Kelly Bianca Clifford. Implicações da arte contemporânea na escola: conflitos e estranhamentos de uma cultura do belo - DOI 10.5216/vis.v7i2.18205. **Visualidades**, Goiânia, v. 7, n. 2, abr. 2012.

VERGARA, Luiz Guilherme. Dilemas éticos do lugar da arte contemporânea. Acontecimentos solidários de múltiplas vozes. **Visualidades**, Goiânia, v. 11, n. 1, p. 59-81, jan./jun. 2013.

VELOSO, Verônica. Quando olhar é fazer: do espectador convidado ao espectador ausente. **Sala Preta**, [S. l.], v. 17, n. 1, p. 103-122, 2017.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Museu Valéry-Proust. In: Prismas: crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 1998, p. 173-185.

ARGAN, Giulio Carlo. As fontes da arte moderna. Tradução Rodrigo Naves. Revista Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, n.18, set. 1987, p. 49-56.

AZEVEDO, Danrlei de Freitas. *Morte da Arte: a aparência estética desencantada*. 2008. 266f. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

AZZI, Chistine Ferreira. Museus reais e imaginários: a metamorfose da arte na obra de André Malraux. LettresFrançaises, n. 12, 2011, p. 231- 251.

BARDIN, Laurence. Análise de Conteúdo. Tradução de Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. 1ª ed. São Paulo: Edições 70, 2016.

BASBAUM, Ricardo. Perspectivas para o museu no século XXI. Fórum Permanente, v. 1, n. 1, 2012. Disponível em <<http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/perspectivas-para-o-museu-no-seculo-xxi>> acessado em 12 de novembro de 2020.

BELTING, Hans. O fim da história da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BISHOP, Clair. Participation. 1st edition. London: Whitechapel Ventures Limited, 2006.

CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea: uma introdução. Tradução de Rejane Zanowiter. 1ª ed. São Paulo: Martins, 2005.

COHEN, Renato. Performance como linguagem. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DANTO, Arthur C.. Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea. **ARS (São Paulo)**, São Paulo , v. 6, n. 12, p. 15-28, Dec. 2008 .

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea**. Revista Repertório, Salvador, nº 16, p.11-23, 2011

FERREIRA, Norma Sandra de Almeida. As pesquisas denominadas “estado da arte”. *Educação & Sociedade*, ano XXIII, n. 79, Agosto/2002.

FILHO, Paulo Venâncio. *Marcel Duchamp: a beleza da indiferença*. 1ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

FOSTER, Hal. Museus sem fim. *Revista Piauí*, ed. 105, junho/2015. Disponível em <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/museus-sem-fim/>> acessado em 12 de novembro de 2020.

GOLDBERG, Rose Lee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. 1ª ed. São Paulo: Martins, 2006.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. 16ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2000.

GROYS, Boris. Camaradas do tempo. In: *Caderno SescVideobrasil*. São Paulo: Sesc São Paulo, Associação Videobrasil, v. 6, n. 6, 2010, p. 119-127.

MELIM, Regina. *Performance nas Artes Visuais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

RUBIN, William S. *Dada, surrealism and their heritage*. New York, Museum of Modern Art; distributed by New York Graphic Society, Greenwich, Conn. [1968]

SEIDEL, Marisa Frohlich. *Arte Contemporânea: Arte e Vida*. *Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento*, Ano, 01, Vol. 07, p. 52-62. Agosto de 2016.

TAYLOR, Diana. *O Arquivo e o Repertório: performance e memória cultural nas américas*. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VALÉRY, Paul. O Problema dos museus. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 6, n. 12, p. 31-34, Dec. 2008.